UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

PEDRO MANOEL MONTEIRO

Caminhos da ficção cabo-verdiana produzida por mulheres:

Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

PEDRO MANOEL MONTEIRO

Caminhos da ficção cabo-verdiana produzida por mulheres:

Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt

VERSÃO CORRIGIDA

Simone Caputo Gomes

São Paulo

2013

PEDRO MANOEL MONTEIRO

VERSÃO CORRIGIDA

Caminhos da ficção cabo-verdiana produzida por mulheres:

Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora Profa. Doutora Simone Caputo Gomes

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Monteiro, Pedro Manoel
M775c Caminhos da ficção cabo-verdiana produzida por mulheres: Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt / Pedro Manoel Monteiro ; orientadora Simone Caputo Gomes. - São Paulo, 2013.
254 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura Cabo-verdiana. 2. Orlanda Amarílis. 3. Ivone Aida. 4. Fátima Bettencourt. 5. conto. I. Gomes, Simone Caputo, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Pedro Manoel Monteiro

Caminhos da ficção cabo-verdiana produzida por mulheres: Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: ___de _____de_____.

Banca examinadora:

Professor(a) Doutor(a)_____ Instituição_____
Julgamento_____Assinatura_____

Professor(a) Doutor(a)_____ Instituição_____
Julgamento_____Assinatura_____

Professor(a) Doutor(a)_____ Instituição_____
Julgamento_____Assinatura_____

Professor(a) Doutor(a)_____ Instituição_____
Julgamento_____Assinatura_____

Professor(a) Doutor(a)_____ Instituição_____
Julgamento_____Assinatura_____

DEDICATÓRIA

Para minha mãe Maria Isabel e meu pai Manoel Monteiro.

In memorian.

Para minha esposa, companheira e melhor amiga:

Raquel di meu,

Di meu mi sô!

Bô ê di meu!

Na munde ê sô bô sô!

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Simone Caputo Gomes por todo seu apoio, estímulo e desafio intelectual, pela confiança em mim depositada e por todo o trabalho em minha orientação.

À minha irmã cabo-verdiana, companheira de tantas aventuras, Professora Doutora Maria de Fátima Fernandes por sua paciência, amizade e por tantas coisas grandes e pequenas impossíveis de enumerar.

À minha amiga Professora Doutora Érica Antunes Pereira, pela amizade e incentivo durante estes anos de Doutorado.

A minha amiga e companheira de batalhas Raquel Aparecida Dal Cortivo, minha maior interlocutora, por sua paciência com meus voos intelectuais.

Aos amigos e colegas do Grupo de Estudos Cabo-verdianos, que direta e indiretamente contribuíram com esta jornada.

A Creusa e a Mari do CELP pela amizade, apoio constante e inestimável trabalho incansável.

Aos funcionários do DLCV da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP pela paciente atenção e atendimento.

Aos meus familiares Celita, Marcus, Fábio e Vanesa; a minha mãe adotada Lira pelo suporte constante.

Aos meus colegas de NCH pelo apoio inestimável, nessa reta final, particularmente aos colegas Professora Doutora Marília Pimentel, Professora Doutora Sônia Sampaio e Professor Doutor Júlio Barreto Rocha.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: Dados autorais 57

QUADRO 2: Volumes de contos de Orlanda Amarílis 59

QUADRO 3: Volumes de contos de Ivone Aida 59

QUADRO 4: Volumes de contos de Fátima Bettencourt 59

QUADRO 5: Cronologia da publicação dos volumes de contos das autoras 63

QUADRO 6: Títulos dos contos de Orlanda Amarílis 66

QUADRO 7: Contos de Orlanda Amarílis – Titulação Neutra/Protagonismo 67

QUADRO 8: Títulos dos contos de Ivone Aida 69

QUADRO 9: Contos de Ivone Aida – Titulação Neutra/Protagonismo 70

QUADRO 10: Títulos dos contos de Fátima Bettencourt 72

QUADRO 11: Contos de Fátima Bettencourt – Titulação Neutra/Protagonismo 73

QUADRO 12: Contos de Fátima Bettencourt: narradores 210

QUADRO 13: Esquema comparativo da representação dos gêneros 239

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1: Orlanda Amarílis: intitulação em porcentagem 67

GRÁFICO 2: Orlanda Amarílis: porcentagem por protagonismo 68

GRÁFICO 3: Ivone Aida: intitulação em porcentagem 69

GRÁFICO 4: Ivone Aida: porcentagem por protagonismo 70

GRÁFICO 5:Fátima Bettencourt: intitulação em porcentagem: 73

GRÁFICO 6: Fátima Bettencourt: porcentagem por protagonismo 74

GRÁFICO 7: Comparação: gêneros por títulos 75

GRÁFICO 8: Comparação: títulos neutros/protagonismo 75

GRÁFICO 9: Síntese comparativa: números totais 77

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO1 – ADENTRANDO O CENÁRIO: APRESENTAÇÃO DE OBRAS, AUTORAS E CONTEXTOS DE PRODUÇÃO 16

1.1. Da complexidade geográfica à complexidade teórica 16

1.2. O contexto sociocultural cabo-verdiano contemporâneo e o *corpus* ficcional 37

1.3. A ficção feminina cabo-verdiana: *Bildungsroman* e hermenêutica do cotidiano 43

1.4. Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt: percursos biográficos 52

1.5. Cronologia da bibliografia das autoras 57

CAPÍTULO 2 – TRILHAS DAS PERSONAGENS E VEREDAS DO COTIDIANO 62

2.1. Nomear é (re)criar o mundo: intitulação e mundo ficcional 62

2.2. As personagens nos contos de Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt 80

2.2.1. O mundo ficcional das personagens de Orlanda Amarílis 80

2.2.2. O mundo ficcional das personagens de Ivone Aida 123

2.2.3. O mundo ficcional das personagens de Fátima Bettencourt 148

2.2.4. Os processos de construção das personagens: entrecruzando trilhas 187

CAPÍTULO 3 – OPÇÕES DE ROTA: A NARRAÇÃO EM CONTOS CABO-VERDIANOS DE AUTORIA FEMININA 197

3.1. A narração em **Cais-do-Sodré té** Salamansa, de Orlanda Amarílis 197

3.2. A narração em **Vidas vividas**, de Ivone Aida 205

3.3. A narração em **Semear em pó**, de Fátima Bettencourt 210

CONCLUSÃO – RUMOS DA FICÇÃO CABO-VERDIANA PRODUZIDA POR MULHERES 231

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 242

RESUMO

Monteiro, P.M. **Caminhos da ficção cabo-verdiana produzida por mulheres**: Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt. 2013. 254 f. Tese (Doutorado)-FFLCH. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

As produções literárias de Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt, sob a forma de conto, constituem o objeto central dessa pesquisa e, a partir do *corpus* selecionado, buscamos identificar e compreender as opções de construção de personagens e de narração que definem, nas coletâneas **Cais-do-Sodré té Salamansa**, **Vidas vividas** e **Semear em pó**, respectivamente, representações sociais de gênero e características do *Bildung* (formação da personagem), com base numa hermenêutica do cotidiano cabo-verdiano no arquipélago e na diáspora. No primeiro capítulo, procuramos estabelecer um campo teórico, de largo espectro, que pudesse dar suporte às nossas ilações, para tanto aplicando os vários conceitos que orientaram a nossa visada sobre o objeto da pesquisa, como: entre-lugar, pós-colonialismo, hermenêutica do cotidiano, diáspora, *Bildungsroman* feminino; em seguida passamos a uma incursão no contexto histórico, na biobibliografia das autoras e na conformação das coletâneas, pretendendo situar as obras para o nosso leitor. Iniciamos o processo de análise, logo na primeira parte do segundo capítulo, procedendo a uma investigação sobre os títulos dos contos e sua representação na diegese. Na segunda parte, buscamos investigar com mais detalhe os processos de estruturação das personagens, empreendidos pelas três escritoras, com vista a compreendermos os diversos modos de apreensão e representação do universo cabo-verdiano, especialmente o de vivências femininas de submissão, resistência e emancipação. O terceiro capítulo, que complementa o de panorâmica da construção das personagens, será dedicado a examinar, de forma sucinta, a atuação dos(as) narradores(as), que, em conjunto com as personagens, revelam a mundividência que as escritoras querem registrar na ficção, no intuito de introduzir uma ótica feminina e, por vezes, feminista, ao cânone literário cabo-verdiano, predominantemente masculino. O quarto capítulo foi dedicado a uma sistematização das conclusões.

Palavras-chave: Literatura Cabo-verdiana. Orlanda Amarílis. Ivone Aida. Fátima Bettencourt. Conto.

ABSTRACT

Monteiro, P.M. **Paths of fiction produced by Cape Verdean women**: Orlanda Amarilis, Aida Ivone and Fatima Bettencourt. In 2013. 254 f. Thesis (Ph.D.) - FFLCH. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

The central object of this research is based on Orlanda Amarílis, Ivone Aida and Fátima Bettencourt's short story production from the selected corpus, we attempted to identify and understand the choice for constructing characters and narration that define in the collections Cais-do-Sodré té Salamansa, Vidas vividas and Semear em pó, respectively, social representations of gender and characteristics of the Bildung (character formation), based on Cape Verdean's hermeneutics of everyday life both in the archipelago and in the diaspora. On the first chapter we tried to establish a broad theoretical field that could support our inferences, thus applying various concepts that oriented our look at the researched object, such as: in-betweenness, post-colonialism, hermeneutics of everyday life, diaspora, the female Bildungsroman. Then we moved to the historical context at the authors' bio-bibliography and in the conformation of the collections with the intention to locate the works for our readers. We began the analysis process, on the first part of the second chapter, investigating the titles of the stories and their representation in the diegesis. On the second part, we researched in more detail the processes of structuring characters, undertaken by the three writers, in order to understand the different modes of apprehension and representation of the universe of Cape Verde, especially the experiences of female submission, resistance and emancipation. The third chapter, which complements the overview of the construction of the characters, will be devoted to examine briefly the action of narrators, which together with the characters reveal the worldviews that the writers want to register in fiction in order to introduce a feminine viewpoint and sometimes feminist literary canon to Cape Verde still predominantly masculine. The fourth chapter is devoted to classifying the findings.

Keywords: Cape Verdean literature. Orlanda Amarilis. Aida Ivone. Fatima Bettencourt. Short story.

INTRODUÇÃO

O interesse pela Literatura Cabo-verdiana manifestou-se de longa data e deu origem a uma dissertação de mestrado, orientada pela Professora Doutora Maria Aparecida Santilli. Naquele momento, em plena década de 1990, contudo, movido pela paixão e inibido pelo medo do desconhecido que Cabo Verde representava, procedemos à leitura comparada entre contos de duas autoras: a brasileira Lygia Fagundes Telles e a cabo-verdiana Orlanda Amarílis.

Atraído pelo doce canto da sereia, representado pela voz da Professora Doutora Simone Caputo Gomes, lentamente adentramos e mergulhamos no grande mar da literatura cabo-verdiana. O conhecimento da ficção curta de autoria feminina ampliou-se e, ao encantamento anterior com a obra de Orlanda Amarílis, somou-se um novo porto, prenúncio de grandes aventuras, a ficção de Fátima Bettencourt. A partir dessas leituras, examinando volumes de contos que podem ser considerados como dois extremos de uma linha diacrônica no que toca à ficção de autoria feminina, deparamo-nos com o elo de intersecção dessas duas expressões: os contos/cantos produzidos pela *griot* Ivone Aida.

Refletindo acerca das trajetórias individuais e dos percursos literários das autoras (nascidas no primeiro quartel do século XX e publicando na segunda metade deste século), percebemos que suas produções representam os avanços sócio-culturais alcançados pelas mulheres cabo-verdianas e, em extensão, pelas lutas pela emancipação das mulheres nas sociedades capitalistas contempoâneas. A partir desta hipótese básica, foram estudadas todas as coletâneas de contos das três escritoras e, posteriormente, delimitada a análise aos seus livros de estreia: **Cais de Sodré té Salamansa**, de Orlanda Amarílis, **Vidas vividas**, de Ivone Aida, e **Semear em Pó**, de Fátima Bettencourt.

Tal seleção e recorte do *corpus*, que teve em mente a abrangência das obras escolhidas por cerca de três décadas – marcadas no arquipélago pelas grandes secas, pela independência e pelos primeiros passos rumo ao desenvolvimento médio – tem por objetivo constatar que, no seu processo literário, as autoras navegam no interior do tecido social, singrando e desvelando as várias facetas de que se compõe a nação, como legítimas representantes da cabo-verdianidade, seja no jeito de sentir a peculiaridade de cada ilha ou no jeito de estar

na diáspora. Tal reflexão nos desafiou a investigar as formas ficcionais de representação da situação social das mulheres na literatura cabo-verdiana contemporânea. Nesse sentido, intentamos relacionar e correlacionar elementos formais estruturantes dos contos selecionados, colhendo e comparando semelhanças, dessemelhanças e nuances no que diz respeito à autoria feminina.

O processo de construção do conhecimento necessário para perseguir o objetivo geral de nossa pesquisa e para a confirmação de nossa hipótese básica se impôs, antes de tudo, como uma difícil tarefa de distanciamento científico de nossas paixões literárias. Entendemos que há, nessa tríade de escritoras, um apelo ao trabalho direcionado para a compreensão e o reconhecimento da cultura de Cabo Verde, dado o espectro sociocultural que conseguem projetar em seus contos, ora investigados: escritos que tratam das experiências cotidianas de mulheres, em busca de sobrevivência e de igualdade numa sociedade falocêntrica e tradicional, a caminho do desenvolvimento.

Ademais, as autoras, Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt, ligam-se intensamente às questões relacionadas ao drama social de sua gente, tendo por foco privilegiado as mulheres, suas histórias de submissão, silêncios e exclusão. Mais do que um discurso de bandeira feminista (enquanto movimento social), essa tríade de escritoras busca apresentar, em suas criações, retratos de um Cabo Verde percebido pela ótica feminina. Buscaremos perscrutar os caminhos dessas autoras no processo de recomposição da realidade cabo-verdiana filtrada por olhares atentos à participação e à situação das mulheres.

O arquipélago de Cabo Verde, desde seu achamento por navegantes a serviço da coroa portuguesa, em 1460, foi qualificado como ponto estratégico, por sua posição geográfica entre três continentes, passando a constituir um entreposto comercial e marítimo. Entretanto, este fato nem sempre lhe favoreceu o desenvolvimento, já que problemas climáticos e interesses econômicos impactaram sua população, que necessitou buscar alternativas de sobrevivência na diáspora. A dispersão da população pelo mundo e o contato entre os povos (europeus e africanos) desde sua constituição atribui-lhe uma pluralidade nitidamente voltada para o entre-lugar, referido por Silviano Santiago e definido por Homi K. Bhabha. A peculiaridade geográfica, histórica e cultural de Cabo Verde, portanto, exige, de antemão, acuidade do leitor para essas singularidades que diferenciam a sua cultura identitária.

A fim de propor uma discussão teórica que abarque essa complexidade e apoie a análise dos textos literários, estruturamos o trabalho em quatro capítulos, assim dispostos.

O Capítulo I, **Adentrando o cenário: apresentação de obras, autoras e contextos de produção**, introduz a reflexão teórica e apresenta as biografias das autoras e o adensado cultural e social que é Cabo Verde, o contexto de produção das obras em exame.

Para tanto, iniciaremos nossa trajetória desdobrando um mapa teórico de relativa complexidade, pois abrange aspectos históricos, geográficos, econômicos, sociais e, sobretudo, culturais que se entrelaçam e nos fornecerão subsídios para a leitura dos textos literários. Partiremos do porto teórico da nova história e da hermenêutica do cotidiano, agregando-os aos estudos culturais, pós-coloniais e de gênero, para depois procedermos à investigação dos percursos individuais de cada autora no processo de composição literária de suas obras.

A hermenêutica do cotidiano norteará nossas incursões pelas trilhas literárias das autoras, uma vez que historiciza os ínfimos acontecimentos e os anônimos sujeitos que os protagonizam. Nesse sentido, o olhar dessa teoria nos permite resgatar das trevas históricas agentes silenciadas e tornadas invisíveis: as mulheres. No contexto cabo-verdiano, as mulheres, dadas as contingências históricas e econômicas, são responsáveis por uma rede que se estende do trabalho doméstico ao trabalho informal (no comércio, na lavoura, na construção de estradas etc) e que tem sido responsável pela sobrevivência de inúmeras famílias.

Deteremos, pormenorizadamente, nossa atenção em dois aspectos das narrativas curtas que apontam para essa valorização do cotidiano das mulheres na sociedade cabo-verdiana: a personagem e o foco narrativo.

No Capítulo II, **Trilhas das personagens e veredas do cotidiano**, procederemos à análise das personagens de cada conto das obras elencadas, a fim de apreender suas formas de representação no teatro social que se desenrola, considerando os trinta anos que separam a produção de cada escritora. Especificamente no que se refere à criação das personagens, sejam masculinas ou femininas, interessa-nos, nesse trajeto, além da representação humana e social destas, a forma como as relações de gênero se configuram e configuram as opções criativas das autoras.

No Capítulo III, **Opções de rota: a narração em contos cabo-verdianos de autoria feminina**, voltaremos a atenção ao foco narrativo, na forma como cada autora o manipula, já que esse aspecto, mais do que marcar um estilo de contar, permite perseguir certas intenções de intervenção pela via ficcional, pela expressão da mundivivência de cada contista.

No capítulo de Conclusão, **Rumos da ficção cabo-verdiana produzida por mulheres**, procuraremos sintetizar os aspectos levantados e discutidos nos capítulos anteriores, para, então, apontarmos possibilidades de alguns pontos de chegada aos quais nos levam os caminhos da ficção cabo-verdiana, consciente de que tais portos de chegada assim se configuram apenas por um breve instante e constituem-se, eles mesmos, como novos portos de partida para futuras incursões pela literatura produzida pelas autoras em outras obras preteridas por nossa seleção e pela literatura produzida por outras escritoras que também caminham nas trilhas da ficção de autoria feminina.

CAPÍTULO 1
ADENTRANDO O CENÁRIO: APRESENTAÇÃO DE OBRAS, AUTORAS E CONTEXTOS DE PRODUÇÃO

1.1. Da complexidade geográfica à complexidade teórica

Este trabalho lança o olhar sobre a literatura de autoria feminina em Cabo Verde, buscando identificar os seus caminhos no século XX, e nossa visada recai, especificamente, nos contos de Orlanda Amarílis (1924), Ivone Aida (1926) e Fátima Bettencourt (1938), tomando, para este fim, por linha mestra a hermenêutica do cotidiano aliada à construção das relações de gênero.

Buscamos discutir o processo de resistência, no que toca às relações de gênero, representado e operado pelos textos de autoria feminina de língua portuguesa e o recorte far-se-á na ótica da cabo-verdianidade[1] e nos registros de sua mundivivência. Entendemos que do confronto cotidiano se originam os verdadeiros parâmetros culturais das sociedades; portanto, são esses momentos congelados no tempo, recortados e representados pela literatura, que darão uma visão panorâmica da situação dessas relações nos últimos anos em Cabo Verde.

Para tanto, iniciamos a nossa trajetória de pesquisa com as obras de Orlanda Amarílis**: Cais-do-Sodré té Salamansa** (1974), **Ilhéu dos Pássaros** (1983) e **A Casa dos Mastros** (1989), por entendermos que a sua mundivivência representa as décadas de 1960, 1970 e início de 1980 do século XX; **Vidas Vividas** (1990), de Ivone Aida, enquadra-se também no fim dos anos 1980; em **Futcera ta cendê na rotcha** (2000) e **A exilada** (2005), de Ivone Aida assim como **Semear em Pó** (1994) e **Mar, Caminho Adubado de Esperança** (2006), de Fátima Bettencourt, teremos um registro mais próximo do fim da década de 1990 e início do primeiro decênio do século XXI.

Consideramos que as datas de lançamento dos volumes não refletem necessariamente os seus períodos de escritura, tendo decorrido um tempo entre essa

[1]Em função da diversidade de registros encontrados, achamos por bem definirmos que utilizaremos os termos: cabo-verdiano, cabo-verdianidade e suas flexões, seguindo a variação brasileira da Língua Portuguesa. O principal motivo dessa preocupação é que ainda não há consenso mesmo entre os cabo-verdianos, que inclusive fazem uso de variações como: caboverd**i**ana, cabo-verdiana e caboverd**e**ana, segundo aparecem nos títulos de obras utilizados em nossa bibliografia. Também há o problema da variação de Portugal, que grafa os termos sem hífen.

escrita e a publicação, e que as escritoras estão emocionalmente próximas do período compreendido entre as décadas de 1960 e 1980.

Pretendemos tomar por empréstimo a afirmação de Maria Odila Leite da Silva Dias, de que o "estudo das relações de gênero caminha no sentido de documentar as diferenças culturais, de nuançá-las" (DIAS, 1994, p. 337), para evidenciar como Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt registram essas diferenças e nuances.

Como aporte teórico, entendemos que, "através de focos narrativos, a hermenêutica do cotidiano procura historicizar aspectos concretos da vida de todos os dias dos seres humanos – homens e mulheres – em sociedade" (Ibidem, p. 347). É essa forma de registro que nos interessa.

Com relação às questões de gênero, uma primeira impressão fica patente sobre a obra de Orlanda Amarílis: as figurações de masculino e feminino não são apresentadas pelo binômio protagonista-antagonista, portanto, não há um "caráter fixo e permanente da oposição binária masculino versus feminino" (SOHIET, 1997, p. 101). Na ficção da autora, temos a representação do "herói problemático"[2], na maioria das vezes mulher, que vive um antagonismo trazido pelas dificuldades do dia a dia. Não há, para essas personagens femininas, registros de grandes momentos exemplares, e sim retalhos da luta do cotidiano, quer seja em Cabo Verde, quer na diáspora.

Em geral, as autoras fazem uso de uma perspectiva realista em suas obras, dado o processo de imersão no mundo carregado de tragicidade que representou a realidade cabo-verdiana durante o período colonial (secas frequentes e prolongadas, emigração forçada para São Tomé, repressão) e nos primeiros anos do pós-independência (em que a construção do país tinha que conviver com os "fantasmas" pós-coloniais).

Cabo Verde, à sua maneira, tem encontrado o caminho para o desenvolvimento econômico e social, e hoje figura na relação dos países emergentes, fato meritório se considerarmos a exiguidade territorial e de recursos naturais do arquipélago. Sabemos que, para chegar a essa situação, a diáspora tem

[2] O conceito de herói problemático ou herói romanesco, que ora aplicamos ao conto, foi inicialmente proposto por Lukács (1963) e posteriormente desenvolvido por Goldmann (1976). É a categoria literária que designa um tipo de personagem que se caracteriza pela "busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção [...]" (GOLDMANN, 1976, p. 9). O processo interno do romance consistiria no caminhar do indivíduo problemático para o autoconhecimento, num mundo que ele não conhece completamente e nem consegue dominar (vide Lukács, 1963, p. 87).

contribuído favoravelmente, sobretudo no sentido econômico; portanto, o dilema da partida, constantemente referido nos textos produzidos durante a repressão colonial, já não é mais motivado pelos mesmos impulsos que caracterizavam a emigração do início do século XX até a independência.

O dilema "querer ficar e ter de partir" ou "querer partir e ter que ficar", tem sido recorrente na literatura cabo-verdiana: em princípio, com alguns autores, como Eugénio Tavares, que têm como finalidade expressar a dor da partida, por deslocamento físico, do arquipélago de origem; outras vezes, como no "Poema do mar" (BARBOSA, 2002, p. 72), de Jorge Barbosa, caracterizando a evasão psicológica ou sentimental de um espaço adverso.

Ressaltamos que o *leitmotiv* do dilema emigratório, registrado na ficção de Orlanda Amarílis, resume-se em "querer ficar e ter de partir", como na obra de outros escritores prestigiados, como Manuel Ferreira, no romance **Hora di bai**, de 1962, cujo título assinala indelevelmente tal mote. Mesmo mais recentemente, esse registro permanece e aparece em obras como a antologia organizada e publicada por Francisco Fontes **Destino de bai**, de 2008.

O estudo do dilema referido é um dos pontos de interesse em nossa investigação, pois, mesmo numa leitura inicial, percebe-se que o *leitmotiv,* digno de relevância nos contos de Orlanda Amarílis, já não constitui o foco principal nas obras de Fátima Bettencourt e de Ivone Aida.

Para além, lembramos que a temática das secas severas e longas que assolavam o arquipélago foram bastante sublinhadas como as principais causas do êxodo de cabo-verdianos para a diáspora até o advento da independência, conforme aponta Marzia Grassi:

> A história das ilhas é uma história de abandonos e repovoamentos, de secas recorrentes durante as quais os escravos depressa eram vendidos e os trabalhadores livres eram obrigados a emigrar para outras colónias portuguesas. Talvez resida aqui uma das explicações do movimento para fora do arquipélago, que foi sempre uma característica que os cabo-verdianos referem como uma necessidade. (2006, p. 3)

Na realidade, porém, o processo de emigração apresenta outras faces, como a de esperança de desenvolvimento:

> Há mais de um século que deixar livremente as ilhas para ir para os Estados Unidos, para Portugal ou para Holanda é vivido pelos jovens cabo-verdianos como uma inevitabilidade e também como uma esperança e um sonho de realização. (Ibidem, 2006, p. 3)

Acrescenta Marzia Grassi:

> Mais recentemente os homens embarcavam nos grandes navios americanos de pesca à baleia ou eram *contratados* nas roças de São Tomé. É a partir da independência que a emigração começa a significar para os jovens de classes mais modestas uma ocasião para organizar a própria vida perto dos familiares que já se encontravam no exterior, sobretudo em termos de formação. (Ibidem, p. 4)

António Carreira, na obra **Migrações nas ilhas de Cabo Verde** (1983), divide o processo histórico de emigração cabo-verdiano em três fases: a primeira, de 1910 até 1920, orientava-se essencialmente para os Estados Unidos, seguindo o fluxo dos navios especializados na caça à baleia; a segunda, de 1927 até 1945, foi impulsionada pela depressão econômica mundial de 1929-33; finalmente, a terceira, também chamada de grande êxodo, ocorreu entre os anos de 1946 e 1973, com destinos prioritariamente centrados em países como Holanda, Portugal, França, Luxemburgo, Itália e Suíça, entre outros menos visados.

Nesse processo migratório histórico menos nos importam os destinos do que os motivos; assim, entendemos que o processo de migração (e, sobretudo, de emigração) inicia-se pela busca primal da sobrevivência em melhores condições de vida[3], e *a posteriori*, mudam-se os motivos e os sentidos, até atingir nova conformação na contemporaneidade.

O rastreamento deste processo de transformação dos significados da (e)migração[4] nos registros literários nos interessa, de modo a identificá-los nos percursos literários individuais e no conjunto das obras das escritoras.

De início, afirmamos que o referido tema desenvolve-se claramente na obra de Orlanda Amarílis, reaparecendo com sentidos diversos nos contos de Ivone Aida e Fátima Bettencourt. Nos textos de Ivone Aida, a emigração parece ter ficado num passado distante, sem a crueza da fome e da seca, ou seja, não se impõe como

[3] CARREIRA (1983, p. 65-249) divide os motivos das migrações em quatro tópicos, mas apenas os três primeiros, nesse momento, sintonizam-se com nossa pesquisa: "*3.1. Emigração espontânea* (...) *3.2. Emigração Forçada* (...) *3.3. Emigração clandestina* (...) *3.4. Imigração* (*e retornos*)".

[4] A relevância desse estudo pode ser corroborada pelos dados estatísticos, que referem uma população na diáspora uma vez e meia maior do que o número de habitantes do arquipélago, como atesta o *Boletim de Estatísticas: 20 anos*, de 2012, produzido pelo Banco de Cabo Verde.

uma necessidade; Fátima Bettencourt aborda de maneira peculiar a temática e avança para além dela, apontando outros caminhos ficcionais, como a globalização e a era informático-tecnológica.

Em **Semear em Pó**, de Fátima Bettencourt, a seca, como sugere o próprio título da obra, faz-se presente no universo fabular de maneira indireta, mas sem o sentido exclusivamente adverso adotado por inúmeros escritores, como Manuel Lopes (**Flagelados do vento leste**) e Luís Romano (**Famintos**), dentre outros. A nomeação da obra traz em seu bojo menos a seca (o pó) do que a esperança de semear, em contraste com situações que eram apresentadas na obra de Orlanda Amarílis, cuja solução primordial se resumia à emigração.

Notaremos que a adesão ao tema da seca e da emigração ou evasão se transforma e abranda nas visões de Ivone Aida e de Fátima Bettencourt, pois ambas narram de perspectiva mais atual, partem de um Cabo Verde dos anos 1990, ou seja, trinta anos separam as escritas destas autoras da produção de Orlanda Amarílis.

Sabe-se que a vivência diaspórica não foi impulsionada, na história de Cabo Verde, somente pela seca, mas também pela busca de formação dos quadros intelectuais, obrigados a emigrar por não haver no arquipélago universidades, ou seja, trata-se de movimento similar ao ocorrido no Brasil até meados do século XIX, quando a busca pela formação de nível superior passava obrigatoriamente pela Europa. A emigração ocorre também por outros fatores, como a busca de melhores oportunidades nos Mercados de trabalho num mundo globalizado. Face a esses motivadores, precisamos considerar que, historicamente, a diáspora constitui importante fonte de recursos para Cabo Verde[5].

Com Fátima Bettencourt, a visada parece ficcionalizar essa melhora socioeconômica recente, opondo-se, em sentido de construção, ao “querer ficar e ter

[5] Note-se a esse respeito, a título de ilustração mínima do assunto que perpassa nossa visada, o que consta no documento: **Estratégia Nacional para Energias Domésticas em Cabo Verde**: “O número de Cabo-verdianos que vivem na emigração é cerca de uma vez e meia superior à população residente no País”. A remessa desses emigrantes para os familiares que permanecem em Cabo Verde representou 11,2% do PIB em 2003 (BCV 2003, p. 7). No **Boletim de Estatísticas: 20 anos** (2012), também produzido pelo Banco de Cabo Verde, podemos vislumbrar os seguintes dados na página 29:
Quadro 14.a: Remessas de Emigrantes por País de Origem - Em milhões de escudos:
Ano: 2002= 8.010,0 /ano 2003= 7.928,5 / 2004= 8.450,8 / 2005 = 11.002,0 / 2006=10.827,6 / 2007=10.159,0 / 2008= 10.424,3 / 2009= 10.194,8 / 2010= 10.333,4.
Cruzando os dois documentos do Governo de Cabo Verde, podemos deduzir que, no ano de 2003, os recursos de 7.928,5 milhões de escudos, ou 11,2% do total do PIB (que chegam à casa dos 70.790,1 milhões de escudos) representam, na economia, a população “uma vez e meia superior à população residente no País”. A partir de 1991, Cabo Verde se encaminha para o desenvolvimento e, até 2010, os valores das remessas triplicam. O movimento sociocultural que o desenvolvimento econômico representa é o que nos interessa na tese.

de partir". Como se pode observar nos títulos de suas obras **Semear em pó** e **Mar, Caminho Adubado de Esperança**, o referencial localiza-se nas expressões "semear" e "adubado", cujo campo semântico remete conotativamente à ideia de esperança e se distancia da tragicidade presente na obra de Orlanda Amarílis, como procuraremos evidenciar nas análises dos contos. A postura de Fátima Bettencourt com relação ao mar já não reflete, nas palavras de Isabel Lima Lobo, a miragem da:

> [...] partida para a América, fugindo do flagelo da fome, que motivou a produzir os mais belos versos e que seria retomada mais tarde por B. Lèza. Apesar da 'situação de partida' ser secular e ter sido normal durante o período escravocrata [...], sempre foi algo sofrido na carne com a separação, forçada não só pelo destino, como pelos senhores da terra.
> Hora di bai
> Hora di dor,
> Já'n q're
> Pa el ca manche![6]" (LIMA LOBO, 1996, p. 71)

Os motivos do exílio e da fuga da adversidade ainda aparecem na obra de Fátima Bettencourt, porém, com diferença das descrições de Orlanda Amarílis, que no geral são acompanhadas do "sofrimento com a separação", como ressaltado por Isabel Lima Lobo.

Não apenas o registro do "caminho longe"[7], das saídas para as roças de São Tomé e da Guiné representavam a Via Dolorosa[8] cabo-verdiana do exílio pelo mar. Esse tema inspirou várias mornas e representava, até finais da década de 1990, traço indelével da vida cabo-verdiana. Portanto, o registro específico de "caminho longe" tende a desaparecer paulatinamente, na medida em que Cabo Verde encontra suas soluções para o crescimento econômico. Não obstante, isso não significa o desaparecimento do processo de diáspora, mas o sentido da viagem transmuta-se em outro *leitmotiv* e assume outras significações com contornos subjetivos e individuais, representando uma oportunidade de "organizar a própria vida", como afirma Marzia Grassi (2006, p. 4).

---

[6] Não somente os dois primeiros versos da morna "Hora di bai", mas toda ela ilustra perfeitamente esse sentimento e essa necessidade de ter de partir e querer ficar.

[7] Não é só a literatura que fixa esse momento histórico: encontramos registro semelhante na morna "Sodade", de Armando Zeferino Soares, cantada por Cesária Évora, na faixa 11 do cd **Sodade:** Les Plus Belles Mornas de Cesária, de 1996: "Quem mostra' bo / Ess caminho longe? / Quem mostra' bo / Ess caminho longe? / Ess caminho / Pa São Tomé / Sodade sodade (...)".

[8] A Via Dolorosa rememora o percurso do flagelo de Jesus Cristo, em direção ao monte Gólgota, onde passaria por seu último suplício e chegaria à redenção; essa Via Dolorosa ou Via Crucis cabo-verdiana estaria representando, num primeiro momento, a aproximação sentimental, do caminho para a diáspora na forma do contrato para as roças de São Tomé ou da Guiné, e mesmo sob a forma de autoexílio, como fuga da miséria. O "desejo de ficar e ter que partir" representa sofrimento, principalmente em sua forma de autoexílio, que agudiza o sentimento de quem parte sem perspectiva de retorno.

Assim, na obra de Fátima Bettencourt, o mar parece já não significar uma *via crucis* para o exílio, embora a compreensão do significado e impacto da emigração nas décadas de 1960, 1970 e 1980 se faça presente em seus contos.

Discorrendo ainda sobre o histórico do arquipélago, note-se que, desde o seu achamento[9] até as últimas décadas, já ressaltava a formação de uma cultura de entre-lugar ou entre-cultura, como define Homi K. Bhabha:

> O afastamento das singularidades de "classe" ou "gênero" como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito - de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação — singular ou coletiva — que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade. (BHABHA, 2007, p. 19-20)

Neste sentido, o posicionamento e a constituição geográfica do arquipélago de Cabo Verde congregam esforços para que não haja essa(s) referida(s) singularidade(s) de "classe" ou "gênero". O distanciamento da costa africana praticamente obriga o cabo-verdiano a lançar-se ao mundo em busca da sobrevivência. Tomando-se os dados geográficos, conclui-se que a área de cada ilha é muito pequena, pois os 4033 km² que compõem Cabo Verde, divididos pelo total de nove ilhas habitadas (por sua vez divididas em dois blocos, Barlavento e Sotavento), resultam no isolamento restrito a um espaço exíguo.

Há que se considerar a distância entre as ilhas que compõem o arquipélago como fator de individualização. Quanto à diáspora cabo-verdiana, considerada a "décima primeira ilha", deve ser tratada na pluralidade que a caracteriza, tal qual tratamos a multiplicidade de "Áfricas" e de "Brasis". Precisa-se considerar, sobretudo, que os países que recebem os cabo-verdianos oferecem componentes

[9] Sobre o tema do achamento de Cabo Verde e de sua constituição cultural até as décadas de 1990, nossas reflexões guiam-se por textos de autores cabo-verdianos como Antônio Carreira em **Cabo Verde: Classes Sociais, Estrutura Familiar, Migrações** (1977), **Estudos da economia caboverdiana** (1982) e **Migrações nas Ilhas de Cabo Verde** (1983), João Lopes Filho em **Contribuição para o estudo da Cultura Cabo-Verdiana** (1983) e **Vozes da Cultura Cabo-Verdiana** (1998), Gabriel Mariano em **Cultura Caboverdeana – ensaios** (1991), Manuel Veiga em **Cabo Verde: Insularidade e Literatura** (1998), Daniel António Pereira em **Estudos da História de Cabo Verde** (2005). Complementamos esses estudos históricos e culturais com reflexões histórico-literárias de Manuel Ferreira (1967,1977, 1989. 1998), Alfredo Margarido (1980), Russel Hamilton (1984), Maria Aparecida Santilli (1985a, 1985b), Simone Caputo Gomes (2008), entre outros.

culturais muito distintos aos emigrados, como observaremos em representações ficcionalizadas nos contos das três autoras.

A multiplicidade de Cabo(s) Verde(s) e sua(s) Diáspora(s) atua positivamente na subjetividade, que, segundo Homi K. Bhabha (2007, p. 20), também se manifesta na "emergência dos interstícios — a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença — [com] que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados".

Nos "interstícios" formam-se "entre-lugares" e seus respectivos sujeitos. Nesse sentido, entendemos geograficamente Cabo Verde, que, assim, poderia ser designado e compreendido como Grão-Cabo Verde, dada a sua pluralidade cultural.

Apesar da fragmentação[10] da imagem de Cabo Verde, também acreditamos que há uma base unificadora, um traço comum que une os habitantes das ilhas e da(s) diáspora(s): sua identidade, ou seja, a cabo-verdianidade. O arquipélago cabo-verdiano, desde seu povoamento, parece estar predestinado a ocupar um "entre-lugar" nos moldes conceituais de Homi K. Bhabha:

> [...] um lugar de hibridismo, para se falar de forma figurada, onde a construção de um objeto político que, novo, nem um e nem outro, aliena de modo adequado nossas expectativas políticas, necessariamente mudando as próprias formas de nosso reconhecimento do momento da política. O desafio reside na concepção do tempo da ação e a compreensão políticas como descortinador de um espaço que pode aceitar e regular a estrutura diferencial do momento da intervenção sem apressar-se em produzir uma unidade do antagonismo ou contradição social. (BHABHA, 2007, p. 51)

Cabo Verde constitui, assim, exemplo *sui generis* para ilustrar a construção de identidade calcada no hibridismo, pois o arquipélago já era conhecido e constava de cartas náuticas antes da chegada dos portugueses e, desabitado, foi encontrado e anexado ao reino português. Sua ocupação iniciou-se na ilha de Santiago, sem disputas de etnias; posteriormente, o arquipélago se afirmou como escala obrigatória do comércio entre os quatro continentes por cerca de quinhentos anos, beneficiando-se de outros hibridismos, além do que alicerçou o seu povoamento (decorrente da mestiçagem entre portugueses e africanos que eram levados para a ilha e aprovisionados para serem transportados a outros continentes).

[10] Para nós, a fragmentação implica imediatamente multiplicidade, ou seja, no reconhecimento da heterogeneidade e complexidade cultural.

O povoamento de Cabo Verde deu-se de acordo com as necessidades do comércio do novo mundo globalizado de então, e essa circunstância trouxe (e traz) consequências diretas na formação desse "lugar de hibridismo".

Gabriel Mariano, no artigo "Negritude e caboverdianidade", já em 1958, propugnava concepção semelhante à de Homi K. Bhabha, ao registrar que:

> Os estudantes cabo-verdianos na Metrópole têm estado divididos acerca do caráter regional do povo crioulo: português ou africano? Anotemos desde já que pormos o problema nestes termos é inquiná-lo na própria base porque a pergunta "*português ou africano*"? exclui desde logo qualquer caráter específico do povo de Cabo Verde. (MARIANO, 1958, p. 112)

Como observaremos no *corpus* da presente tese, Cabo Verde representa, de forma exemplar, o hibridismo cultural a que se referem Gabriel Mariano e Homi K. Bhabha. Trata-se de um lugar de criação e negociação de elementos novos – nem portugueses, nem africanos, muito menos lusotropicalistas (como queria Gilberto Freyre) –, já prenunciados pelos claridosos de primeira hora: *pés fincados na terra* cabo-verdianamente singular.

Quando falamos da cabo-verdianidade, assunto controverso segundo alguns pesquisadores, fazemo-lo na esteira do que propugna David Hopffer Almada:

> A percepção e a defesa da caboverdianidade e sua individualização em relação à cultura portuguesa reside precisamente no fato de se tratar de uma cultura mestiça dotada de uma grande dinâmica e capacidade de moldagem frente a influências exteriores sem, no entanto, perder a sua própria singularidade.
> Aliás, é esta característica que assemelha a Cultura Cabo-verdiana à Brasileira. Esta, para além das influências chaves das culturas portuguesa, africana e ameríndia, teve o contributo da cultura francesa, holandesa e inglesa (sobretudo no Norte e no Nordeste do Brasil), e dos italianos, alemães à imigração no seguimento da abolição da escravidão. (ALMADA, 1992, p. 85-6)

Acreditamos que a cabo-verdianidade, com base na definição de David Hopffer Almada, coaduna-se com o pensamento de Gabriel Mariano:

> [...] ou o caboverdiano é português ou africano. Ora, isto, só seria exacto, se porventura os povos se repetissem como cópias a papel químico. Se os povos se repetissem em todos os seus pormenores quando transplantados dos seus meios de origem para meios diferentes. (MARIANO, 1958, p. 112)

Em sentido equivalente, David Hopffer Almada, na obra **Pela Cultura e pela Identidade – em defesa da Caboverdianidade**, registra uma discussão recentemente ocorrida em Cabo Verde, a nosso ver, consequência direta do que se pode considerar entre-lugar:

> Há alguns meses atrás, o País foi atingido por uma "febrite" de adesão à União Europeia [...] alguns gastaram o seu tempo, tentando demonstrar as vantagens e as conveniências da adesão à União Europeia [...] outros despenderam a sua tinta para convencer que dadas as nossas raízes e as nossas origens, a nossa realidade [...] não é sequer pensável a integração. [...] No entanto, apesar dessa relativa proximidade geográfica, apesar dos laços culturais e civilizacionais e apesar das indiscutíveis vantagens económicas, ninguém advoga, hoje, a "adesão" de Cabo Verde ao Brasil ou aos Estados Unidos da América. (ALMADA, 2006, p. 37-39)

As ligações transatlânticas cabo-verdianas são muito claras, porém o modo de valorar essas relações numa escala de importância dentro do contexto cultural se apresenta com complexidade.

A discussão em torno da identidade cultural de Cabo Verde permanece constantemente em construção; pretendemos, de alguma maneira, contribuir com tal esforço de conhecimento. A contextualização serve de base para nossas ilações, pois entendemos que as obras selecionadas para análise circulam num espaço histórico-cultural movediço, ou "Terceiro Espaço", como propõe Bhabha*:*

> [Trata-se da] condição prévia para a articulação da diferença cultural. [...] algo que acompanha a "assimilação de contrários" que cria a instabilidade oculta que pressagia poderosas mudanças culturais. É significativo que as capacidades produtivas desse Terceiro Espaço tenham proveniência colonial ou pós-colonial. Isso porque a disposição de descer àquele território estrangeiro — para onde guiei o leitor — pode revelar que o reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma cultura internacional, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição e articulação do hibridismo da cultura. Para esse fim deveríamos lembrar que é o "inter" – o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar - que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do "povo". E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos. (BHABHA, 2007, p. 69)

Sem dúvida, evitar a polaridade, no caso de Cabo Verde, possibilita a percepção da riqueza da interculturalidade, do hibridismo, desse espaço único e excepcional: o “entre-lugar”.

Cremos que o conceito de cultura seja mais diverso e amplo do que propugnam alguns, pois, em nossa concepção, a somatória da cultura popular e da cultura erudita constitui a fonte da nacionalidade. As duas variações se interpenetram e se caracterizam como formas distintas de conhecer e representar a nacionalidade, compondo um quadro complexo. Lidamos, portanto, com esse campo que pode ser “profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável”, conforme assinalou Homi K. Bhabha (2007, p. 20).

Estudar Cabo Verde assume, pois, complexidade em vários níveis que se sobrepõem: parece-nos um país nascido para representar esse nó górdio, nem África, nem Europa, nem América, mas ligando esses três continentes.

Transportamos também o “estar entre”, que Silviano Santiago propõe a respeito da literatura latino-americana, para a análise das forças atuantes na literatura cabo-verdiana:

> Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26)

Assim, chegamos a um porto que nos parece mais ou menos tranquilo: o campo de atuação dessa escrita não é unívoco, mas sim “lugar da clandestinidade”, antropofagia cultural, “espaço-cisão”, “entre-lugar”, conforme ressaltávamos em citação anterior de Homi K. Bhabha (2007, p. 69).

Tal campo de atuação apresenta-se também como um processo de bricolagem, mesmo no campo teórico, pois entendemos que uma única teoria não é suficiente para abarcar o *corpus* que analisaremos. Por isso, os modelos de Santiago e Bhabha recebem o reforço de outros pesquisadores, como Stuart Hall, no que se refere, por exemplo, ao Pós-colonialismo:

> Por definição, a cultura popular negra é um espaço contraditório. É um lugar de contestação estratégica. [...] Essa marca da diferença *dentro* das formas da cultura popular – que são, por definição, contraditórias e, portanto, aparecem como impuras e ameaçadas

> pela cooptação ou exclusão – é carregada pelo significante “negro” na expressão “cultura popular negra”. [...] Esse momento essencializa as diferenças em vários sentidos. Ele enxerga a diferença como “as tradições deles versus as nossas” – não de uma forma posicional, mas mutuamente excludente, autônoma e autossuficiente – e é, consequentemente, incapaz de compreender as estratégias dialógicas e as formas híbridas essenciais à estética diaspórica. (HALL, 2009, p. 323-5-6)

A tríade cor-raça-pertencimento significa um marco pós-colonial. Hoje, porém, contraditório dentro do sistema político-econômico internacional (diga-se euro-americano), uma vez que, ao longo do século XX, assistimos ao desmantelamento do sistema colonial geográfico e ao fim da guerra fria que marcava a bipolarização política mundial. Presenciamos também o recrudescimento da política imperialista euro-americana, por meio da manutenção de um sistema de poder capitalista baseado na expurgação da pobreza para a periferia, ao passo que a riqueza circula no centro.

O sistema político-econômico internacional euro-americano, desenvolvido nos séculos XIX e XX, continua a vitimizar os países periféricos mesmo no século XXI. Percebe-se um processo de absorção por parte de países europeus de uma parcela muito pequena de imigrantes oriundos das ex-colônias e raras mudanças nas estruturas sociais dos países de centro.

Não há, nos países de periferia, distribuição de renda suficiente para a manutenção de uma forma de vida digna, mesmo após a queda dos grandes impérios ultramarinos europeus.

No que toca à construção da identidade cabo-verdiana como entre-lugar, acrescentamos o que assevera Stuart Hall:

> (...) os negros da diáspora britânica devem, neste momento histórico, recusar o binário negro *ou* britânico. Eles devem recusar porque o “ou” permanece o local de *contestação constante*, quando o propósito da luta deve ser, ao contrário, substituir o “ou” pela potencialidade e pela possibilidade de um “e”, o que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica da oposição binária. Você pode ser negro e britânico, negra e britânica não somente porque esta é uma posição necessária nos anos 90, mas porque mesmo esses dois termos, unidos agora pela conjunção “e”, contrariamente a oposição de um ao outro, não esgotam todas as nossas identidades. Somente algumas delas estão envolvidas nessa luta específica. (HALL, 2009, p. 326)

Podemos colocar esta passagem em interlocução com o que propõe David Hopffer Almada:

> Alguns autores, refletindo embora a mesma problemática, negam o maniqueísmo da dicotomia "português/africano", ou "europeu/africano", e procuram mudar o eixo de discussão [...] porque a pergunta "português ou africano?" exclui desde logo qualquer caráter do povo de Cabo Verde. (ALMADA, 1992, p. 82)

Tais discursos apontam para o caráter múltiplo da identidade cultural, postura que contraria o modo como vinham sendo marcados os estudos culturais contemporâneos. Até recentemente, era dominante o uso das dicotomias marcadas pelo "ou" e eminentemente redutoras. Em consonância com Almada:

> Sem negar o papel dos valores culturais africanos e europeus na formação da caboverdianidade, urge, no entanto, [...] antes de qualquer rotulação apriorística, um estudo etno-antropológico para se determinar qual a natureza das contribuições vindas de outros povos. (ALMADA, 1992, p. 82)

A dimensão de nossa pesquisa busca os indícios do impacto da sociedade na literatura de Cabo Verde[11], num espaço-tempo delimitado. Ocupamo-nos da Arte, que, acima de tudo, pertence ao domínio cultural de extratos sociais elevados e detentores de certa erudição. Contudo, não perdemos de vista o que propugna Peter Burke sobre o conceito de cultura:

> O termo cultura tendia a referir-se à arte, literatura e música [...] hoje contudo seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo "cultura" muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser apreendido em uma dada sociedade, como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. (BURKE, 2010, p. 25)

Néstor Garcia Canclini, por sua vez, considera como cultura a:

> Produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido. (CANCLINI, 2005, p. 30)

[11] A esse respeito pode-se verificar o trabalho com versos realizado por PEREIRA (2013).

Partindo dessas definições, consideramos que a cultura deve ser relativizada, fator que impossibilita a comparação valorativa.

A arte popular constitui-se de um tipo de linguagem por meio da qual um povo expressa sua luta cotidiana pela sobrevivência. No geral, cada objeto representa um momento da vida, manifesta o testemunho de algum acontecimento ou denuncia injustiças. Invariavelmente, o artista popular se inspira em acontecimentos locais rotineiros. Sua arte é, basicamente, uma forma de expressão regional, conservadora e inovadora, pois pode incorporar novos materiais e elementos. Na arte popular, os seus agentes podem até dominar o mesmo grau de sofisticação que os agentes da cultura erudita, mas, na sociedade, não possuem o mesmo prestígio, porque a arte popular não é legitimada nem transmitida pelos meios acadêmicos formais.

Lembramos que a dicotomia "erudito-elevado/popular-baixo" situa-se na Antiguidade Clássica e já despontava na literatura e no teatro, pois os escritores utilizavam a língua culta para tratar de assuntos nobres e elevados, no drama e na tragédia. O *sermo vulgaris*, o estilo "baixo", era reservado para a comédia[12] popular. Essa distinção chega à atualidade. Passando pela impossibilidade valorativa trazida pelo conceito de relativismo cultural, o popular se oferece como a contraface simétrica e invertida do erudito.

Assim, a técnica literária, por mais que simule a imersão na cultura popular, como acontece nas obras das três escritoras, não faz parte dela. Tal produção textual, considerada erudita, inacessível à maior parte da população que fala somente a língua cabo-verdiana (crioulo), incorpora as tradições populares, funcionando como forma de registro, representação e perpetuação dessas vozes.

No imbricamento entre o erudito e o popular, temos que considerar o que postula Mikhail Bakhtin:

> As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações de vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância. (BAKHTIN, 2010, p. 34)

[12] Como fica patente na **Arte Poética**, de Aristóteles "É também essa diferença o que distingue a tragédia da comédia: uma se propõe imitar os homens, representando-os piores; a outra os torna melhores do que são na realidade".

Reconhecemos que o processo literário de escrita, muitas vezes, e, sobretudo, na pós-modernidade, busca matéria-prima na observação de elementos da cultura popular como fonte de inspiração, materializando e corporificando o processo dialógico.

Desde o século XVIII, segundo Peter Burke (2010), o dialogismo traduz uma prática corriqueira, da qual deriva boa parte das mundivivências; porém, mesmo na contemporaneidade, por mais que se busque essa imbricação erudito-popular, a literatura compreende uma forma culta, até quando revestida de temas populares.

A confluência entre o erudito e o popular, mais recentemente, em meados do século XX, manifesta-se no Modernismo brasileiro e no Neo-Realismo português. Assim, o dialogismo referido por Bakhtin (2010), em muitos momentos, opera como lugar precípuo de contestação de padrões, compondo as linhas de força das expressões artísticas de Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt; essa confluência funciona como índice do lugar de pertença das autoras como processo de negociação ou entre-lugar, construído a partir de pequenos retalhos cotidianos cristalizados na escrita.

Nas obras das três escritoras, a sociedade cabo-verdiana, quer nas ilhas, quer na diáspora, pode ser apresentada segundo a subjetividade feminina, de alguma maneira, como Frantz Fanon aponta em **Os condenados da terra:**

> A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade do indígena, a aldeia negra, *a medina*, a reserva é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Ali, nasce-se em qualquer lugar, de qualquer maneira. Morre-se em qualquer lugar, de qualquer coisa. É um mundo sem intervalos, os homens se apertam uns contra os outros, as cabanas umas contra as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, esfomeada de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade agachada, uma cidade de joelhos, uma cidade prostrada. É uma cidade de pretos, de "turcos". O olhar que o colonizado lança sobre a cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de inveja. (FANON, 2005, p. 55-6)

Em certa medida, a representação dos povos colonizados e respectivas emoções, na esteira de Fanon, aparecem ficcionalizadas em personagens[13] dos contos das autoras cabo-verdianas referidas.

A partir delas, será possível observar que os(as) cabo-verdianos(as) conseguiram, de alguma maneira, escapar do aspecto depreciativo referido pelo

[13] Aprofundaremos o estudo acerca das personagens mais adiante, em capítulo específico.

teórico martinicano quanto à cidade do colonizado. Conforme afirma Luís Manuel de Sousa Peixeira (2003, p. 63):

> No Arquipélago, foi o mestiço que desempenhou o papel que em África e Brasil pertenceu ao homem português, terras onde existia uma estrutura escravocrata latifundiária mais agressiva e mais persistente do que nas Ilhas.

Como se pode perceber, esse apontamento se afina com o que registra Gabriel Mariano no ensaio “Do funco ao sobrado ou o mundo que o mulato criou”, a respeito da ascensão socioeconômica vertical do negro e do mulato:

> [...] nota-se que o comportamento do negro e do mulato na Baia, a sua participação e aceitação na sociedade baiana, diferem, quase completamente, do comportamento e da participação do elemento de cor na sociedade caboverdeana.
> Quer me parecer, com efeito, que o facto biológico da mestiçagem e que o facto económico na ascensão do negro e do mulato produziram em Cabo Verde determinados efeitos que, se não são virgens no Brasil, pelo menos não se revelam aí com a extraordinária força dissolvente e integradora com que se impuseram em Cabo Verde. (1991, p.41-42)

Apesar das observações de Luís Manuel de Sousa Peixeira e de Gabriel Mariano, não se pode anular totalmente as forças do colonialismo, embora se perceba certo “abrandamento” no processo de colonização (sempre violento, segundo Fanon) cabo-verdiano, assim como no processo de descolonização.

De fato, em Cabo Verde, houve, no período subsequente à independência, a substituição progressiva dos portugueses nos quadros administrativos. Os cabo-verdianos, de acordo com a sua formação acadêmica e qualificação profissional, assumiram postos no arquipélago e também em São Tomé e Príncipe, Guiné e Angola.

Cabo Verde, desde o seu achamento até o início da Guerra Fria, parecia vocacionado geograficamente para desempenhar a função de entreposto marítimo. A década de 1940 colocou em xeque tal vocação, à medida que surgiram os voos transatlânticos e os navios com motores a óleo diesel substituíram os movidos a carvão. Assim, diminuiu a necessidade de paradas logísticas no meio do Oceano Atlântico para reabastecimento.

Tendo a sua melhor oportunidade econômica sensivelmente abalada pelo avanço da tecnologia, o país teve de se reinventar a partir do segundo quartel do

século XX, incorporando o que Benedict Anderson chama de conceito de nação[14]:

> Assim dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade politicamente imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.
> Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou se quer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. (ANDERSON, 2009, p. 32)

A resistência e a necessidade de reinventar-se configuram a base da comunidade imaginada: é preciso perpetuar a imagem de comunhão e comungar o sentido de "fincar os pés na terra". Mais do que criar um entreposto comercial, a expansão marítima portuguesa deu origem a uma nação soberana.

O estudo dos contos de Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt, como veremos ao longo desta tese, busca desvendar o sentido de nacionalidade que homens e mulheres – representados pelas personagens – possuem, mesmo que se trate de um país territorial e demograficamente pouco vasto, mesmo que se considere a Décima Primeira Ilha ou diáspora[15].

Apesar de conquistada a independência desde 1975, o "fantasma" do período colonial por vezes ronda, já que uma das consequências diretas do processo de descolonização consiste na difícil busca do autoconhecimento nacional. Nesse sentido, Benedict Anderson, em **Comunidades Imaginadas**, problematiza:

> E se a "antiguidade" fosse em determinado contexto histórico, *a consequência necessária da "novidade*"? Se conforme eu pensava, o nacionalismo era a expressão de uma forma de consciência radicalmente transformada, então a percepção desse rompimento e o necessário esquecimento da consciência anterior não teriam de criar a sua própria narrativa? (ANDERSON, 2009, p. 23)

---

[14]O conceito de Nação não possui uma definição absoluta e unívoca por parte dos teóricos. Assim sendo, além do apoio à definição de Benedict Anderson, complementamos o conceito com a reflexão de Sahid Maluf: "A *Nação* é uma realidade sociológica; o *Estado*, uma realidade jurídica. O conceito de Nação é essencialmente de ordem subjetiva, enquanto que o conceito de Estado é necessariamente objetivo" (MALUF, 1999, p.15). Tanto Maluf quanto Anderson acabam por situar a nação no âmbito da subjetividade, sendo esta a definição que nos interessa sobremaneira, destarte não ser possível confundir-se os conceitos de nação com o de estado, porque não trabalhamos com a perspectiva de estado cabo-verdiano, que surge somente com o advento da independência, em 1975.

[15] Esta, na ligação com o arquipélago de origem, define o sentimento humano de povo, de comunidade e, acima de tudo, de nação. Dessa forma, soma-se ao arquipélago, na atualidade, um contingente equivalente a cerca do dobro de sua população radicada. Nos contos de Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt ocorre a ficcionalização da diáspora, bem como a apreensão do impacto sociocultural do fenômeno, aspecto que será abordado no próximo capítulo.

Melhor explicando, a busca do autoconhecimento da nação atrela-se à necessidade de localização da origem, da ancestralidade, traduzida, em Cabo Verde, pelos mitos da Atlântida, das Hespérides, da Macaronésia[16] e da Rotcha Scribida[17].

Em suma, visando examinar as expressões literárias crioulas, apoiamo-nos num arcabouço teórico heteróclito (Stuart Hall, Homi K. Bhabha, Edward W. Said, Gabriel Mariano e João Lopes Filho), próximo do entre-lugar que Cabo Verde ocupa enquanto encruzilhada geográfica entre África, Europa e América e enquanto confluência de culturas que se interpenetram. Nessa perspectiva pós-colonial, recorremos também a Gayatri Chakravorty Spivak, que, em entrevista a Manuel Asensi, aponta:

> Repete uma e outra vez que o subalterno ou a subalterna não podem falar na medida em que não há instituição que escute e legitime as suas palavras. Não pode levar a cabo isso que se denomina um ato de fala, entre outras coisas porque necessita de autoridade ao fazê-lo. Acrescenta: o subalterno não pode ser representado, ele não fala e não se pode falar por ele.[18] (SPIVAK In: ASENSI, 2006, p. 2, tradução livre)

Para a parcela da população "subalterna" — que não pode falar e pela qual não se pode falar — parecem, em primeira instância, voltar-se as obras das três escritoras que escolhemos analisar: Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt. Além da falta de diálogo ou de legitimação discursiva, estão em pauta aqueles em que se concentra esse discurso que "não pode ser representado":

> Se no contexto da produção colonial o subalterno não tem história e não pode falar, o subalterno como feminino está ainda mais profundamente nas trevas. [...] Claramente, se você é pobre, negra e

[16] Cf. ANDRADE, 1998, p 17.

[17] A Rotcha Scribida é um acidente geológico situado na Ribeira da Prata, na Ilha de São Nicolau, que segundo alguns seriam escritos deixados por uma civilização muito antiga (talvez fenícios, babilônios, ou de outros povos mais antigos), que teria habitado, ou estado de passagem por São Nicolau, especulações de toda ordem já foram feitas sobre este assunto, porém nada de concreto até hoje foi estabelecido, entretanto, a Rotcha Scribida faz parte do imaginário cabo-verdiano e acaba funcionando perfeitamente como exemplo dessa busca pela ancestralidade conforme também assinala Francisco Fontes "Em Cabo Verde, existem inscrições rupestres, nunca estudadas por especialistas, mas ao longo dos tempos têm estimulado o imaginário dos cidadãos, que procuram ver nelas uma origem anterior à chegada dos navegadores portugueses, em 1460". (FONTES, online)

[18] No original: "Repite una y otra vez que el subalterno o la subalterna no puede hablar en la medida en que no hay institución que escuche y legitime sus palabras. No puede llevar a cabo eso que se denomina un acto de habla, entre otras cosas porque carece de autoridad para hacerlo. Añade: el subalterno no puede ser representado, ni habla él ni podemos hablar por él".

> mulher está enfiada no problema de três formas."[19] (SPIVAK, 2003, p. 328-338, tradução livre)

As trevas a que se refere a teórica indiana tornam-se patentes mesmo no interior do ideário formador da identidade cultural cabo-verdiana: a revista **Claridade**[20], publicada entre 1936 e 1960. Segundo Arnaldo França:

> A recepção de influências externas ou antes a integração em todo movimento que à escala mundial despertava os intelectuais dos povos oprimidos para a consciência e denúncia da sua situação, emolduram um agitar de questões que estão na base do aparecimento do grupo de escritores que na revista *Claridade* se libertaram de cânones alheios e aclararam aquele «sentimento íntimo» de nacionalidade que deu na altura um tónus ímpar à literatura cabo-verdiana no conjunto de suas congéneres de língua portuguesa. Mais que uma denúncia e um apelo, a literatura crioula dos anos trinta foi um assentar de raízes no chão físico e social das ilhas. (FRANÇA, 1998, p. 121)

Entretanto, no âmbito do grupo fundador da **Claridade,** as mulheres foram excluídas, assim como praticamente excluídas dos nove números da revista (a presença feminina na referida publicação se limitou à colaboração de Yolanda Morazzo[21]). Nesse sentido, reitera Orlanda Amarilis: "Nha Claridade só tem fidjo macho"[22].

Já na revista **Certeza**, que contou com apenas dois números publicados em 1944, a participação da voz feminina começa a evidenciar-se com mais relevo, porque nela, Orlanda Amarílis, Yolanda Morazzo e outras autoras começam a ganhar visibilidade, e, assim, inicia-se efetivamente a inserção das mesmas no panorama cultural erudito cabo-verdiano. Por esse motivo, consideramos tais

---

[19] No original: "Si en el contexto de la producción colonial el subalterno no tiene historia y no puede hablar, el subalterno como femenino está aun más profundamente en tinieblas. (...) Claramente, si usted es pobre, negra y mujer está metida en el problema en tres formas".

[20] Cf. LIMA, 2000, sobre o papel da Claridade e a Modernidade Brasileira.

[21] A forma de colaboração de Yolanda Morazzo nas publicações da revista **Claridade** não é definida claramente nas principais fontes de informação: **No reino de Caliban** – I, de Manuel Ferreira, no **Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa**, de Aldónio Gomes e Fernanda Cavacas; na **Bibliografia das literaturas africanas de expressão portuguesa**, de Gerard Moser e Manuel Ferreira. Mesmo na simples busca nos nove números que compõem a edição fac-similar da revista, organizada por Manuel Ferreira, não se constata o seu nome como autora de nenhum texto; Gerard Moser (1983, p. 154) registra a primeira publicação de Yolanda Morazzo como datada de 1950 e não faz referência à revista **Claridade**. O primeiro livro da autora viria a lume em 1976, com poemas escritos entre 1956 e 1975.

[22] É célebre essa afirmação de Orlanda Amarílis: "A Sra. Claridade só tem filhos machos" (Entrevista concedida a David Hopffer ALMADA, 2008).

publicações como índices da expressão da luta pela valorização das mulheres em Cabo Verde, que se solidifica com a criação de órgãos como a OMCV[23], em 1981.

Cabo Verde busca obstinadamente o desenvolvimento econômico-social e, em consequência desse esforço, experiencia, na contemporaneidade, o processo de transformação urbana, típica dos países emergentes; assim, o crescimento econômico carrega em seu bojo o embate campo *versus* cidade. Nesse contexto, considerando que as mulheres cabo-verdianas se encontram envolvidas visceralmente nessa dicotomia, tomamos o que propõe Raymond Williams para iluminar nossas ilações:

> Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizam-se e generalizam-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro das realizações – de saber, comunicação, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. (WILLIAMS, 1990, p. 11)

Dentro do movimento de emigração, eminentemente masculino nos primeiros tempos, as mulheres (mães, esposas, filhas, companheiras), quando permaneciam nas ilhas, eram obrigadas a se deslocar entre esses dois espaços, assumindo as funções dos homens que iam para a diáspora. O embate campo/cidade também se revela em toda sua intensidade para as poucas mulheres que conseguiam partir para a diáspora, invariavelmente oprimidas nas áreas urbanas.

A emigração esporadicamente se dava para áreas rurais[24]; nesse caso, destacavam-se os contratos para as roças de café e cacau são-tomenses[25]. O principal destino dos cabo-verdianos, todavia, eram os países europeus e os

---

[23] Entendemos que a luta pelos direitos das mulheres é uma só, constituída de variada gama. As operárias, camponesas, donas de casa, microempresárias, rabidantes, escritoras, intelectuais e políticas, por exemplo, lutam em cenários diferentes, por meio de veículos e com instrumentos diversos pela sobrevivência e por igualdade de oportunidades. Nesse sentido, sabemos que tanto a revista **Certeza** quanto a OMCV destinam-se a públicos muito diferentes, mas visamos reforçar a ideia do acesso das mulheres a todos os espaços sociais em Cabo Verde.

[24] Em termos de economia moderna (diga-se metropolitana), o sabido êxodo rural tem números alarmantes conforme aponta Milton Santos (2010). O fluxo contrário, ou seja, da cidade para o campo, ainda hoje é menos frequente. Historicamente, Cabo Verde sempre teve acesso aos países europeus desenvolvidos e industrializados, como destino para emigração, mas os cabo-verdianos também emigram para as roças de café e cacau nas outras ex-colônias, notadamente São Tomé e Príncipe.

[25] Segundo Érica Antunes Pereira (2013, p.117), o "contrato de trabalho" substituiu a mão de obra escravizada nas roças de São Tomé e Príncipe: "A situação era muito difícil, considerando que, muitas vezes, não havia o repatriamento dos contratados após o término dos respectivos contratos, bem como as péssimas condições de trabalho desatendiam os mínimos diretos dos povos submetidos".

Estados Unidos, ou seja, os centos urbanos e desenvolvidos. Mesmo no âmbito interno, ou seja, no espaço geográfico do arquipélago, o fluxo migratório segue a mesma lógica. Assim, o fato de as mulheres cabo-verdianas transitarem entre os espaços urbano e rural reitera o entre-lugar em que se encontram, já que, na estrutura social do país, elas desempenham funções nos dois meios.

Cabo Verde, como se sabe, tem sérios problemas geoeconômicos que impactaram sobremaneira o “desejo de ficar e ter de partir”, um dos aspectos da cabo-verdianidade. Nesse rastro, pretendemos abordar as peculiaridades geográficas, humanas e sociais projetadas nos contos das escritoras, partindo, para tanto, da afirmação de Edward W. Said:

> Talvez seja verdade que a maioria das tentativas de esfregar o nariz da cultura na lama da política tem sido cruamente iconoclasta; talvez também a interpretação social da literatura na própria área simplesmente não tenha acompanhado os enormes avanços técnicos de análise textual detalhada. Mas não há como escapar do fato de que os estudos literários, em geral, e os teóricos marxistas americanos, em particular, têm evitado o esforço de preencher seriamente a lacuna entre os níveis da superestrutura e da base na erudição histórica, textual; em outra ocasião cheguei a dizer que o establishment literário-cultural em geral tem deixado de lado o estudo sério do imperialismo e da cultura. Pois o Orientalismo nos coloca diretamente diante dessa questão – isto é –, leva-nos a perceber que o imperialismo político rege todo um campo de estudo, imaginação e instituições eruditas –, de tal maneira que torna o ato de evitá-la uma impossibilidade intelectual e histórica. Mas restará o perene mecanismo de fuga que consiste em dizer que um erudito literário e um filósofo, por exemplo, recebem um treinamento em literatura e filosofia respectivamente, e não em política ou análise ideológica. Em outras palavras, o argumento do especialista pode funcionar com muita eficácia para bloquear a perspectiva mais ampla e, na minha opinião, mais séria em termos intelectuais. (SAID, 2007, p. 42-3)

Edward Said propõe um exercício intelectual de maior profundidade, que exige uma base analítico-teórica alargada, na qual buscamos incursionar, partindo dos dados literários e iluminando-os com dados históricos, políticos e estatísticos da sociedade cabo-verdiana.

Para tanto, abarcamos um período compreendido a década de 1960 e a década de 1990, quando Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt produzem as obras **Cais-do-Sodré té Salamansa**, **Vida vividas** e **Semear em pó**, respectivamente.

No final do século XIX e início do XX, houve um salto tecnológico nas áreas de comunicação e transportes com a invenção e aperfeiçoamento do telefone,

telégrafo, rádio e dos motores de combustão interna, por exemplo. A partir de então, até a virada do atual século XXI, sucedeu-se a melhora qualitativa das velhas descobertas; contudo, as mulheres continuam sofrendo os efeitos da desigualdade de oportunidades decorrentes das diferenças de gênero oriundas da Era Medieval.

Analisar a forma como as mudanças histórico-sociais são apreendidas, no bojo do processo de emancipação social das mulheres, pela ficção das três escritoras, constitui uma de nossas motivações. Interessa-nos investigar micro-resistências ou estratégias femininas para burlar ou escapar da dominação patriarcal.

Dessa forma, os registros da cultura das classes populares e dos cotidianos anônimos de mulheres cabo-verdianas comporão o mosaico de comparação para uma leitura crítica das representações literárias de autoria feminina que buscamos desenvolver. Consequentemente, como afirmamos alhures, pensamos que, para tanto, o *corpus* eleito exige um arcabouço teórico complexo que o examine, considerando também a dimensão geográfica de Cabo Verde como entre-lugar.

1.2. O contexto sociocultural cabo-verdiano contemporâneo e o *corpus* ficcional

Dentre os países africanos de língua portuguesa, Cabo Verde é um dos menores em extensão territorial, um dos menos conhecidos (por vezes, não figurando no mapa-mundi), mas, quando tomamos contato com sua cultura, história e trajetória de desenvolvimento, desperta admiração pela capacidade de resistência do povo ao insulamento e à falta de recursos naturais.

Sua posição geográfica, próxima à linha do Equador, e peculiaridade climática, marcada pela escassez de chuvas, se, por um lado, dificulta a permanência, por outro, requer grande esforço para a saída do arquipélago como alternativa de sobrevivência, já que o(a) cabo-verdiano(a) é impactado(a) pela distância entre as ilhas e o continente africano, demandando altos recursos para a migração e a emigração.

Nesse sentido, contextualizar a história política de Cabo Verde, sobretudo a mais recente, em paralelo aos grandes eventos mundiais e à sua história literária, parece-nos fundamental para a interpretação dos dados colhidos a partir do *corpus* selecionado.

No século XX, esperava-se que todas as tensões econômicas e políticas geradas no XIX fossem solucionadas após a Primeira Guerra; no entanto, isso não aconteceu e as consequências foram sentidas nas décadas seguintes. O problema inicial entre as potências econômicas imperiais – a luta por territórios fornecedores de matéria-prima e consumidores de bens industrializados – acaba por delimitar, geograficamente, o planeta tal como o conhecemos hoje.

O momento de redefinição do panorama mundial durou até 1945 e é certo que outros conflitos eclodiram depois da Segunda Guerra, marcando a política global, nas cinco décadas subsequentes, pela disputa de modelo macroeconômico entre capitalismo e socialismo, que remete, sobretudo, às lutas de classe (entre a burguesia e o proletariado).

As disputas territoriais na Europa ocorrem desde o advento da queda do Império Romano e cessam somente durante o período de expansão marítima e comercial; em contrapartida, o domínio imperial europeu alastra-se, numa escala global, "atingindo 85% da superfície da Terra" (SAID, 2007, p. 74), em 1914.

O eurocentrismo trará consequências diretas para os países africanos, pois a África e o Oriente distante tornam-se as únicas regiões mantidas e ocupadas por forças coloniais. No decorrer do século XX, o interesse passou a ser econômico, voltado para a compra de matéria-prima a preços aviltantes para a produção e a distribuição de bens excedentes em larga escala, sem transferência de tecnologia, principalmente na área da siderurgia.

