



Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Literatura

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

LARISSA DA SILVA LISBOA SOUZA

**CORPOS ULTRAJADOS E SUAS REPRESENTAÇÕES
EM CRÔNICAS DE ANA PAULA TAVARES**

**Dissertação de Mestrado apresentada à
Comissão Avaliadora do Programa de Pós-
Graduação em Estudos de Literatura,
referente à Linha de Pesquisa em
Literatura, História e Sociedade, como
requisito para obtenção do título de Mestre
em Estudos de Literatura.**

**Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente
Valentim**

São Carlos

2015

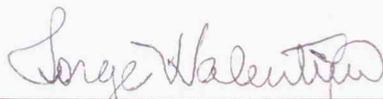
Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S729c Souza, Larissa da Silva Lisboa
Corpos ultrajados e suas representações em crônicas
de Ana Paula Tavares / Larissa da Silva Lisboa
Souza. -- São Carlos : UFSCar, 2016.
165 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2015.

1. Literatura Angolana. 2. Mulher. 3. Corpo. 4.
Ana Paula Tavares. I. Título.

**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
Larissa da Silva Lisboa Souza**



Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim
Orientador e Presidente
UFSCar/São Carlos



Prof. Dr. Mario Cesar Lugarinho
Membro externo
USP/São Paulo



Prof. Dr. André Sebastião Damasceno Corrêa de Sá
Membro interno
UFSCar/São Carlos

Submetida à defesa pública em sessão realizada em: 14/12/2015.
Homologada na ____ª reunião da CPG do PPGLit, realizada em _____.

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha
Vice-Coordenadora do PPGLit

SOUZA, Larissa Silva Lisboa. *Corpos ultrajados e suas representações em crônicas de Ana Paula Tavares*. São Carlos: UFSCar, 2015. Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura.

Resumo: Esta dissertação tem como objetivo a análise das representações do corpo feminino nas crônicas da escritora angolana Ana Paula Tavares, reunidas na obra *A cabeça de Salomé* (2004). A partir das discussões teóricas sobre o conceito de *corpo*, que elucida as escritas de autoria feminina em Angola enquanto *corpos ultrajados* (subalternos, não-comuns, estrangeiros, deficientes, indisciplinados, rebeldes ou minoritários), pretende-se desenvolver um olhar mais pontual sobre a prosa de Ana Paula Tavares, e como as representações corpóreas do feminino aparecem e podem ser tratadas.

Palavras-chave: Literatura Angolana – Mulher – Corpo – Ana Paula Tavares.

SOUZA, Larissa Silva Lisboa. *Corpos ultrajados e suas representações em crônicas de Ana Paula Tavares*. São Carlos: UFSCar, 2015. Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura.

Abstract: The dissertation aims to analyze the representations of the female body in the chronicles of Angolan Writer Ana Paula Tavares, gathered in *A cabeça de Salomé* (2004). From the theoretical discussions about the concept of *body*, elucidating the writings of women authors in Angola as *outraged bodies* (subaltern, uncommon, foreigners, handicapped, unruly, insurgent or minority), we intend to develop a deeper look in the prose of Ana Paula Tavares, and how a feminine bodily representation appears and could be treated.

Keywords: Angolan Literature – Woman – Body – Ana Paula Tavares.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO – TECENDO AS REDES DO PENSAMENTO	10
CAPÍTULO 1 – CORPOS INSCRITOS	17
1.1 O corpo como <i>lugar</i>	17
1.2 O corpo feminino e a escrita pós-colonial	25
1.2.1 A teoria pós-colonial e o feminino emergente	25
1.2.2 Teorias de gênero e suas subalternidades	32
CAPÍTULO 2 – MULHERES ANGOLANAS E SUAS ESCRITAS: CORPOS DISCIPLINADOS E ULTRAJADOS	48
2.1 Corpos disciplinados e escritas assimiladas	49
2.2 Corpos ultrajados e escritas transgressoras	75
CAPÍTULO 3 – A PRESENÇA DO CORPO FEMININO EM CRÔNICAS DE ANA PAULA TAVARES	89
3.1 O lugar de Paula Tavares na poesia angolana: “saltar o cercado” – a libertação do corpo e da linguagem	89
3.2 A linguagem das crônicas e as características do gênero em Ana Paula Tavares	96
3.3 Das mãos à cabeça: figurações do corpo em crônicas de <i>A Cabeça de Salomé</i>	104
3.4 Do corpo como morada da escrita: a voz feminina em <i>A Cabeça de Salomé</i>	139
CONCLUSÃO	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153
ANEXOS	163

AGRADECIMENTOS

Não poderia iniciar os agradecimentos sem falar, primeiramente, nos meus pais: Joana da Silva Lisboa Souza e João Ribeiro de Souza. Este trabalho jamais teria sido concluído sem o apoio deles. Meus pais são o meu porto, a minha segurança e o meu aprendizado contínuo. Por isso, agradeço a vocês, mamãe e papai, por tudo o que fizeram por mim. Essa conquista é nossa!

Também não posso deixar de agradecer, neste primeiro momento, a uma pessoa que tem me apoiado durante todo esse processo de aprendizagem, Ricardo Santos Feitosa Filho. Companheiro de todos os momentos, Ricardo me ajudou muito para que eu conseguisse ultrapassar diversas barreiras durante o mestrado, como o cansaço, o desânimo, as dificuldades e o tempo. Por isso, fica aqui o meu agradecimento cheio de amor pelo homem que escolhi amar e compartilhar a vida.

Agradeço imensamente ao Professor Jorge Vicente Valentim, que não foi apenas um grande orientador, como também um amigo. Agradeço pela sua confiança no meu trabalho e os tantos momentos em que iluminou minhas inquietações, com sugestões, reflexões, discussões e livros. Para mim, ficará como recordação deste período do mestrado o respeito e a solidariedade que Jorge Valentim tem pelos alunos, pesquisadores, professores e amigos. Espero que um dia eu possa fazer pelos meus alunos o mesmo que hoje aprendo com ele.

Gostaria de agradecer à Professora Carmen Lúcia Tindó Secco. Foi a partir dos diálogos que estabelecemos que iniciei o meu percurso pelas literaturas africanas. Suas reflexões, sugestões e contribuições de textos e livros foram fundamentais para que eu pudesse pensar no tema do mestrado e, assim, ingressar na UFSCar. Logo, agradeço de todo o coração a ela, pelo carinho, respeito e profissionalismo.

Agradeço ao Professor André Sebastião Damasceno Corrêa de Sá, não apenas pelas contribuições na qualificação do mestrado, mas pelos diversos momentos de amizade em que pudemos dialogar e refletir juntos. Agradeço também à Professora Érica Antunes Pereira pelo diálogo que estabelecemos durante o mestrado, e pelo respeito que teve pelo meu trabalho. E muito obrigada ao Professor Mário César Lugarinho, que aceitou participar da defesa, bem como à Professora Raquel Terezinha.

Não posso deixar de agradecer ao Professor Wilton Marques, pelas inúmeras discussões que tivemos sobre literatura, que me fizeram refletir, visitar e conhecer diversas obras brasileiras, auxiliando, assim, no pensamento sobre os textos africanos. E também à Professora Carla Ferreira, pelas contribuições para a análise das crônicas.

Além dessas pessoas, que foram fundamentais neste período, gostaria de agradecer a alguns pesquisadores, e amigos, que me ajudaram muito no processo de maturação do pensamento: Vivian Leme Furlan, Dionísio Pimenta, Lucas Melo, Gisele Friguetto, Gabriele Mesquita Alves Rosa, Wander Andrade de Paula, Audrey de Mattos, Felipe Lima, Flávio Ferreira, Danuza Felipe, Rodrigo Denubila, Avani Souza Silva, Luzia Barros, Efraim Oscar Silva, Luiz Henrique Passador, Heber Tavares e Marcos Grassi.

E um agradecimento final ao Núcleo de Estudos Afro-brasileiros da UFSCar, coordenado pela Professora Tatiane Cosentino Rodrigues. Lembro-me do ano de 2011 em que o NEAB ofereceu um curso de especialização em educação para as relações étnico-raciais aos professores da rede pública estadual de São Paulo. Eu, enquanto Professora da rede, participei do curso e tive o prazer de conhecer o campo das literaturas africanas de língua portuguesa graças a um módulo oferecido, coordenado pelo amigo Dionísio Pimenta. Assim, a partir de uma iniciativa do NEAB, pude conhecer essa maravilhosa área e decidir por este caminho. Acredito que iniciativas

como essas, propondo o diálogo da Universidade com a sociedade, sejam fundamentais ao pensamento acadêmico. É isso o que penso e quero fazer futuramente, unir o campo literário com políticas públicas. Agradeço, então, com muito carinho, ao NEAB e seus pesquisadores por terem me iniciado neste rito de passagem pelo saber, ligado às lutas políticas.

Sobre o que não se pode mais dizer, convém continuar a falar.
[JEAN-LUC NANCY. *Corpus.*]

Pobre Tony. Ele acredita que as mulheres são destituídas de razão, vivendo apenas de emoção, incapazes de qualquer revolução, a quem se abrandam um choro com um reбуçado, uma promessa, e se cala a boca com uma chinelada no traseiro.
[PAULINA CHIZIANE. *Niketche.*]

INTRODUÇÃO: TECENDO AS REDES DO PENSAMENTO

Enigmas. Talvez, essa seja a melhor palavra para tentar apontar uma primeira leitura dos textos de Ana Paula Tavares. Enigmas, ou palavras vestidas de mistérios, com seus símbolos, provérbios, cantos e cultos de uma oralidade ora distante, ora próxima dos centros urbanos e do chamado “progresso”. Palavras que se cruzam com tradições e contemporaneidades, um liame enigmático, uma colcha de retalhos históricos, com a beleza da criação poética, onde a figura central é aquela retratada desde os tempos mais antigos. Aquela que, antes relacionada com a terra e o sagrado, hoje se vê oprimida, encarcerada e proibida de exercer suas múltiplas sabedorias; que luta pela volta de um tempo em que seus saberes eram permitidos e respeitados; e que combate para que sua importância não seja apagada: a mulher.

Nas duas últimas décadas, a crítica literária pôde constatar um salto quantitativo e qualitativo dos estudos africanos de e sobre a autoria feminina (MACEDO, 2010; MARTINHO, 1994; MATA, 2006; PEREIRA, 2010). Retrato de um século XX marcado pelas lutas de mulheres para ocupar novos espaços, deixando ou compartilhando o trabalho doméstico com o homem, e reinscrevendo-se na vida prática, mas também na arte, e em suas produções literárias. Também, uma época de grandes conquistas para os Movimentos Feministas, desde os desencadeamentos dos sufrágios em diversos países, ao longo do século XX, até os êxitos mais recentes, como a legalização do aborto, a exemplo de Moçambique, o mais recente país a conquista-la¹.

O século XX, contudo, foi palco de mudanças não apenas na condição de vida de muitas mulheres, como também de todos aqueles que faziam parte dos países recém-independentes, e seus agenciamentos enquanto livres. Os holofotes midiáticos para as duas grandes Guerras Mundiais silenciaram outras tantas lutas violentas, “não

¹ O então Presidente de Moçambique Armando Guebuza (2005-2015) promulgou o novo Código Penal em 18 de dezembro de 2014, que, entre outras mudanças propostas na legislação, propõe a legalização da Interrupção Voluntária da Gravidez (IVG).

mundiais”, como as Guerras Coloniais nos países “fora do eixo”. Angola, Moçambique e os demais países africanos de língua oficial portuguesa passaram o período em uma busca incessante pela libertação das amarras dilacerantes de guerras e de disputas de poder.

Dentro da crítica literária, os estudos pós-coloniais têm contribuído para essas discussões, visto que refletem sobre os sujeitos subalternos (SPIVAK, 2014), aqueles que vivem em países que saíram do estatuto de antigas colônias e, hoje, procuram agenciar suas independências, mas com consciência de suas subalternidades, frente aos imperialismos atuais, conforme bem esclarece Inocência Mata (2003).

Diálogos frutíferos que fizeram com que a crítica pudesse olhar para os textos africanos de autoria feminina desarmada de olhares exóticos sobre um continente ainda tratado sob o prisma imperialista, herança de séculos de escravidão e extermínio de seus povos.

Nas reflexões dessas obras, que têm a língua portuguesa como um de seus idiomas oficiais, muitos estudos sobre a escritora angolana Ana Paula Tavares foram realizados (MATA, 2001, 2003, 2006; PADILHA, 2002, 2006; SECCO, 2003, 2006, 2010). Entretanto, por mais que tais investigações promovam uma visibilidade da autora e de sua obra, eles ainda não podem ser considerados suficientes, frente às discussões possíveis de serem levantadas sobre a mulher no continente africano e suas escritas.

No caso específico dessa autora, seus textos têm uma relação fecunda com a figura feminina e as representações de seu corpo. Logo, a crítica tem considerado o trabalho artístico de Ana Paula Tavares como algo revolucionário dentro do contexto das escritas de autoria feminina em Angola, porquanto ela tem sido abordada como uma das primeiras escritoras no país com uma obra relevante sobre a representação da mulher. É compreensível, portanto, que sua escrita reivindique as múltiplas

possibilidades do viver feminino, legitimando o corpo como forma do sentir, além da racionalidade em saltar os cercados simbólicos da opressão.

Isso não quer dizer, contudo, que anteriormente aos títulos de Ana Paula Tavares não se encontram nas escritoras angolanas algumas marcas do corpo feminino, ao longo de suas obras. Pelo contrário, este estudo pretende trazer um painel com textos de autoria feminina em Angola, anteriores e contemporâneos à escritora, que carregam as marcas corpóreas dentro de suas produções.

O objetivo desta dissertação, portanto, é investigar, inicialmente, como os trabalhos de Ana Paula Tavares dialogam com as produções de escritoras angolanas anteriores a ela, para que assim uma análise mais profunda e consistente possa ser feita sobre alguns de seus textos em prosa. Este estudo pretende olhar, assim, para o ano de 1985. Desde seu primeiro título, *Ritos de Passagem*, publicado neste ano, até os trabalhos mais recentes, nas crônicas que publica semanalmente no jornal independente *Rede Angola*, a escritora recria através da literatura o espaço rural do sul de Angola, a região de Muambo, em Huíla, local onde nasceu e viveu parte de sua vida. As mulheres de Huíla retratadas em suas obras são rurais, de comunidades pastoris, que, mesmo com os intercâmbios comerciais de seus produtos cultivados e produzidos, tentam resistir às modernidades, com o auxílio de suas tradições e formas de vida particulares.

A escritora caminha por espaços múltiplos da produção literária, seja na poesia, seja na prosa. Nesta dissertação, porém, as análises e reflexões incidirão sobre seus textos mais recentes, já datados no século XXI, sobretudo, as crônicas, com ênfase nas representações do corpo feminino.

A escolha da obra *A cabeça de Salomé* (2004) deu-se em virtude da quantidade expressiva de textos que se referem especificamente às mulheres, e algumas marcas do corpo feminino que podem ser encontradas. O livro reúne 36 crônicas publicadas no

jornal português *Público*, entre os anos de 1999 e 2002, e reunidas, posteriormente, no título em foco. Nele, Ana Paula Tavares tece as histórias e personagens de suas memórias, e da memória angolana coletiva. São, na verdade, sujeitos e agentes ligados aos tempos e espaços, em que os mitos e as crenças estão diretamente relacionados ao dia a dia das pessoas, onde a natureza se traduz a partir dessas narrativas.

A autora reserva espaços para falar sobre as mulheres. Mulheres angolanas, africanas, forasteiras e estrangeiras que vieram pelo interesse exótico por uma África imaginária, com suas múltiplas identidades. Desde as Senhoras Oleiras, uma mistura de feiticeiras com oráculos, até as meninas que passam pelos primeiros ritos de passagem para a fase adulta, Ana Paula Tavares faz um desenho multifacetado das mulheres de seu país, que viveram (e vivem) na memória coletiva.

As produções da escritora, que têm enorme relevância para a historiografia literária em Angola, também têm como princípio a discussão do papel da mulher nesses grupos, sua magnitude, mas, igualmente, suas amarras. Por isso, Ana Paula Tavares não traveste seus discursos com um gosto açucarado e redutor sobre Angola. Pelo contrário, de forma consciente, ela cria um retrato complexo da mulher rural da comunidade Mumuila, ainda resistindo com suas tradições e diferenças, mas que também vive cerceada por cercados opressores.

Todavia, se a proposta desta dissertação é a discussão sobre o corpo feminino, inscrevendo-se nas representações das crônicas de Ana Paula Tavares, é preciso aqui fazer um parêntese para refletir sobre o que a expressão *corpo* representaria nestes estudos. Visto que, não se trata apenas do corpo enquanto questão física, biológica, anatômica, mas enquanto categoria, concatenada com as questões políticas e históricas do país.

Para tanto, nesta etapa preliminar, no primeiro capítulo, “Corpos inscritos”, será abordado o conceito de corpo e seus significados, a partir de uma perspectiva social, tomando como aporte o ensaio *Corpus*, de Jean-Luc Nancy (2006).

Na segunda parte do primeiro capítulo será proposto um percurso pelos conceitos e teorias críticas fundamentais para a compreensão do caminho reflexivo de análise das crônicas de Ana Paula Tavares. Nesse sentido, a teoria pós-colonial e a crítica feminista serão tratadas, visto que constituem discussões fulcrais aos estudos sobre a autoria feminina.

Essa discussão será subdividida em duas partes, a primeira envolverá as reflexões específicas sobre o conceito pós-colonial, e como este pode ser uma importante ferramenta para a compreensão de certos textos africanos.

No segundo momento, as contribuições da crítica feminista serão trabalhadas (BEAUVOIR, 1968, 1970). Contudo, esta dissertação também pretende construir um diálogo com teóricos e teorias que não refletem sobre as questões de gênero a partir de um espaço hegemônico. Para tanto, serão fundamentais os estudos de subalternidade da indiana Gayatri Chakravorty Spivak, priorizando as indagações sobre mulher em seu ensaio *Pode o subalterno falar?* (SPIVAK, 2014), além das reflexões da brasileira Simone Schmidt, em que revisita a história do feminismo crítico, e a importância de estudos sobre o corpo (SCHMIDT, 2015).

No capítulo 2, “Mulheres angolanas e suas escritas: Corpos disciplinados e ultrajados”, será construído um painel reflexivo sobre as escritoras angolanas do período colonial e Pós-Independência. Este capítulo é elucidativo para a compreensão dos trabalhos artísticos de Ana Paula Tavares dentro de um processo historiográfico do país. Neste sentido, esta dissertação pretende questionar as categorizações construídas pela crítica a respeito das escritoras do período colonial, como Ermelinda Pereira Xavier.

Serão discutidos, além dos poemas de Xavier, os trabalhos de Alda Lara, Deolinda Rodrigues, Ana Major, Ana de Santana e Ana Branco.

O capítulo 3, “A presença do corpo feminino em crônicas de Ana Paula Tavares”, consistirá na análise das crônicas selecionadas de Ana Paula Tavares, da obra *A Cabeça de Salomé* (2004). A partir das reflexões feitas nos capítulos 1 e 2, entende-se que já exista uma maturação da discussão sobre o corpo. Assim, será possível um olhar mais aguçado sobre a prosa da escritora, e como as representações corpóreas do feminino aparecem e são tratadas.

O capítulo será subdividido em 4 partes. Na primeira, “O lugar de Paula Tavares na poesia angolana: ‘saltar o cercado’ – a libertação do corpo e da linguagem.”, um breve panorama dos trabalhos artísticos da escritora no campo da poesia será proposto, correlacionando com a discussão do corpo, como trabalhado nos capítulos anteriores.

Num segundo momento, “A linguagem das crônicas e as características do gênero em Ana Paula Tavares”, a discussão do gênero textual “crônica”, seu conceito e características estarão em voga, além do percurso artístico da escritora pelo gênero trabalhado, comentando brevemente sobre seus trabalhos em livros anteriores, como em *O Sangue da Buganvília* (TAVARES, 1998). Também serão observados alguns de seus textos mais atuais, publicados no Jornal independente angolano *Rede Angola*.

A terceira parte, “Das mãos à cabeça: Figurações do corpo em crônicas de *A cabeça de Salomé*”, será dedicada às análises das crônicas que compõem *A cabeça de Salomé* (TAVARES, 2004). Neste momento, a escolha por crônicas com uma ênfase mais detida sobre os elementos corpóreos, tais como as *mãos* e a *cabeça*, será prioritária.

Já na quarta parte, “Do corpo como morada da escrita: A voz feminina em *A cabeça de Salomé*”, serão escolhidas crônicas que não discutem especificamente a

materialidade corpórea do corpo, mas que traduzem as discussões propostas anteriormente, inscrevendo o corpo feminino como um *corpo ultrajado*, conceito que será trabalhado no capítulo 1.

Valendo-se do conceito de corpo, a discussão sobre a teoria pós-colonial e a crítica feminista, no capítulo 1, os trabalhos artísticos das escritoras angolanas levantadas, no capítulo 2, e, principalmente as análises das crônicas de Ana Paula Tavares trabalhadas, no capítulo 3, as considerações finais serão o fechamento desta dissertação, compreendendo, assim, o importante papel das escritas de autoria feminina em Angola, e a grande contribuição dos trabalhos artísticos de Ana Paula Tavares para a inscrição dos temas sobre o feminino, como seus corpos, e seus ultrajes.

CAPÍTULO 1: CORPOS INSCRITOS

1.1 O corpo como *lugar*

Antes de explorar os cenários angolanos, seria preciso refletir, primeiramente, sobre a palavra *corpo*. O que é um corpo? Como descrevê-lo? Os auxílios científicos da biologia, medicina e dos seus sinônimos em dicionários seriam suficientes para abarcar as suas significações? Ou não, para além dos termos primários, é possível fertilizá-lo de novos conceitos?

É preciso, então, revisitar o conceito etimológico do termo, para, a partir dele, repensar a sua conceitualidade. Como explícito no dicionário:

Corpo (cor.po) *sm.* 1. *Anat. Biol.* Estrutura material dos seres vivos. 2. *Anat.* Tronco humano ou animal. 3. Ser humano depois de morto; cadáver. 4. Materialidade, existência real. 5. Grupo de integrantes de uma organização profissional. 6. A matéria em geral, ou toda matéria organizada. 7. Aspecto essencial de qualquer coisa, concreta ou abstrata. 8. Art.gr. Tamanho ou tipo de letra. 9. Intensidade do som (BECHARA, 2011, p.457).

A palavra *corpo* remete a uma classificação generalizante, posto que ele não existe enquanto diferença, mas como categoria neutra. Toda vez que a neutralidade dentro da língua quer trazer uma perspectiva mais genérica, a escolha do termo fica sempre no masculino. O corpo, então, é um sintagma, afinal, o que prevalece é o seu conjunto, e não suas derivações.

Seu conceito se inicia pela discutível ideia de neutralidade. E, essa mesma perspectiva vai buscar, primeiramente, na ciência a melhor compreensão que possa garantir a prevalência de seu conjunto, e não de sua diferença. Por isso, as primeiras significações são as da anatomia biológica. O corpo, como sintagma, será dissecado pelas partes desse todo, para que a materialidade seja a essência de seu conceito. E isso se confirma já no primeiro significado, “estrutura material dos seres vivos”. Fala-se aqui em matéria, algo do plano dos sentidos, da visão, do tato, do paladar e da audição; ou,

ainda, o “tronco humano, ou animal”, como no segundo conceito, aquele que vê, sente, degusta e ouve. Também se destaca a materialidade corpórea que apodrece, depois de morta.

Longe da metafísica, o enquadramento deste conceito no plano do etéreo, até então o dicionário se cerceava na definição científica enquanto materialidade e existência. É, todavia, apenas no sétimo conceito que o glossário vai oferecer um pequeno espaço livre para outras interpretações, trazendo o corpo não apenas enquanto matéria, mas a sua imaterialidade, a essência também de forma abstrata.

Abstrações, aliás, que podem ser a ligação para uma saída do plano etimológico, desmembrando o sintagma *corpo* em novos signos, novas cadeias de significações e conjuntos. Se a essência carrega uma dupla interpretação ao seu conceito, tanto trabalhando com o plano da materialidade e seus sentidos, como no da abstração, concatenando-o com outras significações, o corpo, então, traduz-se não apenas enquanto matéria, mas também como *matéria social*, parte de um todo contextual, ou seja, um sintagma coletivo.

Assim, não seria possível falar em um corpo, mas de *corpos*, ou seja, como um conjunto social, reflexo de um tempo, um espaço também material. Porém, no plural, afinal, mesmo dentro de um conjunto social, ele representa suas diferenças. A abstração, dessa forma, também poderia sugerir a materialidade, visto que corpos e sentidos se imbricam em significações para além da etimologia.

Quando se interroga, “o que é um corpo?”, não se trata apenas do conceito enquanto unidade, mas suas pluralidades e diferenças. Para Jean Luc-Nancy (2000) o conceito de corpos dentro da imaterialidade, a abstração que sugere uma cadeia de novos sentidos, é um diálogo interessante para a ideia de corpos como *lugar*. Segundo o filósofo francês,

Os corpos não são um “cheio”, um espaço preenchido (o espaço está preenchido por todo o lado): são espaço *aberto*, e em certo sentido são o espaço propriamente *espaçoso*, mais do que espacial. Ou são aquilo a que se pode ainda chamar o *lugar* (NANCY, 2000, p. 15).

Portanto, corpos são espaços abertos, significantes sem significados estruturados, enquadrados ou específicos. Eles podem constituir um espaço, capaz de ultrapassar a sua própria condição espacial, para ser preenchido por tantos outros significados, ampliando assim o seu sintagma inicial, aquele fechado no conceito anatômico, biológico e etimológico.

Corpos são cadeias de significados. E cada um deles aparecerá enquanto matéria social, e em lugares nem sempre específicos. Mas, ainda sim, em lugares, porque eles existem. A sua materialidade é um elemento importante para a reflexão sobre seus significados, ainda que eles não fiquem apenas nesse plano.

Quando analisada a obra “Revisitações telúricas 1”, do pintor angolano Francisco Van-Dúnem (1986)², compreende-se a importância da materialidade para este conceito. Na tela, dois corpos são retratados. Cada um deles tem as mesmas características do outro, trazendo apenas a particularidade da posição de cada um, ao olhar do observador. Os corpos, entretanto, parecem estar em simbiose, e tamanho é a sinergia que não é possível afirmar categoricamente se seria possível enxergar dois corpos ou um mesmo, espelhado. Ainda que existam algumas características distintas entre eles, como os desenhos das máscaras, a sensação é a de que há um jogo interpretativo na tela. Seria factível falar em quantos corpos? Talvez, um conjunto?

Além do espelhamento entre eles, destaca-se um aspecto bastante interessante, que abarca consideravelmente a materialidade dos corpos enquanto lugar: suas cores. O pintor usou a mesma cor dos corpos para retratar a paisagem ao fundo, o lugar em que eles estão, sugerindo que estes e os espaços estejam em consonância. Essa é a

² Anexo 1.

mensagem telúrica da obra, corpos como partes de um todo terreno, a materialidade que os une, com suas mãos dadas, e o lugar, como a natureza e a terra. Corpos que pertencem, então, ao terreno.

A materialidade, atrelada às suas infinitas interpretações, às suas abstrações, é fundamental ao conceito de corpos, pois “o corpo dá lugar à existência” (NANCY, 2000, p.16). Por este viés de leitura, portanto, o indivíduo tem consciência de sua existência pelo seu corpo. Os seres humanos têm a capacidade de se desenvolverem porque veem e sentem, enquanto corpos que se unem, amam-se, entregam-se e também se rejeitam, destroem-se, violentam-se e se matam. A relação estabelecida com o corpo, e com os outros, é parte do próprio conceito, visto que as significações múltiplas estão subordinadas aos lugares que os compõem.

Contudo, que *lugares* são esses, compreendendo os corpos em suas materialidades e abstrações? A definição de *lugar* atrela-se às relações de poder entre os indivíduos. Dentro dessa perspectiva, Michel Foucault discute o conceito de “disciplina” (1997). Segundo o filósofo, os novos métodos e técnicas de coerção, construídos a partir do século XVIII em diversas regiões da Europa, permitiram um controle sobre os corpos, estabelecendo um elo entre o aumento de suas habilidades e aptidões, ao mesmo tempo em que a dominação era acentuada. Logo, a relação “docilidade-utilidade” é nomeada como “disciplina” (FOUCAULT, 1997, p.133-134). Segundo Foucault,

Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis” (FOUCAULT, 1997, p.133).

Ao longo da obra *Vigiar e Punir* (1997), Foucault traz inúmeros exemplos de mecanismos construídos e executados para que o corpo fosse enquadrado dentro da perspectiva disciplinar. As prisões, como elucida o autor, foram (e ainda são?) laboratórios humanos, onde não apenas a ciência, como as próprias instituições legais arquitetaram dispositivos coercivos para que esses corpos *outros* se tornassem iguais, ou seja, utilitários.

Guacira Lopes Louro (2000) traz a questão *cultural* como uma possível definição dos corpos enquanto lugar, a partir das relações de poder, na esteira das propostas de Foucault, mas com um viés voltado às questões de gênero. Em suas palavras:

Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros — feminino ou masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade — das formas de expressar os desejos e prazeres — também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (LOURO, 2000, p.6).

É neste cenário de corpos como *lugar*, inserido nas relações de poder, que a definição de um corpo feminino ou masculino, assim como qualquer exposição dentro da cadeia infinita de significados, depende do contexto em que eles vivem. O lugar social vai definir, pois, um corpo: como ele será, como se representará ao longo da vida e como se relacionará consigo e com os outros corpos. Suas marcas serão os traços de sua cultura específica. E suas sexualidades e exercícios estarão vinculados com as ideias a que ele fora absorvendo durante a vida.

Desta forma, se corpos comuns, utilitários, como partes de um todo, eles serão os *corpos disciplinados*. Se corpos não-comuns, estrangeiros, deficientes, indisciplinados, rebeldes ou minoritários, estes serão os *corpos ultrajados*, descartados

pelos próprios corpos disciplinados, na garantia de que o lugar social esteja bem definido.