Atualmente, a forma de manutenção do *status quo*, do poder centralizador, está baseada no domínio dos *royalties* das áreas de tecnologia da informação e processamento de dados (tanto na produção de hardware quanto na de software), concentrando recursos também na área de nanotecnologia, biotecnologia, novos materiais e fontes de energia alternativa: em suma, o domínio do capital intelectual substitui o domínio territorial[26].

Esse novo panorama econômico relega aos países subdesenvolvidos apenas atividades extrativistas e algumas poucas de prestação de serviços. Foi o que ocorreu, por exemplo, no Porto Grande, ilha de São Vicente, em Cabo Verde, que

[26] Essa nova forma de dominação tem como uma de suas estratégias mais importante a cooptação dos melhores pesquisadores em nível mundial. Nos países do Hemisfério Sul, já há alguns anos, tem-se que lidar com a evasão intelectual de seus pesquisadores para o hemisfério norte, nota-se que o oriente também tem vivido o mesmo problema, que acaba por dificultar o desenvolvimento.

funcionava como base logística de abastecimento de carvão, água e víveres para as travessias do Atlântico.

No desenvolvimento recente da economia moderna, os países colonizadores tendem a vitimizar os países colonizados de maneira absoluta, o que ocorreu também com Cabo Verde por ocasião da substituição das frotas de navios movidos a carvão pelas frotas a diesel:

> Assim, apesar da importância das ilhas de Cabo Verde como base de apoio logístico ter diminuído, significativamente, no decurso de todo século XVIII e primeira metade do século XIX, graças também ao avanços técnicos da navegação à vela, permitindo viagens diretas de costa a costa, elas voltaram a partir de 1850, os ingleses criaram uma estação de aprovisionamento, no Porto Grande da ilha de S. Vicente, valorizando uma vez mais, a posição geo-estratégica de Cabo Verde, a meio caminho entre a Europa, a África e a América do Sul. Bem entendido o brilho de outrora se esfumara quase completamente. (PEREIRA, 2011, p. 23)

Efetivamente, a independência de Cabo Verde, em 1975, chega no momento em que há uma redução drástica no trânsito de navios em suas águas e, por fim, já não há mais metrópole a quem pedir auxílio, surgindo daí a necessidade de se "reinventar", já que os recursos enviados da diáspora também não eram suficientes para sustentar o país.

Desde a sua independência, Cabo Verde tem estabilidade política, à diferença de países com recursos abundantes, como Angola, que, logo após a independência, entraram em lutas fratricidas pelo poder. Em função da referida estabilidade política e administrativa, Cabo Verde vem conseguindo caminhar para uma melhora significativa da sua qualidade de vida, atingindo o nível de desenvolvimento médio em 2008.

Para abalizar nossas reflexões, necessitamos revisitar alguns momentos históricos para contextualizar Cabo Verde na economia e cultura da contemporaneidade; para tanto, iniciamos pelos ciclos extrativistas que criam, num primeiro momento, um milionário mercado produtor de insumos, porém de pouca duração, como foi o caso do ciclo da borracha no Brasil[27].

[27]Para ilustrar a repercussão desse tipo de evento econômico e cultural numa sociedade, basta verificarmos, na Literatura Portuguesa, o romance **A Selva**, de Ferreira de Castro, que faz o registro histórico desse momento nas selvas brasileiras.

Em Cabo Verde, a cultura e extração da urzela, da cana sacarina, da purgueira, do pastel-de-tintureiro e do anil[28], segundo Daniel António Pereira (2005) e António Carreira (1977; 1982; 1983), foram muito importantes para a economia metropolitana portuguesa até o início do século XX; porém, com o advento de bases corantes sintéticas e a mudança das culturas para locais mais adequados de produção, essa economia entrou em decadência.

No que tange aos corantes naturais, Daniel Pereira enfatiza que "as tintureiras naturais só morreram com o aparecimento da anilina, o que aconteceu nos finais do século XIX" (2005, p. 288). Claramente, devido às exíguas extensões e às condições territoriais, em termos de condições exploratórias de monoculturas, no sistema de *plantation*, Cabo Verde teve pouco a oferecer como colônia:

> A pobreza natural das ilhas, todas elas dependentes de uma economia agrícola com fraco suporte de criação de gado, agravada pela persistente irregularidade das chuvas quando não por prolongadas estiagens (umas com duração de cinco anos, outras com a duração de dez e mais), sujeita o cabo-verdiano a condições de vida extremamente duras e difíceis. (CARREIRA, 1977, p. 33)

O leque de opções que Cabo Verde podia oferecer como colônia sempre foi muito limitado, de modo que sua independência ocorreu num momento crítico: economicamente, pois não dispunha de condições favoráveis de subsistência.

Face a esse contexto, a literatura cabo-verdiana busca, ao longo do tempo, a sua consolidação. Os contos de Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt se inscrevem nesse "caldeirão de circunstâncias" existente na encruzilhada do Sahel com as florestas tropicais.

Tendo por base informações compiladas por Aparecida Santilli, em **Estórias Africanas** (1985, p. 174-176), Russell G. Hamilton, em **Literatura Africana Literatura necessária II** (1984) e Manuel Ferreira, em **No reino de Caliban – I** (1976), podemos traçar uma breve cronologia histórico-literária a fim de localizar o leitor no ambiente das obras produzidas pelas três escritoras:

1924 — Nasce Orlanda Amarílis, primeira escritora cabo-verdiana a ser referida no cânone, predominantemente masculino.

1926 — Nasce Ivone Aida (irmã de Orlanda Amarílis).

[28] Sobre esse assunto Daniel António Pereira (2005, p. 273-319) detalha melhor a participação desses três corantes naturais na História de Cabo Verde, no **Estudo 7**: Estudos da História de Cabo Verde.

1930 — Estudantes negros reúnem-se em torno de revistas como **Légitime Défense** (1932), **L'Étudiant Noir** (1934*) e* **Présence Africaine** (1947-1968), propondo unir-se pela afirmação da cultura negra e pela conscientização do negro acerca de sua situação. Valorização da divulgação do jazz (iniciada pelo músico negro Louis Mitchell) na Europa e iniciativas congêneres se alastram pelos Estados Unidos, ao que Langston Hughes chama de "Renascimento negro". No Brasil, inicia-se a 2ª Geração Modernista, com destaque para: Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Érico Veríssimo (anos de 1920 a 1930).

1933 — Início do Estado Novo em Portugal. Início da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), depois renomeada para Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE).

1935 — Jorge Barbosa publica **Arquipélago**.

1936 — Surge a revista **Claridade** (Mindelo, São Vicente, 1936-1960), elementos destacados são: Baltasar Lopes, Jorge Barbosa, Manuel Lopes.

1938 — Nasce Fátima Bettencourt.

1939 — A Alemanha invade a Polônia, início da II Grande Guerra.

1944 — Surge a Revista **Certeza**. Época de contato com o Neo-Realismo, caracterizado pelos traços reivindicatórios, sobre as bases da cabo-verdianidade. Principais autores são: Nuno Miranda, José Spencer, Arnaldo França.

1945 — Fim da II Guerra Mundial, início da Guerra Fria. Criação da PIDE em Portugal, existente entre 1945 e 1969.

1949 — Surge **Mensagem**, da Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa.

1956 — Surge **Cabo Verde – Boletim de propaganda e Informação**. Amílcar Cabral lidera a fundação do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC).

1957 — Publicação de **O dialecto crioulo das ilhas de Cabo Verde**, de Baltasar Lopes.

1958 — Surge o **Suplemento Cultural**, de Cabo Verde, refletindo uma intensa fase de protesto.

1959 — Surge o **Boletim dos Alunos do Liceu Gil Eanes**.

1960 — Começam os movimentos de independência das colônias portuguesas.

1961 — Início das Guerras de Libertação.

1962 — Surge **Seló: Página dos Novíssimos**, com dois números, tendo, como principais autores Rolando Vera-Cruz Martins, Jorge Miranda Alfama, Oswaldo Osório, congregando o compromisso telúrico de **Claridade***,* a ideologia de **Certeza** e a determinação de certos poetas do **Suplemento**.

1970 — Morre António de Oliveira Salazar.

1973 — PAIGC declara unilateralmente a independência da Guiné-Bissau em 24 de Setembro. Amílcar Cabral é assassinado.

1974 — Revolução dos Cravos em 25 de abril. Publicação de: **Cais-do-Sodré té Salamansa,** de Orlanda Amarílis, **Pão & Fonema,** de Corsino Fortes.

1975 — **Independência de Cabo Verde em 05 de junho.** Nascimento do **Voz di Povo.** Governo do 1º Presidente Aristides Maria Pereira.

1976 — Em maio, o Jornal **Espaço Cultural** é renomeado para **Cultura** e permanecerá, por cinco anos, sob a direção de Arménio Vieira.

1977 — Surge a revista **Raízes** sob a direção de Arnaldo França.

1981 — Formação do PAICV em Janeiro. Criação da Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV).

Interrompemos aqui essa síntese cronológica, pois consideramos os marcos constantes nesse período os mais relevantes para o cotejo com as referências extraídas dos contos, dadas as datas de publicação das obras das autoras.

Adiante observaremos como o suporte teórico relativo ao *Bildungsroman*[29] poderá iluminar a leitura da ficção curta produzida pelas autoras citadas, na busca da afirmação de uma identidade literária feminina.

[29] Sobre o *Bildungsroman,* levamos em consideração, além de FERREIRA PINTO (1990), os trabalhos desenvolvidos por: MAAS (2000), MONTEIRO (2000), QUINTALE NETO (2005), ARRUDA (2007) e SCWHANTES (2010).

1.3. A ficção feminina cabo-verdiana: *Bildungsroman* e hermenêutica do cotidiano

Quando analisamos a escritura que leva em conta a categoria social de gênero, há que se considerar o chamado *Bildungsroman* feminino[30]. Por mais relacional que possamos considerar essa escrita gendrada, pisamos em trilhas de existência recente quando estudamos a literatura produzida por mulheres (CASTELLO BRANCO, 1989 e 1991), sobremaneira a africana de língua portuguesa e, mais especificamente, a cabo-verdiana, que tem um histórico de poucas editoras para publicação de obras e, por esse motivo, um grande manancial de produções na modalidade ficção curta dispersa em periódicos.

O que chamamos de *Bildungsroman* feminino (ou, de forma mais estrita, o conto de formação) cabo-verdiano está intimamente relacionado com essa escassez de edições, até por tratar-se de campo novo de criação, divulgação e pesquisa no mundo de língua portuguesa.

Como destaca uma das pioneiras dos estudos femininos brasileiros:

> Entre os fenômenos mais significativos desse último quarto de século [XX], no âmbito da literatura e da crítica, está sem dúvida o crescente interesse que desde os anos 70 vem despertando não só a produção literária das mulheres, mas também a da literatura infantil juvenil e da 'negritude'. Muito mais que simples moda, esse triplo interesse arraiga em um fenômeno cultural mais amplo: a inegável emergência do *diferente*; das vozes divergentes; a descoberta da alteridade ou do Outro, via de regra, sufocadas ou oprimidas pelo sistema de valores dominantes.
> Já não há dúvida de que na base das mudanças que dia a dia alteram o mundo herdado do passado está a gravidade e crescente *mudança dos conceitos* que definiam, social, econômica e politicamente, as figuras da mulher, da criança, do jovem e das chamadas raças 'inferiores' (as que, escravizadas pelo 'branco' progressista, ajudaram na construção desta nossa esplêndida / absurda civilização-do-progresso, em plena fase de troca-de-pele...) (NOVAES COELHO, 1993, p. 11)

[30] Percorremos essa trilha teórica de adaptação do *Bildungsroman* à forma conto desde 1995, tomando-a como base de nossas ilações, culminando com a defesa da dissertação: ***A noite escura e mais eu*, de Lygia Fagundes Telles, e *A casa dos mastros*, de Orlanda Amarílis:** uma análise comparada, no ano 2000, na Universidade de São Paulo, sob orientação da Professora Doutora Maria Aparecida Santilli.

Voltando à discussão da relação do *Bildungsroman* com a forma conto, base do nosso *corpus* de pesquisa, entendemos que esta teorização indica uma opção diegética por parte do escritor, que ultrapassa as limitações das formas literárias. Assim sendo, apesar da origem desse suporte ser própria do romance, consideramos sua aplicabilidade na ficção curta. No romance, o enredo, carregado de ações dispersas em vários espaços distintos, apresenta experiências pulverizadas ao longo do tempo, eminentemente, dilatado; no conto, essas ações, espaços e tempos estão concentrados num momento privilegiado de formação que a ação eleita representa. Nos contos das autoras por nós escolhidas, percebemos tratar-se, na grande maioria dos textos, de um instante exemplar na formação da identidade feminina.

A forma conto pode nutrir-se de outros elementos primordiais da teoria *Bildungsroman*:

> [...] o conflito de gerações, a viagem para uma cidade grande (uma vez que o protagonista usualmente vive em uma cidade pequena: quando as possibilidades de educação em sua cidade se esgotam), a formação acadêmica em si e, ao lado dela a mais importante, a educação informal, que permite ao provinciano protagonista conhecer as regras da sociedade. (DALCASTAGNÈ, 2000, p.106)

Na escrita das três contistas escolhidas, buscamos verificar a "inegável emergência do diferente; das vozes divergentes; a descoberta da alteridade ou do Outro" e, com isso, compreender como se opera, no nível da diegese, a construção e fixação da(s) identidade(s) cabo-verdiana(s)[31] nas décadas de 1960 a 1980, interstício que alberga os discurso teóricos de Nelly Novaes Coelho (1993), Maria Odila Leite da Silva Dias (1994), Michelle Perrot (1998, 2005; 2006; 2008), Gayatri Spivak (2009), entre outras, que enfatizam o momento histórico dessa "fase de troca-de-pele".

Em tal perspectiva, não podemos desconsiderar o que já afirmávamos há alguns anos sobre a construção de algumas personagens de **A casa dos mastros**, de Orlanda Amarílis:

> A semelhança na utilização de protagonistas crianças e/ou adolescentes por parte das duas ficcionistas nos remetem a uma

[31] Entendemos a identidade como fenômeno plural, na linha de Stuart Hall (2006, p. 17 e 2009, p. 219).

> perspectiva de construção do “Bildungsroman” feminino, na forma conto, definido nos moldes em que Cristina Ferreira Pinto apresenta: [O]‘Bildungsroman’ retrataria o período de formação da personagem que começa na infância ou adolescência. [...]. (MONTEIRO, 2000, p. 146)

No *corpus* analisado, cremos que as características do *Bildungsroman* feminino consistam em um denominador comum. Os aspectos dessa teoria parecem-nos, contudo, mais facilmente apreensíveis na ficção de Orlanda Amarílis do que nas obras de Ivone Aida ou de Fátima Bettencourt.

O *Bildungsroman* comparece com frequência na diegese memorialista produzida pelas três escritoras, porém com menor intensidade na ficção de Ivone Aida, que mais parece compor a ficção com um aporte de *griot*, de contadora de estórias, do que de revisora da própria estória/história, diferentemente das duas outras autoras. Tal processo poderá ser observado no início do Capítulo 2, a partir do cotejo dos títulos dos contos[32].

Nesse sentido, vale recordar que o *Bildungsroman* nasce como teoria do(s) rito(s) de passagem masculino(s), centrando-se no estudo dos romances de formação, mas que também acabam por estender-se ao universo feminino.

No texto de Fátima Bettencourt, o cunho memorialista desponta no fabulário com mais força, reforçando e ultrapassando, de alguma maneira, o aspecto de formação da personagem, característico do *Bildungsroman.* O fato de Fátima Bettencourt ter começado a sua produção em idade madura pode ter contribuído para essa preponderância memorialista: depreende-se dos contos a fixação dos aprendizados que ficaram ou que deveriam ficar, mas, de modo geral, na ficção de Fátima Bettencourt, a efabulação está centrada nas “lembranças”.

Ressalte-se que tratamos os contos de Fátima Bettencourt como artefatos literários, entendidos na linha de semelhança com os contos da brasileira Lygia Fagundes Telles, que tem por hábito cruzar um tanto de memórias pessoais com a ficção, chegando mesmo ao ponto de não se ter muito claro onde começa a ficção

[32] Na narrativa de Orlanda Amarílis, há um predomínio de títulos femininos e muitos deles remetem a meninas ou mulheres adultas em processo de aprendizagem ou de reconhecimento dos novos paradigmas. Na obra de Ivone Aida, apenas dois dos cinco contos levam títulos femininos, constatação que poderia indiciar, à primeira vista, para uma efabulação masculina; porém, no correr da pena, percebe-se que são contos relacionados intimamente com as vivências de mulheres.

e termina a memória, como ela mesma sublinha[33].

No cômputo geral, as três escritoras cabo-verdianas apresentam, em alguns contos, personagens ainda na infância e adolescência, como postula a teoria:

> [O] 'Bildungsroman' apresenta as consequências de eventos externos sobre o herói, registrando as transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre. Há uma ênfase, portanto, no desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua interação com o mundo exterior. (FERREIRA PINTO, 1990, p. 10)

Temos claro que, no processo de análise das obras selecionadas para nosso *corpus*, encontramos substratos suficientes para examinar boa parte das personagens à luz da categoria apontada por Cristina Ferreira Pinto, o Bildungsroman:

> [...] escritos principalmente por mulheres [e] tomam como ponto de referência as características que convencionalmente definem o gênero. Essas características, em resumo, são: infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior ('the larger society'), auto-educação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente. (Ibidem, p. 14)

O fato de "levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente" pode associar-se, no *corpus* eleito, a dados reais da história cabo-verdiana, como a vivência diáspórica, quer seja sob a égide da emigração provocada pela dificuldade de sobrevivência no período de secas persistentes

[33]Esse é apenas um dos momentos, em entrevista, em que a escritora esclarece o seu processo criativo; o fragmento é parte de uma entrevista concedida à Ong Leia Brasil, extraído de http://www.leiabrasil.org.br/old/entrevistas/tellesi.htm, acesso em 03/05/2013: "**Leia Brasil:** Apesar de Invenção e Memória não ser uma obra autobiográfica, existe uma forte ligação com a sua história. Há realmente a existência de um passado pouco camuflado? **Lygia Fagundes Telles:** A invenção e a memória se misturam muito. É impossível fazer uma separação fria, calculada. A memória é a invenção. Quando você vai contar um fato, você dá ênfase a esse fato. Nessa ênfase começa a entrar o imaginário, a invenção. Você não está mentindo, mas você está dando um realce ao fato que você assistiu ou ouviu. Não é mentira e não é verdade. É uma mistura do ficcionista - sou sobretudo ficcionista. Nunca pensei em fazer autobiografia, tenho horror disso. Então quero, nesse caso, trazer ao leitor essa novidade, esse faz de conta. Minha memória pode não ser minha memória, não tem importância o fato da realidade existir ou não ali. O importante é a sedução com o leitor. Esse livro é o que mais traz traços autobiográficos. Nesse ponto, ele é primo irmão do livro A Disciplina do Amor que também tem uma porção de fragmentos, de miniaturas, como diria Carlos Drummond de Andrade. Tem miniaturas ali que podem ser reais ou não, não interessa. O que interessa é o fato do leitor se aproximar do escritor e formar com ele uma espécie de cumplicidade". Esse comportamento natural da escritora já é bastante notório, como se vê nessa outro fragmento de uma entrevista concedida por Lygia Fagundes Telles ao jornal Folha/uol: "Ah, eu não consigo separar a memória da invenção, do imaginário. Não sei se algumas dessas personagens são eu mesma ou se inventei essa menina". Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/bienal/lygia.htm. Acesso em 03/05/2013.

(período colonial), quer pela busca de trabalho, de aperfeiçoamento profissional ou de independência pessoal (pós-independência).

Temos que considerar que, segundo Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 15), a protagonista do "romance de renascimento e transformação" seria uma mulher mais velha, com mais de trinta anos ou já de meia-idade, em busca da auto-realização.

Para a pesquisadora, o *Bildungsroman* e o romance de renascimento e transformação diferenciam-se da seguinte maneira:

> Primeiramente o 'Bildungsroman' seria um tipo de narrativa em que se dá a busca da integração *social* da personagem, enquanto no outro modelo o objetivo seria a integração *espiritual* [...] A segunda distinção entre o 'Bildungsroman' e o 'novel of rebirth' está relacionada a essa primeira: no 'romance de renascimento e transformação' existe a possibilidade de um final positivo da protagonista, ou seja, há um sentido de vitória pessoal, de realização das aspirações individuais da personagem. No 'Bildungsroman', entretanto, essa possibilidade é quase sempre nula, porque a integração social da mulher tradicionalmente exclui qualquer chance de auto-integração e realização. (FERREIRA PINTO, 1990, p. 15-6)

O caráter trágico do *Bildungsroman* (ou a nulidade de auto-integração e realização a que se refere a teórica) está intimamente ligado ao que afirmava Nelly Novaes Coelho: a escrita feminina é marcada pela: "inegável emergência do diferente; das vozes divergentes; [pela] a descoberta da alteridade ou do Outro" (1993, p. 11); e, se a possibilidade de realização não reside no sujeito, ela só pode estar projetada no Outro.

As décadas de 1960 a 1980 abrigam esse momento de mudança de paradigmas, em que a univocidade falocêntrica da sociedade euro-americana é abalada por uma série de eventos que, se não puseram por terra boa parte dos fundamentos da cultura de base judaico-burguesa-cristã-medieval, como o que reduzia a situação das mulheres a servir ao marido e à família, causaram-lhes fissuras significativas.

Pelas brechas e lacunas dessa sociedade se inscreve o discurso feminino na contemporaneidade, mesmo que a desigualdade de gênero, embora minimizada, permaneça nas culturas em que o viriarcado tem caráter hegemônico[34]. As mulheres acumulam responsabilidades nos campos privado e público, trabalhos antes considerados como masculinos, a par da faina diária como mães, responsáveis pela

[34] Viriarcado, termo que evoca a hegemonia do masculino, viril, guerreiro, conquistador e provedor.

organização e cuidados com o lar e com a família. A mulher cabo-verdiana não foge a essa transformação que, ao mesmo tempo em que a eleva à situação de sujeito, assoberba-a de funções que redundam em subordinação ou vitimização.

No caso de Cabo Verde, a questão da (e)migração é uma das pedras de toque das relações de gênero. Durante o período situado entre a dominação colonial e boa parte do pós-independência, era o homem, o macho provedor, que emigrava, como aparece registrado em **Cais-do-Sodré té Salamansa**, de Orlanda Amarílis. Nos dias de hoje, a estatística indica que o número de mulheres emigradas já é maior do que o de homens, sobretudo em virtude do fenômeno da "rabidância" (comércio informal em que as mulheres buscam Mercadorias no exterior para venda nas ilhas[35]).

Na fase em que os homens emigravam mais, a sua ausência no arquipélago criava lacunas que iam sendo preenchidas pelas mulheres, acelerando a sua entrada no espaço público, um dos motivos pelos quais há um grande número de mulheres chefes de família na história de Cabo Verde; assim se pode observar a aceleração da trajetória social feminina com relação às demais ex-colônias portuguesas na África. A função de provedor da família, fundamental à configuração do conceito de macho ou da masculinidade hegemônica no sistema patriarcal, sofre significativa fissura na sociedade cabo-verdiana.

Ademais, a emigração masculina acaba por acelerar o processo de aprendizado e de formação das mulheres cabo-verdianas. A ausência maciça dos homens cria espaços sociais e econômicos que precisam ser ocupados pela mão de obra disponível, ou seja, o exército de reserva. As mulheres que ficaram no arquipélago, forçosamente, entram na disputa dos poucos postos de trabalho disponíveis, pois, muitas vezes, já não há homem na casa, como o observamos em **Semear em pó**, no conto "Boa Raça", de Fátima Bettencourt (1994 p. 29-32).

Dessa forma, paradigmas como o do homem macho provedor (COSTA, 2002, *online*[36]), as associações referentes à masculinidade tradicional como provedor-trabalho-paternidade, sofrem rasuras, tanto na sociedade ocidental quanto na sociedade cabo-verdiana, corroborando as propostas de crise da masculinidade hegemônica (ou do paradigma masculino dominante nas sociedades ocidentais:

[35] Sobre esse tema específico e os vários aspectos que o cercam encontramos um estudo aprofundado feito por Marzia Grassi, em sua obra: **Rabidantes, comércio espontâneo transnacional em Cabo Verde (2003).**

[36] COSTA, Rosely Gomes. Reprodução e gênero: paternidades, masculinidades e teorias da concepção. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, SC, v. 10, n. 2, 2002. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-26X2002000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em maio de 2012.

branco, europeu/norte-americano, viril, acasalador, provedor, heterossexual) referida por Badinter (1993), Nolasco (1993; 1995a; 1995b; 2001), Gay (1995), Almeida (1995), Ceccareli (1997), Arilha, Ridenti e Medrado (1998).

Na perspectiva da Nova História, entendemos que, buscando uma hermenêutica do cotidiano das mulheres cabo-verdianas, interessa-nos investigar os momentos em que o texto literário registra a sua dominância no cenário, ou seja, como afirma Michelle Perrot, os flashes que elas protagonizam:

> Da História, muitas vezes a mulher é excluída. É-o primeiramente ao nível do relato, o qual, passadas as efusões românticas, constitui-se como a representação do acontecimento político. O positivismo opera um verdadeiro recalcamento do tema feminino e, de modo geral, do cotidiano. (PERROT, 2006, p. 185)

Essa exclusão dos registros da História traz consigo o processo de invisibilidade que Michelle Perrot também aponta:

> Em primeiro lugar, porque as mulheres são menos vistas no espaço público, o único que, por muito tempo merecia interesse e relato. Elas atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É garantia de uma cidade tranquila. Sua aparição em público causa medo. (PERROT, 2008, p. 16-7)

O nosso olhar recai sobre essas figuras invisíveis e excluídas da história, protagonistas de cenas cristalizadas nas visões de Orlanda Amarílis, de Ivone Aida e de Fátima Bettencourt: são elas representantes dessas experiências femininas levadas ao extremo, e partes fundamentais do *Bildungsroman*:

> O suicídio, a loucura, a alienação imposta ou voluntária, são elementos constantes na experiência feminina, tanto em sua literatura como na vida real. […]. Assim, tanto a morte como a loucura podem ser entendidas como uma forma de punição da mulher que tentou ir além dos limites sociais normalmente aceitos, ou como a única forma de rejeição desses mesmos limites: como tentativas fracassadas de escapar às imposições do grupo social, ou como fugas realizadas com êxito, recusas que se afirmam através dos únicos canais de expressão que a mulher (escritora e personagem) via abertos. (FERREIRA PINTO, 1990, p. 18)

O espaço de resistência construído no feminino, nos textos literários cabo-verdianos produzidos por mulheres, não se plasma de momentos grandiosos, mas de micro-resistências ou de papéis informais que vão delineando a evolução de sua trajetória.

O empoderamento da escrita por mulheres (a autoria feminina), em Cabo Verde, não trata, porém, de dar voz àquelas que não a possuem, como as protagonistas anônimas do cotidiano. E este ponto, demarcado por Gayatri Spivak (2009), ressalta que o subalterno precisa adquirir a sua voz, pois ninguém pode falar por ele. A escritura de autoria feminina em terras crioulas e na diáspora objetiva, certamente, dar visibilidade às trajetórias e papéis femininos naquela sociedade, como propõe Simone Caputo Gomes em vários de seus ensaios (1993; 1995a/b; 1998; 1999; 2000a/b; 2003a/b/c/d; 2008). Essa escrita feminina na trilha do *Bildungsroman,* com base nas considerações de Cristina Ferreira Pinto (1990), constitui (lembrando a reflexão de Spivak) também uma face do exercício árduo da aquisição da fala.

Dessa forma, a hermenêutica do cotidiano feminino, como linha de leitura dos textos literários ficcionais cabo-verdianos, aqui representados pela produção de Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt, dá-nos a possibilidade de demonstrar uma parcela significativa do compromisso que a literatura tem com a sociedade e com o mundo. Em tal sentido, sem maniqueísmos por parte das três escritoras, o resultado do que produziram parece-nos de extrema relevância para o conhecimento da alma cabo-verdiana por meio de sua literatura, no rastro da ponderação de Antonio Candido:

> Há no estudo da obra literária um momento analítico, se quiserem de cunho científico, que precisa deixar em suspenso problemas relativos ao autor, ao valor; à atuação psíquica e social, a fim de reforçar uma concentração necessária na obra como objeto de conhecimento; e há um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra e a sua função como síntese e projeção da experiência humana.
> Tendo assim demarcado os campos, vejamos [...] a literatura como força humanizadora, [...] Como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem. (CANDIDO, 2002. p. 80)

Esse papel de humanização a que alude Candido tem relevo em nossa análise a partir do *corpus* escolhido e de sua representação no conjunto da literatura cabo-verdiana no que diz respeito à hierarquia de gênero e tentativas de sua superação.

Acreditamos, ainda na esteira do pensamento de Candido, no que tange ao modo de representação, que o

> [...] devaneio (*rêverie*) se incorpora à imaginação poética e acaba na criação de semelhantes imagens; mas o seu ponto de partida é a realidade sensível do mundo, ao qual se liga assim necessariamente. Para Bachelard, essa espécie de carga inicial da imaginação é formada pelos quatro elementos da tradição eleática; os *simples* do mundo, segundo a visão de tantos séculos: terra, água, ar e fogo.
> Independente de aceitarmos ou não o ponto de vista de Bachelard, a referência a ele serve nesse contexto sobretudo como amostra do laço entre imaginação literária e realidade concreta do mundo. Serve para ilustrar em profundidade a função integradora e transformadora da criação literária com relação aos seus pontos de referência da realidade. (CANDIDO, 2002, p. 82)

Da ficção de Orlanda Amarílis à de Fátima Bettencourt, pode-se perceber que há a proposta de uma viagem de aprendizado e de formação, comum ao *Bildungsroman*, como já referimos. Porém, uma constante nas três produções é o tangenciamento da realidade, especialmente das mulheres cabo-verdianas, partindo da veia realista que o século XX introduziu na literatura e que o senso crítico dos escritores incorpora. Com Candido, podemos inferir que, mais do que no *Bildungsroman*, o foco está centrado na função humanizadora da literatura:

> A literatura pode *formar*; mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa – o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. [...] ela age sob o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, – com altos e baixos, luzes e sombras. Daí as atitudes ambivalentes que suscita nos moralistas e nos educadores, ao mesmo tempo fascinados pela sua força humanizadora e temerosos da sua indiscriminada riqueza. (CANDIDO, 2002, p. 83)

Para além da forma literária, do *Bildungsroman* feminino cabo-verdiano, da função humanizadora, estamos diante de ficcionistas que trabalham os dados da realidade à semelhança dos autores referidos por Cíntia Schwantes, no artigo **Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero**:

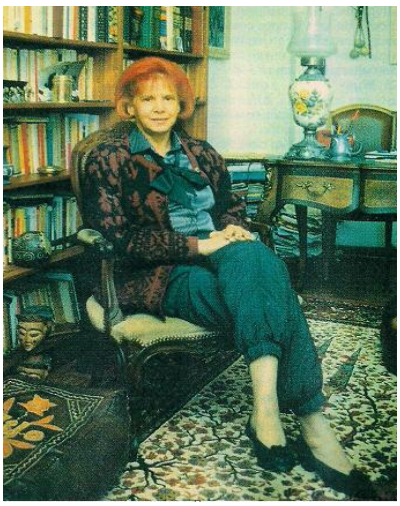
> Por fim, “Sargento Garcia”, o conto de Caio Fernando Abreu, traz uma diferença que começa pelo gênero: na extensão de uma narrativa curta, seria difícil (embora talvez não impossível) retraçar uma trajetória de formação. Dessa forma, os contos de formação (e

> Clarice Lispector, não por acaso, escreve essas narrativas de formação com maestria) costumam se concentrar em um momento específico da trajetória do protagonista: o momento epifânico em que ele tem uma revelação sobre si mesmo, descobre algum dado identitário importante sobre si mesmo. (2010, p. 111)

Portanto, interessa-nos perseguir e compreender o "momento específico" que marca a descoberta identitária das personagens ficcionais criadas pelas três autoras em tela, uma vez que remetem à construção da identidade das mulheres cabo-verdianas e à sua atuação social e histórica.

1.4. Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt: percursos biográficos

O conto cabo-verdiano tem, nas obras das três escritoras selecionadas neste *corpus,* uma abrangência literária exemplar, abarcando os três períodos históricos recentes mais importantes da história de Cabo Verde. Consideramo-las representantes significativas desse tempo histórico e sujeitos na relevante assunção da escrita de autoria feminina cabo-verdiana. Assim, julgamos que o conhecimento de suas histórias de vida e produção justifica-se pelo desejo de melhor entender o percurso pelo qual elas nos conduzem, por meio de suas escritas.



ORLANDA AMARÍLIS LOPES RODRIGUES FERNANDES FERREIRA, na trilha de antecessoras como Antónia Gertrudes Pusich (que publicou textos esparsos em periódicos, na Lisboa do século XIX) e Yolanda Morazzo (publicou em antologias e, em livro, em 1976), sagra-se com a publicação de contos nos anos oitenta do século XX. Nasceu a 08/10/1924[37] em Santa Catarina, na ilha de Santiago, Cabo Verde, falecida a 02/02/2014 em Lisboa, Portugal.

Casou-se em 1945 com o escritor e crítico literário Manuel Ferreira (1915-1988), em Cabo Verde. Residiu na diáspora (por dois anos na Índia, dois anos em

[37] AMARÍLIS, 1989, p. 7.

Angola e seis anos em Goa), acompanhando o marido em deslocações de natureza profissional ou especificamente cultural. Por convite dirigido a ambos, visitou a Nigéria, o Canadá, os EUA, Moçambique, a União Indiana, o Sudão, o Egito, a Itália, a Espanha e a Galiza.

Vive há muitos anos em Lisboa, Portugal, onde atuou no Magistério Primário e no cargo dos Inspetores-Orientadores do Ensino Básico e de Ciências Pedagógicas da Faculdade de Letras de Lisboa; também foi professora da Universidade Católica, na qual ministrou aulas sobre a Língua e a Cultura Cabo-verdiana[38].

Em sua vida, Orlanda Amarílis sempre militou em atividades sociais: pertence ao Movimento Português Contra o Apartheid, ao Movimento Português para a Paz, e é membro da Associação Portuguesa de Escritores, a cujos corpos gerentes pertenceu, e ainda do Pen Club. (AMARÍLIS, 1989, p. 8.)

Em sua trajetória literária, Orlanda colaborou em: **Certeza***,* de cujo grupo fez parte*,* **O Heraldo em Goa**, **Colóquio-Letras, África-Literatura, Arte e Cultura**; **Loreto 13** da Associação Portuguesa de Escritores*,* **Jornal de Letras, Artes e Idéia**s[39], em Portugal. Seu nome também figura em várias antologias:

> **Escrita e Combate** (1976); **Contos**: O Campo da Palavra (1985); **Fantástico no Feminino** (1985); e ainda em **Afecto às Letras —** Obra Colectiva de Homenagem da Literatura Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho (1984), bem como na antologia em Língua alemã de contistas africanos: **Fraun in der Dritten Welt**, RFA (1986) e na antologia de escritores cabo-verdianos, em língua inglesa: **Across the Atlantic**; An Anthology of Cape Verdean Literature, Estados Unidos da América (1988). (AMARÍLIS, 1989, p. 8.)

A qualidade de seus contos resultou na sua apresentação no programa "Vitinho", do Canal 1 da RTP, e também a radiodifusão do seu conto "Luísa, Filha de Nica", na rádio húngara.

Orlanda Amarílis tem contos traduzidos para o russo e para o holandês. Publicou as obras de contos **Cais-do-Sodré té Salamansa** (1974), **Ilhéu dos Pássaros** (1983)[40], **A Casa dos Mastros** (1989) e a obra infantil **Facécias e peripécias** (1990).

---

[38] Segundo consta no curriculum da escritora, que nos foi enviado pela própria Orlanda Amarílis, em 1996.
[39] MOSER; FERREIRA, 1983, p. 137.
[40] SANTILLI, 1985, p. 135.

Em Portugal, críticos como Armando Ventura Ferreira, Casimiro de Brito, Duarte Faria, Elsa Rodrigues dos Santos, Fernando Assis Pacheco, Jacinto do Prado Coelho, Manuel Ferreira e Pires Laranjeira também escreveram sobre a obra da autora. Nos Estados Unidos da América, Gregory McNab e Russel Hamilton[41] pesquisaram e divulgaram suas obras.

No Brasil, suas obras foram estudadas e divulgadas, inicialmente, por críticos como Benjamin Abdala Jr., Fernando Mendonça, Maria Aparecida Santilli, Maria Lúcia Lepecki, Simone Caputo Gomes. Até o presente momento, é a escritora cabo-verdiana mais estudada em dissertações e teses acadêmicas, contando com os trabalhos de: Heloisa Corrêa Moura, Jane Fraga Tutikian, Jaqueline Teodora Alves Cardoso, Jussara de Oliveira Rodrigues, Pedro Manoel Monteiro, Regina Aparecida Nascimento, Sonia Maria Alves de Queiroz, Sonia Maria Santos e Suely Alves de Carlos e Elisabete Ricardo Gomes[42]. É a única escritora cabo-verdiana canonizada por Michel Laban na sua coletânea de entrevistas Cabo Verde: encontros com escritores (1992) e faz parte da Academia Cabo-verdiana de Letras.

IVONE AIDA LOPES RODRIGUES FERNANDES RAMOS é irmã de Orlanda Amarílis; nasceu no dia 7 de setembro de 1926, em Santa Catarina, Ilha de Santiago.

Teve uma infância considerada comum, mas destaca-se nesse período de formação a presença dos livros, segundo a página da família Fernandes na internet[43]:

> Com cinco anos, Ivone foi viver com a avó na ilha de São Nicolau, onde fez a quarta classe, e fez o primeiro ano em São Vicente, para depois regressar a Assomada, onde passou mais aproximadamente seis anos.
> Desde criança gostava de leitura. Lia de tudo: romances policiais, de amor, espionagem, medieval passando para livros de história e outros livros que o pai tinha na biblioteca da casa. (*online*)

[41] AMARÍLIS, 1989, p. 7.
[42] www.simonecaputogomes.com, ppt: Os estudos cabo-verdianos na universidade: primeira versão de uma síntese histórica.
[43] Fonte: http://www.familiafernandes.net/ivonefernandes.html, acesso em 10/03/2012.

Dessa maneira, cresceu instruída e a par dos problemas locais e mundiais, Colaborou na Revista **Mudjer** (GOMES, 1998, p. 175), publicação da Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV), em 1982. Segundo a página da família Fernandes[44]:

> Já uma menina, foi para São Vicente morar na casa do primo de sua mãe, o senhor Dr. Gonçalves, que a incentivou a escrever livros de estórias folclóricas de Cabo Verde, devido ao fato de saber e gostar de contá-las. Estas estórias foram contadas para ela pelos vizinhos, empregadas da casa, ou pelos mais velhos, em Santa Catarina e em São Nicolau, no quintal ou na porta da casa, com o céu estrelado e os meninos sentados ao pé do contador de estórias. Eram contos de feiticeiras, de pessoas com poderes extraordinários, ou em que o herói empreendeu uma missão cheia de perigos. (*online*)

Ivone Aida, segundo Tomé Varela da Silva (2002, p. 369):

> Fez estudos secundários no então Liceu "Gil Eanes", em Mindelo (São Vicente). Foi modista e professora de Corte e Costura, além de dirigente da Cooperativa "Abel Djassi" da OMCV (Organização das Mulheres de Cabo Verde), de que é membro, e sócio da Associação dos Amigos da Natureza.

Exercendo a profissão de modista, confeccionava roupas sob medida e mesmo hoje produz peças tradicionais, como colchas de retalhos, bolsas dos vendedores no Mercado, bordados.

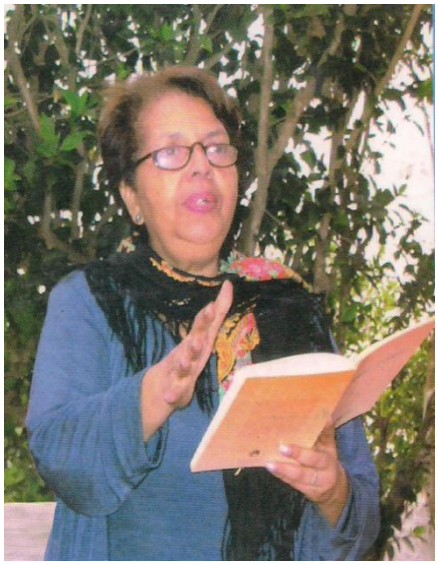
Segundo a página da família Fernandes:

> Casou em São Vicente, em 1954, com o Sr. Nena Ramos, dono da farmácia Nena, no Mindelo, e tem 5 filhos.
> Destaca-se o primeiro filho dela, Carlos Gonçalves, que é jornalista e foi Director da Rádio de Cabo Verde. Agora está aposentado e tem a sua própria rádio de nome Rádio Comercial. (*online*)

Em meio a essas atividades, Ivone Aida publicou as seguintes obras de contos: **Vidas Vividas** (1990), **Futcera ta Cendê na Rotcha** (2000), e **A exilada** (2005), além da obra infanto-juvenil **Mam Bia tita conta estória na criol** (2009). Ivone Aida tem alguma obra em verso obtendo: 1° Prémio dos Concursos Nacionais de 1976 com os poemas "Ilhas" e "No Comício"; Menção Honrosa no Concurso de

[44]Ibidem.

Natal “Terra Nova” com o poema “Vislumbre”, 1982 (FONTES, 2006, p. 218). Faz parte da Academia Cabo-verdiana de Letras.



HIRONDINA DE **FÁTIMA BETTENCOURT** SANTOS LIMA nasceu a 16 de fevereiro de 1938, no concelho de Porto Novo, ilha de Santo Antão, Cabo Verde, e cresceu em São Vicente, onde fez o Liceu. Diplomada em Magistério Primário, estagiou em Comunicação Educacional na Universidade Nova de Lisboa e na Escola Superior de Educação de Setúbal, em Portugal.

Fátima Bettencourt sempre exerceu a profissão de professora e participou na preparação de livros didáticos para o ensino. Foi professora do Ensino Primário em Lisboa (GOMES, 1998, p. 131), Guiné-Bissau e Angola, e professora do Ensino Primário e do Preparatório em Cabo Verde, onde, atualmente, reside na cidade da Praia.

Fátima Bettencourt caracteriza-se por ser uma mulher extremamente ativa e atuante em várias áreas. Paralelamente à carreira de professora, seguiu a via jornalística, trabalhando como locutora e produtora de programas radiofônicos na Guiné-Bissau, em Angola, e em Cabo Verde. Nos últimos anos, tem atuado como produtora e apresentadora de programas da Rádio Educativa na cidade da Praia.

Em sua carreira de escritora, publicou contos e crônicas. Como contista, **Semear em pó** (1994) e **Mar, caminho adubado de esperança** (2001); como cronista, em 2001, reuniu sua colaboração regular na imprensa entre 1992 a 1997, na obra **Um certo olhar**[45] e, em 2008, publicou **Lugar de suor, pão e alegria**. Além dessas obras, a autora tem também um livro juvenil, **A cruz de Rufino (**1996) e colaborações dispersas em periódicos cabo-verdianos e estrangeiros e em manuais pedagógicos.

Desempenhou, entre outros, o cargo de diretora do Departamento de Informação e Relações Exteriores da Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV) e o de técnica de produção radiofónica na Rádio Educativa em Cabo Verde (FONTES, 2006, p. 82).

[45]GOMES, 2008, p. 265.

Fátima Bettencourt faz parte da Academia Cabo-verdiana de Letras, da Associação Cabo-verdiana de Escritores, da Associação Zé Moniz, da Associação dos Amigos e Naturais de Angola, da Fundação Baltasar Lopes e do Conselho de Comunicação Social (SILVA, 2002, p. 245).

Foi atribuído a Fátima Bettencourt, pelo seu conto “Vovô”, o 3° prêmio do Concurso Literário em Homenagem a Baltasar Lopes. Tem vários outros contos e artigos premiados em concursos literários, segundo Aldónio Gomes (1998, p. 131).

1.5. Cronologia da bibliografia das autoras

Tendo em vista que buscamos trabalhar numa perspectiva comparatista das obras ficcionais de três escritoras, julgamos necessárias outras observações preliminares. O quadro 1, abaixo, composto dos itens título das obras, ano da primeira publicação, forma literária, nomes das escritoras, respectivos anos de nascimento e idade em que se encontravam no ano de cada publicação, poderá auxiliar o leitor a nos acompanhar na composição do cenário contextual que subjaz a cada obra.

Título da obra	**Publicação**	**Forma**	**Orlanda Amarílis (1924)**	**Ivone Aida (1926)**	**Fátima Bettencourt (1938)**
Cais-do-Sodré té Salamansa	1974	contos	50 anos	48 anos	36 anos
Ilhéu dos pássaros	1983	conto	59	57	45
A Casa dos mastros	1989	conto	65	63	51
Facécias e peripécias	1989	infantil	65	63	51
Vidas vividas	1990	conto	66	64	52
Futcera ta cendê na rotcha	2000	conto	76	74	62
A exilada	2005	conto	81	79	67
Mam Bia Tita conta estória na criol	2009	infantil	85	83	71
Semear em pó	1994	conto	70	78	56
A cruz do Rufino	1996	infantil	72	70	58
Um certo olhar	2001	crônica	77	75	63
Mar, caminhos adubado de esperança	2006	conto	82	80	68
Lugar de suor, pão e alegria	2008	crônica	84	82	70

Quadro 1 - Dados autorais

Tratamos de escritoras adeptas de uma técnica Neo-realista[46], com os pés fortemente fincados na (sua) terra: o arquipélago de Cabo Verde, sendo visto de dentro ou de fora (da diáspora), é sempre o grande tema, lugar de pertencimento das personagens e das autoras.

Observamos, pelo quadro exposto, que as três autoras publicam as suas primeiras obras em idade madura: Orlanda Amarílis aos 50 anos, Ivone Aida aos 64 (a que começa mais tarde) e Fátima Bettencourt aos 56. Dessa maneira, consideramos que, à primeira vista, temos obras calcadas na maturidade da vida, da vivência (como o ressalta, em título de livro, Ivone Aida), mais do que num amadurecimento paulatino da escrita. E essa vivência pode ser inferida pela veia memorialística expressada nas obras das escritoras.

A categoria memória possui fundamental importância para a compreensão do conjunto dessas obras na perspectiva da cabo-verdianidade, pois, por meio dela, os momentos históricos e mito-pessoais são filtrados. Esse processo memorialista fixa para a história uma fração do *ethos* objeto de estudo da história. Assim, a consanguinidade entre Orlanda Amarílis e Ivone Aida pode revelar alguma informação sobre afinidades de estrutura memorialística. Por outro lado, apesar da formação familiar e moral semelhante à da irmã Orlanda, Ivone inicia-se na ficção em 1990, em data mais próxima de Fátima Bettencourt, que publica o seu primeiro livro em 1994 (por outro lado, Ivone permanece no arquipélago durante a maior parte do seu percurso, enquanto Orlanda vive na diáspora portuguesa).

Por tais motivos, consideramos que a obra de Ivone Aida poderá ser examinada como uma charneira que nos permitirá analisar os textos das demais autoras.

Também pelo quadro anteriormente apresentado, pode-se constatar que as três trajetórias ficcionais assemelham-se, pois contêm contos e algumas incursões na literatura infanto-juvenil. Das três escritoras, Fátima Bettencourt é a mais profícua, pois além dos trabalhos nas formas conto e estórias infantis, também se aventura na crônica, resultado da

[46] Posicionamento ficcional em que a elaboração estética alia-se à denúncia social; segundo Benjamin Abdala Júnior: "as primeiras produções do movimento mostraram-se mais documentais, evoluindo paulatinamente no grau de evolução estética, sem perder sua força atuante em relação à situação político-social. Podemos, não obstante, ver o movimento como uma tomada de posição ideológica comum desses escritores em face da realidade a ser representada nas correlações estruturais que se estabelecem entre o fenômeno e sua essência. Uma tomada de posição que dê forma ao real sobretudo por via conotativa, não apenas através de sua imitação (quando teríamos elementos inertes, petrificados), mas buscando os seus aspectos mais característicos" (1981, p. 2-3). A representação e a crítica social aparecem nas obras das três escritoras e evidenciam as palavras de Mário Sacramento em **Há uma estética Neo-realista?**: "todas as aquisições culturais do passado-presente são nexos de reflexão neo-realista [...] o que sucede é que a literatura dá-nos um conhecimento em bruto, digamos assim, uma abordagem sincrética do real que a subjectividade elabora e orienta no sentido dum conhecimento mais particular objectivo" (1985, p. 24-5).

sua militância jornalística, que por fim lhe rende 149 e 127 crônicas nas obras **Um certo olhar** e **Lugar de suor, pão e alegria**, respectivamente.

Daremos destaque à organização das coletâneas, a fim de buscar compreender parte do processo criativo das três escritoras. Entendemos que isso agilizará a análise dos títulos dos contos, que proporemos no Item 2.1, e esperamos, desta forma, facultar ao leitor uma visão de conjunto da obra completa das escritoras.

As obras de Orlanda Amarílis são compostas por:

Cais-do-Sodré té Salamansa	**Ilhéu dos pássaros**	**A casa dos mastros**
1. Cais-do-Sodré	1. Thonon-les-Bains	1. Rodrigo
2. Nina	2. Luísa filha de Nica	2. A casa dos mastros
3. Rolando de nha Concha	3. Luna Cohen	3. Jack Pé-de-Cabra
4. Desencanto	4. Canal Gelado	4. Laura
5. Esmola de Merca	5. Prima Bibinha	5. Bico-de-Lacre
6. Pôr-de-sol	6. Xanda	6. Tosca
7. Salamansa	7. Réquiem	7. Maira da Luz

Quadro 2 - Volumes de contos de Orlanda Amarílis

As obras de Ivone Aida são compostas por:

Vidas vividas	**Futcera ta cendê na rotcha**	**A exilada**
1. Destino dum criol	1. Futcera ta cendê na rotcha	1. O Pedinte
2. Zinda ó grogue nha sina	2. Capotóna	2. O Retrato
3. Linda	3. Guisa	3. Domingo de manhã
4. Sábado Nossa Senhora	4. Na curva do caminho	4. A Exilada
5. O sonho	5. Man Bia	5. Aquele baú
	6. Estória estória	6. A Festa
	7. Na munde cosa runhe	7. Ao Entardecer
	8. Na Ilha de ninguém	8. Da Tardinha[47]
	9. O imaginário das ilhas	9. Coisas da vida
	10. Casamento na estancha	10. Prenda de natal
	11. A casa assombrada	11. Aquelas mãos
	12. Promessa	12. Casa de Nho Roque
	13. Caminho de Volta	
	14. Lutchinha	
	15. Retorno	
	16. A bruxa da praia	

Quadro 3 - Volumes de contos de Ivone Aida

As obras de Fátima Bettencourt são compostas por:

Semear em pó	**Mar, caminho adubado de esperança**
1. Vovô	1. Stranger ê uma ilusão
2. As mantas de mamã	2. Cacho do dendém
3. Mucula	3. O fato
4. Primo Bitú	4. A morte do pai
5. Vindo do além	5. O Bilhete
6. Boa raça	6. O casamento do encantado
7. Secreto compasso	7. Babel
8. O rei, meu primo	8. Confissão
9. Um homem de princípios	9. Zora
10. Vavá	10. O regresso do Serafim
11. Cumplicidade	
12. As mulheres que meu pai amou	

Quadro 4 - Volumes de contos de Fátima Bettencourt

[47]O conto *Da tardinha* é o mesmo conto *Ao entardecer,* escrito em língua cabo-verdiana.

Com a apresentação da estrutura das obras publicadas, obtivemos um panorama sintético do processo ficcional das escritoras, possibilitando uma comparação inicial.

Podemos perceber a perfeita simetria numérica dos contos nos livros de Orlanda Amarílis (7/7/7 contos) que aponta para um percurso consciente e, sobretudo, para um projeto ficcional.

Quanto a Ivone Aida, a contista mais profícua dentre as três, a observação de sua obra completa aponta para um processo de seleção consciente e, portanto, revelador de uma intencionalidade, pois alguns contos anteriores à publicação de **Vidas vividas** figuram nos livros seguintes, numa proposta de continuidade.

No que se refere à obra de Fátima Bettencourt, observamos que a autora trabalha numa perspectiva relativamente simétrica do número de contos nas coletâneas, buscando certa unidade temática centrada na esperança, à diferença dos temas frequentados por Orlanda Amarílis e Ivone Aida, que tendem para a tragicidade relacionada ao contexto cabo-verdiano.

No caso destas últimas, estamos trabalhando com ficcionistas que vêm de uma tradição estabelecida e herdeira, por assim dizer, de produções de escritores que poucos anos antes haviam criado as revistas **Claridade** e **Certeza**, Orlanda Amarílis, participante do grupo da **Certeza**, comunga da seguinte intenção expressiva e ideológica:

> [A revista **Certeza**] Segundo vários autores, expressa[-se] agora um certo pessimismo no enfoque da realidade, acompanhado da busca de retirar à especificidade das manifestações das Ilhas qualquer traço pitoresco. Um outro elemento seria um forte componente antievasionista no pensamento e textos dos colaboradores de *Certeza*, redundando em um profundo apego à terra, agora vista como espaço de mudanças que devem ser implantadas. Essas diretrizes de pensamento levam a uma combatividade bastante aguerrida do grupo. (MACEDO, 2007, p. 95)

Como se pode perceber, essa “combatividade aguerrida” parece-nos constituir uma linha que subsiste no processo fabular das três escritoras em cujas obras ancoramos nossa pesquisa. Portanto, se tanto a revista **Claridade** quanto a revista **Certeza** não formaram movimentos ou escolas literárias, na acepção clássica do termo, legaram, de toda forma, para a posteridade, uma herança fabular de

crítica, de denúncia social e de representação histórica que incorpora, em sua base, o fenômeno mundial do Neo-Realismo.

Historicamente, a série literária[48] cabo-verdiana, impactada desde muito cedo pelo Neo-Realismo Português – que por sua vez, tem seu influxo inicial mergulhado nas ondas subversivas do Modernismo brasileiro da Geração das Secas –, não poderia furtar-se de apresentar um traço forte de crítica social, que perpassa a técnica literária das três escritoras. Assim, da dupla ascendência literária (brasileira e portuguesa) se conforma, em parte, a linha mestra dos processos fabulares das três contistas.

Para a compreensão do percurso ficcional dessas escritas, iniciaremos pelo exame do processo de intitulação dos contos; tomamos por base todas as coletâneas, visando compreender e iluminar o percurso discursivo de modo amplo. Entendemos que, em termos de método, a escolha da totalidade dos títulos fornecerá um panorama do direcionamento literário das três autoras.

Tal investigação, em primeira instância, justifica-se pelo fato dos títulos atribuídos aos contos revelarem certa intencionalidade, pois ora indicam nomes de protagonistas, ora não se ligam diretamente às personagens (aparentemente neutros). Esse levantamento não substitui a análise do corpo do texto, cujos títulos constituem parte fundamental da forma e evidenciam os móveis dessa ficção produzida por mulheres.

Após esse estudo dos nomes que pertencem ao campo estrutural das personagens, prosseguiremos as análises tomando por base apenas as três coletâneas eleitas como *corpus*. Deste modo, tendo em mente uma síntese do universo amplo da escrita das três contistas, procederemos a uma particularização desse processo, considerando sempre o estudo inicial dos títulos como mais uma ferramenta para o conhecimento do processo diegético.

[48] Conforme conceito proposto por Yuri Tynianov, In: EIKHENBAUM, B. M. [et al.] 1973, p. 178.

CAPÍTULO 2
TRILHAS DAS PERSONAGENS E VEREDAS DO COTIDIANO

2.1. Nomear é (re)criar o mundo: intitulação e mundo ficcional

O estudo das personagens é de fundamental importância, pedra-de-toque para a compreensão da representação da sociedade cabo-verdiana operada pela ficção de Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt, por revelar imagens femininas corporificadas na palavra que a eterniza e substantiva. Segundo Octavio Paz:

> A primeira atitude do homem frente a linguagem foi a confiança: o signo e o objeto representado eram semelhantes. A escultura era um duplo do modelo; a fórmula ritual era uma reprodução da realidade, capaz de reinventá-la. Falar era recriar o objeto aludido. A exata pronúncia das palavras mágicas era uma das primeiras condições de sua eficácia.[49] (PAZ, 2000, p. 29, tradução livre)

A diegese e a construção das personagens, associadas à nominação dos contos, conseguem, em nossa perspectiva de análise, reengendrar a trajetória cotidiana das mulheres cabo-verdianas, seja no arquipélago ou na diáspora.

Assim, o processo de apreensão da realidade pode ser identificado desde a opção pela nomeação ou não das personagens e pela própria escolha dos títulos dos contos. O nome da personagem ou o título do conto atua como uma espécie de "palavra mágica", conforme pontua Octavio Paz, erigindo todo um mundo que, no caso das três escritoras, remete a uma realidade histórica e social. Para o referido teórico:

> Não há pensamento sem linguagem, nem tampouco objeto de conhecimento: a primeira coisa que o homem faz frente a uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. O que ignoramos é o inominado. Toda aprendizagem principia com o ensino dos

[49]La primera actitud del hombre ante el languaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eram lo mismo. La escultura era um doble del modelo; la fórmula ritual una reproducción de la realidad, capaz de re-engendrarla. Hablar era re-crear el objeto aludido. La exacta pronunciación de las palabras mágicas era una de sus primeras condiciones de su eficacia.

> verdadeiros nomes das coisas e termina com a revelação da palavra-chave que nos abrirá as portas do saber.[50] (Ibidem, p. 30, tradução livre)

Portanto, o processo de (re)nomear a realidade e (re)criar o mundo passa obrigatoriamente pelo trabalho de escolha dos títulos das obras e dos contos: sínteses poderosas da efabulação. Segundo Octavio Paz, no fragmento anteriormente citado, o batismo, esse ato de nomear, opera como "palavra-chave que nos abrirá as portas do saber". Assim, para melhor compreendermos a forma de representação de cada autora, iniciamos a análise com o estudo dos títulos dos contos.

Na tentativa de compreender a rede de relações entre literatura, história e sociedade, consideramos relevantes os pontos específicos já apresentados, entre eles, a história recente em Cabo Verde e principalmente, a situação social das mulheres, para contextualizarmos nosso estudo numa linha temporal definida pelos anos de publicação das obras das três escritoras.

Em função da reflexão com base no percurso social de gênero, na história e na literatura, identificamos a posição de todas as obras de contos de cada escritora em linha diacrônica:

Época	Pré-independência	Independência	Pós-independência						
Ano	1974	1975	1983	1989	1990	1994	2000	2005	2006
Autora	Orlanda Amarílis		Orlanda Amarílis	Orlanda Amarílis	Ivone Aida	Fátima Betten-court	Ivone Aida	Ivone Aida	Fátima Betten-court
Obra	Cais-do-Sodré té Salamansa		Ilhéu dos pássaros	A casa dos mastros	Vidas Vividas	Semear em pó	Futcera tá cendê na rotcha	A exilada	Mar caminho adubado de esperança

Quadro 5 - Cronologia da publicação dos volumes de contos das autoras

Para esse exame inicial, consideramos o todo das produções das autoras, fornecendo, assim, uma visão panorâmica do direcionamento que os conjuntos podem sugerir. Na segunda parte do estudo (item 2.2), consideraremos apenas uma obra de cada autora: **Cais-do-Sodré té Salamansa** (1974), de Orlanda Amarílis; **Vidas vividas** (1990), de Ivone Aida; e **Semear em pó** (1994), de Fátima Bettencourt. A escolha recaiu sobre esses títulos por se tratarem das primeiras

[50]No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo innombrado. Todo aprendizaje principia como enseñanza de los verdaderos nombres de las cosas y termina com la revelación de la palabra-llave que nos abrirá puertas del saber.

publicações de cada escritora, compreendendo o interstício de 1974 até 1994, sendo que levamos em conta a questão da simetria entre as obras.

Assim, considerando a cronologia do *corpus* em análise, no que diz respeito à situação social das mulheres em Cabo Verde, vislumbramos algumas ações afirmativas que contribuirão para a diminuição das diferenças de gênero em busca da equidade, sobretudo com o advento da OMCV (Organização das Mulheres de Cabo Verde), em 27 de março de 1981[51].

Podemos acompanhar esse registro da História pela ótica de Simone Caputo Gomes, que sistematiza, em depoimento datado de 1998:

> Como vemos, e especificamente até a independência, a situação feminina em Cabo Verde não tem correspondido à medida de sua contribuição para a sociedade, tendo a mulher poucas oportunidades de participar dos quadros de direção do país.
> Por volta de 1981, no entanto, forma-se uma associação destinada à luta pela emancipação da mulher, através do aprimoramento das práticas que a colocam como centro gerador da cultura crioula. A 27 de março funda-se a OMCV (Organização das Mulheres de Cabo Verde), cujo trabalho pudemos acompanhar em visita recente às delegações das Ilhas de S. Vicente e Santo Antão. (GOMES, 1998, p. 40)

Na década de 1980, era necessário implementar o ensino de técnicas mínimas de sobrevivência para a inclusão das mulheres na sociedade, como forma de emancipação, complementa Simone Caputo Gomes:

> O fomento à pecuária familiar (pocilgas e criação animais de pequeno porte, como aves e cabras), à agricultura de subsistência, aos cursos de corte e costura, rendas e bordados, aos cursos de empregadas domésticas (uma das poucas possibilidades de emprego), à reciclagem para parteiras, à pequena formação para as peixeiras (conservação e transformação do pescado) constitui objetivo básico da OMCV. (GOMES, 1999, p. 40)

Apesar do avanço que representou a criação da OMCV, os resultados não aconteceram de imediato, como é comum em qualquer projeto que vise modificar hábitos e costumes que estão arraigados há muito tempo no seio da sociedade. Mesmo após a implantação dessa iniciativa, ainda persistem diferenças de gênero, pois se trata

[51] Como se percebe houve um esforço por parte do governo cabo-verdiano em diminuir as distâncias sociais entre os gêneros, e nesse processo, a OMCV cumpre papel fundamental na alavancagem socioeconômica da parcela pobre da população que luta pela sobrevivência, buscando assim, capacitar a mão de obra desqualificada que gere boa parte da renda obtida na economia informal, propiciando por meio de cursos uma melhor possibilidade de sucesso da mulher cabo-verdiana. (Cf. GOMES, 1999, p. 40).

de um processo de mudança no quadro social, cultural e econômico, que sempre apresenta resistências e cujos resultados somente são perceptíveis *a posteriori.*

Se atentarmos que a criação do programa da OMCV se dá em 1981, isso implica que os resultados de tal ação serão sentidos a longo e longuíssimo prazo[52]. À luz dessa reflexão, poderemos verificar a trajetória social da mulher, as desigualdades de oportunidades, de gênero e a assunção de novas masculinidades[53] nos registros ficcionais.

Assim, é provável que o panorama social que abarca o lançamento da obra de Orlanda Amarílis até a publicação da primeira obra de Ivone Aida apresente poucas transformações. Provavelmente, começaremos a encontrar pequenas diferenças no transcorrer da década de 1990, quando é lançada a primeira obra de Fátima Bettencourt. Mas esta hipótese poderá ser verificada adiante, no decorrer da análise.

As mudanças em função da implementação de ações afirmativas podem ser notadas progressivamente, sendo este um dos motivos por que optamos fazer o estudo dos nomes inicialmente com todas as obras das três escritoras, para, em seguida, recortarmos apenas as obras iniciais das trajetórias de cada uma.

Na atualidade, Cabo Verde conta com quase a metade das pastas ministeriais comandadas por mulheres[54], confirmando o sucesso da implementação de ações afirmativas como a criação da OMCV, a ratificação, pela República de Cabo Verde, em 5 de Dezembro de 1980, do Committee on the Elimination of Discrimination against Women (CEDAW), a criação do Instituto Cabo-verdiano para Igualdade e

---

[52] Levamos em consideração a definição de tempo: curto, médio e longo prazo, utilizados comumente no campo da economia: "O curto prazo é algo que vai de seis meses a dois ou três anos e é caracterizado por modificações importantes em apenas uma das variáveis em consideração, permanecendo as demais constantes. O longo prazo envolve todas as variáveis que podem ser modificadas, no entanto, resguardando a mesma base tecnológica e institucional da sociedade. Este longo prazo compreende um período entre três e dez anos [...], o longuíssimo prazo correspondente ao desenvolvimento econômico de uma nação, sendo medido em prazos correspondentes às gerações de seres humanos (30 em 30 anos) ou em prazos de maturação de novas tecnologias (por exemplo, o prazo que levou para que o vapor se consolidasse como fonte de energia, as ferrovias como meio de transporte ou os computadores como meio de comunicação)", conforme ressalta Luiz Fernando Mählmann Heineck. In: http: //pt. scribd.com/doc/52147851/19/uma-discussao-sobre-curto-e-longo-prazo. Acesso em 01 /05/ 2012.

[53] Impactadas pela gradativa emancipação feminina.

[54] Atualmente Cabo Verde conta com 8 das 17 pastas ministeriais comandadas por mulheres: Ministra Adjunta e da Saúde Dra. Maria Cristina Lopes Almeida Fontes Lima; das Finanças e do Planeamento: Dra. Cristina Isabel Lopes da Silva Monteiro Duarte; da Administração Interna: Dra. Marisa Helena do Nascimento Morais; da Infra-estruturas e Economia Marítima: Dra. Sara Maria Duarte Lopes; da Juventude, Emprego e Desenvolvimento dos Recursos Humanos: Dra. Jandira Isabel Fonseca Hopffer Almada; da Educação e Desporto: Dra. Fernanda Maria de Brito Marques; do Desenvolvimento Rural: Eng. Eva Verona Teixeira Ortet e das Comunidades: Dra. Maria Fernanda Tavares Fernandes (fonte: http://www.governo.cv/, acesso em 20/04/2013).

Equidade de Gênero (ICIEG), anteriormente designado como Instituto da Condição Feminina (ICF), instituição governamental que “entrou em funcionamento em 1994, com a finalidade de promover políticas para a igualdade de direitos entre homem e a mulher, e a efetiva e visível participação da mulher em todas as esferas de actividades do país” (http://www.icieg.cv/article/2).

Tendo traçado uma linha das publicações das três autoras[55], seguiremos a sua ordem cronológica, a fim de expor uma trajetória das representações de gênero na perspectiva feminina.[56] Como método de análise, os títulos dos contos serão distribuídos na seguinte ordem: feminino, masculino e neutro[57].

Das três escritoras cujas obras colocamos em relevo, Orlanda Amarílis é a que mais faz uso dos nomes de personagens femininas para intitular os contos, conforme apresenta o quadro abaixo:

Conto	Nome feminino	Nome masculino	Nome neutro
21	8	3	10
Títulos	Nina Luísa filha de Nica Luna Cohen Prima Bibinha Xanda Laura Tosca Maira da Luz	Rolando de nha Concha Rodrigo Jack Pé-de-Cabra	Cais-do-Sodré Desencanto Esmola de Merca Pôr-de-sol Salamansa Thonon-les-Bains Canal Gelado Réquiem A casa dos mastros Bico-de-Lacre

Quadro 6 – Títulos dos contos de Orlanda Amarílis

Dos seus 21 (vinte e um) contos, 8 (oito) levam como título o nome de suas protagonistas; apenas 3 (três) possuem títulos masculinos; os demais 10 (dez) foram batizados de forma neutra.

[55] Como método de procedimento, neste levantamento dos dados referentes aos títulos das obras das três escritoras, levamos em conta somente os contos inseridos nas coletâneas. Dispensamos as obras esparsas, porque entendemos que as coletâneas, quando criadas, representam um recorte que forma um todo intencional e harmonioso.

[56] Assim, iniciaremos pelos contos de Orlanda Amarílis, depois abordaremos os de Ivone Aida, encerrando sempre com contos de Fátima Bettencourt. Vale lembrar que esta ordem não implica em nenhum juízo de valor sobre as obras literárias em análise.

[57] Para a análise da titulação dos contos, o termo “neutro” refere-se àqueles que não foram nomeados direta e explicitamente com nomes masculinos ou femininos, sendo utilizados, para tanto, nomes de lugares, ações, objetos, expressões e qualquer outra forma que não represente um nome de personagem masculina ou feminina como são os casos de “Secreto compasso”, “Confissão”, “Por de Sol”, “Desencanto” e “Destino dum criol”. Essa neutralidade, de certa maneira, acaba permitindo que as escritoras possam compor uma diegese com protagonismo coletivo.

Nessa primeira investida, sobre os títulos dos contos, encontramos, no conjunto das três obras de Orlanda Amarílis, uma ocorrência maior no uso de nomes neutros e femininos. A relação de nomeação feminina dos contos do quadro 6 é quase o triplo da masculina, como se pode ver na transposição dessas informações em gráfico:

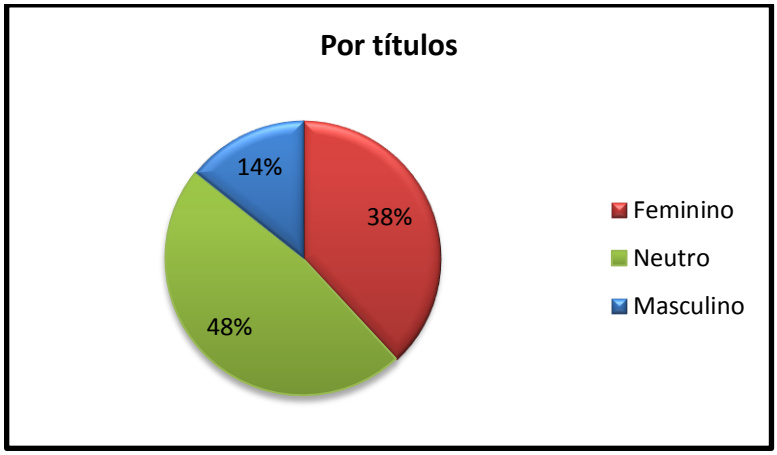


Gráfico 1 – Orlanda Amarílis: Intitulação em porcentagem

Porém, essa inferência é um resultado parcial. Para lançar luz sobre o universo ficcional da autora no que se refere à representação de gênero, faz-se necessário analisar o protagonismo dos contos cujos títulos são neutros. Desdobrando os nomes neutros do Quadro 6, com base em seu protagonismo, obtemos o Quadro 7:

Nome neutro	Protagonista feminina	Protagonista masculino
Cais-do-Sodré	Andressa	----------
Desencanto	Ela – mulher sem nome	----------
Esmola de Merca	Titina e as pedintes	----------
Pôr-de-sol	----------	Damata
Salamansa	Linda	----------
Thonon-les-Bains	Mãe Ana	----------
Canal Gelado	Mandinha	----------
Réquiem[58]	Júlia, Bina, Beta.	O Poeta
A casa dos mastros	Violete	----------
Bico-de-Lacre	Menina inominada	----------

Quadro 7 – Contos de Orlanda Amarílis – Titulação Neutra/Protagonismo

Como se pode observar da conjugação dos Quadros 6 e 7, as personagens femininas ocupam papel de destaque na maioria dos contos de intitulação neutra, pois o

[58] Este conto representa uma das facetas da escrita de Orlanda Amarílis, que não restringe o protagonismo das ações a uma única personagem; o mesmo ocorre em contos como: "Rolando de nha Concha", "Jack Pé-de-cabra", "Laura", "Esmola de Merca". Em "Requiem", consideramos as personagens mais intensamente focadas, porque, em função do imbricamento do narrador com as personagens na diegese, não há como determinar uma função pura.

protagonismo é eminentemente feminino em 8 (oito) contos, perfazendo, no conjunto da obra de Orlanda, 16 (dezesseis) contos efabulados com base nas estórias de mulheres.