No texto “O corpo do outro: construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: O caso da Vênus Hotentote” (DAMASCENO, 2008), a socióloga Janaína Damasceno discute o contexto de representação do negro, no século XIX, com o caso específico de Sarah Baartman, uma jovem da etnia sul-africana Khoi-san, exibida publicamente em *freak shows* e espetáculos que uniam práticas circenses com exposição de seres humanos considerados anômalos ao público europeu. Segundo ela,

Nos *freak shows* do *Piccadilly Circus* corpos humanos eram exibidos como monstruosidades que tinham por função dar ao seu público mais confiança e consciência de si. De sua civilidade, de sua normalidade, de sua preeminência. Mas Sarah era uma atração especial dos espetáculos, devido a sua pequena estatura aliada às fenomenais medidas de seus quadris. Ela permaneceu em Londres por quatro anos e em 1814 foi vendida a um exibidor de animais francês e trocou a capital britânica pela francesa onde residiu por um ano até morrer (DAMASCENO, 2008, p.1).

A história de Sarah, que se assemelha a de Joseph Merrick, conhecido nos espetáculos de *Piccadilly* como o Homem Elefante³, protagonizou tanto um caráter festivo de bizarrices circenses, em exibições por diversas partes da Europa, como um caráter científico, sendo explorada por cientistas que tinham apenas a intenção de aprofundar seus estudos sobre as diferenças humanas, como metodologia para fundamentar teorias, como a eugenia e suas hierarquizações raciais.

Sarah Baartman⁴, conhecida nos *freaks shows* como a *Vênus Hotentote*, recebeu dos europeus um nome pejorativo, posto que este ironizavam sua figura com a da Vênus grega e suas características divinas, com o termo *Hotentote*, um adjetivo redutor para os Khoi-San, cujo significado reiterava certas marcas de *corpos ultrajados*: nádegas protuberantes, além de lábios vaginais hipertrofiados, também característicos desses

³ Há uma versão de sua história, filmada pelo diretor norte-americano David Lynch, intitulada “The Elephant Man”, de 1980.

⁴ Anexo 2.

povos, que faziam este tipo de manipulação das genitálias. Seu corpo, então, despertou enorme interesse entre os europeus, e muitos críticos apontam que foi pela sua figura que as teorias racistas do século XIX foram construídas.⁵

Assim como Sarah Baartman, os corpos de outros, inseridos nesta categoria enquanto *corpos ultrajados*, foram e ainda são marcados por violências simbólicas e concretas, sobretudo na propagação contínua de condutas racistas, xenofóbicas e etnocêntricas. São, na verdade, estratégias para que os lugares sociais continuem dicotômicos, mas aparentemente homogêneos, e os *corpos disciplinados*, e seus grupos de poder, continuem hegemônicos, perpetuando, assim, seus utilitarismos.

Guacira Lopes Louro (2000), discutindo o “ser outro”, afirma,

O reconhecimento do "outro", daquele ou daquela que não partilha dos atributos que possuímos, é feito a partir do lugar social que ocupamos. De modo mais amplo, as sociedades realizam esses processos e, então, constroem os contornos demarcadores das fronteiras entre aqueles que representam a norma (que estão em consonância com seus padrões culturais e aqueles que ficam fora dela, às suas margens) (LOURO, 2000, p.9).

O corpo feminino negro, dissecado e objetificado no século XIX, foi o ponto inicial para a perpetuação das condutas racistas do século XX, figurando a mulher negra, e seus corpos, como símbolos de exotismos e hipersexualização. Sobre este assunto, Damasceno cita a socióloga Patricia Hill Collins:

O tratamento dos corpos das mulheres negras na Europa e nos Estados Unidos, no século XIX, é considerado o alicerce para que a mercantilização e objetificação desses sejam fundamentadas, e a iconografia racista da sexualidade dos corpos femininos negros emerge desse contexto. Representando as mulheres negras enquanto “outro”, ou fora das normas “míticas” em termos físicos e sexualmente comportamentais, esse tratamento serviu para legitimar a mercantilização da mulher negra, ocultando, assim, as contradições nas relações sociais (*apud* DAMASCENO, 2008, p.6).⁶

⁵ A exemplo do livro de Natasha Gordon-Chipembere: *Representation and Black Womanhood. The legacy of Sarah Baartman* (2011).

⁶ The treatment of Black women's bodies in nineteenth-century Europe and the United States is considered the foundation upon which Black women's commodification and objectification is based, and the racist iconography of the sexuality of Black women's bodies emerged from these contexts. Representing Black women as the "Other," or outside the "mythical" norm in terms of

Ainda que os *corpos disciplinados* queiram apagar as marcas diferenciais dos *corpos ultrajados*, a fim de garantir a unidade do lugar social, é impossível que este lugar seja completamente definido. Eles são fluidos, ou abertos, como bem esclarece Jean-Luc Nancy (2000), e há espaços para indefinições, onde a cadeia de significados possa se expandir.

Na sequência deste capítulo, será observado que, além dos lugares sociais não serem definidos, e que os *corpos ultrajados* estarão sempre presentes, as formas de se relacionarem nas sociedades são variadas, estabelecendo, assim, suas diferentes significações. Alguns, retalhados às margens, subalternos, nas miserabilidades dos desenvolvimentos, são os *corpos-mortos*, aqueles que lidam com o apodrecimento de suas matérias ainda em vida, e que aceitam, passivamente, suas condições, mas sem questioná-las, procurando apenas minimizar ou excluir suas marcas, na tentativa de integrarem-se aos corpos disciplinados. Outros, entretanto, ainda que marginais e também subalternos, porque ultrajados, são os *corpos-rebeldes*, ou seja, aqueles que encontram estratégias de agenciamentos para não apenas sobreviverem aos lugares sociais, mas desestruturarem a própria ordem estabelecida, reivindicando suas diferenças como parte deste todo-lugar, do contexto social em que vivem.

Mas como essas duas denominações, relacionadas aos *corpos ultrajados*, podem ser relevantes às análises das representações do corpo nas escritas de autoria feminina em Angola? E as escritoras? Seus próprios corpos não seriam também marcas de uma indisciplina, uma resistência ultrajada?

Numa breve visada pelas escritas de autoria feminina em Angola, algumas mulheres destacam-se, conscientes de suas subalternidades e rasurando o espaço que ainda hoje é, por maioria, masculino: o espaço literário. São mulheres que romperam

physicality and alleged sexual behavior, served to legitimize the commodification of the Black woman and to mask contradictions in social relationships (*apud* DAMASCENO, 2008, p. 6; tradução minha).

com as tradições de Angola e de Portugal, deixando de lado os espaços outrora definidos para seus corpos, o doméstico, para colocarem as *mãos* em jornais, periódicos, antologias e livros. Ou seja, projetam-se no universo da criação e da escrita literária.

A seguir, os textos dessas mulheres das letras serão brevemente analisados, construindo assim um painel dessas escritas, que garantirá a esta dissertação um olhar mais aprofundado para as crônicas de Ana Paula Tavares. Figuras que inscreveram seus corpos, para que, assim, pudessem escrever os *corpos ultrajados*. Todavia, enquanto *corpos-rebeldes*, afinal, fazem parte de um processo de resistência em poder dizer, reescrevendo seus *lugares*, na rasura da própria historiografia angolana.

1.2 O corpo feminino e a escrita pós-colonial

1.2.1. A teoria pós-colonial e o feminino emergente.

Depois da morte de Sarah Baartman, em 1815, seus restos mortais continuaram a inquietar os cientistas da época. A chamada “Vênus Hotentote” fora dissecada, na conclusão científica de que ela era uma mulher como qualquer outra. Ainda assim, os estudos compararam suas habilidades humanas com as de um macaco (CURVIER, 1917). Posteriormente, seu corpo (esqueleto, órgãos genitais e cérebro) foi exposto no Musée de L’homme, em Paris.

Ao visitar o museu, na década de 1980, o paleontologista americano Jay Gould percebeu que, ao lado de cérebros expostos de homens “notáveis”, como René Descartes e Pierre Broca, não havia nenhum encéfalo feminino, enquanto muito próximo a eles estavam as genitálias de Sarah Baartman (DAMASCENO, 2008, p.2). Assim, a mulher *Khoisan* sul africana tem em seu corpo as marcas que a diferenciam

dos grandes intelectuais da humanidade, um *corpo ultrajado* representando a alteridade em relação aos *corpos disciplinados* dos homens da época.

Enquanto são expostas as marcas totalizantes dos corpos “notáveis”, na representação da cabeça, ou do cérebro, como parte essencial do todo de um sujeito, no caso de Baartmann apenas sua vagina e suas nádegas se perpetuam, o que causava espanto e curiosidade aos visitantes do museu.

Felizmente, a partir da década de 1940, foram iniciadas discussões para que o corpo de Sarah Baartmann fosse devolvido ao seu país de origem, a África do Sul, e que sua figura fosse, finalmente, respeitada. Mas apenas na década de 1990, o então Presidente do país, Nelson Mandela, exigiu que a França devolvesse seus restos mortais. O governo francês, entretanto, acatou a exigência somente no século XXI, em 2002.

A chamada “Vênus Hotentote” teve um funeral quase duzentos anos após o seu nascimento. E, atualmente, como um dos ícones da luta pela libertação dos negros na África do Sul, seu corpo jaz em sua terra natal, o Vale do Rio Gamtoos, onde existe um memorial em sua homenagem.

Esse é um caso elucidativo para refletir sobre o corpo feminino inserido na discussão pós-colonial. As lutas que foram travadas para que Sarah fosse “devolvida” à África do sul se iniciaram apenas na década de 1940, mais de cem anos após a sua morte. Logo, seu corpo ilustra um conjunto de ações e mudanças ao longo do século XX em diversos países africanos: o processo de luta coletiva pelas Independências dos regimes coloniais.

A África do sul já havia conquistado sua Independência (1931), contudo, isso não fez com que a colonização deixasse de estar instaurada na consciência coletiva de

muitos sul-africanos (o *Apartheid* se figura como um epítome disso)⁷. O corpo de Baartman passa, então, a fazer parte do símbolo de luta nesse país.

Ainda que Sarah esteja relacionada com as construções simbólicas pela liberdade da África do Sul, o corpo feminino não deixa de espelhar certa tensão, inclusive nos espaços de resistência. Afinal, refletir, discutir ou representa-lo, desnudando-o de suas amarras coloniais, foi e ainda é um processo melindroso, visto que os países africanos independentes parecem carregar aos novos sóis as marcas (e as heranças) do colonialismo, a exemplo da violência contra a mulher.⁸

Embora essa discussão seja complexa, o questionamento se faz necessário para que a compreensão das escritas de autoria feminina em Angola, que serão brevemente observadas, e, inclusive, o próprio discurso encontrado nas crônicas de Ana Paula Tavares possa ser profundamente analisado. Para tanto, a reflexão sobre a condição pós-colonial nestas sociedades pode explicar algumas pistas para a compreensão dessas tensões.

Homi Bhabha, interrogando sobre o que seria o pós-colonial, sugere que o conceito esteja ligado a uma rede de conflitos nas relações de poder,

Há sempre um conflito entre poder e autoridade. Há sempre uma espécie de negociação complicada de significados, de símbolos, de identidades, de blocos de poder, de estruturas de autorização, de reconhecimento.⁹

⁷O filme *Come Back, Africa*, realizado clandestinamente pelo americano Lionel Rogosin, é considerado uma importante peça política contra o regime do *Apartheid* na África do Sul, retratando o racismo em Johannesburgo, na década de 1950. Link disponível em: <http://www.redeangola.info/especiais/come-back-africa-e-a-vida-sob-o-apartheid/> Acesso em: 20/03/2015.

⁸ Atualmente, o site feminista moçambicano “Mulher na África austral” é um dos exemplos da união entre grupos e organizações diversas que discutem e realizam ações de gênero, contra o feminicídio. No site, o leitor poderá encontrar inúmeras denúncias e relatos de mulheres, em diversos países africanos. Link disponível em: <http://www.wlsa.org.mz/> Acesso em: 10/03/2015.

⁹ Entrevista para o Jornal *O Globo* em 14 de Janeiro de 2012. Link disponível em: oglobo.globo.com/prosa/blogs/posts/2012/01/14/homi-bhabha-e-o-valor-das-diferencas/426300. Acesso em: 20/07/2015.

O que seria, então, uma possível definição para o conceito pós-colonial? Se ele faz parte de um pensamento dialético, uma rede de conflitos, como defini-lo? Por conseguinte, como inserir o corpo feminino e suas representações literárias imbricados nessa tensão?

Dentro da perspectiva dialética, Stuart Hall questiona sobre a temporalidade do conceito, “quando foi o pós-colonial?” (HALL, 2006). A partir dos exemplos de vários críticos sobre o assunto, Hall entende que o pós-colonial não seria uma definição meramente datada, fixa em suas periodizações. Mas um período caracterizado pelas independências de países que estavam, até então, ligados ao controle colonial direto, onde o processo de rompimento com o colonialismo se deu a partir de uma sucessão de acontecimentos prolongados e diferenciados (HALL, 2006, p. 103).

Inocência Mata, também discutindo o conceito, compreende que alguns teóricos fazem uma definição mais datada, alegando que o pós-colonial abarca as sociedades que vive(ra)m depois da implantação do sistema colonial, porém, independente de suas periodizações, o conceito surge a partir da pressuposição de uma nova visão da sociedade, refletindo sobre sua condição periférica, tanto no nível estrutural, como conjuntural (MATA, 2003, p.45).

A teórica discute que o conceito pós-colonial é trans-histórico (MATA, 1992, p.12), ou seja, ele não pode ser tratado a partir de um percurso meramente datado, mas por uma série de acontecimentos que se iniciaram, e se desenvolveram, ainda no período colonial. O sujeito explorado, assim, reivindica sua condição de liberdade com consciência da situação em que está, e no próprio agenciamento de suas ações, por meio de estratégias múltiplas (como as produções literárias).

Na relação do conceito pós-colonial com as significações dos *corpos disciplinados* e *ultraçados*, percebe-se que os primeiros não podem ser tratados dentro

de uma perspectiva pós-colonial, visto que são utilitários, coercivos e reprodutores das lições hegemônicas e repressivas dos grupos de poder. Por outro lado, os corpos ultrajados podem ser enquadrados como representantes da tensão pós-colonial, em virtude das indisciplinas resistentes aos processos de apagamento de suas figuras, procurando estratégias próprias de agenciamento para que suas marcas diferenciadas não sejam apagadas. Como o ultraje do sujeito pós-colonial é o não-apagamento de suas identidades, enquanto resistência, este não pode ser considerado como um *corpo-morto*, mas sim enquanto *corpo-rebelde*, afinal, reivindica suas diferenças.

Stuart Hall expande o seu questionamento sobre o conceito: “por que o pós-colonial é também um tempo de diferença?” (HALL, 2003, p. 95). Para este fim, desenvolve suas reflexões junto aos posicionamentos de críticos que trabalham com a teoria. Citando um deles, o chinês Arif Dirlik (1994), Hall discute que uma das novidades do conceito é o fato de nele existir um discurso pós-estruturalista empregado, principalmente, por intelectuais deslocados do terceiro mundo (DIRLIK, 1994 *apud* HALL, 2003). É possível afirmar, nesse sentido, que o pós-colonial permite que o *outro* mundo tenha, finalmente, uma voz?

A partir dos processos de agenciamentos desses sujeitos, portanto, não é mais o colonizador que fala pelo colonizado. O sujeito pós-colonial passa, então, a negar as representações vindas “de fora” para construir suas próprias, enquanto reflete e reage sobre suas condições, ainda que compreenda que ter uma voz não implica deixar de fazer parte das relações hegemônicas de poder, e sua condição subalterna.

Contudo, se uma das estratégias do sujeito pós-colonial é refutar o que, até então, era construído sobre ele, muitos trabalhos artísticos de mulheres angolanas são as marcas do tempo pós-colonial. Por isso, as representações do corpo feminino nos trabalhos de diversas escritoras inscrevem-se enquanto um *corpo-rebelde*, visto que

rasuram a construção de um espaço majoritariamente masculino, questionando seus binarismos.

Inúmeras podem ser as hipóteses para tanto. A primeira delas seria pelo contexto específico de Angola, na conquista da Independência em 1975, que gerou, conseqüentemente, certa utopia em fazer valer a voz feminina. Uma segunda hipótese seria sobre o surgimento e a organização de grupos de mulheres, com reivindicações que tangem as questões de gênero, tais como a “Organização de Mulheres de Angola” (OMA), o primeiro grupo do país, criado em 1962, que inicialmente tinha como objetivo levantar questões ligadas à luta armada, e que se tornou, nas décadas seguintes, uma força que propôs e propõe estratégias de ação para a melhoria das condições de vida das angolanas. Segundo Helen Ducados,

A OMA (Organização da Mulher Angolana/MPLA) teve uma influência crucial no apoio às forças guerrilheiras dentro e fora de Angola. Os relatórios sobre as atividades da OMA mostram que seus membros contribuíam para a produção de alimentos para o exército guerrilheiro, organizavam campanhas de alfabetização e de cuidados básicos de saúde e transportavam armamentos e alimentos a grandes distâncias. Os esforços da OMA resultaram na introdução do Código da Família, nos anos 80, uma das conquistas mais significativas da organização. A OMA também forneceu assistência técnica às mulheres e promoveu o debate e discussão de assuntos anteriormente considerados tabus, como o casamento habitual e o aborto (DUCADOS, 2004, p.58).

A OMA teve e tem a participação ativa de algumas escritoras angolanas, a exemplo de Maria Celestina Fernandes, Marta da Silva Santos e Maria Eugénia Neto, cujas publicações aparecem no *Boletim de Organização da Mulher Angolana*, um material produzido pelo grupo. Eugénia Neto foi, inclusive, diretora do *Boletim*.

Uma terceira hipótese talvez esteja mais relacionada ao contexto macro, nos processos de globalização e de disseminação das informações, que também estão diretamente relacionados às questões do poder hegemônico, como discute Stuart Hall (2003), mas que, positivamente, trouxeram o intercâmbio cultural sobre a mulher.

O desnudamento nas representações do corpo feminino nos trabalhos das escritoras angolanas pode refletir em algumas dessas hipóteses. É preciso frisar que o surgimento e recorrência dessas temáticas estão ligados à inscrição do corpo na relação com o mundo e suas possibilidades de exercício, a exemplo do erotismo como nova interlocução, em tempos de Independência.

Angélica Soares (2000), discutindo o papel do erótico nos textos literários de autoria feminina, compreende que este é um elemento que marca um posicionamento político dessas escritoras,

O grande investimento poético no erotismo pelas mulheres parece-me ter muito a ver com esse momento de intenso trabalho de conscientização da necessidade de ruptura de paradigmas repressores. Ao radicalizar os modos libertários de vivenciar o desejo, o poema acena como uma via de construção identitária e de redimensionamento das relações entre homem e mulher (SOARES, 2000, p.19).

Os diversos mecanismos da escrita foram os principais agentes dessas resistências construídas pelas escritoras em Angola. Um exemplo seria a metaforização do corpo nas representações literárias, abrindo espaço, principalmente, aos elementos da natureza angolana como viabilidade na escrita.

A inserção do espaço geográfico angolano que elucida o corpo feminino, e seus exercícios dentro das produções artísticas, foi uma grande estratégia discursiva para que essas escritoras pudessem, finalmente, construir novos caminhos literários, representando o corpo em sua totalidade. Assim, as questões de gênero em Angola fazem parte de um tempo pós-colonial, rasurando espaços e transgredindo a moral e os chamados “bons costumes” arraigados em seus diversos *lugares*, onde à mulher ainda cabem os cercos, tanto no silenciamento de seu corpo, como de suas sabedorias.

Embora alguns trabalhos recentes se traduzam em um processo de distopia (MATA, 2003), e contínuo apagamento identitário do sujeito, a exemplo das obras de

Ana Branco, que serão visitadas nesta dissertação, se existe a dor, há o sentir, portanto, encontra-se aí a existência. A materialidade corpórea, então, faz-se presente. É essa, justamente, a estratégia de agenciamento discursiva desses textos, a possibilidade de falar, e sentir, sobre si.

Se muitas escritoras angolanas, assim sendo, constroem estratégias próprias enquanto vozes subalternas, as marcas presentes nas representações do corpo feminino sugerem *corpos ultrajados*, enquanto *corpos-rebeldes*, visto que buscam pelas possibilidades da escrita as subjetividades do corpo, e de suas autonomias.

1.2.2. Teorias de gênero e suas subalternidades.

A publicação de número 10 da Revista *Meridiano*, o boletim da Casa dos Estudantes do Império (CEI), datada de janeiro a março de 1953, traz em sua capa uma relevante ilustração para os questionamentos que aqui serão trabalhados¹⁰.

Percebe-se um desenho com três pessoas representadas. Os dois sujeitos que estão nas laterais se abraçam, envolvendo, também, o terceiro, que está ao meio. Formam, aparentemente, um círculo de união, onde as mãos de todos se juntam ao centro.

O primeiro sujeito, que está ao lado esquerdo, pelo olhar do leitor, é a representação de um homem, vestido com um terno, sapatos e os óculos ao rosto. O segundo, à direita, também um homem, porém, vestido com uma roupa mais simples, camiseta, uma calça “pescador” e descalço. Já o terceiro, que está ao centro, é uma mulher e, diferente dos dois primeiros, encontra-se seminua, com os seios à mostra e apenas uma pequena vestimenta embaixo do ventre, com um adereço na cabeça.

¹⁰ Anexo 3.

Como este é um boletim feito por estudantes oriundos das então colônias africanas que, no momento da publicação, encontravam-se em Portugal, seu desenho é bastante simbólico. A união entre os três parece sugerir o processo de consciência do colonizado para as lutas das Independências de seus países de origem. Todavia, diante da exposição das três personagens, é preciso questionar: por que apenas a mulher está seminua?

Numa possível interpretação do desenho, o primeiro sujeito representaria o africano consciente, que tem acesso aos saberes e, por isso, está empoderado pelas discussões políticas sobre o seu continente. Seu empoderamento está diretamente relacionado com a sua vestimenta: o terno representa o conhecimento, remetendo-o ao espaço urbano, à metrópole, o lugar onde o africano pode ter melhores instruções, que não sejam apenas os de sua terra, os saberes tradicionais. Os óculos remetem ao letramento, “á pena”, ao mundo das letras, ao conhecimento escrito, distante da oralidade.

Já o segundo sujeito poderia representar o africano que vive em seu país de origem, o trabalhador explorado, que também necessita de empoderamento, mas lutando dentro de seu próprio território. A vestimenta, do mesmo modo, sugere essa hipótese. Diferente do primeiro, este já não tem o terno como marca simbólica do acesso aos saberes, pois carrega uma roupa simples, remetendo aos trajes dos trabalhadores rurais africanos. Por isso, a indumentária rudimentar.

Os pés são as marcas que os diferenciam. Enquanto o primeiro tem sapatos fechados, instrumento que o permitiria “caminhar” pela metrópole, no espaço urbano, desenvolvido, o segundo encontra-se com os pés descalços, representando um homem que vive em território fora dos eixos urbanos, ou seja, dentro da dimensão colonial, em *locus* africano e, conseqüentemente, menos desenvolvido.

O terceiro sujeito, a mulher, é a figura que mais se diferencia na representação. Nota-se sua posição central, ou seja, de destaque no desenho. Diferente dos homens, ela não porta roupas, apenas alguns adereços que podem sugerir as marcas das comunidades rurais africanas, como uma espécie de tanga, encobrendo apenas a sua vagina, e um lenço, ou turbante, na cabeça. Em vista disso, se o primeiro sujeito representa aquele que tem acesso aos diversos saberes, o terceiro é o que menos tem essas possibilidades.

Érica Antunes (2013), discutindo a situação da mulher angolana no período pré-independência, levanta que sua marginalização não se deve apenas pelo contexto de guerras e disputas políticas, mas também pela tradição angolana que já as excluía da participação em cargos administrativos e da nomeação e designação para funções de soba, como chefes da sanzala.

Contudo, é preciso destacar o material em que este desenho fora ilustrado, o *Boletim* da Casa dos estudantes do Império, um trabalho de resistência de jovens africanos contra o colonialismo. O volume específico da revista comporta textos de grandes agentes nesse processo, como Lucio Lara e Agostinho Neto. Além disso, o boletim reúne textos escritos por mulheres, como um poema de Ermelinda Pereira Xavier, intitulado “Outro poema de natal” (*Meridiano*, 1953, p.10), “Nossa Voz”, de Noêmia de Souza, com um tema parecido com o do texto de Xavier (*Meridiano*, 1953, p.11), além de dois relevantes registros que levantam questões de gênero: o primeiro, titulado “O que urge considerar”, de Julieta Espírito Santo, discutindo o papel das mulheres negras na luta pelas Independências e os preconceitos raciais, e o segundo, de Ruth Figueiredo, nomeado “Ás sócias”, refletindo sobre a presença de duas sócias na direção da CEI e a pouca legitimidade de suas figuras.

A contradição existente entre a simbologia da capa e seu conteúdo parece ser relevante para a reflexão sobre as teorias de gênero na reescrita da história. Uma revista revolucionária, publicada na década de 1950, cujo conteúdo traz fortemente uma preocupação com as questões de gênero em sua composição, com vozes femininas como protagonistas de suas próprias reflexões, ao mesmo tempo carrega em sua capa as vicissitudes do olhar *sobre* o outro.

Seria significativo observar a questão dialética que gira em torno do *olhar* no desenho, visto que, a figura da mulher é a única que olha diretamente para o leitor da revista. Linda e Michael Hutcheon, no artigo “O corpo perigoso” (2003), em que tratam a transgressão da figura de Salomé na peça de Oscar Wilde, argumentam que o ato de olhar tem sido considerado, no decorrer da história, como algo masculino, deixando as mulheres apenas como objetos de apreciação e desejo, passivamente expostas (HUTCHEON & HUTCHEON, 2003, p.26).

Porém, se o visual é tratado como algo superior aos outros sentidos e, por isso, sob o domínio masculino, na Revista *Meridiano* a representação da mulher pode ser encarada de forma paradoxal, visto que seu corpo é exposto *sob* o olhar do outro, ao mesmo tempo em que é proposta a transgressão de *seu* próprio olhar, porque é ele que se sobressai no desenho.

Dentro dessa lógica, a mulher aparece exposta e seu corpo é exibido ao leitor. Todavia, concomitantemente, ela também reage, com seu olhar fixo. E, enquanto existe a possibilidade de olhar para ela, também é exequível ser olhado pela mesma. A dialética se faz, desta forma, pela ação do olhar, visto que não há em sua figura uma característica total de passividade e exibicionismo, mas sim um corpo feminino que também reage com os seus sentidos. Não seria, neste sentido, a representação imagética de um *corpo-rebelde*?

Ora, estando ao centro, são as mãos da mulher que fecham o círculo de união entre os “irmãos” de luta. A posição do braço pode sugerir, inclusive, a ambiguidade de sua figura. Anteriormente, com as marcas do cativo, em que os braços dos explorados eram estendidos pelo colonizador para que as algemas fossem colocadas, a representação na Revista preconiza o oposto, as simbologias de luta no formato de um desenho circular e sem algemas, portanto, representando sujeitos libertos.

Fazendo essa *outra* interpretação, em que o feminino ao centro desvirtua a ideologia dominante de inferioridade frente aos homens, compreende-se que este desenho também carrega um traço característico dos textos literários da época, em que a figura da mulher está diretamente relacionada com a simbólica central nos movimentos de luta, a “Mãe-África”, atribuindo-se ao continente unido, no renascimento dos irmãos libertos.

Visto dessa forma, seria possível compreender a mulher no desenho a partir de duas óticas, relacionando-a, primeiramente, dentro de uma perspectiva imanente, passiva, pelo olhar do outro sobre sua figura, e, ao mesmo tempo, uma rebeldia, como protagonista do olhar, e dos textos, rasurando espaços até então fixos.

Assim como Jean-Luc Nancy (2000), Simone Schmidt também considera o corpo como um *lugar* (SCHMIDT, 2015). Nas discussões de gênero no cenário contemporâneo, Schmidt compreende que o corpo é um espaço de confluências e de muitos discursos, “relicário de memórias subjetivas, morada íntima do prazer e da dor, arena onde se travam embates, a exemplo dos de gênero, de raça, classe, etnia, sexualidade, nação ou geração” (SCHMIDT, 2015, p. 489).

Para tanto, as diversas possibilidades do devir corpóreo se traduzem nas ínfimas traduções de pensamentos, tais como:

Corpo engendrado pelas tecnologias de gênero (Teresa de Lauretis),
corpo-destino preso à imanência (Simone de Beauvoir), normatizado pela

heterossexualidade compulsória (Adrienne Rich, Judith Butler). Corpos performáticos (Butler), desmontáveis (Donna Haraway), corpos que escapam a definições e regras (Foucault e seus intérpretes). “Tela de representação” do vivido (Stuart Hall) “capital cultural” (idem), casa que se carrega no exílio, nas viagens, nas diásporas e migrações (as feministas pós-coloniais), “local de inscrições sociais, políticas, culturais e geográficas” (Elizabeth Grosz) (SCHMIDT, 2015, p.489-490).

A crítica feminista tem contribuído para a discussão sobre o corpo e seus mecanismos, ações e representações. E a multiplicidade de conceitos e teorias que abarcam o tema demonstra que esses estudos têm trabalhado sua definição enquanto um *locus* privilegiado das questões de gênero.

Se o corpo, na contemporaneidade, é tratado em suas multiplicidades, suas representações nas escritas de autoria feminina, em Angola, podem estar diretamente relacionadas com as perspectivas de identidade e, conseqüentemente, com suas possibilidades de existência. Assim, o corpo feminino escreve e se inscreve.

A imanência na condição feminina, como explícito no excerto de Simone Schmidt, “o corpo-destino preso à imanência” (SCHMIDT, 2015, p.), foi discutida pela escritora, filósofa e ensaísta Simone de Beauvoir. Sob a vertente existencialista proposta por Jean-Paul Sartre, Beauvoir reflete sobre esse conceito em seu texto “Por uma moral de ambigüidade”, publicado em 1947 (BEAUVOIR, 2005), concatenando-o especificamente com a questão da mulher, nos dois volumes de seu antológico ensaio *O segundo sexo*, publicados em 1949.