O protagonismo masculino fica com apenas 4 (quatro) contos (sendo 3 (três) expostos no quadro 6 e 1 no Quadro 7), restando apenas 1 (um) conto ("Réquiem", de **Ilhéu dos pássaros**) com compartilhamento do protagonismo entre masculino e feminino. Tabulados essas informações construímos o Gráfico 2:

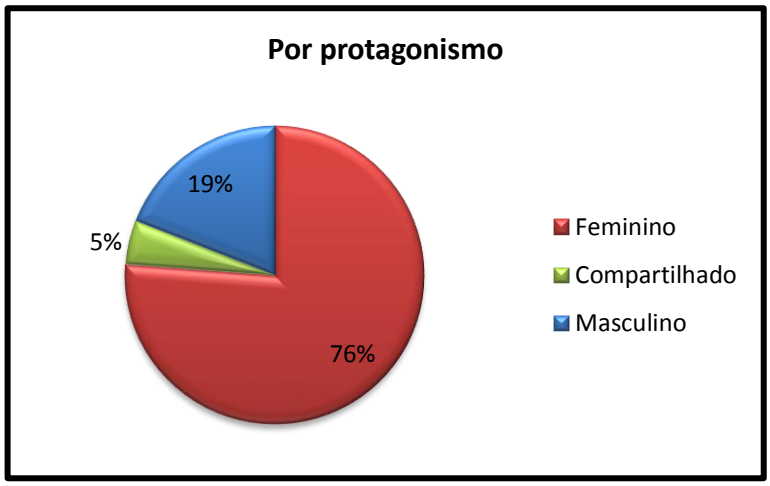


Gráfico 2 –Orlanda Amarílis: porcentagem por protagonismo

Pelo Gráfico 2, torna-se evidente a preferência de Orlanda Amarílis em intitular e protagonizar os contos no feminino, pois 76% (setenta e seis por cento) dos contos são baseados na mundivivência feminina.

Nas obras de Ivone Aida, temos um total de 33 (trinta e três) narrativas, das quais consideraremos apenas 28 (vinte e oito) para efeito de tabulação[59] dos dados que interessam à nossa análise. Na primeira investida de exame dos títulos dos contos de Ivone Aida, temos um total de 7 (sete) contos com nomes femininos, 2 (dois) com nomes masculinos e 19 (dezenove) com nomes neutros.

À primeira vista, há a predominância dos títulos neutros e os contos com nomes masculinos não alteram certa preferência pela neutralidade ou pela representação feminina (mesmo porque, os contos com intitulação masculina, as

[59] Em relação aos contos "Ao entardecer" e "Da tardinha", computaremos apenas 1 (um) para fins de tabulação de dados, porque trata-se do mesmo conto, ora em língua portuguesa, ora em língua cabo-verdiana. Também os contos: "Estória estória", "Na munde coisa runhe", "Na ilha de ninguém" e "Imaginário das ilhas" não serão considerados na perspectiva do estudo de gênero, uma vez que são constituídos de fábulas, apólogos e contos na linha do "maravilhoso", com seres sobrenaturais da cultura cabo-verdiana, e que, portanto, não serão considerados para o cálculo de protagonismos dos contos neutros.

diegeses dizem mais respeito aos papéis sociais do que a um protagonismo masculino de fato, devendo, portanto, ser tratados com certa reserva).

A divisão dos dados pela intitulação resulta no Quadro 8:

Contos	Nome feminino	Nome masculino	Nome neutro
28	7	2	19
Títulos	Zinda, o grogue nha sina Linda A Exilada Futcera ta cendê na rotcha Man Bia Lutchinha A bruxa da praia	O Pedinte Capotóna	Destino dum criol Sábado Nossa Senhora O sonho O Retrato Domingo de manhã Aquele baú A Festa Ao Entardecer/Da Tardinha Coisas da vida Prenda de natal Aquelas mãos Casa de Nhô Roque Guisa Na curva do caminho Casamento na estancha A casa assombrada Promessa Caminho de Volta Retorno

Quadro 8 – Títulos dos contos de Ivone Aida

Um dos contos com intitulação masculina, contudo, não é completamente funcional para o estudo do gênero como o são os de títulos femininos e neutros, uma vez que "Capotóna" trata de uma discussão sobre a existência ou não do ser sobrenatural que nomeia o conto. Tabulando as ocorrências do Quadro 8, chegamos ao Gráfico 3:

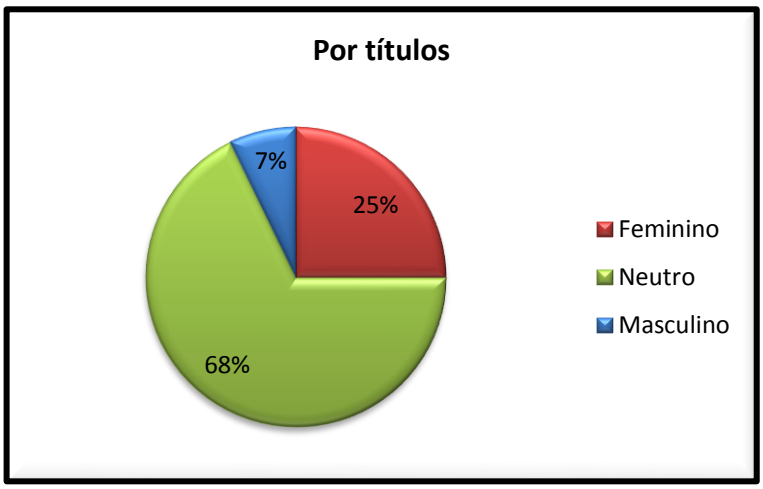


Gráfico 3 – Ivone Aida: intitulação em porcentagem

O Gráfico 3 dá a ver uma concentração esmagadora de títulos neutros nas três obras de Ivone Aida. Desdobrando-os pelo protagonismo, podemos compor o Quadro 9:

Nome neutro	Protagonista feminina	Protagonista masculino
Destino dum criol	Tanha	Zé Catoque, Maninho
Sábado Nossa Senhora	Nha Joana, Canja, Tatanha, Ninha	----------
O sonho	Alice	Alcides
O Retrato	*Janina*	----------
Domingo de manhã	*Clotilde*	*O estrangeiro*
Aquele baú	*Carlota, velha Chica*	----------
A Festa	*Filó, Julieta, Arcília, D.Mariquinha*	----------
Ao Entardecer/ Da Tardinha	Dadô, Prima Tibía, Avó Chica	----------
Coisas da vida	----------	Narrador inominado, Nhô Pede Carlota
Prenda de natal	Renata, Tidinha	----------
Aquelas mãos	Ela (personagem inominada)	----------
Casa de Nhô Roque	Narradora-personagem	----------
Guisa	Margarida	----------
Na curva do caminho	----------	Ele (personagem inominada)
Casamento na estancha	Nhâ Zepa, Nhâ Chica, Nhâ Da Luz	Nhô Domingos Cacái, Titoi
A casa assombrada	D. Bela	Djon, Tchalé
Promessa	Djena, Nininha, Rosa Chica, Bia, Canda, Manuela	Piduca
Caminho de Volta	Nhâ Maria, Niza	Nhô Morgado, Nhô Néco, Nhô Puxim, Djonsa, Pumói, Manel
Retorno	Marília	Alfredinho

Quadro 9 - Contos de Ivone Aida – Titulação Neutra/Protagonismo

Como se pode perceber, há uma tendência de equilíbrio entre o protagonismo feminino e compartilhado (feminino e masculino) nos contos de intitulação neutra: dos 19 (dezenove) contos, 9 (nove) são protagonizados somente por personagens femininas, 8 (oito) são compartilhados e 2 (dois) têm protagonista masculino, conforme demonstra o Gráfico 4. Assim, na totalização das duas tabelas, predomina a mundividência com ênfase no feminino:

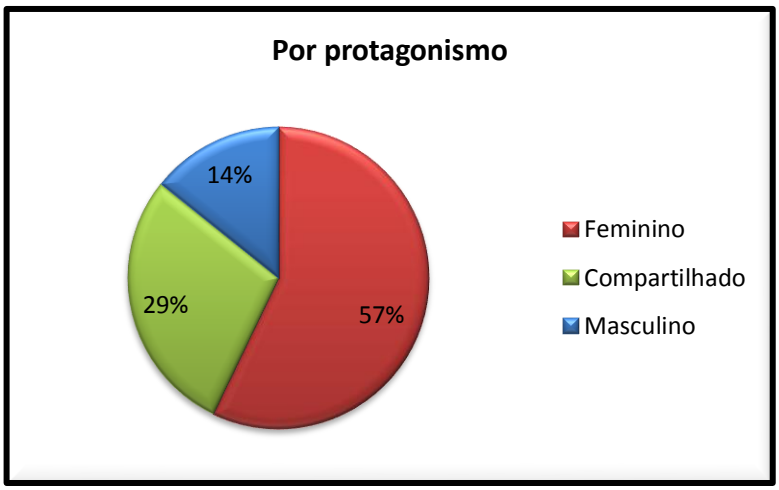


Gráfico 4 – Ivone Aida: porcentagem por protagonismo

Tanto os contos de Orlanda Amarílis quanto os de Ivone Aida não utilizam a divisão em unidades unívocas, a que se refere Massaud Moisés[60], em **A criação literária**. Portanto, isso esclarece o fato de alguns dos contos das três escritoras apresentarem a fusão da personagem principal com o narrador[61], e mais do que isso, a divisão do protagonismo por mais de uma personagem, evidenciada no Quadro 9.

Tais recorrências no uso da efabulação dispersiva do protagonismo não antagônico, que acaba partilhando as ações por duas ou mais personagens, são características das produções das autoras. Isso se dá de tal maneira que suscita uma questão para abordarmos mais adiante: a utilização de personagens coletivos, que remontam à tradição realista-naturalista[62].

Por se tratar da forma conto, a utilização das personagens coletivas significa um rompimento com o modelo fabular tradicional[63], já que atuam de modo fragmentário[64] ou modo fabular que representa uma das possibilidades de criação para o conto moderno, segundo propõe Nádia Battella Gotlib:

---

[60] Entendemos como pedra de toque para nosso trabalho de análise a teorização que o professor Massaud Moisés faz sobre a forma conto: “Para bem compreender a unidade dramática que identifica o conto, é preciso levar em conta que os seus ingredientes convergem para o mesmo ponto. A existência de uma única ação, ou conflito, ou ainda de uma única "história" ou "enredo", está intimamente relacionada com a concentração de efeitos e de pormenores: ao conto aborrecem as digressões, as divagações, os excessos. Ao contrário: cada palavra ou frase há de ter sua razão de ser na economia global a narrativa, a ponto de, em tese, não se poder substituí-la ou alterá-la sem afetar o conjunto. Para tanto, os ingredientes narrativos galvanizam-se numa única direção, ou seja, em torno de um único drama, ou ação”(MOISÉS, 1995, p. 40).

[61]Não descartamos a possibilidade de utilização do narrador autodiegético nesses casos; queremos aqui apontar a possibilidade de um processo fabular mais moderno. Por fim, esse questionamento será abordado mais adiante, no Capítulo 3.

[62] Cumpre sempre lembrar que entendemos o uso das personagens coletivas nestas obras de forma semelhante à utlilizada pelo brasileiro Aluísio Azevedo, em **O cortiço**, que como paradigma desse processo de construção ficcional. Entendemos esse modelo fabular, no qual o uso da personagem coletiva se descentra da figura tradicional da personagem protagonista (até então empregada pelo romantismo) como um modelo moderno de ficcionalização.

[63] Quando nos referimos ao modelo fabular tradicional do conto, temos em mente o que Massaud Moisés (1995, p. 19-101) denomina de “forma conto”, referindo-se à univocidade da unidade de ação. Porém, Moisés reconhece que “[...] os gêneros e suas subdivisões (espécies e formas) não são compartimentos estanques: mesclam-se entre si, na horizontal e na vertical, originando uma variada gama de hibridismos. O conto não poderia escapar dessa contingência, seja por sua estrutura própria, seja por sua condição de possível matriz das outras expressões narrativas” (p. 85). Entendemos que, na modernidade, essa forma unívoca de unidade de ação (conforme o gráfico apresentado na página 101 da obra citada) tende a desaparecer e a apresentar variações tantas e em vários níveis, para além do que sistematiza e teoriza Massaud Moisés n’**A Criação Literária**, de tal maneira que não podemos deixar de lado a concepção de que a forma conto pode ser transformada, assim como as outras formas literárias.

[64] Quando aludimos a esse processo fabular tradicional, referimo-nos à construção de contos com uma única e definida personagem principal, protagonista, que, geralmente, é secundada por um adjuvante que auxilia o protagonista na contra um antagonista bem definido. Assim, baseamo-nos na escrita de mestras na arte do conto moderno como: Lygia Fagundes Telles, Agustina Bessa-Luís, Ana Miranda, criadoras de contos inspirados no antagonismo individual.

> Acentua-se o caráter da fragmentação dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas, como átomos [...]. Esta realidade, desvinculada de um antes ou um depois, solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momentos destes. (GOTLIB, 2006, p. 30)

A multiplicidade e o fragmentário parecem ser as chaves para a compreensão dessa escrita que rompe com as unidades fixas e fechadas. Entendemos que a definição de Nádia Battella Gotlib se completa com a reflexão de Erich Auerbach:

> Da pluralidade de sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva [...]. A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno (AUERBACH, 1998, p. 483)

Quanto às duas obras de Fátima Bettencourt, que totalizam 22 (vinte e dois) contos, há somente uma ocorrência de intitulação com o nome da personagem protagonista feminina, o conto “Zora”. As obras desta autora parecem marcar uma inversão no processo de intitulação dos contos: 9 (nove) contos são batizados com títulos masculinos, se considerarmos “O regresso do Serafim” e “O casamento do encantado”, em função dos termos “regresso” e “casamento” sugerirem certa ação de “Serafim” e “Encantado”, personagens masculinas:

Conto	Nome feminino	Nome masculino	Nome neutro
22	1	9	12
Títulos	Zora	Vôvô Mucula Primo Bitú O Rei meu primo Um homem de princípios Vavá A morte do pai O casamento do encantado O regresso do Serafim	As mantas da Mamã Vindo do além Boa raça Secreto compasso Cumplicidade As mulheres que meu pai amou Stranger ê uma ilusão Cacho do dendém O fato O bilhete Babel Confissão

Quadro 10 – Títulos dos contos de Fátima Bettencourt

Nas obras de Fátima Bettencourt, observa-se a inversão das incidências de batismo feminino-masculino com relação aos números apresentados nas produções de Orlanda Amarílis e Ivone Aida. O Quadro 10 revela maior quantidade da

intitulação dos contos com nomes masculinos em relação aos femininos; percebe-se a supremacia dos contos intitulados de modo neutro sobre as demais formas, conforme ilustra o Gráfico 5:

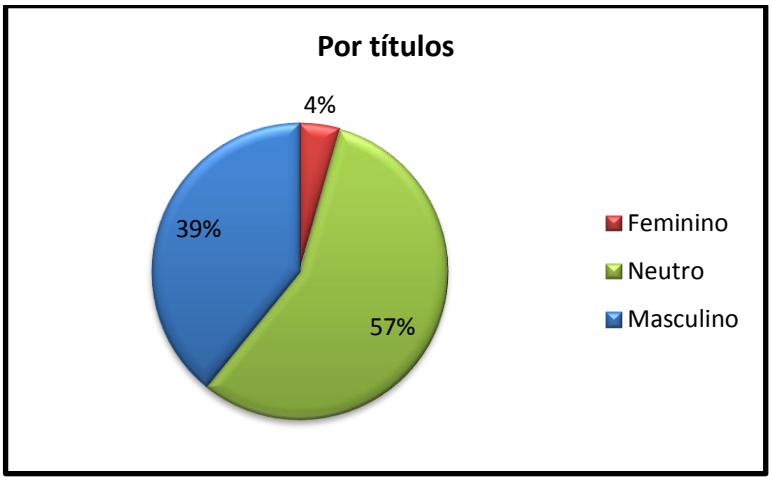


Gráfico 5 – Fátima Bettencourt: intitulação em porcentagem

No Quadro 10, contabilizamos as 12 (doze) ocorrências com a titularidade neutra que agora desdobramos como já fizéramos com as duas escritoras antecessoras de Fátima Bettencourt, como se pode perceber pelo Quadro 11 abaixo:

Nome neutro	Protagonista feminina	Protagonista masculino
As mantas da Mamã	Menina inominada	----------
Vindo do além	Menina inominada	----------
Boa raça	Prima Antónia	----------
Secreto compasso	Augusta, Mãe	----------
Cumplicidade	Narradora-personagem não identificável	----------
As mulheres que meu pai amou	----------	Personagem inominado
Stranger ê uma ilusão	Narradora-personagem inominada	----------
Cacho do dendém	Marie do Carmo	----------
O fato	----------	Nhô Antãozinho
O bilhete	Luisinha	----------
Babel	----------	Zé di fonte lima
Confissão	----------	Miguel

Quadro 11 - Contos de Fátima Bettencourt – Titulação Neutra/Protagonismo

Nesse desdobramento pelo protagonismo, percebe-se de imediato que não há compartilhamento nos contos com títulos neutros. Como resultado disso, Fátima Bettencourt figura como única entre as três autoras polarizar masculino e feminino. As personagens femininas ocupam papel de destaque em 8 (oito) contos, com o dobro de incidências, enquanto as masculinas ficam com os 4 (quatro) restantes.

Os percentuais totais do protagonismo nas obras de Fátima Bettencourt compõem o Gráfico 6:

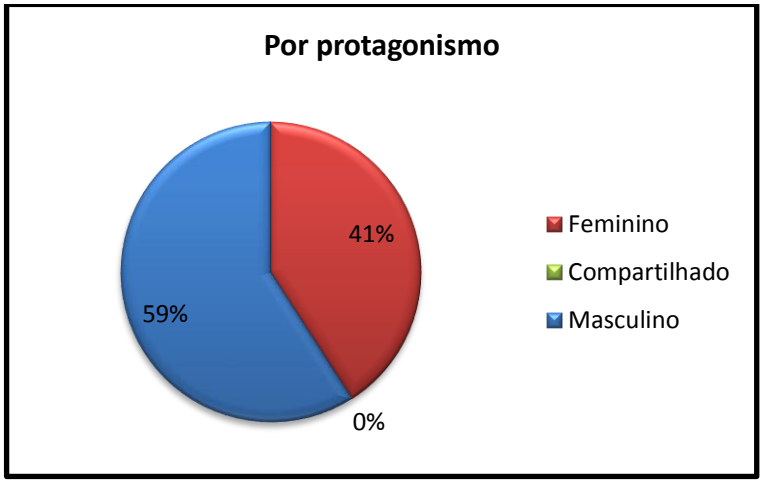


Gráfico 6 - Percentual por protagonismo

A totalização final dos dados das intitulações e dos protagonismos nas obras de Fátima Bettencourt apresenta uma diferença considerável, comparativamente aos dados obtidos com o exame das obras das outras duas escritoras: no caso de Fátima Bettencourt, não há compartilhamento de protagonismo e o masculino tem uma pequena vantagem sobre o feminino, dados que, somente quando agrupados dessa forma, tornam-se perceptíveis.

Ressalvamos que os números figuram aqui apenas como indicativos de algumas opções diegéticas, que necessitam de análise comparativa com o processo fabular de cada escritora, para verificar hipóteses.

Pelo apresentado até aqui, comprovamos que há, de fato, uma diferença quanto ao desenvolvimento da temática feminina na narrativa breve no *corpus* por nós elencado, que se inicia com a obra de Orlanda Amarílis. Para que possamos vislumbrar melhor os dados colhidos, buscamos agora sintetizá-los na forma de análise comparativa.

Assim procedendo, o Gráfico 7 tem por base o cotejo das informações contidas nos Quadros 6, 8 e 10:

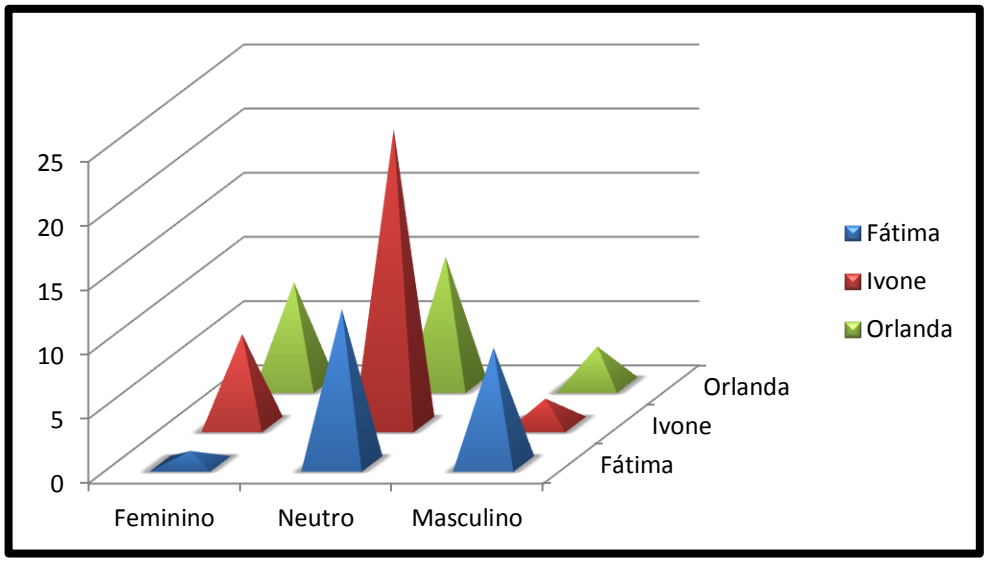


Gráfico 7 – Comparação: gêneros por títulos

No Gráfico 7 fica patente o predomínio da nomeação feminina na produção de Orlanda Amarílis entre as décadas de 1950 e 1970. Percebe-se a diminuição da incidência de contos com os nomes de personagens femininas nos contos de Ivone Aida, publicados no final da década de 1980, com predomínio de batismo textual neutro. Nas obras de Fátima Bettencourt, que representam melhor os anos 1990, os dados extraídos apontam para a inversão simétrica com relação aos detectados nas de Orlanda Amarílis, ou seja, Fátima Bettencourt primou pela nomeação masculina dos contos.

O Gráfico 8 é formado pelo cotejo dos desdobramentos dos títulos dos contos neutros, considerando os índices de protagonismo que aparecem nos Quadros 7, 9 e 11:

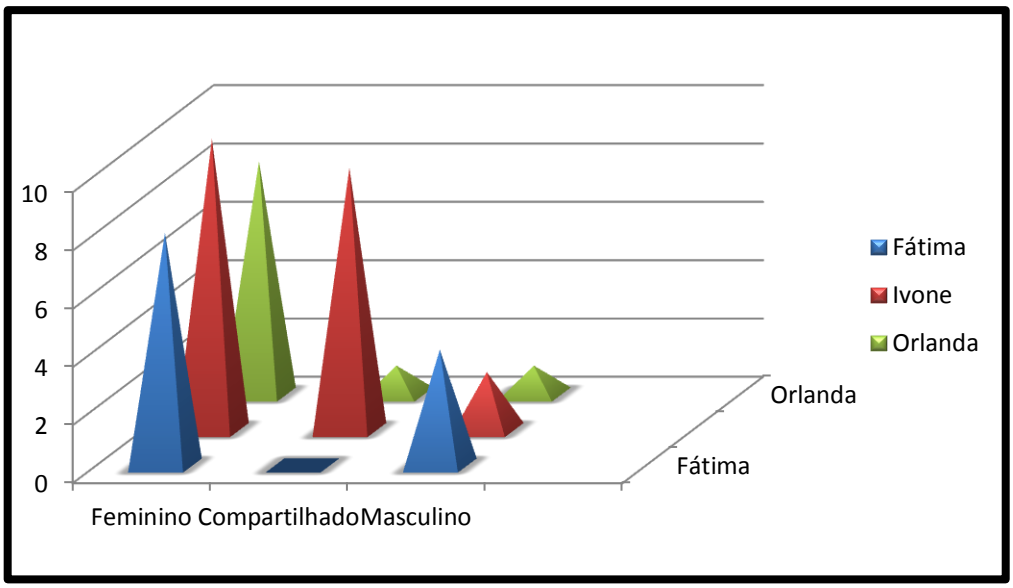


Gráfico 8 – Comparação: títulos neutros/protagonismo

Pode-se inferir sobre o Gráfico 8, de imediato, a primazia de personagens femininas como protagonistas dos contos com titulação neutra. Apesar desse predomínio feminino, mesmo assim notamos um pequeno crescimento do protagonismo masculino na produção de Fátima Bettencourt, se comparada à de Orlanda Amarílis.

A primazia do protagonismo feminino, nos contos cabo-verdianos escritos por mulheres, dos quais as obras das três autoras elencadas dão significativa amostra, parece-nos representar a ressonância da mundivivência feminina no arquipélago de Cabo Verde e na diáspora cabo-verdiana, e encontra eco nas palavras de Nelly Novaes Coelho quanto à situação das mulheres na contemporaneidade, quando esta analisa a produção ficcional de Clarice Lispector:

> [...] a crise-das-certezas está no solo de toda a obra de Clarice Lispector e, direta ou indiretamente, está na gênese de todas as novas correntes de pensamento, teorias do conhecimento ou filosofia-de-vida (desde o materialismo dialético até a fenomenologia existencialista) que vêm sucedendo ou se embaralhando em nosso século.
> Entre essas 'certezas' em crise, a que mais fundo atinge a criação literária está, sem dúvida, a crise-da-linguagem. (NOVAES COELHO, 1993, p. 175)

E, no bojo dessa crise das certezas e da linguagem, que se acompanha da crítica do falocentrismo, base do patriarcado de feição capitalista, as mulheres vão ocupar os espaços livres ou interstícios, em busca da igualdade de direitos, oportunidades e voz. A escrita literária feminina, nesse contexto, também está em busca de uma expressão que registre as subjetividades e as experiências dos cotidianos das mulheres em sociedade.

As "certezas em crise", referidas por Nelly Novaes Coelho, podem constituir uma trilha que ilumine a leitura dos textos que pretendemos examinar, pois

> Longe de ser um mero jogo de palavras, [...] inversão ou fenômeno da expressão e da comunicação (a palavra como determinante dos sentimentos e das ações em lugar de ser o contrário, como antes) é um dos vetores determinantes do conhecimento e da criação literária em nosso século.
> Portanto, essa espécie de 'duelo' entre o sentir, o pensar e o dizer (que atravessa toda a ficção) é um dos 'nós górdios' da modernidade, isto é abarca fenômenos visceralmente interdependentes que sempre foram complementares no processo do

> conhecimento, mas que perderam a antiga credibilidade, pois esta era outorgada pela palavra divina. (NOVAES COELHO, 1993, p. 175)

Por mais que as colocações de Nelly Novaes Coelho sejam originadas da análise da obra da ficcionista brasileira Clarice Lispector, os argumentos podem ser estendidos à parcela da produção das três escritoras cabo-verdianas que delimitamos para ancorar nossa pesquisa.

A intitulação dos contos com nomes das protagonistas femininas pode estar relacionada com a ocupação, pelas mulheres, dos espaços sociais antes a elas vedados em Cabo Verde; seguramente, é pela ótica feminina que as três escritoras registram a mundivivência cabo-verdiana. Observemos o Gráfico 9.

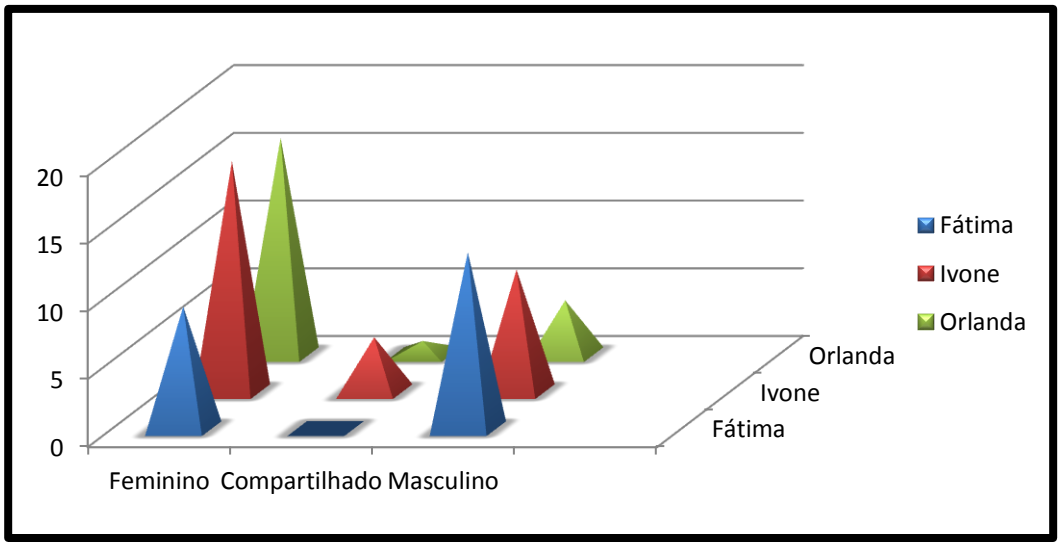


Gráfico 9 – Síntese comparativa: números totais

O Gráfico 9 é formado pela totalização dos resultados obtidos nos Quadros de 6 a 11, tomando-se por base os seguintes dados, a partir dos gêneros sociais referidos nos textos: intitulação feminina/protagonismo feminino + intitulação masculina/protagonismo masculino + protagonismo compartilhado feminino/masculino sem predomínio claro.

Quando interpretamos o Gráfico 9, percebemos o predomínio do protagonismo feminino num primeiro instante. Verificamos, num segundo momento, que esse índice vem decrescendo na transição histórica, das obras de Orlanda Amarílis para as de Ivone Aida e, depois, chegando ao menor valor numérico nas obras de Fátima Bettencourt.

Numa primeira interpretação hipotética, parece-nos que a diminuição na intitulação feminina pode apontar para um abrandamento na pressão pela busca de condições de igualdade de gênero desde a década de 1950 até a de 1990. Ou seja, a geração de Orlanda Amarílis precisou expressar com mais veemência uma militância feminina (um protagonismo) que se estende ao campo textual para desfraldar suas bandeiras, uma vez que, pioneira da atuação feminina nas letras cabo-verdianas, enfrentou resistências de toda ordem, já bastante suavizadas na geração de Fátima Bettencourt.

A década de 1980 gestou a OMCV (Organização das Mulheres de Cabo Verde) e promoveu a adesão à CEDAW (Convenção para a Eliminação de todas as Formas de Discriminação contra a Mulher), entre outras organizações que pugnavam pela igualdade de gêneros, representando um período em que a consciência social, em Cabo Verde, despertava para o tema e impelia o desbravar de espaços públicos antes exclusivamente masculinos e a aquisição ou reafirmação da voz feminina.

Na década de 1990, que alberga a produção de Fátima Bettencourt, as mulheres cabo-verdianas já contavam com um avanço significativo de ações afirmativas, como a fundação do ICIEG (Instituto Cabo-verdiano para Igualdade e Equidade de Gênero) e com planos de governo que tinham por meta a emancipação feminina (Plano de Ação Nacional para as Mulheres, 1996-2000; Plano Nacional de Desenvolvimento, 1997-2000; Plano de Luta contra a Pobreza)[65].

A necessidade premente de luta que se evidencia nos escritos de Orlanda Amarílis parece esmaecer na produção de Fátima Bettencourt, segundo os gráficos produzidos a partir das variantes por nós selecionadas, o que não significa, contudo, menor compromisso com as reivindicações por igualdade de gênero ou que esse objetivo foi, afinal, plenamente conquistado. Parece que o aumento no protagonismo masculino nos contos de Fátima Bettencourt já supõe mudanças sociais como o surgimento de novas masculinidades e também ratifica o efeito das ações afirmativas em prol da promoção do desenvolvimento do país e da melhoria da qualidade nas relações sociais de gênero.

[65] A respeito da historicidade dessas transformações na trajetória da emancipação feminina em Cabo Verde e seu impacto na produçãomliterária de autoria feminina, ver GOMES, Simone Caputo: “O texto literário de autoria feminna escreve e inscreve a mulher e(m) Cabo Verde” (2008, p. 271-303).

O processo fabular de autoria feminina (assim como, anteriormente, a poesia de autoria feminina) inaugura uma faceta na série literária cabo-verdiana e aponta para um processo criativo por meio do qual as mulheres, além do trabalho com a linguagem, exploram suas subjetividades, expõem as suas questões, buscando libertar-se do estereótipo feminino tradicional plasmado por um patriarcalismo que, segundo Simone Caputo Gomes (2008, p. 279), "tem por base a casa como metáfora nuclear, a imersão no privado e no pessoal*".*

A restrição ao espaço da casa, como aponta e define a pesquisadora, é uma situação que pode proporcionar isolamento e diminuição de oportunidades, já que, em Cabo Verde, a própria tradição funda-se em representações masculinas como públicas e femininas como privadas, como podemos depreender do ritual exemplar da matança do porco:

> Em Cabo Verde, a prática da matança do porco alegoriza a relação da mulher com o privado/íntimo, enquanto delimita o lugar ocupado por cada gênero no cotidiano. O homem amarra, sangra, chamusca, raspa, abre e desmancha o animal (tarefas secas e externas, de fora da casa). A mulher apara o sangue, separa as carnes, prepara-as para conservação, derrete o toucinho, lava as tripas, confecciona os enchidos, tarefas (de dentro de casa) associadas às partes úmidas e internas do porco. (GOMES, 2008, p. 279)

A distribuição mais igualitária entre protagonismo feminino e masculino na obra de Fátima Bettencourt pode alegorizar um resultado positivo da saída das mulheres cabo-verdianas do espaço interior e fechado da casa para as aventuras nos espaços públicos, com passos decisivos que acabam por desvincular a escritura feminina dessa subalternidade simbólica à masculina, equiparando de certa forma, demandas que antes eram mais agônicas do ponto de vista das escritoras (nos contos de Amarílis, por exemplo); raciocínio análogo pode dar suporte à mudança de situação traduzida, na atualidade, pelo número de mulheres que ocupam os cargos de importantes pastas como ministras de estado e de lugares na Academia Cabo-Verdiana de Letras, recentemente fundada, que tende à equivalência de gênero.

O protagonismo na intitulação dos contos, pois, pode revelar as faces de um processo lento de revisão de paradigma e de cânone, e, para que essas transformações ocorressem, como já afirmamos, foi necessária uma série de ações afirmativas, como a criação da Revista **Certeza**, da OMCV, da Morabi (Associação

de Apoio à Auto-Promoção da Mulher no desenvolvimento, em 1991), e da Associação de Mulheres Empresárias (1992)[66].

O benefício da distância nos permite aquilatar essa passagem do tempo e das situações sociais e sua representação na história e na literatura. Pela observação dos gráficos, constatamos que, na escrita das três ficcionistas, nomear é (re)criar o mundo, criar um espaço; contudo, há muito a caminhar no sentido da criação de um mundo igualitário e o primeiro passo é dar visibilidade às vozes e protagonismos de mulheres que permaneceram por muito tempo silenciadas, sem rosto e sem direito à ação.

2.2. As personagens nos contos de Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt

2.2.1. O mundo ficcional das personagens de Orlanda Amarílis

Conforme demonstramos no item anterior, entendemos que há um percurso no discurso de gênero no que tange à produção literária de Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt ao longo do segundo quartel do século XX. Essa trajetória traduz, seguramente, aspectos socioeconômicos que se desenvolveram em Cabo Verde como resultado das mudanças no sistema econômico mundial e nas próprias escolhas e prioridades da população cabo-verdiana.

A pertinência da escolha dos títulos dos contos e o estudo das suas personagens tornam possível o entendimento do significado dos nomes[67] como elemento identificador de traços sociopsicológicos que impactam os processos de intitulação[68] e de tessitura das obras em tela. Busca-se apreender, dessa forma, uma parcela da mundivivência que as escritoras, em geral, de maneira mais ou menos direta, procuram descortinar.

---

[66] Cf. GOMES, 2008, p. 275.

[67] Segundo B. Tomachevski: “A designação de um herói por um nome próprio é o elemento mais simples da característica. As formas elementares de narração satisfazem-se por vezes com a simples atribuição de um nome ao herói sem nem uma outra característica (herói abstrato) que o relaciona às ações necessárias ao desenrolar da fábula. As construções mais complexas exigem que os atos dos heróis decorram de uma certa unidade psicológica, que eles sejam psicologicamente prováveis para este personagem (motivação psicológica dos atos). Neste caso, atribuem-se ao herói certos traços de caráter.” (1973, p.193).

[68] A diferenciação entre os títulos dos contos e as personagens que os nomeiam é feita com os títulos entre aspas, postura que adotamos desde o início da escrita, enquanto que os nomes das personagens estarão sem nenhum elemento de destaque.

Na construção das personagens, a presença ou a ausência do nome tem grande força para defini-las, como postula Aguiar e Silva:

> O nome da personagem funciona frequentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente. (AGUIAR e SILVA, 2010, p. 705)

Por outro lado, a opção por personagens inominadas torna-se tão plurissignificativa e reveladora quanto a escolha do batismo das personagens, uma vez que, segundo Antonio Manoel dos Santos Silva:

> [...] nos remetem às situações e aos temas fundados na coisificação: seres sem nomes. As personagens carecem de nomes próprios, como se lhes faltasse a aprovação social do estatuto de pessoa diferenciada [...]. A Linguística fez bem em definir como forma de não-pessoa: “ele”, “ela”, “moça”, etc. [...] Esses modos de denominar as personagens sugerem a atmosfera de alienação humana. (SILVA, 1986/87, p. 9)

A título de exemplificação da referida “atmosfera de alienação humana”, vale citar **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos (2008): a designação de uma das personagens apenas como Soldado Amarelo oblitera o antropônimo, pois não define uma individualidade. Ao contrário, generaliza e remete ao estado de alienação social e política de todos os soldados, uma vez que estes se inserem no processo de despotismo e abuso facultados pela posição de representantes da autoridade.

O mesmo ocorre com o universo de gaibéus, avieiros, campinos e fangueiros, entre outros, recriados por Alves Redol em romances como **A Barca dos Sete Lemes** (1958) e **Gaibéus** (1976). Redol, ao privilegiar as massas trabalhadoras anônimas, em detrimento dos seres individuais, promove uma valorização da coletividade. As personagens sem nomes passam por um processo de diluição, perdem o caráter individual, adentram e integram o conjunto formador das massas inominadas, numa representação despersonalizada do coletivo social,

Novamente, lembramos a consideração de Vitor Manuel de Aguiar e Silva:

> Quando os retratos são inexistentes ou escassos, a personagem apresenta-se inicialmente como um assemantema que adquire significação mais ou menos rapidamente e com maior ou menor clareza, através de das suas palavras, dos seus atos e das suas

> oposições, diferenças e afinidades relativamente a outras personagens. (AGUIAR e SILVA, 2010, p. 706)

Tal forma de delinear uma personagem em função de outras parece nortear o processo da escrita de Orlanda Amarílis[69]. Especificamente, em **Cais-do-Sodré té Salamansa**[70], as descrições não seguem um modelo de construção detalhada das qualidades físicas e/ou psicológicas das personagens. Há a preocupação em representar a coletividade de maneira que as ações inviabilizam o mergulho numa única psique e seus desdobramentos, quer seja no nível físico, espacial ou da ambientação. Em outras palavras, os contos que compõem a obra não se caracterizam como de personagens, mas sim, como de ação.

Em função disso, no conto "Cais-do-Sodré", a caracterização das personagens, entrecortada por fala ou pensamentos, ocorre de modo fragmentário, ou seja, por meio de orações coordenadas, períodos curtos, poucos adjetivos:

> Andresa ajeita a mala sobre os joelhos, acaricia o fecho de tartaruga, num gesto vago, sem atinar porque dera conversa à senhora. Conchêl, porquê? Donde? Só se for do tempo de chá de fedagosa. *Sou mesmo disparatenta*. Se eu era Andresa Silva, Andresa filha de nhô Toi Silva de Casa Madeira? Sim senhora, sou Andresa, sobrinha de nh'Ana, filha de nhô Toi. É sim. Mais conversa pâ mode quê? Ainda hei-de perder essas manias. Manias de dar trela a todo o biscareta da minha terra. Apareça-me pela frente seja quem for, não conheço, acabou-se. (CDS, p. 11)

Percebe-se um imbricamento social/emocional na apresentação da personagem de forma indireta, pois apenas algumas frases marcam suas características, suas relações sociais e condições de nascimento. Como se observa, não há complexidade nem duração na descrição física e psicológica, o *approach* é social. Com base em tal aspecto, Andresa pertenceria ao mundo das personagens planas a que se refere Edward Morgan Forster:

---

[69] Deste momento em diante adotaremos a sigla: "CDS" para indicar a coletânea **Cais-do-Sodré té Salamansa**, de Orlanda Amarílis, edição de 1991, em nossas citações; "VIV" para a coletânea **Vidas vividas**, de Ivone Aida, edição de 1990 e "SEP" para a coletânea **Semear em pó**, de Fátima Bettencourt, edição de 1994.

[70] A partir deste ponto, em que as citações textuais das três coletâneas dominam, obrigatoriamente, esta tese, escusar-nos-emos de apontar com [sic] todos os problemas e variantes da norma padrão referentes às edições, pois, sabidamente, as três coletâneas apresentam muitos problemas que aparentemente são oriundos do processo de impressão. Assim, deixaremos para abordar futuramente, em edição crítica e comentada, nos trabalhos das três escritoras, essa questão que julgamos, nesse momento de análise, ser irrelevante para o estágio de nossas reflexões.

> Personagens planos eram chamados no século XVIII de "humours", e são ora chamados de tipos, ora de caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídos ao redor de uma ideia ou qualidade simples; quando neles há mais do que um fator, apreendemos o início de uma curva na direção dos redondos. (2008, p. 91)

Algumas frases marcam as características de Andresa, mas ela ainda não inicia, nas palavras de Foster, a “curva na direção dos redondos”, já que, nesse conto, a contingência da forma não permite a viravolta no caráter da personagem. Complementa Forster:

> O teste de um personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente. Se ele nunca nos surpreende, é plano. Ele tem aquele jeito incalculável da vida — sua vida dentro das páginas de um livro. E, ao usá-lo, às vezes sozinho, às vezes em combinação com o outro tipo, o romancista cumpre sua tarefa de aclimatação. (2008, p. 100)

Assim, a composição da personagem Andresa se faz com pequenos fragmentos: “De olhos descidos, Andresa arranja a saia. Tinha subido, deixando-lhe a descoberto os joelhos ossudos” (CDS, p. 12). A esta única característica física somam-se dados circunstanciais a seu respeito: “‘Não’, confessa Andresa. ‘Na verdade não me lembro muito bem dele. Sabe, já lá vão quinze anos eu vim da nossa terra’” (CDS, p. 13).

O leitor não chega a saber, nesse momento, mais nada sobre Andresa, as ações centram-se nos pensamentos decorrentes da presença da interlocutora (Tanha), apresentada mais adiante, indiciando que o foco das atenções não reside nas personagens.

Mais do que acentuar traços individualizadores do caráter, revela-se por meio de Andresa a confrontação de duas situações da diáspora cabo-verdiana: a de emigrado há longo tempo, que já se encontra aculturado, e a de recém-emigrado. Esse processo de clivagem fica sugerido nas “Manias de dar trela a todo o biscareta da minha terra” (CDS, p. 11) e no diálogo que une paradoxalmente esquecimento e lembrança.

Percebe-se uma diferença de grau entre os dois grupos, pois o termo “biscareta”, claramente pejorativo, e a autorreprimenda (“hei de perder essas manias”) colocam em segundo plano os cabo-verdianos recém-chegados do arquipélago. Não há uma grande diferença cultural, trata-se mais de um aspecto psicológico ligado ao tempo de permanência na diáspora. Assim, a clivagem

acontece também em outra face: o cabo-verdiano das ilhas mantém os emigrados na categoria de “estrangeirados” que perderam os laços com o arquipélago natal.

Estar na diáspora pressupõe, concomitantemente, um ganho e uma perda. Observemos o que descreve Frantz Fanon:

> No momento vamos ao encontro de um outro, que acaba de chegar. O recém-chegado, desde o seu primeiro contato, se impõe. Só responde em francês e frequentemente não compreende mais o crioulo. Sobre isso o folclore local nos fornece uma ilustração. Depois de alguns meses na França, um camponês retorna à casa paterna. Percebendo um arado, pergunta ao pai, velho campônio esperto: “Como se chama esse engenho”? Como única resposta, seu pai atira-o sobre ele, e a amnésia desaparece. Curiosa terapêutica... (FANON, 2008, p. 38)

Vemos representado no desejo de ser indiferente aos de sua terra, expresso por Andresa – “Apareça-me pela frente seja quem for, não conheço, acabou-se.” (CDS, p. 11) –, o processo de esquecimento (desculturação) a que se refere Fanon (2008, p. 38). A construção da personagem não se dá diretamente, mas por meio do embate interno entre as novas e velhas identidades que entram em confronto na conversa das duas personagens femininas.

Seguindo tal linha de pensamento, podemos recorrer à percepção de Carlos Reis acerca dos riscos da distinção entre personagens plana e redonda, que, “se for encarada de forma rígida. Num universo diegético não se verifica forçosamente essa repartição esquemática, observando-se por vezes que certas personagens oscilam entre a condição da personagem plana e a da redonda” (REIS; LOPES, 2011, p. 322).

Nesse confronto, delineia-se um sistema pelo qual vai se montando uma construção puramente mental, criada a partir de elementos simples, para ser parte de uma teoria complexa de (re)conhecimento. Parece que Andresa ruma a uma reciprocidade afetiva e à conscientização. Na elaboração desta personagem, não é a descrição, mas a trajetória (de nenhuma a alguma sintonia) que a encaminha para a já referida “curva em direção dos redondos”, segundo Forster (2008, p. 91):

> Oh gente, se encontra pessoas, como ela, vindas daquelas terras de espreguiçamento e lazeira, associa-se quase sempre a uma ou outra família. Se não as conhece, bom, de certeza conheceu o pai, ou o primo ou o irmão, ou ainda uma tia velha, doceira de fama, até talvez uma das criadas lá da casa. (CDS, p. 11)

Constata-se, no excerto, que entre os emigrados se estabelece uma familiaridade alcançada no reconhecimento mútuo. A personagem secundária Tanha, interlocutora de Andresa, também não possui descrição aprofundada:

> ‘Ah! O seu pai era nhô Simão Filili? Eu julgava (estava a mentir) que a senhora fosse sobrinha dele.’
> ‘Éramos eu e a minha irmã Zinha que Deus-haja. Eu sou a Tanha. Raparigas éramos só as duas.’ (CDS, p. 13)

A descrição de Tanha circunscreve-se ao fato de ser filha de Nhô[71] Simão Filili. Além disso, a personagem cumpre o papel de móvel da narrativa, já que, por meio dela, Andresa recorda e revive a terra da qual está afastada há quinze anos – Cabo Verde.

Podemos entender melhor o processo de rememoração graças ao modo de apresentação da figura de Simão Filili:

> Nhô Simão Filili vivo, por certo continuaria a ser a mesma figura lendária e de meter respeito. Era de uma raça! Toda a gente conhecia Nhô Simão Filili. Nhô Simão Escochóde, segredavam os meninos. (CDS, p. 15)

A fala do narrador onisciente recupera a figura de Simão Filili pela memória de Andresa e, a seguir, urde a trama, dando a ele quase um status de personagem. Numa primeira abordagem, o leitor ingênuo pode facilmente tomá-lo por personagem secundária, devido ao fato de a descrição de Nhô Simão ser bastante detalhada. Contudo, uma leitura mais atenta permite identificá-lo como assunto da conversa e, por conseguinte, da lembrança:

> Conhecera Nhô Simão num dia de mormaço.
> Tinha ido na tarde calorenta entregar um volume de As Farpas emprestado pelo pai e encontrara-o sentado num banco, à porta de casa, com um manduco a escavar e a fazer riscos no chão.
> Mirrado, possivelmente devido à muita nhongra e fominha, possuía contudo um falar alterado. Assarapantava quem nunca o tivesse ouvido. As palavras enrolavam-se-lhe na boca como cascalhos arrastados até à praia por ondas bravias. Saíam, ao cabo, soltas, desconsertadas, e sempre intencionais. Falava assim por ser

[71] Tendo em vista que nas obras não há padronização na grafia dos termos “Nhô, Nho, nhô, nho, Nha, nha”, inferimos que o uso dessas variações, frequentemente, no mesmo texto e próximas umas das outras, relacionadas à mesma personagem, deve-se ao processo de impressão. Essa variação de grafia não desdoura o mérito das obras e não altera as nossas ilações. Tampouco nos sentimos no direito de determinar qual deve ser a forma correta, portanto manteremos a grafia tal qual aparece texto, nas citações, e optamos pelo uso das formas “Nhô” e “Nha” em nosso discurso.

> maçónico, dizia-se. Era da maçonaria, confirmava o povo, fazia artes como as feiticeiras. Só lhe faltava o rabo escondido por baixo das saias compridas das bruxas de Tchada Além, o rabo como o dos sanchos da Travessa do Monte. (CDS, p. 15)

O conjunto de atributos dispensados a Simão Filili é maior do que o que foi dispensado a Andresa e Tanha. Assim, o processo memorialista busca as referências humanas, de modo que se tem a falsa impressão de serem mais numerosas do que realmente são; por meio delas, colocam-se outras figuras em perspectiva. Na continuidade do fragmento anterior, Orlanda Amarílis traz à tona outras personagens que povoam as ilhas e o imaginário de Andresa, tais como*: "*Nha Chica Maçaroca, a bruxa da Achada, [da qual] quase se lhe via a ponta do rabo a arrastar pelo pó" (CDS, p. 15); "Bia Antónia, a velha criada da casa, [que] era quem contava estas e outras patranhas à Andresa" (CDS, p. 16), além das figuras de Zinha e Nhô padre.

Podemos afirmar que, nesse sentido, há, na diegese, a opção de compor um rosário de personagens, cujas contas representam cada personalidade social, unidas pelo fio da estória. No conjunto, essas contas unidas representam a comunidade de cabo-verdianos que o narrador aponta na rememoração de Andresa. Surgem, assim, as micronarrativas que compõem o enredo do conto, tais como: "Eram más horas e nha Xenxa foi tomada de um pesadelo, senhores! Só se acalmou porque a filha, acordada pelos gemidos da mãe, lhe aplicara um bom par de bofetadas" (CDS, p. 13).

No curso do processo, o narrador dá a conhecer um pouco mais a respeito de Tanha:

> Andresa analisa a patrícia a seu lado. Tem um aspecto tão apagado. Passará por esta vida sem se dar por ela. Olha, curiosa, para a face lisa da Tanha, ensombrada por olheiras escuras, mais escuras que o amulatado da sua face e lhe emprestam aos olhos uma melancolia saudosa. Que idade terá a Tanha? Uns trinta? Disparate, deve ser uma quarentona bem entrada. (CDS, p. 13)

A apresentação de Tanha serve de antecâmara para que se encaixe mais uma micronarrativa digressiva de sua terra natal. Cabo Verde, desse modo, é reconstruído nos rostos de seus homens e mulheres: "Com certeza. Andava ela no liceu e lembra-se da Tanha, já rapariga feita, a namorar da janela do sobrado com um moço de Santo Antão, filho de nhô Pedro de nha Mari Barba. Por sinal, era um bêbedo incorrigível" (CDS, p. 13).

O diálogo de Andresa e Tanha apresenta um tempo fugaz, pois se limita ao encontro fortuito que serve como pretexto para recompor uma realidade aparentemente distante das personagens. Assim, cada fala inicia a enumeração de personagens várias: “Movida não sabe por que curiosidade, indagou: ‘A senhora está cá sozinha?’ ‘Bem, eu tenho cá o meu irmão Júlio. Júlio já é médico, mas está casado. Casou com uma rapariga daqui. Com uma mondronga’” (CDS, p. 14).

Nota-se que, de uma única pergunta despretensiosa – ‘A senhora está cá sozinha?’ –, saltam personagens que são somadas ao mosaico humano: o irmão Júlio e uma mondronga, e, indiretamente, as primas: ‘As mondrongas são atrevidas e em casa das minhas primas estou mais à vontade’ (CDS, p. 14).

O passeio que começa no Cais-do-Sodré, na gare, serve apenas de móvel para outro, mais distante e subjetivo, de busca dos laços com o arquipélago de Cabo Verde e a sua ilha de São Vicente:

> Não chega a compreender porque se constrangia a acompanhar a Tanha. Estar à espera do marido estava, mas não havia problema. Podia ir com a Tanha pela linha adiante e matar saudades, a ouvir a fala descansada e sabe de Soncente, fala de conversa de novidades. (CDS, p. 15)

Acompanhar Tanha permite fazer a viagem do Cais-do-Sodré, em Lisboa, até a praia de Salamansa, em São Vicente, anunciada no título da obra e que o processo de diegese reitera. A abordagem não é direta, as personagens principais não constituem o centro das preocupações, mas evidenciam uma viagem sentimental: “matar saudades, a ouvir a fala descansada e sabe de Soncente [...]. Vê[r] um patrício, sente[ir] necessidade de lhe falar, de estabelecer uma ponte para lhe recordar a sua gente, a sua terra” (CDS, p. 15).

A recuperação do laço afetivo e o sentido de nacionalidade não se dão pela presença dos espaços geográficos em que se encerram as personagens principais. O processo de memória de Andresa centra-se nas pessoas que atribuem significados a tais espaços, não se limitando a preenchê-los. A multiplicidade das personagens em interação com o espaço compõe a materialização da cabo-verdianidade e da sua mundivivência, além de constituir uma imagem do contexto social anterior ao processo de independência.

O olhar sobre o colonizador fica evidentemente marcado no discurso – ‘As mondrongas são atrevidas e em casa das minhas primas estou mais à vontade’”

(CDS, p. 14) –, já que o termo “mondrongo” refere-se ao português imperialista e colonizador. A marcação no discurso, eminentemente política, coloca, mesmo que de forma genérica, todo português em pé de igualdade, sendo parente ou não.

Se relativizarmos o grau de parentesco, “o irmão” é parte da família, enquanto “as primas” são parentes distantes. Contudo, no texto, há uma inversão desse conceito, pois a “cunhada mondronga” e o desconforto que ela causa remetem, por analogia, à presença do português no arquipélago e acentuam um traço negativo do colono[72], representando, portanto, um desejo de independência.

Para o sentido de nação, como propugna Benedict Anderson, os dois casos são operatórios, mas fica a nota política de distanciar o colonizador porque “a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas” (ANDERSON, 2009, p. 32).

No segundo conto da obra **Cais-do-Sodré té Salamansa**, “Nina”, encontramos também duas personagens não antagônicas, porém somente uma tem nome; as outras personagens que as acompanham, atuam com função decorativa, nos moldes como define Beth Brait:

> A personagem com função decorativa, mas nem por isso dispensável, seria aquela considerada inútil à ação, aquela que não tem nenhuma significação particular, a que inexiste do ponto de vista psicológico. Apesar da expressão "elemento decorativo" estar carregada de sentido pejorativo e aparentemente descaracterizador, não é assim que deve ser entendida neste contexto. Como elemento decorativo a personagem, se está no romance [em nosso caso, nos contos], desempenha uma função. Ela pode constituir um traço de cor local, ou um número indispensável à apresentação de uma cena em grupo. (BRAIT, 1990, p. 47-48; observação nossa)

Em “Nina”, a personagem que dá nome ao conto, assim como Andresa, de “Cais-do-Sodré”, também emigrou para Portugal. O processo de descrição física e psicológica segue o mesmo processo utilizado em “Cais-do-Sodré”, com pequena variação, pois Nina não se apresenta, mas o seu interlocutor inominado a caracteriza por meio de fragmentos como: “A rapariga de olhos azuis caminha e não ouve. Ou finge não ouvir” (CDS, p. 21).

---

[72] Embora não houvesse etnias em Cabo Verde por ocasião de seu achamento, a presença portuguesa, perante os povos levados de diversas partes da África para o arquipélago, significava a imposição de uma cultura exploratória. Tal fato desencadeou desde muito cedo o desejo de independência (Cf. PEREIRA, 2011, p. 54).

Orlanda Amarílis faz uma descrição exígua da protagonista, variando a sua apresentação entre presente e passado, sempre com períodos muito curtos; se, no fragmento anterior, surgia a personagem no presente (“A rapariga de olhos azuis caminha e não ouve. Ou finge não ouvir.”), logo a seguir aparece caracterizada no passado:

> É Nina, é. Conhece-a tão bem. Fora hóspede da tia de Nina, precisamente quando viera para se matricular em agronomia [...]. Nesse tempo era uma pirralha de tranças. [...] Nina crescera e, não sem surpresa, verificara com certa piada: tinha-se feito uma rapariga com personalidade, além de camaradona formidável. (CDS, p. 22)

Como se observa, o excerto acima tem início com a lembrança do que Nina era e termina num momento bem próximo do presente, para então retomar a (des)construção da personagem:

> Nina fustiga a cabeça. Sustém um penteado moderno. [...] Por detrás dos vidros, são agora dois, porque estão descidos, vê ainda Nina. Segue direita, calma e inconfundível [...] passa a mão pelos cabelos e comprime-os sobre a testa curta. (CDS, p. 22)

A personagem é apresentada ora pelo narrador, ora pela voz de outra personagem, o homem que a chama na gare. E, como se percebe, as características físicas ficam limitadas à cor dos cabelos, dos olhos, ao tamanho da testa. Isso nos permite afirmar que Orlanda Amarílis despende mais tempo na sugestão das atitudes, compondo uma impressão da personalidade de Nina: “indecisa, parada, glacial” (CDS, p. 21) ou “companheira das pândegas” (CDS, p. 23).

Em seu processo fabular, Orlanda Amarílis, como já ressaltamos, compõe micronarrativas, como por exemplo: “Nina pusera-o *knock-out*, pensa, revendo a cena da gare. Não lhe permitira a aproximação, sequer, do mundo diferente a que ela pertencia agora” (CDS, p. 23). Nelas, a autora condensa de tal maneira a ação e o estado emocional das personagens, que não há como separá-los ou diferenciá-los: “Nina não lhe respondeu. Todavia, faz-lhe sentir daí a dias. Nunca casaria com ele. Aborrecia-a a ideia de vir a ter filhos de cor” (CDS, p. 23).

Do mesmo modo, a proximidade do narrador com as personagens não permite ao leitor ter muita certeza de quem, de fato, fala: “Ah, Nina, tás com a mosca da nova vida. Hás-de te passar” (CDS, p. 24). Esse recurso confere complexidade à narrativa, já que não há uma categoria restrita – descrição das personagens – a que

o leitor possa se ater. Esse processo requer mais esforço, porque a consequência direta dessa escolha da autora é uma certa “diafaneidade” ou incorporalidade[73] das personagens, já que os traços de físicos e de caráter não são suficientes para individualizá-las e destacá-las da coletividade.

A expressão “tás com a mosca da nova vida” reitera os dois momentos da vida de Nina, representados no conto. Contudo, indica mais que a dimensão temporal, o alcance cultural e o impacto psicológico da diáspora na vida do emigrado.

Em “Nina”, parece ser também a distância temporal que instaura a discussão da situação do emigrado na diáspora. Essa questão desdobra-se no preconceito de cor, que aparentemente impede a integração do colonizado na metrópole. As duas personagens transfiguram essa situação: a segunda, um homem negro ou mulato, não possui nome, está em pé de igualdade quanto ao protagonismo do conto, pois a narrativa gira em torno da expressão de seus sentimentos em relação a Nina, a personagem focalizada pelo narrador. Assim como Nina, cuja descrição é reduzidíssima, possui poucos traços físicos que o identificam – “E o companheiro, debruçado pelas axilas, mostra na face escurecida pela barba a efusão” (CDS, p. 23) – e raros vestígios de sua psique:

> Tinham mantido um flirt por longo tempo. Uns beijos, umas coisas sem importância, no entanto, nunca tomadas a sério. Sempre pensara terminar o curso e voltar para Cabo Verde, onde casaria com uma crioula sabe-de-mundo. (CDS, p. 23)

Não há mais indícios do que os do fragmento acima. As características do interlocutor de Nina só podem ser constatadas por meio das falas dele e de um comentário de Nina: “Nunca casaria com ele. Aborrecia-a a ideia de vir a ter filhos de cor” (CDS, p. 23). Do amigo de Nina não se sabe nem o nome, mesmo assim toda a trama é filtrada pela sua ótica, que exibe as atitudes do presente da protagonista em oposição às ações do passado, relevantes, enquanto elementos de comparação, na dimensão relacional da antiga com a nova e desconhecida Nina.

Nesse conto, as personagens secundárias são poucas, aparecem apenas para compor a ambientação: “Passageiros entram e sentam-se, uns pesados, outros displicentes” (CDS. p. 21). A referência aos passageiros serve para constituir a cena

[73] À falta de melhores termos que definam essa característica.

da gare; os membros do grupo reduzem-se à imagem coletiva, já que “eram muitos e iam em corrida tonta. Estoril, Guincho, sabe-se lá. Frases só deles, do grupo” (CDS, p. 23).

A fabulação também é minimalista no que concerne a outras figuras humanas, todas apresentadas como companheiras de viagem: “tem vontade de voltar a cabeça para ver os novos companheiros. Riem e falam alto atrás dele. [...] O baixinho aspira o fumo e engasga-se. Ela explica e mastiga” (CDS, p. 24).

Dessa forma, o que se sabe dos “companheiros” de viagem limita-se a vestígios humanos no final do conto: “Os outros estão a nossa espera [...]. O baixinho dissimula um arroto, agarra o saco e põe-no a tira colo. A loira e a outra ainda a mastigar, roçam-no e seguem corredor a fora” (CDS, p. 24).

A ausência da caracterização minuciosa e individualizada das personagens parece configurar um processo de criação. Orlanda Amarílis, nessa construção minimalista, parece pretender amalgamar as personagens, que servem de matéria social básica para a diluição de Nina nesse processo de reconstrução da personalidade emigrada. O conto termina com a apresentação comparativa de Nina, por meio da fala do homem da gare:

> Foi a loura quem falou agora. Uns olhos azuis, azuis como os de Nina, fitam-no, frios e alheios, porém.
> Nina? Qual Nina? A Nina das pândegas, das gargalhadas intempestivas, a dos cigarros fumados a meias, ou aquela, a tal da gare, senhoril, de riso incolor e distante? (CDS, p. 24)

Esse excerto não permite reconhecer quem é a loura descrita, se se trata de outra mulher que estava na gare, de mais uma personagem que compõe o ambiente, ou se é uma das duas personalidades de Nina a que o amigo já estava fazendo referência: a das pândegas ou a senhoril. A ambiguidade reforça a mudança sofrida pela personagem e a indiferenciação entre ela e aqueles que estavam na gare, tornando a diluição de Nina e sua amalgamação patentes na última frase do conto: “*Levam sandes e dry gin*” (CDS, p. 24).

O verbo levar, empregado na terceira pessoa do plural, como índice de indeterminação do sujeito, cumpre a tarefa de sugerir o efeito de diluição das personagens numa massa informe, em que não existem individualidades. Com relação a Nina, observa-se que ela é, ao mesmo tempo, desconstruída e reconstruída até se tornar parte da massa popular informe e inominada. Percebe-se, portanto, a representação do processo de aculturação/desculturação agudizado na

figura de Nina, que se faz representante de todos os que passam pelo mesmo processo, indistintamente da questão de gênero.

No conto “Rolando de Nha Concha”, a personagem-título é construída de modo semelhante à personagem Andresa, de “Cais-do-Sodré”, embora esta, ao contrário de Rolando, não empreste o nome ao conto. Contudo, ao longo da narrativa, observaremos que interessa mais à contista a qualificação de Rolando como o filho de Nha Concha, pendendo o conto para as vivências dessa personagem feminina.

A forma de descrição social, feita a partir da relação de parentesco ou de proximidade de elementos de uma dada comunidade, sobressai no conto desde o título. Rolando representa o processo de identificação que ocorre tipicamente em pequenas comunidades, dentro das quais o indivíduo é conhecido, tratado e individualizado pelo seu círculo de parentesco, por outros laços sociais ou de convivência, trabalho, estudo. De igual processo se vale o brasileiro João Cabral de Melo Neto no poema **Morte e Vida Severina**[74], e a própria Orlanda Amarílis, em “Cais-do-Sodré”.

Tal qual em “Cais-do-Sodré”, como demonstramos na análise da personagem Andresa, no conto ora em tela, Rolando e o fado adverso que se abate sobre ele servem de ensejo para a introdução do que chamamos de rosário de personagens, numa urdidura de referências humanas: menos que personagens secundárias[75] e mais que personagens com função decorativa, conforme a perspectiva que Beth Brait (1990, p. 48) apontou anteriormente.

O conto “Rolando de Nha Concha” atomiza ou minimiza a descrição das personagens, pois pretende dar voz àqueles que não a têm, a começar pelo próprio Rolando, que não mostra qualquer caráter especial, seja físico ou psicológico. Rolando é um dos tantos rostos comuns da sociedade cabo-verdiana e, por este motivo, exemplifica as escolhas diegéticas de Orlanda Amarílis.

---

[74] O mesmo processo associativo é utilizado por Orlanda Amarílis e por João Cabral para conferir identidade a sua personagem: “O retirante explica ao leitor quem é e a que vai/ - O meu nome é Severino,/ como não tenho outro de pia./ Como há muitos Severinos,/ que é santo de romaria,/ deram então de me chamar/ Severino de Maria;/ como há muitos Severinos/ com mães chamadas Maria,/ fiquei sendo o da Maria/ do finado Zacarias./ Mais isso ainda diz pouco:/ há muitos na freguesia,/ por causa de um coronel/ que se chamou Zacarias/ e que foi o mais antigo/ senhor desta sesmaria./ Como então dizer quem fala/ ora a Vossas Senhorias?/ Vejamos: é o Severino/ da Maria do Zacarias,/ lá da serra da Costela,/ limites da Paraíba./ Mas isso ainda diz pouco:/ se ao menos mais cinco havia/ com nome de Severino/ filhos de tantas Marias/ mulheres de outros tantos,/ já finados, Zacarias,/ vivendo na mesma serra/ magra e ossuda em que eu vivia” (MELO NETO, 2007, p. 91-92).

[75] Muitos autores se ocuparam do estudo das personagens da forma conto: Massaud Moisés, **A criação literária** (1995); Nádia Battella Gotlib, **Teoria do conto** (2011); R. Magalhães Júnior, **A arte do conto** (1972); Vladmir Propp, **Morfologia do conto** (1983).

Na primeira aparição de Rolando, na segunda página do conto, não é uma descrição direta que o identifica, pois se trata apenas de um “corpo” anônimo em meio a uma multidão de curiosos que acodem de toda a redondeza só para testemunhar a tragédia de perto: “o corpo mutilado coberto com a toalha feita de saco de farinha” (CDS, p. 28). O narrador faz referência ao nome da personagem após a apresentação do corpo mutilado: “’Ele morreu?’, perguntou Toi Pirico, espreitando sob o pano onde se escondia a cara ensanguentada de Rolando. [...] Por momentos o grupo esqueceu Rolando de nha Concha colhido em hora minguada pela camioneta de nhô Mané Virgil” (CDS, p. 28-29). Em outras palavras, o protagonismo dispersa-se por vozes que se avolumam no entorno da tragédia e a morte de Rolando se caracteriza como o meio pelo qual se tece a convergência desse rosário de personagens.

Do próprio Rolando pouco se sabe, pois até o momento em que o corpo ganha um nome, era caracterizado apenas como “mal coberto por uma toalha”, cujos “pés alongavam-se tensos nas sandálias, sujos de sangue já seco” (CDS, p. 28).

Como “corpo” inerte, Rolando não protagoniza o conto no sentido clássico do termo e se torna apenas um objeto, uma carga: “Dois homens levantaram com cautela o corpo de Rolando de nha Concha, colocando-o numa padiola” (CDS, p. 28). Nesse sentido, a voz passiva reforça o caráter inerte atribuído à personagem: “Rolando foi levado para o banco e ali o deixaram até chegar o médico” (CDS, p. 31). Logo em seguida a esse deslocamento, e sujeito a outros, sua situação e sua descrição física permanecem estilhaçadas, com índices textuais mínimos:

> Doutor Monteiro pouco depois, apressado, passou no meio do povo, subiu os degraus da entrada em três pernadas e seguiu corredor fora. No Banco, acabou de abotoar a bata, destapou a cara de Rolando, abriu-lhe as pálpebras descidas. Abanou a cabeça.
> ‘Eu não sinto nada, nada, senhor Doutor. Porquê tanto alarido, an?’ (CDS, 31)

Essa passagem textual registra a primeira participação ativa de Rolando na narrativa. Ele fala. A ascensão da personagem ao protagonismo aparece providencialmente no centro gráfico da narrativa, ou seja, na página central do conto, colocando a personagem também no centro da ação. Além disso, esse momento marca um ponto de transição para o aparecimento do elemento fantástico e o crescimento da tensão, uma das características do conto ressaltadas por Cortázar (2011, p. 152).

A pergunta sem resposta dá início à confusão da personagem, que cresce até o desfecho da narrativa. A necessidade de Rolando em libertar-se indica essa tensão:

> Rolando quereria poder desapertar a camisa. Por certo haveria de se sentir mais aliviado. Como diabo vim eu aqui parar? Já não tenho tanto calor. Estou leve, leve.
> Atravessavam nesse momento a varanda interior do Hospital. Tem graça, nunca tinha reparado bem nestes eucaliptos. (CDS, p. 31)

O estado de leveza e de inconsciência do deslocamento são sensações muito fortes, que desnorteiam tanto a personagem quanto o leitor que não sabe da morte da mesma. Contudo, alguns indícios apontam para o fato; no campo denotativo, há a constatação da falta de calor, que sugere o *algor mortis*, e, no campo conotativo, a percepção da leveza, que, para os místicos, pode indicar a separação entre corpo – elemento material e, portanto, pesado – e alma. Além disso, o termo "Atravessaram" pode sugerir a passagem para outra dimensão, ou a morte, já que o texto deixa subentendido que "atravessaram com ele", com o seu "corpo inerte" carregado, enquanto "a mente livre" flutuava, leve-leve no espaço.

Pelo que se pode perceber no fragmento, Rolando revela-se como um constructo de expectativas, esperando pela verdade que virá num átimo. O restante da apresentação de Rolando, na narrativa, serve de ensejo para a introdução de outras vozes, de preparação para o salto no abismo que deve se seguir com a revelação, aos poucos, da crua realidade.

Claro está que a presença de Rolando como personagem protagonista abre espaço para outros protagonismos, repetindo o processo fabular usado no conto "Cais-do-Sodré".

A narrativa de "Rolando de Nha Concha" segue o percurso entre os instantes imediatamente seguintes ao acidente no meio da rua até o momento em que se inicia o seu velório e o espírito de Rolando reconhece o seu corpo inerte sendo velado. Tal estratégia serve de fio condutor para a formação do já referido rosário de contas humanas que são unidas nesse fio narrativo.

Há, praticamente, apenas um momento em que Rolando apresenta alguma autonomia:

> Sozinho, sabia-se lá há quanto tempo. Rolando ganhou coragem para dar uma voltinha pela casa. Em poucos segundos alcançou a

> sala de jantar. Muita gente se encontrava nessa dependência. Falavam baixo. Descobriu Liminha num canto, numa cadeira, muito encostado à Juju. Ela descansava as mãos de dedos compridos, sobrepostas sobre o regaço, e devia estar a analisar as unhas também compridas e arranjadas. Liminha beliscava-lhe as orelhas, distraído. (CDS, p. 36)

O passeio de Rolando é providencial para o desfecho, com o desvendamento da sua situação:

> Nhô Totone e nhô Jom Santos abafados pelos gritos de nha Concha, deixaram cair as abas do caixão sobre o corpo hirto de Rolando, sobre o seu próprio corpo, senhores!
> E a surpresa mal refeita de Rolando aderiu ao desespero de nha Concha e ambos gritavam:
> 'Não, não, não!' (CDS, p. 37)

Neste momento do desfecho, Rolando se encontra perfeitamente definido como "corpo" hirto num caixão. Em termos literários, a efabulação com apelo ao maravilhoso constitui uma das características do processo criativo Orlanda Amarílis, porém, apesar dessa concepção, à primeira visada, distanciar-se da vertente realista, tal não se configura: o conto expõe uma multiplicidade de personagens secundárias enraizadas na realidade das ilhas cabo-verdianas, além de expressar uma mundivivência da tradição – a crença em gongons, capotonas, canelinhas[76]:

> Ah, o alarido por essas ruas fora. Gente acorria de todos os lados, tocada pelo mesmo vento que a arrebanhava e impelia, juntava-a, levava-a em magote, sempre a correr e a gritar.
> Vieram do Lombo, do Monte Sossego, da Chã do Alecrim, de Fonte Cónego, as mulheres segurando o lenço com a mão espalmada no alto da cabeça, deixando uma guisa comprida no seu rasto. Bia Tuda, Djô, Toi Pirico, Mari Delaide, Dchilinha, Guida de nhô Totone e vocês todos desencantados de Fonte Filipe, de Ribeira Bote, de todos os cantos da morada, para quê tanta desorientação? (CDS, p. 27)

A perspectiva de coletividade se torna clara ao constatarmos a quantidade de personagens secundárias envolvidas neste conto: Bia Tuda, Djô, Toi Pirico, Mari Delaide, Dchilinha, Nha Guida de Nhô Totone, Dr. Monteiro, Jóna, Candinha, Djula, Djôzinha, Nha Chica, Nha Concha, Nhô Jom Santos, Liminha, Juju e Joana, isto sem contar Nhô Manel Virgil, bastante citado por ser dele a camioneta causadora da morte de Rolando. Há, ainda, as personagens denominadas aos grupos e outras

[76] Entidades do mundo sobrenatural ou do mundo dos mortos.

que aparecem sem nome em um instante fugaz e, por conseguinte, não têm uma caracterização aprofundada.