Quando Simone de Beauvoir abre o livro *O segundo sexo. Vol. 2* com a frase “Ninguém nasce mulher, torna-se” (BEAUVOIR, 1967, p.9), a ensaísta posiciona-se a favor de uma perspectiva existencialista sobre a mulher. Se ninguém nasce como mulher, mas torna-se enquanto sujeito de um *lugar* social, o que faz parte do indivíduo, *à priori*, é a existência e não sua essência em evidência. Assim que ele vivencia suas

experiências, tendo o livre-arbítrio para decidir sobre sua vida, e os caminhos que seguirá, sua essência será construída.

A questão de gênero, para Beauvoir, não parte de uma perspectiva biológica, mas de uma escolha. Contudo, para que um sujeito possa escolher por seus caminhos, construindo sua essência, ele necessita de certa liberdade e autonomia para decidir, de forma lúcida e consciente, sobre sua vida.

Na busca fenomenológica da existência, dois caminhos podem ser traçados para a mulher na sociedade: O primeiro, aquele que a confina no que ela aprendeu para viver socialmente, nas impossibilidades de questionar, refletir e agir de forma autônoma sobre sua vida, e sem o livre-arbítrio. Este é o que a filósofa francesa considera como o polo da imanência, qual seja, a paralisia frente às adversidades e a passividade em aceitar os mecanismos impostos a ela. Já o segundo, com uma trajetória conquistada, que leva às inúmeras possibilidades a ela, de forma autônoma, há o livre-arbítrio, ou seja, o caminho da transcendência como segundo polo, a consciência do que representa ser mulher em uma sociedade, enquanto não-aceitação de sua situação, e a viabilidade de construir estratégias próprias que garantirão suas escolhas.

Como os conceitos de *transcendência* e *imanência* em Simone de Beauvoir se traduzem dentro da perspectiva existencialista, não seria possível relacioná-los com as concepções filosóficas iconoclastas, que os discutem junto às questões religiosas. A transcendência, para a ensaísta, não tem relação alguma com o plano metafísico, mas localiza-se dentro da existência enquanto materialidade. O processo transcendente, nesse sentido, é o devir feminino, a mulher enquanto sujeito consciente e autônomo frente ao mundo, e as suas mudanças possíveis.

Para a mulher nas sociedades ocidentais, todavia, a existência não precede a essência, visto que ela está enclausurada em uma ordem social pré-estabelecida, que não

garante a liberdade em decidir sobre sua vida. Como, então, ela poderá construir seus caminhos transcendentais?

Este é o assunto principal do ensaio de Simone de Beauvoir. A partir das elucidações pelos campos da biologia, da psicanálise e do materialismo histórico, em que muitas produções literárias foram trabalhadas como ilustrações para a discussão, a ensaísta construiu um percurso da mulher no mundo ocidental, uma história *sem história*, com seus silenciamentos e satanizações “não têm passado, não têm história, nem religião própria” (BEAUVOIR, 1970, p.13).

À mulher, nega-se a existência. Sem identidade, espelha apenas as conquistas e realizações do homem. Por isso, todas as áreas do conhecimento humano serviram para a criação e perpetuação dos posicionamentos ideológicos que cercearam sua liberdade e autonomia. Quanto ao corpo feminino, Beauvoir explicita que este fora usado para que as crenças, estudos e mitos se referissem a ele enquanto *outro* – um corpo estranho e incompleto, enclausurando a mulher no polo imanente. Segundo ela,

O homem que constitui a mulher como um Outro encontrará, nela, profundas cumplicidades. Assim, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de Outro (BEAUVOIR, 1970, p.15).

No campo da biologia, a maternidade, a ideia da criação (que, anteriormente, colocava a mulher no plano superior, sacralizando-a), tornou-se apenas mais uma repetição da vida, sob diferentes formas, a partir do surgimento da propriedade privada. Dar a vida deixou de ser algo sagrado, afinal, toda a mulher conseguia fazer. Coube ao homem, por isso, o *status* de superioridade, “não é dando a vida, é arriscando-a que o homem se ergue acima do animal, eis porque, na humanidade, a superioridade é outorgada não ao sexo que engendra e sim ao que mata.” (BEAUVOIR, 1970, p. 84).

No campo do materialismo histórico, ainda que Engels tenha tratado sobre a história da mulher, dentro da perspectiva familiar na sociedade de classes, o feminino não é particularizado, mas surge figurado como mais um corpo proletário explorado. Para tanto, Beauvoir afirma: “Suprimir a família não é necessariamente libertar a mulher: O exemplo de Esparta e do Regime Nazista provam que, embora diretamente ligada ao Estado, ela pode ser oprimida pelos machos” (BEAUVOIR, 1970, p. 78).

E, ainda, no campo da psicanálise, a ensaísta relaciona alguns estudos de Freud sobre o desenvolvimento da neurose nas mulheres, a partir dos chamados “Protestos Viris”, como mais uma forma de aprisionamento do feminino, legitimado pelo conhecimento científico (BEAUVOIR, 1970, p.61).

A partir desses exemplos citados do ensaio, percebe-se o posicionamento do pensamento científico sobre o corpo feminino como algo estranho, ou seja, um corpo *outro*. A existência da mulher, enquanto fêmea que tem o poder de gerar outro ser, chegar ao orgasmo de variadas formas e se diferenciar em relação ao masculino, foi e ainda é um perigo às sociedades que têm como base o patriarca, o homem, enquanto papel central na família, na religião e nas instituições sociais, culturais e políticas. Por isso, a existência da mulher, e, conseqüentemente, sua essência, devem ser apagadas.

É notório que Simone de Beauvoir discute a mulher sob a ótica das sociedades ocidentais. Não há o que refutar quanto a isso. No capítulo que compõe o primeiro volume de seu ensaio, intitulado “A mulher independente” (BEAUVOIR, 1967, p.449), em que trata sobre as possibilidades da criação artística para a mulher, como a literatura, seu discurso se assemelha aos questionamentos de Virgínia Woolf, na obra *Um teto todo seu* (WOOLF, 2014). Para ser uma grande escritora, uma intelectual, a mulher necessitaria ter acesso aos diversos saberes, um espaço individual para que pudesse

trabalhar, além da autonomia financeira, imprescindível para que ela alcance suas conquistas (BEAUVOIR, 1967).

Todavia, é preciso reiterar que esta dissertação trata de um contexto africano. E, se em todo o globo a mulher passa por inúmeras formas de opressão e violência, notoriamente existem particularidades em suas diferentes geografias. Por isso, como fazer uso de uma teoria crítica que vem de um espaço hegemônico de poder, como a França, para discutir o corpo feminino nas representações literárias em Angola?

A situação da mulher nos trópicos tem suas peculiaridades. Sobre Angola, especificamente, seria preciso refletir sobre as altas taxas de analfabetismo e a inserção da mulher no mercado de trabalho, discussões que se relacionam não apenas com as questões político-econômicas do país, como também suas particularidades culturais.¹¹

Todavia, também encontram-se mulheres que não vivem nessas situações, que têm acesso à educação de qualidade e, conseqüentemente, maiores possibilidades de escolhas, afinal, é preciso pensar sobre o cenário contemporâneo de Angola, um país com enormes contradições sociais e reflexo do imperialismo globalizado¹².

Para Tânia Macedo (2010) o contexto atual representa a subalternidade da mulher nas sociedades africanas:

As mulheres possuem ainda um papel subalterno, socialmente falando, nas sociedades africanas, e, conseqüentemente, é restrito o seu acesso à educação. E aqui desenha-se uma contradição, na medida em que a voz feminina é ouvida no círculo mais íntimo das relações familiares, onde o contar histórias e o consolidar laços acabam sendo sua tarefa (MACEDO, 2010, p.3).

¹¹ Algumas agências de notícias trouxeram reportagens sobre esses casos, como os sites “Rede Angola”, “Voz da América” e “Angola Press”. Links disponíveis em: <http://www.redeangola.info/razoes-culturais-continuam-a-afastar-mulheres-do-ensino-de-adultos/> - <http://www.voaportugues.com/content/article-12-15-angola-china-childlabour-voanews-111943619/1259120>. e http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/sociedade/2015/0/4/Mais-mil-casos-trabalho-infantil-foram-denunciados-INAC,66d3b9b1-f9f7-4cb2-bfea-52a467b4732a.html Acesso em: 20/05/2015.

¹² Um exemplo dessas contradições existentes em Angola está no poder aquisitivo da filha do Presidente angolano José Eduardo dos Santos, Isabel dos Santos, que controla inúmeras empresas em Angola e Portugal, e que é considerada hoje como a mulher mais rica do continente africano. Link disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/11/economia/1415737466_465713.html Acesso em: 20/05/2015.

Dentro desse prisma, questiona-se: quais dessas inúmeras mulheres angolanas teriam a possibilidade de “um teto todo seu”? Mesmo que existam reflexões sobre o contexto de contradições em Angola, contudo, há um entrecho mais específico dentro desses questionamentos: quais dessas mulheres angolanas têm acesso aos espaços da escrita?

É preciso frisar que esta dissertação não se propõe a tratar sobre a situação das mulheres angolanas e suas diversidades, antes pretende centrar-se nos escritos das que foram e são escritoras, aquelas que, de alguma forma, não fazem parte das taxas de analfabetismo do país. Propõe-se discutir, portanto, mulheres angolanas que tiveram e têm a possibilidade de que suas vozes possam ser ouvidas, legitimando seus *lugares* através da literatura. Mas que também, em certo sentido, representam as inúmeras angolanas que fazem parte dessas estatísticas, a exemplo dos textos publicados e das temáticas, por elas, levantadas.

As reflexões de Simone de Beauvoir, ainda que construídas e pensadas sobre as mulheres que vivem em espaços hegemônicos de poder, podem trazer boas contribuições às interpretações dos trabalhos de autoria feminina nos espaços subalternos, como em África. No romance *Niketche: Uma história de Poligamia*, da escritora moçambicana Paulina Chiziane (2003), por exemplo, há uma passagem em que a personagem Rami afirma: “Ninguém nasce mulher, torna-se. Onde terei eu ouvido esta frase?” (CHIZIANE, 2003, p.35). Além da paráfrase bem humorada, e por que não dizer de cunho político, proposta pela autora sobre o texto de Beauvoir, a narrativa em *Niketche* apresenta mulheres que exercitam a solidariedade de gênero, na construção de suas autonomias. Seria, então, improvável e impossível o diálogo entre esses textos?

Outro exemplo paradigmático seria o primeiro livro de crônicas de Ana Paula Tavares, *O Sangue da Buganvília* (1998), em que, dentre as epígrafes escolhidas pela

autora para compor cada texto, ela escolheu para a crônica “A senhora do oráculo” um excerto de Virgínia Woolf,

[...] Sempre que ouvimos falar de uma bruxa afogada, de uma mulher possesa do demônio, de uma feiticeira sábia em ervas e mezinhas, até mesmo de um homem notável que teve mãe, devemos suspeitar que nos encontramos na pista de uma romancista desperdiçada, de uma poetisa suprimida, de uma Jane Austen emudecida e inglória, de uma Emily Brontë vagueando de cabeça perdida pelas florestas ou errando às cegas pelas estradas, enlouquecida pela tortura a que seu gênio a condenava (*apud* TAVARES, 1998, 36).

Logo, as mulheres angolanas, consideradas como oráculos no texto de Ana Paula Tavares, que resistiram aos inúmeros séculos de perseguição e silenciamento por parte da igreja católica, não poderiam ser relacionadas às resistências transcendentais propostas por Beauvoir?

Transcendência que, no caso da personagem Rami, no citado texto de Paulina Chiziane, não trouxe a ela felicidade, mas liberdade de escolha (CHIZIANE, 2003), ou ainda, na crônica de Ana Paula Tavares, fez com que D. Beatriz, a Kimpa Vita, não deixasse de ser queimada na fogueira, mas fosse lembrada pelas futuras mulheres (TAVARES, 1998, p.37). Ora, Simone de Beauvoir discute justamente isso, que o livre-arbítrio, a busca pela autonomia, não tem a ver com questões morais, como a felicidade e a mudança radical da vida. A escolha é vista como uma possibilidade conquistada, para que a mulher possa decidir por seus próprios caminhos.

Os questionamentos nos dois volumes de *O Segundo Sexo* (BEAUVOIR, 1967, 1970) são apenas parte de um pensamento feminista que, ao longo do século XX, desenvolveu-se. Assim, existem algumas correntes mais contemporâneas, dentro da crítica, que consideram relevantes as reflexões desses espaços, mas partem de uma premissa básica sobre eles: e as mulheres que estão fora do centro? As que têm uma relação de séculos com o mundo do trabalho? Essas teriam a possibilidade de se fazerem ouvidas? Essas mulheres podem falar por elas mesmas?

Esses são alguns dos questionamentos de estudos que refletem não apenas sobre as mulheres que estão à margem dos centros globais de poder, mas também as (im)possibilidades de construção de suas autonomias. Eles estão vinculados às correntes dos estudos culturais ou mesmo às pós-coloniais, na particularidade do olhar sobre a situação do feminino.

A partir do conceito de *subalternidade*, a indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2014) destaca-se nas reflexões sobre a mulher fora dos espaços hegemônicos. Em seu ensaio *Pode o subalterno falar?*, Spivak discute aquelas que vivem às margens, a partir de um circuito marcado por uma série de violências e falta de acessos, colocando-as enquanto *outro*. A ensaísta elabora uma crítica pontual aos estudos sobre as desigualdades, que têm como cânones os críticos que falam dos centros hegemônicos. Spivak entende o subalterno enquanto sujeito paciente frente aos desenvolvimentos globais e aos projetos imperialistas, mas, ao mesmo tempo, aponta a necessidade de que esse mesmo indivíduo possa vir a falar, trazendo os seus questionamentos, reflexões e ações, compreendendo seus conflitos.

O subalterno está, em verdade, dentro de um processo dialético, pois, é passivo frente aos grandes centros de poder, e, simultaneamente, deve ser ativo em suas resistências. Como, então, resistir quando sua voz é constantemente silenciada? Por isso, a teórica questiona, “no outro lado da divisão internacional do trabalho do capital socializado, dentro e fora do circuito da violência epistêmica da lei e educação imperialistas, (...) pode o subalterno falar?” (SPIVAK, 2014, p.85).

Dentro de uma perspectiva imanente de subalternidade, Spivak traz a mulher ao protagonismo passivo da violência e opressão: “O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da “mulher” parece ser a mais problemática neste contexto.” (SPIVAK, 2014, p.110).

Para exemplificar a opressão da subalterna, a teórica traz a situação das viúvas na Índia, a partir de um ritual chamado “sacrifício das viúvas”, no período em que o país estava sob o domínio britânico. Assim que os homens morriam, as mulheres, na condição de viúvas, perdiam a legitimidade da própria vida, afinal, como viveriam sem um cerceamento masculino? E, por isso, elas *decidiam* pela autoimolação.

Esse ritual fora abolido pelos britânicos em 1829, mas isso não fez com que a prática das “boas esposas” acabasse. Para Gayatri Spivak, a imposição do sacrifício, assim como o regime imperialista britânico na Índia são apenas dois agentes de um fator comum, o silenciamento das vozes femininas, posto que, “Ao passar os olhos pelos nomes grotescamente mal transcritos dessas mulheres – as viúvas sacrificadas – nos relatos policiais incluídos nos registros da Companhia das Índias Orientais, não se pode destacar uma ‘voz’” (SPIVAK, 2014, p. 123).

Trazendo as reflexões de Jean Luc-Nancy (1999) e Simone Schmitz (2015) sobre o corpo enquanto *lugar*, no diálogo com o excerto de Spivak (2014), compreende-se que para a mulher subalterna seu lugar é ainda ocupado pelo homem. E seu silenciamento é garantido pelas imposições culturais, políticas, econômicas e ideológicas de seus espaços. Por isso, essas reflexões podem dialogar com as de Simone de Beauvoir (1967-1970), posto que, se a existência precede a essência, no processo autônomo de transcendência, a mulher subalterna, não tendo lugar, não poderá ser considerada nem mesmo como indivíduo, visto que sua existência depende diretamente de outro sujeito.

Para Spivak, a autoimolação, ainda que vista para muitos como uma escolha da mulher em *decidir* por seus caminhos de “boa esposa”, é uma ação que está longe de fazer parte do livre-arbítrio de uma mulher: “O lugar duvidoso do livre-arbítrio do

sujeito sexuado constituído como mulher foi apagado com sucesso”. (SPIVAK, 2014, p.139).

Para fundamentar a impossibilidade do livre-arbítrio à mulher, a ensaísta chega ao corpo feminino, a partir do excerto de um dos textos sagrados do hinduísmo: “Enquanto a mulher[como esposa: stri] não se queimar no fogo por ocasião da morte de seu marido, ela nunca se libertará[mucyate] de seu corpo feminino[strisarir – isto é, nos ciclos dos nascimentos]” (SPIVAK, 2014, p.143).

O corpo da mulher, assim como em diversas sociedades, mais uma vez é exposto com a marca negativa da identidade de um sujeito. Ao feminino é legado o erro, as más consequências e a imperfeição. E, por isso, os cercos, os limites, os aprisionamentos e as impossibilidades. No caso específico das viúvas indianas, a autoimolação é um subterfúgio para que possam se libertar de seus corpos, garantindo novos ciclos completos, fluídos, como a recompensa de um novo caminho, já distante de seus corpos, portanto, longe (e salvas) do feminino.

Gayatri Spivak, assim sendo, chega à conclusão de que o subalterno não pode falar, visto que não há condições propícias dentro das agendas globais para que ele tenha sua voz. A mulher, assim como explícito no ensaio de Simone de Beauvoir, adormece em seu processo imanente, na sua voz silenciada historicamente. Para tanto, ambas as pensadoras acreditam que o papel da mulher intelectual seja imprescindível para que esse quadro se reverta, posto que “a mulher livre está apenas nascendo” (BEAUVOIR, 1967, p.463). Para que a subalterna possa conquistar o seu *lugar* social, enquanto *corpo-rebelde*, exercendo suas transcendências, muitas estratégias ainda devem ser criadas.

O diálogo entre os questionamentos de Simone de Beauvoir e Gayatri Spivak sobre o feminino também pode gerar boas discussões no campo da produção literária

em Angola. Assim como nos exemplos que serão trabalhados nesta dissertação sobre as obras de Ermelinda Pereira Xavier, Deolinda Rodrigues e Alda Lara, durante a Guerra pela Libertação de Angola, são perceptíveis as representações do corpo feminino enquanto busca por um *lugar* social, e seus processos transcendentais, seja nas questões voltadas para a luta armada, como nas questões particulares de gênero.

Já em relação às obras contemporâneas que serão trabalhadas no próximo capítulo, mesmo que os lugares corpóreos estejam demarcados, inscritos nas imagens telúricas e sinestésicas do corpo feminino, ainda existe um processo de rasura dos temas propostos, reivindicando o corpo enquanto possibilidades múltiplas, onde materialidade e essência estejam em equilíbrio, a exemplo dos textos de Ana Major, Ana de Santana e Ana Branco.

Interlocução frutífera para os trabalhos da escritora Ana Paula Tavares, posto que, se em suas crônicas a representação da mulher angolana elucida as comunidades rurais do sul de Angola, em que existe um processo de opressão dialético, tanto pela tradição, como pela modernidade. Logo, qual seria o *lugar* social deste corpo feminino representado? É possível que as representações em Ana Paula Tavares sejam as de um *corpo-rebelde*?¹³

¹³ Questionamentos que serão discutidos a partir da análise das crônicas, no capítulo três.

CAPÍTULO 2: MULHERES ANGOLANAS E SUAS ESCRITAS: CORPOS DISCIPLINADOS E ULTRAJADOS.

Em 1949, Simone de Beauvoir (1970) afirmava que a mulher livre estava apenas nascendo. Em sua obra *O segundo sexo*, mais especificamente no capítulo intitulado “A mulher independente”, a ensaísta discute as dificuldades existentes para que a mulher exerça sua intelectualidade. Além da autonomia financeira, situação imprescindível para que ela pudesse questionar os valores impostos pela sociedade, Beauvoir reflete sobre o papel das escritoras e a importância da arte como forma de emancipação da mulher, ainda que algo dificultoso. Segundo ela, “Dedicada à literatura, ou à ação, desagradará aos homens em geral; ou humilhará o marido, o amante, com um êxito demasiado brilhante.” (BEAVOIR, 1970, p. 468).

A iniciativa proposital deste capítulo, com a citação de uma filósofa francesa, tem o objetivo de expor um questionamento discutido há décadas, mas que ainda se faz necessário: o trabalho artístico de uma mulher. Diz-se ainda porque hoje, nas primeiras décadas do século XXI, é perceptível a continuidade na busca e reflexão de trabalhos voltados para as escritas de autoria feminina, quase sempre com a constatação de que eles se mostram incipientes frente ao número de trabalhos de autoria masculina, justamente porque os preconceitos de gênero não foram superados.

Mesmo que Simone de Beauvoir não esteja falando de todas as mulheres do globo, mas principalmente das que viviam em países hegemônicos, como a França e os Estados Unidos, seria possível construir um diálogo entre os questionamentos sobre essas mulheres, como as que vivem nos trópicos, ou seja, no continente africano. Num breve panorama pela historiografia literária em Angola, constatar-se-á que o desagrado aos homens existia há tempos.

A mulher escritora angolana, enquanto subalterna, frente aos espaços hegemônicos de poder, e ao seu próprio espaço, tem em seu *corpo ultrajado*, também inscrito nas representações literárias, as marcas da violência. Nesse sentido, essas mulheres marcam um processo de resistência frente às suas condições.

Será, assim, pertinente questionar: todas elas, a seus modos, formam os *corpos - rebeldes* que interpelaram suas condições, ou não? É factível dividi-las entre aquelas que resistiram e as que assimilaram suas condições opressoras? Seria possível enquadrar essas mulheres em dois códigos, entre as que representam *corpos-rebeldes*, enquanto outras na categorização passiva dos *corpos-mortos*?

Para desenvolver tal discussão, ainda que de forma breve, sobre algumas escritoras angolanas que tiveram certa notoriedade, a partir da década de 1930, buscou-se construir um painel que trouxesse tanto mulheres que já fazem parte do cânone literário, quanto àquelas que ainda não têm certa visibilidade, mas que se inscrevem e escrevem, reivindicando a nitidez do corpo feminino em suas representações literárias. São elas: Ermelinda Pereira Xavier, Alda Lara, Deolinda Rodrigues, Ana Major, Ana de Santana e Ana Branco.

Nos capítulos posteriores, será possível demonstrar como as crônicas da escritora Ana Paula Tavares dialogam com os textos de suas conterrâneas, na contribuição de uma escrita de autoria feminina na reescrita da historiografia do país.

2.1 Corpos disciplinados e escritas assimiladas.

No texto “A encenação do corpo por três poetisas africanas.” Laura Cavalcante Padilha (2002), a partir de uma instigante construção reflexiva, sugere uma distinção entre as mulheres escritoras africanas. Segundo a autora, enquanto são encontradas vozes de mulheres “assimiladas”, porque mesmo africanas tinham um olhar

eurocêntrico que se refletia sobre suas escritas, também se constata vozes “revolucionárias”, as que negavam, em contrapartida, a assimilação da metrópole, construindo em seus discursos um projeto coletivo de libertação. Em suas palavras,

Na voz das mulheres “assimiladas”, o outro – português – e seu modelo poético, pouco passível de discussão, principalmente porque, sendo africanas, ocupavam, do ponto de vista do olhar eurocêntrico, o fundo do fundo da cena histórico-cultural deste século, e não só. O modo como pensavam/escreviam a poesia radicava no que vinha de “lá” (PADILHA, 2002, 173).

Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho (1994) também discute essa distinção, em *Contos de África escritos por mulheres* (MARTINHO, 1994). Segundo ela, no enquadramento das vozes assimiladas, estas eram consideradas pertencentes à literatura colonial, “ou seja, àquele conjunto de textos que, incluindo-se prioritariamente na literatura portuguesa, propõe leituras marcadas pela exterioridade em relação aos mundos de que se fala.” (Idem, 1994, p.41).

Ora, interessante observar que tal distinção vai ao encontro da proposta discursiva de Simone de Beauvoir (1970), na medida em que, quando esta discute o valor literário dos trabalhos das escritoras, faz uma crítica ao pouco rigor das produções no campo estético, além dos temas norteadores escolhidos, aprisionando a mulher a falar apenas sobre ela mesma, suas frivolidades:

Quando se decide a pintar ou a escrever unicamente com o fito de encher o vazio de seus dias, quadros e ensaios serão considerados como “trabalhos de senhora”; não lhes consagrará nem mais tempo nem mais cuidado, e terão mais ou menos o mesmo valor. (...) Carecendo de uma formação séria, não passará nunca de amadora (BEAUVOIR, 1970, p. 473).

A crítica de Beauvoir tem um posicionamento político-ideológico marcado pelo pensamento feminista, ainda em construção na época. Era preciso, dessa forma, pontuar o fator limitador na escrita de autoria feminina para que as mulheres procurassem

recursos nos estudos, nos diálogos com a sociedade e na prática constante da produção artística, e assim pudessem chegar a um nível aprofundado da escrita.

Nesta perspectiva, Laura Cavalcante Padilha e Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho, por exemplo, propõem distinções entre as escritoras africanas. Para a primeira, enquanto em outros países a mulher já reivindicava seus lugares de diferença, negando o silenciamento instaurado nas sociedades e na construção de marcas do feminino nas artes em geral, em África esse processo fora retardado, adiando o diálogo de suas produções artísticas com as questões de gênero:

Mesmo quando se tramam com intensidade maior as redes de falas poéticas femininas – por exemplo, Alda Lara (Angola), Alda do Espírito Santo (São Tomé e Príncipe) e Noémia de Sousa (Moçambique), hoje partes do cânone africano em formação, por assim dizer -, tais questões não ganham a força previsível em tempos de Simone de Beauvoir, Clarice Lispector, Anís Nin, dentre outras (...) Em outras palavras: o gênero quase silencia, até os anos 80, enquanto a pertença das mulheres enunciadoras à África, a uma causa e/ou a uma etnia se exalta (PADILHA, 2002, p.175-176).

No caminho pelas escritas de autoria feminina em Angola, destacam-se alguns textos de escritoras enquadradas no chamado “período colonial”: Ermelinda Pereira Xavier, Alda Lara e Deolinda Rodrigues. É importante salientar, contudo, o respeito e a generosidade pelas contribuições da fortuna literária, com textos e discussões críticas sobre estes assuntos desde a década de 1980, e que têm trazido para o cenário literário grandes reflexões sobre essas escritoras. Por isso, deve-se a esses críticos, e aos seus trabalhos, o acesso dos novos pesquisadores às discussões inicialmente levantadas por eles, a exemplo dos esclarecedores e instigantes questionamentos de Laura Cavalcante Padilha.

No entanto, como se pretende, nesta dissertação, uma análise com o objetivo de interrogar algumas questões já levantadas pela crítica, refutando-as em alguns momentos, partiu-se do pressuposto de que o enquadramento dessas escritoras,

enquanto “assimiladas” e pertencentes à chamada literatura colonial, fez com que muitas fossem silenciadas, sob um olhar menos atencioso e cuidadoso. Quanto às suas obras, elas também não foram contempladas com um pouco mais de atenção, sobretudo para as questões de gênero já existentes, com discussões que envolviam, inclusive, o corpo feminino.

Seria necessário contemplar, primeiramente, a palavra que é marca desta distinção entre as escritoras africanas, e de interesse para esta dissertação: a *assimilação*. Etimologicamente, a palavra *assimilação* possui como um de seus significados: “Processo em que um grupo menor perde suas características culturais para ser integrado ou absorvido por um grupo maior e mais poderoso” (BECHARA, 2011, p. 301). Nesse viés de leitura, quais foram, então, as características culturais que as escritoras *assimiladas* perderam? Afinal, o que significaria ser africana para muitas dessas mulheres, nascidas em solo africano e fruto da miscigenação racial entre negros e brancos? Como afirmar os seus processos de identidade pela escrita? Será que seus corpos, e suas escritas, poderiam ser enquadrados como *corpos-mortos*?

Longe de retomar ao posicionamento apaziguador de Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala*, de 1933, sobre a miscigenação, é importante frisar a tensão identitária existente nessas primeiras escritoras africanas. E essa inquietude pode aparentemente encobrir as questões de gênero, no entanto, elas já existiam. É notório que o termo *assimilação*, dentro deste contexto, ganha novas interpretações. Para Russel Hamilton (1994), por exemplo, a *assimilação* correspondia a um período alienante da cultura do país, ainda que o crítico não tenha deixado de reconhecer sua contribuição para a literatura.

Para discutir o processo de alienação, seria preciso reportar às teorias do “pan-africanismo” (com Edward Du Bois e Marcus Garvey) e da “negritude” (com Leopold

Senghor, Aimé Césaire e Frantz Fanon), e assim entender o porquê dos teóricos considerarem muitos escritores, do final da primeira metade e início da segunda do século XX, como assimilados (APPIAH, 1997). Essas teorias estavam em voga e muitos escritores faziam uso dessas discussões para a elaboração de suas criações poéticas, como as reflexões sobre o empoderamento negro, a integração do continente africano, as lutas pelas Independências e contra os regimes ditatoriais, como os de Salazar em Portugal. Pires Laranjeira, discutindo sobre a geração de *Mensagem*, afirma:

Foi num ambiente de efervescência cultural que a Negritude apareceu em Luanda, ao que diz António Jacinto só no ano de 1952, mas talvez desde 1950, quando Mário de Andrade, de Lisboa, enviou a antologia de Senghor a Viriato da Cruz, a viver em Angola (LARANJEIRA, 1995, p. 38).