Assim, o conto aproxima-se da técnica de estofo neo-realista, buscando a presença da massa humana que se avoluma na elucidação do evento retratado ("No largo da Câmara associou-se mais povo àquele povoléu" (CDS, p. 27)). Esse é composto de modo similar ao do conto "Cais-do-Sodré té Salamansa", por meio de pequenos fragmentos narrativos em que as personagens atuam. Nota-se, nos trechos destacados, se for observado o modo coletivo como são engendradas as personagens, a herança Neo-realista, assim caracterizada por Benjamin Abdala Júnior:

> O Neo-Realismo literário português colocou-se de imediato contra o individualismo da *Presença* e o idealismo bergsoniano dos feudos intelectuais identificados como formalistas. Em oposição, as primeiras produções do movimento mostraram-se mais documentais, evoluindo paulatinamente no grau de elaboração estética, sem perder sua força atuante em relação à situação político-social. (1981, p. 3)

A força coletiva faz-se representar pelas personagens secundárias que, ao serem efabuladas, deixam de ser adjuvantes[77] e ascendem ao patamar de actantes, contracenando com o corpo de Rolando, como ocorre com o Dr. Monteiro na seguinte passagem:

> 'Estou bem, doutor Monteiro. Eu posso ir para casa por meu pé. Só uma impressão aqui me faz este nó na garganta.'
> O médico virou-se para os serventes e fez-lhes um sinal com a cabeça. Vergaram-se, seguraram a maca e pouco depois empurraram-na para um corredor. (CDS, p. 31)

Outra forma de ação que as personagens secundárias assumem nesse conto nem sempre tem relação direta com Rolando, pois compõem micronarrativas de representações sociais que incorporam imagens do cabo-verdiano em seus variados níveis. Assim, evidenciam-se estratos sociais diversos com elementos como o Dr. Monteiro, que figura num polo extremo da sociedade, em representação da elite letrada, e como Candinha e Djula, que se situam no outro extremo:

> Todos queriam ver e Candinha acabaria por ser empurrada, até se estirar contra uma carroça de monturo da Câmara. Mesmo assim

[77] Trabalhamos neste momento com o conceito de equivalências teóricas dos termos: personagem principal/actante e personagem secundária/adjuvante.

> estava ainda a espreitar e a empurrar também – parecia uma festa –, e quando deu por si, encontrava-se de costas sem defesa, numa impudícia de coxas à mostra, mas bem à mostra.
> ‘Moço, que é isto?’
> Quem a teria empurrado assim, dessa maneira? Brutos, malcriados.
> Oh que raiva!
> Recompôs-se irada, mal refeita de pasmo. Quedou-se por momentos e atirou-se de chofre à cabeça de Djula. Era quem estava mais próximo. Segurou-a pelo braço e, arrancando-lhe o lenço garrido da cabeça, arremessou-o ao chão com desaforo. ‘Bô é que empurrá-me,’ Tentava agora não deixar escapar a mecha de cabelo cuscuz de Djula. Nunca crescia o cabelo cuscuz de Djula e Candinha segurava-o com raiva entre os dedos ásperos. A sua pele de tâmara passada ganhou brilho. Djula abriu os olhos de espanto e perdeu a compostura.
> Uns moços começaram a rir, encolheram os ombros e voltaram-lhes as costas. Num abraço mudo e enrodilhadas, rebolaram no chão enliadas uma na outra. Ninguém quis saber das doidas desaforadas. Mais pareciam cadelas no cio. (CDS, p. 28-9)

A cena protagonizada por Candinha e Djula é emblemática, já que ocorre ao redor do corpo de Rolando, no meio da massa que o circunda, e as personagens femininas, individualizadas pelo nome próprio, destacam-se, por seu comportamento grotesco face á situação trágica, na massa inominada que compõe o grosso da população anônima e simples, representada por índices como: “Todos”, “Uns moços” e “Ninguém”.

A construção desse mosaico de amplo espectro social processa-se tanto a partir de eventos isolados, como o exposto, quanto pela introdução de tipos filtrados pela ótica de Rolando:

> Tem graça, tive a sensação de ter vindo sempre atrás de mim mesmo. Por acaso diverti-me um bocado. Aquele Liminha, nunca mais acabava o quinto ano!, viera todo o caminho a segredar disparates à Juju. Ela devia estar a gostar porque nem virava a cara quando ele se chegava mais para ela e lhe roçava os seios com o cotovelo. E Rosarinha nossa criada dias-há e agora menina-de-vida? Rosarinha fora toda a vida uma disparatenta. Disparatenta e voluntária. Tão entretida vinha a desfiar histórias de marinheiros e de estrangeiros, passadas no seu quarto lá do Lombo, das fuscas desbragadas apanhadas com eles, duns xelins tirados das calças de um inglês depois de o pôr a dormir com meia garafa [sic] de grogue. Por pouco não derrubara nhô Totone quando o cortejo parou para descansarem um pouco. Até se me afigurou que ela vinha pra cima de mim, senhores. (CDS, p. 34)

Rolando, portanto, pode ser considerado o fio condutor que une contas esparsas: Liminha, Juju, Rosarinha, Nhô Totone. Como se percebe no excerto

anterior, as micronarrativas apresentadas por Rolando, centradas naquelas personagens, corroboram e completam o quadro social cabo-verdiano, aqui representado por São Vicente, com as "fuscas" (bebedeiras) de grogue (vindo da ilha de Santo Antão) apanhadas pelas personagens masculinas (no caso, representadas pelo emigrante inglês, constante à época de atividade do Porto do Mindelo como entreposto de navios ingleses) e a prostituição das moças no Lombo, espaço tradicional das moças-da-vida da ilha de São Vicente (ilha natal da autora).

Nesse contexto, reveste-se também de importância um núcleo cabo-verdiano – o da família ou o da casa:

> Alcançou a porta do quarto, com quanto esforço!, e o medo paralisou-o. Outro grito fendeu o alvoroço espectante. Num assomo de coragem transpôs a porta, deu dois passos decididos e parou atrás da mãe.
> Quando era pequeno acontecia tudo da mesma maneira como agora. Depois de alguma diabrura ia charutinho sentar-se ao pé da mãe, na esteira, junto à cadeira de balanço onde ela descansava.
> Ela levantava os olhos do livro e perguntava-lhe:
> 'Fizeste alguma mofineza, Rolando?'
> Ele baixava a cabeça e metia os dedos por entre as cordas da esteira.
> 'Mamã! Mamã!'
> Duas pessoas seguravam-na. (CDS, p. 36)

O núcleo familiar característico de boa parte da população cabo-verdiana reduz-se a mãe e filhos, no caso, Rolando e nha Concha, não havendo qualquer menção ao pai; ressalte-se que à época da ação ficcionada, a mão de obra produtiva, masculina, geralmente emigrava, cobrindo-se de verossimilhança a marca da ausência paterna.

Esteticamente, o conto "Rolando de nha Concha" também apresenta várias personagens figurantes a compor as cenas, porém, dado o caráter do processo fabular, essas personagens são identificadas com algum esforço nas micronarrativas[78]:

> O povo preparou-se para acompanhar os serventes, ocupados agora em mudar Rolando para uma maca. No sítio de onde o tiraram uma grande nódoa vermelha tingia o pano. Senhor António, o enfermeiro de serviço, barrou-lhes a passagem.
> 'Home, porquê? A gente não pode passar?' (CDS, p. 31)

[78] Com o termo "micronarrativas", estamos nos referindo aos momentos em que o narrador onisciente afasta-se da personagem principal, para abordar as personagens secundárias, em episódios que diegeticamente não se ligam ao eixo central da narrativa, mas que servem para compor o quadro da coletividade.

Podemos inferir que as micronarrativas e a enumeração de várias personagens nos pequenos núcleos de ação permitem ao leitor perceber a comoção em torno da figura de Rolando. Além disso, segundo Roland Bourneuf:

> Há poucas obras [...] que não apresentem algumas personagens inúteis à acção ou sem possuir qualquer significação particular. [...], elas acrescentam uma nota de cor local ou, mais frequentemente, fazem número, quando o romancista apresenta cenas em grupo. (BOURNEUF, 1976, p. 211-2)

A afirmação de Roland Bourneuf sobre as personagens como elementos decorativos nos leva a crer na intencionalidade de “fazer número” com elas e dar ao texto “uma nota de cor local”, já que na forma conto não há espaço para a presença de “algumas personagens inúteis”, pois:

> Ao conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. Ao contrário: cada palavra ou frase há de ter a sua razão de ser na economia global da narrativa, a ponto de, em tese, não se poder substituí-la ou alterá-la sem afetar o conjunto. Para tanto, os ingredientes narrativos galvanizam-se numa única direção, ou seja, em torno de um único drama, ou ação. (MOISÉS, 1995, p. 41)

Nesse sentido, podemos dizer, compactuando com o discurso crítico de Foster, que não há surpresas no processo fabular de Orlanda Amarílis porque suas personagens não são capazes “de nos surpreender de maneira convincente” (FOSTER, 2004, p. 100). No entanto, sem nenhum desdouro, essas personagens cumprem a sua tarefa, pois entendemos que operam segundo propõe Antonio Candido:

> Cada traço adquire sentido em função do outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentido de realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos. (2000, p. 79-80)

No conto “Rolando de nha Concha”, o processo fabular das personagens cresce a partir da identificação e da nomeação genérica do “povo”, até atingir a particularização na figura de Rolando que atua – valendo-nos da imagem de Júlio

Cortázar, acerca do fantástico[79] (2011, p. 179) – como um “ponto vélico”, “ponto de intersecção misterioso” para o qual convergem personagens e fatos sociais, a fim de apresentar e representar as pequenas, anônimas e esquecidas histórias.

Por sua vez, a segunda menor narrativa da obra, o conto “Desencanto”, parte da focalização de uma personagem feminina inominada, cujo processo de caracterização se dá de maneira direta, por meio do narrador – “Puxa a porta e desce lesta. As vizinhas já a conhecem pelo pisar rápido e nervoso. Um piso um patamar volta à direita outra vez à direita, voa agora apressada” (CDS, p. 41). E também pelos próprios pensamentos e falas:

> ‘Bom dia. Passou bem?’
> O padeiro afasta-se para a deixar passar. Tão bom o cheiro a pão fresco. O aroma evola-se através do pano. Só se vêem as vergas do cesto. Outro patamar volta à direita outra vez à direita e os degraus fogem sob os sapatos de salto raso. (CDS, p. 41)

Seu nome não é revelado e essa postura estética vai ao encontro da leitura que Bakhtin realiza a respeito da obra de Dostoiéviski:

> A personagem interessa a Dostoiéviski como ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiéviski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a sua personagem e o que ela é para si mesma. (BAKHTIN, 2010, p. 52)

O mesmo parece ocorrer no conto de Orlanda Amarílis, pois “não importa o que a sua personagem é no mundo”, a caracterização física pouco ou quase nada importa para o plano dialético que ela estabelece com o seu leitor. A ausência (ou quase) de descrição física transfere a apresentação da protagonista para a esfera das suas ações e dos seus pensamentos, que refletem dúvidas de herói problemático vivendo um antagonismo:

> Sempre as mesmas caras todas as manhãs. Sempre as mesmas. Mas nada têm de comum com tudo para trás com tudo da vida de nómada levada desde que abandonou os estudos. Desde aquele dia soalheiro mas de uma incerteza tão grande e tão dorida de como

[79] Na sociedade cabo-verdiana, podemos acrescentar ao fantástico (que irrompe numa linha de indecidibilidade entre o real e o que escapa a ordem desse real) as formas do maravilhoso (do mundo claramente sobrenatural).

> poderia continuar a ver o mundo com os olhos dos outros. Pensara em voltar. A madrinha bem a aconselhara. Não. Não podia ser. Ter de se adaptar de novo começar tudo de princípio. Como se fosse possível uma coisa assim. Voltar para quê? Para vegetar atrás das persianas da cidade parada e espreitar as mulheres trazendo a água do Madeiral em latas à cabeça ou os homens puxando as zorras com os sacos para a casa Morais? (CDS, p. 41-42)

A referida caracterização não se dá pela descrição de atributos físicos, como já ressaltamos, mas por meio de pensamentos e sentimentos da personagem, conforme patenteia o excerto anterior. Tal modo de efabulação exemplifica o que teoriza Georg Lukács:

> Para uma situação universal em que o orgânico é a categoria da existência que a tudo se impõe, pareceria uma violação insensata de seu caráter precisamente orgânico querer tomar a individualidade de um ser vivo, em sua limitação limitante, como ponto de partida da estilização e centro da configuração. [...] o equilíbrio entre ambas as esferas da vida, irrealizadas e irrealizáveis em seu isolamento, faz surgir uma vida nova e autónoma, dotada — embora paradoxalmente — de sentido imanente e perfeita em si mesma: a vida do indivíduo problemático. (LUKÁCS, 1963, p. 78-79)

Exemplarmente, em “Desencanto”, Orlanda Amarílis carreia toda a diegese na efabulação de uma protagonista mergulhada em suas próprias limitações e escolhas: “Mas nada têm de comum com tudo para trás com tudo da vida de nómada levada desde que abandonou os estudos” (CDS, p. 41). Trata-se de uma opção deliberada, tomada por uma personalidade marcada por um cansaço de tudo e de todos:

> [...] Os colegas com quem tomava café depois do almoço pareciam camaradas de verdade. [...] Até aprendera com eles um vocabulário novo adquirido no contacto permanente com o público um vocabulário excitante pela novidade e pelo sabor nele encontrado.
> É verdade. Acabara por se cansar ela a rapariga decidida. Cansou-se de todos: do patrão dos colegas dos próprios clientes nem sempre os mesmos. (CDS, p. 42)

O cansaço e a postura recorrente em abandonar tudo são ironicamente representados por: “ela a rapariga decidida. Cansou-se de todos”. Tudo converge nessa personagem para um conflito interior, pois ela parece desejar “[...] não fazer nada. Apenas falar com este com aquele rir com uns bons amigos” (CDS, p. 42). Deseja, portanto, certo retorno ao período da infância, cujas principais

características são a falta responsabilidades e compromissos. Contudo, esse período há muito foi perdido. Desse desejo se origina todo seu conflito e a certeza da impossibilidade de retorno faz com que a "rapariga decidida" viva tediosamente, lutando contra a rotina da vida adulta.

A impossível fuga no tempo, almejada pela protagonista e motivo de insatisfação, pode ser associada também a um desejo de fuga no espaço, já que a infância da mesma foi vivida na terra natal. Assim, parece haver a constatação de impossibilidade de retorno ao arquipélago de Cabo Verde, porque a diáspora se impõe:

> Pensara em voltar. A madrinha bem a aconselhara. Não. Não podia ser. Ter de se adaptar de novo começar tudo de princípio. Como se fosse possível uma coisa assim. Voltar para quê? Para vegetar atrás das persianas da cidade parada e espreitar as mulheres trazendo a água do Madeiral em latas à cabeça ou os homens puxando as zorras com os sacos para a casa Morais? (CDS, p. 42)

Portanto, Cabo Verde se apresenta como um sonho distante, uma época longínqua, uma impossibilidade de realização, e nessa constatação reside a origem de seu descontentamento. Percebe-se a protagonista marcada pela carência de desejo, pois mesmo tendo certo grau de escolaridade, transita por vários empregos; os amigos entediam-na, cansa-se de todos; não se esforça para manter uma relação amorosa e não expressa interesse por seu pretendente. Assim, passa a comportar-se como "Um autômato de passos certos" (CDS, p. 43), vivenciando uma rotina que aos poucos a consome:

> O homem do chapéu preto está junto dela. Pressente-o pelo faro que já tem dessas aproximações. Um sussurro fá-la estar atenta.
> 'Estás bom, pá?'
> 'Malandro, estás a fazer-te prà mulata.'
> Riem baixo e esse riso é uma afronta. (CDS, p. 45)

O desfecho do conto confirma uma dualidade, a inadaptação à diáspora e o distanciamento da origem, sintetizando um estar entre dois mundos e, de fato, um sentimento de não-pertença, que gera desencanto.

O "centrar forças" na psique da protagonista e em suas ações acaba por limitar a atuação das demais personagens. A forma concisa de apresentação se repete, esquematicamente, iniciada sempre pelo cumprimento, seguido da identificação e de descrição brevíssima das personagens secundárias:

> ‘Bom dia. Passou bem?’
> Na paragem a senhora do casaco claro. Franze a testa a senhora do casaco claro e pinta os cabelos. [...]
> ‘Bom dia. Passou bem?’
> Um sorriso aflora às faces descoradas da escriturária de segunda classe. [...]
> ‘Bom dia. Passou bem?’
> A senhora das peles ajeita-se na cadeira de verga. [...]
> ‘Bom dia. Passou bem?’
> A professora de luvas azuis continua de pé a perscrutar o nevoeiro cerrado. [...]
> ‘Bom dia. Passou bem?’
> O motorista levará a mão à pala e sentar-se-á pronto a arrancar. (CDS, p. 41)

Observa-se que essas personagens secundárias possuem feitio de personagens com função decorativa, porque quase não se relacionam com a protagonista, servem apenas para compor a cena dos deslocamentos dela, em momentos semelhantes, no mesmo local, todos os dias. Tal estrutura anafórica parece reproduzir a monotonia da rotina e o sentimento de aprisionamento da protagonista.

Outras personagens com função decorativa são delineadas a partir do olhar da protagonista e de maneira sintética pelo narrador:

> [...] O cavalheiro magrinho da frente lê concentrado o jornal da manhã.
> O senhor magrinho volta a página e ela atrás. De pé, continua a ler os títulos em tetras gordas.
> «O jogo de Alvalade foi um autêntico festival».
> Fotografias. Ampliações dos heróis da véspera.
> Não será ela também uma heroína de todos os dias neste ciclo de etapas cronometradas de onde não pode fugir? (CDS, p. 43)

No trecho destacado, a apresentação da outra personagem funciona como instrumento para expressar o isolamento emocional, ontológico e a pressão a que a protagonista se sente submetida. As personagens secundárias aparecem como sugestão apenas, pois, por serem inominadas, incorpóreas, podem representar aspectos da solidão ontológica, da inadaptação e, por fim, da desilusão com a diáspora:

> Por onde andará ele? A memória remexe teimosamente nas lembranças de esquecer. Fora a menina da tabacaria quem a avisara. Ela já o adivinhara aliás e afastara a ideia com repulsa. O traste. A menina da tabacaria chamara-lhe Bufo. O Bufo era casado. Vejam lá. Ligada a um homem casado e ainda por cima Bufo. Até dá vontade de rir. Se pudesse limpar da cara a sensação das caricias que ele lhe

> fazia. Costumava passar-lhe a mão pela face e perscrutar-lhe bem fundo nos olhos à espera de não sei de quê. Malandro. Sempre gostava de saber o que é que ele queria. (CDS, p. 44)

No excerto evidenciam-se traços mínimos para introduzir as personagens: “ele”, “a menina”, “O Bufo”. Essas personagens-tipo, caras à caracterização realista, apontam a profundidade do desencanto da personagem principal; cumprem o papel de revelar que a visão da protagonista não está focada em si, em seus desejos, em suas necessidades. A inadaptação e a insatisfação constantes fazem com que busque a realização, impossível, nos outros: “Costumava passar-lhe a mão pela face e perscrutar-lhe bem fundo nos olhos à espera de não sei de quê. Malandro. Sempre gostava de saber o que é que ele queria” (CDS, p. 44). Ao perscrutar o desejo do outro, a personagem parece estar em busca de seu próprio desejo. Contudo, o Bufo não se põe em posição de reciprocidade, pois o fato de ser casado frustra a expectativa de um enlace.

O conto remete a um período de estabelecimento de novas bases sociais no panorama mundial, da construção das relações de gênero, que, nas décadas de 1960 e 1970, começavam a mudar o perfil das sociedades ocidentais, estabelecendo um novo patamar de representação social das mulheres. Nessa medida, o texto repercute “a crise em que a mulher se encontra quanto à sua própria condição [que] envolve imediatamente o homem” (NOVAES COELHO, 1993, p. 13). É o que observamos na seguinte passagem:

> Desvia a cara do homem de chapéu preto. Olha-a com insistência. Não é a primeira vez. Viúvo? Casado? Uma ruga vinca-se-lhe entre as sobrancelhas.
> Seja como for não pode de maneira nenhuma pensar em recomeçar. Não pode. (CDS, p. 44)

As personagens secundárias ilustram o momento histórico em que a mulher ainda não se havia assenhoreado da própria independência. Em outras palavras, cumprem o papel de representar mais de um aspecto da protagonista atormentada por seguidos desenganos:

> ‘Bom dia. Passou bem?’
> Desce trémula, pisando os degraus com atenção.

> Encruzilhada pela qual tem de escolher. Sempre a fugir de andar com os patrícios de cor para não a confundirem e afinal é um branco que lhe vem lembrar a sua condição de mestiça.
> Oh céus! É uma cigana errante, sem amigos, sem afeições, desgarrada entre tanta cara conhecida. (CDS, p. 45)

O mundo parece ruir a cada passo que a protagonista dá. Ela se encontra numa encruzilhada muito maior do que a inadaptação à diáspora ou às ilhas. O problema torna-se mais complexo pelo fato de a personagem não tomar as rédeas de sua própria vida, depender de uma aprovação social, não romper com o *status quo*, pois ainda tenta agir como o modelo paradigmático de mulher esperado pela sociedade androcêntrica hegemônica. Assim, para além das questões que ilustram o dilema do terra-longismo cabo-verdiano[80], a crise de identidade também está em foco.

O próximo conto, "Esmola de Merca", centra a fabulação em várias personagens femininas para apresentar a dependência da diáspora para o sustento; nessa perspectiva, Titina, a protagonista, surge logo de início: "Nunca tivera leito próprio e já era menina-feita e nem à madrinha nem à tia se lhes ocorrera ser tempo de lhe arranjar uma cama" (CDS, p. 49). A descrição de Titina avança da infância de "menina-feita" para um período posterior, em que contrai a febre tifóide e ganha sua própria cama; logo a seguir, a descrição avança no tempo e retrata a jovem mulher, marcando a diferença de percepção da realidade entre a sua geração e a de sua madrinha, com base na "esmola de Merca":

> 'Julinha disse são caixotes e caixotes de roupa', continuou entusiasmada. 'Também mandaram farinha, banha. Vai ser um dia grande.'
> A voz enchera-se-lhe de quentura e Titina espiava-a divertida. Tanto se lhe dava a esmola dos patrícios da América como não.
> Isto não vem remediar nada, pensou olhando para além da madrinha. (CDS, p. 51)

O início da descrição, que marca o período da infância de Titina, serve para assinalar uma nova postura crítica frente ao assistencialismo provindo da diáspora, que, de certa maneira, pouco afeta a raiz do problema econômico e social cabo-verdiano. Se levarmos em consideração o percurso histórico de Cabo Verde, a falta de atitude por parte da administração portuguesa frente às dificuldades sociais já sugeria um sentimento de desligamento político-administrativo entre metrópole e colônia.

---

[80] Já referido como o dilema querer partir e ter que ficar o arquipélago e vice-versa: estar na diáspora e ansiar pelo regresso às ilhas.

Fica a impressão que os problemas de base puramente econômica estavam exclusivamente sob responsabilidade da população cabo-verdiana, que no período pré-independência não tinha autonomia para resolver unilateralmente seu impasse econômico e social, pois, quisesse ou não, estava subordinada a um poder maior, que, naquele momento (e mesmo antes), encontrava-se indiferente e desinteressado das dificuldades enfrentadas pelo povo colonizado.

A voz de Titina, a par de dar relevo á necessidade de sobreviver, prefigura a consciência social e a luta pela independência:

> [...] De uma vez ela escrevera um artigo sobre a emancipação da mulher para o jornal dos rapazes do liceu. Topou-a na esquina da Administração e avisou-a de dedo no ar:
> 'Já lhe cortei o artigo. Não me venha prà aqui com espertezas.'
> Titina rira com gosto e chamara-lhe maluco.
> Desde esse dia ficaram amigos, como se o facto, forte motivo para os afastar, os tivesse aproximado ainda mais um do outro. (CDS, p. 51)

De acordo com o fragmento, uma nova consciência começa a despertar, a luta pelo lugar das mulheres na sociedade começa a tomar corpo. O processo de uma nova visão social deixa claro que não se luta contra o povo de Portugal, mas contra o Império Colonial Português; o processo dá-se no plano político, no campo das ideias, demonstrando uma trajetória das mulheres cabo-verdianas no que tange à sua representatividade social.

Titina já não é a "menina-feita" do início do conto e o choque de gerações fica patente nas suas atitudes e nas de sua madrinha:

> Titina começou a resmungar, enfiando o vestido com malcriação.
> 'Eu não estou para vir com embrulhos debaixo do braço. Não sou criada de ninguém.'
> 'Estás a sair fora da linha, Titina', ralhou a madrinha com voz um bocadinho alterada. 'Hei-de te acabar com essa trublação que trazes no corpo. Não se pode dizer-te nada que não venhas com esses modos de voluntária. Menina de não-sei-que-diga!'
> A madrinha enervara-se deveras, mas a menina de não-sei-que-diga já não a ouvia. No corredor deu uma esticadela no vestido e apertou o cinto. (CDS, p. 53)

Surge, agora, como jovem mulher despertando para o mundo:

> Um pouco magrizela, escanzelada mesmo, apesar de tudo possuía certo sal e fazia atrair sobre si a atenção dos rapazes. Era o

> verdadeiro tipo de *fausse-maigre,* diziam-lhe ao verem-na em fato de banho na Baía das Gatas. Aliás não o ignorava, visto comerem-na sempre com os olhos quando por eles passava. Os colegas chamavam- lhe morena cor de bronze. Os dentes ligeiramente saídos pisavam o lábio inferior, desfeiando-a um pouco. Esse pormenor não a preocupava porém. Possuía outros trunfos, consolava-se. (CDS, p. 53)

Na passagem anterior, mais do que a descrição física de sua beleza, importa o fato de ser conhecedora de suas qualidades e de seus defeitos, e o modo crítico a partir do qual se enxerga no mundo, pois através dos seus olhos a realidade se descortina.

Em "Esmola de Merca", não se repete o modelo fabular em que a protagonista atomiza a atenção em volta de si mesma: Titina não é o centro das atenções, também se revela como personagem em processo de crescimento, como outras personagens femininas de Orlanda Amarílis[81]. Enquanto protagonista, opera como fio condutor da narrativa, ou seja, por meio dela as personagens secundárias surgem no conto: "Numa dessas manhãs, a madrinha ergueu-se muito cedo para dar o passeio do costume até à igreja nova e antes de sair do quarto chalaceou para Titina" (CDS, p. 49). O processo de caracterização novamente obedece à concisão de recursos, pois o centro de interesse é a "esmola de Merca", com suas consequências.

São retratadas, assim, diversas personagens femininas em detrimento da escassez das masculinas, estabelecendo um quadro ficcional alinhado à realidade social do período pré-independência: o tempo das grandes migrações, sobretudo da parcela masculina da população. A sobrevivência dos que ficavam dependia dos homens emigrados:

> Titina acomodou-se e puxou o lençol para cobrir a cabeça.
> As moscas nunca a deixavam dormir de manhã. Zumbiam-lhe nos ouvidos, pousavam-lhe nas faces, maçavam-na e estragavam-lhe o começo do dia. A origem de tal enxamear era o botequim de nha Luzia, cujas traseiras ficavam mesmo ali ao lado. Nesse quintal pocilgoso nha Luzia fritava olho-largo e pastéis de alvacora [...]
> Nha Luzia era uma mulherona de cabelo Inchado. Só se penteava com pente de pau de laranjeira para lhe acalmar as dores de cabeça de que sofria desde menina. Haveria de dizer isso mesmo no pátio da Administração, quando, também nesse dia, de mistura com as outras, fosse receber a sua parte de esmola vinda da América. (CDS, p. 49-50)

[81] Este fator ilustra o princípio do *Bildungsroman* que pode ser estendido à forma do conto, conforme tratamos no capítulo anterior.

A presença de Nha Luzia serve para deixar claro o caráter assistencialista de que se reveste a “esmola de Merca”:

> [...] Mimi Costa na loja de nhô Afonso até tinha afirmado: ia arranjar um fato de banho no meio daquela esmola de Merca. Nhô Afonso ficara a ver muito sério para ela, e de boca aberta, porque Mimi Costa não tinha precisão de esmola de Merca. (CDS, p. 51)

A “esmola de Merca” (esmola da América) consiste num evento que congrega os estratos mais baixos da sociedade cabo-verdiana e se circunscreve no período de tempo que antecedeu a independência, entre as décadas de 1940 e 1970. Desse modo, deixa entrever as consequências da incapacidade de ser autossuficiente na produção agropastoril em virtude da pequena extensão territorial do arquipélago, das frequentes e longas estiagens e do desamparo por parte da metrópole. Os cidadãos de Cabo Verde eram forçados, assim, a se responsabilizar pela tentativa de redução dos efeitos do desabastecimento e da pobreza sistemática, à revelia da autoridade colonial ausente e representada pela figura do administrador:

> ‘Julinha dissera na Administração. O administrador pediu-lhe para arranjar umas companheiras para a ajudarem e ela lembrou-se de ti.’ Passou de novo as mãos pelos cabelos, alisando-os, e continuou: ‘Foi avisar a Bia Sena também. Pediu para ires ter com ela na Administração.’ Titina ficou entusiasmada mas não o deu a perceber à madrinha. Aquele administrador era um bom ponto. Mondrongo, tinha a mania de impor os bons costumes. De portas a dentro, porém, mantinha aventuras bastantes dúbias. (CDS, p. 51)

Percebe-se, nessa passagem, a explicitação da forma negativa como o administrador português era visto. A apresentação do juízo crítico de Titina e de seu entusiasmo contido deixa entrever laivos de resistência. O parágrafo que dá continuidade à descrição das atitudes do administrador torna explícitas as “aventuras dúbias” mantidas pelo português nas ilhas:

> Observava, curioso, a cena que se desenrolava no quintal. Tomada de emoção inesperada, Julinha sentiu o bater acelerado do coração. A presença daquele mondrongo alto, forte, toldava-lhe a razão. Ele viu-a e seus olhares cruzaram-se. Desviando a cara, amornada, abaixou-se a juntar peças de roupa, dobrando-as maquinalmente. Pressentia a vista dele sobre si, a fitá-la e as mãos tremiam-lhe sem explicação. Agarrou uma tampa de papelão caído a um canto e começou a abanar-se. (CDS, p. 57)

O olhar do administrador sobre Julinha anuncia os acontecimentos posteriores. E, mesmo tendo consciência do comportamento machista do administrador, a atração de Julinha por ele será consumada mais adiante:

> Titina meditava no que acabava de acontecer. Sim senhora, Julinha saira-lhe uma refinada desavergonhada. Desavergonhada, pois. Estivera metida com aquele nhambabo lá em cima. Aos beijos, com certeza. Pois claro. Ela não trazia nem sombra de pó-de-arroz nem de *bãton.* (CDS, p. 59)

Não há espaço para dúvidas na diegese de Orlanda Amarílis:

> Longe de tudo, Titina levantou os olhos para a amiga e desfechou-lhe:
> Ouve, Bia, o administrador não é casado, não tem a mulher em Lisboa?'
> Deve ser. Ele usa aliança. Porquê?'
> Titina não lhe respondeu e começou a ajeitar o vestido. (CDS, p. 60)

A participação masculina, nesse conto, circunscrita ao administrador, encerra-se com uma nota pequena, porém significativa. Tal limitação pode representar, simbolicamente, o contingente de homens que partiram para a diáspora (para buscar sustento ou qualificação profissional) e o papel primordial das mulheres que ficaram no arquipélago, como alicerces das famílias: "As mulheres deixaram-se estar. Dois homens, talvez envergonhados pelo seu número reduzido entre aquele mulherio, rumaram a caminho da porta" (CDS, p. 59).

Retornando às mulheres que povoam o conto "Esmola de Merca", percebe-se que as mesmas orbitam a distribuição da esmola; tal qual em "Nina" e "Rolando de nha Concha", o objeto visado é a coletividade social: além de Titina, da madrinha, de Nha Luzia e de Julinha, ainda encontramos Mam Zabêl, uma das personagens mais emblemáticas, já que, por meio dela, pobreza e desamparo das mulheres se revelam (lembrando que, em Cabo Verde, o maior contingente sobre o qual incide a pobreza é o feminino).

Orlanda Amarílis apresenta Mam Zabêl de modo cinematográfico, semelhante ao usado para introduzir a personagem principal "Antonio Ricci" (Lamberto Maggiorani), no filme neo-realista italiano **Ladri di biciclette** (1948), dirigido por Vittorio de Sica. Neste, o foco inicial é uma multidão de trabalhadores anônimos, do

mais baixo estamento, todos no mesmo plano de pobreza e de necessidades. A partir de Antonio Ricci, por momentos destacado, o cineasta, dá relevo à deterioração econômica e social das classes trabalhadoras, que vivem à margem da sociedade; ao final da ficção cinematográfica, a personagem será reabsorvida pela massa operária, indiferenciando-se dela. Processo análogo estrutura a personagem Mam Zabêl:

> O povo fora-se juntando do lado de fora. Aguardava. Não fora preciso avisá-lo. Ainda o vapor não havia alcançado o ilhéu Raso e já ele sabia: a esmola dos patrícios vinha pela baía dentro. Na sua maioria eram mulheres velhas, andrajosas, de olhos encovados e cabelo engasgado pelo pó e falta de pente, escondido debaixo do lenço vincado de tanto uso. Parte delas viera arrimada ao seu pau de laranjeira, desde a Ribeira Bota, a arrastar os pés descalços e gretados até ao meio da morada. Uma parte espalhara-se pelo passeio da Administração, outras sentadas no patim das portas laterais, outras aguardavam de cócoras nos passeios. Penderam o queixo sobre os joelhos unidos e abraçavam as próprias pernas, com a saia de pano esfiapado na bainha puxada de modo a cobrir os pés. (CDS, p. 53-4)

A coletividade de baixo estrato social, das camadas populares e sofridas, assim como em **Ladri di biciclette**, comparece aqui. Logo após a caracterização da massa popular, surge Mam Zabêl:

> Mam Zabêl encostara-se à parede e descansava um dos punhos em cima do pau grosso seguro com a outra mão. A seu lado, uma velhota como ela, tronco abaulado sob a cabeça a tremular, levava, continuamente, as costas da mão ao nariz e fungava. (CDS, p. 53-4)

Comparado este trecho ao fragmento anterior, depreende-se que, tanto pela proximidade espacial, quanto pela descrição física, em nada Mam Zabêl se diferencia da massa anônima. A partir da apresentação de Mam Zabêl, Orlanda Amarílis traduz a situação dos iguais à personagem descrita:

> Mam Zabêl arrimou-se no pau e ficou a olhar para o vácuo da sua vida sem história. A velhota chegou-se para Mam Zabêl e falou como se fosse em prosseguimento de uma conversa interrompida.
> — 'Banha de Merca faz engrossar a cachupa. Cachupa fica sabe, sabe, com banha de Merca.'
> Mam Zabêl, sem olhar, observou mais para si, a dar balanço às suas necessidades de momento:

> ‘Estou precisada de um casaco de Merca. Lá na cambota tem muito frio. De um casaco de Merca é que eu estou precisada.’
> Encostou-se à parede e, num regougo, repetia: ‘Na cambota tem muito frio.’ (CDS, p. 53-54)

Das necessidades de Mam Zabêl e segundo sua ótica, outras personagens serão introduzidas:

> Ficou a ver a rua cheiinha de gente pobre como ela. Muitos estavam calados, à espera. Mas também havia risos, conversas. Manelinho, no meio de um grupo, dançava a tonguinha. Manelinho era muito engraçado. Pequenininho, mas esperto, gente! Manelinho com nove anos dançava a tonguinha falava com os estrangeiros e mergulhava-se lá fora no mar para apanhar moedas. (CDS, p. 54-5)

Orlanda Amarílis revela ao leitor as faces da pobreza, transfigurada em espectros humanos como “Manelinho com nove anos”, que dançava a tonguinha e realizava outras pequenas façanhas em busca de trocados, e a mulher idosa que vivia de pequenos favores: “A velhota virou-se para Mam Zabêl e tocou-lhe o braço. “Agô, tresanteontem uma senhora deu-me uma batata doce. Devia ser batata de Monte Verde” (CDS, p. 55). O retrato, composto por fragmentos, sugere o alcance da miserabilidade social. Não há opção para tais personagens secundárias:

> Estava esperançada. Bia Sena havia-lhe prometido um casaco de Merca, quente, um casaco para a resguardar do frio da cambota. O frio passado dormia de noite enrodilhada na saia preta que lhe tinha dado Nha Elvira de Nhô Jul Sousa. Oh tanto frio ela passou na cambota, Nhor Deus. As pedras eram duras e o Vento do Lazareto furava a pele e trespassava uma criatura de Deus. Os mocinhos de ponta-de-praia tinham mais sorte. Dormiam debaixo do coreto, na Praça Nova. Mas ela era gente velha, tinha compostura, não ia dormir debaixo do coreto, não senhora. (CDS, p. 54-5)

O fragmento traz à baila Bia Sena, Nha Elvira e os mocinhos de ponta-de-praia; porém, busca revelar, subjacente à miserabilidade, resquícios de dignidade senhoril: “ela era gente velha, tinha compostura, não ia dormir debaixo do coreto, não senhora”.

Orlanda Amarílis articula as passagens fazendo crescer o elenco de personagens e tecendo uma crítica social que tem como tons dominantes a ironia e o grotesco:

> Bia Sena foi encaminhando as mulheres para uma casota onde as despia. Era uma operação lenta, dolorosa para a vista, penosa para quem a fazia. Ao cabo, saíam transformadas nos fatos novos,

> envergando vestidos de seda, farfalhudos, em chifon ondulante com alastrados estampados azuis, vermelhos. Algumas reapareciam com chapéus de praia, descaídos, capelines de crina, realçadas de flores e tule, feltros enterrados sobre as orelhas encardidas.
> Nha Joninha fez uma aparição imponente. Acaçapada num belo casaco castanho que quase lhe cobria os tornozelos, com duas raposas a acariciarem-lhe o pescoço e as orelhas, trazia a balançar numa das mãos uma carteira de palhinha entrançada. (CDS, p. 56)

A crítica, iniciada com Titina e extensiva a Bia Sena e Nha Joninha, concentra-se na caracterização caricatural das personagens para tematizar o paliativo representado pela "esmola de Merca", já que as mulheres, mesmo vestidas com "roupas novas", continuam andrajosas e sujas: "Bia Sena suava e sentia os braços mortiços de tanto vestir e despir os coitados da sua terra, Julinha ia-a ajudando" (CDS, p. 57). Por fim, é pela perspectiva das mulheres que ficaram no arquipélago que a história será contada. Não há uma preocupação em apresentar traços individuais muito definidos, mas situações sociais, com as personagens em ação:

> Bia Sena espreitou de lado para a velha. Tinha recuperado os sentidos e tentava levantar-se. A rapariga procurou ajudá-la, encaminhando-a para a casinha. As pernas ainda caranguejadas, a velhota parou e encostou-se à porta.
> «É melhor você levar já a sua esmola, an Mam Zabêl?» e Bia espraiou os olhos pelo exíguo espaço, a ver se descobria algo para esconder os farrapos da velha. Enquanto a vestia, riu-se para ela:
> «Você teve um chilique, não se aguentou nas canelas. Que casta de mulher você é?» (CDS, p. 56)

Das personagens planas apresentadas, podemos inferir que ilustram a intenção da autora de colocar em relevo tipos humanos, sobretudo de mulheres cabo-verdianas que, mesmo velhas, andrajosas, sozinhas e muito pobres, buscam demonstrar uma resistência sobre-humana, na esteira da estética do Neo-Realismo. Contudo, Orlanda Amarílis não se detém apenas nesta forma de representação, faz uso da caricatura na aparição de Mam Zabêl ao final do conto: "Lembrou-lhe um fantoche de cores, um desgraçado palhaço de um circo sem nome" (CDS, p. 60).

No conto "Pôr-de-sol", por sua vez, Orlanda Amarílis retoma a efabulação partindo de uma personagem central, plana, masculina, apresentada logo no primeiro parágrafo:

> Damata lê com pachorra sem pressas. Enfronhado na leitura não se apercebe da cantoria das criadas na cozinha nem da barulheira dos

> meninos a brincarem à reianata. A cadeira de lona faz um ruído de amarras a rangerem todas as vezes que se soergue para agarrar outro jornal. O ruído incomoda-o quase até à ponta dos nervos. Estava farto de dizer à Bia para mandar arranjar a cadeira [...] (CDS, p. 63)

O protagonista Damata, sentado em sua cadeira, representa o *pater familias*, o poder patriarcal que, alojado em seu "trono", não se apercebe de nada nem de ninguém à sua volta. Quer sejam as crianças ou a mulher, todos estão sujeitos a ele:

> Viviam há muitos anos, tinham uns poucos de meninos — mas, assim mesmo, a teimosia dela vinha sendo um entrave ao seu casamento. No entanto, as casas do Mindelo recebiam-na com consideração porque Nhô Damata era homem direito e tinha dado nome aos filhos. (CDS, p. 63)

Esse homem de poderes ilimitados, pelo fato de ter "dado nome aos filhos", representa "a moral e os bons costumes" numa época em que "os filhos de fora" faziam parte de uma prática social onerosa apenas para a mulher.

O valor social de Bia será avaliado em função da ação de Nhô Damata, homem dos mais tradicionais e considerado um dos esteios da sociedade mindelense: "Do bolso do colete tirou a tabaqueira com rebordo de prata e com um bater seco na palma da mão fez chegar o tabaco à boca da tabaqueira de onde retirou a pitada, entre o polegar e o indicador" (CDS, p. 63). Depreende-se, da descrição, um homem de comportamento anacrônico, posto ser a tabaqueira um artefato característico do século XIX.

Orlanda Amarílis, nesse conto, descortina a parcela tradicional da sociedade, seja por meio de atuação direta de Damata, seja pelos outros *pater famílias* aos quais vai se juntar. Nhô Damata retrata o patriarca com direitos de vida e de morte: "O marido [nhô Damata] acabou de abotoar o casaco e agarrou o chicote de cavalo-marinho[82] guardado em cima dos cabides do bengaleiro" (CDS, p. 64).

As ações e as falas caracterizam Damata e permitem reconhecer nele os aspectos do provedor, do pai autoritário, do protetor da honra e da sociedade, ou seja, atributos do viriarcado, muito frequentes em personagens de narrativas de

[82] É sintomática a demonstração do poder patriarcal pela personagem, por meio do chicote de cavalo-marinho. Em pleno século XX, já não há propósito no uso de tal artefato, a não ser como símbolo desse poder histórico que o *pater famílias* possuía. Tal símbolo parece assegurar a manutenção do *status quo*, lembrando a leitura de Laura Cavalcante Padilha sobre texto de Eça de Queirós: "A arma de Gonçalo é um chicote de cavalo-marinho, 'afiado como cutelo', 'uma arma terrível' E ninguém melhor que os africanos para saber quanto de verdade há nessas afirmações. O chicote de cavalo-marinho foi, juntamente com a palmatória, um instrumento de violência e suplício para o negro" (2002, p. 136).

praticamente todas as sociedades de fundo androcêntrico dominante, conferindo a impressão de certa familiaridade. Instala-se, portanto, um processo de reconhecimento desse tipo social, presente em muitas sociedades ocidentais. O mesmo ocorre com as outras personagens masculinas:

> ‘Olha, Damata, parece-te que eu seria capaz de esconder a comida para deixar de encher a barriga do nosso povo? Parece-te? Tu sabes bem, Damata, e não o podes negar. Eu pago melhor do que os outros quando há descargas e eu, e eu, sim, eu — a voz tornou-se-lhe firme — todos os sábados dou esmola à minha porta a mais de trinta pobres’. (CDS, p. 69)

Desenha-se, assim, o círculo de amizades de Damata: “‘No entanto, essa de se enxovalharem pessoas respeitáveis como o Candinho e o senhor Muntel, parece-me uma falta de consideração. Que diabo, desta maneira aonde iremos nós parar?’” (CDS, p. 66). Entre Damata e os demais (Nhô Lelona, Candinho, senhor Muntel, senhor Sequeira, os rapazes do liceu e o Fanha) não há antagonismo; o registro da ação se dá em razão da libertação recente dos comerciantes Candinho e o senhor Muntel, presos sob acusação de “esconderem o milho nos anos de carestia” (“Porquê, gente? Sempre foi uso os comerciantes esconderem o milho nos anos de carestia” (CDS, p. 74)).

A descrição atém-se ao mínimo necessário: “‘Bem, senhor Muntel é judeu e basta. Não têm vergonha na cara. Têm-na forrada de lata. Mas que raio de calçadas estas. Estes solavancos dão cabo dos rins dum cristão, Lelona’” (CDS, p. 65). O processo de caracterização não segue um esquema rígido, aos poucos as personagens revelam-se:

> Os amigos levaram o Candinho para a sala onde os estudantes rodeavam o senhor Muntel. Também se associara à festa. Um homem sem família, sozinho, nalgum lado terá de festejar a sua liberdade, não é verdade? Fez muito bem em aparecer em casa de nhô Candinho, sim senhor. Sabe-se lá quando viria a família da Alemanha. O senhor Muntel fez muito bem cá vir, claro. (CDS, p. 70)

Candinho tem a sua descrição limitada à imagem de bom anfitrião:

> Candinho ia recebendo os amigos que o abraçavam, dando-lhes grandes palmadas nas costas. Espalhavam-se ao acaso; encostados ao balaústre uns, outros nas cadeiras de verga em abonançado recostar. Por vezes ia de um sítio para outro, a cumprir os deveres

> de dono da casa. Os dentes postiços subiam-lhe e desciam-lhe com a animação da conversa. As perguntas iam surgindo, esparsas, e ele procurava as respostas com gozo.
> 'O quê? Eu trabalhar de picareta? Nunca!' (CDS, p. 66)

As outras personagens secundárias também se assemelham na efabulação, apenas sua atitude varia; assim, se Candinho significava confiança, o senhor Sequeira inspira medo:

> O senhor Sequeira, homem de negócios como o Candinho, bate as pernas com um tique nervoso. Dias antes ficara abalado quando lhe chegou à loja a notícia da prisão do amigo. Soube-a, o rebocador passara já o canal e mareava a caminho de Sotavento. [...] À esquina do Marçal encontrou um grupo junto ao candeeiro. Aliás, pouco mais adiantaram. Pareceu-lhes estarem todos entupidos e com medo de falarem no caso. Deixou-os e, de mãos nos bolsos, pela rua adiante a remoer [...] (CDS, p. 67)

Nessa reunião também comparecem os jovens:

> À porta deste ia um movimento desusado. A notícia da sua chegada, feita sem alardes, percorrera lesta a cidade. Alguns rapazes do liceu rondavam por ali, um pouco tímidos. Pois claro, Nhô Candinho poderia ser pai deles. Resolvidos, porém, subiram, encurtando os passos atrás de Nhô Damata e de Nhô Lelona. (CDS, p. 66-67)

Os rapazes do liceu, futuros candidatos a titulares do grupo social – "'Ei, moços, vocês não bebem? Tragam copos para esses moços do liceu, para os nossos futuros doutores e poetas.'" (CDS, p. 71) –, representam, para os mais velhos, a possibilidade de continuidade de uma estrutura social e, para a nação, o futuro a ser construído.

Em meio a essa reunião dos ilustres sociais detentores do poder, encontram-se vários tipos humanos, entre eles, Fanha:

> Fanha é pé-descalço, contrabandista, carteirista e um bêbedo de primeira. Mas tem acesso às festas de confraternização. São festas sem convite e Fanha nunca falta. Quando o Silva voltou de Lisboa por ter concluído a formatura lá estava ele também. Desaforado, deportado várias vezes para o Sal, ninguém lhe estranha a presença. (CDS, p. 71)

Bêbado do Lombo-de-Trás, Fanha também testemunha o verdadeiro caráter de Candinho:

> ‘O Candinho agora tem de tomar cuidado com o contrabando de grogue. Tem de dar tudo ao manifesto porque senão. Oh rapaz, e a fita que ele fez na varanda?’
> ‘Quem, o Candinho?’
> ‘Quem havia de ser’.
> Olharam um para o outro e começaram a rir com vontade.
> ‘Partes gagas’, rematou o senhor Sequeira. (CDS, p. 71)

Pela voz de Fanha, a verdade de Candinho se revela, pois a embriaguez lhe facultava a fala inconsequente que, no conto, constitui uma estratégia de denúncia de práticas sociais escusas: o contrabando e a manipulação dos preços do milho:

> Fanha cuspiu num soluço:
> ‘Vou-me escoar por aí.’ E olhava para a escada. Levantou a barbela e esticando os lábios, o dedo a apontar para o Candinho:
> ‘Está no mato sem cachorro.’
> Candinho estava no mato sem cachorro, sim senhor. O casaco atirado ao acaso, arregaçou os punhos, pensativo. Depois, escolheu uma cadeira onde se deixou cair, desencantado. A festa não tirara de cima de si o enxovalho de toda aquela história de ter sido preso. Homem de posição na terra, respeitado, qual o interesse de Chinhabonga em ter-lhe feito aquela partida? Porquê, gente? Sempre foi uso os comerciantes esconderem o milho nos anos de carestia. (CDS, p. 74)

Chinhabonga representa “o braço armado” do grupo ao qual Damata e seus amigos fazem oposição política. Ele não atua, mas sua presença se insinua, como referência nos discursos das outras personagens, revelando um grupo heterogêneo:

> ‘Eu nem sei por que carga de água o Chinhabonga resolveu pô-los cá fora. Envia um telegrama para os prenderem, embarcam--nos sem mais nem menos e, de repente, manda-os embora sem processo nem nada. Macacos me mordam se percebo alguma coisa disto. Eles tinham escondido os sacos de milho, toda a gente o sabia!’ (CDS, p. 65)

O caso, contudo, parece mais político do que policial:

> ‘Nós temos boa pedra para calcetar, Lelona’, gritava o amigo por entre a restolhada do motor.
> ‘Boa também para partir a cabeça do presidente e da sua seita. Do Julinho, do João Silva e do resto da cambada.’
> ‘É verdade, Julinho vai como administrador da Boa Vista. Já sabias? Caramba, Lelona, o teu carro tem bicho-carpinteiro no corpo.’ (CDS, p. 66)

A relação entre os grupos litigantes aparece dispersa em várias passagens, como “Chinhabonga espremeu-os, rapaz, foi um consolo. Por fim, transferiu-os para o galinheiro onde passaram oito dias” (CDS, p. 66); “‘Isso é mentira. Nem Chinhabonga acreditou numa coisa dessas. Intrigas, tudo intrigas desse biltre do Julinho’” (CDS, p. 68); e, mais adiante: “‘[Julinho] Quer guindar-se à custa dos outros. Foi uma maneira de lamber as solas de Chinhabonga’” (CDS, p. 68). Como se observa, Chinhabonga aparece sempre associado à figura de Julinho, que tem apenas uma referência com participação indireta, cuja função se torna primordial pelo que revela sobre o grupo:

> ‘Se eu apanho aquele biltre do Julinho — barafusta ainda —, juro que o afogo. Biltre! Velhaco! Isso tudo foi para conseguir o lugar de administrador, eu sei. Mas afogo-o.’
> ‘Então Candinho?’
> Os amigos tinham tornado à varanda e tentavam apaziguá-lo. Já sabiam. Ele fervia em pouca água, mas a ira deixava-o tão depressa como surgia. (CDS, p. 70)

A figurativização do duplo Chinhabonga/Julinho tem maior peso fabular no conto, por serem os antagonistas do grupo retratado: em função de tal aspecto, aparentemente, acontecem as prisões de Candinho e do senhor Muntel. A importância diegética do duplo Chinhabonga/Julinho parece maior, aqui, do que a de todas as figuras femininas juntas.

Bia, mulher de Damata, a única personagem secundária feminina, plana, atua no conto com alguma consistência, pois estabelece o valor e a posição de Damata, além de informá-lo sobre a libertação de Candinho e Muntel; não há nenhuma descrição física dela, apenas menção à sua subserviência ao companheiro, que se encontra em primeiro plano.

No conto, ainda aparecem outras poucas personagens femininas para comporem uma ambientação, limitadas a passagens e aparições episódicas como:

> Quem tem uma pedreira boa é a Nha Hortênsia [...]. Duas mulheres e um garoto rocegavam o carvão. [...]. Elas enfiavam os balaios deitados, de boca virada para a terra, e aguardavam. [...]
> Uma das mulheres agarrava no outro balaio e seguia atrás do garoto. Tornavam a colocá-los deitados na praia, a aguardarem as ondas e, com elas, carvão caído do cais da companhia.
> O senhor Sequeira descansara a vista nos pés franzidos das duas mulheres de estarem enfiados na água. Podia vir a estar metido numa alhada de mil demónios. ‘Se se lembrarem de mencionar o

> meu nome, vai ser uma boa encrenca.' Atirara o cigarro com enfado. (CDS, p. 66-68)

Mesmo a mulher de Candinho está sujeita a essa condição episódica e superficial: "Nha Rosa tinha acabado de pôr no meio da mesa uma terrina — devia ser canja — com um cheirinho a convidar para a destaparem" (CDS, p. 69).

Tal ocorrência pode explicar-se pelas aferições de Michelle Perrot: "para as mulheres cabia o privado e seu coração, a casa. Para os homens, o público e a política, seu santuário" (1998, p. 39). Se extrapola os limites da casa, a mulher deprava-se. Assim,

> Investido de uma função oficial, o homem público desempenha um papel importante e reconhecido. Mais ou menos célebre. Participando ativamente do poder, elegendo e sendo eleito. Enquanto a mulher depravada, debochada, lúbrica, venal, a mulher pública (também dita "rapariga") é uma mulher comum, que a todos pertence. (PERROT, 1998, p. 7)

O conto "Pôr-de-sol" reveste-se de situações análogas às que se refere Michelle Perrot, pois retrata o mundo patriarcal, suas vozes, seus costumes. Nele, Orlanda Amarílis representa as personagens das altas rodas da política, e, consequentemente, do poder, oriundas das camadas sociais mais tradicionais. Orlanda Amarílis recorta, neste conto, um momento histórico de uma sociedade patriarcal, retratando um grupo que constitui parcela da elite androcêntrica dominante na cidade do Mindelo. Tal elite não se alterará enquanto a base permanecer a mesma, pois os poderosos não emigram em busca de trabalho, ao contrário dos indivíduos pertencentes às classes baixas.

O protagonista do conto "Salamansa" também faz parte da elite: Baltasar, uma personagem plana, sem caracterização física, vive um instante de rememoração de fatos passados há vinte anos:

> Porque se lembrara de Linda? Tantos anos já passaram sobre essa ligação deitada para trás das costas, depois dalgumas cenas com a mulher. Acabou com ela de vez ao embarcar para o continente. Tantos anos! Formara-se, tinha os filhos criados, tornara-se um bom chefe de família e não querem lá ver? Era capaz de fazer alguma tolice se encontrasse a Linda de novo. (CDS, p. 81)

Como se observa, a memória traz para o presente a figura de Linda, uma prostituta com quem Baltasar mantivera um relacionamento na adolescência: “Linda era menina da rua do Cavoquinho, é certo. Enchera-lhe, porém, as suas noites de rapazinho a despontar para a vida de gente crescida” (CDS, p. 77). Em meio a cenas do passado, surge Linda:

> O jasmineiro florido traz até ele um aroma cheio de reminiscências. E o pato que ele e os colegas roubaram à dona Chica num carnaval de há tantos anos e depois tinham ido guardar no quintal da irmã? Nessa noite de luar cru, aberto sobre as casas baixas da cidade, o ar recendia aos jasmins cujas pétalas se tinham soltado durante a tarde.
> De uma vez safara-se por essa mesma porta para ir ter com a Linda. Sim, Linda, uma da rua do Cavoquinho. (CDS, p. 77)

Em “Salamansa”, Orlanda Amarílis trabalha numa perspectiva aparentemente individualizada, centrada nas figuras de Baltasar e Linda, que representam, mais do que a si mesmos, uma parcela da população cabo-verdiana:

> Quando lá ia, normalmente, estava acompanhada. Eram o Júlio do cinema, o Humberto e mais dois ou três, e também algumas colegas dela, companheiras dessa vida de estar com uns e com outros, marinheiros, rapazes do liceu, desembarcados de terra-longe. (CDS, p. 77)

Tanto Baltasar quanto Linda vinculam-se a um tipo de comportamento recorrente – “Linda já tinha tido um homem casado. Esse pagava-lhe a renda do quarto e trazia amigos para as patuscadas” (CDS, p. 77), o relacionamento paralelo:

> Ela acabara por deixar o homem casado. [...]
> Baltasar sentiu-se recompensado. Ele ao menos era decente. Recompensado e orgulhoso por Linda desabafar com ele. Sentara-se na cama e puxara-a a si. A cabeça dela roçara-lhe o ventre, cocegando-o. Baltasar jamais esqueceu aquele dia. Essa boca-da-noite, aliás, marcou a sério o início das relações mantidas com Linda anos a fio e, para precisar bem, ainda alguns meses depois de ter casado. (CDS, p. 78)

Baltasar deixa-se envolver de modo apaixonado, perde o controle da situação, inebriado por Linda, cujos atributos não são suficientes para que ele abandone a namorada:

> A princípio procurava-a por mero prazer; depois por necessidade de a possuir, de sentir o seu corpo morno e esguio, de descansar com a cabeça aconchegada entre os seus seios rijos. Por vezes, ele sentia nas orelhas, nas faces, a humidade do suor que lhe aflorava à sua pele de crioula e lhe escorria ao longo do vinco dos seios.
> Pouco a pouco, verificara uma coisa curiosa, ia-se tornando senhor do corpo de Linda, Namorava a que viria a ser sua mulher, mas o desejo impelia-o para Linda. Toda a cidade murmurava, mas ele que havia de fazer?" (CDS, p. 78)

Percebe-se no fragmento que se estabelece uma distinção entre as duas personagens femininas: Linda para o prazer e a namorada para casar. Tal caracterização hierarquizada lança luz sobre significativo aspecto da sociedade patriarcal (e, no caso, cabo-verdiana), que interdita o prazer da mulher. A dominação simbólica masculina[83] evidencia-se na percepção "curiosa" de Baltasar, que "ia-se tornando senhor do corpo de Linda".

Lentamente, a atitude do adolescente Baltasar vai se tornando semelhante à do homem casado que ele substituiu, imagem que, registrada por uma autora, sugestivamente, nivela o comportamento masculino patriarcal, recorrente até mesmo no final violento do relacionamento com a prostituta:

> De uma vez sovara-a. Encaminhava-se para lá depois do jantar e viu sair do quarto dela uns moços da ponta-de-cais, desses do contrabando no meio da baía. Roçou por eles e, entrando no quartito térreo, deparou com a Linda sentada no pilão, de cotovelos fincados na mesa. O queixo apoiava-se sobre as costas da mão, em ar de modorra. [...]
> Descontrolado, só me lembro ainda agora de a ter cobrido de pontapés e fugir, enfim, cansado e vencido. (CDS, p. 79)

Percebe-se que a violência origina-se também do sentimento de posse que, desde os primeiros encontros, manifestou-se. A atitude desafiadora de Linda desencadeia a raiva masculina, pois ela resiste à dominação. Sobre Baltasar, nada mais se sabe, a não ser o que advém de sua relação com Linda; quanto a esta, o rumo que tomou a sua vida será indiciado por Antoninha, empregada da casa de Baltasar e sobrinha de Linda, que emigra para as roças de São Tomé:

> 'Linda era irmã de meu pai que Deus tem.'
> 'Como, vocês são parentes?'
> 'Somos. Ela era irmã codê de papai. Ela é minha tia', acrescentou após um curto silêncio.

[83] Conferir BOURDIEU, Pierre (2012).

> ‘E que foi feito dela?’
> ‘Da minha tia Linda? Ela foi pâ S. Tomé.’
> Antoninha remexe na fornalha do fogão com um ferro.
> ‘Eu também qualquer dia vou pâ S. Tomé.’
> ‘Porque é que queres ir para S. Tomé?’, surpreendeu-se a perguntar à criada. ‘Não estás bem aqui na tua terra, Antoninha?’
> ‘Bem, eu estou, senhor doutor. Mas eu tenho meu filho e eu quero dar-lhe duas letras. Sabe, esta nossa terra está nhanhida.’ (CDS, p. 80)

Nota-se o registro do *leitmotiv* “querer partir e ter que ficar” que, nesse caso, parece bastante justificado aos olhos de Antoninha, pois possibilitará um futuro melhor ao filho.

Em “Salamansa”, apesar de a personagem central ser Baltasar, Linda (prostituta, uma das meninas da rua do Cavoquinho) tem grande relevo na intriga:

> Linda também tocava violão e cantava. Oh, se cantava! La, la, la, menina deixa de disparate, la, la, la. Já não se tas as mornas e sambas cantadas naquele quarto fumarento da lamparina de petróleo poisada sempre sobre uma lata vazia de cigarros *capstain*. (CDS, p. 77-78)

Seu *status*, porém, difere do de Bia, mulher de Damata, do conto “Pôr-de-sol”, porque, por mais bonita e versada em artes populares que seja, não tem o respeito da sociedade mindelense, já que está marcada como “menina de rua”, pública:

> Nessa boca-da-noite Linda roçara-lhe os lábios pelo umbigo e levantara o queixo, mostrando os dentes por entre a boca meio cerrada. Ele só podia enxergar bem, bem, as suas pernas longas e lisas. Com o esforço deixara-se cair de costas sobre a cama. (CDS, p. 78)

O destino de Linda, no conto, está traçado, pois somente no “caminho longe” para São Tomé, terra das roças de sujeição, ela poderá ter ainda alguma chance de sobrevivência e de redenção.

Baltasar assemelha-se a Damata, personagem do conto “Pôr-de-sol”, no trajeto de formação de um *pater famílias*, porém com uma diferença: Damata não chega a fazer uso físico do chicote, mas a surra que Baltasar aplica em Linda extravasa o limite do simbólico para o espaço real. Baltasar, portanto, representa o poder claro e absoluto do “homem de moral” e pai-de-família que irá, com toda força

da tradição reacionária e patriarcal, oprimir mulheres (supostamente) livres[84] como Linda, que parece enfrentar os tabus sociais:

> Saía para a rua de cigarro na boca e calcorreva-as, sempre de cigarro na boca, a escandalizar a cidade toda, os pés bem esfregados com pedrinha do mar, o lenço cor-de-rosa apertado com um laço no alto da cabeça, o vestido de seda do Japão a desenhar-lhe o corpo onde era preciso.
> 'Deixa amar — dizia ela —, deixa gozar.'
> E rematava a frase com um levantar arrogante de cabeça. (CDS, p. 81)

Nesse sentido, não poderia ser diferente o desfecho do conto, o processo fabular de Orlanda Amarílis está longe de uma gênese romântica, sua herança assenta-se na tradição neo-realista de compromisso com a denúncia da desigualdade de gênero e de oportunidades sociais, da hipocrisia dos comportamentos. Por este motivo, Linda acaba por sobressair em oposição a Baltasar, ao final da intriga.

Fruto da situação econômica de Cabo Verde, a sorte de Linda, migrando de um tipo de dominação para outro (a situação de "contratada" nas roças de São Tomé), possivelmente, não mudará muito. Em síntese, tanto Linda como Antoninha estão unidas pelo mesmo fado adverso: a dificuldade de sobrevivência às secas cabo-verdianas, sobredeterminada pelo fato de pertencerem a famílias que não lhes permitiam o escape a tal situação por meio da emigração para a América ou para Portugal, por exemplo (caso da família de Baltasar):

> Baltasar, à porta, abrange o amplo quintal onde elas debicam pelos cantos. Viera passar uns tempos a S. Vicente, todavia estava desejoso de voltar. A irmã passava os dias a lamentar a chuva arredia havia duas épocas, o povo começara a debandada para S. Tomé, as pessoas do seu tempo ou tinham emigrado para a América ou tinham-se deixado ficar naquela modorra do Mindelo, impotentes para lutarem contra o vento endiabrado que empurrava as águas para outras pontas. O que o prendia ali? Nada, nada. (CDS, p. 80-81)

Por fim, o período histórico de que trata o conto "Salamansa" não distingue ninguém, seja Linda, Baltasar ou Antoninha, todos estão sujeitos às forças da natureza que determinam e longos períodos de seca, e cada um busca fugir dela

[84] A atitude de Linda, traduzida pela liberdade do "deixa amar" e "deixa gozar", só poderia ser praticada à socapa, às escondidas, pelos guardiões patriarcais da "moral e dos bons costumes". Em outras palavras, essa atitude "disparatenta" e arrogante da mulher já funciona, de certo modo, como resistência á opressão simbólica masculina e índice da liberdade que já se encontrava a caminho.

como pode. Nas palavras de Baltasar: "'Tenho de voltar para minha casa em S. Paulo, ali mesmo pertinho do Cais-do-Sodré'" (CDS, p. 81).

A diáspora foi a solução encontrada pela maioria dos cabo-verdianos, indistintamente, validando o "desejo de ficar e ter de partir", que em muito ganha em tragicidade quando se constata a necessidade do regresso, ao menos por evasão psicológico-sentimental, para o arquipélago de origem e para Salamansa: "— ah! como a nossa terra é sabe deveras! — transportando-o às areias de Salamansa onde irá rebolar-se e beijar a espuma salgada do mar" (CDS, p. 81-82).

2.2.2. O mundo ficcional das personagens de Ivone Aida

Em **Vidas vividas**, de Ivone Aida, todos os contos contêm epígrafes, que atuam como importantes instâncias significativas, pois funcionam como uma espécie de mote, antecipando o conteúdo de cada conto.

"Destino dum criol", o texto mais longo da obra, concentra a efabulação numa família de pescadores e nos desdobramentos de suas trágicas sinas, seguindo *pari passu* o mote da epígrafe: "O sonho, o mar, a luta pela vida, o fatalismo do pescador que vai à pesca e nunca mais regressa ao lar, a dor e o sofrimento..." (VIV, p. 9).

Assim como ocorre na diegese de Orlanda Amarílis, Ivone Aida, para compor suas personagens, busca a sua fonte no extrato social mais baixo, sendo o núcleo da família composto por personagens como: o pescador Zé Catoque, sua mulher Tanha e o filho mais novo, Maninho.

Figuram no conto ainda personagens secundárias: as quatro filhas do casal (Filó, Lili, uma das filhas que sequer é nomeada e Lena, a mais nova); Nha Caela, a parteira; o pescador Pede d'Ana; Nha Júlia Paxana, a vendeira e cafetina, além de algumas personagens que atuam na ambientação.

O conto "Destino dum criol" expõe a trajetória do filho do casal. Maninho cumpre o papel de ilustrar um trágico destino: como filho mais novo e primeiro "fidjo-matcho", tem depositadas sobre si, pelo pai, todas as esperanças de ventura. Contudo, logo de início, essa potencialidade representada por ele se mostra abortada e constitui uma tragédia anunciada, a loucura:

> Um jovem louco assoma ao fundo da rua, empertigado, chapéu de aba larga emoldurando-lhe o rosto comprido e barbudo. Na mão brande um pau à laia de espada. Dá uns passos em frente, recua imita uma esgrima, faz continência, diz palavras em inglês e continua o seu caminho seguido de chacota da garotada que vem da Escola Técnica. De repente volta furioso e arremete brandindo o pau para depois se acocorar espreitando de lado... (VIV, p. 11)

Como se observa no excerto, a abertura do conto se dá com a caracterização de Maninho já adulto e totalmente alienado, dobrado pelo peso da tragédia que se abateu sobre sua família: “Um homem miúdo, curvado, roupa sebenta quase colada ao corpo, surge caminhando ao peso do saco que traz às costas” (VIV, p. 11).

Maninho, face a uma estrutura patriarcal, de valorização da linhagem masculina, representava um futuro pleno de possibilidades:

> — Zé Catoque, Zé Catoque?
> — Quem é, estou aqui!
> — Parabéns «moce», parabéns!
> — Parabéns o quê? Acaso ganhei a sorte grande mulher?
> — Ganhaste sim, a Tanha teve um rapaz.
> Tirou o barrete e arremessou-o ao chão com força. Deus é grande, um rapaz! — Depois de tantas meninas, afinal um rapaz. (VIV, p. 13)

O nascimento de um menino é considerado uma “sorte grande” na tradição patriarcal, pois a força do trabalho concentra-se nas mãos do homem. Além disso, o filho homem representa a continuidade do nome da família. Assim, Maninho pode ser considerado o repositório dos sonhos de Zé Catoque e de Tanha:

> Agora mais do que nunca Zé Catoque tinha mais amor à vida. Tinha que criar aquele «fidjo-matcho»: — Ele haveria de ser pescador como ele — monologou.
> Tanha ao ouvir o Zé a falar em fazer do filho um pescador, protesta: — Não Zé! Porque é que não hás-de fazer dele um outro homem, sem esses perigos por esta costa? [...] vida cansada Zé, isso eu não quero para Maninho! Eu sonho para ele uma vida melhor. (VIV, p.13-14)

Contudo, a realidade cruel em que Maninho foi mergulhado impacta diretamente sua caracterização, indo da perda da razão à degenerescência física: “figura de cara magra, uma boina suja cobrindo-lhe a carapinha empastada e fedorenta, pés descalços e encardidos” (VIV, p. 12).

O processo de descrição de Maninho acompanha o enredo e o tempo da efabulação:

> Tanha, na soleira da porta, fumava o seu «canhóte». Maninho brincava no chão, a camisa suja do «babo» que se lhe desprendia da boca. Duas pernas de catarro desciam e subiam-lhe pelo nariz à laia de fole. A camisinha, presa 3atrás por um nó, deixava-lhe o traseiro nú. (VIV, p. 17)

Trata-se de uma criança comum, que terá o seu caráter abalado pela tragédia da morte do pai e a consequente desestruturação da família: “Maninho cresceu ao abandono. [...] Maninho o filho dilecto, tão desejado, tão amado de Catoque, bem cedo se vira nas ruas de amargura. Um dia sem que a Caela desse por ele, fugiu de casa” (p. 24).

A figura de Maninho, nesse sentido, constrói-se sob o signo da exclusão social que, segundo Leandro Konder, pode ser observada no espaço físico da cidade que “faz [...] promover uma concentração e uma acentuação dramática dos contrastes, uma exasperação das tensões e dos conflitos da sociedade” (KONDER, 2000, p. 65). Essa exacerbação envolve Maninho: “Mindelo continuava na sua rotina de sempre. O vento indo e vindo, com suas malcriações, os seus desafôros, arrastando lixo do subúrbio para o centro da cidade. As casas também, tinham o seu lixo acumulado” (VIV, p. 25). Percebe-se a oposição entre as imagens do centro e da periferia e, sabidamente, os excluídos ficam sempre o mais possível afastados do centro. Nesse sentido, é possível fazer a analogia entre o lixo do subúrbio, trazido pelo vento para a cidade, com a figura de Maninho e, por extensão, com todos os excluídos, pobres, loucos, pedintes, doentes.

Pobreza, frustração e marginalização destruíram mãe e filho, simultaneamente: “- Olha, lá está ela [Tanha] falando ao defunto marido e nem reconhece o filho” (VIV, p. 27). E não há como reconhecê-lo:

> Uma figura magra, de faces encovadas, a mesma boina ensebada cobrindo-lhe a carapinha empastada, surgiu na esquina. Os garotos apupavam-no sempre que ele aparecia de saco às costas, vergando ao peso do seu conteúdo. Os olhos ramelosos da poeira suja do saco, obrigava-o a pestanejar continuamente. (VIV, p. 25)

Desde que fugira da casa de Nha Caela, o mundo de Maninho reduziu-se a “Miséria e fome, [que] tinham sido os seus constantes companheiros” (VIV, p. 25), pois havia-se tornado, no correr dos anos, o “ vulto do desconhecido, com o saco às costas, [que] passou por ela a caminho da praia. Era por ali, que esse vagabundo da

noite, ia todos os dias, despejar o saco de lixo" (VIV, p. 25). Ironicamente, Maninho vai realizando, ao menos em parte, os sonhos de seus pais:

> Griga filosofou: — Afinal de contas, ele não foi pescador de peixe e ao fim e ao cabo tornou-se um pescador de lixo e lá está ele, sempre a beira-mar. Em vez de pescar no mar e trazer pra terra, pesca em terra e deitado no mar. Destino dum criol!, «moces»! Destino dum criol! (VIV, p. 27)

Maninho, o vértice para o qual convergem todas as forças, corporifica o "Destino dum criol" (destino de um crioulo[85]); mas não é só dele o fado adverso, o mesmo destino se abate sobre todos os membros da família, pois a vida de Zé Catoque é ceifada em seu melhor momento: "Agora mais do que nunca Zé Catoque tinha mais amor à vida. Tinha que criar aquele 'fidjo-matcho'" (VIV, p. 13).

Os sonhos patriarcais de Zé Catoque, no entanto, não se cumprem, ceifados pela tempestade: "Catoque pensava no filho, ele já estava crescidote. Quando tivesse mais idade, ele o levaria para o baptismo do mar. [...] O bote vinha carregado, a pesca tinha sido boa" (VIV, p. 15).

Como todo bom pescador, Zé Catoque queria que o filho seguisse os seus passos numa vida honesta de trabalho no mar, a despeito do perigo que sempre ronda e, que, invariavelmente, acaba por tirar algumas vidas:

> — Qual vontade Catoque, qual?
> — Uma vida diferente para Maninho, o sonho de Tanha. Sabes, ela fica preocupada sempre que venho para o mar. Não lhe tiro a razão, embora eu sempre lhe diga que é uma vida boa.
> — Vida boa, porque tu gostas do mar Catoque, mas se a gente pudesse ganhar em terra, não seria melhor Zé?
> — Não digo que não Pede d'Ana, mas se nós não pescarmos, os outros não comem peixe. Já pensaste nisso?
> — É «d'vera», cada um para o que nasceu. (VIV, p. 16)

A constatação fatalista de Pede d'Ana –"cada um para o que nasceu" –, antecipa o destino que o esperava, juntamente com Zé Catoque, na luta pela sobrevivência: "A Capitania anunciava que dois botes tinham desaparecido durante a noite, com o temporal e que tinham ido à procura de sobreviventes." (VIV, p. 25-6).

Se, por um lado, Zé Catoque, Tanha e Maninho se relacionam dentro de uma estrutura patriarcal, Nha Caela e Nha Júlia Paxana estabelecem a igualdade de

[85] Aqui, sinônimo de indivíduo cabo-verdiano.

gênero. Nha Júlia Paxana representa um tipo de predador semelhante ao dos cidadãos ditos respeitáveis e de moral ilibada que ocupam altos postos na hierarquia social, mas precisam manter as suas aventuras às escondidas:

> Júlia Paxana era uma mulher quarentona, gorda prazenteira e muito relacionada.
> Júlia Paxana, fazia o seu negóciozito ao mesmo tempo que, deambulando na saleta da sua casa, fazia salientar as coxas volumosas bamboleando-se e ostentava aos olhos dos presentes o seu busto proeminente de grandes tetas, mais parecendo uma vaca leiteira. Era vê-la, solícita, mostrando os dentes encastoados em ouro, exibindo um grande sorriso, tendo os braços repletos de pulseiras em metal que tilintavam, quando servia o grogue aos seus fregueses clandestinos, pois, Júlia transgredia a lei não pagava licença e lucrava com o seu negócio de grogue de contrabando e muitas vezes ia um pouco mais longe, alugando quartos para encontros amorosos. Os cinquentões adoravam Júlia Paxana, que lhes facilitava a satisfação dos seus desejos com jovens menos escrupulosas. (VIV, p. 22)

Ivone Aida acentua essa situação social que faz parte da realidade de algumas ilhas cabo-verdianas e sintetiza, em único parágrafo, a caracterização da cafetina que irá, posteriormente, contribuir para a destruição daquela família vitimada pelas circunstâncias: “As filhas cresceram na maior miséria. Júlia Paxana, por caridade, tomou duas delas, as mais velhas. Para ela eram, ou seriam, uma fonte de renda. Morenas, bem parecidas, Júlia já as reparava para o fim que tinha em vista” (VIV, p. 24)

Apesar da pouca participação de Nha Júlia Paxana no conjunto do conto, a personagem parece adquirir maior vulto do que Nha Caela e Tanha, talvez pela complexidade ambivalente de suas ações: se, por um lado, Nha Júlia Paxana não titubeia em ajudar Tanha na descoberta do paradeiro do marido desaparecido desta, também não irá titubear em induzir à prostituição as filhas de Tanha, assim como Nha Caela não se importa com a fuga e o desaparecimento de Maninho.

Noutra perspectiva, as personagens femininas Nha Caela e Nha Júlia Paxana trabalham, enquanto Tanha, que se limita a ser esposa e mãe, vive na dependência total do marido, provedor da família. Ao que parece, esse grupo familiar, composto por cinco mulheres e dois homens, representa uma estrutura patriarcal tradicional, em que ao trabalho doméstico feminino não é atribuído qualquer valor social ou laboral.

O desatino com a morte de Zé Catoque é tanto, que, em função disso, Tanha perde completamente o juízo, não tendo mais condições de cuidar da prole, advindo daí o esfacelamento do núcleo familiar:

> Maninho cresceu ao abandono. Tanha, desde que Catoque desaparecera, ficou como demente. Passava horas e horas, assentada na porta da casa, olhando vagamente, ora esgaravatando a entrada da porta com uma varinha. Caela, tentava ajudá-la, mas Tanha, só pensava no marido. (VIV, p. 24)

Por fim, Tanha adentra no abismo emocional, na monomania em torno da espera do marido desaparecido no mar, acrescentando-se a este outro golpe do destino: “Tanha acabou por enlouquecer, quando a mais nova das filhas, a Lena, morrera de tifo. Caela tomou conta dos outros dois filhos” (VIV, p. 24). Depois disso:

> Tanha, vagabundeava pelas ruas de Mindelo e na Praia de Bote, onde os pescadores que a conheciam, lhe davam peixe. Ela gostava de ir para a beira-mar, ali via os botes e tinha laivos de lucidez. Aproximava-se devagar, como serpente, acariciava o costado do bote e falava baixinho com Catoque. (VIV, p. 25)

Ou seja, a personagem enlouquece, permanecendo totalmente alienada do que acontecera com os filhos: a falta do seu Senhor de baraço e cutelo iguala-se, à perda da razão e do sentido da vida.

A relevância das mulheres nesse grupo familiar se apresenta praticamente nula, sobressaem apenas o senhor e seu “príncipe” herdeiro; das quatro filhas do casal, apenas três são nomeadas (Lili, Filó e Lena) e aparecem uma única vez. A outra, não nomeada, parece constituir o retrato da insignificância social e familiar:

Além das personagens descritas, Pede d’Ana, o pescador, não possui caracterização física, sua função se restringe aos diálogos com Zé Catoque, ou seja, atua como pretexto para a exposição do amigo a respeito do futuro de Maninho e de suas incertezas.

Por meio dessas personagens, Ivone Aida consegue retratar boa parte da vida de pescadores e de outras personalidades facilmente identificáveis em Cabo Verde, nação que, à época dos contos, vivia da exploração do mar e da agricultura. Ademais, são personagens que conseguem extrapolar, tematicamente, o espaço cabo-verdiano, irmanando-se com outros marginalizados por um sistema social e

econômico que persiste na manutenção do empobrecimento do homem das classes sociais mais baixas, mesmo à custa de trabalho árduo.

No conto seguinte do volume, “Zinda ó Grogue nha Sina”, a tensão se estabelece nos mesmos moldes do que foi apresentado em “Destino dum criol”, porém, no processo de construção das personagens, há uma inversão de atuações sociais.

Zinda, a musa cantora que intitula o conto, é uma personagem provedora. Assim como Nha Tuda, ambas ocupam lugares anteriormente pertencentes ao domínio masculino. Jôn Bóca Máfe não trabalha, vive à custa de sua mãe, Nha Tuda, a provedora da família. Essas três personagens formam o núcleo dramático do conto.

Quanto à descrição física e psicológica, Zinda é apresentada como uma mulher cheia de predicados, dona de uma voz privilegiada:

> Uma voz masculina deu uma gargalhada dizendo: — Café di madrugada ó lé, lé, vamos ‘moces, Zinda com a sua voz maravilhosa, lé, vamos ‘moces’, Zinda com a sua voz maravilhosa, nos convida a ir tomar com ela o café di madrugada.
> — Café, café — replica um outro que se encontrava a uma mesa, cabeça inclinada para baixo, e que despertara ao som das vozes. O grogue. pô-lo ‘knock-out’ e por ali tinha ficado. Alguém lhe deu uma forte palmada nas costas e caiu de borco sobre a mesa. Zinda, na sua voz doce, imperturbável, continuava cantando, sem prestar atenção às falas da rapaziada. (VIV, p. 31)

Cantora que faz apaixonar os circundantes seja pela voz ou pela aparência, Zinda demonstra maturidade em seu trabalho:

> A mesma voz interrompe de novo: — Um crê só calor di bô peito. Vamos ‘moces’, Zinda é que tem calor no peito — e apontava a moça que continuava imperturbável, entoando a morna. Pagavam-lhe para cantar e já estava habituada às brincadeiras daqueles rapazes mal educados, principalmente o Jôn Bóca Máfe. Este era o pior de todos. (VIV, p. 32)

Pelo ponto de vista do narrador, que expõe os sentimentos de Zinda, a moça coloca-se numa posição inalcançável para Jôn Bóca Máfe:

> [...] ia espreitar no botequim de Nha Lisa. Lá estava ela, a sua amada, a Zinda, de mãos nas ancas, cantando de cabeça erguida, olhando ao acaso, sorrindo para os fregueses com os seus dentes alvos. Um sorriso bonito, que lhe vincava as faces em duas covinhas deliciosas. Seus lábios eram duma frescura; duma sensualidade e Jôn preso daquele encanto, quase enlouquecia. Zinda jamais olhava para ele, não lhe passava cartão como se costuma dizer. (VIV, p. 39)

O distanciamento de Zinda em relação a Jôn transfigura-se na altivez da cantora, na negação do olhar e na própria demarcação textual pelo advérbio “lá”, que acentua a distância entre as personagens feminina e masculina.

A atuação de Zinda é efêmera, mesmo porque não há necessidade de uma participação mais densa, já que o foco da narrativa centra-se em Jôn Bóca Máfe e no seu sofrimento. Após as descrições destacadas nos excertos anteriores, a próxima aparição de Zinda ocorre na notícia dada por Nha Tuda ao filho:

> João teve que ser internado e passou meses no hospital. O médico recomendara à mãe que não o deixasse beber quando ele tivesse alta. Um dia ele perguntou à mãe por Zinda;
> — Que tal vai ela mamãe?
> — Quem, a Zinda, do botequim de nha Lisa?
> — Essa mesma, mamãe.
> — Ela embarcou, foi para a Itália. (VIV, p. 41)

E desta forma, Zinda sai definitivamente de cena, revelando-se um instrumento operatório da diegese, como a musa inalcançável para Jôn Bóca Máfe, que nada tem a oferecer-lhe, apenas uma devoção baseada em seus sentimentos; enquanto Zinda é descrita apenas pelas qualidades, Jôn Bóca Máfe, o alcoólatra, só possui defeitos:

> [Jôn Bóca Máfe] Este era o pior de todos. Todos os dias, aparecia à porta do Botequim de Nha Lisa e ali ficava, olhando para Zinda com um ar apaixonado. Para apagar o fogo que lhe ardia no peito, encostava-se à porta e ficava até fisgar um que lhe pagasse um grogue. — Eh, ‘moce’, então, hoje não pagas nada? (VIV, p. 32).

Mais do que o seu amor por Zinda, Jôn Bóca Máfe amava o grogue, pois se lhe faltava coragem para modificar a sua vida e poder ter alguma chance com a mulher amada, o mesmo não ocorria quando se tratava de beber de graça, enquanto Nha Tuda se desdobrava para lhe dar sustento:

> [...] Batia no ombro dum:
> — ‘Moce’ somos amigos, não somos?
> — Porquê perguntas isso Jôn?
> Ele hesitava e por fim respondia:
> — Hoje estou liso rapaz.
> Deitava as algibeiras de fora, para provar a veracidade do que dizia.
> — Queres um groguinha?

> Coçava na cabeça como quem não quer a coisa e assentava um sim com a cabeça.
> — Venha daí com um groguinha para Jôn Bóca Máfe. [...]
> Dum trago emborcava o copo, limpava a bocarra com a costa da mão e espairecia o olhar pela sala à procura doutro conhecido que pudesse ir na cantiga. (VIV, p. 32-33)

O ritmo de Jôn Bóca Máfe sintoniza-se com o da ingestão continuada do grogue: “De humilde a princípio, ia-se tornando um pouco atrevido, mãos nos bolsos das calças, camisa amarrotada, piscando o olho à Zinda, em ar de conquista. Ela fingia não ver” (VIV, p. 33).

Ao longo da narrativa, Jôn é caracterizado como a imagem do fracasso, pois os índices potenciais de sucesso gradativamente redundam em motivos de descaso alheio ou de incompetência:

> Pobre João. A sua juventude não tinha sido das melhores. Bom nadador, ia todos os dias dar o seu mergulho na Matiota, saltava do trampolim, fazia piruetas no ar e mergulhava. Arrojado, mais do que uma vez tinha salvo os menos nadadores duma morte certa, mas nunca recebia um obrigado.
> Cábula por natureza, não conseguira triunfar no liceu, e assim começou uma vida de vadiagem. (VIV, p. 34)

O decorrer da vida de Bóca Máfe acaba por resumir-se numa sequência de quedas e deslizes:

> João, devido aos dentes cariados, tinha sempre mau hálito; — escova de dentes e dentífrico, ele nunca os conhecera, o dinheiro não dava para esse luxo. Dai a alcunha de Jôn Bóca Máfe. A princípio, brigava quando o chamavam por esse nome, depois acostumara-se. (VIV, p. 38)

Percebe-se a configuração de um percurso da personagem, numa espécie de formação às avessas, que vai da integridade à degradação, sugerida no excerto anterior pela cárie dentária, dado que lhe explica também a origem do nome. Processo semelhante explica o vício no grogue:

> Na Ribeira Bote, as paródias continuavam no boteco de Nha Lisa. João, foi para a oficina do Senhor Cláudio. Passou pouco tempo ali, não tinha jeito para o ofício. Jogava a bola, e depois passou a jogar batota; daí para o grogue, foi um passo. (VIV, p. 38)

Do grogue ao desvario, impulsionado pela desilusão amorosa, o desfecho pode-se prever:

> Zinda jamais olhava para ele, daí ele embebedar para ter mais coragem. Uma coragem que o punha a ridículo acabava sempre por se tornar agressivo e insolente. Nha Lisa corria então com ele do botequim e, envergonhado ante os olhos de Zinda, cambaleante, abandonava a sala bem contra vontade. Dobrava a esquina, sempre debaixo dos apupos da garotada: — Jôn Bóca Máfe — máfe, máfe!... (VIV, p.39)

Se realizarmos uma leitura circular, voltando à epígrafe do conto – "A Morna, o cantar crioulo, a paixão e o grogue para fazer esquecer as desilusões e as agruras da solidão das ilhas" (VIV, p. 29), observamos, na sua construção em gradação, o reforço da estratégia criativa da autora: apresentar um percurso da personagem protagonista.

Jôn Bóca Máfe é vítima de uma fatalidade e da maldade alheia, o que também constatáramos em "Destino dum criol". Não se pode deixar de notar, porém, que a debilidade de caráter, a falta de vontade ante qualquer atividade laboral produtiva e as escolhas de Jôn Bóca Máfe não causam efetivamente sua derrocada: ele nem chega a representar um herói que vive um antagonismo, estando mais próximo de um anti-herói na sua caracterização.

Ivone Aida, nesse ponto, cria um tipo humano que aponta para um problema social recorrente nas cidades e também em algumas ilhas de Cabo Verde (sobretudo a de Santo Antão, terra de fabrico do grogue ou cachaça de cana) e devastador para muitas famílias – o alcoolismo:

> Ainda podes ganhar o que perdeste, vamos filho, tudo está em ti. És jovem, vinte e dois anos, já pensaste João, vinte e dois anos, uma vida à tua frente, mas sem grogue, sem fraquezas.
> — Sim, mamãe, se eu pudesse!
> — Sem trabalho, sem ofício, sem estudos mamãe e sem grogue...
> — Como é que posso viver sem grogue mamãe e sem Zinda?... Se ao menos eu tivesse Zinda, não precisava de grogue, mas ela foi para a terra longe, mamãe! (VIV, p. 42)

Não há saída possível para Jôn Bóca Máfe. A personagem cumpre, durante a narrativa, apenas as atividades que lhe dão prazer, e depois, sem nada para oferecer em troca, delira por uma mulher que está inequivocamente fora de sua realidade. Por fim, abraça o precipício: "[...] Zinda foi para terra longe, agora sinto que

posso morrer, porque não posso viver sem Zinda, sem ouvir a voz dela cantando, Nhô Mané Valentim. Vou ao meu grogue, mamãe. Agora ele é a minha sina" (VIV, p. 43).

Jôn Bóca Máfe, retrato oposto de sua mãe Nha Tuda, de Zinda e de Nha Lisa, parasita a sociedade, enquanto as personagens femininas labutam pela sobrevivência cotidiana:

> A mãe, Nha Tuda, trabalhava estafadamente. Pilava cuscus de madrugada e saia logo de manhãzinha gritando:
> — Oli cuscus quente!
> Os fregueses já a esperavam para comprar esse bom cuscus, que só ela sabia fazer. Após a venda, ia fazer rebuçados, açucrinha e pirinha das ilha. Num balaio coberto, à porta da sua casa, estacionava a sua venda e de cócoras ou assentada num banquinho, abanava com uma toalha, as moscas que zumbiam à volta. (VIV, p. 34)

Percebe-se no excerto, a representação da persistência e da perseverança das mulheres cabo-verdianas que constroem a sua historicidade na faina e nas miudezas do cotidiano (cf. a hermenêutica do cotidiano operada pelas narrativas femininas, in: DIAS, 1994, p. 347), obrigadas a se superarem, como fica patente no diálogo por ela travado com o vendeiro senhor Pudjin:

> — Veja lá que eu nunca lhe devi nada. Tomo fiado, vendo, pago e não sou caloteira. Você sabe que eu não tenho marido: — meu marido é o meu balaio de vendas homem de Deus, e se não me arranjas o açúcar, como é que eu posso fazer negócio Pudjin?
> — Sabes uma coisa Tuda, se tu tivesses arranjado um homem, não estarias nesta canseira!
> — Homem? Pudjin, soberba de fora, mel de canhóte! (VIV, p. 36)

Uma diferença entre a altivez e pusilanimidade contrasta os comportamentos de Nha Tuda e de seu filho Jôn Bóca Máfe. Nha Tuda encara a vida de frente, de modo pragmático, embora sonhe com um futuro melhor para o filho: "Foi andando e pensando no filho que não estudava. Se pudesse, dar-lhe-ia um curso; — sim, doutor como o senhor doutor Daniel ou como o doutor Juiz e sorria ante esta ideia — ter um filho doutor" (VIV, p. 36). Apesar da percepção e do conhecimento dos rumos que toma a vida do filho, ela busca a superação pessoal para tentar ajudá-lo, por mais que se sinta frustrada:

> Os seus sonhos, o seu ideal, iam-se por água abaixo. Se pusesse o filho numa oficina, jamais ele poderia vir a ser aquele doutor que ela

> sonhava. Afinal, pensou, tanta canseira em cima do lume de fogão mexendo a panela de rebuçado tantas queimaduras ao trabalhar a massa pegajosa e quente do açúcar derretido em ponto de pasta. [...]. Tanta canseira no pilão para quê pensou. (VIV, p. 37)

Nha Tuda não se rende facilmente, persevera em sua fé; mesmo quando esta não traz nenhum resultado positivo, recusa-se a seguir os conselhos de sua comadre Teresa, madrinha de seu filho:

> — Cmad Tuda, bocê deve levar o Jôn para o Centro, ele agora começou a beber, isso é má assistência «cmad», e se você não o levar agora, ele pode ficar avassalado.
> — Oh «cmad» Tereza, tudo menos Centro. Se Senhor Padre vem a saber, você já pensou? Você sabe que Senhor S. Vicente é o padrinho de Jôn e foi você mesma quem o levou a baptisar, já se esqueceu «cmad» Tereza?
> — Eu não me esqueci, só que naquele tempo, eu não era esclarecida, mas hoje... (VIV, p. 38)

A persistência de Nha Tuda vai até as últimas consequências em seu desespero para tentar salvar o filho, que estabelece uma significativa diferença entre os amores da mulher-mãe e da mulher-mulher, simbolizadas por Maria e Eva, como propõe Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994, p. 29 e 35). Observemos:

> — Jôn, meu filho, há outras Zindas, há outras esperanças e tens-me a mim tua mãe...
> — Perdão mãe, tu não me bastas, tu és mãe, o teu amor é outro.
> Eu preciso, é do amor de Zinda, só o seu amor me bastará. (VIV, p. 42- 43)

O próximo conto da coletânea Vidas vividas é “Linda”, e nele Ivone Aida desloca o protagonismo para uma estrangeira que chega a Cabo Verde como turista. Trata-se de uma inglesa, que ruma a um destino trágico depois de se apaixonar pelo país que visitava:

> A porta abriu-se e ao descer do avião. Linda olhou em redor. Tinha imaginado um aeroporto majestoso, como os que ela estava habituada a transpor. [...]
> Estava bem longe do seu país natal, Londres, com o trepidar dos carros, o seu ar frio, a sua fleuma, ali naquele quarto arejado, não precisava de ter pressa; estava de férias e viera para repousar e esquecer. (VIV, p. 47, 49)

Logo à partida, a ficção aborda a *morabeza* (amorabilidade) cabo-verdiana na recepção a Linda, em contraste com a pobreza econômica reinante:

> [...] naquele minúsculo aeroporto. Um polícia, dentro dum cubículo pouco asseado, pediu-lhe o passaporte. Estendeu-lhe e este folheando-o, viu e reviu olhando de seguida para ela. Com modos bruscos, falou-lhe mas ela não lhe compreendia a linguagem. Alguém por detrás vendo a arrogância do polícia e a cara espantada de Linda, intercedeu, falando inglês. (VIV, p. 48)

Poucas características são utilizadas para a apresentação física da personagem – "Os pés muito brancos, calçavam sandálias douradas" (VIV, p. 49) –, pois a ambiência predomina no início do conto; Linda viaja para esquecer um trauma recente e, nesse processo de recuperação, acaba por se apaixonar novamente:

> Começou a sentir uma certa afeição por Carlos, apesar da desilusão, por que passara. O marido a atraiçoara, trocando-a por outra, pela sua melhor amiga. Aquela amiga, meia irmã a quem ela confiava as suas mágoas e alegrias e suas esperanças. (VIV, p. 51-2)

Aos poucos Linda se revela uma alma sensível e amável:

> Todos já a conheciam. Sorridente alegre e atraente. Linda era uma dessas turistas que mais pareciam ter nascido neste pequeno torrão, assimilando tudo e encantando todos. Linda era escritora e poetisa, mas ninguém sabia. Sempre soube guardar segredo das suas ocupações, mais por modéstia e poder livremente captar algo mais sem dar a perceber. (VIV, p. 52)

E se integra rapidamente à comunidade cabo-verdiana, em função da proximidade com Carlos:

> Linda olhava para ele e admirava essa bela figura; morenão, alto e bem talhado, fazia-lhe lembrar uma estátua grega. Gostou do seu perfil e da sua cabeça encaracolada de cabelos castanhos brilhantes e bem tratados. O seu inglês não era mau e entendiam-se bem. Carlos, era o nome desse morenão que a convidou para irem ver a cidade. (VIV, p. 50)

A transformação de Linda acentua-se a cada contato com a ilha e seus habitantes, gerando no leitor a expectativa de sua permanência no país:

> A água tépida do mar beijava-lhe a pele já um pouco tostada pelo sol. Queria ficar da cor de Carlos. Banhava-se, passeava com ele no pequeno bote de borracha e aprendeu algumas palavras de crioulo que ele lhe ensinara. Em poucos dias Linda já possuía muitos amigos graças a Carlos. Frequentou boîtes, e aprendeu a cantar morna. (VIV, p. 50-51)

O processo de identificação se manifesta também no desejo de "ficar da cor de Carlos". Este, interlocutor de Linda, apresenta-lhe a ilha, a cidade, os amigos e a morna:

> Linda encontrara realmente uma paz interior ao contemplar o horizonte, o oceano vasto e límpido, o céu estrelado e sem nuvens, as noites de lua cheia que a extasiavam, ouvindo Carlos dedilhando no seu violão mornas e coladeiras. (VIV, p. 51)

A partir da relação com Carlos, Linda começa a renovar-se: "Sentiu-se renascer ao ver a luta humilde e resignada contra a estiagem e a fé renovada em cada rosto, sempre alegre. Sentiu-se reviver nos braços de Carlos, dançando e cantando ao som da música típica caboverdeana" (VIV, p. 51).

Representante de Cabo Verde, Carlos confunde-se com a imagem do arquipélago, em substituição ao antigo amor perdido no país de origem:

> Abraçou a todos chorando comovidamente. Quisera não partir e ficar para sempre em Cabo Verde. Sentia-se ali segura, em família, era feliz, uma felicidade sem limites, naqueles poucos dias que ali se encontrava. De copo na mão, brindou a todos cruzando os braços e levando-o aos lábios. Numa arremetida beijou Carlos sofregamente sem se importar com os presentes. (VIV, p. 52-53)

Personificação da morabeza, Carlos, desde o princípio, coloca-se à disposição de Linda e busca protegê-la, embora, em gradação, a narrativa caminhe para um desfecho trágico:

> Carlos ao ver que Linda já não se encontrava na sala do baile, indagou se alguém a teria visto sair. [...]
> Carlos preocupou-se sem saber porquê. Ela teria que ir para o aeroporto às oito horas; um vôo especial desse domingo a levaria até o Sal. (VIV, p. 53-54)

Enquanto Carlos procura por Linda, preocupado com o horário de seu voo de regresso à pátria – "Resolveu correr o carro por todo o lado à procura de Linda"

(VIV, p. 54) – esta, após dançar e beber com os amigos conquistados, na noite de sua despedida, na casa de Carlos, afoga-se:

> Já madrugada. Linda desejosa de beijar o mar e dar um mergulho de despedida, resolveu ir até à praia. Escapuliu-se sem que Carlos desse por ela.
> Descalça caminhou pela marginal, levando as sandálias douradas pela mão. Os cabelos louros soltos ao vento pareciam nuvens esfarrapadas desfiando-se. Caminhou sob a frescura da madrugada. Os vapores do whisky ainda lhe toldavam a mente. Resoluta, ao chegar à praia, caminhou mar adentro. As ondas batiam-lhe em cheio, já lhe davam pelas ancas, mas Linda, sem vacilar continuava entrando pelo mar adentro. A água tépida refrescava-lhe o corpo esbelto e jovem. A areia fugiu-lhe sob os pés. Dobrou-se para a frente e, de braços abertos, começou a nadar sem rumo. Sentia-se feliz. O mar, o horizonte, o infinito clamavam por ela. Nadou, nadou mar afora, sem pensar no perigo que a espreitava. O cansaço a pouco e pouco foi tomando conta dela e perdeu os sentidos. (VIV, p. 53)

Após a morte poética, conforme seu desejo, Linda é sepultada em Cabo Verde:

> Linda gostara dessa Ilha, desejou ficar sempre ali e viera afinal para ficar e para sempre. [...] Fora o desejo dela escrito num dos cadernos: — No dia em que eu morrer, quero ficar onde eu estiver, é ali que será minha eterna morada. (VIV, p. 57)

Carlos, por sua vez, pode ser considerado a personagem que mantém o processo fabular após a morte de Linda, imprimindo um tom quase sobrenatural ao enterro dela, ao metaforizar o seu espírito na forma de:

> Uma pomba branca surgiu esvoaçando e devagar pousou no caixão de Linda. [...]
> Admiradas, as pessoas ficaram olhando para essa avezinha vinda não sabiam donde. Segundos depois, levantou vôo e perdeu-se no infinito. Carlos olhando-a até a perder de vista pensou: — É a alma de Linda, tão branca, tão serena, que partiu em busca da eternidade, e uma lágrima de saudade humedeceu os seus olhos. (VIV, p. 57)

Na perspectiva de Carlos, o conto se lança da figuração alegórica, com o pouso da pomba branca sobre o caixão de Linda para a indecidibilidade entre o real e o supra-real, característica fundamental do relato fantástico:

> Será que Linda teria existido ou seria apenas um sonho da qual ele acabara de acordar? Ficou sozinho no cemitério. Olhou em redor com um olhar quase alucinado. Um véu esbranquiçado se formou e

> divisou a figura de Linda, branca, os cabelos soltos ao vento, como que esvoaçando por entre nuvens vaporosas.
> Seria mesmo ela? O seu sorriso meigo aflorou-se-lhe aos lábios pálidos e sem vida. Dum salto Carlos tentou agarrar a figura, mas ela desvaneceu-se ante seus olhos atónitos.
> Linda desaparecera. (VIV, p. 57)

Com a possível ascensão de Linda a um plano divinizado, tendo Carlos por testemunha, encerra-se a narrativa que, à exceção dos protagonistas, explora a construção de personagens com atuações limitadas, como Titina, a melhor amiga de Linda em Cabo Verde: “Talvez ela tivesse ido na companhia da Titina, tinham-se tornado amigas e andavam sempre juntas” (VIV, p. 54); ou em passagens efêmeras: “Realmente a modéstia das suas gentes e sorriso alegre desse povo cativou-a. Todos a chamavam: — Vem Linda, vem connosco! Lá ia com as jovens de braço dado, passeando à volta do jardim da Praça Nova” (VIV, p. 51). Como se pode notar, a existência dessas personagens limita-se, quando muito, a uma única fala, ou quando são apresentadas como coletividade pelo narrador: “O corpo de Linda foi acompanhado por dezenas de jovens até o cemitério” (VIV, p. 57).

Seguindo o mote indicado pela epígrafe do conto, “O desconhecido e a revelação [,] a ‘Hora di bai’ sem dia de regresso, a surpresa e a dor do reencontro fantasmagórico, a saudade...” (VIV, p. 45), Ivone Aida dignifica a personagem Linda por ressignificar o sentido da “hora di bai” ou hora da despedida estendendo-o a uma estrangeira que, afinal, amou Cabo Verde, fazendo por merecer uma homenagem em língua cabo-verdiana (a hora di bai, hora di dor, cantada pela morna de autoria do poeta e compositor Eugénio Tavares é tradicionalmente cantada no momento da separação ou desligamento do mundo dos vivos, ou seja, na cerimônia fúnebre).

Se no conto “Linda”, de Ivone Aida, as complexidades geoclimáticas (na obra de Orlanda Amarílis, muitas vezes são impulsionadoras da “hora di bai”) e a pobreza do arquipélago são minimizadas em função da exaltação da terra, no conto “Sábado Nossa Senhora”, ao inverso, os problemas sociais são destacados. Ivone Aida aproxima-se, assim, da temática abordada por Orlanda Amarílis em “Esmola de Merca”, porém, com uma diferença de grau na efabulação: a vitimização e a miserabilidade das mulheres cabo-verdianas que esmolam os benefícios que vêm da diáspora americana parecem-nos menos pungentes ou mais complexos em nuances do que os retratos elaborados por Orlanda, como adiante observaremos.

Em “Sábado Nossa Senhora”, o processo fabular parte de um grupo formado por quatro velhas que descem para a cidade em busca de esmolas: Nha Joana, Chica, Canja e Tatanha. O conto inicia com a imagem da rabugenta Nha Joana:

> Nha Joana, com sessenta e quatro anos, parecia muito mais velha do que a idade que tinha. Acocorada à porta do seu casebre, canhoto na boca desdentada, expirava longas baforadas de fumo. Olhava à volta a garotada buliçosa, que brincava aos gritos, jogando a bola.
> — Oh m'nis, calem essa boca, que barulhada é esta? (VIV, p. 61)

Adiante, destacam-se outros aspectos negativos de Nha Joana e de Chica, sua comadre e vizinha: “Do outro lado da rua, morava a sua comadre Chica, dois anos mais nova do que ela. As duas velhas eram o flagelo da vizinhança, com as suas críticas mordazes às moças e mulheres casadas” (VIV, p. 61). Apesar das semelhanças, Nha Joana ganha relevo por ser ardilosa – “Nha Joana, verificou a moeda, levantou a saia e meteu-a na algibeira apressadamente, voltando a estender de novo a mão. Era useira nos seus truques” (VIV, p. 65) – e também inescrupulosa:

> [Tatanha diz:] — Estás vendo oh Chica, a Joana é uma velhaca, ela dias há que faz isso. Estende a mão recebe o dinheiro, guarda e volta a estender a mão.
> — Oh menina, o pior é que no fim a esmola acaba e ficam sempre outras sem tomar. (VIV, p. 65)

Chica, em lealdade ao comadrio, embora desaprove a atitude pouco solidária de Nha Joana, não deixa de defendê-la:

> — Foi bem feito Chica. A Joana além de ser linguareira é uma velhaca menina.
> — Toma lá cuidado com a língua, Tatanha, olha que ela é minha comadre. Lá que ela fez mal é d'véra, mas eu não gosto de falar mal da minha comadre. (VIV, p. 65)

O desespero pela sobrevivência, num cenário de fome e seca, parece justificar, na narrativa, o comportamento antiético de Nha Joana, dona de estratagemas e disfarces. A pena de Ivone Aida pinta, a partir dela, figuras caricaturais, que adotam a esperteza e a dissimulação como formas de resistência:

> — Nós as três, vamos juntar e vestir as nossas roupas mais rotas e arranjamos uma ligadura como aquela da Tatanha. Ligamos o pé e

> com um pau de vassoura velho, vamos para morada, meninas e quem sabe se aquele estrangér, não nos dará 'Dólla'!
> Chica e Canja riram-se da ideia da Joana. (VIV, p. 71)

Na representação artística de Ivone Aida, Nha Joana, como personagem de ficção, encontra referência no padrão físico-psicológico de grupos de mulheres mendicantes que costumam rumar para as capitais das ilhas (hoje, em pequeníssima escala, mas em número mais significativo na temporalidade que o conto recorta), à busca de "esmolas" como roupas, alimentos e dólares:

> [...] as velhas começaram a descer para a morada. Ponto de encontro, a calhar. Nha Joana, vinha mais à frente, tinha assumido um ar de sofrimento. Trazia uma saia remendada, pés descalços. O lenço às pintinhas azuis, mal lhe cobriam os cabelos sujos. Na mão, um cestinho de carriço já esburacado e encardido, serviria para arrecadar as esmolas. Na casa do Sr. Toi, davam sempre bolachas e nas padarias um pãozinho pequeno. Não se esquecera da sua algibeira, feito de trapos, que usava sempre, embaixo da saia. A pouco e pouco as velhas foram formando grupos de seis, sete e até dez pessoas enfileiravam-se às portas das lojas esperando. (VIV, p. 64)

A narrativa apresenta mulheres praticamente anônimas, vivendo em condições precárias de sobrevivência (miseráveis, sozinhas), com idade avançada, desdentadas e andrajosas, à cata do mínimo para a subsistência:

> Chica apertava a cinta com as mãos, o estômago doía-lhe devido ao riso e à fome; achou piada à ideia que a velha da Joana tivera.
> — Tu nunca foste pronta da cabeça, Joana. Agora é vestir como Tatanha, para ir tomar 'dólla' d'esmola, ah! ah! ah! (VIV, p.71)

À Nha Joana, personagem mais emblemática desse grupo de pedintes, dedica-se um maior detalhamento de caracterização dentro da brevidade (vide Cortázar, 2011, p. 150, a economia de meios ou a "vida sintetizada") que a forma conto preconiza:

> — Oh menina, estou-me lembrando da minha mocidade. Eu era bonita, preferida, oh lé, lé!!
> Chica olhou para ela. A saia que fora preta, tapava-lhe as coxas magras. Vários remendos, davam-lhe um aspecto miserável. A blusa muito velha, esburacada, suja e sebenta, cobria-lhe o peito magro e escamoso. Um lenço desfiado, tapava-lhe a carapinha cor de terra, deixando ver fios prateados nas têmporas e atrás no toutiço. A cara macilenta de olhos encovados, nariz achatado e lábios grossos

> descaídos, dentes amarelos, os poucos que ainda possuía, nada revelavam daquela boniteza que se gabava. Chica ao acabar de examinar a fotografia exclama:
> — Não acredito nessa beleza e preferência que estás por aí a dizer, Joana. (VIV, p. 62)

O grupo de mulheres velhas, excluídas da sociedade, irmanadas na mesma dor e na mesma miséria, sem futuro e sem passado, reflete-se na foto de Nha Joana, simbólico de vidas que escoaram na ampulheta do tempo.

Concentrando o foco em Nha Joana, em meio a essa massa de pedintes, torna-se desnecessário individualizar cada uma das personagens, pois a pobreza, a velhice, o desamparo e a busca pela sobrevivência unem o grupo:

> Um cheiro forte a urina tresandava. Algumas delas, cabeça pendida sobre o peito, beiços descaídos, segurando-se a um pau que lhes servia de bengala esperavam pacientes. As mais rijas, por vezes, barafustavam quando a rapariga da esmola tardava em fazer a distribuição. (VIV, p. 64)

Por esse motivo, o processo fabular neste conto apresenta poucas descrições físicas e psicológicas, já que todas as faces constituem desdobramentos do mesmo drama, o de muitos que optaram por permanecer no arquipélago nos anos das grandes secas e fomes:

> À esquina apareceu uma mulher apoiada a um cajado.
> — Boa tarde nhãs gente!
> — Boa tarde Canjinha, como estás?
> — B'zórre nhas gente, ali ta bai!
> — Então, essa vista. Canja?
> — Senhor doutor já me operou um olho, agora falta outro.
> — Doeu Canja?
> — Nada gentes, nada, eu nem senti. Tive de sair, esta vida parada não dá e se eu não pedir esmola, eu não como. Se fosse por mim, ficava mais uns tempos no hospital, sempre há uma comidinha certa, boa cama, mas agora tenho que andar nessa vida. [...]
> — Vou andando, estou com uma fraqueza na boca do estômago, vou à casa dos padres, dizem que a esta hora, eles dão uma cachupinha aos pobres [...]
> — Oh Canja, e o teu filho, aquele que foi para Holanda?
> — Não me falem naquele desgraçado. A princípio, mandava uma coisinha, mas desde que ele se casou com aquela maldita, nunca mais me deu nada e eu ando nesta vida de miséria. (VIV, p. 63)

Apesar das dificuldades que enfrenta, Canja demonstra um grau de dignidade e humanidade que recusa os estratagemas de Nha Joana, colocando-se, de certa

forma, como sua oponente e imprimindo variabilidade ao comportamento do grupo de mulheres:

> Canja, vendo-a nesta trapaça de tomar esmola mais do que uma vez, protesta.
> — Adê Jóna, o que é isso? Já tomaste duas vezes e queres mais? Patifa!
> — Cala a boca atrevida, não tens nada com a minha vida.
> Canja continua barafustando.
> — Ela já tomou Bia, não dês mais, ela não é mais do que nós.
> — É mentira, é mentira, — protesta Joana, — a Canja é uma faladeira. (VIV, p. 65)

Além de Nha Joana, Chica e Canja, a velha Tatanha ilustra outra faceta do grupo: a pedinte profissional:

> Foram andando rua abaixo, trocando impressões com as outras velhas e tentando saber o resultado das esmolas.
> Uma delas parou no passeio, abriu uma latinha e recontou as moedas, vinte escudos;
> — Hoje isto está mau, tenho de ir depressa, senão não apanho mais nada.
> Era a Tatanha; apesar da pressa, não podia andar muito. Tinha um pé envolto em ataduras, uma ferida de mais de vinte anos, incurável, que exalava um cheiro nauseabundo, e impedia-a de andar mais ligeira; lá ia a pé coxinho, tentando ajuntar-se às outras. Algumas traziam crianças pelas mãos, iniciando-as já, nessa vida de peditório e de miséria. Tatanha não conseguira ajuntar-se às outras que se haviam distanciado, devido à ligeireza dos seus passos. Seus olhos tristes devido ao sofrimento e miséria, fixavam as pessoas numa imploração muda. Um estrangeiro, vendo-a, impressionou-se com esse olhar; — ela estendendo a mão a medo, nada disse. (VIV, p. 65-66)

Pela relativa homogeneidade do grupo de pedintes, infere-se que faixa etária de Tatanha aproxima-se dos setenta anos. Nesse sentido, o estratagema de vinte anos de idade da ferida é análogo ao utilizado nas grandes cidades brasileiras, cujas calçadas são palcos desse mesmo tipo de ação: mulheres jovens com o mesmo tipo de ferimento, *ad aeternum*, na perna e, em alguns casos, também com crianças, em tenra idade ou, geralmente de colo. Tais crianças nunca crescem, assim como as feridas nunca saram.

A imagem de Tatanha transfigura esse dado da realidade e a estratégia utilizada pela personagem visa, sobretudo, aumentar a pressão psicológica sobre os transeuntes, tentando sensibilizá-los, para, dessa maneira, melhorar as chances de receber mais donativos:

> O estrangeiro, compreendendo essa linguagem muda, a, meteu a mão na algibeira e retirou algo que colocou na mão de Tatanha, que ela acto contínuo fechou.
> — Obrigada, senhor, obrigada — e fez uma vénia. — Tank you, tank you, — repetiu ela. Afastou-se dali trôpega, apertando a palma e quando se viu só. (VIV, p. 66)

Profissional na sua estratégia de sobrevivência, atenta a qualquer possibilidade, Tatanha não deixa as oportunidades escaparem, mesmo não sabendo avaliar com precisão o seu ganho:

> [...] já no meio da rua, abriu a mão e viu uma nota grande, mas não sabia quanto valia. Escondeu-a na algibeira do avental e lesta foi para a loja de Nhô Fortunato e entrou. Ele atrás do balcão, vendo-a, retrucou:
> — Que queres Tatanha? Esmola já acabou, porque é que não vieste com as outras?
> — Nhô Fortunato, bocê sabe, eu estou manca deste pé e mal posso andar. Toma lá cinco tostões e vais com sorte, anda, com este cheirete, ainda acabas correndo com os fregueses da loja, vamos, desanda velha do diabo. Tatanha, não teve coragem de lhe mostrar a nota. (VIV, p. 66-67)

A desconfiança impede a personagem de ser enganada por “Grigol, comerciante de bordo”. Ao descobrir, por intervenção de Senhor Mário, que o donativo era de cinquenta dólares, passa a descontar, diariamente, vinte em vinte escudos. Esse comportamento dá margem para que as outras pedintes descubram seu “enriquecimento”, pois com todo esse dinheiro guardado Tatanha não sai mais a mendigar. A ascensão econômica a torna alvo de outra pedinte, demonstrando na narrativa a proliferação do artifício (e da situação crônica) da mendicância:

> Nisto alguém falou ao seu lado:
> — Nha Tatanha, bocê dá-me cinco tostões.
> Ela olhou espantada para a pessoa que balbuciara aquelas palavras.
> — Tu Ninha? (VIV, p. 73)

No conjunto das pedintes, enquanto percebemos que Nha Tatanha aprendera uma técnica de mendicância por volta dos cinquenta anos, Ninha encontrava-se a vida toda nela imersa:

> Ninha era dessas velhas de mais de setenta anos, velhaca, espertalhona. Passava a vida a pedir. Iniciou-se neste mister de esmolar desde nova. Preguiçosa por natureza, acabou por decidir a pedir esmola. Era mais fácil pedir aos ricos, dizia, do que trabalhar.

> Eles têm muito e podem dar aos que nada têem. E assim, assumindo um ar de fome, embora gorda, andava pelas ruas de morada, roupa andrajosa a cobrir-lhe as banhas, cabelos despenteados, olhar triste e suplicante. Puxava as pessoas pelas roupas ou batia-lhes no braço para chamar a atenção. (VIV, p. 73)

A mendicância, assim, constitui uma profissão para Ninha. Sua imagem não condiz com a imagem de uma pessoa necessitada, no entanto, ela faz uso da barganha, vivendo de pura velhacaria:

> — Senhor, senhora, bocê dá-me cinco tostões
> Alguém lhe dizia:
> — Ninha, tu não tens vergonha de pedir? Estás gorda, não pareces com gente que passa fome.
> — Oh senhor, desde ontem que eu não comi, insistia e fitava as pessoas com o seu olhar suplicante, magoado e diminuía a cifra: — então, só dois tostões. (VIV, p. 73)

Ninha, com sua falta de escrúpulos, opera um contraste face às demais personagens; não chega a ser uma predadora social, como é o caso de Nha Júlia Paxana, de "Destino dum criol", mas se aproxima disso ao tentar explorar outra mendiga:

> Ninha ao olhar para Tatanha, diz-lhe:
> — Sim, sou eu, dá-me cinco tostões!
> — Oh, desgraçada! Eu lenho menos do que tu! Ouvi dizer que guardas dinheiro numa garrafa e metes debaixo da cama e vens pedir-me dinheiro, eu uma pobre velha, aleijada como eu, Ninha? Estás troçando de mim. (VIV, p. 73-74)

Em suma, esse conjunto de personagens planas fornece um quadro da diversidade de tipos humanos que encontramos nas cidades cabo-verdianas ao longo da trajetória histórica das secas e fomes em Cabo Verde, relatada minuciosamente por sociólogos como António Carreira (1984). As personagens desse conto fornecem uma imagem coletiva, cujos atributos e enfoque permitem que todas acabem por, de certa forma, protagonizar o conto, na tradição da escrita neo-realista. Como indica a epígrafe - "Sábado Nossa Senhora /Sinos repicando na igreja/E um ror de velhas desfilando/Olhares tristes, mãos estendidas/Que vidas mal vividas!" (VIV, p. 59) –, o foco recai sobre o "ror", não sobre indivíduos, com intenção de mostrar as "vidas mal vividas" por essas personagens femininas.

Por mais que a presença de Ninha remeta ao tragicômico, a diegese permanece dentro da tradição de uma visão neo-realista. Entretanto, ao

compararmos “Sábado Nossa Senhora” com o conto “Esmola de Merca”, de Orlanda Amarílis, fica visível que o grau de crueza alcançado pelas cenas e pela comiseração abranda-se no texto produzido por Ivone Aida. “Sábado Nossa Senhora” é um conto em que não há homens na mendicância, como ocorre em “Esmola de Merca”; as personagens masculinas apenas representam a posição de domínio econômico, como Grigol, Senhor Mário ou o comerciante Nhô Fortunato, mas não carecem de aprofundamento, porque o centro de interesse não se situa nelas.

No conto “O Sonho”, Ivone parte para uma ficcionalização distanciada dos temas dos demais contos da obra, forjando personagens numa diegese desligada de traços oriundo da herança neo-realista. A opção pelo onírico anuncia-se na epígrafe: “Pela noite adentro/ O corpo repousa e a alma voa/ Que mistérios envolverão/ Esse seu voejar nocturno?” (VIV, p. 75)

A efabulação se inicia *ex abrupto:* “Alice despertou bruscamente. Um pouco assustada aconchegou-se ao marido; ele dormia profundamente” (VIV, p. 57). Sobre a personagem principal, Alice não se tem informações detalhadas como idade, tipo físico; o conhecimento da personagem se dá por meio das suas ações, que ocorrem durante o sonho, e que apontam para uma personagem masculina, Alcides. A efabulação, portanto, parte de personagens planas, sem nenhum antagonismo aparente, e as descrições psicológicas e físicas são substituídas pela peripécia e as impressões que ela causa em Alice, dando ao conto um tom romântico:

> Alice despertou bruscamente. Um pouco assustada aconchegou-se ao marido; ele dormia profundamente. Tateou-lhe o rosto a certificar-se de que era ele mesmo que ali se encontrava ao seu lado. Sacudiu a cabeça como a querer afastar um pesadelo. Envolveu-o suavemente com os braços para não o acordar e deixou-se ali ficar, sentindo o calor de seu corpo másculo, o seu respirar profundo. [...]
> Sentia-se segura, mas o seu corpo tremia ainda com a lembrança do que lhe tinha atormentado tivesse sido realidade. Não conseguia conciliar o sono. Enrolou-se sobre si mesma voltando-se e encostou-se mais ao marido que, mesmo entre sono, envolveu-a nos seus braços.
> Ali deixou-se estar, mais tranquila e adormeceu. (VIV, p. 77)

O restante do texto, em *flashback*, descreve o sonho de que trata o mote. A representação da personagem segue no plano onírico:

> Alice saiu e caminhou ao acaso, por entre pedregulhos e erva daninha; reparou então que alguém a seguia. Apavorada, estacou. Quiz [sic] fugir mas os pés pareciam-lhe pregados ao solo. Assustou-

> se ao ver que um homem caminhava em sua direcção de mãos estendidas. Tentou recuar, mas as pernas se recusaram a obedecer. (VIV, p. 78)

O clima de mistério e pavor, captado a partir das impressões de Alice, impactam o leitor também pela imobilidade de que é tomada a personagem e pelos índices de indeterminação que cercam quem a ameaça: “alguém”, “um homem”. A tensão, no conto, instaura-se pela expectativa da revelação da identidade do perseguidor de Alice:

> O homem alongou os braços tentando agarrá-la. Alice. Alice — pronunciou ele — sou eu!
> Ele tentava segurá-la. Lembrava-se, Alcides, era ele. Mas onde o conhecera, onde?
> A sua mente confusa, estalava. Desorientada, ela quiz [sic] fugir. — Amo-te, Alice! Há tanto tempo espero por ti — exclamou ele!
> — Está pronta Alice? Há perto daqui uma igreja é só entrar. (VIV, p. 79)

O dilema de Alice reside no fato de, transportada para o espaço onírico, viver experiências de relacionamento afetivo com outro homem que não o marido:

> O marido, esse estava bem longe daqui. Alice teve a sensação de que cometera adultério, só pelo simples motivo de aquele homem querer casar com ela e lhe dizer que a amava e a esperara há tanto tempo.
> Ela, tão pura, tão honesta, apenas amava um homem, o marido.
> A voz de Alcides continuava a persegui-la. (VIV, p. 80)

Contudo, percebe-se que “o dever e a honra”, conceitos paradigmáticos do viriarcado, como propõe Bourdieu (2012, p. 64-65), ainda são as forças motoras da hegemonia androcêntrica contemporânea, e impactam, sobretudo, as mulheres, uma vez que, como afirma Miriam Pillar Grossi, os “sentimentos definidores das relações de gênero [...] se dão em torno do complexo moral da honra e da vergonha, [...]. Inúmeras sociedades se constroem em cima de valores de honra” (GROSSI, 1995, p. 12). Para Bourdieu (2012, p. 64), a virgindade e a honra femininas serão defendidas ou perdidas:

> Não! Não! Murmurava: — Não podia ir casar com outro. Aquela luta, entre querer e não querer, o dever e a honra. A luta perante uma traição que ela não queria cometer. Amava o seu marido, mas aquele homem, meu Deus? Não pode ser, seria magia? (VIV, p. 81)

Nesse sentido, revela-se, no sonho de Alice, a força do interdito que interfere até no “voejar” da alma que nunca se liberta de todo das amarras patriarcais, já que “são as mulheres (mãe, filhas, irmãs) as responsáveis pela honra familiar. Cabe, portanto aos homens (pai, filhos, irmãos) o controle sobre a virtude feminina” (GROSSI, 1995, p. 13).

Alice, no que diz respeito à trajetória de emancipação feminina, vai na contramão da história, ratificando a *doxa* androcêntrica e apresentando um comportamento oposto ao da progressista Linda, personagem do conto “Pôr-de-sol”, de Orlanda Amarílis: “Deixa amar — dizia ela —, deixa gozar” (CDS, p. 81). Alice aproxima-se mais de Tanha, mulher de Zé Catoque, em “Destino dum criol”, submissa ao homem, à espera que este avalize as suas ações e, afinal, reestruture um mundo que poderia ter disso aniquilado na dimensão do sonho:

> Acordou sobressaltada.
> Apalpou e sentiu-o ali. Deu um suspiro. Afinal tudo não passara de um sonho, que lhe parecera tão real na sua dimensão.
> Ainda sentia o seu coração batendo desordenadamente.
> Aconchegou-se ao marido e tateou-lhe as faces no escuro. Era ele, respirou fundo. De novo adormeceu mais tranquila, sentindo-se enlaçada por aqueles braços reais e vigorosos. (VIV, p. 82)

Alice só retoma a tranquilidade ao se sentir “enlaçada por aqueles braços reais e vigorosos”, o “corpo másculo, o seu respirar profundo” (VIV, p. 77), representantes viris da masculinidade hegemônica, que estabelece sobre a mulher uma dependência simbólica (Bourdieu, 2012, p. 82).

Tanto Alcides, o homem apaixonado que habita o sonho, quanto o marido “real”, de certa forma idealizado na sua virilidade plena (e plana) são personagens planas, com pouquíssimas descrições, pois importa mais a função de darem o ensejo à angústia de Alice e a auxiliarem na exposição do mistério indiciado na epígrafe: “Que mistérios envolverão/ Esse seu voejar nocturno?”

A indagação permanecerá sem resposta, incitando o leitor à reflexão e a continuar a fruir o conto, mesmo depois de terminada a narrativa.

Contudo, se lembrarmos que o nome Alcides significa homem forte, poderoso, ativo (enquanto o marido dorme placidamente), uma possível leitura na trilha do imaginário do desejo feminino poderia deixar entrever em Alcides um duplo suplementar do marido real, que tem como função suprir uma falta ou carência no

que diz respeito à liberdade que essa mulher, ávida de “segurança” (projetada no marido), no entanto, deseja (quer “fugir mas os pés pareciam-lhe pregados ao solo. Assustou-se ao ver que um homem caminhava em sua direcção de mãos estendidas. Tentou recuar, mas as pernas se recusaram a obedecer”).

No sonho, o dever obriga Alice a fugir da realização do desejo (“o país das maravilhas?”), mas as pernas e os pés se recusam a fugir para conservar a honra. Daí resulta o dilema de Alice. A luta “entre querer e não querer”, entre o desejo e a sua interdição confirma, no substrato ideológico do conto, a *libido dominandi*, comprovando que “o poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados” (BOURDIEU, 2012, p. 52).

2.2.3. O mundo ficcional das personagens de Fátima Bettencourt

Na obra **Semear em pó**, de Fátima Bettencourt, pode-se identificar um processo de efabulação mais concentrado do que os que apresentam Orlanda Amarílis e Ivone Aida, nas obras selecionadas para o *corpus* da pesquisa. Em suas 63 páginas, **Semear em pó** apresenta doze contos, cuja brevidade impacta o processo de composição das personagens, obrigando-o a seguir em ritmo acelerado, sem adentrar detalhamentos de caracterização.

O conto de abertura da obra, “Vôvô”, possui um subtítulo parentético – (Uma história de amor e de morte) – que aparece apenas nesse texto e praticamente define o mote a ser trabalhado. No conto, encontramos uma característica marcante da diegese de Fátima Bettencourt: a personagem principal acumula a função de narrar:

> Por breve instante parámos de saltar atrás de um gafanhoto tentando compôr uma atitude de circunstância. Afinal de contas era o nosso avô mais querido, para nossos tenros anos um poço sem fundo de saber e de histórias fantásticas. (SEP, p. 9)

A primeira pessoa do plural determina o fluxo narrativo: uma personagem-narradora revive um passado distante, trazendo à baila, consequentemente, uma outra característica, a da estratégia memorialista. Nesse conto, por exemplo, a personagem principal é uma menina na primeira infância, que dela busca recordar

os momentos mais marcantes: “pois eu, já com 9 anos, era uma menina sempre certinha a quem nunca ninguém surpreendia com um catarro mal assoado ou uma roupa desalinhada” (SEP, p. 10).

Outro processo comum na ficção de Fátima Bettencourt consiste na não nomeação da(o) narrador(a)-personagem, por meio da qual, pela via da memória, as outras personagens são apresentadas:

> Aí eu já estava mais preocupado com os suspensórios do meu irmão. Julinho, com apenas 7 anos nunca tinha conseguido manter no lugar os suspensórios. O do ombro esquerdo sempre caía sem graça sobre o braço enquanto se soltava a fralda da camisa do mesmo lado. Isto junto a um nariz de limpeza duvidosa constituíam motivo da minha constante arrelia... (SEP, p. 9-10)

Além do irmão Julinho, surge, na fala da narradora-personagem, a figura do agregado Marcelino:

> Era novamente a voz do Marcelino que nos chamava a atenção com seus olhos esbugalhados e umas farripas de cabelo espreitando da boina sebenta onde sempre se anichava uma beata que nunca o víramos fumar. Sim, porque Marcelino era homem respeitador. (SEP, p. 10)

No processo de construção de Marcelino, percebemos que o conto trata de uma família estendida, nos mesmos moldes apresentados por Orlanda Amarílis e Ivone Aida, e comum nas sociedades africanas (em especial, em Cabo Verde, contexto referido nos textos em estudo):

> Afilhado dos meus pais mas meio débil mental, trabalhava na horta, levava os animais a beber e também dava umas ajudinhas em casa. A sua cara sempre séria de vez em quando rompia numa cascata de riso que não compreendíamos muito bem. [...] Apesar do calor de junho, Marcelino vestia um casaco de lã escura com um alfinete a prender as pontas da gola sobrepostas aconchegadas ao pescoço. (SEP, p. 10)

Nos espaços entre a narração e as brincadeiras das crianças, a memória dessa narradora-personagem vai arrolando todas as outras personagens, como o próprio pai:

> Meu pai, filho primogénito de uma família de agricultores proprietários, sempre trabalhara a terra e dela tirara o sustento da casa como seu pai e avô. A criação de animais, a sementeira, a colheita, eram tarefas que faziam parte integrante da sua vida e abrir

> mão delas era como sofrer uma mutilação. Assim a sua chegada a S. Vicente, ilha da minha mãe, foi para ele algo como entrar numa prisão. (SEP, p. 11)

Esses momentos em que introduz outras personagens – de modo similar ao que ocorre nas narrativas de Orlanda Amarílis – constituem-se como micronarrativas, que permitem sejam agregados outros assuntos ao mote que se pretende desenvolver. Assim, o espectro retratado aumenta, ganha corpo: a recordação da morte do avô torna-se uma oportunidade para historicizar outros momentos esquecidos, do dia a dia. Porém, essas recordações do passado vêm recortadas uma perspectiva bem mais branda do que a adotada por Orlanda Amarílis no trato de algumas temáticas:

> Homem de grandes espaços via a casa com o terreiro à frente e grande área livre a toda a volta trocada por 3 cubículos e um quintal minúsculo, sem nenhum espaço exterior a não ser a própria rua de terra solta e meninos sujos jogando bola de meia. E água? Isso só na fonte de Nhô Jonzóna, puxando por uma corda amarrada a um balde. E lenha? Qual quê. Só se podia usar um carvão que produzia uma fumarada horrível. (SEP, p. 11)

Note-se que são enumeradas as dificuldades do cotidiano cabo-verdiano: a falta de espaço, a falta de água, o carvão de baixa qualidade. Contudo, a possibilidade em conseguir água (bem precioso por sua escassez em Cabo Verde, mesmo nos dias atuais) e carvão, ameniza a descrição se comparada com a extrema pobreza, o odor nauseabundo das mulheres em “Esmola de Merca” e em “Sábado Nossa Senhora”, de Orlanda Amarílis e Ivone Aida, respectivamente.

Os períodos retratados pelas autoras são mais ou menos próximos, como já o demonstramos, contudo o recorte é diverso quanto ao grau de veemência. No conto de Fátima Bettencourt, a fome, a carestia, a ausência de tudo, num dos períodos mais agônicos por que passavam as ilhas, soam muito distantes:

> Além da seca e da fome havia também a guerra e o racionamento de géneros. Enfim, foi demais para meu pai habituado como estava a guardar tambaques de milho de um ano para o outro, tábuas de queijo, tambores de feijão, paus de linguiça, etc.. Desesperado, saiu pelos campos de S. Vicente até encontrar no Mato Inglês a horta onde viveríamos 5 anos maravilhosos e inesquecíveis. (SEP, p. 11)

Não há o sofrimento registrado pelas outras escritoras e o cerne da diegese de Orlanda Amarílis e de Ivone Aida torna-se apenas uma nota de referência para Fátima Bettencourt.

É possível que o momento da produção dessas três obras tenha impactado a criação, uma vez que Orlanda Amarílis escreveu praticamente vivenciando os eventos retratados nos contos, ao passo que Ivone Aida já se encontrava mais afastada dos acontecimentos; Fátima Bettencourt, por sua vez, escreve décadas depois da grande seca (nos anos 1970) que assolou por muito tempo a população cabo-verdiana.

Interessante notar que a figura do avô, que intitula o conto, é a última personagem que Fátima Bettencourt apresenta:

> Dentro de momentos chegaríamos a Fonte Filipe, à casa do vôvô e em vez das vigorosas palmadas no rabo com que habitualmente festejava a nossa chegada, íamos vê-lo estendido e quieto num caixão, tão distante como se nunca nos tivesse sentado nos seus joelhos, suspensos da sua gostosa narrativa de Carlos Magno e os pares de França, ou as façanhas dos aliados na última guerra. Tudo isso tinha desaparecido para sempre e se calhar até íamos sentir medo ao vê-lo ali tão imóvel e frio. Mas como sentir medo de alguém tão querido? (SEP, p. 12)

Os detalhes do falecimento do avô servem de antecâmara para tratar de uma fase bastante difícil da infância, caracterizada pelo contato com a morte, esse processo irremediável, inegociável, da perda de um ente querido; a narração do processo de formação, a partir da infância, evoca uma das estratégias do *Bildungsroman*, utilizada aqui na forma conto:

> Ouvi uma fungadela e pensei, lá está o Julinho com o seu maldito nariz outra vez. Ao olhar porém para ele vi então que grossas lágrimas lhe caiam dos enormes olhos que me fitavam como que a pedir a proteção de quem sempre se portara à altura das situações. Dessa vez porém não encontrou ajuda ou então encontrou a única que lhe servia. Abraçámo-nos e chorámos nosso querido avô até nos sentirmos aliviados. Assumindo o comando da situação comecei a contar ao Julinho uma das histórias perdilectas do vovô. (SEP, p. 12)

Nessa trilha de reflexão, percebe-se que o registro de uma experiência significativa vai impactar o desenvolvimento do caráter da personagem no futuro.

Em “As mantas de mamã”, a efabulação assemelha-se à do conto “Vovô”. As personagens são planas e o texto parte da visão de uma narradora-personagem,

memorialista, inominada, sem descrição física, que recorda um episódio da sua infância, revelando-se apenas alguns *flashes* de sua personalidade: “Menininha levada do diabo, eu sempre tentava perturbar o sossego de Nhô Silvestre, homem de poucas falas” (SEP, p. 15).

No conto, a concentração de recursos repousa sobre duas personagens secundárias, as únicas nomeadas: Nhô Silvestre e Nha Ninic. É por meio delas que esse universo ficcional se descortina, revelando uma visão diferente da história da pobreza cabo-verdiana, quando comparadas as diegeses das três contistas. Mais adiante focalizaremos detidamente esse aspecto.

Um processo de aprendizagem, característico do modelo *Bildungsroman*, expressa-se na sucessão de perguntas que a menina inominada inventa para os adultos responderem (“— Para quê que mamã quer tanto cobertor de lã? - Eu sempre perguntava mas ela sorria e dizia: "deixa Nhô Silvestre sossegado no seu trabalho" (SEP, p. 15); "E eu sempre inventando perguntas, cada uma mais incomodativa, dava voltas e caía na mais perturbadora de todas: "para que mamã quer tanta manta de lã!?” (ibidem)

A grande verdade, resumida no título do conto, será transmitida por Nhô Silvestre, o mais-velho que marca a menina curiosa para o resto da vida.

Do processo fabular adotado por Fátima Bettencourt, depreendemos que, primeiramente, são apresentadas as personagens secundárias e, somente ao final da narrativa, a personagem-narradora dá-se a conhecer, mesmo que parcialmente. Assim, o foco de interesse da autora não recai sobre essa personagem, mas centra-se no testemunho de um momento histórico agônico, que envolve sua mãe, família e empregados, como patenteia o caso de Nhô Silvestre, uma das personagens emblemáticas do conto:

> Nhô Silvestre limpou com as costas da mão um catarro castanho de nicotina e voltou ao seu tear manual e primitivo onde ganhava a cachupa de cada dia tal como o seu pai, avô e bisavô tinham feito no passado desde que mundo era mundo. (SEP, p. 13)

Por meio de Nhô Silvestre, um aspecto da tradição histórica e cultural cabo-verdiana é revelado, o artesanato no tear, que passa de pai para filhos, e mais do que isso, o ancião representa outra parcela da classe pobre, aquela que ao menos tem o que comer, pois tem certa força para o trabalho e o amparo de uma chefe de

família (estendida): “Seus dedos calosos e deformados iam e vinham sem parar apesar dos 70 anos que lhe pesavam como chumbo nas costas curvadas” (SEP, p. 13). Lembremos que, no que diz respeito á expectativa de vida em Cabo Verde na época retratada pelo conto, Nhô Silvestre já está em idade bastante avançada, mas consegue manter-se, e à sua família, longe da fome e do total desamparo. A forma como define, com consciência, a sua pobreza (“honrada”), também diferencia esta personagem, por exemplo, das velhas que fingiam mais miséria do que realmente passavam, na ficção de Ivone Aida:

> Afinal tua mãe não precisava de todas estas mantas mas ela sabe que não sei fazer mais nada e minha pobreza honrada não me deixa roubar nem pedir. Então ela me sustenta e me paga ainda por cima, para a minha família não passar necessidade. (SEP, p. 16)

Essa pobreza honrada não parece expressa naquelas personagens femininas de “Esmola de Merca” e “Sábado Nossa Senhora”, respectivamente de Orlanda Amarílis e Ivone Aida; as anciãs, naqueles contos, não têm a possibilidade de trabalho, estão em situação de abandono econômico e social, vivem na pobreza absoluta, mantendo-se, por vezes, por meio de estratagemas. Nhô Silvestre, por sua vez, representa o ancião respeitado, por dominar uma técnica tradicional:

> Sempre lacónico o velho dirigia todas as operações com um olhar, uma fungadela, uma ruga entre os olhos e em casos extremos um grunhido, vá lá um monossílabo. Dominando uma por uma as técnicas ancestrais, exemplificava cada uma das fases desde a limpeza da lã à separação, cardação, fiação até os fios chegarem ao tear, agora sim manipulados apenas por ele. (SEP, p. 13-14)

Em sua posição de ancião, Nhô Silvestre assume também a função de guardião da sabedoria, que, transmitida, iluminará o mundo da narradora-personagem, conduzindo-a a um aprendizado para toda a vida, de maneira que não mais haverá espaço para a “Menininha levada do diabo”:

> Um dia Nhô Silvestre não aguentou mais. Largou o tear, pegou em mim, pôs sobre os joelhos e falou:
> — Oh menininha de Deus, tua mãe é uma santa. Devia estar no altar da igreginha [sic] de Chã de Norte. [...] Quando ela apareceu nestas bordeiras toda a gente a olhou de lado. [...] Mas ela chegou, tomou conta da escola, tomou conta de todos nós nesta ribeira e já não sabemos passar sem ela. (SEP, p. 15-16)

A função da mulher mais velha, nas sociedades africanas, também é ressaltada na figura de Nha Ninic, a quem o velho delega a coordenação dos trabalhos de tecelagem:

> Delegava em Nha Ninic a mais velha de todas, a responsabilidade de orientar o trabalho das outras mulheres e também a função de fiscal da qualidade e do rigor, uma coordenação perfeita.
> Nha Ninic no cumprimento do dever era insuperável. Não perdoava o mínimo mané-gatim que por descuido era deixado pela limpadeira. Rigorosa na separação da lã por cores [...] não podiam ficar mesclados devolvendo o produto às separadoras tantas vezes quantas fosse preciso sempre acompanhado de severa reprimenda que até chegava à expulsão em casos de reincidência. Guardo até hoje na memória o som da voz nasalada invectivando as outras: *"Ah cusa! ah perquéria! 'nê més qu' ê bô ciença? Bé, bé mrê d'fome na porta d'grêja!".* (SEP, p. 14)

A mãe da protagonista, benfeitora desse grupo de trabalhadores, aparece apenas, como presença, em uma única passagem – "Eu sempre perguntava mas ela sorria e dizia: "deixa Nhô Silvestre sossegado no seu trabalho" (SEP, p. 15) – destinada a destacar não o seu nome ou os seus atributos físicos, mas as suas ações, tirando da miséria absoluta um sem número de cabo-verdianos.

A descrição que Nhô Silvestre faz dela – "Menina fina de S. Vicente, de unhas polidas, meias de fio de Escócia, vestidos de seda inglesa, o que vinha fazer na nossa ribeira uma mulher de pena?" (SEP, p. 16) – acentua o engano que cometeram ao prejulgá-la, de início, pela aparência de menina rica. Além disso, é posto em relevo o seu caráter, a abnegação e espírito de caridade de que ela parece ser provida, justificando, assim, o título do conto.

"Mucula", o texto mais curto da obra, é formado por apenas duas personagens (Mucula e a narradora) que encetam um diálogo; o processo fabular inicia-se pela fala da narradora-protagonista, inominada, relatando suas memórias:

> Mamãe diz que é impossível eu me recordar dessas coisas mas na verdade vejo-as desfilar como num écram, em quadros vivos, porém nebulosos, característica que sempre atribui ao facto de se tratar de lembranças muito antigas, mas a minha mãe que não, que aquela costa do Norte era muito fria mesmo e tinha sempre uma nevoazinha rondando. (SEP, p. 17)

Provavelmente narrando, além de fatos vividos, estórias que ouvira a respeito da infância, a personagem-narradora desloca-se no tempo a acontecimentos que

datam de dois anos de idade, portanto “nebulosos” ou envoltos na névoa do imaginário: “A dor era bem visível até para os dois anos e meio que eu tinha na altura. — Mucula, que tens?” (SEP, p. 17).

Também a circunstância do nascimento de Mucula é relembrada por esta personagem, num artifício memorialista semelhante:

> Quando eu nasci ela [a mãe de Mucula] já era doente. Ela cortou o meu umbigo com uma pedra, pegou-me pelos pés e veio pôr-me aqui no vosso terreiro. Então a tua mãe ficou comigo para criar.
> Levantei o meu vestidinho e fiquei olhando o meu próprio umbigo matutando sobre o que havia ali para cortar à pedrada. (SEP, p. 18)

A questão dos filhos de fora e da família estendida, como atesta o fragmento é relevante para o cabo-verdiano; o arquipélago sofreu muito tempo com uma economia depauperada e sem nenhum apoio do colonizador, resultando, assim, na construção de uma cultura que vai para além da terra da *morabeza* e aponta para uma sociedade da solidariedade (*junta môn*, em língua cabo-verdiana), da compaixão e do desvelo.

O conto “Mucula” opera um jogo em que as duas personagens caminham céleres para o desenlace, ambas representando a incapacidade que a criança tem, àquela altura, de compreender o mundo dos adultos e a vida como um todo. Para tanto, não foi necessário um detalhamento das características de Mucula como personagem em si, e sim a apresentação de seu drama pessoal, partindo da perda da mãe biológica, passando pela metáfora do cordão umbilical cortado com uma pedra e chegando à situação de adotado por uma família estendida.