Além disso, o contexto específico de Portugal, ainda resistindo às demandas pelas Independências de diversos países africanos (como a República dos Camarões, em que a parte de colonização francesa conseguiu sua Independência em 1960, e a África do Sul, ex-colônia inglesa, tornou-se independente em 1961), fez com que o país criasse uma estratégia conservadora e fascista para manter suas colônias, com um discurso aparentemente menos exploratório, mas com as mesmas ações, como bem explicita Liliane Batista Barros (2013), sublinhando o veto do ingresso de Portugal à ONU, pela URSS,

A alternativa portuguesa foi a de modificar a Constituição trocando a nomenclatura das colônias para “províncias ultramarinas”, em junho de 1951. Assim, Portugal não possuía mais colônias, e sim províncias, o que justificaria sua presença nessas “províncias” seria sua missão civilizadora. A tônica da política ultramarina passa então a ser a assimilação, respaldada pela teoria lusotropicalista, desenvolvida pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, que visitou as províncias ultramarinas, em 1951, a convite do governo português (BARROS, 2013, p.4).

Vê-se, então, outro contorno para o termo *assimilação*. A “missão civilizadora” de Portugal nos países africanos era assimilar os sujeitos para que pudessem se integrar

às ideologias da metrópole, mas deixando claro que eram *assimilados*, e não portugueses, visto que as medidas integralizadoras ainda carregavam a relação explorador *versus* explorado.

Para Lorenzo Macagno (2014), o termo *assimilação* vem de um processo ainda do século XIX, a “Geração de 95” em Portugal, “responsável pela instalação da moderna administração colonial portuguesa e dos seus desempenhos em países como Angola e Moçambique” (MACAGNO, 2014, p. 32). Foi este grupo que propôs a criação de uma identificação para os cidadãos das colônias, enquanto assimilados (integrados/civilizados) e indígenas (selvagens). Entretanto, como a relação não previa que a assimilação fizesse com que os colonos se integrassem totalmente ao projeto civilizacional da metrópole, os direitos para os assimilados não eram os mesmos, a exemplo do discurso do Cardeal Cerejeira de Lisboa: “queremos ensinar os indígenas a escrever, ler e contar (...) mas não pretendemos fazer deles doutores” (*apud* MACAGNO, 2014, p.35).

Fundamentando a discussão no que diz respeito à distinção entre as escritoras, como *assimiladas* ou *revolucionárias*, Laura Padilha debate o trabalho artístico de uma escritora angolana considerada como *assimilada*: Ermelinda Pereira Xavier¹⁴. Na citação do poema “Choro”, como exemplo de um discurso de assimilação, a ensaísta brasileira pontua que a barcarola em redondilhas sugere tanto no conteúdo estético, como nos temas propostos, escolhas artísticas exógenas, ou seja, a partir de um olhar europeu, português, “na melhor tradição ibérica” (PADILHA, 2002, p.173).

Ermelinda Pereira Xavier, todavia, foi protagonista do primeiro número de uma das mais importantes revistas para a historiografia literária em Angola, o boletim

¹⁴**Ermelinda Pereira Xavier.** Nascida em Lobito, província de Benguela, em 1931, licenciou-se em Direito pela Universidade de Coimbra. Dentro da produção artística, fez parte do Movimento dos “Novos Intelectuais de Angola” e colaborou com trabalhos artísticos nas revistas *Mensagem*, *Cultura II*, e *Meridiano*, além de algumas publicações portuguesas.

Mensagem (1951-1952). Essa revista tem fundamental importância para as produções literárias porque demarcou, de forma mais concreta, os princípios de afirmação da cultura angolana (MARTINHO, 1994, p.33). É interessante observar que a escritora abre o primeiro volume da revista com o seu poema “Mensagem”:

Avante, irmão, demos as mãos
e começemos a nossa jornada
vamos buscar os nossos irmãos
que hesitam em dizer sua mensagem

Vá! Juntemos os nossos passos
os daqueles que ninguém viu caminhar
A esses, iremos buscá-los aos confins
da solidão onde vegetam e sofrem

Levemo-lhes a nossa fé
o nosso canto moço e ousado
ensinemo-lhes o poema que grita
dentro da alma ardente de cada um de nós

Eu e tu irmão
dar-lhe-emos um pouco de nós
do amor à nossa terra
do orgulho louco de sermos jovens e ambiciosos

Arrastá-los-emos e as suas mãos débeis
ganharão forças para empunhar o nosso estandarte
E a voz artear-se-lhes-á
para gritarem o nosso hino.

E quando a turba ignorante
nos arremessar pedras e insultos
redobramos de vigor e esperança
e continuaremos sem parar...

Haverá judeus
coroas de espinhos e escarros
não faltarão beijos de judas
Virá o Calvário...

Ó irmão:
mas a glória da ressurreição?
(*apud* GARCÍA, 1998, p. 31)

Ermelinda Pereira Xavier vai além de uma discussão que poderia ser considerada limitadora para a sua condição de mulher, falando apenas sobre si. A

escritora procura por novas construções estéticas e temáticas, construindo um poema em quadras, e que tem apenas a estrofe final com um dístico que indica um arremate. Pode-se entender que a primeira pessoa do plural constitui uma construção discursiva que coletiviza, além de propor um tema importante para a militância angolana, dentro das teorias que estavam em voga no processo de descolonização: a união entre os irmãos nativos, aqueles que viviam em Angola.

Vale destacar que tal discurso constitui um gesto consoante com as ideias promulgadas pelo Movimento da Negritude de Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor, em que a solidariedade era um dos preceitos básicos para que a consciência coletiva se efetivasse. A este respeito, Kabengele Munanga (1986) aponta que:

[...] um dos elementos que entram na definição *césairiana* da *negritude* é a *solidariedade*, ou seja, o sentimento que nos liga secretamente a todos os irmãos negros do mundo, que nos leva a ajudá-los, a preservar uma identidade comum (MUNANGA, 1986, p.51).

No poema de Xavier, observa-se um eu-lírico em diálogo constante com um “irmão”, seu companheiro de luta, que com as *mãos* constrói não apenas um discurso em prol do processo de Independência do país, como também um mecanismo de luta coletiva dentro das produções artísticas poéticas, a exemplo do boletim *Mensagem*. Por isso, com as mãos unidas, o caminhar conjunto os levará àqueles que ainda hesitam em dizer a mensagem, e que não fazem parte da luta. Os dois, unidos, ensinarão aos irmãos o poema que grita, e as mãos dos que hesitavam, antes débeis, agora, em união, terão forças para levantar o estandarte, e a voz forte cantará o hino.

O arremate final é justamente a metáfora construída no poema, ligando a luta do movimento pela libertação do país à imagem da glória da ressurreição de Cristo depois da crucificação. Ou seja, após a exploração, violência e guerras, tal qual a expiação do crucificado no Calvário, chegará o tempo da celebração dos angolanos.

Os jovens escritores deste período tinham consciência das adversidades existentes, por isso, no poema de Xavier, os novos militantes, ambiciosos e esperançosos, remetem-se à história de Cristo e sua ressurreição, para que não desistam da luta. Não se trata, portanto, de uma mera assimilação recorrente da imagem catequética, antes, a demonstração é clara do papel da literatura para alguns escritores do período colonial: o engajamento político dentro da produção artística. O conteúdo revolucionário desse poema poderia, então, ser considerado apenas como uma rasura de uma assimilada?

Ainda que o poema “Choro” venha de outra proposta discursiva, distante das lutas pela Independência, não será possível lê-lo enquanto uma perspectiva de gênero?

Ai barco que me levasse
a um rio que me engolisse
Donde eu não me regressasse
pr'a que mais ninguém visse!
(*apud* PADILHA, 2002, p.173).

Do que foge o eu-lírico? Qual é a razão de seu sofrimento? Quais são suas tormentas terrenas que sugerem uma ida sem regresso? Talvez, as mesmas angústias e decepções de uma mulher que, mesmo resistindo com seu *corpo rebelde* à rasura dos espaços literários masculinos, sofre enquanto sujeito angolano, pois tem a consciência de sua subalternidade enquanto mulher, tal como se contata em seu “Poema”:

Quando eu morrer ponham-me num museu
que o meu lugar é aí.
Coloquem na vitrine este letrado:
“espécie rara do tipo invertebrado”
Verdadeiramente fenomenal.
Fez poesia. Cursou faculdade. Sofreu
entre outras coisas, ausência de dinheiro,
e, como os humanos, pensou no bem e no mal.
Chegou a convencer-se que era gente.
Mas morreu.
E por tudo isso que o fez diferente
dos outros invertebrados

veio à sala de seu museu.¹⁵

Este é um poema em que se encontram as questões de gênero de forma mais concreta. A escritora traz os questionamentos sobre a mulher, mas também a marca inscrita do corpo feminino no eu-lírico. Tem-se um corpo humano invertebrado, logo diferente. E quais são as suas diferenças? Fazer poesia? Cursar uma faculdade? Sofrer pelas condições sociais do país, pela falta de dinheiro? Acredita-se que não.

A coluna vertebral é a parte do corpo humano que dá sustentação para que o sujeito possa se levantar, conservar uma postura ereta, caminhar e se articular. Os invertebrados, assim como alguns insetos e os vermes, não têm firmeza em seus corpos, e, por isso, precisam de um sustentáculo para se locomover, como o chão para rastejar. A diferença do eu-lírico no poema, então, só é marcada porque ele é feminino, um corpo subalterno. Por isso, encontra-se uma mulher, espécie rara, com seu *corpo-pulsante* rasurando os locais masculinos, como os espaços educacionais e os artísticos, e que paga o preço pela sua diferença. Percebe-se invertebrada, sem sustentação, rastejando-se pelos lugares públicos. E, o que lhe resta, como espaço social – assim como Sarah Baartman, a Vênus Hotentote –, é o museu, um lócus paralisante, depositário dos *corpos-mortos*.

Portanto, compreende-se que classificar a escritora enquanto assimilada pelos conteúdos dos textos que produz pode não ser muito proveitoso para a reflexão crítica. Embora Ermelinda Pereira Xavier tenha poemas que demonstrem um posicionamento discursivo e estrutural que cabem a uma ideia de assimilação, como o poema analisado por Cavalcante (2002), também é possível encontrar poemas que não se enquadram nesta classificação, a exemplo dos textos aqui trabalhos.

¹⁵ Disponível no blog “Angola poetas”. Link: <http://angolapoetas.blogspot.com.br/2010/06/poema.html>
Acesso em: 20/04/2015.

Dentre as escritoras do período, Alda Lara¹⁶ é a mais conhecida, ainda que os estudos sobre ela priorizem sua poesia. Maria Nazareth Soares Fonseca (2004) explicita sua importância,

Entre as escritoras angolanas escolhidas para representar as diferentes fases da poesia produzida no país, destacam-se Ermelinda Pereira Xavier, Lília da Fonseca, nome literário de Maria Lígia Valente da Fonseca Severino, que já havia publicado romances e literatura infantil, Alda Lara, a mais conhecida (FONSECA, 2004, p.285).

Alda Lara talvez seja a escritora mais prestigiada pela sua colaboração na revista *Mensagem*, com uma participação atuante no cenário literário da época, além da escolha de temas norteadores em suas obras que não se resumiam apenas às questões individuais, mas também às lutas coletivas.

Publicando poemas e textos em prosa, para alguns críticos, Lara foi uma escritora que caminhou, desde a década de 1940, por construções poéticas que traziam uma visão utópica de Angola e do continente africano como um todo, mas que, ao longo das décadas, já não denunciavam o entusiasmo utópico constante de um país mestiço e futuro, como em seus textos datados da década de 1960 (MARTINHO, 1994).

Encontra-se, não obstante, em sua trajetória literária, produções que não traduzem de forma fixa esse caminho construído por Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho (1994), qual seja, uma visão utópica na década de 1940, para uma visão mais realista, ou pessimista, na década de 1960. Algumas marcas do corpo feminino inscritas em suas obras podem refletir, dentro de um mesmo poema, essas duas visões, tal como se percebe em “As belas meninas pardas”:

As belas meninas pardas
são belas como as demais.

¹⁶**Alda Pires Barreto de Lara e Albuquerque** nasceu em Benguela, em 1930. Formou-se em Medicina pela Universidade de Coimbra. No campo literário, Alda Lara participou de várias atividades relacionadas à literatura, oferecendo palestras e discussões sobre a literatura angolana. Publicou trabalhos artísticos em jornais e revistas de Angola, Moçambique e Portugal.

Iguais por serem meninas,
pardas por serem iguais.

Olham com olhos no chão.
Falam com falas macias.
Não são alegres nem tristes.
São apenas como são
todos os dias.

E as belas meninas pardas,
estudam muito, muitos anos.
Só estudam muito. Mais nada.
Que o resto, traz desenganos...

Sabem muito escolarmente.
Sabem pouco humanamente.

Nos passeios de domingo,
andam sempre bem trajadas.
Direitinhas. Aprumadas.
Não conhecem o sabor que tem uma gargalhada
(Parece mal rir na rua!...).

E nunca viram a lua,
debruçada sobre o rio,
às duas da madrugada.

Sabem muito escolarmente.
Sabem pouco humanamente.

E desejam sobre-tudo, um casamento decente...

O mais, são histórias perdidas...
Pois que importam outras vidas?...
outras raças?..., outros mundos?...
que importam outras meninas,
felizes, ou desgraçadas?!...

As belas meninas pardas,
dão boas mães de família,
E merecem ser estimadas...
(LARA, 1984, p.31)¹⁷

O poema citado é datado de fevereiro de 1959, ou seja, nos anos finais de sua vida (a escritora faleceu em 1962). Escrito em redondilha maior, o poema traz a questão da mestiçagem, e o os seus efeitos dentro da sociedade angolana. Ser mestiço, ser pardo, é ser igual. Os *corpos ultrajados* das meninas pardas são como *corpos-mortos*, afinal,

¹⁷ Livro publicado postumamente por Orlando de Albuquerque, seu marido, considerada como obra completa de seus poemas (LARA, 1984).

são iguais, disciplinados, ainda que subalternos: “São apenas como são todos os dias”. O saber “muito escolarmente” não deixa de indicar a situação dessas meninas, afinal são filhas de colonos e colonizados que têm certo acesso aos bens culturais, estudando em Angola, ou mesmo em Portugal, mas que sabem pouco humanamente, não participando das questões político-sociais que envolvem o país. Por isso, os refrãos que se repetem, como em um cântico melancólico que embala a vida amargurada desses sujeitos: “Sabem muito escolarmente/Sabem pouco humanamente”. Estudam, vestem-se “direitinhas”, desejam um casamento decente, tornando-se boas mães de família, mas sabem muito pouco sobre o mundo.

São meninas-mulheres disciplinadas que não reagem às obrigações impostas aos seus corpos pardos. E que, por isso, não rejeitam uma vida de assimilação. Desta forma, as belas meninas pardas têm em seus corpos as marcas da submissão e, portanto, os estigmas dos *corpos-mortos*. Mas não podem ser enquadradas como *corpos disciplinados* porque, ainda sim, merecem ser estimadas, ou seja, são ultrajadas, porque também subalternas.