O próximo conto, “Primo Bitú”, utiliza a técnica da narradora-personagem, protagonista, inominada, que narra pela via da memória:

> Ainda no rescaldo do Natal, nós, os meninos da casa também madrugávamos, agarrados às cometas, bolas e bonecas de farrapos no limite do transitório encanto. [...] Mal imaginava eu na minha infância tão simples, que tinha nas mãos a percursora da sofisticada Barbie que muitos anos mais tarde viria a encantar a meninice das minhas filhas e atrapalhar os meus orçamentos sempre deficitários de jovem mãe (SEP, p. 19)

A protagonista, como nos contos anteriores, não possui descrição física; o leitor tem acesso somente aos seus pensamentos e julgamentos sobre as outras

personagens, que ela descreve em função de sua dupla atuação. Grande parte de sua atenção é despendida em caracterizar o Primo Bitú:

> [...] e paciência para Primo Bitú com a sua cara bexiguenta, os seus olhos aguados e nebulosos e as enormes orelhas que no último Janeiro descobríramos serem transparentes?
> Primo Bitú usava sempre casaco e bengala. O seu ar soturno condizia com a fala pousada e grave. Parecia estar sempre triste. Estendia às pessoas uma mão fria e frouxa como se estivesse apresentando condolências. Tinha a mania de nos abençoar com aquela mesma mão de casa de morto inspirando-nos mais medo que qualquer outro sentimento. (SEP, p. 20)

Este, segundo a narradora, em princípio, possuía muitos defeitos:

> [...] nós sempre alimentávamos a esperança de poder um dia sentar-nos à mesa do café sem aquela figura sinistra mastigando lentamente e sorvendo o café com grandes ruídos. Não era ainda dessa vez que o nosso desejo se realizava. [...] os meus irmãos cochichando coisas, o mais novinho cheio de medo não conseguia parar de fitar o olho aguado e mortiço do primo, um olhar de réptil hipnotizando um passarinho. [...] Quanto mais crescidos ficávamos, menos paciência tínhamos para aquele visitante, de pedra e cal na nossa casa e na nossa mesa todo o dia de Janeiro que Deus punha no mundo. (SEP, p. 22)

Essa visão fantasmagórica do Primo Bitú não perdurará, contudo: “Naquela manhã a conversa tombou para as novidades da morada. Primo Bitu animou-se. Uma centelha pareceu soltar dos seus olhos pois ele trazia uma grande novidade” (SEP, p. 23). A transformação de Primo Bitú, ao tomar as rédeas da conversa, altera a perspectiva das crianças:

> — Imagine - dizia desdenhoso [Primo Bitú] - querem curar bexiga com uma canetinha a arranhar nos braços das pessoas. Eles deviam era vir ter comigo porque eu já tive bexiga em Santo Antão, até que ninguém já contava que eu conseguisse sobreviver. Basta dizer que me puseram num casinhoto para morrer e até pássaros brancos já andavam por ali a rondar. Estão a ver que eu é que conheço esta doença. Os doutores se quizerem saber alguma coisa sobre bexigas, eu vou ditando e eles vão escrevendo. (SEP, p. 23)

Adotando uma função de *griot*[86], Primo Bitú revela a sua verdadeira face para o público infantil:

[86] Aqui, no sentido de contador de estórias.

> Aí meu pai não se conteve e caiu no riso. Mais impressionados estávamos nós com o calor e a animação que de repente se revelara naquele homem via de regra tão circunspecto. Aquele que estava ali esplanando originais teorias sobre varíola era certamente alguém que não conhecíamos. A sua supremacia sobre a ciência médica nos animava a dar largas à nossa curiosidade. Acabámos descobrindo que primo Bitú era um falador interessantíssimo com resposta pronta para tudo e mil teorias pessoais elaboradas numa vida longa e cheia de peripécias. (SEP, p. 23-24)

A primeira impressão da personagem-narradora e da família sobre o Primo Bitú se desfaz totalmente:

> Afinal ele não era soturno nem triste. Não era pois necessário programar a próxima visita para dali a um ano. Podia ser já no próximo Domingo. Insistimos até arrancar-lhe a promessa de passar a visitar-nos semanalmente. (SEP, p. 24)

Para além de Primo Bitú e da narradora-personagem, destaca-se no conto a figura do pai, personagem secundária sem caracterização física, cujas ações, pautadas pela sensibilidade, ficam a cargo da memória da narradora:

> Meu pai então para evitar que passássemos do medo ao gozo, falava do primo com grande entusiasmo e mostrava-nos que ele era pessoa muito direita a quem devíamos respeitar.
> [...] Meu pai, mais madrugador, fora à horta buscar um cachinho de banana prata especialmente guardado para aquele dia de festa.
> Na verdade tratara-se apenas de um subterfúgio para encobrir o seu principal objectivo que era matar um cabrito para o almoço, mas isso ele não podia dizer. (SEP, p. 20)

Tanto o pai quanto a mãe e os irmãos da personagem-narradora têm participação reduzida na narrativa, uma vez que a presença e as consequências daquela visita de Primo Bitú constituem o foco de interesse. Em função disso, todos eles estão no nível de personagens secundárias: “quando a minha mãe descobriu, estávamos a mamar o leite da besta havia dias. Ela ficou brava e nem as nossas piedosas justificações foram aceites.” (SEP, p. 21). A curta participação da mãe, por exemplo, atém-se praticamente à execução das tarefas domésticas:

> A minha mãe, decidida, colocou ela própria a cadeira no terreiro com um pedido de desculpas "sabe, primo, você é de casa, eu estou a dar um jeitinho lá dentro... é um dia especial, o primo não leva a

> mal". ". Lá se foi minha mãe às suas tarefas deixando-nos ali para fazer "sala" ao primo. (SEP, p. 21)

No caso dos irmãos, não chegam sequer a atuar:

> [...] um clima diferente, quase tenso, todos preocupados com o primo "esta linguiça está muito saborosa, eu mesma fiz. Coma mais um bocadinho", "mais café, está quentinho!" A minha mãe sempre apaparicando o primo, os três filhos ali, ao Deus dará, nem isso talvez, pois qualquer deslize era prontamente anotado e silenciosamente reprovado com uma mirada certeira. (SEP, p. 23)

O leitor só se apercebe de quantos filhos o casal possui no final do conto. Ante a figura emblemática do Primo Bitú, qualquer outra informação torna-se irrelevante, pois o aprendizado que a personagem-narradora terá depende dele. Por esse motivo, as crianças não têm nome próprio ou características individualizadoras, aparecendo apenas em momentos representativos da infância da narradora:

> [...] nós, os meninos da casa também madrugávamos, agarrados às cornetas, bolas e bonecas de farrapos no limite do transitório encanto. Já não causavam o deslumbramento de uma semana atrás, mas havia sempre a possibilidade de se recriar a beleza perdida da boneca acoplando-lhe uma cabeleira com bonitas e frescas barbas de milho. (SEP, p. 19)

No primeiro momento, os irmãos aparecem homogeneizados em “os meninos da casa”, para depois serem separados em:

> Os meninos machos da casa, esses rapidamente descobriam que a flauta de cana com os buraquinhos vedados por finíssimas teias de aranhas tinha possibilidades melódicas de longe superiores às da corneta do Pai Natal. Esta então era utilizada como moeda de troca e ia deslumbrar os meninos de nhô Brás, do outro lado do pequeno vale, que em contrapartida esvaziavam os bolsos de piões, guitas e botões. (SEP, p. 20)

Assim, como personagens secundárias, os meninos não carecem de caracterização detalhada. O centro do interesse desse conto, Primo Bitú, correlaciona-se à formação da narradora-personagem (e dos irmãos), na senda da estrutura cara ao *Bildungsroman*: “À noite, à volta da mesa, olhando a chama trémula do candeeiro a petróleo, o nosso silêncio era cheio de subentendidos e uma

compreensão nascente das coisas da vida. Naquele dia crescêramos um pouco mais" (SEP, p. 24).

Como "Mucula", "Vindo do além" constitui-se como conto ligeiro, cuja brevidade determina uma concentração de efeitos e recursos nos elementos essenciais da narrativa. Nesse caso, funciona como mote a transferência do afeto por um amigo morto (Nhô Mano, pai de Djô de Mano) para o seu irmão gêmeo (Nhô Gregório), até então de existência desconhecida.

Dada a concentração do conto "Vindo do além", nomeiam-se apenas Nhô Gregório, irmão gêmeo de Nhô Mano, pai de Djô de Mano; as restantes personagens não possuem nomes ou descrições, aparecem apenas como tipos sociais: a mãe, o pai, a meninada, e a personagem-narradora, inominada e sem qualquer descrição.

Por uma necessidade diegética, apenas Nhô Mano é apresentado com mais detalhe:

> Minha mãe suspendeu a vagem que tinha nos dedos, olhou para onde eu apontava e ficou branca de cal, os olhos arregalados vendo o fantasma de Nhô Mano avançar inexoravelmente em nossa direcção. A mesma cabeleira branca e rala, as mesmas costas encurvadas, o mesmo cajado, o mesmo casaco velho aos quadrados. (SEP, p. 26)

Por serem gêmeos, a descrição de Nhô Mano estende-se a Nhô Gregório que, para além, receberá um epíteto – "trôpego e cansado":

> A adopção de Nhô Gregório foi quase instantânea, tão igualzinho ao nosso amigo que Deus levara. Para nós parecia quase um milagre termos chorado pela morte de Nhô Mano e de repente eis que nos aparecia uma criatura tão semelhante a ele como uma gota de águas se parece com outra. [...] Minha mãe pôs logo a meninada ao serviço do velho, perfeitamente senhora da situação. Na sua frente via apenas um velho trôpego e cansado. (SEP, p. 26-27)

Além da descrição dos gêmeos, há somente uma relativa caracterização da mãe, em que sua solidariedade demonstra a ligação entre as duas famílias:

> Esses ternos laços tornaram cada vez mais curta a distância entre nossa casa no Mato Inglês e a dele no Barro Branco, ao mesmo tempo que irmanavam no mesmo afecto todos os membros das duas famílias.

> O desgosto de Djô de Mano pela perda do velho pai, Nhô Mano, fora sinceramente partilhado por nós como lembro ainda do vestido preto de pintinhas brancas com que a minha mãe guardou luto por algum tempo. (SEP, p. 25)

Em “Vindo do além” todas as personagens são planas e, excetuando-se as abordadas nas passagens citadas, as demais personagens, secundárias (o pai e a meninada), apenas complementam as cenas.

A personagem-narradora, no entanto, atua como observadora e limita-se a um papel de coadjuvante no episódio, centrando as suas atenções nos principais atores a mãe e Nhô Gregório. Dessa forma, não identificamos a marca de sexo na narração (representada por personagem que compõe a “meninada”). De fato, parece importar mais, nesse conto, o desfecho, após o impacto da descoberta: “Transferimos então todo o nosso carinho para esse velho do jeito simples e inteiro como só meninos do campo sabem fazer” (SEP, p. 27).

O texto seguinte, “Boa Raça” centra-se na figura de Prima Antónia, personagem protagonista, que, diferentemente das personagens dos contos anteriores, possui uma descrição precisa:

> Prima Antónia era branca de lisos cabelos prelos. Dificuldades da vida a fizeram abandonar a sua aldeia de Mão-Pa-Trás e instalar-se em S. Vicente. Mas isso de nada adiantou. Pelo contrário. Figura frágil, nunca pudera enfileirar na porta de Ciminhas para carregar sacas de cimento ou de milho à cabeça. Jeito para abanar moscas numa bandeja de sucrinha nunca tivera também, mulher conservada da sua casa, habituada a cozinhar, lavar, passar e tratar do marido e dos filhos que a fome acabou levando um a um. (SEP, p. 29)

Apesar de sofrida, com o destino ingrato de muitos cabo-verdianos marcados pela fome, vislumbra uma esperança na emigração para as roças de São Tomé e Príncipe: “Quando ouviu aquela notícia de contrato para S. Tome nasceu-lhe uma alma nova. Pensou que finalmente chegara o milagre por que tanto esperara mas mais uma vez se enganava” (SEP, p. 29).

Sem compleição física para o trabalho pesado, tinha, contudo, espírito forte para enfrentar as agruras da vida:

> [...] um dos manda-chuvas parou em frente da prima Antónia, tocou-lhe o queixo, passou-lhe a mão pelo longo e sedoso cabelo e comentou apreciador:
> — Você é de boa raça!!!

> Ao que prima Antónia, altiva, respondeu:
> — Com devida atenção e respeito, raça é raça de cabra. Eu sou de boa família. Minha avó era uma branca da Europa, mais branca do que o senhor.
> O grosseiro colono de pele curtida não aprovou a dissertação por demais longa e impertinente. Alçou a mão, desferiu estrondosa bofetada e a decisão fatal "vai para o trabalho pesado da roça". Ela não aguentou. Acabou regressando à terra mais frágil e sofrida que dantes mas também mais altiva e rebelde. (SEP, p. 29-30)

Tal demonstração de amor-próprio indicia como Prima Antónia agirá ao longo da diegese. De regresso a Cabo Verde, doente, continuará exercitando seu temperamento forte:

> A saúde lá ficara. O tutano dos ossos também. Seu negro cabelo agora cinzento e ralo e aquela tosse seca, sempre incomodando à noite. A tosse, as más recordações, o chicote de S. Tomé, a tosse de novo. Um dia escarrou sangue, um sangue feio de doença e morte. [...] Gostaram dela no Hospital, rezingona mas direita, contestatária mas trabalhadeira. Ficou lá como servente durante uns tempos até que a rebeldia foi mais forte, acabou prometendo duas bofetadas a um médico português que a chamou de mentirosa e aí foi parar ao olho da rua sem mesmo ter entendido direito o que estava acontecendo (SEP, p. 30)

Além do fado adverso, a atitude excessiva lhe granjeia dissabores. Apesar de tudo, Prima Antónia segue lutando, sem se render às desditas da vida. Mesmo quem se dispõe a ajudá-la pode se tornar alvo de suas investidas, como acontece com a prima do interior que veio em seu socorro: "Prima Antónia, pele e osso os olhos em brasa, chamou-a de longe: — Oh prima, só agora aparece? Se fosse lotaria tinha vindo a correr, mas como é tuberculose finge não saber de nada" (SEP, p. 31); e também com o sobrinho, que a apoia com uma quantia mensal:

> Um dia porém o sobrinho estava numa reunião com uns estrangeiros e interromper estava completamente fora de questão. Deu o envelope para a secretária entregar à Prima, instalada na sala de espera, com um pedido de desculpas, infelizmente estava muito ocupado. Da próxima vez falaria com ela. Prima Antónia considerou aquilo a maior desfeita e ela que nunca fora mulher de levar desaforo para casa não precisou de pensar duas vezes. Ergueu-se altiva da cadeira, olhou com desdém a funcionária retocada e respondeu:
> — Ah! Ele não pode receber-me? Diga-lhe que eu não vim cá para o adorar. A minha necessidade é que me trouxe cá. (SEP, p. 32)

Em situações sociais e econômicas adversas, o necessitado, via de regra, dobrar-se-ia sob o peso do desamparo e do desespero. Prima Antónia, ao contrário, é representada no conto próxima da definição do herói problemático que, inadaptado ao mundo, segue constante conflito com as regras e convenções sociais:

> Pouco tempo depois Prima Antónia morreu. Desceu a terra com o orgulho e a altivez com que nascera lá na sua aldeia de Mão-Pa-Trás, o orgulho que a sustentara e a mantivera de pé em todas as circunstâncias penosas da sua atribulada vida nas roças de S. Tomé e na Terra mãe quase sempre madrasta para ela.
> Todos os parentes a recordam passados esses anos, a vergastada da sua língua afiada a todos fustigava impiedosamente mas a todos ela deixou um legado de coragem e inconformismo, um património de dignidade e nobreza que é dever de cada um conservar intacto e passar às próximas gerações. (SEP, p. 32)

Fátima Bettencourt, na caracterização da personagem protagonista, constrói uma figura feminina que afirma a insubmissão e a rebeldia das mulheres frente a um mundo de dominação simbólica masculina (representado pelo capataz colono, que usa da violência verbal e de gênero). Exemplo a frutificar nas seguintes gerações.

Nesse conto, além de Prima Antónia como protagonista, temos algumas personagens secundárias necessárias à diegese, como a prima do interior, inominada e limitada a uma aparição rápida:

> Às Quintas e Domingos uma ou outra visita mais curiosa que amiga até que um dia chegou aquela prima que morava no campo e só de raro em raro ia à Cidade. Assim que soube do internamento muniu-se de um saco de sumos, frutas e leite e foi direitinha à enfermaria de doença fraca [...] De qualquer modo o apoio da parente do interior foi vital. Vieram os remédios, a alimentação, a camoca com leite, roupas limpas, lençóis lavados e prima Antónia reanimou e venceu a doença. (SEP, p. 31)

O papel efêmero dessa prima na efabulação, contudo, ilustra que, de todo, Prima Antónia não estava abandonada. O sobrinho desempenha função semelhante e também aparece rapidamente na diegese: “Amparavam-se e ajudavam-se uma à outra apoiadas por um sobrinho, a bem dizer primo em terceiro ou quarto grau que subira na vida. Estudara, tinha um curso, ocupava um cargo bom, próximo do governo. [...] pessoa sensível, conhecia muito bem o feitio daquela prima de pêlo na venta. Sabia que só o dinheiro não a levaria lá” (SEP, p. 31).

Fora as duas personagens secundárias citadas acima, em “Boa Raça” figuram apenas personagens episódicas, como o colono que insulta Prima Antónia, ocasião em que se abre o mote que dá título ao conto e ensejo para apresentação do contraste cultural e educacional entre as personagens, jogando com o fado terrível do caminho para as roças de São Tomé[87]: “O grosseiro colono de pele curtida não aprovou a dissertação por demais longa e impertinente. Alçou a mão, desferiu estrondosa bofetada e a decisão fatal “vai para o trabalho pesado da roça” (SEP, p. 30). Como afirmamos, o contrato não representava para o trabalhador qualquer direito, já que a mão de obra, nesse regime, equiparava-se à escravizada.

“Boa Raça” centra-se no problema da desumanização das pessoas levadas ao empobrecimento; para tanto, a figura de Prima Antónia tem necessariamente que estar sob o foco da escritora; as demais personagens atuam no sentido de dar relevo a essa figura ímpar na sua dignidade.

Na trilha de outros contos de Fátima Bettencourt, em “Secreto compasso” há uma personagem inominada, sem descrição física, que se encontra num momento significativo da infância, narrando de memória e apresentando as outras personagens. O protagonismo desse conto pertence a Augusta e a mãe da narradora-personagem lhe abre passagem no enredo:

> Mãe de família ocupadíssima e exigente, minha mãe nunca tivera muita paciência para empregadas domésticas. Salvo uma ou outra que demorava anos e se transformava em mais um membro da família, perdi a conta de quantas passaram pela nossa casa. (SEP, p. 33)

Mulher madura, conhecedora do mundo, a matriarca percebe índices da sexualidade de Augusta – “ainda que o olhar sabedor de minha mãe se tivesse pousado um pouco mais demoradamente na sua ligeira bluzinha vermelha decotada” (SEP, p. 33) –, que se manifestará nas canções por ela entoadas durante o trabalho: “Minha mãe, meio desconfiada de tanta alegria de viver, resmungava contra o cometido duvidoso de algumas músicas da sua preferência.” (SEP, p. 34).

[87] Como já abordado anteriormente, o tema do “contrato” foi artisticamente registrado na famosa morna “Sodade”, interpretada por Cesária Évora: “Quem mostra' bo/ Ess caminho longe?/ Quem mostra' bo/ Ess caminho longe?/ Ess caminho/ Pa São Tomé/ Sodade sodade/ Sodade/ Dess nha terra Sao Nicolau/ Si bô 'screvê' me/ 'M ta 'screvê be/ Si bô 'squecê me/ 'M ta 'squecê be/ Até dia/ Qui bô voltà/ Sodade sodade/ Sodade/ Dess nha terra Sao Nicolau”. Cd: Cesaria Evora - Live À L’Olympia, faixa 16, 1996.

No desenvolvimento da diegese, a desconfiança da mãe se confirma, numa passagem plena de humor:

> — Gravidez!? - estranhou minha mãe e comentou:
> — Logo vi que havia mouro na costa! Bem que sempre embirrei com aquela cantiga que ela não tirava da boca "esse frio cum tem na corp ê só bô sô ê q'ta trame ele". Imaginem uma cantiga destas com o calor que tem feito! (SEP, p. 34)[88]

Apesar de toda a sua experiência e de considerar Augusta um caso perdido, a mãe é capaz de agir também movida pela compaixão, sem, contudo, ocultar sua precaução com a empregada:

> Minha mãe que não, que não tinha juízo, dali a nada se meteria noutra encrenca e nós já com o bebé ao colo, pedindo, insistindo, puxando a Augusta para dentro de casa, vencíamos pouco a pouco a resistência de minha mãe. Ela também, debaixo da aparente severidade, estava condoída da moça que além de tudo se via que passava fome. Vira muita gente morrer de fome nas costas do Norte de Santo Antão, nas crises de quarenta e guardara para sempre as imagens.
> [...] Minha mãe assistia feliz ao renascer da rapariga e dizia enquanto a mirava de soslaio:
> — Parece que finalmente esta menina já tomou juízo. Agora o que ela tem que fazer é criar o seu menino aqui sossegada e pronto. Parece que já não quer nada com homens. Pelo menos a cantiga que repete todo o santo dia e "oh Mari Giralda quem qu'ê pai de bôfidje?".
> Eu achava que ela ainda não tinha esquecido o desgosto, mas na sensata opinião da minha mãe era melhor mesmo não esquecer. (SEP, p. 34-35)

A matriarca e Augusta se opõem diametralmente no conto: aquela representa a retidão e a honra, aos moldes patriarcais; Augusta, considerando o mesmo modelo, situa-se no polo oposto, pois assume um comportamento condenado pela masculinidade hegemônica, numa dicotomia pecadora X santa. Percebe-se que o ritmo das músicas embala também o ritmo da sexualidade de Augusta. Assim, a mudança do estilo musical (da coladeira para a morna, de ritmo mais lento, e novamente para a coladeira) corresponde ao arrefecimento ou a arroubo dos desejos da moça. Contudo,

[88] Sensual coladeira, modalidade rápida da música cabo-verdiana, cuja letra, em língua cabo-verdiana, significa: Esse frio que eu tenho no corpo só tu me podes tirar (tradução livre).

> À medida que Augusta se entregava ao ritmo quente da coladeira, minha mãe lentamente ia compreendendo o sentido das palavras e a disposição da empregada, muito semelhante à do tempo de "esse frio cum tem na corp" de má memória e piores resultados. Pela certa vinha aí mau tempo, vaticinou minha mãe, muito dada a pressentimentos. (SEP, p. 35)

Tanto a matriarca quanto Augusta constituem faces femininas numa sociedade que lhes oferece oportunidades muito diferentes. O conto, nesse sentido, é emblemático e pode ser tomado como exemplo da ficcionalização de um dado real, já que, no contexto cabo-verdiano, proliferavam, sobretudo na fase em que o país se encontrava abaixo da linha da pobreza e não tinha grande participação nas lutas de emancipação feminina, “Augustas” jovens e adolescentes, levadas à maternidade precoce, ao elevado número de filhos de diferentes pais, por desinformação e marginalização.

Física e psicologicamente, Augusta é caracterizada por contraste à matriarca e de forma paradoxal. Observemos:

> Até que apareceu Augusta, bonita e alegre, sempre com uma cantiga nos lábios e um sorriso nos olhos.
> Recordo como agora o dia em que ela aportou à nossa casa, levada por uma comadre fornecedora de hortaliças, que garantia as qualidades e a cabeça sossegada da moça, na opinião dela ferida apenas de um único defeito: só parava de cantar quando dormia. (SEP, p. 33)

A cabeça “sossegada” certamente era fruto da impressão da comadre, pois outros traços, dinâmicos por excelência, suplantariam essa definição:

> [...] sua ligeira bluzinha vermelha decotada até ao início dos seios redondos e na saia florida que apertava num franzido a cintura estreita e descia até a um palmo acima do joelho. Toda ela era energia pura os pés descalços não paravam quietos, com os braços roliços abraçava o próprio busto num visível esforço para se conter. Irradiava dela uma chama que na época eu não soube compreender mas agora não me surpreende que se mantivesse acesa e nítida nas minhas lembranças de muitos anos atrás. (SEP, p. 33-34)

A empregada possui grande capacidade laboral, representa parte da população cabo-verdiana e da periferia de países pouco desenvolvidos, que, trabalhando em subemprego mal remunerado, gravita marginalmente em torno da classe média: “Augusta começou a partir daí a temperar nossos dias com a sua

cantiga cristalina enquanto lavava a louça e a roupa, passava a ferro, cuchia o milho ou estendia as camas" (SEP, p. 34). Augusta, portanto, torna-se presa desse sistema social e econômico que não oportuniza grandes possibilidades de crescimento intelectual das massas, e dispõe apenas de sua cantoria, que se por um lado acentua a sua sensualidade, por outro, faz o registro da arte popular cabo-verdiana, expressa nos ritmos da morna e da coladeira, que historicizam parte desse mundo que Augusta representa.

"Secreto compasso", portanto, é um conto centrado na oposição simbólica do tipo Maria/Eva[89] que a dicotomia Matriarca/Augusta representa. No conto também há algumas personagens secundárias que completam as cenas, como é o caso do grupo dos meninos da casa, com participação reduzida:

> A meninada lá de casa adotou-a sem restrições [...] Os meninos da casa, todos nós a adorávamos, era nossa companheira de todas as traquinices, cúmplice de todas as pirraças [...] Assim que a vimos meio envergonhada à porta começámos, em coro a pedir que fosse de novo recebida [...] Minha mãe que não, que não tinha juízo, dali a nada se meteria noutra encrenca e nós já com o bebé ao colo, pedindo, insistindo, puxando a Augusta para dentro de casa [...] (SEP, p. 33-35)

O nome, como já afirmamos, assume grande significação; nesse conto a forma como a personagem atrai a atenção e persuade os que se aproximam dela, remete ao significado originário, do latim *Augustus*, sublime, sagrado, majestoso. Assim, a polarização sagrado/profano se relativiza na caracterização da personagem, majestosamente (augustamente) jovem e sensual na aparência física, mas sem "juízo". O desfecho da narrativa será, confirmando os pressentimentos da matriarca:

> Infelizmente tivemos que dar razão à minha mãe. Os seus piores pressentimentos se justificaram plenamente. Algum tempo depois Augusta sumiu de novo [...]. Acabou morrendo, deixando o primeiro filho pois o segundo se fora por conta de uma diarreia. (SEP, p. 35)

Tal solução narrativa reitera a vitimização da personagem que transgride os limites patriarcais do prazer feminino e as fronteiras entre puro e impuro, casto e profano, conforme assinala Bourdieu (2012, p. 25).

---

[89] CF. Maria Lucia Rocha-Coutinho, 1994, p. 35-38, já citada anteriormente.

A fórmula da narração memorialista exercida por uma personagem se repete no conto “O Rei, Meu Primo”. Na verdade, o único instante em essa personagem atua concentra-se no último parágrafo: “Passados anos visitei os Jerónimos e deliciei os meus filhos com a história do nosso primo rei que, para grande decepção dos garotos, não se encontrava no panteão real” (SEP, p. 39). Assim, todo o seu tempo é despendido na apresentação do Primo Guilherme e de sua gesta fantástica:

> Nas nossas Ilhas o conceito de "primo" é tão abrangente que acabam sendo primos todos os naturais da mesma Ilha.
> É assim que ninguém tinha como contradizer primo Guilherme quando ele afirmava peremptório: “somos primos pelo lado das Marianas de Alto Mira”. Das tais Marianas de Alto Mira nunca ninguém da minha família mais próxima tivera quaisquer notícias apesar das investigações levadas a Cabo para localizar esse elo que nos ligava ao Primo Guilherme. (SEP, p. 37)

A caracterização revela peculiaridades cabo-verdianas para o conceito de “primo,” que se apresenta bastante elástico, podendo se referir à familiaridade com que se tratam os conterrâneos. Guilherme sagra-se como contador de estórias, pouco importando que seja parente ou não. Sua habilidade de *griot* traz a história colonial para a realidade das crianças:

> Mas afinal quem não se orgulharia de ter um primo tão delicioso que no seu reportório de histórias maravilhosas até incluía algumas do tempo da monarquia em Portugal? [...] se houve um domínio em que esses reis foram o máximo, foi sem dúvida no de enfeitar histórias de encantar.
> Contudo, não era bem nessa categoria que primo Guilherme incluía as suas histórias de reis. Contava-as como factos verídicos ou casos do seu dia-a-dia. No seu imaginário o rei de Portugal ou o pastor de cabras do tapado de nhô Antom Manuel eram todos pessoas ao alcance da sua mão e da sua intimidade, tratando-os a todos com o mesmo displicente tu cá-tu lá. (SEP, p. 37-38)

Essa capacidade de conferir vida e ficção à narração histórica torna a figura de Primo Guilherme central no imaginário infantil:

> “Primo João?”. Então temos um primo que foi rei de Portugal? Alguma distracção momentânea nos afastara provavelmente da rota acidentada do Primo Guilherme e eis que nos víamos a braços com um primo coroado que a gente não atinava como tinha tomado assento no trono de Portugal.
> Passados os primeiros instantes de aturdimento, aquele rei nos cairá sobre as cabeças como uma pedrada, conseguimos coordenar as ideias. (SEP, p. 38)

Ter um falso primo contador de estórias parece, no desenrolar do conto, mais relevante do que ter um primo cabo-verdiano como rei de Portugal:

> Porém, primo Guilherme, absorto lá num universo só dele, cuja lógica nos escapava completamente, sorveu uma pitada de tabaco puído e ciente de ser o centro de todas as atenções, desviou-se por um atalho de peste bubónica e febre de caroço, acontecimentos para ele, contemporâneos da subida ao trono do nosso primo João. (SEP, p. 39)

Desta forma, pode-se conceber “O Rei, Meu Primo” como um metaconto, em que o Primo Guilherme metaforiza o trabalho do escritor. Bastante enxuto, o conto apresenta poucas personagens, com pequenas referências a outros membros da família que não chegam a atuar na trama, como acontecerá na próxima narrativa do livro, “Um homem de princípios”.

Este conto centra-se na figura icônica de Nhô Tomazona, que faz lembrar um pouco o João Teodoro, personagem de “Um homem de consciência” (In: **Cidades mortas)**, do brasileiro Monteiro Lobato, que motiva a efabulação, merecendo uma descrição mais detalhada:

> Tomás Ana dos Reis, de seu nome próprio, Nhô Tomazona, era um lavrador manhoso que na qualidade de "parentinho perto"' de meu avô sempre dava um jeito de ficar com a parte de leão das terras de que era meeiro.
> Nhô Tomazona trabalhava uma terra do meu avô lá para os lados da Ribeira dos Bodes. (SEP, p. 41)

Em detrimento dos aspectos físicos, Nhô Tomazona sobressai por suas ações:

> Meu avô, dono de muitas terras, divertia-se muito com as manhas do Primo Tomás e fingia não perceber que as pragas de lagartixas e gafanhotos não passavam de imaginação do velho lavrador. Então, pragas daquelas só davam na terra que Tomás trabalhava? (SEP, p. 41)

As artimanhas de Nhô Tomazona se assemelham às tramadas pelas anciãs (Nhás) do conto “Sábado Nossa Senhora”, de Ivone Aida:

> Enfim, de qualquer modo não era sem mais nem menos que o meu avô ia manchar uma amizade tão antiga, ainda mais tratando-se de um parentinho perto afirmava Tomazona, se bem que meu avô nunca tivesse entendido as ligações de neto de fulano que casara com filha de fora de beltrano. (SEP, p. 41)

De fato, será impossível o avô do narrador conseguir destrinçar tais relações, uma vez que a alusão a elas não passa de mais um estratagema de Nhô Tomazona, tão inventivo (“manhoso”, SEP, p. 42) quanto Primo Guilherme, personagem do conto “O Rei, Meu Primo”. A construção jocosa da personalidade de Nhô Tomazona indicia uma esperteza da sabedoria popular: se ele trabalhava a terra, por que haveria de dar a maior parte da produção ao proprietário que não havia laborado nela? Assim:

> Tomazona finalmente era proprietário. Nascia-lhe uma alma nova e com ela uma nova preocupação. Agora não havia mais motivo para inventar pragas. Gafanhotos e lagartixas desapareciam de vez da sua querida terrinha. Mas desaparecia um problema para surgir outro bem pior. Tinha que pagar décimas e contribuições, e dar dinheiro ao Estado, nem pensar. (SEP, p. 42)

Nhô Tomazona acaba por descobrir uma solução para ludibriar o governo – “não pagar a décima” (SEP, p. 43), trocando sempre o nome do proprietário das suas terras. Vejamos a passagem:

> — Pois é, primo Júlio, no ano passado de cima cheguei lá na Repartição e quando me perguntaram em que nome estava a terra, respondi: Tomás Peixoto e Cunha. Procuraram, procuraram e nada, não estava lá esse nome. No ano passado voltei lá e quando quizeram saber o nome, eu disse: Tomás Sacadura Cabral. Está a ver, primo, que este nome também não estava. [...] pensei que não conseguiria safar-me mas lá descobri um nome: Tomás Lindberg. Assim nunca vão encontrar nada, mas já estou com dificuldades em descobrir mais nomes [...] me arranja uma lista de nomes de generais da última guerra. [...] Meu avô, imediatamente, avançou com sugestões ousadas e sem dúvida perigosas. Quem iria encaixar Tomás Montgomery ou Tomás Chang Kai Chek? (SEP, p. 43)

De fato, a solução que Nhô Tomazona consegue vai na mesma linha de raciocínio das invenções das pragas na lavoura, expondo uma das estratégias criativas de Fátima Bettencourt: o efeito de humor; Aqui, esse efeito é gerado a partir da oposição psicológica entre Nhô Tomazona e o Primo Júlio (o avô da narradora-personagem). Nhô Tomazona acreditava que suas artimanhas passavam absolutamente despercebidas. O Primo, no entanto, dono de uma simplicidade e de um caráter bondoso, finge não perceber nada: “Meu avô, dono de muitas terras, divertia-se muito com as manhas do Primo Tomás e fingia não perceber que as

pragas de lagartixas e gafanhotos não passavam de imaginação do velho lavrador" (SEP, p. 41). Assim procedendo, acaba por vender a propriedade a Nhô Tomazona:

> Quando meu avô viu que Tomazona estava com dificuldades para inventar mais pragas na agricultura, resolveu pura e simplesmente vender-lhe aquele pedaço de terra e com o dinheiro beneficiar outras propriedades mais próximas, ao alcance de uma supervisão menos cansativa. (SEP, p. 42)

Os excertos deixam claro que a construção do "avô" da personagem narradora funciona como contraponto para a figura de Nhô Tomazona. Ambos ressaltam as características respectivas, e por isso, são imprescindíveis para estabelecer um equilíbrio na diegese.

Por sua vez, o conto "Vavá" constitui-se de duas personagens: a que nomeia o conto e a personagem-narradora inominada, por quem aquele se apaixona ainda adolescente.

Como ocorre nos demais contos do livro, o interesse da narradora recai nos fatos que testemunha e conta, por isso não se detém em caracterizar a si própria como personagem:

> Hoje encontrei Vavá. Conversamos um longo pedaço sem que eu pudesse achar um jeito de me despedir. Qualquer coisa me inibe e me confrange quando encontro o velho amigo da infância, bem mais velho, é certo, mas a quem sem querer, marquei tão duramente. (SEP, p. 45)

Como narradora memorialista, em alguns momentos o leitor tem acesso a outras informações: "Não sei se posso dizer que críamos juntos pois com os meus 10 anos, às voltas com as bonecas, ele rondava os 17 e era quase um homem. Até à idade da Tropa fomos muito amigos" (SEP, p. 45). Entremeado nessa fala podemos vislumbrar o caminho negado a Augusta, de "Secreto compasso":

> Eu estouvada, metida com as minhas amiguinhas do Liceu, já pensava como as outras, que éramos uma espécie diferente, gente especial e predestinada a altos voos. Ficava sem jeito quando encontrava o meu amigo à saída da oficina. (SEP, p. 46)

A predestinação aos altos voos só acontece em razão do acesso à informação e, em função disso, abrem-se muitas possibilidades pela via da educação, que expande horizontes:

> Alguns anos se passaram. Eu fazendo-me mocinha, deixando para trás as bonecas, a cabeça cada vez mais cheia de fantasias e pimpinelas. [...] Eu sentia que ele adorava o chão que eu pisava mas não o incentivava pois temia o dia em que se me declarasse e eu tivesse que dizer não. É que não havia mesmo outra alternativa para quem, como eu, sonhava tão alto. (SEP, p. 46)

A personagem-narradora, em sua infância, reproduzia o *status quo*, mantendo o preconceito contra Vavá, pertencente a outra classe social: “Ficava sem jeito quando encontrava o meu amigo à saída da oficina. O que iriam as outras pensar? Então eu tinha um amigo que andava assim pelas ruas, de fato macaco todo sujo de óleo?” (SEP, p. 46). A exclusão de Vavá anuncia-se também por outros tipos de restrição:

> Diferença de idades, diferença social, diferença de educação, todas as diferenças que os padrões e preconceitos da época nos ensinavam a colocar como barreiras entre nós e os outros. Eram diferenças a mais que eu não sabia gerir. Imaginava a minha vida de outro jeito. Queria estudar, ser alguém. (SEP, p. 46)

As oportunidades que a educação proporciona acabam por ser o grande impulsionador do distanciamento entre a narradora-personagem e Vavá, e ela tem consciência do fato, por mais que lhe doa a opção, já que “não o incentivava” (SEP, p. 46). Assim:

> Não sentia a mínima vocação para vir a ser mais uma mãe de família sacrificada, rodeada de criancinhas mal alimentadas e mal vestidas, caticatindo pela sobrevivência. Que futuro poderia eu ter naquele rapaz? Mas lindo como aquele eu jamais iria encontrar! (SEP, p. 46)

Essa personagem-narradora opõe-se diametralmente a Augusta, protagonista de “Secreto compasso”, que, entregue ao ritmo da música e das sensações imediatas, sem acesso à educação formal, acaba por gerar filhos sem pai e sem futuro. O processo de análise em que a personagem-narradora de “Vavá” pondera possibilidades e consequências aponta para o desejo de desenvolver-se como pessoa, emancipar-se como mulher, enfim, “ser alguém”, escapando às armadilhas,

comuns ao tempo da diegese do conto, que reduziam o horizonte das mulheres ao mundo privado, à invisibilidade e/ou à submissão a um marido com poucos recursos.

Interessa notar ainda, no fragmento anterior, a denegação sofrida pelo rapaz em virtude de sua pobreza e *status* social, malgrado a sua beleza: “Mas lindo como aquele eu jamais iria encontrar!”

O processo de abandono de Vavá pela personagem feminina não se dá apenas momentaneamente, mas num processo lento, que acompanha os ciclos de estudo em Cabo Verde e, posteriormente, fora do país: “Com os 17 anos, assente a primeira poeira da adolescência veio o primeiro namorado. Aos 18 segui para Lisboa para continuar os estudos. Senti que cortava radicalmente com Vavá e o seu mundo” (SEP, p. 47). Inevitável, a separação em função da escolha pela educação, fato que, consequentemente, estabeleceria uma distância abissal entre ambos, encerra qualquer possibilidade de união entre as personagens centrais ao conto.

A separação definitiva vem com a realização profissional feminina, quando do retorno a Cabo Verde:

> O meu trabalho atirou-me para longe de casa e ao encontro do homem com quem casei.
> O acaso, sempre o acaso, levou-me para mais longe ainda, meus filhos nasceram e só muito tempo depois, já em São Vicente de novo, voltei a encontrar Vavá. (SEP, p. 48)

Por ter optado pelo caminho da qualificação, afastando-se de Vavá, a personagem-narradora não consegue escapar de algumas consequências de sua escolha: “O meu sentimento de perda foi indescritível. O de culpa, maior ainda. Avancei para ele de braços abertos, mas ele recuou estendendo-me a mão num cumprimento formal” (SEP, p. 49).

Vavá, em contraponto, havia desperdiçado sua juventude, abandonando cedo a escola, e assim eliminando qualquer chance de ser aceito pela personagem-narradora:

> Nunca passara da 4ª classe. Desportista e bonitão, enchia o olho de qualquer rapariga. A pele bronzeada, os cabelos lisos que sacudia para trás num gesto infinitamente sedutor. Vavá sempre se impunha pelo porte atlético, pernas de jogador de futebol e um peito forte e generoso que parecia desafiar o mundo e os preconceitos. (SEP, p. 45)

A análise de situação que se deixa entrever na fala da narradora parece sintonizar-se com um novo olhar feminino sobre a masculinidade em contexto cabo-

verdiano: o modelo patriarcal viril, forte, desportivo e sedutor é colocado sob suspeita em prol de outros modelos, mais próximos de uma feminilidade definida não mais pela fragilidade, mas pela ação e busca de qualificação no espaço público. Fissuras começam a se tornar visíveis, pela via da ficção, no edifício androcêntrico erigido nas sociedades ocidentais e a dinâmica do voo e do movimento para o alto ("eu, sonhava tão alto", SEP, p. 46; confira-se Bourdieu, 2012, p. 16) são agora prerrogativas femininas.

Vavá, ao contrário do movimento ascendente da personagem-narradora, trilha uma trajetória descendente, equivalendo, em imagem masculina, à personagem Augusta, de "Secreto compasso"; simples e crente de que só o amor bastará, acaba por esfacelar o seu percurso. Toda a sua beleza e a dedicação muda são tão inúteis quanto a sua falta de atitude, que ocorre tarde demais e de modo intempestivo, com a emigração:

> [...] de Vavá nem sinal. Emigrara animado por um sonho: construir uma vida desafogada e depositá-la um dia, nas mãos duma garota que ele vira crescer e escapara-se das suas mãos impotentes, preso às amarras da pobreza, dos preconceitos, da instrução que não tivera, do estigma do óleo no macacão da oficina. (SEP, p. 47)

Despreparado, Vavá não tem os pés no chão e suas ações demonstram que se guia por devaneios, construindo castelos no ar:

> Havia de sacudir tudo isso, ergueria na Fonte Filipe uma vivenda que espantaria o bairro, vestir-se-ia como um actor daqueles que enchiam as paredes do quarto da menina dos seus sonhos, estudaria, falaria várias línguas, limparia definitivamente o maldito óleo queimado que o marcava agora e o fazia esconder-se atrás das árvores e postos, sempre que um bando de rapariguinhas do Liceu desembocava numa esquina. (SEP, p. 47)

De volta a Cabo Verde, a descrição final de Vavá retrata o resultado desses ineficazes esforços:

> Andando na minha direcção vi um homem quase andrajoso, a barba e os cabelos compridos, um olhar de fogo que fazia lembrar Che Guevara, magro, as roupas meio decrépitas caindo-lhe do corpo como dum cabide. [...] Embora num rosto devastado aquele sorriso meigo, eu reconheci. Era Vavá ou o que dele restara depois dos encontrões da vida, do desmoronar dos sonhos. A vida o destroçara. Não era mais que um resto de homem ali na minha frente. (SEP, p. 48-49)

Mesmo depois de anos, a passividade inicial – “Afinal nunca me dissera uma única palavra que desse algum fundamento a tais especulações.” (SEP, p. 48) – e o mutismo continuam a caracterizar a personagem masculina: “Vavá na minha frente, desfeito, devolvido à Terra por não prestar para mais nada, os olhos de fogo fitos em mim numa muda mas implacável acusação” (SEP, p. 49). Vavá mantém, para o resto de sua vida, uma atitude predominantemente contemplativa: “— Porquê Vavá? Vais ficar sozinho até o fim dos teus dias? — Quem te diz que estou sozinho? Tenho bonitas lembranças e não quero que ninguém venha atrapalhá-las” (SEP, p. 51).

Dessa forma, Vavá constitui seu próprio adversário, a sua incapacidade de se organizar e agir o transforma em vítima da sociedade. Às demais personagens do conto pouco relevo é dado, pois o mesmo se concentra no embate das vidas das duas personagens que trilham rumos diferentes.

No conto “Cumplicidade”, a efabulação parte, novamente, de uma personagem-narradora inominada e adulta, porém com uma diferença dos contos anteriores, já que agora a diegese acontece no tempo presente. Em outras palavras, não se trata de um processo memorialista; o percurso narrativo detém-se nas impressões sobre um casal (inominado, incaracterístico e tratado apenas por “ele” e “ela”) que viaja no mesmo avião que a personagem-narradora:

> Mal me instalei naquele bendito aviãozinho chamado CASA, preparei-me para fingir que não estava lá. Recostei-me na cadeira, apertei o cinto mas antes que me transferisse para algum cenário mais aprazível, comecei a ouvir atrás de mim um estranho diálogo. (SEP, p. 53)

Na sequência, a personagem-narradora orbita entre a curiosidade e o medo:

> A alguma distância do voo uma ligeira dúvida começa a insinuar-se-me no espírito: o que impediu a minha concentração na leitura foram realmente as condições do aviãozinho ou a curiosidade pelos estranhos diálogos vindos de trás? (SEP, p. 54)

Como se observa, ela – a personagem-narradora – divide-se entre o medo de voar (que tenta dissimular na narração) e o compartilhamento da “faísca” que pode ser depreendida da conversa de outros passageiros:

> Ele explicava á companheira que quando se encontravam de passagem, em lugares públicos, viam-se é certo, mas não tomavam

> verdadeira consciência um do outro. Ela por sua vez sublinhava que quando se viam de verdade saltava uma espécie de faísca.
> Mais um tombo parece mergulhar o minúsculo aparelho no colchão de nuvens ali em baixo. Instintivamente estendo os braços e agarro-me à cadeira da frente como se para alguma coisa pudesse servir. Entretanto aquela palavra "faísca" ficara-me nos ouvidos.
> Olhei para trás. Pelos fios cinzentos espalhados aqui e ali nas cabeças juntas dos meus vizinhos vejo que estão à vontade na segunda metade do século: Mas então de que faísca se trata? Será que viram algum relâmpago e, para cúmulo, vamos ter um temporal?
> Não que eu tenha medo de voar. Esse é um assunto que arrumei definitivamente há muito. Escapa ao meu controlo e não há nada que eu possa fazer se o dito despencar dali abaixo. Pois então que seja o que Deus quizer se a ciência dos homens falhar. (SEP, p. 54)

O leitor, mais adiante, poderá depreender que o diálogo do casal talvez seja fruto da imaginação da personagem espectadora, até porque narrado em fluxo de consciência (“será apenas a minha imaginação exaltada que inventou tudo na hora do medo que eu não sou capaz de assumir?” – SEP, p. 56) e simplesmente um pano de fundo para ter com que ocupar a atenção, pois: “Um exemplar de Saramago e outro de Nadine Gordimer, ambos maravilhosos, de nada [me] serviram diante do desconforto total daquele transporte aéreo certamente concebido para cargas e bichos” (SEP, p. 54).

Essas afirmações acabam por colocar sob suspeita a verossimilhança da “cumplicidade” patenteada pelo casal:

> [...] comecei a sentir-me uma intrusa ali, quase violando um lugar sagrado que não me pertence. Aqueles dois têm um segredo, um código só deles guardado numa vida inteira que viveram provavelmente com outros parceiros. Há entre os dois uma cumplicidade enorme feita de pequenos nadas, instantes apenas que inexplicavelmente guardaram intactos, decididamente encontraram um ninho por entre a folhagem e não disseram a ninguém. (SEP, p. 55)

A proximidade do pouso afasta a narradora-personagem do seu mundo imaginário, trazendo-a momentaneamente para o espaço real da diegese:

> "Senhores passageiros, estamos prestes a aterrar..." - é a voz da hospedeira, impessoal e robotizada que faz qualquer pé assentar no chão por mais alto que tenha subido. Acaba também me situando no tempo e no espaço. (SEP, p. 56)

Observa-se que todo o discurso gira em torno do medo de voar e de estratagemas para superar esse medo. Portanto, uma leitura possível para o conto reside na ambiguidade entre: uma sintonia percebida pela personagem-narradora a partir de passageiros vizinhos no espaço do pequeno avião; e uma ficcionalização, pela personagem-narradora, da vida de passageiros dispersos pelos aeroportos do mundo.

No conto “Cumplicidade”, torna-se difícil afirmar categoricamente a existência do casal, dada a possibilidade de invenção indicada no excerto acima; as únicas informações que parecem restar do (suposto) casal são os diálogos, que também poderão, como parte da “magia” (SEP, p. 56), esvair-se:

> Ela — Há que tempos que não te vejo!
> Ele — Quer dizer, vemo-nos mas não nos vemos.
> Ela — Não entendi...
> Ele — Bom, o que eu quero dizer é que nem sempre que nos vemos, nos estamos vendo. (SEP, p. 53)

Esses diálogos, incorporados às reflexões e impressões da personagem-narradora, podem fazer parte da sua “imaginação” (SEP, p. 56). Por tal razão, permanece a ambiguidade, que proporciona ao leitor um caminho aberto para novas abordagens do conto. Os parágrafos finais, funcionando como desfecho, sugerem que, descuidando do aperto dos cintos de segurança, as personagens “mergulharam no tempo”; a personagem-narradora, ademais, presta-lhes um tributo no desembarque (“À saída prestei a última homenagem ao par“), confessando, contudo, “seguir[ndo] em frente sem nunca lhes ver os rostos” (SEP, p. 56, grifos nossos).

Para fazer a última parada dessa etapa da viagem, abordaremos o conto “As mulheres que meu pai amou”, em que Fátima Bettencourt constrói uma personagem masculina que narra (o acúmulo da função de narrador e personagem é característico da construção dos contos de **Semear em pó**), já em idade adulta, a partir da diáspora cabo-verdiana na América.

Como o próprio título do conto antecipa, a personagem vai apresentar, além do pai, as mulheres amadas por este: Nita, Ana Maria, Chencha e Inês.

O personagem-narrador pouco revela sobre si mesmo:

> Daqui, de New Bedford eu faço os meus planos de férias em Cabo Verde. Ninguém pense que é só marcar férias, reservar passagens, comprar umas lembranças e ála para as Ilhas. Não. Comigo é bem diferente. Com um mapa na frente tenho que estudar tudo muito

> bem, especialmente porque este ano vou sozinho enquanto minha mulher e os meus dois filhos irão para a Califórnia. (SEP, p. 57)

O mapa, na verdade, demonstra mais uma preocupação com os irmãos do que com a viagem em si: “Este mapa criei-o eu para meu governo exactamente para evitar atritos com os meus irmãos” (SEP, p. 57). Além disso, o narrador-personagem destaca as diferenças culturais entre os cabo-verdianos residentes nas várias ilhas e entre esses e os que emigram: “Frescura de emigrante dos Estados Unidos cheio de técnicas, gráficos e planos — dirão. Talvez, mas cá tenho as minhas razões que mais adiante compreenderão também” (SEP, p. 57). Por fim, elucida-se o motivo de tantos cuidados: “Tenho irmãos em todas as ilhas excepto Santa Luzia pois, que eu saiba, essa ilha nunca esteve na rota da navegação costeira” (SEP, p. 57-58)[90].

No desfecho do conto, o narrador-personagem explicitará o verdadeiro objetivo de sua incursão a Cabo Verde, terra de origem:

> Essas são as histórias que eu conheço com mais pormenores. Ultimamente tenho sentido uma ânsia cada vez maior de conhecer a história completa da vida do meu pai. Ao aproximar-se a reforma sinto que irei dedicar todas as minhas energias a essa tarefa. (SEP, p. 63, grifos nossos).

Como será possível perceber ao longo da leitura, a personagem que narra é movida por um misto de curiosidade e fascinação pela figura do pai, caracterizado como uma espécie de Don Juan do arquipélago:

> 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)

Este pai, descrito pela ótica masculina de uma personagem que narra, parece incorporar o estereótipo da superioridade do homem; na reflexão de Elizabeth Badinter (1993, p. 6), “como ser humano privilegiado, dotado de alguma coisa *a mais*: [...] *mais* forte, *mais* inteligente, *mais* corajoso, *mais* responsável, *mais* criativo

[90] Acrescente-se, a ilha de Santa Luzia é até hoje desabitada, por sua extrema aridez, funcionando como reserva natural.

ou *mais* racional", atributos que se assemelham aos selecionados pelo personagem-narrador para caracterizar o pai, no conto: "Num dia estava bem, respeitado e querido por todos, o preferido das mulheres, sério e competente profissional, inteligente e invejado por muitos" (SEP, p. 58).

Badinter acrescenta que o que costuma ser chamado de masculinidade engloba "a preocupação de ser forte, duro, cruel, polígamo, misógino e perverso" (Ibidem, p. 48); a esta *illusio viril*, ou seja, a ilusão de virilidade (BADINTER, 1993, p. 6) subjaz a *libido dominandi*, referida por Bourdieu (2012, p. 31). É preciso também ser, na classe dos dominantes, heterossexuais (BADINTER, 1993, p. 116), o *mais* viril. E a personagem literária Don Juan[91] afigura-se como exemplar da união desses conceitos de masculinidade e virilidade: "A conduta desse personagem interessa particularmente à sociedade. Nele encontramos um dos mitos essenciais do mundo moderno (século XVII e seguintes). De certa maneira, revela atributos da representação masculina no Ocidente" (NOLASCO, 2001, p. 264).

João Silvério Trevisan (1998, p. 86), sobre o mito, afirma: [...] sedutor contumaz [...], Dom Juan ama as mulheres, mas não a mulher. Esse pai que o narrador-personagem tenta apreender cola-se à imagem donjuanesca, como poderemos observar:

> Pai marítimo, de ilha a ilha, de coração em coração depositando uma esperança, de dedo em dedo uma aliança, de ventre em ventre um filho. Mas eu quero que fique bem claro desde agora que não era um bandido abusador de donzelas. A todas amou igualmente com um sentimento de profunda dignidade. Em todas deixou uma recordação indelével. (SEP, p. 58)

A fascinação do narrador-personagem pelo pai parece atribuir-se às poucas lembranças que restam deste ("Não me lembro do meu pai. Eu era criança muito pequena ainda quando ele morreu de maneira misteriosa que até hoje ninguém conseguiu entender", SEP, p. 58), carência preenchida pela mitificação de sua figura: "Não imagino a minha vida sem ele. É como se o imenso amor que meu pai tinha para dar pairasse sobre nós, sempre presente nas nossas vidas através dos anos, algo quase palpável" (SEP, p. 63)?

Definido pelas mulheres que amou (e pelas quais foi incondicionalmente amado), esse pai funciona como um elo que une os filhos de variadas mães, por sua

[91] Dom Juan Tenório, personagem da peça de Tirso de Molina, século XVII.

vez filhas das nove ilhas habitadas do arquipélago de Cabo Verde. Contudo, esse narrador-personagem conhece apenas algumas das estórias (que “demorou a entender e digerir”, SEP, p. 57) das mulheres que o pai amou (título) e da família estendida de que faz parte:

> Nunca acreditei em percepções extrasensoriais mas quando eu chegar às ilhas e nos juntarmos uns quatro ou cinco irmãos na mesma sala ou restaurante, eu sei que vou sentir aquela velha sensação de que algo muito aprazível e que não podemos ver nem entender está ali connosco. (SEP, p. 63)

Obviamente, como Don Juan, de Tirso de Molina, Molière, Lord Byron, entre outros, este “pai” caracteriza-se pela mobilidade (e fuga das responsabilidades), a dispersão dos filhos, na maioria frutos de contatos temporários; pode remeter à irresponsabilidade paterna de uma parcela dos homens cabo-verdianos, referida na história do país (sobretudo nas fases de maciça emigração masculina). Nota-se, claramente, que a “receita mágica da felicidade” do pai não é seguida pelo próprio narrador-personagem, casado e chefe de uma família nuclear.

No entanto, a *illusio viril* deste narrador-personagem, ou seja, o desejo de “desvendar a identidade do pai para, assim, identificar-se com o seu significante masculino” (TREVISAN, 1998, p. 88) pode, neste conto, “encontrar sua expressão poética” nas aventuras amorosas deste pai (cf. TREVISAN, 1998, p. 88). A tentativa de rememorar, por meio das estórias encaixadas no conto, como a personagem paterna conquista as “mães” da narrativa é a estratégia por meio da qual o narrador-personagem se apossa da virilidade do pai, ou seja, aproxima-se do seu poder[92]: “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).

Contrapondo uma outra interpretação psicanalítica do mito, oriunda dos escritos de Melanie Klein, Trevisan (1998, p. 89) acrescenta: a “endêmica infidelidade do homem dom-juanesco não seria apenas a tentativa (frustrada) de reviver inconscientemente a mãe (seu objeto de amor inicial) em cada amante? [...] ele mudaria constantemente de parceira para evitar a dependência e assim

[92] Vide TREVISAN, 1998, p. 69, numa leitura do mito baseada na psicanálise de Otto Rank.

defender-se do medo de uma nova perda da mãe [...]. O corolário kleiniano óbvio é que todo grande garanhão esconde um menino assustado".

E complementa Trevisan que essas tentativas donjuanescas parecem ser demasiado frágeis e, "mesmo que encontre uma mulher no casamento, a tendência é o homem continuar buscando indefinidamente sua identidade, ao contrário da segurança conjugal que possa aparentar. Evidencia-se aqui também como o masculino tende a manter-se em permanente estado de crise e busca fálica" (Ibidem, p. 89-90).

Com Fátima Bettencourt, acompanhemos então as peripécias do pai do narrador-personagem em suas incursões às ilhas-mulheres.

A primeira a ser apresentada é Nita, a mãe do narrador-personagem:

> 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. Fez-se modista de vestidos e chapéus. Mas modista de gente branca de São Vicente, com atelier montado em casa própria e cerca de seis ajudantes. (SEP, p. 58)

Nita, como o fragmento expressa, já começa a revelar uma nova feminilidade, menos submissa aos valores tradicionais familiares e com emancipação profissional; trabalhava num nicho de Mercado rentável (o suficiente para depois sustentar o filho estudando na diáspora americana): "Meu pai por sua vez sentiu-se fascinado por aquela rapariga meio estouvada que ousara desafiar os costumes da época e arregaçar as mangas para ganhar o próprio sustento" (SEP, p. 58).

Por ironia, Nita rompe com os padrões morais de sua família conservadora para, adiante, submeter-se e idolatrar um homem "muito mais velho" (SEP, p. 58) do tipo *pater famíli*as, ratificador da dominação simbólica masculina. A relação durou até a morte do "pai"-personagem principal e Nita foi-lhe fiel por mais de cinquenta anos.

Na sua navegação amorosa, o pai conhece Ana Maria, em Santo Antão, e, mesmo sendo hóspede dos parentes, seduz e engravida-lhes a filha:

> 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! De pele muito branca e olhos azuis, não fosse o ondulado miudinho do cabelo, dir-se-ia tratar-se de uma nórdica. (SEP, p. 59)

Para o Don Juan crioulo[93], a igreja (símbolo da religiosidade da família de Ana) não constitui obstáculo e a timidez da moça configura

> [...] um desafio irresistível, exacerbado pelo facto de ter ouvido dizer que ela tinha uma linda e cristalina voz que só soltava na igreja.
> Deu logo um jeito de aportar à Boca de Pistola num Domingo. De fato completo e colete, relógio de corrente, chapéu de feltro e sapatos de verniz compareceu à missa a tempo. (SEP, p. 59)

O fato completo (terno), com colete, arrematado por adereços e sapatos de verniz, corresponde às vestimentas galantes de Don Juan, a arquitetar suas estratégias de conquista. Não se aventa, por exemplo, o menor comprometimento com as gestações, e, sobretudo, com a criação desses filhos. A gesta assemelha-se com as das artimanhas dos deuses greco-romanos, metamorfoseando-se para seduzir as pobres mortais, que, depois, eram abandonadas e sofriam todas as consequências de seus atos.

Com Ana não é diferente: meses depois da missa (onde, não por acaso, "solta a sua voz"), o "pai" morre repentinamente e deixa a amada grávida:

> À saída da missa ombrearam até a casa onde mais um prato fora colocado para aquele primo tão simpático e conversador que tinha sempre histórias tão interessantes para contar. Desde esse dia Ana Maria se prendeu ao amigo da família. Erguia os olhos do bastidor mais vezes do que o protocolo da época permitia. Cada vez mais enleada sentia que o primo não tirava os olhos dela em momento algum e ficou ali hipnotizada para sempre. Meses depois ficaram noivos e quando aconteceu a tragédia daquela morte repentina Ana Maria desfeita pela dor teve que enfrentar um facto bem palpável: estava grávida. (SEP, p. 59)

Continuando a sua peregrinação, na ilha da Boa Vista o sedutor encontrará uma Vênus pescadora, Chencha:

> Foi exactamente ao emergir das águas com um crustáceo em cada mão e o corpo cor de bronze velho, salpicado de espuma e salitre que deparou com aquele homem dentro do bote. Sorriu para ela. Um sorriso tão doce, uma meiguice boiando era mel nos olhos castanhos. Tão bonito! Tão limpo! A camisa branca brilhava ao sol. Olharam-se, sorriram e Chencha sentiu naquele instante, suspenso entre o mar e o céu, uma perturbação que nunca experimentara. (SEP, p. 60)

[93] Em Cabo Verde, crioulo é sinônimo de cabo-verdiano.

Por sua vez, a aparição do homem dentro do bote, para Chencha, envolve-se de um brilho incomum; e a posição em que a moça se encontra, olhando-o do mar, sugere uma superioridade dessa personagem masculina. Para esta, Chencha representa um novo porto: “[...] Meu pai conservou ainda o sorriso por algum tempo. Deitado ao comprido na tábua que atravessa o bote ao sabor da maré olhou o céu, olhou longamente o mar e pensou: Cheguei ao porto.” (SEP, p. 60)

Chencha, das quatro mulheres apresentadas como objetos de desejo do sedutor, é a que mais se afasta de um modelo de feminilidade caro ao paradigma androcêntrico hegemônico. Mulher-rapaz, ela se assemelha, na descrição, à mulher-cabrita, retratada por Jorge Amado em **Tieta do agreste**[94]:

> Chencha era uma autêntica cabrita das dunas. Criada solta nos areais de Sal Rei, não era qualquer rapaz que a vencia na luta corpo a corpo. O dela bem bronzeado e roliço escorregava e sumia por entre as tamareiras e os botes dispersos pela praia. Uma Maria-rapaz, ela era na verdade o homem da casa desde que Tchinôte, seu pai, morrera no mar e a mãe com o desgosto, nunca mais tirara o vestido preto nem saíra à rua. (SEP, p. 59)

Como o fragmento deixa entrever, Chencha parece representar uma nova proposta de feminilidade, com características físicas semelhantes às concebidas para o homem viril (força, coragem, atividade), atemorizando os possíveis “pretendentes”. Para além, a independência econômica a afasta por completo do ideal patriarcal de fragilidade da mulher:

> Chencha crescera e se fizera rapariga remando, indo pescar nos botes que o falecido pai abandonara tão cedo, lutando pela vida como pescadora e dona de botes. Nas lides do mar, na partilha do peixe na venda, na secagem, na embalagem das encomendas de peixe seco para as outras ilhas, ela aprendeu a ser GENTE com letra grande na escola da beira-mar. Bonita e solta não tinha ainda arranjado o primeiro namorado pois os rapazes que derrotava nas lutas na areia eram outros tantos pretendentes que perdia. (SEP, p. 60)

[94] “Silêncio e solidão, o rio penetra mar adentro no oceano sem limites sob o leito despejado, o fim e o começo. Dunas imensas, límpidas montanhas de areia, a menina correndo igual a uma cabrita para o alto, no rosto a claridade do sol e o zunido do vento, os pés leves e descalços pondo distância entre ela e o homem forte, na pujança dos quarenta anos, a persegui-la.” (AMADO, 2009, p. 13) Pelo fragmento de abertura da obra de Jorge Amado, percebe-se a semelhança na comparação da mulher cabrita, as vozes masculinas igualam-se na forma de apresentação de ambas as personagens femininas independentes, que correm pelos areais como uma força da natureza a ser domada e fecundada por um homem forte.

Plena de características positivas que a levem à realização pessoal (“Bonita e solta”, SEP, p. 60), longe das amarras tradicionais de um casamento ou união estável, Chencha representa a liberdade: “não queria ninguém a atrapalhar-lhe a liberdade. Precisava de um homem para quê? Se fazia tudo sem pedir ajuda de ninguém, para que havia de arranjar homem? Só para a fazer sofrer?” (SEP, p. 60).

Não obstante, esta mulher, que se constituirá ao longo do conto de forma mais complexa (já que se entrega rapidamente, apesar de suas convicções acima descritas, ao amor do desconhecido que surge no bote), parece corporificar, para o “pai” do narrador-personagem, aquela interpretação do mito do Don Juan aventada por Trevisan (1998, p. 89), na ótica psicanalítica kleiniana, considerando que essa infidelidade reside numa endêmica tentativa de buscar o objeto de amor inicial – a mãe:

> Olharam-se, sorriram e Chencha sentiu naquele instante, suspenso entre o mar e o céu, uma perturbação que nunca experimentara.
> Apeteceu-lhe colocar a cabeça daquele desconhecido no colo e passar a mão no seu cabelo. Em vez disso, estabanada, atirou-lhe as lagostas para dentro do bote e sumiu no oceano. (SEP, p. 60)

O lado maternal de Chencha, talvez inconscientemente percebido por detrás da “estabanação”, vai se concretizar adiante, numa versão feminina do homem amado:

> Meses depois Chencha teve uma menina mas nunca quis dizer a ninguém quem era o pai. Crescendo num meio tão pequeno a menina acabou descobrindo tudo. Anos mais tarde Chencha casou e teve vários outros filhos <u>mas aquela primeira seria sempre a menina dos seus olhos, tão parecida com o pai</u>... (SEP, p. 61, grifos nossos)

De Chencha, mulher que amou na ilha da Boa Vista, o “pai” (parece ser esta a sua função na ficção e na sociedade: pai de filho, como se diz em Cabo Verde) é levado, pelo trabalho marítimo, à ilha Brava ou ilha das flores (como é conhecida), representada por Inês:

> A cabotagem das Ilhas, única ligação na época, levou o meu pai à Brava, bem no meio da festa de São João.
> A ilha toda, engalanada de flores e moças bonitas, o recebeu em apoteose. Inês, uma moça de São Vicente que ali trabalhava coma professora. [...] ela vestia-se de azul claro e tinha uma flor no cabelo. O seu rosto lavado brilhava de pura beleza à luz tremeluzente das fogueiras espalhadas aqui e ali rodeadas de jovens. (SEP, p. 61)

A figura de Inês, bela e disponível numa festa tradicional do arquipélago (o San Jon), remete para o tabu patriarcal da virgindade, sobre o qual adiante refletiremos, a partir do contexto ficcionado:

> [...] dizia-se que a moça que não quisesse saltar [a fogueira] é porque já não era virgem.
> Meu pai aproximou-se dela provocador:
> — Então não sabe o que eles vão pensar de si?
> — Sei sim. Mas pensando bem não é muito importante. Ou você acha que é o único predicado que interessa numa moça?
> — Meu Deus não! Não ligo a isso. Mas você, podia ignorar esse pormenor... (SEP, p. 61-62)

O corpo feminino, para Pierre Bourdieu (2012, p. 24-27), está sujeito a esquemas de percepção dos órgãos sexuais que delimitam fronteiras entre o alto e o baixo, o puro e o impuro, a virtude (honra) e a desonra. A vagina, como objeto sagrado, situada no baixo corporal, é protegida pela cintura e submetida a "regras estritas de esquivança e acesso". A virgindade, portanto, situa-se como predicado do campo do privado, relativa a partes do corpo feminino que a honra, categoria simbólica do mundo masculino, exige proteger.

Emigrada, afastada da família, realizada profissionalmente e esclarecida no que diz respeito à crítica de limites impostos pelo viriarcado, Inês evidencia, como Chencha, uma faceta que escapa ao modelo de submissão, pureza e fragilidade apregoado pela cultura hegemônica para o comportamento feminino:

> Muito novinha, com apenas 19 anos Inês fizera o 5° ano dos Liceus em São Vicente e levada por uma madrinha solteirona e abastada fora continuar os estudos em Lisboa. Filha de família numerosa e pobre teve que aceitar esse lugar de professora para ajudar os pais e os irmãos mais novos. (SEP, p. 62)

Inês assume sua liberdade sexual e inicia um relacionamento com o Don Juan no qual se centra a ação do conto:

> Quando deu por si estava apaixonada pelo seu amigo marinheiro que ia e vinha sem dar muitas explicações, sem passado, sem história Era seu homem e isso lhe bastava. Sempre habituada a tirar tão pouco da vida, não exigia mais nada. (SEP, p. 62)

Esse “pai”, por seu lado, sedutor experiente, havia percebido em Inês um aspecto de fragilidade, que imprime à personagem feminina certa complexidade:

> Dançou, tocou bandolim, brincou e namoriscou toda a noite mas no dia seguinte tudo parecia muito confuso excepto um rosto, o da Inês, uma moça de São Vicente que ali trabalhava como professora. Já a vira em viagens anteriores. Porque então agora não lhe saía do pensamento aquela imagem de frescura, uma rosa em manhã de orvalho? Era muito bonita! Havia nela uma fragilidade que o comovia. (SEP, p. 61)

Movendo-se pela lógica da sedução e da posse, com a meta de disseminar suas sementes reprodutoras pelas ilhas-mulheres, esse “pai” inominado, para Bourdieu, reproduziria fisicamente, pela cópula, a dominação simbólica masculina: “dominar no sentido de submeter a seu poder” (2012, p. 29). Complementando, Bourdieu sintetiza: “As manifestações (legítimas ou ilegítimas) da virilidade se situam na lógica da proeza, da exploração, do que traz honra”.

Assim, mesmo tendo metas e convicções, gozando de liberdade econômica e/ou afetiva, as mulheres que o “pai” amou submetem-se à ordem falocêntrica:

> Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, 2012, p. 31)

Inês, “habituada a tirar tão pouco da vida, não exigia mais nada”, apesar dos êxitos descritos, tem as possibilidades futuras de sua trajetória abortadas pela gravidez de filho sem pai:

> A notícia da morte inesperada apanhou-a completamente desprevenida. Um choque indescritível e de terríveis consequências. Estava grávida de quatro meses. Tudo o que tinha sonhado para os dois e para o filho de ambos se desmoronava. Restava o filho no seu ventre porque até mesmo o emprego perdeu. A lei era intransigente. Funcionária do estado não podia ser mãe solteira. (SEP, p. 62)

O princípio de exclusão da mulher, vigente nas sociedades androcêntricas de hegemonia heterossexual viril, atua no conto, a partir do momento em que a

personagem feminina foge às leis do mercado matrimonial e do modelo de honra. Ainda segundo a postulação de Bourdieu, “as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens” (2012, p. 55).

No conto em questão, este capital é representado pelas “marcas indeléveis” deixadas por esse pater famílias (nada família), ou seja, os filhos que (re)produz.

A redenção desse quadro, para Inês, dar-se-á, dentro da lógica patriarcal, pelo casamento, depois de ficar a viver “de bordados” (SEP, p. 62) e voltar, fracassada, para a ilha de origem e para a casa dos pais, em São Vicente: “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. Vive na Brava” (SEP, p. 62, grifo nosso).

Este fragmento permite detectar, subjacente ao discurso do narrador-personagem, a perspectiva masculina que preside o narrado e que entende o casamento, para uma moça mãe solteira, como “sorte”.

O corpo feminino, como podemos observar, circula entre os homens como uma moeda (Bourdieu, 2012, p. 56); e a atividade, ressaltada desde o título do conto (“As mulheres que meu pai amou”, em que o agente do amor é o “pai”), é prerrogativa masculina, já que, sob esta intervenção, as mulheres funcionam “ apenas [como] o local, a ocasião, o suporte” (BOURDIEU, p. 59) de um processo de “enchimento” (Ibidem), produto de uma paternidade irresponsável.

Poderíamos aventar, para a estrutura do conto em questão, uma leitura aproximada, face à idealização desse “pai” pelo filho narrador-personagem, relatos mitológicos: neles, os semideuses (frutos do relacionamento dos deuses com as ninfas ou com mulheres comuns), buscam obsessivamente a origem, ou seja, o conhecimento da paternidade. A afirmação abaixo, de Massaud Moisés, aproximar-se-ia da possível motivação do contado, na ótica do narrador-personagem:

> O autor, focalizando-as no lance mais dramático de sua existência, imobiliza-as no tempo, no espaço e nos traços de personalidade. Em vez de crescerem no decurso da narrativa, como as personagens de romance, oferecem uma faceta de seu caráter, no geral a mais relevante, como que à luz do microscópio: o conto lembra uma tela em que se representasse o apogeu de uma situação dramática. (MOISÉS, 1995, p. 51)

O conto trata, nessa linha de leitura, desse momento agônico que faz ressaltar com mais força os caracteres das duas personagens e o aspecto emocional da relação do filho com esse pai, que leva a vida a espargir filhos de útero em útero. Afinal, “pai” de todos, sem ser pai verdadeiro (como o que adota para si o filho de Inês, SEP, p. 62) de ninguém: “[...] 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). Na verdade, um mero reprodutor.

A história das quatro mulheres, na visão romanceada do filho narrador, ilustra, em síntese, o avesso do “grande” homem que tem em seu filho um admirador, mas não um continuador. Nesse fato, segundo nossa leitura, parece residir a sutileza da crítica social circunscrita por Fátima Bettencourt nessa peça ficcional.

As reflexões suscitadas a partir do término da leitura do seu texto parecem ecoar mais além no tempo, aproximando-se de projetos atuais como o ***Ami ê pai***, lançado em março de 2013, em Cabo Verde, sob a forma de campanha global de paternidade e cuidado, presente em dezessete países, que tem como objetivo sensibilizar para a necessidade da participação dos homens na divisão das tarefas domésticas, na atenção da saúde maternal e no cuidado dos filhos.

“As mulheres que meu pai amou”, por conseguinte, é um conto que oportuniza e instiga a discussão das questões de gênero, das novas masculinidades e feminilidades, da emancipação feminina, das consequências, para a infância, da maternidade precoce e/ou numerosa e da paternidade irresponsável, imprimindo, no registro literário, fissuras que conduzem a reflexões mais aprofundadas sobre esses temas frequentes no contexto social cabo-verdiano, nas décadas mais recentes.

2.2.4. Os processos de construção das personagens: entrecruzando trilhas

A partir do que pudemos recortar na leitura indutiva dos livros de contos selecionados de Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt e do sintético Gráfico 8 (onde fazemos a discriminação do protagonismo por gênero social nos contos), logo de início podemos considerar a asserção de Pierre Bourdieu:

> A divisão entre os sexos parece estar "na ordem das coisas". Como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas "sexuadas"), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (2012, p. 17)

O discurso literário produzido por mulheres, pelo que é possível inferir, está atento a essa ordem de gênero, pois, no âmbito da dominação simbólica masculina constatada pelos estudos de Bourdieu (2012) para as sociedades ocidentais, a divisão sexual[95] alija as mulheres escritoras, geralmente em número menor do que os escritores, da "natureza [considerada] universal", já que "a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la" (BOURDIEU, 2012, p. 18). Nesse sentido, a situação social das mulheres só pode ser alterada por meio de um processo contínuo de intervenção social e cultural, que a escritura literária de autoria feminina fará questão de demarcar, dando-lhes primazia de protagonismo.

Constatamos que os textos literários de autoria feminina cabo-verdiana propõem, via de regra, empreender uma hermenêutica do cotidiano de mulheres nas ilhas ou na diáspora, encenando momentos ou situações que colocam a nu a sua exclusão ou invisibilidade, e destacando-lhes formas de protagonismo. Tendo em mente o processo de promoção da "ausência" ("são invisíveis", 2008, p. 16) referido por Michelle Perrot, as três escritoras em que nosso estudo se funda buscarão reverter esse quadro:

> Da História, muitas vezes a mulher é excluída. É-o primeiramente ao nível do relato, o qual [...] constitui-se como a representação do acontecimento político. O positivismo opera um verdadeiro recalcamento do tema feminino e, de modo geral, do cotidiano. (PERROT, 2006, p. 185)

Sob essa perspectiva, ressalta nos textos analisados a busca de dar visibilidade às intervenções femininas, privilegiando personagens mulheres no que diz respeito ao protagonismo, assim como utilizando um processo de narração gendrado no feminino (na senda de Spivak, o exercício de aquisição ou sedimentação da fala afasta-se da subalternidade), destacando-se ainda

[95] Que parece constituir a "ordem natural" das coisas, mas retrata uma exclusão social.

características do conto de formação (que tomamos de empréstimo ao *Bildunsgsroman*). As relações sociais de gênero, detalhando modos da masculinidade e da feminilidade, relações de submissão feminina à masculinidade hegemônica, resistências e micro-resistências femininas à dominação simbólica masculina são aspectos que se revelam nos textos literários examinados, produzidos pelas cabo-verdianas Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt[96].

O dialogismo instaurado entre o espaço ficcional e o contexto sócio-histórico cabo-verdiano fica evidente nos contos analisados, verificando-se, como pretendemos demonstrar, a enumeração de um repertório de referências que associam as trajetórias de formação das personagens femininas às problemáticas cotidianas de emancipação das mulheres no arquipélago e na diáspora. Corroborando a asserção de Maria Odila Leite da Silva Dias:

> A História não devia se interessar pelo homem abstrato, eterno, imóvel, no fundo, perpetuamente idêntico a si mesmo, e sim voltar-se para os homens sempre tomados no enquadramento da sociedade de que são membros e inseridos numa época bem determinada de seu desenvolvimento. (DIAS, 1992, p. 46.)[97]

No estudo feito a partir da construção das personagens nas obras das três autoras citadas, um espectro social de tipos humanos, especialmente femininos, de variado matiz (a mãe, a prostituta, a invisível, a emigrada, a pedinte, a menina, a adolescente, a curiosa etc) proporciona ao leitor a possibilidade de observar processos de alienação, consciência e conscientização de mulheres, insubmissões e, além disso, permitem associá-las a alguns estereótipos próprios da "sociodicéia" (BOURDIEU, 2012, p. 28) patriarcal.

Conforme pondera Miriam Pilar 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 de dominação que atribuíam às mulheres ora um sentido negativo, ora sagrado. Desse modo:

---

[96] A partir desse momento, visto tratar-se da comparação de elementos formais das produções das escritoras, quando indicarmos os nomes dos contos, referiremos as autoras pelas siglas (OR) para Orlanda Amarílis, (IV) para Ivone Aida e (FA) para Fátima Bettencourt.

[97] Homens, aqui, são sinônimo de "seres humanos", masculinos ou femininos.

> 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, consequentemente, associados à figura mítica de Eva, cujas características incorrem sobre outras personagens transgressoras como Madalena e Salomé. 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).

Assim, ocorrem, na forma de representação das personagens adotadas pelas autoras, certas afinidades e dessemelhanças, que marcam e particularizam as respectivas mundivivências, que sinteticamente relacionaremos.

Personagens femininas praticamente invisíveis (Perrot, 2005, p 11), como Andresa e Tanha, de "Cais-do-Sodré" (OR), Nha Concha, mãe de Rolando (OR), a protagonista anônima de "Desencanto" (OR), Nha Caela, de "Destino dum criol" (IV), as pedintes de "Esmola de Merca" (OR) e de "Sábado Nossa Senhora" (IV), têm a função ficcional de representar mulheres cabo-verdianas que exercitam a sua historicidade do cotidiano, sem prestígio ou relevo.

Personagens-narradoras que atuam na ficção de Fátima Bettencourt poderiam também passar despercebidas no teatro social, mas que recebem funções de destaque no plano literário como nos contos "Primo Bitú", "Secreto compasso", "O rei, meu primo" e "Um homem de princípios".

Quanto aos estratos sociais retratados, o recorte de Orlanda Amarílis e Ivone Aida apresenta-se mais variado, alternando personagens de classe popular (com recorrência, em tomadas que privilegiam a coletividade feminina de mulheres ao desamparo em meio à massa humana), ao passo que Fátima Bettencourt faz recair o seu olhar mais sobre a classe média e as famílias estendidas que se formam em seu entorno: "Rolando de Nha Concha" (OR) e "Destino dum criol" (IV), por exemplo, são contos que abordam espectros sociais mais extensos, embora com focalização

centrada nas personagens de classe baixa; “Boa raça”, “As mantas de mamã”, “Primo Bitú”, “Vindo do além”, “Secreto compasso” e “O Rei, meu primo” (FA) aproximam-se das classes mais favorecidas, em que matronas comandam as atividades internas da casa e o funcionamento da família, enquanto os maridos estão fora.

Nas três obras, contudo, podemos enumerar focos de resistência (ou de micro-resistência), representados por personagens esclarecidas ou insubmissas como Titina, de “Esmola de Merca” (OR), que até “já escrevera artigo sobre a emancipação da mulher” (CDS, p. 51), censurado, todavia, pela editoria masculina do liceu; Nha Ana, de “Pôr-de-sol” (OR); Linda, a prostituta de “Salamansa” (OR); Nha Tuda e Zinda, de "Zinda ó grogue nha sinal" (IV); as velhinhas dissimuladas de “Sábado nossa senhora” (IV); Augusta, do conto “Secreto compasso” (FA), Prima Antónia, do conto “Boa Raça” (FA) e a personagem-narradora de “Vavá” (FA), expressão de um processo criativo consciente e de denúncia, que aponta para uma diegese (produzida no período de 1960 a 1990) em gradativos passos rumo a um quadro de equidade social[98].

Essas personagens também representam uma transformação social paulatina, fundada nas micro-resistências ao modelo patriarcal de honra, pureza, beleza perfeita (vide as velhas andrajosas e mal-cheirosas construídas por Orlanda Amarílis e Ivone Aida) e de passividade.

As personagens femininas retratadas no âmbito desses traços da expectativa masculina hegemônica assemelham-se à imagem mítica de Maria, circunscrevendo-se ao espaço doméstico, sob o domínio masculino, que limita a função das mulheres honradas à maternidade e à manutenção da casa e dos filhos, vivendo à sombra dos *pater famílias.* Em geral, elas não contestam o *status quo* e mantêm características como a resignação, a obediência, o silêncio, a pureza e a fidelidade até em sonhos ou depois da morte do marido/companheiro, como as personagens “Alice”, do conto “O Sonho” (IV), Nita, Ana Maria, Chencha e Inês, do conto “As mulheres que meu pai amou” (FA). O viriarcado (ordem masculina viril) subjaz a essas construções de personagens femininas, sempre em contraponto com o seu dominador (a personagem “pai”), no conto citado de Fátima Bettencourt, ou a personagem com a função de “marido”, que interdita o desejo e o imaginário de Alice.

[98] Que sabemos, pelos estudos realizados, ainda relativa no século XXI.

Percebemos, nos contos examinados, que a ausência ou falecimento das personagens masculinas causa, paradoxalmente, sofrimento e liberdade, como ocorre com as referidas personagens de Fátima Bettencourt e com algumas personagens de Ivone Aida: em contraponto a Nha Tanha, que enlouquece com a morte do marido (em "Destino dum criol"), Nha Tuda, em situação análoga, “arregaça as mangas” e vai trabalhar (em "Zinda ó grogue nha sinal"), afirmando que o seu marido é o balaio de vendas e que, por isso, não tem a necessidade de um “provedor” na família.

Há muitas Marias circulando nas obras de Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt, e elas representam, em geral, dependência em relação às personagens masculinas ou submissão à sua dominação simbólica; no entanto, a ação, o silêncio e/ou a imobilidade deixam escapar micro-resistências, como é o caso da personagem Nha Bia no conto “Pôr-de-sol”, de Orlanda Amarílis, cuja “teimosia [...] vinha sendo um entrave ao seu casamento” (CDS, p. 63).

Por conseguinte, nem só de Marias se nutrem as obras. E nem só da oposição entre Marias e Salomés, santas e pecadoras. Ou melhor dizendo: as Marias também se transformam nas obras das três contistas, aproximando-se do eixo das insubmissas, como Eva, ou orgásticas, como Salomé.

Personagens femininas jovens associam-se às categorias da beleza e/ou da sensualidade como geradoras de infortúnio, por se tornarem alvo da sedução masculina, como é o caso de Augusta, do conto “Secreto compasso” (FA), de Julinha, de “Esmola de Merca” (OR), das anônimas filhas de Tanha, aliciadas pela cafetina Júlia Paxana, em “Destino de um criol” (IV); outras se rebelam e assumem a direção da própria vida, como Linda, uma autêntica Salomé de “Salamansa” (OR), Zinda, a cantora emigrada do conto “Zinda ó grogue nha sina” (IV), Augusta e a personagem-narradora de “Vavá”, que escolhe o caminho da formação acadêmica à beleza e força do enamorado (FA).

A imagem sedutora da personagem Chencha, uma d’ “As mulheres que meu pai amou” (FA), remete ao poder de atração e à expressão de liberdade do mito pagão de Vênus que, no entanto, rende-se aos encantos sedutores de Júpiter, o “pai” dos deuses, como Chencha se rende ao pai do narrador-personagem, acabando por submeter-se à dominação simbólica masculina. No campo da sensualidade que caminha para a liberdade de expressão situam-se de Orlanda Amarílis, as personagens Titina, de “Esmola de Merca” (CDS, p. 53), que, ainda adolescente,

“apesar de tudo possuía certo sal e fazia atrair sobre si a atenção dos rapazes”; e Linda, que leva uma vida solta, sem regras, sem consequências: “Ninguém ignorava quem eram aquelas meninas da rua do Cavoquinho. Eram meninas de mau porte. [...] Meninas de todas as quintas-feiras irem ao hospital para a vistoria” (CDS, p. 80).

Observa-se que a sociedade cabo-verdiana, na trilha do patriarcalismo ocidental, exclui duplamente as mulheres, já que as condena ao lar ou à segregação da prostituição, antinomia que as três escritoras, em suas ficções de ótica feminina, buscarão problematizar, enfocando, sobretudo, as narrativas como “contos de formação” ou de trajetória de formação (correlacionando-se ao *Bildungsroman* feminino).

Destaque-se que, na esteira da mulher fatal da qual faz parte Linda, sua liberdade desconcerta a personagem masculina (Baltasar): “Desconcertara-o por vezes, com certo ar masculinizado adoptado nos últimos tempos” (CSD. p. 81).

Ressaltamos que no caleidoscópio feminino apresentado sob a forma de personagens pelas três autoras estudadas, o grupo das emigradas domina a ficção de Orlanda Amarílis, são os casos de: Andresa, de “Cais-do-Sodré”, Nina, do conto homônimo, a personagem-narradora de “Desencanto”, Linda, de “Salamansa”; nos textos de Ivone Aida, emigram para a “terra-longe” Zinda (VIV, p. 43) e Linda, do conto homônimo; no volume *Semear em pó*, de Fátima Bettencourt, destacam-se Prima Antónia, de “Boa raça”, e a personagem-narradora de “Vavá”.

Esse grupo de personagens representa uma nova frente na história das mulheres cabo-verdianas porque a diáspora, rota inicial dos homens, que dominavam o espaço público, passa a se constituir, nos contos cabo-verdianos de autoria feminina, como saída possível para a sobrevivência, como nos casos de Prima Antónia, de “Boa raça” e de Linda, de “Salamansa”, que partiram para as lavouras de São Tomé. Para outros destinos rumam Andresa, Tanha, Nina, a personagem-narradora do conto “Vavá” (Portugal) e Zinda (Itália); as três primeiras não regressam às ilhas de Cabo Verde, o que configura nos contos, que retratam a época da pré-independência, o dilema do chamado “terra-longismo” (querer ficar no arquipélago e ter que partir; ou ficar na diáspora e querer regressar às ilhas). Já a narradora do conto “Vavá” parte para Portugal em busca de formação, para depois retornar, fixando-se no arquipélago, o que representa uma perspectiva mais próxima da atual quanto à emigração.

Nesse sentido, Andresa, Tanha e Nina representam a primeira onda de emigrações femininas e retratam as consequências psicológicas da diáspora. Além disso, a migração pelas ilhas, em busca de trabalho, marca parte das mulheres, sobretudo as pedintes nomeadas e anônimas apresentadas em bandos em “Esmola de Merca” (como Mam Zabêl, Nha Joninha) e “Sábado Nossa Senhora” (como Nha Joana, Chica, Canja e Tatanha), além da Augusta, de “Secreto compasso”.

Fátima Bettencourt detém o seu olhar mais demoradamente nas relações interpessoais, pois seus contos, no geral, são mais curtos do que os das duas antecessoras. Nas mulheres ainda reside o ponto de partida de suas narrativas; estas, contudo, aparecem mais como personagens ou (/e) narradoras observadoras de outros dramas do que como personagens dramáticas (caso de Augusta e Prima Antónia), pelo fato de terem uma posição estável na sociedade ficcional. Geralmente são filhas que rememoram a infância, em sua fase de formação (*bildung* feminino), como nos casos, por exemplo, das personagens-narradoras de “Vovô”, “As mantas de mamã”, “Mucula”, “Primo Bitú”, “Vindo do além”, “Secreto compasso”, “O rei meu primo” e “Um homem de princípios”; ou adultas, como em “Boa raça”, “Vavá” e “Cumplicidade”.

O conto “As mulheres que meu pai amou”, narrado por voz masculina, fissura o discurso androcêntrico a partir de dentro, apresentando, nas variadas relações do pai do narrador-personagem com as mulheres que amou, as inconsistências internas do edifício patriarcal e do próprio viriarcado.

Fátima Bettencourt adota em sua diegese predominantemente a perspectiva feminina, mas dispõe também de um número significativo de personagens masculinas que possuem relevância fabular (como Nhô Silvestre, de "As mantas da mamã"; o Primo Bitú do conto homônimo; Nhô Mano, pai de Djô de Mano e o seu irmão gêmeo Nhô Gregório, em "Vindo do além"; Primo Guilherme, de "O rei, meu primo", e o avô e Nhô Tomazona de “Um homem de consciência”). Essa presença marcante de personagens masculinas confirma os dados obtidos na análise dos títulos das obras, ou seja, a ficção de Fátima Bettencourt, à diferença da de Orlanda Amarílis, por exemplo, caminha para uma representação equânime dos gêneros sociais, apontando para uma trajetória de emancipação feminina já com certo avanço na década de 1990.

Essa interpretação, não obstante, em nenhuma instância, significará a perda de espaços de representação. Há que lembrar, de acordo com a análise, essas

personagens masculinas estão sob a perspectiva, o mais das vezes, de narradoras, de vozes femininas.

Nota-se, com a comparação das efabulações das personagens das três escritoras e com a análise dos títulos dos contos das coletâneas, que há um percurso em direção à equidade de gênero, movimento sutil, porém suficiente para ser demarcado.

A dominação viril sofrerá críticas veladas ou explícitas, como nos casos das personagens de Orlanda Amarílis: Titina (com seu artigo censurado por uma editoria de imprensa masculina, CDS, p. 51), Administrador (o sedutor, p. 57-60), Damata (o provedor autoritário, representante da elite patriarcal do Mindelo, p. 65), Baltasar ("senhor do corpo de Linda", p. 78); de Ivone Aida, sobressaem o marido de "corpo másculo" e "braços vigorosos" (VIV, p. 77 e 82) e o provedor Zé Catoque (VIV, p. 13-14), embora os contos da autora focalizem mais personagens femininas que lutam pela sobrevivência cotidiana (seja no trabalho, seja na mendicância), a par do machismo dominante nas famílias ficcionais (o "fidjo-matcho", VIV, p. 13, como continuador da linhagem do pai).

Nos contos de Fátima Bettencourt, no volume examinado, vários tipos característicos da mundivivência cabo-verdiana são introduzidos, como o velho artesão Nhô Silvestre e o contador de estórias Primo Bitú, com algumas nuances diversas com relação às demais contistas: na ficção bettencourtiana muitas personagens femininas se projetam seja como mulheres chefes de família estendida (como nos contos "As mantas de mamã" e "Augusta"), ou por seu temperamento forte e pobreza honrada (Prima Antónia, o complemento feminino de Nhô Silvestre); por outro lado, muitas personagens masculinas se apresentam ao desamparo, como Mucula, Nhô Gregório e Vavá, na linha inversa do "pai" donjuanesco e viril do conto "As mulheres que meu pai amou".

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 quadro[99] que será implodido, pouco a pouco, pela apresentação dos

[99] Detalhadamente descrito por Bourdieu no seu **A dominação masculina** (2012).

mundos ficcionais em **Cais-do-Sodré té Salamansa**, de Orlanda Amarílis, **Vidas vividas,** de Ivone Aida, e **Semear em pó**, de Fátima Bettencourt, com base nas estratégias de construção das personagens; o protagonismo e a tomada de consciência que levam a um gradativo empoderamento das personagens femininas, à superação de interditos patriarcais e de princípios de inferiorização e exclusão, enfim, o caminho para a equidade de gênero (malgrado os inúmeros entraves a essa realização) são possibilidades propostas na diegese produzida pelas três autoras, num tipo de escritura que busca, de variadas formas, romper com a cumplicidade entre o objeto da dominação e o sujeito dominante.

Como afirma Maria Odila Leite da Silva Dias (1994, 1998), a assunção das subjetividades femininas perfará o caminho da hermenêutica dos cotidianos das mulheres (na ficção, representadas pelas personagens e pelas narradoras), num contexto determinado.

CAPÍTULO 3
OPÇÕES DE ROTA: A NARRAÇÃO EM CONTOS CABO-VERDIANOS DE AUTORIA FEMININA

3.1. A narração em *Cais-do-Sodré té Salamansa*, de Orlanda Amarílis

Na constituição do universo ficcional, uma das forças mais significativas reside na forma de narrar, ou seja, na escolha do tipo de narrador, uma vez que esta entidade diegética revela recortes particulares da história, atribuindo-lhe traços afetivos, morais e ideológicos. Nesse sentido, ao lado do estudo da construção das personagens nas obras das três autoras escolhidas, torna-se relevante o estudo do narrador, sobretudo do foco narrativo, já que dele depende a seleção de características e ações das personagens.

Assim, para o estudo da forma como as três contistas constroem a narração, manteremos o método de análise adotado nas seções anteriores, iniciando o exame pela cronologia das obras.

O conto "Cais-do-Sodré", de onde parte a trajetória da coletânea **Cais-do-Sodré té Salamansa,** de Orlanda Amarílis, inicia-se com a marca da onisciência do narrador que acessa os pensamentos de Andresa ("Andresa rebusca na memória a família da cara parada na sua frente", CDS, p. 11) a respeito do encontro com a compatriota Tanha ("'É devera, não estava a reconhecê-la'" – Ibidem). Tal proximidade com a personagem principal produz certo efeito de cumplicidade com o leitor, uma vez que se estabelecem dois planos, o do diálogo entre Andresa e Tanha, e o dos pensamentos daquela a respeito desta ("'Ah! O seu pai era nhô Simão Filili? Eu julgava (estava a mentir) que a senhora fosse sobrinha dele'" (CDS, p. 13).

Outro efeito dessa focalização é a ambiguidade quanto à origem do discurso, pois torna-se difícil distinguir a voz do narrador das impressões da personagem:

> Oh gente, se encontra pessoas, como ela, vindas daquelas terras de espreguiçamento e lazeira, associa-se quase sempre a uma ou outra família. Se não as conhece, bom, de certeza conheceu o pai, ou o primo ou o irmão, ou ainda uma tia velha, doceira de fama, até talvez uma das criadas lá da casa. E a conversa, por esse elo, estende-se,

> alarga-se, num desfolhar calmo, arrastado, saboroso quase sempre. (CDS, p. 11)

A procedência da interjeição que inicia o excerto fica indeterminada entre Andresa e o narrador, pois refere-se em terceira pessoa à personagem e é proferida por uma voz que tanto pode se dirigir ao leitor como introduzir um fluxo de consciência que suponha um receptor. Embora demarque-se, no texto, a fala das personagens pelas aspas, o fluxo de consciência destas e os comentários do narrador assumem um tom muito semelhante. Como explicita Alfredo Leme Carvalho:

> Muito ligado ao problema do foco narrativo é a apresentação, na obra ficcional, do chamado "fluxo da consciência". Trata-se, na verdade, da especialização de um determinado modo de foco narrativo. Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens. (CARVALHO, 1981, p. 51)

O conceito de ficção de fluxo da consciência surge no início do século XX, com o objetivo de revelar estados psíquicos e caracteriza-se pela indefinição das fronteiras entre a voz do narrador e a das personagens, de forma a fundir reminiscências, desejos, falas e ações numa estrutura que segue a lógica associativa. A espontaneidade da representação do pensamento das personagens é então privilegiada, permitindo ao leitor conhecê-las por dentro.

O efeito de diluição da voz do narrador, ao longo do conto, é alcançado por expressões como “Oh gente”, que dotam o discurso de pessoalidade, espontaneidade e coloquialidade. A locução interjectiva marca o espanto do falante diante do inusitado ou atua como expressão fática, envolve o ouvinte e funciona como elo entre a matéria narrada e o leitor, tornando-o cúmplice dos acontecimentos. Além disso, introduz o já referido fluxo de consciência.

Neste, a divisão entre o estar cabo-verdiano na diáspora e o sentimento de pertença (com raízes fincadas no arquipélago), caracterizam o fenômeno do terra-longismo, que se expressa na intromissão da língua materna cabo-verdiana (o crioulo, a “fala sabe de Soncente”, CDS, p. 15) nos pensamentos de Andresa: “Conchêl, porquê? Dondê? [...] pâ mode quê?” (CDS, p. 11). E a terra de origem, Cabo Verde, ora é encarada de longe (“terras de espreguiçamento e lazeira”, CDS,

p. 11) e na perspectiva da emigrada aculturada que vive em Lisboa, ora com o amor ao lar ("minha terra", CDS, p. 11) e a saudades (CDS, p. 15).

O modelo fabular do narrador de Orlanda Amarílis permite observar que:

> A identidade feminina, como se vê, caminha ao lado da identidade nacional. Era a perspectiva do neo-realismo. Mais: essa perspectiva associa reivindicações de gênero às sociais. Isto é, as articulações feministas subordinavam-se às sociais, da mesma forma que as de natureza étnica, tão presentes no contexto africano. (ABDALA JÚNIOR, 1999a, p. 17)

Deste modo, a proximidade do narrador com as personagens, por meio de uma onisciência intrusa, bem ao modo em que "Ser lúcido é julgar, é estar *'por detrás'* daqueles que se está analisando" (POUILLON, 1974, p. 43)[100], permite-lhe penetrar a mente de várias delas, redundando, consequentemente, na liberdade para tecer comentários:

> Agora sim, Andresa conseguiu mais ou menos os cordéis e sente-se à vontade. Quem poderia esquecer o homem pequenino e chupado daquela casa vermelha ali no Alto de Celarine? Só quem nunca tivesse ouvido contar <u>histórias de gongon, histórias de correntes arrastadas na estrada da Pontinha, em noites de ventania, por artes de xuxo, ou das trupidas de cavalos a atravessarem a morada por volta da madrugada</u>. (CDS, p. 13, grifos nossos)

Em **Cais-do-Sodré té Salamansa**, este tipo de narração – intrusa às memórias de uma personagem –, que traz à luz estórias e tipos da tradição cabo-verdiana, multiplica-se nos contos, remetendo muitas vezes ao saber coletivo, de modo que podemos considerar o texto inicial, "Cais-do-Sodré", como um paradigma:

> Bia Antónia, a velha criada da casa, era quem contava estas e outras patranhas à Andresa. Depois do jantar, Bia Antónia sentava-se num caixote, perto da escada, na varanda sobranceira ao quintal Entre duas fumaças do canhoto sempre dependurado no canto da boca, a serva desfiava um ror de histórias. Andresa, debruçada à varanda, ouvia-a distraída. [...] Andresa gostava de ouvir estas histórias espalhadas pela boca do povo (CDS, p. 16)

As lendas, o feitiço vindo da Guiné, a morna tocada por violões e violinos no cortejo fúnebre, a língua materna, além das "estórias di boka di tardi" ou "noti", peças

[100] Na "visão por trás" o narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino.

que compõem o mosaico do patrimônio imaterial cabo-verdiano, afastam Andresa psicologicamente (e culturalmente) da “inglesa ruiva [...] sua companheira de banco” no comboio (CDS, p. 18) e a aproximam cada vez mais de Tanha, apetecendo-lhe seguir mais um pouco com esta na viagem: “Andresa relembra tudo isto com tanta minúcia como se nunca se tivesse desapegado da Mãe-Terra” (CDS, p. 18).

O conto “Nina”, também passado na gare (espaço que imprime à obra um sentido de viagem sempre renovado e, de acordo com o título – **Cais-do-Sodré té Salamansa** –, um trajeto de fundo psicológico, da terra de acolhimento à terra natal), apresenta um narrador onisciente, que ora pende para o ponto de vista do rapaz inominado, ora de seu objeto de abordagem, Nina:

> A rapariga de olhos azuis caminha e não ouve. Ou finge não ouvir.
> “Nina! Parabéns!”
> O rapaz acaba de descer os vidros da janela do comboio. Nina andou dois ou mais metros além, na gare, pára e volta-se. Levanta o queixo com ar reservado em direcção da voz. (CDS, p. 19,)

O percurso da personagem feminina, da infância em que conquistara a sua amizade (“Nesse tempo era uma pirralha de tranças”), à “rapariga de personalidade”, (CDS, p. 22) com quem “tinha[m] mantido um flirt por longo tempo”, um “namorico” (CDS, p. 23), é rememorado pelo narrador, na perspectiva do rapaz; no presente da narrativa, porém, a “rapariga de olhos azuis”, que “sustém um penteado moderno”, mostra-se “desinteressada, estranha” (CDS, p. 21-22).

Mais adiante, o conto esclarecerá que, “mordida pela mosca da nova vida”, Nina recusara-se a casar com ele, motivo do afastamento do casal: “Aborrecia-a a ideia de vir a ter filhos de cor” (CDS, p. 23).

Diferentemente de Andresa, personagem de “Cais-do-Sodré”, aclimatada á realidade lisboeta, Nina não demonstra nenhuma empatia com o antigo companheiro de “pândegas”, que ora se sente excluído, fato perceptível por meio da narração: “Nina pusera-o *knock-out*, pensa, revendo a cena da gare. Não lhe permitira a aproximação, sequer, do mundo diferente a que ela pertencia agora. Arredara-o” (CDS, p. 23).

O conto “Rolando de nha Concha” se inicia com uma cena em que a narração, longa e detalhada, adota um ponto de vista do coletivo, que trará para o centro da ação, com o impacto sofrido, um corpo inerte, o de Rolando.

> Ah, o alarido por essas ruas fora. Gente acorria a todos os lados, tocada pelo mesmo vento que a arrebanhava e impelia, juntava-a em magote, sempre a correr e a gritar.
> Vieram do Lombo, do Monte Sossego, da Chã do Alecrim, de Fonte Cónego, as mulheres segurando um lenço com a mão espalmada no alto da cabeça, deixando uma guisa comprida no seu rasto. [...] Garotos entusiasmados com a corrida seguiam as pegadas dos mais velhos. A cidade era pequena, sim senhor, longa de atravessar porém. (CDS, p. 27, grifos nossos)

A cidade do Mindelo, onde se encontram localizados os topônimos destacados, ambienta o conto na ilha de São Vicente, Cabo Verde, terra natal da autora. As guisas, cantos funerários entoados pelas mulheres, aproximam a cena das tradições rituais crioulas.

O narrador, na perspectiva da multidão e em gradação, apresentará em *close up* o tema-título (Rolando):

> Foram-se aproximando, juntando-se acabando por se empurrarem uns aos outros na ânsia de quererem ver o corpo mutilado coberto com a toalha feita de saco de farinha Gold Meal.
> Gold Meal é uma farinha tão branquinha e tão fina, gente. Mandam-na da América. Também mandam farinha de milho. Com farinha de milho fazemos fongos assados na brasa quente, fazemos brinholas amassadas com banana madura, banana platcha apanhada no pelourinho na loja de nha Carlota e noutros lugares mais onde se vende fruta. (CDS, p. 28)

Além de narrar o que vê e as ações à sua volta, no excerto acima referido, esse demiurgo tece comentários, para explicar a origem e a funcionalidade do saco de farinha (que cobre o corpo de Rolando, "colhido em hora minguada pela camioneta de nhô Manê Virgil", CDS, p. 29). No cotidiano das sociedades ocidentais, a farinha costuma ser a base do hábito alimentar. No entanto, a cultura do trigo necessita de clima muito mais frio do que o que ocorre no arquipélago, substituindo-se, portanto, esse alimento, em variadas ocasiões, pelo milho. Por outro lado, o contraste entre o refinamento da farinha de trigo (Gold Meal) e a simplicidade cotidiana representada pela farinha de milho, historicamente fonte alimentar e baluarte da sobrevivência do povo das ilhas[101], indicia a situação social de Rolando.

[101] Sobre o milho na cultura do arquipélago é de fundamental importância toda a segunda parte do livro de Manuel Veiga: **Cabo Verde: insularidade e literatura** (1998, p. 47-94), que contém quatro estudos específicos da relação e importância do milho na história do arquipélago.

No excerto, ainda, o narrador deixa entrever a dependência, num determinado momento histórico, que o povo cabo-verdiano tem das remessas de ajuda oriundas da América. Esse detalhe desloca o foco do indivíduo (Rolando) para a coletividade (o povo). A diegese de “Rolando de nha Concha” é, acima de tudo, coletiva, como já ressaltamos, daí o narrador transitar sua visão por muitas personagens[102] e por pequenos detalhes que os compõem e caracterizam.

O ponto de vista adotado na narração dos contos de **Cais-do-Sodré té Salamansa** consegue imprimir verossimilhança aos fatos ficcionados, como se as personagens pudessem ser encontradas na: “Praça Nova, [n]a Rua da Papa Fria, [...] [n]a Rua de Serra para se lhes juntar no largo do Palácio. [...] enfim no Alto do Pelourinho” (CDS, p. 28). Orlanda Amarílis faz ecoar, na voz dos narradores e na transfiguração literária um conhecimento profundo de sua terra e de suas gentes, conforme entrevista concedida a Michel Laban:

> **O. A.** — Sabe que por vezes o indivíduo aliena-se sem se aperceber por que o faz. Então, os momentos inesperados são aproveitados, inconscientemente, para resolver os seus hiatos íntimos. Numa terra sem incentivos culturais, onde as pessoas cantam, dançam e tocam mornas, todavia entregues a si mesmas, mas que também passam fome, quando surge uma situação nova, dramática ou não, picaresca ou insólita, surge como que o espectáculo. Há os passivos, outros que invectivam, outros atraídos pela empatia da situação e ainda os que se preocupam com a situação em si. (LABAN, 1992, p. 274)

Assim, se tivermos em mente uma linha de leitura hermenêutica do cotidiano cabo-verdiano (no arquipélago e na diáspora), os narradores inscritos na ficção de Orlanda Amarílis apresentam não somente as personagens, como também:

> A dialética do pormenor e do global, das relações entre as minúcias e o conjunto do processo social de uma época implicava uma atitude aberta para a possibilidade de apreensão de papéis informais, que escapam aos papéis prescritos, às institucionalizações, situados enquanto experiência histórica vivida pelos agentes históricos num espaço intermediário entre a norma e a ação: o estudo da multiplicidade de mediações e dos elos desvendou a margem de resistência possível, a improvisação, a capacidade eventual de mudança, de transformação, o que politizou o cotidiano. Acenou-se

[102] Inominadas (“ninguém”, “povo”, “povoléu”, “um moço”, “todos”, “uns moços”, “o ajuntamento”, “os serventes”) e nominadas (Nha Concha, Nhô Totone, Bia Tuda, Mari Delaide, Toi Pirico, Dchilinha, Guida de nhô Totone, Candinha, Djula, Nha Chica, Nhô Mocho, Manê Virgil, Djôzinha, Doutor Monteiro, Nha Tuda, Liminha, Juju, Rosarinha, entre outros); CDS, p. 27-37.

> mais para a liberdade do contingencial do que para as utopias abstratas. (DIAS, 1998, p. 243)

Tal pormenorização e tal multiplicidade podem ser observadas no conto “Desencanto”, que enfatiza nitidamente referências ao dia a dia no arquipélago de origem, se considerarmos o índice da escassez das águas, sintetizado pela imagem das “latas à cabeça”, cena do ambiente rural –

> Sempre as mesmas caras todas as manhãs. Sempre as mesmas. Mas nada têm de comum com tudo para trás com tudo da vida de nómada levada desde que abandonou os estudos. Desde aquele dia soalheiro mas de uma incerteza tão grande e tão dorida de como poderia continuar a ver o mundo com os olhos dos outros. Pensara em voltar. A madrinha bem a aconselhara. Não. Não podia ser. Ter de se adaptar de novo começar tudo de princípio. Como se fosse possível uma coisa assim. Voltar para quê? Para vegetar atrás das persianas da cidade parada e espreitar as mulheres trazendo a água do Madeiral em latas à cabeça ou os homens puxando as zorras com os sacos para a casa Morais? (CDS, p. 41-42, grifos nossos)

Também se observa a ênfase no contexto da vivência na diáspora portuguesa, especialmente a citadina (“o elétrico amarelão”, “o comboio”, o estádio de futebol em “Alvalade”, o “Cais-do-Sodré”), onde a emigrada cumpre também uma rotina: “empurrada pelos outros atravessa a gare. Um autômato de passos certos” (CDS, 43).

O barco, na travessia do rio (Tejo, naturalmente) para a outra margem, assemelha-se a uma boca que “vomita uma mole de gente” e “engole” a personagem feminina, dando ensejo para que a narração, colada à perspectiva dessa personagem, enumere outras personagens-tipo que compõem a coletividade, “as gentes”, como o homem do chapéu preto, a vamp magrinha, o da cara comprida, o caixeiro-viajante de nariz de judeu, as peixeiras.

Ao final do conto, a despersonalização da protagonista reduz-se à condição de excluída (“uma cigana errante, sem amigos, sem afeições, desgarrada entre tanta cara conhecida”) na perspectiva oponente entre o discurso direto de uma das personagens (“‘Malandro, estás a fazer-te prá mulata’”) e o fluxo de consciência da própria personagem principal (“Sempre a fugir de andar com os patrícios de cor para não a confundirem e afinal é um branco que lhe vem lembrar a sua condição de mestiça”, CDS, p. 45).

No conto “Esmola de Merca”, a intrusão do narrador no fluxo de consciência da personagem Titina permite ao leitor o conhecimento de outras personagens femininas que usufruem, por necessidade, das benesses advindas da diáspora americana:

> O povo fora-se juntando do lado de fora. Aguardava. Não fora preciso avisá-lo. Ainda o vapor não havia alcançado o ilhéu Raso e já ele sabia: a esmola dos patrícios vinha pela baía dentro. Na sua maioria eram mulheres velhas, andrajosas, de olhos encovados e cabelo engasgado pelo pó e falta de pente, escondido debaixo do lenço vincado de tanto uso. Parte delas viera arrimada ao seu pau de laranjeira, desde a Ribeira Bota, a arrastar os pés descalços e gretados até ao meio da morada. Uma parte espalhara-se pelo passeio da Administração, outras sentadas no patim das portas laterais, outras aguardavam de cócoras nos passeios. Penderam o queixo sobre os joelhos unidos e abraçavam as próprias pernas, com a saia de pano esfiapado na bainha puxada de modo a cobrir os pés. (CDS, p. 52-53)

Em alguns contos da obra, mesmo que a narrativa não se debruce diretamente sobre o coletivo popular ou “arraia-miúda” (lembrando a crônica de Fernão Lopes), mas sobre a elite (ou parte dela), como é o caso de “Pôr-de-sol”, o narrador parece sempre retornar à coletividade, mesmo que por breves instantes, para registrar um pormenor social: “No entanto, as casas do Mindelo recebiam-na com consideração porque Nhô Damata era homem direito e tinha dado nome aos filhos”. (CDS. p. 63).

Em suma, o narrador examina, com seu olhar intruso, todos os que estiverem ao alcance de sua visão, o que podemos observar no conto que fecha o roteiro geográfico-afetivo do livro – partindo do Cais-do-Sodré (diáspora portuguesa) na viagem de regresso psicológico a “Salamansa”, título que remete à ilha-lar, à origem:

> De uma vez safara-se por essa mesma porta para ir ter com a Linda. Sim, Linda, uma da rua do Cavoquinho. Pusera um jasmim na lapela e, fechando o portão de mansinho, ei-lo na rua batida pelo vento que varria a cidade.
> Linda era menina da rua do Cavoquinho, é certo. Enchera-lhe, porém, as suas noites de rapazinho a despontar para a vida de gente crescida. (CDS, p. 77)

A proximidade do foco narrativo parece fazer imbricar, no conjunto de contos de que se constitui **Cais-do-Sodré té Salamansa**, num jogo de vozes e de pensamentos, as impressões dos narradores de Orlanda Amarílis e das suas

personagens, confundindo-lhes as falas; quando são inseridos elementos retóricos em meio à narração, o discurso se alinha com a subjetividade das personagens e pode, por exemplo, dar lugar ao lirismo. Assim, no excerto anterior, termos como “jasmim”, “mansinho”, “rua batida pelo vento”, “enchera-lhe”, “rapazinho a despontar”, atribuem à narração a tensão da iniciação sexual do jovem, e transfiguram o percurso que vai da pureza (simbolizada pelo jasmim), passando pela solidão do momento da iniciação/transição (“ei-lo na rua”), até o ingressar na vida adulta.

Dessa forma, o que está em pauta não é o fato de Linda ser “menina da rua do Cavoquinho” (local de prostituição em São Vicente, Cabo Verde), dado reiterado duas vezes apenas nesse excerto, e sim o processo mental de como se dá o contato entre Baltasar e Linda, atribuindo à narração das sensações daquela personagem masculina um tom explicativo iterativo – percebido nos fragmentos: “Sim, Linda”, “é certo” – e uma hesitação entre a aceitação e a recusa (“porém”).

Depreende-se do fragmento a aproximação focal entre narrador e personagem, que imprimirá a esse conto e aos demais um efeito de verossimilhança que, por sua vez, avizinha ficção e contexto. Neste conto que fecha o volume, tudo “vai terminar em Salamansa, praia sabe-de-mundo” (CDS, p. 77), útero da terra-mãe, representação maior, na obra, de Cabo Verde.

3.2. A narração em *Vidas vividas*, de Ivone Aida

Retomando a temática de “regresso ao lar” que finalizava o volume de contos produzido pela irmã, Orlanda Amarílis, o conto inicial de **Vidas vividas**, de Ivone Aida (prefaciado por Orlanda) é “Destino dum criol” (Destino de um cabo-verdiano), cujo motivo reside na morte do pescador Zé Catoque, que não consegue regressar à sua ilha. A ótica aqui se baseia não no deslocamento psicológico-afetivo, mas geográfico, que resulta na tragédia da família de Tanha. Nesse texto predomina o diálogo, o discurso direto, e um narrador onisciente neutro[103] que se limita, quando lhe é dado espaço, a construir e descrever o mundo e suas personagens:

[103] Terminologia usada por Norman Friedman para o narrador que fala em terceira pessoa e evita tecer comentários sobre sentimentos e pensamentos das personagens.

> O vento soprava forte em rajadas. No ar papelinhos sujos esvoaçavam e a poeira das ruas, batia em seco nas caras dos transeuntes. Na rua de Lisboa viam-se jovens despreocupados encostados às paredes das casas conversando, ou simplesmente olhando para as pessoas que passavam; trabalho não havia, e era ali, polindo as calçadas, ou às esquinas, que eles passavam a maior parte do tempo. (VIV, p. 11)

Assim sendo, o conhecimento das personagens e de seu mundo interior é acessado diretamente por suas falas, funcionando a narração por meio de processos de descrição de cenas:

> Um jovem louco assoma ao fundo da rua, empertigado, chapéu de aba larga emoldurando-lhe o rosto comprido e barbudo. Na mão brande um pau à laia de espada. Dá uns passos em frente, recua imita uma esgrima, faz continência, diz palavras em inglês e continua o seu caminho seguido de chacota da garotada que vem da Escola Técnica. (VIV, p.11),

Após a apresentação de Maninho, uma das personagens principais, o narrador expõe a trajetória dessa personagem, do nascimento à demência:

> Algures, há dezenas de anos numa casa, talvez na Ribeira Bote, nascia uma criança. Os pais viviam felizes e não lhes faltava que comer.
> Naqueles tempos diziam que a vida era barata, e que com pouco dinheiro se podia pôr uma panela ao lume. [...] É um rapazinho, depois de quatro meninas [...] filho-macho.
> Agora mais do que nunca, Zé Catoque tinha mais amor á vida. Tinha que criar aquele “fidjo-matcho – Ele haveria de ser pescador como ele – monologou.
> Maninho, o filho dileto, tão desejado, tão amado de Catoque, bem cedo se vira nas ruas de amargura. Um dia sem que a Caela desse por ele, fugiu de casa. [...]
> Griga filosofou: – Afinal de contas, ele não foi pescador de peixe e ao fim e ao cabo tornou-se pescador de lixo e lá está ele, sempre à beira-mar. (VIV, p.11, 13, 27)

Como se pode observar, o destino (recortado de forma fatalista, como propõe o mote do conto) de um crioulo (de um cabo-verdiano), que passa de pai para filho macho, resume-se aqui em ser pescador. Mas essa atividade sofre sempre uma mácula: a morte no mar ou a demência que provoca exclusão.

Pai de cinco filhos, já que as famílias cabo-verdianas eram numerosas à época retratada pelo conto, Zé Catoque deposita todas as suas esperanças de *pater-familias* em Maninho, cujo nome, em sua etimologia, significa “estéril”. As

filhas, por sua vez, parecem, de início, condenadas ao insucesso e, depois da morte de Catoque, são preparadas, “por caridade”, para a prostituição por Júlia Paxana ou morrem, evidenciando-se, na narrativa, a dependência feminina da figura do pai provedor, dentro de uma lógica androcêntrica.

> Olhou para o horizonte, toldado por uma ligeira nuvem. Zé Catoque pressentiu o temporal a aproximar-se:
> — «Moces», bradou ele, vamos voltar para terra!
> — Já, Nhô Zé Catoque?
> — Já sim «moce», aquela nuvem ali não me agrada.
> Com manobras certas contornaram o canal. A ponta de João Ribeiro era o mais difícil, mas, uma vez transposto aquela boca onde um ventinho fresco já se fazia sentir, dentro de momentos estariam próximos da Matiota. (VIV, p. 15)

O processo narrativo de onisciência neutra dominará também o conto “Zinda ó grogue nha sina”, com a participação das personagens em discurso direto:

> Uma voz masculina deu uma gargalhada dizendo: — Café di madrugada ó lé, lé, vamos ‘moces’, Zinda com a sua voz maravilhosa, nos convida a ir tomar com ela o café di madrugada.
> — Café, café — replica um outro que se encontrava a uma mesa, cabeça inclinada para baixo, e que despertara ao som das vozes. (VIV, p. 31)

A narração aparece intercalada com os diálogos, que ocupam boa parte do conto:

> Ajudado pela mãe, chegado que foi à casa, caiu em cima da cama resfolegando. Tossiu com força e escarrou para o lado.
> — João meu filho, queres um cafezinho?
> Ele não a ouvia. Os vapores do álcool toldavam-lhe a vista. A mãe pretendia dar-lhe, através do café, um remédio para a bebedeira; fora a vizinha do lado, a Nha Bia Gregória quem lhe recomendara: (VIV, p. 35)

Essa narração onisciente neutra, predominante em “Destino dum criol” e “Zinda ó grogue nha sina”, chega perto de ser imparcial; mas como essas classificações, em geral, referem-se a tipologias perfeitas que, via de regra, não abarcam todos os casos, algum juízo de valor fará sua intromissão na matéria narrada, como o que ocorre na seguinte passagem, já ao final deste último conto:

> Um soluço embargou-lhe a voz e fraco como estava, encostou-se no regaço da mãe que afagou a sua carapinha, como quando ele era bebé; um bebé sadio, sem mácula, sem vícios, sem grogue, aquele grogue que lhe tinha corroído o corpo, lhe tinha devastado a saúde, dando-lhe uma sensação de bem estar de euforia, fazendo-lhe esquecer aquela paixão infernal que nutria por Zinda. (VIV, p. 42)

A fala da personagem no desfecho “Vou ao grogue, mamãe. Agora é ele a minha sina” (VIV, p. 43) reitera a intervenção judiciosa do narrador sobre os efeitos do grogue e a intensidade do sofrimento de Jôn Bóca Máfe.

No conto “Linda”, que expressa em seu mote a “hora di bai, hora di dor” da partida, o narrador onisciente apresenta-se como intruso, em função do processo fabular, no qual os diálogos são muito ligeiros e aparecem, circunstancialmente. Observemos a intrusão na perspectiva da personagem, Carlos:

> As rodas do pequeno avião soltaram-se fazendo um pequeno estrondo. Faltavam poucos minutos para a aterragem. Através dos vidros já se divisava a pista, que crescia a olhos vistos. O aparelho pousou suavemente e deslizou até ficar parado. A porta abriu-se e ao descer do avião. Linda olhou em redor.
> Linda, maquinalmente, seguiu atrás dos outros. Era a primeira vez que visitava aquele pequeno país. Por influência dum amigo de Cardiff, ela resolvera fazer aquela viagem [...]
> Carlos contemplou-a. Seria aquela que na semana passada ele tivera nos braços dançando e cantando «hora di bai bô ê triste?». Tapou o rosto com as mãos para não ver; era horrível, não podia crer, talvez fosse o fantasma de Linda, mas um fantasma não podia ser assim, tão real! (VIV, p. 47 e 55)

Os narradores dos contos examinados de Ivone Aida, assim como os de Orlanda Amarílis, não apresentam grande complexidade, pois apenas relatam as opiniões, as impressões e os pensamentos das personagens, sem entrar em contenda com elas; quando muito, o trabalho que executam limita-se a impregnar com alguma cor as cenas narrandas, mas sempre sem adesão fraternal ou repulsa exacerbada pelas personagens:

> Nha Joana, com sessenta e quatro anos, parecia muito mais velha do que a idade que tinha. Acocorada à porta do seu casebre, canhoto na boca desdentada expirava longas baforadas de fumo. Olhava à volta a garotada buliçosa, que brincava aos gritos, jogando a bola.
> — Oh m'nis, calem essa boca, que barulhada é esta?
> — Oh nha Joana, deixa-nos brincar sossegados!

> Mas ela rabugenta, afugentava os garotos com um pau de vassoura. (VIV, p. 61)

No excerto, fica clara a diferença entre as qualificações “boca desdentada” e “rabugenta”, uma descritiva e outra com pequena dose de intromissão e de tomada postura na narração no conto “Sábado Nossa Senhora”. Como no conto “Zinda ó grogue nha sina”, um narrador não identificado onisciente e seletivo tem pouca participação na investigação da vida interior das personagens, em função do uso de diálogos e discursos diretos que caracterizam o grupo das velhas mendicantes, cabendo ao narrador preencher os espaços que o diálogo, porventura, proporcione.

No conto “O sonho”, o narrador onisciente tem papel preponderante, uma vez que o enredo trata de um pesadelo. Diegeticamente, esse conto é muito distante dos contos anteriores, que possuem um recorte neo-realista; centra-se no mundo interior e imaginário da personagem principal, que, assim, tem as suas impressões durante “o sonho” registradas pelo demiurgo:

> Alice despertou bruscamente. Um pouco assustada aconchegou-se ao marido; ele dormia profundamente. Tateou-lhe o rosto a certificar-se de que era ele mesmo que ali se encontrava ao seu lado. Sacudiu a cabeça como a querer afastar um pesadelo. Envolveu-o suavemente com os braços para não o acordar e deixou-se ali ficar, sentindo o calor do seu corpo másculo, o seu respirar profundo. (VIV, p. 77)

Como afirmamos, os narradores dos contos de Ivone Aida ao dissimular sua presença, em geral, abrem espaço para os dilemas da personagem se desenvolverem e se apresentarem por meio de suas falas, em discurso direto: “Não! Não! Murmurava: — Não podia ir casar com outro. Aquela luta, entre o querer e não querer, o dever e a honra” (VIV, p. 81).

A pequena variação dá-se quanto à proximidade do foco narrativo, cujos pontos de vista variam de acordo com a menor ou maior presença do discurso direto. Contudo, em nenhum dos cinco contos da coletânea de Ivone Aida o ponto de vista é tão próximo do interior das personagens quanto os pontos de vista adotados por Orlanda Amarílis, a escritora que, de longe, mais faz uso desse recurso, aliás com grande maestria, no *corpus* selecionado para exame.

3.3. A narração em *Semear em pó*, de Fátima Bettencourt

Fátima Bettencourt, face ao *corpus* recortado, é a autora que mais difere estruturalmente na efabulação e, portanto, necessita de uma análise mais detida da obra. Enquanto suas predecessoras, em suas coletâneas, adotam narradores oniscientes que não têm função de personagem, Fátima Bettencourt segue na construção de personagens-narradoras, na maioria dos contos de **Semear em pó**.

Também em virtude da maior brevidade da matéria narrada, os narradores, no livro citado**,** acabam por possuir dupla função (como já evidenciamos no item 2.2. desta tese). O processo fabular da autora, em síntese, adota a seguinte construção:

Conto	Narrador
1. Vovô	Menina-personagem-narradora
2. As mantas de mamã	Menina-personagem-narradora
3. Mucula	Menina-personagem-narradora
4. Primo Bitú	Menina-personagem-narradora
5. Vindo do além	Narrador-personagem - gênero não identificável
6. Boa raça	Narrador em terceira pessoa
7. Secreto compasso	Menina-personagem-narradora
8. O rei, meu primo	Menina-personagem-narradora
9. Um homem de princípios	Narrador-personagem - gênero não identificável
10. Vavá	Mulher-personagem-narradora
11. Cumplicidade	Mulher-personagem-narradora
12. As mulheres que meu pai amou	Homem-personagem-narrador

Quadro 12 – Contos de Fátima Bettencourt: narradores

Conforme o quadro acima são sete os contos narrados por meninas, dois por mulheres adultas, um narrado em terceira pessoa e dois com narrador-personagem de gênero social não identificável. Portanto, a semelhança com a forma de construir a narração empregada por suas predecessoras dá-se no conto “Boa Raça” e, ainda assim, com uma nota de diferença, pois o narrador imprime um tom de intimidade com a personagem. A diferença mais marcante, entretanto, quanto á forma de narrar ocorre no conto “As mulheres que meu pai amou”, narrado em primeira pessoa, por uma personagem masculina. Esta dessemelhança é significativa no conto, já que apresenta uma diegese baseada explicitamente numa ótica masculina.

Em **Semear em pó**, a partir do que já podemos entrever no quadro acima, ficção e biografia não podem coincidir, pelo que nos afastamos da linha de abordagem de Christina Ramalho:

> *Semear em pó* reúne textos que, a partir da memória, revivem circunstâncias vividas. A maior parte desses textos está centrada na realidade cotidiana e é assumida por uma instância narrativa em primeira pessoa que remete à própria personalidade histórica da autora. (RAMALHO, 2009, p. 48, grifos nossos)

Evocando depoimento da consagrada escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, já citado nesta tese[104], que afirma não ser possível fazer a distinção entre ficcional e real, de tal modo que a obra escrita resulte em pura ficção, não cremos ser o viés biográfico a melhor maneira para compreender os contos de Fátima Bettencourt, por mais que ela própria, em crônica, ressalte o papel da memória no processo criativo:

> Para mim foi pura magia descobrir que em uma estória que eu escrevi aos 50 anos relembrando os meus 8 ou 9 anos cairia sob os olhos de alguém tão distante e tocaria as suas fibras mais sensíveis a ponto de atenuar a dor de uma perda recente. Esse é um milagre só possível porque a língua nos ligava e porque, já o dizia João de Barros, “As letras, sendo uns caracteres mortos e não animados, contêm em si o espírito da vida”. (BETTENCOURT, 2001, p. 551)

Simone Caputo Gomes, em análise das crônicas produzidas por Bettencourt para jornal, depois coligidas no volume **Um certo olhar**, assim se pronuncia sobre os contos de **Semear em pó**:

> A coletânea de crónicas estrutura-se de forma circular, caminhando das "Origens" às raízes, em "Avó, Tataravô e Outros que não Sei Nomear" - a última crónica do livro citando a primeira. Nos dois textos a cronista reflete sobre questões de identidade e de assunção das raízes negras com humor cáustico, evidenciando aquele seu "olhar de um modo especial" para um quadro ou situação. (GOMES, 2008, p. 267-268)

[104] A invenção e a memória se misturam muito. É impossível fazer uma separação fria, calculada. A memória é a invenção. Quando você vai contar um fato, você dá ênfase a esse fato. Nessa ênfase começa a entrar o imaginário, a invenção. [...] O que interessa é o fato do leitor se aproximar do escritor e formar com ele uma espécie de cumplicidade”. Entrevista concedida à Ong Leia Brasil, extraído de http://www.leiabrasil.org.br/old/entrevistas/tellesi.htm, acesso em 03/05/2013.

A coletânea **Um Certo Olhar**, composta por 149 crônicas, campo largo para o exercício da visão crítica sobre a sociedade cabo-verdiana, patenteia a estratégia de utilização de um cáustico discurso humorístico que reflete, em mão dupla, a preocupação identitária, de preservação das tradições crioulas, respaldando, de certa forma e por analogia, nossa argumentação sobre as qualidades ficcionais da coletânea **Semear em pó**. A forma e o tom adotados por Fátima Bettencourt para seus textos nunca são desprovidos de criticidade.

Continuemos a acompanhar o raciocínio de Christina Ramalho:

> Como diz Simone Caputo Gomes, cabe à mulher caboverdiana a função de transmitir a cultura de seu povo e, no que tange a Fátima Bettencourt, será esse “contar histórias” a marca mais visível em suas narrativas, daí, inclusive, o tom de “crônicas”. Contudo, do mesmo livro não emerge uma voz engajada na problemática feminista. Fátima, em *Semear em pó,* de certo modo, aliena a consciência crítico-feminista, transportando para a maioria dos textos uma identidade que remonta à infância e que, por isso, impede a manifestação de uma reflexão só cabível à mulher madura que problematiza sua condição humano-existencial. (RAMALHO, 2009, p. 49)

Concordamos com a pesquisadora no que diz respeito à asserção de Simone Caputo Gomes; não obstante, consideramos que Ramalho não chega a depreender a profundidade da ficcionalização dos temas trazidos na forma e na medida do *Bildungsroman* feminino, quando, por meio da memória, os momentos de aprendizado e as reflexões sobre eles são resgatados pela personagem-narradora como mulher adulta. A exemplo de **O Ateneu**, de Raul Pompéia, um dos marcos mais emblemáticos do *Bildungsroman* em língua portuguesa, o vetor memorialista de um adulto que recupera a sua infância nunca será congruente com a narração pela ótica da criança.

Retomando a análise desenvolvida por Simone Caputo Gomes, no capítulo “Lição de crônica: um certo olhar de Fátima Bettencourt sobre Cabo Verde”, acrescentamos:

> *Um Certo Olhar* de Fátima Bettencourt, desde o título, nos dá a medida de um painel que se estrutura a partir de um ângulo, agudo: a cronista não é "mulher de medos" ("Navegador Solitário"). A partir de um olhar crítico, vai pintando retratos e cenas com palavras, desvendando a gênese de sua coluna no jornal A *Semana* ("Rostos e Palavras") e do seu próprio texto literário. (GOMES, 2008, p. 266)

Por conseguinte, a veia crítica e o olhar agudo são traços distintivos da produção literária de Fátima Bettencourt, tanto nos contos quanto, e especialmente, nas 149 crônicas de **Um certo olhar** e nas 127 de **Lugar de suor, pão e alegria.**

Quanto à "alienação da consciência crítico-feminista", proposta por Christina Ramalho, lembramos que Fátima Bettencourt fez parte da OMCV, como responsável pelo Departamento de Informação e Relações Exteriores, com franca atuação nas questões de gênero, não apenas na teoria, mas, acima de tudo, na prática cotidiana, em Cabo Verde. A leitura de **Semear em pó** pela via da "alienação" da personagem que narra parece-nos, portanto, improvável.

Feitas estas achegas iniciais, passamos ao exame das construções textuais do ponto de vista da narração.

No conto inicial do volume, "Vôvô", a personagem-narradora atua como testemunha:

> O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa. (FRIEDMAN, 2002, p. 176)

Essa narradora-testemunha, técnica utilizada por Fátima Bettencourt que se estende aos demais contos de **Semear em pó**, traz para os acontecimentos uma visão interna, embora o discurso não seja demarcado pela preocupação com sua estória individual; o protagonismo, no caso, é participativo, primando, invariavelmente, por retratar as outras personagens de modo a englobá-las num "nós" que impede a narradora de atuar como protagonista absoluta, já que está sempre em busca da pluralidade:

> — Psiu meninos, vosso avô morreu e não podem estar nesta brincadeira, admoestou Marcelino.
> Por breve instante parámos de saltar atrás de um gafanhoto tentando compor uma atitude de circunstância. Afinal de contas era o nosso avô mais querido, para nossos tenros anos um poço sem fundo de saber e de histórias fantásticas. (SEP, p. 9)

O efeito que essa personagem-narradora parece buscar centra-se no ponto de vista coletivo dos "meninos" da casa, não importando a distinção de gênero, pois o fim último constitui-se em focar o instante significativo de aprendizagem, no caso,

a morte do avô e o contato com o inevitável, que marca, decisivamente, a história de cada ser humano.

A atuação da narradora reside justamente nesse processo de descentrar o olhar, como testemunha “fiel” do que acontece à sua volta, e ao mesmo tempo, fazendo parte do conjunto humano que está sendo posto em relevo. Atuar sem ser a personagem principal, narrando de dentro, como testemunha fiável dos eventos, confere ao discurso narrativo o tom confessional que passa ao leitor a sensação de verossimilhança.

Dentro dessa perspectiva, a narração, no conto “Vôvô”, situa o tema da morte, em gradação, desde o impacto da comunicação do fato às crianças até a triste constatação de que o avô reduziu-se a apenas um corpo inerte:

> Dentro de momentos chegaríamos a Fonte Filipe, à casa do vovô e em vez das vigorosas palmadas no rabo com que habitualmente festejava a nossa chegada, íamos vê-lo estendido e quieto num caixão, tão distante como se nunca nos tivesse sentado nos seus joelhos, suspensos na sua gostosa narrativa de Carlos Magno e os pares de França as façanhas dos aliados na última guerra. Tudo isso tinha desaparecido para sempre e se calhar até íamos sentir medo ao vê-lo ali tão imóvel e frio. Mas como sentir medo de alguém tão querido? (SEP, p. 12)

Subjacentes a essa universalidade temática, podemos vislumbrar mais duas vertentes tratadas por Fátima Bettencourt; por um lado, as características que já apontamos para o *Bildungsroman* feminino e a ficção que atua nessa vertente:

> Ouvi uma fungadela e pensei, lá está o Julinho com o seu maldito nariz outra vez. Ao olhar porém para ele vi então que grossas lágrimas lhe caiam dos enormes olhos que me fitavam como que a pedir a proteção de quem sempre se portara à altura das situações. Dessa vez porém não encontrou ajuda ou então encontrou a única que lhe servia. Abraçámo-nos e choramos nosso querido avô até nos sentirmos aliviados. (SEP, p. 12)

Por outro lado, a assunção do papel da mulher como responsável pela transmissão do conhecimento na sociedade cabo-verdiana, conforme sublinha Simone Caputo Gomes (2008, p. 161); na cena retratada, a personagem-narradora não se furta em secundar o irmão na ação, coadjuvando, para, logo adiante, dar mais relevo e impacto à narração: “Assumindo o comando da situação comecei a contar ao Julinho uma das histórias predilectas do vovô” (SEP, p. 12).

Em “As mantas de mamã”, como atesta o quadro exposto ao início dessa seção, uma personagem-narradora cumpre a função de elucidar a estória de vida de sua mãe e das pessoas que a cercam, para deter o olhar mais além, no enquadramento histórico da pobreza em Cabo Verde e também nas tradições e técnicas ancestrais, por meio de vozes femininas:

> Nhô Silvestre limpou com as costas da mão um catarro castanho de nicotina e voltou ao seu tear manual e primitivo onde ganhava a cachupa de cada dia tal como o seu pai, avô e bisavô tinham feito no passado desde que mundo era mundo. (SEP, p. 13)

O ponto de vista dessa menina, muitos anos depois, vai recuperar pela memória os eventos que traduzem o processo de formação e de conhecimento profundo da realidade econômica cabo-verdiana, ainda no período da Segunda Guerra. Esse processo ficcional passa pelo registro da narradora, assim como no conto “Vôvô”, que não assume um protagonismo, mas uma posição de coadjuvante, num ponto de vista bastante aproximado ao do narrador-testemunha, segundo a proposta de Friedman (2002, p. 176).

Assim, a narradora pode transitar do mote do conto, as mantas, para o momento de um aprendizado como personagem, ora analisando o papel de Nhô Silvestre na oficina de confecção dos artefatos, ora sua definição de pobreza honrada, passando pelo papel social de sua mãe na família estendida e na comunidade. Aliás, essa multiplicidade de focalização vai cambiando a unidade de ação do conto do centro para a periferia, pois que essa narradora-personagem, coadjuvando e interferindo, acaba por modificar o centro único, acrescentando à narrativa microflashes que orbitam a confecção das mantas:

> — Para quê que mamã quer tanto cobertor de lã? - Eu sempre perguntava mas ela sorria e dizia: "deixa Nhô Silvestre sossegado no seu trabalho". Realmente sossego era o que não lhe faltava. Sossego e três pratos de comida por dia era tudo quanto aquele velho queria. (SEP, p. 15)

A construção do conhecimento, base da estrutura ficcional assemelhada à do *Bildungsroman,* dá-se em dois momentos; o primeiro, a revisão histórica da situação:

> Então um dia eu entendi tudo quando ela apanhou uma e deu a um pobre que passava. Afinal tua mãe não precisava de todas estas

> mantas mas ela sabe que não sei fazer mais nada e minha pobreza honrada não me deixa roubar nem pedir. Então ela me sustenta e me paga ainda por cima, para a minha família não passar necessidade. (SEP, p. 16)

O segundo, a apreensão e a compreensão de dados que introduzem a menina, personagem que narra, no universo adulto: “Tarde da noite acordei na minha cama e no escuro sobressaltado de mil ruídos nocturnos fiquei pensando se aquela história de fadas fora um sonho ou se Nhô Silvestre a inventara para me distrair” (SEP, p. 16).

No texto “Mucula” esse paradigma de narração se repete; porém, talvez por se tratar um conto muito condensado (microconto), observa-se uma necessidade maior de verossimilhança do narrado:

> Mamãe diz que é impossível eu me recordar dessas coisas mas na verdade vejo-as desfilar como num écram, em quadros vivos, porém nebulosos, característica que sempre atribui ao facto de se tratar de lembranças muito antigas mas a minha mãe que não, que aquela costa do Norte era muito fria mesmo e tinha sempre uma nevoazinha rondando. (SEP, p. 17)

As memórias da personagem-narradora, com os seus supostos dois anos na época, servem apenas como instrumento para alavancar a dor da orfandade de Mucula e retratar, para além, o estado de precariedade do sistema de saúde pública, bem como registrar o comunitarismo cabo-verdiano, base do modelo de “família estendida” no arquipélago. Assim, Mucula iguala-se à posição de Marcelino, afilhado dos pais da narradora-personagem, acolhido pela família no conto “Vôvô”.

No texto “Primo Bitú”, a narradora-personagem, testemunha da ação, inclui-se entre os “meninos da casa”:

> No dia do Ano Novo, mais fatal que o destino, chegava todos os anos Primo Bitu à nossa casa, bem de manhãzinha.
> Ainda no rescaldo do Natal, nós, os meninos da casa também madrugávamos, agarrados às cornetas, bolas e bonecas de farrapos no limite do transitório encanto. (SEP, p. 19)

Por dentro da ação coletiva, como parte de um “nós”, e num processo de aprendizagem individual, a narradora-personagem vai desdobrando a sua visão:

> Mal imaginava eu na minha infância tão simples, que tinha nas mãos a percursora da sofisticada Barbie que muitos anos mais tarde viria a

> encantar a meninice das minhas filhas e atrapalhar os meus orçamentos sempre deficitários de jovem mãe, as toiletes e adornos da Barbie não mais colhidos da natureza, adquiridas antes a peso de ouro. (SEP, p. 19)

Para além do mote do conto, o Primo Bitú, a narração abrange o conjunto de circunstâncias natalinas que, direta ou indiretamente, se relacionam com a chegada daquele. Assim como também ocorre na efabulação de Orlanda Amarílis e de Ivone Aida, Fátima Bettencourt adota um recorte hermenêutico do cotidiano, de momentos prosaicos que a história oficial não registra, mas que constituem uma ponte com retalhos de um contexto bem determinado: o contraste histórico entre as bonecas de farrapos ou feitas de espiga de milho (base da culinária cabo-verdiana e símbolo nacional, tal a sua importância para um país agrícola como Cabo Verde) e as barbies globalizadas.

A perspectiva de gênero também subsidiará comentários da narradora-personagem, ao diferenciar a boneca cuja cabeleira era composta por “bonitas e frescas barbas de milho” dos brinquedos dos “meninos machos da casa”: a flauta de cana”, “piões, guitas e botões” (SEP, p. 19-20).

Dentro da perspectiva de perscrutar o cotidiano das ilhas pela via da ficção, a narradora-personagem vai registrar as minúcias do dia a dia, como o trabalho da mãe no espaço privado da casa, o do pai no terreiro e as brincadeiras das crianças no entorno:

> Havia muita criação em nossa casa e a nossa relação com os filhotes era tão íntima e cheia de ternura que matar um deles, à vista dos meninos, estava totalmente fora de questão. Cabrito, franguinha, leitão, burrinho**,** cada um tinha um nome próprio e era o bichinho de estimação de alguém da casa e o companheiro de brincadeira dos garotos.
> É certo que víamos a carne aparecer à nossa mesa mas sempre surgia alguma história que justificava a sua origem ou o desaparecimento de um bichinho mais querido. (SEP, p. 20-21)

Nesse processo fabular iniciado com a visita do Primo Bitú e suas repercussões, a narradora-personagem inclui situações que acabam por reforçar a alteração causada, tanto por ele quanto pelo novo ano que se inicia, na rotina familiar:

> A minha mãe, decidida, colocou ela própria a cadeira no terreiro com um pedido de desculpas "sabe, primo, você é de casa, eu estou a dar um jeitinho lá dentro... é um dia especial, o primo não leva a

> mal". Lá se foi minha mãe às suas tarefas deixando-nos ali para fazer "sala" ao primo. (SEP, p. 21)

Toda a diegese caminha na voz da narradora-personagem para o *bildung* (educação, formação): “À noite, à volta da mesa, olhando a chama trémula do candeeiro a petróleo, o nosso silêncio era cheio de subentendidos e uma compreensão nascente das coisas da vida. Naquele dia crescêramos um pouco mais” (SEP, p. 24).

No conto “Vindo do além”, o narrador-testemunha não é passível de identificação por gênero, mergulhado que está no conceito de “meninos do campo” que a escritora utiliza; o ponto de vista centra-se na figura de Nhô Gregório e no impacto de sua chegada.

Esse processo de construção fabular, que conjuga as funções de narradora, personagem e testemunha, repete-se nos contos, como já ressaltamos, variando apenas o grau de participação em relação ao narrado. Em “Vindo do além”, “Djô de Mano era um amigo da família, daqueles raríssimos com que se pode contar em qualquer circunstância. Lá em casa todos o adorávamos e a cada um de nós ele dispensava um carinho especial” (SEP, p. 25, grifos nossos); esta opção fabular assim pode ser definida teoricamente:

> O segundo ponto de vista é o da primeira *pessoa* (do singular ou do plural), assumido pela(s) personagem(ens) central(is), ou por uma personagem secundária, ou pelo narrador-testemunha. Em qualquer hipótese, processa-se drástica diminuição da faixa de terreno abrangida pelo olhar: no primeiro caso, o protagonista narra a sua história e reporta-se às demais personagens na razão direta da participação; no segundo, a incumbência desloca-se para um dos figurantes menores, mas a história gira em torno de outra personagem; no último caso, o narrador torna-se testemunha, espectador de conflitos alheios. (MOISÉS, 2004, p. 366)

A reflexão de Massaud Moisés pode esclarecer o modo fabular encetado por Fátima Bettencourt. O seu narrador expressa-se em primeira pessoa, mas busca uma abordagem da coletividade (“nossos”, “nós”, “todos”), num jogo com o narratário. Massaud Moisés acrescenta que:

> Outro aspecto digno de nota vincula-se ao fato de os vários focos narrativos tenderem a sobrepor-se: em razão da mobilidade da fantasia criadora, e de todo ficcionista pretender, conscientemente ou não, abarcar o máximo da realidade, - não há, no interior de uma

> obra determinada, pontos de vista puros ou estanques. Mais de um pode concorrer no enquadramento de uma cena ou situação, tudo dependendo do grau de coerência ou consistência alcançado: a harmonia do conjunto evidenciará o bom ou mau emprego de um ou mais prismas simultâneos. (MOISÉS, 2004, p. 364)

Em todos os contos com a efabulação partindo do ponto de vista da menina como personagem-narradora, “Vindo do além” talvez seja aquele que mais evidencie essa característica.

Apesar de o mote ser o mesmo do conto “Vôvô”, a morte agora vem seguida de uma providencial felicidade na substituição de Nhô Mano pelo seu gêmeo Nhô Gregório; o desfecho do texto tem uma estratégia circular, com o uso da voz narradora na primeira pessoa do plural:

> A adopção de Nhô Gregório foi quase instantânea, tão igualzinho ao nosso amigo que Deus levara. Para nós parecia quase um milagre termos chorado pela morte de Nhô Mano e de repente eis que nos aparecia uma criatura tão semelhante a ele como uma gota de águas se parece com outra. Transferimos então todo o nosso carinho para esse velho do jeito simples e inteiro como só meninos do campo sabem fazer. (SEP, p. 27)

Mais uma vez, a narração se vale do termo “meninos”, seguindo a gramática padrão, para caracterizar ambos os gêneros, implicando uma indissociação entre meninos e meninas do grupo.

Nesse caminho narrativo, adicionalmente, o narrador (indiferenciado na perspectiva social de gênero) não deixa de apontar as diferenças entre o campo e a cidade, já expressas no contraste entre as bonecas de espiga de milho e as barbies no conto “Primo Bitú”; pontua o papel da mãe, que permanece no espaço da casa, como primeira linha de defesa, não importando qual seja a ameaça:

> A meninada cheia de medo começa furtivamente a abeirar-se da mãe de quem, contudo, não vinha um som que nos pudesse tranquilizar. De qualquer forma se alguém nos havia de proteger contra algo vindo do outro mundo esse alguém era ela que com o seu "creio que há um só Deus verdadeiro" (SEP, p. 26)

No conto “Boa raça” encontramos um narrador onisciente: “Prima Antónia era branca de lisos cabelos pretos. Dificuldades da vida a fizeram abandonar a sua aldeia de Mão-Pa-Trás e instalar-se em S. Vicente” (SEP, p. 29); sua onisciência

neutra tende para a posição de observador e seu registro da estória, portanto, não parte do centro da ação. Contudo, fica sugerida, na forma de tratamento da protagonista (Prima Antônia), certa proximidade ou um possível parentesco com a personagem, que serve de ensejo para denunciar o *leitmotiv*, o desejo de ficar e ter que partir. Esse registro, porém, não se faz a partir do momento em que a decisão de partir é tomada, ou na premência da ida para a diáspora: para o ponto de vista, o narrador adota como vetores o tempo histórico e o tempo da diegese:

> Figura frágil [Prima Antónia], nunca pudera enfileirar na porta de Ciminhas para carregar sacas de cimento ou de milho à cabeça. Jeito para abanar moscas numa bandeja de sucrinha nunca tivera também, mulher conservada da sua casa, habituada a cozinhar, lavar, passar e tratar do marido e dos filhos que a fome acabou levando um a um. (SEP, p. 29)

A visão demiúrgica desse narrador inominado e sem as marcas de gênero frequentes na ficção de Fátima Bettencourt, resume o percurso histórico da protagonista e dos membros de sua família abatidos pela longa seca, motivo que a impele ao desejo de emigrar para as roças de São Tomé e Príncipe (onde vivem ainda hoje muitos cabo-verdianos): “Quando ouviu aquela notícia de contrato para S. Tomé nasceu-lhe uma alma nova. Pensou que finalmente chegara o milagre por que tanto esperara mas mais uma vez se enganava” (SEP, p. 29).

O discurso do narrador focaliza o outro lado do “ter que partir”, as consequências reais do “caminho longe” para São Tomé e os percalços do regresso:

> Acabou regressando à terra mais frágil e sofrida que dantes mas também mais altiva e rebelde.
> A saúde, essa ficara definitivamente na roça de S. Tomé por conta do paludismo, dos mosquitos, do sol escaldante, da chuva a ensopar a alma, da sub-alimentação, do trabalho escravo, da saudade. (SEP, p. 30)

O narrador de “Boa raça” também atua na linha da “pobreza honrada” da personagem (tema já apresentado em “As mantas de mamã”), tomando para si a tarefa de expor essa ideia:

> Todos os parentes a recordam passados esses anos, a vergastada da sua língua afiada a todos fustigava impiedosamente mas a todos ela deixou um legado de coragem e inconformismo, um património de dignidade e nobreza que é dever de cada um conservar intacto e passar às próximas gerações. (SEP, p. 30)

A descrição da trajetória de Prima Antónia também implementa o registro de outro aspecto da cultura cabo-verdiana, um fenômeno novo dentro da história da emigração: a saída da mulher do arquipélago, rumo à diáspora.

Percebe-se, nas falas do narrador, o propósito de questionar a emigração para as roças como saída contra a fome, denunciar a solidão das mulheres e as dificuldades sociais, para as companheiras dependentes, decorrentes da falta dos maridos provedores, o estado de abandono das populações desfavorecidas e o valor de sua luta, assim como a importância do comunitarismo. Para promover tal questionamento, o narrador só poderia estar fora do centro das ações, uma vez que, dessa forma, domina toda a diegese e efabula sem entraves, de modo verossímil, a trajetória de Prima Antónia, personagem feminina que se impunha, demonstrando um posicionamento diverso da esperada submissão á dominação simbólica masculina.

No conto “Secreto compasso”, a autora retoma a técnica da da narração em primeira pessoa, por meio da qual a personagem rememora um momento significante, estanque, do seu passado. Como em contos anteriores, o ponto de vista do “eu” como testemunha recai sobre os seus familiares, partindo da relação cotidiana de uma mãe e seus filhos. No entanto, o nó da narrativa não se concentra no *Bildung* (educação, formação) da personagem que narra; a linha memorialista evidencia a história de Augusta, como representante das mulheres pobres que vivem no arquipélago, no sentido de levantar uma discussão sobre a situação social das mulheres cabo-verdianas, seus problemas mais recorrentes (a pobreza, o número elevado de maternidades, os filhos criados sem pai) e o processo que acaba por gerar as famílias estendidas.

O embate apresentado pela narradora, entre sua mãe e a empregada Augusta, personalidades diametralmente opostas, ressalta um aspecto dicotômico entre a esposa-mãe e a mulher que sai de casa para trabalhar por necessidade. Pesam nesse contexto variáveis como classe social, a idades, educação. Segundo Helena Hirata:

> [...] a contribuição das mulheres para a produção econômica e sua presença no Mercado de trabalho constituem precisamente desvios em relação à norma da repartição entre o papel "instrumental" masculino do pai, provedor da renda da família e encarregado das relações desta com a sociedade, e o papel "expressivo" feminino da esposa-mãe que se consagra à vida doméstica e aos cuidados das

> pessoas, exercendo sua função afetiva no âmbito da família. (HIRATA, 2009, p. 97)

Augusta, na perspectiva da personagem-testemunha que narra, caminha para uma tragédia anunciada, ao ritmo sensual das coladeiras cabo-verdianas, que dinamizam, na narrativa, a sua energia exuberante:

> Recordo como agora o dia em que ela aportou à nossa casa, levada por uma comadre fornecedora de hortaliças, que garantia as qualidades e a cabeça sossegada da moça, na opinião dela ferida apenas de um único defeito: só parava de cantar quando dormia. [...] irradiava dela uma chama que na época eu não soube compreender mas agora não me surpreende que se mantivesse acesa e nítida nas minhas lembranças de muitos anos atrás (SEP, p. 33-34)

Em “Secreto compasso”, essa narradora se municia de uma série de conceitos subsidiários, como a questão da família, que Raymond Williams assim define: “Há o sentido direto do latim **família** [*household*], seja no sentido de um grupo de criados, seja de um grupo de parentes consanguíneos e de criados que vivem juntos na casa” (WILLIAMS, 2007, p. 177-180).

Percebe-se em “Secreto compasso” uma explicação possível para a gênese do modelo familiar estendido, comum às sociedades africanas, sobretudo pela preponderância das uniões de fato e não por casamento oficial, no caso de Cabo Verde:

> [Augusta] Acabou morrendo, deixando o primeiro filho pois o segundo se fora por conta de uma diarreia ao sol e ao vento nas estradas do Porto Novo. A minha mãe tomou conta do garoto e criou. É um dos meus irmãos adoptivos. Vive na Suécia, dedica-se à música nas horas livres, um gosto que certamente apanhou quando boiava no útero materno. (SEP, p. 36)

Estratégia semelhante à utilizada em contos anteriores comparece aqui: a narradora consegue aglutinar, em comentário no último parágrafo, várias informações, desde os motivos da orfandade, do trabalho pesado exercido por mulheres, à adoção de crianças pelas famílias constituídas, chegando ao tema da emigração.

Outro conto do volume **Semear em pó**, “O rei meu primo”, retoma a categoria “família estendida”, iniciando-se a narração com uma síntese explicativa, emitida pela personagem testemunha, sobre o conceito de “primo”:

> Nas nossas Ilhas o conceito de "primo" é tão abrangente que acabam sendo primos todos os naturais da mesma Ilha.
> É assim que ninguém tinha como contradizer primo Guilherme quando ele afirmava peremptório: “somos primos pelo lado das Marianas de Alto Mira”. (SEP, p. 37)

A técnica das narrativas encaixadas (e fictícias), proferidas em discurso direto pelo primo Guilherme, apresentado no parágrafo seguinte, segue até o final do conto, culminando com a descoberta de outro primo, que teria sido rei de Portugal:

> Primo João era um homem muito inteligente. Todas as prendas entravam na sua cabeça e lá ficavam. Mas era muito bom também. [...] Não pensem que era rei só para pôr coroa na cabeça e manter a ordem. Não, nada disso! Ele visitava todos os hospitais e lazaretos onde centenas de doentes morriam todos os dias. E foi numa dessas visitas que ele contraiu a doença, coitado! Morreu sem nunca mais ver a sua terra.
> Todos nos contristamos com o triste fim do Rei, nosso primo, e já quase nos escorregavam lágrimas pela cara abaixo quando veio do narrador o consolo carregado de expectativa:
> — “Seu corpo está naquele lugar onde repousam todos os reis de Portugal. É só ir lá e ver”.
> Passados anos visitei os Jerónimos e deliciei os meus filhos com a história do nosso primo rei que, para grande decepção dos garotos, não se encontrava no panteão real. (SEP, p. 39)

O desfecho irônico, na voz da narradora-personagem, ratifica, afinal, a ficção dentro da ficção: no real histórico, um cabo-verdiano rei de Portugal nunca seria possível.

O conto “Um homem de princípios”, assim como o anterior, “O rei, meu primo”, adota o ponto de vista da narradora-personagem-testemunha que focaliza personagens fora do núcleo consanguíneo, registrando a descentralização do sujeito e a sua mobilidade no espaço das ilhas:

> Enfim, de qualquer modo não era sem mais nem menos que o meu avô ia manchar uma amizade tão antiga, ainda mais tratando-se de um parentinho perto afirmava Tomazona, se bem que meu avô nunca tivesse entendido as ligações de neto de fulano que casara com filha de fora de beltrano. (SEP, p. 41)

O registro exemplifica mais uma das formas de estruturação solidária do modelo familiar cabo-verdiano. Nessas duas diegeses, vê-se que também há um traço de humor nas construções das duas personagens que narram: no primeiro

caso não se sabe qual a vantagem em pertencer à família da personagem-narradora, ao passo que, no segundo caso, os benefícios financeiros são evidentes.

As narradoras dos dois contos trabalham na perspectiva da ficção e do humor, escapando dos temas vazados pelo recorte sociocultural de estofo neo-realista; contudo, o retorno memorialista à infância ocorre em ambos os casos.

Nos contos seguintes, “Vavá” e “Cumplicidade”, as narradoras são personagens adultas do gênero social feminino: no primeiro caso, a narradora tem o papel de protagonista; no segundo caso, ela é testemunha, tendo a sua cota de participação como protagonista.

Em “Vavá”, o percurso narrativo retoma o passado ficcional por meio da memória, resumindo os instantes cruciais da matéria narrada até chegar ao presente ficcional, já na idade adulta da protagonista:

> Hoje encontrei Vavá. Conversamos um longo pedaço sem que eu pudesse achar um jeito de me despedir. Qualquer coisa me inibe e me confrange quando encontro o velho amigo da infância, bem mais velho, é certo, mas a quem sem querer, marquei tão duramente. (SEP, p. 41)

Essa narradora cumpre o papel de rever a sua própria estória e, nesse processo, reavalia a estória exemplar de Vavá. A revisitação do percurso social das mulheres cabo-verdianas nas últimas décadas é exposta a partir da narração em primeira pessoa:

> Queria estudar, ser alguém. Não sentia a mínima vocação para vir a ser mais uma mãe de família sacrificada, rodeada de criancinhas mal alimentadas e mal vestidas, caticatindo pela sobrevivência. Que futuro poderia eu ter naquele rapaz? (SEP, p. 46)

Essa personagem-narradora representa o novo paradigma social da mulher burguesa, que busca seu espaço no Mercado de trabalho, dá prioridade à formação e à carreira, admitindo para companheiro um homem com grau semelhante de formação, fator excludente para Vavá, segundo atesta a conjugação deste fragmento com o anterior:

> O meu trabalho atirou-me para longe de casa e ao encontro do homem com quem casei.

> O acaso, sempre o acaso, levou-me para mais longe ainda, meus filhos nasceram e só muito tempo depois, já em São Vicente de novo, voltei a encontrar Vavá. (SEP, p. 48)

Nesse processo fabular, focado nas aspirações da narradora protagonista, Vavá representa uma cultura ultrapassada que quase já não tem lugar na contemporaneidade, não sendo bastantes a beleza e o tipo atlético do homem para garantir as metas futuras da personagem feminina. O sucesso profissional/social que esta alcança, além da amplitude de visão, concorre para, ao final do conto, o resgate social de Vavá:

> Os nossos encontros muito espaçados e ocasionais são sempre pretextos para longas conversas, cada vez mais serenas e descontraídas. Falamos do passado, das brincadeiras, das serenatas [...] Aprendemos pouco a pouco a rir um com o outro, a olhar-nos sem acusações nem culpas, a sermos bons amigos. Ele conta-me do seu trabalho, de como reconstituiu a casa dos pais e vai arrumando a sua vida, agora de novo fresco e lavado, a camisa branca impecável. (SEP, p. 50-51)

No conto “Cumplicidade”, a narradora-personagem centra-se, supostamente, num casal que está no mesmo avião que ela; porém, essa postura narrativa, como disséramos na análise das personagens, parece advir, única e exclusivamente, de seu medo de voar, funcionando o foco narrativo observador em relação ao casal:

> Mal me instalei naquele bendito aviãozinho chamado CASA, preparei-me para fingir que não estava lá. Recostei-me na cadeira, apertei o cinto mas antes que me transferisse para algum cenário mais aprazível, comecei a ouvir atrás de mim um estranho diálogo:
> Ela — Há que tempos que não te vejo!
> Ele — Quer dizer, vemo-nos mas não nos vemos. (SEP, p. 53)

Logo na sequência, a narradora centra-se em sua própria estória, em seus sentimentos e pensamentos: “Um exemplar de Saramago e outro de Nadíne Gordimer, ambos maravilhosos, de nada me serviram diante do desconforto total daquele transporte aéreo certamente concebido para cargas e bichos” (SEP, p. 54).

Em “Cumplicidade”, assim como em “O rei meu primo” e em “Um homem de princípios”, a diegese não dá relevo à denúncia social:

> Chego a sentir vergonha de ter percebido tanto. Ou será apenas a minha imaginação exaltada que inventou tudo na hora do medo que

> eu não sou capaz de assumir? À saída prestei a última homenagem ao par seguindo em frente sem nunca lhes ver os rostos. (SEP, p. 56)

Para finalizar, no conto “As mulheres que meu pai amou” o narrador é o único construído com voz masculina:

> Daqui, de New Bedford eu faço os meus planos de férias em Cabo Verde. (...) Comigo é bem diferente. Com um mapa na frente tenho que estudar tudo muito bem, especialmente porque este ano vou sozinho enquanto minha mulher e os meus dois filhos irão para a Califórnia. (SEP, p. 57)

Esse narrador-personagem, que se propõe a contar a estória do pai, assim pode ser caracterizado, segundo a postulação de Massaud Moisés (2004, p. 366): “Quando não compreende claramente o que presencia, chama-se *narrador ingênuo* ou *inocente* ou *suspeito* (*unreliable*)”. O narrador, neste conto, deixa claro:

> 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)

Buscando recompor a sua estória, na ótica patriarcal, a personagem que narra, representante da linhagem 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). Para Walter Boechat (1997, *online*):

> 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 idéia 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*. (Aliás, no filme, a ilha de Eros -ou Cupido- ocupa lugar de destaque).
> 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 pelo filho ainda se contamina do comportamento do *puer eternus*, que não consegue exercer uma paternidade responsável, ou seja, “integrar o princípio do pai”. A incapacidade do desenvolvimento da consciência que a personagem “pai” do conto deixa entrever 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*)

Acidentalmente ou não, Fátima Bettencourt consegue, por meio dessa narração qualificada como do gênero masculino, criar um narrador verossimilhante, que mergulha fundo na construção psicológica da personagem paterna, chegando ao ponto de levar a erro até o *leitor crítico* (cf. Nelly Novaes Coelho, 1995, p. 19).

Essa voz narrativa busca sobredourar uma paternidade irresponsável, de modo a torná-la aceitável, a “digeri-la”, pois, se assim não fora, uma infância ao abandono, ao desamparo psicológico, tornar-se-ia insuportável.

Esse modelo de superioridade paterna, a que tanto o narrador despende esforços em enaltecer, acaba por não ser seguido nem pelo próprio narrador-personagem, adepto do modelo da paternidade responsável; este, em oposição ao *puer aeternus*, em vias de reforma (aposentadoria) e com a idade avançada, vive uma relação monogâmica, calcada no desejo fiel, numa família nuclear: “este ano vou sozinho enquanto minha mulher e os meus dois filhos irão para a Califórnia” (SEP, p. 57). Portanto, o narrador-personagem de “As mulheres que meu pai amou” está numa relação e professa um estilo de vida ideologicamente opostos ao enaltecido donjuanismo de seu pai:

> 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)

Ao engendrar essa diegese, efabulando narrador tão instigante, Fátima Bettencourt não deixa, no horizonte, qualquer outra impressão senão a da crítica mordaz a esse modelo de pensamento hegemônico do viriarcado, que tem como base a cultura medieval dos senhores de baraço e cutelo, que, em alguns recantos do planeta, conseguem continuar existindo.

Nesta etapa do caminho, retomamos a afirmação de Maria Odila Leite da Silva Dias, exposta no início desse trabalho: "através de focos narrativos, a hermenêutica do cotidiano procura historicizar aspectos concretos da vida de todos os dias dos seres humanos – homens e mulheres – em sociedade" (Ibidem, p. 347).

No processo fabular das coletâneas examinadas, portanto, concluímos que Orlanda Amarílis e Ivone Aida utilizam tipologia narrativa semelhante, predominando um narrador onisciente, sendo predominantemente intruso na coletânea examinada da primeira autora e neutro na coletânea da segunda, que prima pelo discurso direto das personagens; na coletânea de Fátima Bettencourt, há a utilização de tipologia variada, com acumulação das funções de personagens e de narradores, sendo a maioria dessas vozes de narradoras-testemunhas femininas.

De modo geral, os narradores inominados e oniscientes de Orlanda Amarílis e Ivone Aida, apesar de não poderem ser identificados imediatamente quanto ao gênero (à diferença do que ocorre com as narradoras-personagens da ficção de Fátima Bettencourt), estão a serviço diegese gendrada no feminino, porque prevalecem as estórias de mulheres efabuladas pelas duas contistas.

Uma diferença que marca também a ficção de Orlanda Amarílis, com relação aos procedimentos de narração depreendidos das coletâneas de Aida e Bettencourt, reside no fato de aquela permanecer sob os auspícios de um recorte neo-realista, conforme atesta Benjamin Abdala Júnior (1999a, p. 17): "A identidade feminina, como se vê, caminha ao lado da identidade nacional. Era a perspectiva do neo-realismo". Para o estudioso, a obra de Orlanda Amarílis, como um todo, cria uma perspectiva solidária:

> [...] o texto de ficção de Orlanda Amarílis mostra-se bastante auto-recorrente, criando um *continuum* como se a escritora estivesse sempre escrevendo um mesmo livro, com seus narradores trazendo novas visões dos mesmos objetos ou acréscimos de histórias

> intercaladas. Além disso, esse *continuum* do espaço-tempo, em oposição ao insulamento das *mulheres-sós,* cria ao nível da enunciação um espaço de solidariedade. Esse recorte é manifestação do desejo da escritora, de sua vontade. (ABDALA JÚNIOR, 1999, p. 12)

A aproximação focal entre narrador e personagens (sobretudo componentes de uma coletividade) aponta para uma aproximação entre ficção e contexto, destacando-se comentários do narrador demiurgo que encaminham para maior efeito de verossimilhança. Orlanda Amarílis permanece fiel aos preceitos que propunha em seu artigo na **Revista Certeza**, sobre a sua consciência quanto à luta de gênero, que, para a época, já era bastante avançada conceitualmente, primando pela igualdade.

Desde a época da **Revista Certeza**, até o momento da escrita de **Cais-do-Sodré té Salamansa,** o panorama cabo-verdiano e mundial havia avançado pouco com relação à questão da equidade social entre homens e mulheres e este fato talvez explique porque, no processo de diegese orlandina, não haja espaço para uma ficção desprovida de estofo neo-realista: as vozes narradoras tendem a continuar encabeçando essa luta pela equidade.

No geral, ao confrontarmos a produção das três contistas, considerando os focos narrativos, percebemos que o processo ficcional, à maneira de Orlanda Amarílis, reveste-se de maior tragicidade e mesmo crueza, calcado na observação externa, e oriundo do recorte neo-realista. Tal tangenciamento da realidade das mulheres cabo-verdianas, no arquipélago ou na diáspora permanece nas narrativas produzidas por Ivone Aida e Fátima Bettencourt, mas o tom trágico ameniza-se gradativamente, seja pela apreensão memorialista (mais frequente com Fátima Bettencourt) que, de certa maneira, relativiza certas tragédias do contexto social transfiguradas pela ficção (como a seca, a fome, a falta de emprego, a pobreza, a emigração forçada), seja pela predominância da pobreza “honrada” e enobrecida (em **Semear em pó**, desta última autora) face à pobreza caricaturada pelo exagero da dissimulação (em **Vidas vividas**) ou à miserabilidade grotesca (em **Cais-do-Sodré té Salamansa**).

Os narradores ficcionais são responsáveis, ainda, por registrarem o começo da mudança do perfil migratório, dado que retratam a transição da história das migrações cabo-verdianas, em princípio predominantemente masculinas, para uma condição de igualdade de gênero, acrescendo variações no teor motivacional da

emigração feminina: o de busca por qualificação, dentro da ótica do “conto de formação” e não mais, apenas, o triste processo de saída forçada (ou praticamente forçada pela necessidade de sobrevivência) para as roças de São Tomé.

Outro dado relevante da análise dos contos, a proliferação das personagens femininas, anônimas ou oriundas das camadas mais pobres da sociedade cabo-verdiana, ratifica um fio neo-realista que liga essas representações de mulheres pela tragicidade de seus destinos ficcionais finais – sem chances de auto-realização –, traço destacado por Ferreira Pinto (1990, p. 16) para o *Bildungsroman* ou para o que chamamos de “ficção de formação”. Como dados fundamentais da diegese, os registros da cultura das classes populares e dos cotidianos anônimos de mulheres cabo-verdianas, sob a ótica dos narradores (ou narradoras) e na representação das personagens, compõem a base da leitura crítica das representações literárias de autoria feminina que tentamos realizar.

CONCLUSÃO
RUMOS DA FICÇÃO CABO-VERDIANA PRODUZIDA POR MULHERES

Jacques Le Goff, Peter Burke, George Duby e Michelle Perrot, entre outros, fazem parte do movimento da Nova História, empenhado em construir um objeto teórico-historiográfico – que se define como "uma história do poder sob todos os seus aspectos, nem todos políticos, uma história que inclua notadamente o simbólico e o imaginário" (LE GOFF, 1990, p. 8) – e, com esse pressuposto, abrem espaços para que outras disciplinas como os estudos sociais de gênero na literatura possam contribuir para a História das Mulheres. Nesse sentido:

> As contribuições recíprocas decorrentes da explosão do feminismo e das transformações na historiografia, a partir da década de 1960, foram fundamentais na emergência da História das Mulheres. Nesse sentido, ressaltam-se as contribuições da História Social e da História das Mentalidades, articuladas ao crescimento da Antropologia, decisivas nesse processo, em que as mulheres são alçadas à condição de objeto e sujeito da História. Fato relevante, se considerarmos a despreocupação da historiografia dominante, herdeira do iluminismo, com a participação diferenciada dos dois sexos, já que polarizada para um sujeito humano universal. (SOHIET, 2008, p. 1)

Assim, com a intenção de compreender os meios pelos quais a ficção lança mão do imaginário, do simbólico e do literário para representar a transformação do paradigma das mulheres em situação de subalternidade para a condição de sujeito social igualitário, percorremos os caminhos da ficção de autoria feminina cabo-verdiana entrecruzando-os com os pressupostos da teroria da dominação masculina, do feminismo, das novas masculinidades e com dados histórico-sociais.

Cabo Verde, como já resalvamos, representa um objeto de estudo complexo, proporcionalmente inverso à sua dimensão (pequenez) geográfica e, por constituir um *entre-lugar,* de acordo com a acepção de Bhabha, demandou que percorrêssemos um *corpus* teórico abrangente para embasar a leitura dos textos literários.

O *corpus* literário, que abordamos no segundo capítulo, abrangeu três momentos distintos, considerando a história recente do país: período colonial, independência e período republicano. Na análise dos contos, tarefa bastante desafiadora,face ao recorte que estabelecemos para ela, identificamos e buscamos compreender o seu percurso por meio da representação das personagens e constatamos um impulso de (re)definição dos sentidos de alguns dos traços culturais

mais marcantes do *ethos* cabo-verdiano, tanto como *entre-lugar* (arquipélago, com ilhas dispersas pela distância e dispersão de cabo-verdianos na diáspora mundial), quanto como sociedade androcêntrica.

No terceiro capítulo, perscrutamos os narradores e suas vozes, buscando complementar o conhecimento das opções diegéticas iniciadas com o estudo das personagens para a obtenção do quadro geral, diacrônico, dos caminhos ficcionais percorridos pelas três escritoras.

Percebemos, ao longo do percurso, que uma das marcas desse caminho literário, sobre o qual detivemos o olhar, diz respeito ao dilema "querer ficar e ter de partir" ou "querer partir e ter que ficar", ficcionalizado nas coletâneas. Foi perceptível que as personagens estão submetidas a esse sentimento caracterizador da subjetividade cabo-verdiana, que atua como *leitmotiv* na composição do título da coletânea de Orlanda Amarílis e nos motes dos contos de Ivone Aida. **Cais de Sodré té Salamansa**, de Amarílis, aponta, sinteticamente, para a incompletude dessa via de duas mãos (ficar/partir), não importando de onde parte o olhar da diegese, se do "Cais-do-Sodré", se de "Salamansa".

O discurso de Orlanda Amarílis parte de ou para Portugal, em **Cais-do-Sodré té Salmansa**, já que a autora se encontra fabulando no período colonial e a relação geográfica (o trânsito, mais do que físico, simbólico) não apresenta naquele momento, barreiras entre Cabo Verde e Portugal; contudo, já se evidencia o despontar da consciência de colonizado e o sentimento anticolonial.

As secas e a incapacidade da metrópole em estabelecer condições mínimas de sobrevivência/permanência no arquipélago tornam-se, historicamente, responsáveis pela (e)migração e pela criação de outras ocorrências culturais de repercussão social, mais ou menos associadas ao "desejo de ficar e ter de partir" (o filho de fora, a família estendida, a mulher chefiando a família, a rabidância etc.). A diáspora, nesse sentido, constitui-se um traço cultural, ligado ao mar como caminho da (e)migração[105] e fonte de inspiração na prosa, na poesia e na música.

O registro do período colonial, na escrita de Orlanda Amarílis, transfigura, em suas personagens e cenas, a situação de abandono em que se encontrava Cabo Verde. Divisamos na configuração das personagens a nota trágica do autoexílio, que se presentifica no estado de permanente "Desencanto" (de uma protagonista sem nome)

[105] Desde a obra de Eugénio Tavares, por exemplo.

ou de revolta (como no caso da personagem Titina, do conto “Esmola de Merca”). Entre desencanto e revolta, a tragicidade fica registrada em personagens como Andresa, que não se sente plena no “Cais-do-Sodré”, e a protagonista do conto “Nina” que demonstra a incompletude traduzida na situação diaspórica. Lembramos, aqui, o que esclarece Frantz Fanon: “Quanto mais o colonizado se amoldar aos valores culturais da metrópole, tanto mais se afastará da sua própria cultura” (2008, p. 59).

A carga semântica negativa do desterro contrapõe-se, no volume de contos de Orlanda Amarílis, à imagem de “Salamansa”, que resiste, por extensão, como substrato cabo-verdiano constante na memória das personagens. Assim, vimos que a subjetividade cindida foi ficcionalizada de inúmeras formas, como no retrato da praia “sabe-de-mundo”, em que Baltasar anseia permanecer, em contraponto à dura realidade de ter que retornar para sua casa, localizada perto do Cais-do-Sodré. Podemos afirmar, sem dúvida, que **Cais-do-Sodré té Salamansa** se constitui um livro de saudades, como afirmou a própria escritora na entrevista a Michel Laban, mas de uma saudade em que o passado tem uma marca de positividade e esplendor, centrados em Salamansa como lugar de pertença.

Cais-do-Sodré té Salamansa é uma coletânea permeada por mulheres levadas a circunstâncias extremas, seja emigrando, como já apontamos, seja permanecendo no arquipélago, tal qual Linda e Antoninha de “Salamansa”, sobrevivendo como podem, mulheres mendicantes, como as retratadas em “Esmola de Merca”, abandonadas pelos companheiros que emigraram e nunca mais deram notícias. Nesse processo fabular:

> A liberdade do feminino para definir-se nos tempos vindouros não se referirá à Natureza como essência, mas como experiência. Não negará o lugar corporal, primordial, a partir do qual ele vive e pensa o mundo, mas o integrará nesse pensamento do mundo. Não negará o passado, a cultura feminina que medrou à margem do mundo dos homens, mas tampouco a aceitará como álibi à exclusão e ao confinamento. (OLIVEIRA, 1999, p. 145)

Orlanda Amarílis fixa essas mulheres em sua escrita, num momento em que começa a não ser possível permanecer à margem do mundo masculino, alegorizado pelo chicote de cavalo-marinho de Nhô Damata, de “Pôr-de-sol”,; esse chicote torna-se, a partir das resistências femininas, mero adorno que não controla mais Nha Ana, companheira desse *pater familias* decadente. Assim, a escrita de Orlanda Amarílis parece situar-se num tempo no qual:

> Integrar a história humana da natureza feminina ao desenho do futuro do feminino é um projeto ao mesmo tempo feminista e ecológico. Ganhar voz social foi, para as mulheres, a grande vitória histórica com que marcaram o século XX. O século XXI se abre para uma nova esperança. (OLIVEIRA, 1999, p. 145)

Rosiska Darcy de Oliveira oferece uma teorização que se adequa a essa ficção cabo-verdiana, pois Linda, personagem do conto "Salamansa", assim como Zinda, de "Zinda ó grogue nha sina", Prima Antónia, de "Boa raça" e a personagem-narradora, de "Vavá" atestam o poder vozes sociais que representam tomadas de posição na linha que Spivak define em ¿**Puede hablar el subalterno?** Se considerarmos a proposta de Spivak, as três escritoras, ao fazer ressoar suas vozes e darem voz às personagens femininas alçam a posição de superalternas[106], pois seu posicionamento crítico faz com que:

> [...] essa voz feminina não seja apenas um eco absurdo de um mundo absurdo. Espera-se [que do discurso] d[ess]as mulheres um impacto sociocultural revolucionário. Uma inventividade em todas áreas da existência, na relação entre as pessoas, nas faces múltiplas do amor, na organização social e, especificamente na organização do trabalho em que homens e mulheres ganham e perdem a vida, nas decisões políticas de maior envergadura em que se decidem a paz e a sobrevida do planeta. (OLIVEIRA, 1999, p. 145)

Para além da tomada de seus destinos nas mãos, algumas das personagens femininas, nas obras estudadas, representam a vanguarda na transformação do *ethos* cabo-verdiano: do "querer ficar e ter de partir", eminentemente masculino no passado, agora ressignificado: ora como a "Hora di bai" feminina, sem perspectiva de retorno, na ficção de Orlanda Amarílis; ora, nas obras de Ivone Aida e Fátima Bettencourt, como rito de passagem para a aquisição de formação.

Fátima Bettencourt efabula com os pés fincados na terra[107] em **Semear em pó,** apontando para a ressignificação do "querer ficar e ter de partir"; essa nova conformação do velho *leitmotiv* verifica-se claramente delineada no conto "Vavá", como rito de passagem, a partir do qual a diáspora passa a significar para a mulher, sobretudo, uma ascensão intelectual e social. Esse sentido positivo pode ser percebido

[106] No campo da lógica, superalterno define-se como oposição a subalterno.

[107] Fátima Bettencourt efabula um único conto cuja personagem encontra-se na diáspora "As mulheres que meu pai amou". Esse conto representa a saída definitiva do arquipélago e, portanto, a nota triste do "querer ficar e ter de partir", porém o seu narrador-personagem, radicado na diáspora americana, busca reestabelecer os laços com o arquipélago, por meio da redescoberta da história do pai e, por conseguinte, reata laços familiares com todos os seus irmãos e irmãs espalhados pelas ilhas.

também em outras obras da autora, como no conto “Zora”, da coletânea **Mar, caminho adubado de esperança,** em que estabelece, textualmente, o novo paradigma:

> Mais ou menos, ano sim ano não, venho à terra onde os meus pais insistem em viver como os últimos resistentes duma numerosa família que, um atrás do outro, seguiram as minhas pisadas, as meninas para França, os rapazes para a Holanda. Esta divisão aparentemente sexista é apenas fruto do gosto pelo estudo das meninas de família e a preferência por dinheiro rápido dos rapazes (BETTENCOURT, 2006, p. 135).

Entendemos que o registro desse aspecto tão cotidiano e emblemático do *ethos* cabo-verdiano, conforme fabulado por Fátima Bettencourt ,é diametralmente oposto ao que apresenta Orlanda Amarílis em **Cais-do-Sodré té Salamansa** (e, inclusive, no decorrer de suas outras coletâneas). Simbolicamente, foi possível observar no modo como Orlanda aborda o tema, uma negatividade associada diretamente a personagens como: Andresa (de "Cais-do-Sodré"), Nina (de “Nina”), a protagonista sem nome de “Desencanto”, Baltasar (de "Salamansa"), que se encontram na diáspora, mas com olhos saudosos em seu torrão natal. Essas personagens sairam do arquipélago e sua estadia tem o sentido de permanência, exílio, esquecimento ou, ao menos, tentativa de esquecimento, que reflete a busca de integração à pátria de acolhimento; consequentemente, o sentimento de perda da terra de origem traz à tona a incompletude e o desajustamento social, próprios dos heróis problemáticos.

A transição de sentidos que alterna a percepção da diáspora ora como negativa, ora como positiva pode ser percebida em personagens de Ivone Aida como Nha Caela, de “Destino dum criol” (que vê possibilidades de conseguir uma vida melhor para Maninho ali mesmo, excluindo a possibilidade de emigrar); Nha Tuda, de “Zinda ó grogue nha sina” (Nha Tuda sonha em ver o filho doutor sem sair das ilhas) e, acima de tudo, no conto “Linda”. O esmaecimento da tragicidade corporifica-se na seguinte passagem, em que a seca é combatida e desponta a alegria da música cabo-verdiana:

> [Linda] Sentiu-se renascer ao ver a luta humilde e resignada contra a estiagem e a fé renovada em cada rosto, sempre alegre. Sentiu-se reviver nos braços de Carlos, dançando e cantando ao som da música típica caboverdeana. (VIV. P. 51)

O novo paradigma, como afirmamos, divide-se em dois grupos diferentes de personagens: naquele cuja representação se fixa numa relação com a terra, em momentos em que não há estiagem, fato que, de *per si*, anula o principal motivo da diáspora:

> A horta de Mané Gêgê onde vivíamos ficava a cerca de 8 quilómetros da cidade. Bonita horta, bem tratada, com 2 poços, 3 tanques, árvores enormes sob as quais se abriam clareiras a que chamávamos *"praças".* Quando chovia, dava comida em cima das pedras. (SEP, p. 10)

Esse tipo de espaço predomina na coletânea, representado pelas personagens de Fátima Bettencourt: Vovô, do conto homônimo; o avô e Nhô Tomazona, de "Um homem de princípios"; a mãe, Nhô Silvestre e Nha Ninic, de "As mantas da mamã", que tiram seu sustento da terra; e as mães de "Primo Bitú" e "Vindo do além", que se associam à imagem da terra fértil e não estão em luta contra as secas.

O segundo momento deste novo paradigma representa-se por personagens que vão para o exterior estudar e retornam para viver profissionalmente no arquipélago; o caso mais pontual, nesse sentido, é o da protagonista de “Vavá”, seguido depois pela personagem narradora de "O rei, meu primo".

Há que se notar que, concomitantemente ao estabelecimento do novo paradigma, investido do sentido positivo, como rito de passagem, pôde ser verificada a presença do sentido trágico do *leitmotiv* em personagens como Prima Antónia, de “Boa raça” e Vavá, do conto homônimo, já que ambos representam, por seus insucessos, o lado ilusório que passa a significar a diáspora e a emigração no molde tradicional.

Outro fator de destaque na ficção dessas escritoras é a hermenêutica do cotidiano, no sentido proposto por Maria Odila Leite da Silva Dias:

> O advento da modernidade assinalou ruptura nos costumes e nos valores vivenciados pelos sujeitos históricos. O conceito de cotidiano, sob esse prisma específico, parece implicar contradição com o próprio termo que indica, de imediato, para muitos, uma idéia de rotina, de lazer, de fatos encadeados num plano de continuidade, campo da necessidade e da repetição, área reservada ao consumo, à cultura dominante. Entretanto, para alguns pensadores de nossa contemporaneidade, o conceito sugere, antes, mudança, rupturas, dissolução de culturas. (DIAS, 1998, p. 226)

As três escritoras patenteiam em suas diegeses as estórias de mulheres contadas por mulheres, confirmando-se esse percurso ficcional no estudo aprofundado da tipologia das personagens e dos seus(suas) narradores(as).

Considerando, sobretudo, a asserção acima de Maria Odila Leite da Silva Dias, as personagens de Orlanda Amarílis dependem do outro para se sentirem completas (NOVAES COELHO, 1993, p. 175) sobre a crise de identidade que se instaura na pós-

modernidade e, em consequência do panorama social inextricável a que estão ligadas, acabando por constituir heróis problemáticos.

A pós-modernidade, contraditória e complexa como afirma Silva Dias, reflete-se na efabulação causando, sintomaticamente, a qualificação de algumas personagens em mais de uma categoria, por representarem esse momento histórico e social conflituoso.

Nos contos de Fátima Bettencourt encontramos maiores possibilidades de substantivação das personagens femininas. Ao escapar da necessidade premente de se completar no outro, algumas personagens representam a fissura do velho paradigma de dominação androcêntrico, à luz do qual a mulher era sempre definida em relação ao homem: pai ou marido.

Pudemos visualizar a ficcionalização da instauração da equidade social de gênero no conto “Vavá” (o marido da narradora-personagem parece estar nessa categoria) e, consequentemente, o estabelecimento de novas masculinidades. A observação das personagens centrais do conto “Vavá” revelou essa transformação da ordem social expressa na representação da liberdade da jovem mulher que, cortejada por um homem de nível intelectual e econômico inferior e consciente da atração e fascínio que exerce sobre ele, opta pela diáspora para sua qualificação profissional em detrimento da beleza do pretendente; escolhe um marido, opta pela maternidade e abraça uma vida profissional.

O processo diegético e fabular do conto “Vavá” traz para a ficção a ocupação de espaços sociais pelas mulheres modernas, que buscam a qualificação e a (in)formação, conseguindo auto-realizar-se, escapando aos estereótipos redutores que a sociedade patriarcal criou para elas (santas, submissas, rebeldes, prostitutas, amantes, salomés, madalenas, loucas, bruxas etc). Enquanto Vavá representa o homem típico do início do século XX que convivia com mulheres dependentes, subalternizadas em sua maioria, a personagem-narradora do conto é uma mulher “superalterna”, assim como outras personagens fabuladas na coletânea de Fátima Bettencourt.

O cotidiano feminino efabulado nos contos de Orlanda Amarílis pareceu-nos impactado pela realidade histórica do período pós Segunda Grande Guerra, cuja efervescência na política, na economia e na sociedade como um todo exigia novas condutas sociais. Assim, suas personagens também são representadas nesse ponto agônico da encruzilhada histórica mundial. Daí advém uma multiplicidade de possibilidades de classificação das personagens, uma vez que o cotidiano exige um

amplo espectro atitudinal para a sobrevivência face aos fragmentos de uma cultura multifacetada.

"As mulheres-sós de Orlanda Amarílis", como aponta Aparecida Santilli, protagonizam suas estórias: "A linguagem de Orlanda Amarílis é ainda a das mulheres contidas, a caminho de libertarem-se do código de manifestação que a sociedade masculina ao longo do tempo lhes impôs" (1985a, p. 111).

Orlanda Amarílis e Ivone Aida conduzem suas narrativas de maneira bastante semelhante, com narradores oniscientes, enquanto Fátima Bettencourt dá o tom de modernidade, alternando o modo narrativo com predomínio de narradoras memorialistas, que voltam o olhar para suas próprias estórias e buscam analisar momentos marcantes em seus cotidianos, os seus ritos de passagem ou de formação (*Bildung*).

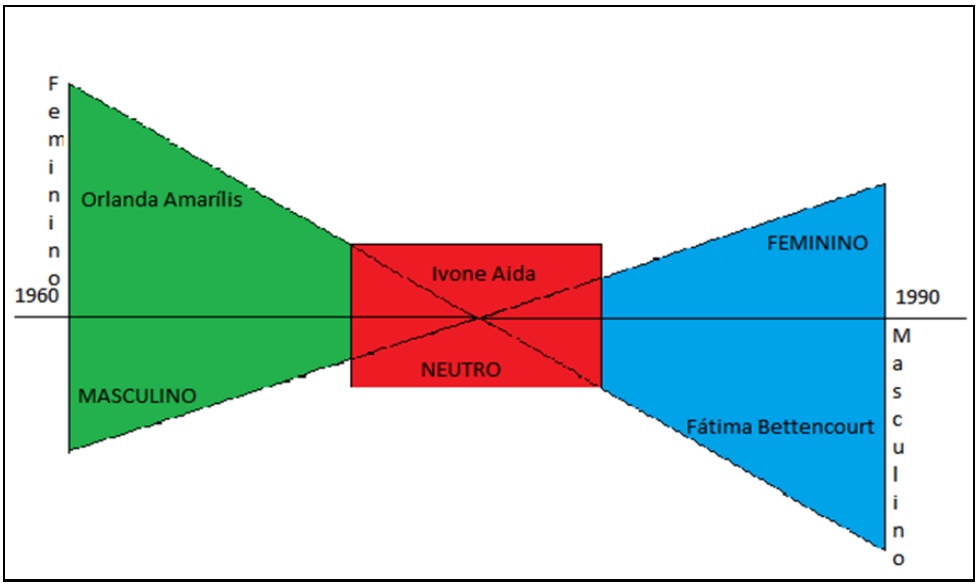
As narradoras da ficção de Fátima Bettencourt, vozes de mulheres adultas que buscam refazer esses trajetos e caminhos percorridos, representam mulheres de uma classe mais abastada, que ao invés de serem socorridas, socorrem. Mulheres que, enquanto meninas, não foram abandonadas, tampouco provêm de lares em que as mães foram abandonadas. Passa pelo crivo da memória um arquipélago revisitado, em que as secas não assolam. A memória mantém Cabo Verde sempre verde e não agreste, transfigurando o discurso miserabilista, usado até então, na imagem da "pobreza honrada" definida em "As mantas da mamã" e esparsa pela coletânea **Semear em pó**.

No volume de contos **Vidas vividas**, Ivone Aida (cuja obra, temporal e diegeticamente, posiciona-se entre as obras selecionadas das duas outras escritoras) desempenha o papel de *griot*, registrando estórias crioulas, intrinsecamente ligadas às ilhas de São Vicente e Santo Antão. Atua, portanto, como elo entre as duas outras escritoras. Nesse processo de contadora de estórias, registra os princípios de um mundo em transformação por meio de suas personagens. Seu percurso narrativo parte de um Cabo Verde potencial, metaforizado na figura de Maninho, que não se realiza; passa pela representação da luta diária por sobrevivência nos contos "Linda" e "Zinda ó grogue nha sina" e escapa do registro miserabilista, atingindo certo grau de esperança.

Comparando, com base no *corpus* literário, os percursos ficcionais das escritoras pudemos perceber, na construção das personagens e dos(as) narradores(as), uma transformação na diegese, pois os contos, que, inicialmente, apresentavam um viés Neo-realista em Orlanda Amarílis, com Ivone Aida começam a apresentar um caráter eminentemente misto, contaminando o fio realista com o fantástico ou o maravilhoso.

Os contos de Fátima Bettencourt, por sua vez, agregam o Bildungsroman feminino nas obras de fundo memorialista efabuladas na infância e incorporam um novo traço de diegese, calcado na ficção criativa.

Da análise encetada dos títulos dos contos e de seus respectivos protagonismos (conferir Gráfico 9), pudemos inferir um movimento peculiar no percurso fabular das três escritoras, que buscamos ilustrar, esquematicamente. A representação diegética de gênero social aponta para uma predominância feminina, na efabulação de personagens, na obra de Orlanda Amarílis; por sua vez, constata-se, na diegese de Fátima Bettencourt, um sensível aumento da presença masculina:



Quadro 13 – Esquema comparativo da representação dos gêneros

Ivone Aida detém-se numa visão ampla dos gêneros, recortando grupos humanos, tecendo estórias, sem a preocupação em contar apenas as “estórias de mulheres”, revelando um equilíbrio na utilização de personagens femininas e masculinas, embora mantendo um recorte androcêntrico.

A oposição patente entre as diegeses de Orlanda Amarílis e Fátima Bettencourt quanto aos aspectos indicados no Grádico 9 e no Quadro 13 pode explicar-se pelo distanciamento temporal de produção e pelo fato de ser o memorialismo a base da ficção de Fátima Bettencourt, que vem contaminada com impressões do presente, ou seja, de um tempo em que as ações afirmativas surtiram algum efeito no seio da cultura e da sociedade cabo-verdiana.

O momento histórico de onde parte o discurso de Fátima Bettencourt mostra que algum avanço foi conseguido no que refere à equidade de gênero quando comparado ao momento histórico da escrita de Orlanda Amarílis (não queremos dizer com isso que não é preciso lutar, ainda há muito que se caminhar). A distância temporal dos fatos narrados, submetida às forças do tempo, pode também ter abrandado a visão, impactando a opção diegética, que causa a impressão de um *locus amoenus bettencourtiano*, oposto ao *locus horrendus amariliano*[108].

As três escritoras ancoram as suas criações em contextos cabo-verdianos (arquipélago ou diáspora), evocando as diferenças que o tempo histórico proporcionou entre as décadas de 1960 e 1990, no intuito de retratar a assunção de vozes excluídas ou marginais, que tornam visíveis as formas de submissão, as lutas e resistências anônimas no cotidiano de uma sociedade complexa. Trazendo novamente à cena Pierre Bourdieu, sintetizamos:

> Em vez de depender da desconstrução acriticamente, o feminismo deve desconstruir a desconstrução. Seria, então, descobrir que o último [o chamado pós-modernismo] tem transportado para o feminismo a ilusão da onipotência do pensamento que é constitutivo do inconsciente (masculino) da filosofia. Esta ilusão, por sua vez, está alimentando a crença fantástica, típica do "campo do radicalismo", de que se muda o mundo mudando as palavras, que a subversão de termos, categorias e discursos são suficientes para subverterem ou danificarem estruturas objetivas de dominação. Esta perigosa ilusão, por sua vez, leva-nos a esquecer que a crítica discursiva não é por si só, automaticamente, dotada de qualquer eficácia social; que as condições sociais e econômicas definidas devem ser montadas para a crítica das categorias tornarem-se crítica social e que nós devemos lutar coletivamente para percebermos estas condições [...][109]. (BOURDIEU, 1997, p. 200-201, tradução livre)

---

[108] Referimo-nos às acepções de *locus amoenus* e *locus horrendus*, por analogia, às condições históricas, econômicas, políticas e sociais que as escritoras viviam quando da escrita de seus contos, ou seja, referimo-nos ao espírito que perpassa essas narrativas e que parece constituir a imagem do local de pertença de cada visão.

[109] Instead of uncritically relying on deconstruction, feminism should deconstruct deconstruction. It would then discover that the latter has transported into feminism the illusion of the omnipotence of tough that is constitutive of the (masculine) unconscious of philosophy. This illusion, in turn, is fueling the fantastical belief, typical of “campus radicalism,” that one changes the world by changing the words, that the subversion of terms, categories, and discourses suffices to subvert or dent objective structures of domination. This dangerous delusion, in turn, leads us to forget that discursive critique is not in itself automatically endowed with any social efficacy; that definite social and economic conditions must be assembled for the critique of categories become social critique and that we must struggle collectively to realize these conditions (BOURDIEU, 1997, p. 200-201).

Mesmo quando utilizam o recorte nitidamente ficcional, e apesar das transformações que Cabo Verde precisa implementar para uma efetiva equidade de gênero, as três escritoras inscrevem-se histórica, literária e criticamente na luta social pela igualdade entre os seres humanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Corpus Literário

AMARÍLIS, Orlanda. **Cais-do-Sodré té Salamansa**. Linda-a-Velha: ALAC, 1991.

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

RAMOS, Ivone Aida Fernandes. **Vidas vividas**. Mindelo: OMCV, 1990.

Outras obras das autoras

AMARÍLIS, Orlanda. **Ilhéu dos pássaros**. Lisboa: Plátano, 1983.

_____. **A casa dos mastros**. Linda-a-Velha: ALAC, 1989.

BETTENCOURT, Fátima. **Um certo olhar**. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional, 2001.

_____. **Mar, caminho adubado de esperança**. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006.

_____. **Lugar de suor, pão e alegria**. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional, 2008.

RAMOS, Ivone Aida Fernandes. **Futcera ta cendê na rotcha**. Mindelo, Edições Calabedotche, 2000.

_____. **A exilada**. Mindelo: Gráfica do Mindelo, 2005.

Obras de suporte e de Teoria e Crítica Literária

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **A escrita neo-realista**. São Paulo: Ática, 1981.

_____. Globalização, cultura e identidade em Orlanda Amarílis. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs). **Literatura e História:** três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: Editora da Universidade/EFRGS. 1999a, p. 9-20.

_____. Orlanda Amarílis, literatura de migrante. **Via atlântica**, São Paulo, n. 2, p. 76-89, 1999b. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02_06.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2012.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2010.

ALMADA, David Hopffer; SILVA, Silvio Soares d.; CUNHA, Silvia Carvalheira. (orgs.). **Caboverdianidade & Tropicalismo** - 2ª Jornada de Tropicologia – 1989/ conferências de David Hopffer Almada. Recife: Massananga, 1992.

_____. **Pela Cultura e pela Identidade**: em defesa da caboverdianidade**.** Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006.

AMADO, Jorge. **Tieta do Agreste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AMARÍLIS, Orlanda. Acerca da mulher. In: **Certeza**. N.1. São Vicente de Cabo Verde, 1944, p. 6.

_____. O desbravar da escrita. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs). **Literatura e História**: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: Editora da Universidade/EFRGS. 1999, p. 137-146.

ALMEIDA, Miguel Vale de. **Senhores de si:** uma Interpretação antropológica da masculinidade. Lisboa: Fim de Século, 1995.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ANDRADE, Elisa. Do mito à história. In: VEIGA, Manuel. **Cabo Verde:** insularidade e literatura. Paris: Karthala,1998, p. 17-32.

ARILHA, Margareth; RIDENTI UNBEHAUM, Sandra G.; MEDRADO, Benedito (orgs.). **Homens e masculinidades:** outras palavras. São Paulo: Editora 34, 1998.

ARRUDA, Aline Alves. **Ponciá Vicêncio, de conceição evaristo**: um bildungsroman feminino e negro. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais. Orientador: Eduardo de Assis Duarte. Ano de Obtenção: 2007.

AUERBACH, Erich. **Mimesis.** Trad. Suzi Frank Sperber. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BADINTER, Elisabeth. **XY:** sobre a identidade masculina. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BANCO DE CABO VERDE. República de Cabo Verde, Ministério da Economia Crescimento e Competitividade, Direcção Geral da Indústria e Energia e C.I.L.S.S. **Programa Regional de Promoção das Energias Domésticas e Alternativas no Sahel** (P.R.E.D.A.S). Praia, Março de 2005.

_____. República de Cabo Verde. **Boletim de estatísticas**: 20 anos**.** Praia, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARBOSA, Jorge. **Obra poética**. 3. ed. Lisboa: INCM: 2002.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima. Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

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.

BOURNEUF, Roland. e OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Trad. Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna:** Europa 1500-1800. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Consumidores e cidadãos**. Trad. Maurício Santana Dias 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

CARDOSO, Jaqueline Teodora Alves. **A ação pela palavra:** diáspora e entre-lugar na escrita da intelectual Orlanda Amarílis. Dissertação (Mestrado), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2010. Orientadora: Terezinha Taborda Moreira.

CARLOS, Sueli Alves. **Identidade, Memória e Gênero nas obras literárias de Orlanda Amarílis e Clarice Lispector**. Dissertação (Mestrado). FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Orientadora: Simone Caputo Gomes.

CARREIRA. António**. Cabo Verde:** classes sociais, estrutura familiar, migrações. Lisboa: Ulmeiro, 1977.

_____. **Estudos da economia caboverdiana.** Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.

_____. **Migrações nas ilhas de Cabo Verde**. 2. ed. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1983.

_____. **Cabo Verde**: aspectos sociais, *secas e fomes* do século XX. 2.ed. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs). **Literatura e História:** três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: Editora da Universidade/EFRGS. 1999.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência:** questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de Perdição**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editoria: LTC, 1989.

CASTRO, Ferreira de. **A selva**. São Paulo: Verbo, 1972.

CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs.). **Marcas da diferença:** as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche:** uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio**. Trad. David Arriguti Jr., João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CECCARELLI, Paulo Roberto. A construção da masculinidade. In **Percurso**: Revista de Psicanálise, ano X, nº 19, 2º semestre de 1997, p. 49-56.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2010.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças. **Estudos feministas**. UFRJ/CIEC, 2° 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.

DUARTE, Noélia. Poéticas da brevidade: o poema em prosa e o conto literário. **Forma Breve 2**: o poema em prosa. Aveiro, 2003, p.19-26.

DUBY, Georges. e PERROT, Michelle. **As mulheres e a história**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

DUCROT. Oswald, e TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. Trad. Alice Kyoko Miyashiro [et al]. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

EIKHENBAUM, Boris Mikhailovich. [et al]. **Teoria da literatura:** formalistas russos. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski [et al]. Porto Alegre: Globo, 1973.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Lourênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad.Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FERREIRA, Manuel. **A aventura crioula ou Cabo Verde, uma síntese étnica e cultural.** Lisboa: Ulisseia, 1967.

_____. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Venda Nova, Amadora: Livraria Bertrand, 1977.

_____ (org). **Claridade**. 2. ed. Fac-similar. Lisboa, ALAC, 1986.

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

_____. **No reino de Caliban**. 3. ed. V. I, Lisboa: Plátano, 1988.

_____. **Hora di bai.** 4. ed. Lisboa: Plátano, sd.

FERREIRA PINTO, Cristina. **O Bildungsroman feminino.** São Paulo: Perspectiva, 1990.

FONTES, Francisco (org). **Tchuba na desert**: antologia do conto inédito cabo-verdiano. Coimbra: Saúde em Português, 2006.

_____ (org). **Destino de bai**: antologia de poesia inédita cabo-verdiana. Coimbra: BMF, 2008.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Sérgio Alcides. 4. ed. 2. reimp. São Paulo: Globo, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II:** o uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

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

FRANÇA, Arnaldo. O nascimento e reconhecimento de uma literatura em prosa. In: VEIGA, Manuel. **Cabo Verde:** insularidade e literatura. Paris: Karthala, 1998.

FRIEDMAN, Norman. O Ponto de Vista na Ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: **Revista USP**. São Paulo, CCS-USP, n 53, março/maio 2002, Trad. Fábio Fonseca de Melo, pp. 166 a 182.

GAY, Peter. **O cultivo do ódio:** a experiência da burguesia da Rainha Vitória a Freud. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMES, Aldónio. e CAVACAS, Fernanda. **Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa.** 2. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

GOMES, Elisabete Ricardo. **Cosmopolitismo e diáspora cabo-verdiana, em Orlanda Amarílis.** Dissertação de Mestrado em Estudos Românicos. Universidade de Lisboa - Portugal, 2006. Orientador: Alberto Carvalho.

GOMES, Simone Caputo. **Uma recuperação de raiz:** Cabo Verde na obra de Daniel Filipe. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1993a.

_____. A poesia africana de língua portuguesa em voz de mulher. Cadernos de Letras da UFF. **A mulher na Literatura**. Niterói, n. 8, 1993b, p. 61-72.

_____. Cabo Verde: rosto e trabalho femininos na evolução da cultura e da Literatura. **O rosto feminino da expansão portuguesa** I. Actas do Congresso Internacional. Lisboa: Comissão para a Igualdade e Para os Direitos das Mulheres, v. II, 1995a, p. 275-340.

_____. Feminino e poesia africana de língua portuguesa. **Mulher e Literatura**, Anais do V Seminário Nacional. Natal: UFRN/ Editora Universitária, 1995b, p. 333-340.

_____. Cabo Verde: mulher, cultura, literatura. **Revista Pré-Textos**. Praia: Associação de Escritores Cabo-verdianos, dezembro 1998, p. 27-35.

_____. A louca de Serrano, de Dina Salústio. **Metamorfoses,** Revista da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-afro-brasileiros/UFRJ. Lisboa: Cosmos, 2000a, p. 277-281.

_____. Mulher com paisagem ao fundo: Dina Salústio apresenta Cabo Verde. In: **África e Brasil:** letras em laços. Organização de SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000b, p. 113-132.

_____. Ainda e sobretudo a paixão. **Contatos e ressonâncias:** literaturas africanas de língua portuguesa. Organização de VAZ LEÃO, Ângela. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003a, p. 407-426.

_____. Óleo sobre tela: mulher com paisagem ao fundo (a prosa literária de autoria feminina em Cabo Verde). **Refazendo nós:** ensaios sobre mulher e literatura. Organização de BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé. Florianópolis: Mulheres-EDUNISC, 2003b, p. 317-326,

_____. Echoes of Cape Verdean Identity: Literature and Music in the Archipelago. **Cape Verde:** language, literature & music. Organização de LEITE, Ana Mafalda. Dartmouth: Portuguese Literary & Cultural Studies. University of Massachusetts Dartmouth, n. 8, 2003c, p. 265-285.

_____. Lição de crônica: Um certo olhar de Fátima Bettencourt sobre o mundo caboverdiano. **Cape Verde:** language, literature & music. Organização de LEITE, Ana

Mafalda. Dartmouth: Portuguese Literary & Cultural Studies, University of Massachusetts Dartmouth, n. 8, 2003d, p. 457-461.

_____. Rostos, gestos, falas, olhares de mulher: o texto literário de autoria feminina em Cabo Verde. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia (orgs**.). Marcas da diferença:** as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006, p. 161-174.

_____. **Cabo Verde:** literatura em chão de cultura. Praia, Cotia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; Ateliê Editorial; UNEMAT, 2008.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2011.

GRASSI, Marzia. Cabo Verde pelo mundo: o género na diáspora caboverdiana. In: GRASSI, Marzia. e ÉVORA, Iolanda. (orgs.) **Género e Migrações Cabo-Verdianas**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007, p. 23-61.

_____; ÉVORA, Iolanda. (orgs.) **Género e Migrações Cabo-Verdianas**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

GREIMAS, Algirdas Julien. & COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima [et al]. São Paulo: Contexto, 2012.

GROSSI, Miriam Pillar. Masculinidades: uma revisão teórica. In: **Antropologia em primeira mão**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina , n.1, 1995, p. 1-37.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz. Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de janeiro DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HAMILTON, Russell. **Literatura africana, literatura necessária**. Vol. II. Lisboa: Edições 70, 1984.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. **Os filhos da terra do sol:** a formação do estado-nação em Cabo Verde. São Paulo: Summus, 2002.

HIRATA, Helena. [et alii] (orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. 6. ed. São Paulo: Ática, 2007.

KONDER, Leandro. **Os sofrimentos do homem burguês**. São Paulo: SENAC, 2000.

LABAN, Michel - **Cabo Verde.** Encontro com Escritores. 2 Vols**.** Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1992.

LADRI DI BICICLETTE. Direção de Vittorio De Sica. Itália: Produzioni De Sica, 1948, Duração: 90 min, sonoro, legenda em português, preto e branco.

LARANJEIRA, Pires. Mulheres, Ilhas desafortunadas. In: AMARÍLIS, Orlanda. **A casa dos mastros**. Linda-a-Velha: ALAC, 1989, p. 9-11.

_____ (org.) **Negritude africana de língua portuguesa.** Textos de Apoio (1947-1961). Coimbra: Ângelus Novus, 2000.

_____. A identidade «crioula» e negro-africana e uma nova representação da mulher, com exemplos de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. In: RIBEIRO, Margarida Calafate. e JORGE, Silvio Renato (Orgs.) **Literaturas Insulares**: leituras e escritas de Cabo Verde e S. Tomé e Príncipe. Porto: Afrontamento 2011, p. 17-31.

LE GOFF, Jacques. **A História nova**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LIMA, Norma Sueli Rosa. **Revisitando Claridade - o encantamento da Literatura Cabo-verdiana com o Modernismo Brasileiro**. Tese (Doutorado), Universidade Federal Fluminense, 2000. Orientadora Simone Caputo Gomes.

LIMA LOBO, Isabel; RODRIGUES, Moacyr. **A morna na literatura tradicional:** fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade. São Vicente: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1996.

LOBATO, Monteiro. **Cidades mortas**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LOPES, Baltasar. **A Caderneta/The Booklet**. Praia: INCL, 1987.

LOPES FILHO, João. **Contribuição para o estudo da cultura cabo-verdiana.** Lisboa: Ulmeiro, 1983.

_____. **Defesa do patrimônio sócio-cultural de Cabo Verde.** Lisboa: Ulmeiro, 1985.

_____. **Vozes da cultura cabo-verdiana.** Lisboa: Ulmeiro, 1998.

LOPES, Manuel. **Os flagelados do vento leste**. Lisboa: Vega, 1991.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad.de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 1963.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo**. O Cânone mínimo, o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MACÊDO, Tania Celestino. Claridade e Certeza: duas revistas de Cabo Verde e o seu diálogo com as Literaturas de Brasil e Portugal. In: TUTIKIAN, Jane Fraga e ASSIS BRASIL, Luís Antônio de. **Mar horizonte:** literaturas insulares lusófonas**.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, p. 87- 98.

MAGALHÃES JUNIOR, R. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.

MARIANO, Gabriel. **Cultura caboverdeana**: ensaios. Lisboa: Vega, 1991.

_____. Negritude e Caboverdianidade. In: LARANJEIRA, Pires. (org.) **Negritude Africana de Língua Portuguesa.** Textos de Apoio (1947-1961), Coimbra: Ângelus Novus, 2000, p. 112-114.

MARGARIDO, Alfredo. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MONTEIRO, Pedro Manoel. **A noite escura e mais eu, de Lygia Fagundes Telles,** e **A casa dos mastros, de Orlanda Amarílis: uma análise comparada**. Dissertação (Mestrado), FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Orientadora: Maria Aparecida Santilli.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária.** 15. ed. Prosa. 2 vols. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. **Dicionário de termos literários.** 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOSER, Gerald; FERREIRA, Manuel. **Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa.** Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

MOURA, Heloisa Corrêa. **Clarice Lispector e Orlanda Amarílis: solidão e resistência.** Dissertação (Mestrado), FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Orientadora: Nádia Battella Gotlib.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude, usos e sentidos.** São Paulo: Ática. 1988.

NASCIMENTO, Regina Aparecida. **Mulher cabo-verdiana:** relações raciais e de gênero na obra Orlanda Amarílis. Dissertação (Mestrado) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. Orientadora: Maria Aparecida Santilli.

NETO, Sérgio. **Colónia Mártir, Colónia Modelo**: Cabo Verde no pensamento ultramarino português (1925-1965). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

NOLASCO, Sócrates**.** Masculinidade: reflexões contemporâneas. In: **Reflexões líricas,** nº 05, ano 87, v. 87, set.-out., 1993, p. 71-80.

_____ (org.). **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995a.

_____. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995b.

_____. **De Tarzan a Homer Simpson**: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

NOVAES COELHO, Nelly. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira:** Séculos XIX e XX. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. Literatura e leitura em tempos de Internet. In**:** Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. **Nos caminhos da literatura.** São Paulo: Peirópolis, 2008, p. 213-216.

OLIVEIRA*,* Händel de. **Cabo Verde*:*** 72*,* ano quinto de seca. Lisboa: Edição do Autor, 1973.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções:** ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

PAZ, Olegário e MONIZ, António. **Dicionário breve de termos literários**. Lisboa: Presença, 1997.

PEIXEIRA, Luís Manuel de Sousa. **Da mestiçagem à caboverdianidade**: Registros de uma Sociocultura. Lisboa: Colibri, 2003.

PEREIRA, Daniel António. **Estudos da história de Cabo Verde**. 2. ed. Praia: Alfa-Comunicações, 2005.

PEREIRA, Érica Antunes**. De missangas e catanas**: a construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses. 1. ed. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2013.

_____. **Das relações históricas Cabo Verde/Brasil**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.

PEREIRA, Érica Antunes. **De missangas e catanas**: a construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses. São Paulo: Annablume, 2013.

PERROT, Michele. **Mulheres Públicas**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

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

_____. **Minha história de mulheres.** Trad. Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

PESSOA*,* Fernando. **O Eu profundo e os outros Eus***.* 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **O Banqueiro Anarquista**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. 16. ed. São Paulo: Ática, 1996.

POUILLON, Jean. **O tempo no Romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PROPP, Vladmir. **Morfologia do conto**. Trad. Jaime Ferreira e Victor Oliveira. 2. ed. Lisboa: Vega, 1983.

QUEIROZ, Sonia Maria Alves de. **Literatura e representação das mulheres em Cabo Verde: vencendo barreiras**. Dissertação (Mestrado). FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Orientadora: Simone Caputo Gomes

QUINTALE NETO, Flávio. **Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman**. Revista Pandaemonium germanicum 9/2005, p.185-205.

RAMALHO, Christina Bielinski. "As mulheres que meu pai amou", mulher e cultura caboverdianas no conto de Fátima Bettencourt. **Revista Ártemis**. Vol. 10, Dez. 2009, p. 45-58.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 105. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **Sobre a história de mulheres no século XIX**. In: DUBY, Georges & PERROT, Michelle. As Mulheres e a História. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, p. 53.

REDOL, António Alves. **A Barca dos Sete Lemes**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1958.

_____. **Gaibéus**. Lisboa: Inquérito, 1976.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. 2. reimp. Coimbra: Edições Almedina, 2011.

RIBEIRO, Margarida Calafate. e JORGE, Silvio Renato (Orgs.) **Literaturas Insulares**: leituras e escritas de Cabo Verde e S. Tomé e Príncipe. Porto: Afrontamento, 2011.

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

RODRIGUES, Jussara de Oliveira. **Cabo Verde em perspectiva feminina:** a produção literária em Língua Portuguesa de Ivone Aida e Orlanda Amarílis. Dissertação (Mestrado). FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Orientadora: Simone Caputo Gomes.

ROMANO, Luís. **Famintos**. Lisboa: Ulmeiro, 1983.

_____. **Kabverd**: Civilização & Cultura. Rio de Janeiro: Minerva Press do Brasil, 2000.

SACRAMENTO, Mário. **Há uma estética neo-realista?** 2. ed. Lisboa: Vega, 1985.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
_____. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALÚSTIO, Dina. **Mornas eram as noites**. Praia: Instituto Caboverdiano do livro e do disco, 1994.

_____. **A louca de Serrano***.* Praia: Spleen, 1998.

SANTOS, Sonia Maria. **A oportunidade do grito: Mornas eram as noites, de Dina Salústio**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, 1997. Orientadora: Simone Caputo Gomes.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2009.

_____. **A urbanização desigual**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre a dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTILLI, Maria Aparecida de Campos Brando. **Africanidade**. São Paulo: Ática, 1985a.

_____. **Estórias africanas:** história e antologia. São Paulo: Ática: 1985b.

SCHWANTES, Cíntia. Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2010.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX**: Cabo Verde. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

SILVA*,* Antonio Manoel dos Santos. Existência e coisificação nos contos de Lygia Fagundes Telles*.* **Revista de Letras**, São Paulo*:* Unesp, v. 26/27, 1986/7*,* p.1-16.

SILVA, Tomé Varela da (org). **Antologia da ficção cabo-verdiana.** Vol. III: Pós-Claridosos. Paria: Editora AEC, 2001.

SOHIET, Raquel. História, Mulheres e Gênero: Contribuições para um debate. In: AGUIAR, Neuma. **Gênero e ciências humanas**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p. 95-114.

SOUZA, Márcio. **Mad Maria**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

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

TAVARES, Eugénio. **Mornas, cantigas crioulas**. Luanda: Liga dos amigos de Cabo Verde, 1969.

TELLES, Lygia Fagundes. **A noite escura e mais eu.** São Paulo: Nova Fronteira, 1996.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHENBAUM, Boris Mikhailovich et alii. **Teoria da Literatura: formalistas russos.** Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski et alii. Porto Alegre: Globo, 1973.

TREVISAN, João Silvério. **Seis balas num buraco só**: a crise do masculino. Rio de Janeiro: Record, 1998.

TUTIKIAN, Jane Fraga. **Olhares Inquietos: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis**. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

_____. ASSIS BRASIL, Luís Antônio de. **Mar horizonte**: literaturas insulares lusófonas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

VEIGA, Manuel. **Cabo Verde:** insularidade e literatura. Paris: Karthala, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

_____. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

Webgrafia

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Orlanda Amarílis, literatura de migrante. **Via atlântica**, São Paulo, n. 2, p. 76-89, 1999. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02_06.pdf>. Acesso em: 20/04/2013.

ALMADA, José Luís Hopffer. Disponível em http://www. asemana.publ.cv/spip.php?article329 16, de 29/maio/ 2008. Acesso em 15/08/2013.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Disponível em: file:///C|/site/livros_gratis/ arte_poetica.htm (3 of 53). Acesso: 03/09/2013.

ASENSI, Manuel. Entrevista a Gayatri Chakravorty Spivak. Culturas, La Vanguardia, 01.03.2006. Disponível em: http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Gayatri _Chakravorty.htm. Acesso em 12/03/2013.

BALLONE, G. J.- Síndrome de Don Juan e "Ficar com" - In. **PsiqWeb.** Disponível em: www.psiqweb.med.br, revisto em 2004. Acesso em 10/10/2013.

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, abril de 1997. Disponível em: http://www.jung-rj.com.br/artigos/donjuan.htm. Acesso em 10/10/2013.

COSTA, Rosely Gomes. Reprodução e gênero: paternidades, masculinidades e teorias da concepção. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, SC, v. 10, n. 2, 2002. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-26X2002000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso 01/05/2013.

FAMÍLIA Fernandes. Disponível em: http://www.familiafernandes.net/ivonefernandes.html. Acesso em 10/05/2013.

FONTES, Francisco. http://www.noticiaslusofonas.com/view.php?load=arcview&article=4129&catogory=Opini%EF%BF%BDo. Acesso 01/05/2013.

FRAGA. Rosidelma, Diálogos entre poesia africana de língua portuguesa e escritores brasileiros: Corsino Fortes, João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros. Entrevista a Simone Caputo Gomes. **ABRIL** – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 2, n° 2, Abril de 2009. Disponível em http://www.uff.br/revistaabril/revista-02/013_rosidelma%20fraga.pdf

GOMES, Simone Caputo. Os estudos cabo-verdianos na universidade: primeira versão de uma síntese histórica In: **Amar Cabo Verde** Disponível em: http://www.simonecaputogomes.com:ppt. Acesso em 10/03/2013.

_____. A mulher lê a realidade: escritura de autoria feminina em Cabo Verde. In: **ALADAA**. 2000c. Disponível em: biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/aladaa/caputo.rtf. Acesso em 10/03/2013.

GRASSI, Marzia. Cabo Verde pelo mundo: o gênero e a diáspora cabo-verdiana. Disponível em http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006 /wp2006_6.pdf. Acesso em 10/04/2013.

HEINECK, Luiz Fernando Mählmann. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/52147851/19/uma-discussao-sobre-curto-e-longo-prazo. Acesso em 01 /05/ 2013.

TELLES, Lygia Fagundes. “A memória é a invenção”. Entrevista a MIGUEL, Maria Claudia. http://www.leiabrasil.org.br/old/entrevistas/tellesi.htm. Acesso em 03/05/2013.

_____. "Sou uma escritora insatisfeita". Entrevista a SAVAZONI, André Tarchiani. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/bienal/lygia.htm. Acesso em 03/05/2013.