Talvez esse final redentor, e por que não dizer utópico, carregue a biografia de Alda Lara, afinal, a escritora, enquanto mulher angolana branca, descendente dos primeiros colonos que foram para Angola após o Tratado de Berlim, concluiu o ensino primário em Benguela e, aos 17 anos, fora para Portugal, terminando seus estudos secundários. A questão da mestiçagem, por isso, constitui um relevante tema para a escritora, visto que, em certo sentido, Lara viveu, enquanto menina branca, um contexto africano de mestiçagem. Na medida em que critica as mulheres assimiladas que não participam ativamente das discussões políticas do país, no processo de Independência, também registra certa compreensão pela assimilação, talvez pela condição das assimiladas enquanto também subalternas, porque mulheres.

Logo, é compreensível que seus textos se afastem das ideias dos movimentos da “negritude”, no entanto, não se pode negar que também se aproximam de temas que norteiam a união e a utopia da nação, independente de homens negros, brancos ou mestiços. Por isso, suas obras apresentam poemas em que se inscrevem os *corpos ultrajados*: tanto *corpos-mortos*, como em “As belas meninas pardas”, como outros que carregam fortemente as marcas dos *corpos-rebeldes*, a exemplo dos poemas “Prelúdio”, de 1951 (LARA, 1984, p.55-56), e “Presença africana”, de 1953 (LARA, 1984, p.57-58), onde a união dos povos africanos se traduz pela expressão “Mãe-África”, recorrente também em outros escritores do período¹⁸. O continente africano unido é representado pelo solo fértil da fêmea materna, o *corpo-rebelde* de uma progenitora, onde seu útero pode ser entendido como o símbolo da união, no nascimento dos irmãos da terra.

Além do *útero*, Alda Lara traz, como marca dessas rebeldias, assim como fez Ermelinda Pereira Xavier, a *mão*, enquanto parte de um todo coletivo, a exemplo do poema “Rumo”, de 1949/51, onde lê-se “(...) que as minhas mãos brancas/se estendam/para estreitar com amor/as tuas longas mãos negras...” (LARA, 1984, p. 79), mas também como aquela que representa a solidão, e a constatação de se estar só frente às adversidades da vida, como em “Companheira-solidão”, de 1952: “Todas as mãos se estenderam/nenhuma se me estreitou (...)” (LARA, 1984, p.127).

Na medida em que os textos de Alda Lara representam os *corpos-rebeldes*, a partir de simbologias coletivas, como o *útero* ou as *mãos*, seus trabalhos também carregam marcas corpóreas individuais, descentralizando o útero como parte totalizante da mulher africana.

Enquanto alguns críticos sustentam a ideia de que foi apenas na década de 1980 que o corpo, dentro da produção literária, expandiu-se para além do útero, a exemplo de

¹⁸ Em Angola, têm-se alguns exemplos, como o poeta Agostinho Neto, com o poema “Adeus à hora da largada” (NETO, 1979, p. 9-10) e Viriato da Cruz, com “Mamã Negra (Canto da esperança)” (CRUZ, *apud* ANDRADE, 1975, p.155-157).

Laura Cavalcante Padilha, refletindo sobre o silenciamento na representação do corpo feminino em Alda Lara, que se justifica por outros silenciamentos clamados com mais urgência (PADILHA, 2002), sustenta-se nesta dissertação, em contrapartida, que os trabalhos da escritora já anunciavam as marcas totalizantes de *corpos ultrajados* representados, ainda que não refletidos com temáticas específicas da década de 1980, como o erotismo. Acredita-se, portanto, que no lugar de entender a existência de silenciamentos, seria mais produtivo pensar em formas distintas de inscrever o corpo feminino.

Em “Anúncio”, de 1953, por exemplo, onde lê-se “Só na carne rija e quente/Este desejo de vida! (...) Para onde vou, diz a lei/Tatuada no meu corpo.” (LARA, 1984, p.53), é possível constatar o corpo em sua materialidade, enquanto carne, e a lei que censura o feminino, mas não a utopia de um corpo coletivo relacionado à terra, enquanto mãe.

No poema “Elogio da espiritualidade” (dedicado à Charlotte Brontë), de 1951, entende-se que, na obra de Alda Lara, ainda não exista a reivindicação concreta da presença do corpo feminino, visto que a mulher do período buscava suas marcas transcendentais (na concepção de Beauvoir, conforme explícito anteriormente), como a sabedoria e a legitimação de sua figura nos espaços públicos (masculinos). Logo, sua materialidade ficaria, nesse momento, em segundo plano. Porém, seu corpo já estava inscrito e não silenciado:

 Não diga que os meus seios
 são duas rolas brancas,
 cansadas de não partir...
 ou que o meu corpo
 é um fruto quente e bom,
 que em noites de verão,
 apetece morder e ferir...
 Não digas que os meus lábios
 são promessas de desejos

mal contidos,
ou que os meus cabelos soltos
lembram os afagos ligeiros
dos dias não cumpridos...

Que as tuas mãos saibam colher
aquilo que não foi...

E tu venhas antes p'ra me dizer,
que a minha sensibilidade
é trêmula e franzina,
como a graça
de uma flor-menina...
Que a minha inteligência
é funda e nua,
como as noites que não tiveram lua,
e que a minha vontade,
é tão forte e plena,
que só o teu amor,
a condena!...
(LARA, 1984, p.121)

Numa primeira leitura, visualiza-se um eu-lírico que nega seu corpo, para que seja reconhecido para além de um gênero biológico, uma mulher com “seios”, “lábios”, “cabelos”, ou seja, marcado anatomicamente enquanto feminino. Com um olhar mais aguçado para o texto tem-se um eu-lírico que não nega a materialidade de seu corpo, mas a visão material que o ser amado tem sobre ele. E esse olhar faz com que ele não enxergue sua transcendência existente, o gênero enquanto *locus social*, o corpo como *lugar*: uma mulher inscrita também pela inteligência e sabedoria. A dedicatória à poetisa inglesa Charlotte Brontë (1816-1855) confirma a preocupação com a virtude, pois Brontë teve um papel significativo para a legitimação da mulher intelectual na Inglaterra do século XIX. Por isso, o eu-lírico nega a visão do outro em relação a si, e a condenação pelo simples fato de desejar ser, além de matéria e da condição imanente, transcendente.

Discussão frutífera para o período e totalmente coerente com as reflexões de gênero que corriam o mundo ocidental, como em Simone de Beauvoir. Alda Lara talvez seja a escritora do período em Angola que mais conseguiu tocar nos assuntos de gênero

de forma coerente e direta. Ainda que carregue certa utopia em muitos de seus poemas, Lara conseguiu ultrapassar as temáticas que estavam voltadas apenas para o coletivo da luta anti-colonial, posto que a escritora tece também outra luta coletiva, a da mulher, negando, assim, as inscrições fugazes, romantizadas e de uma pobreza estética. Logo, seus textos podem ser compreendidos como marcas de *corpos-rebeldes*.

Outra escritora que, assim como Alda Lara e Ermelinda Pereira Xavier, também trouxe as discussões de gênero para a poesia foi Deolinda Rodrigues¹⁹. No artigo “A dimensão intelectual de Deolinda Rodrigues” (GAMA, 2006), José Gama discute a importância de sua figura para a história de Angola, na obra *A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente* (MATA & PADILHA, 2006).

O nome de Deolinda Rodrigues necessita ser reconhecido para além do seu papel de militante do Movimento Pela Libertação de Angola (MPLA), tendo em vista que se trata de uma mulher múltipla, que caminhava tanto pelos espaços políticos, como os artísticos, muitas vezes imbricando-os. Talvez, sua obra não seja tão estudada dentro da crítica literária porque foram poucos os seus poemas publicados. Entretanto, existem atualmente duas obras da escritora, publicadas postumamente, *Diário de um exílio sem regresso* (2003) e *Cartas de Langilia e outros documentos* (2004) que podem constituir materiais frutíferos aos estudos africanos.

Assim como muitas escritoras do período, a história de Rodrigues ainda carece ser aprofundada. Muitas são as informações incertas sobre sua vida, como a militância no MPLA, e mesmo sua morte, nos porões da Polícia Internacional e Defesa do

¹⁹**Deolinda Rodrigues Francisco de Almeida**, conhecida por Langidila durante a sua participação na Guerra Colonial pela libertação de Angola, nasceu em Catete, província de Luanda, em 1939. Prima de Agostinho Neto, poeta, primeiro líder do Movimento pela Libertação de Angola (MPLA) e primeiro Presidente do país, entrou em contato com as questões voltadas à política desde muito cedo. Estudando Sociologia no Brasil e nos Estados Unidos, Deolinda Rodrigues não concluiu os estudos porque optou pela luta política, em Angola. Dentro da produção artística, escreveu seus primeiros textos ainda menina, nos boletins da revista religiosa metodista, vindo depois a lapidar os trabalhos artísticos voltados para a questão política, com poemas e um diário que escreveu no exílio, pouco antes de sua morte, em 1967, assassinada nos porões da Polícia Internacional e Defesa do Estado (PIDE).

Estado (PIDE). Entende-se, portanto, que as informações históricas sobre a sua trajetória sejam revisitadas.

Ademais, é irrefutável seu papel fundamental para a história da mulher em Angola. O dia da mulher angolana, atualmente comemorado em 02 de março, tem como mote a reflexão sobre as cinco militantes que lutaram pela Independência do país (Deolinda Rodrigues, Engrácia dos Santos, Irene Cohen, Lucrecia Paim e Teresa Afonso) e que, no ano de 1967, foram presas pela Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e assassinadas. Essas informações, todavia, ainda geram discussões e questionamentos, como os levantados pela atual deputada do MPLA, Ruth Neto, para quem as militantes não foram mortas nesse dia, mas sim presas²⁰.

Tem-se ciência nesta dissertação, portanto, que será feita a análise de alguns textos sobre uma mulher cuja biografia ainda apresenta uma série de lacunas. Felizmente, algumas de suas obras poéticas foram salvaguardadas e, dessa forma, é possível refletir sobre os temas norteadores de seus textos, fortemente concatenados à luta política de Angola.

Em um deles, o poema “A mamã”, a escritora representa a mulher não enquanto totalidade, mas em sua simbologia uterina, a mesma “Mãe-África” de Alda Lara, para trazer o discurso político da época em que escrevia:

África
Mamã África
Geraste-me no teu ventre
nasci sob o tufão colonial
cheguei teu leite de cor
cresci
atrofiada mas cresci
juventude rápida
como a estrela que corre
quando morre o nganga.

²⁰Texto citado a partir do site *Angonotícias*. Link disponível em: <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/12663/deolinda-rodrigues-nao-foi-morta-em-2-de-marco-diz-ruth-neto> Acesso em 4/03/2015.

Hoje sou mulher
não sei já se mulher se velhinha
mas é a ti que venho
África
Mamã África.

Tu que me geraste
não me mates
não praguejes um rebento teu,
senão
não tens futuro.
Não sejas matricida
Sou Angola, a tua Angola.

Não te juntes ao opressor
ao amigo do opressor
nem a teu filho bastardo.
Eles caçoam de ti.
Caíste na ratoeira
enganada
não distingues o verdadeiro do falso
no teu candidato e secular vigor
cegaste,
e agora és tu
África
Mamã África
que dás força ao irmão bastardo
para asfixiar-me
azagaçar-me pelas costas.
O opressor, o amigo do opressor
o teu filho bastardo
(também tu, Mamã África?)
divertir-se-ão
ao ouvir-me expirar.

Mas África
Mamã África
P'lo amor de coerência
Inda quero crer em ti.
(*apud* GARCÍA, 1998, p.57-58)

No poema, a expressão uterina “Mamã África”, antes integralizadora, agora se inscreve com outro tom em seu discurso. Enquanto em Alda Lara, a “mãe” fazia parte da progenitora que geraria os irmãos africanos para as lutas políticas, em Deolinda Rodrigues, ela pare o irmão e o inimigo, é a terra que cultiva tanto a luta pelas Independências, como as incoerências, a corrupção e as violações sociais nas frentes de batalha.

O eu-lírico do poema, a mulher, filha dessa mãe a quem se reporta, conta sua trajetória no solo materno, nascendo já no “tufão colonial” e com “crescimento atrofiado” pelo contexto em que viveu, entre guerras e violências que a impediram de se desenvolver. Por isso, uma juventude rápida, como a “estrela que corre/ quando morre um *Nganga*”, termo da língua bantu que significa curandeiro espiritual, o médico tradicional das comunidades africanas. Identificando-se como mulher, o eu-lírico não sabe se é ainda jovem, ou se idosa. Pelas atrofias da vida, as marcas corpóreas rasuram idades e o corpo em chagas confunde o tempo.

A mulher atrofiada, com feridas que carrega pela vida, agora clama para que sua mãe não a mate. A mesma mãe que a gerou, a Mãe-África de todos os irmãos, representa agora um perigo. Além disso, ela deseja que essa mãe não se “pragueje”, ou seja, não se amaldiçoe, para que tenha um futuro, que não seja uma matricida.

Seria interessante observar que, etimologicamente, o termo matricídio significa “Assassinato da própria mãe” (BECHARA, 2011, p.815). Então, além do medo do filicídio, ato da mãe de matar o próprio filho, o eu-lírico também teme que essa mãe seja matricida, negando a própria vida, simbolizada pela nação. Por conseguinte, novamente a marca de sua identidade: “Sou Angola, a tua Angola.”.

A partir de conselhos, o eu-lírico sugere que sua mãe não se junte aos opressores e aos filhos bastardos, não legítimos, os que não estão na autêntica luta pelas Independências, os assimilados. Esta mãe “cega”, visto que se une aos inimigos para asfixiar os que lutam pela libertação, apropria-se de alguns instrumentos, como a “*azagaia*”, uma lança curta usada por caçadores, para apunhalar seus filhos legítimos, pelas costas. E todos, inclusive ela, a mamã, divertir-se-ão com a morte daqueles que sonharam e lutaram em prol da mãe acolhedora.

Somente na última estrofe, parece existir alguma esperança de que essa mãe volte a ter certa coerência e compreenda que os caminhos do opressor, do filho bastardo, só atrofiam as conquistas e a vida dos africanos. Ainda assim, o eu-lírico não quer desistir de sua mãe, sua terra, sua nação, pois acredita que a luta se faz necessária e os tempos de hipertrofias chegarão.

A diferença de paradigmas da “Mãe-África”, como ocorre em Alda Lara, a progenitora que une, para a “Mamã”, em Deolinda Rodrigues, ao mesmo tempo filicida e matricida, demonstra que, nesta última, essa mãe-psicótica, em meio a um pós-parto de guerras e desesperanças, constitui uma genitora doente, ou seja, uma nação doente, que não consegue fertilizar a terra de sonhos, esperanças e crescimento.

Ora, esses paradigmas diferenciados podem ser analisados como reflexo da própria história de Deolinda Rodrigues. No artigo “O ‘racismo’ de Deolinda Rodrigues” do jornalista Reginaldo Silva, para o jornal *Rede Angola*²¹, discute-se os discursos da autora em seu diário, e as contradições que existiam na luta interna dentro do MPLA, como as incoerências e a discordância que a mesma tinha em relação aos seus companheiros de luta. Como exemplos, a questão racial, que para ela era o menos importante no momento, ainda que fosse negra, e a questão de gênero, como a dificuldade de se inserir dentro dos movimentos políticos, enquanto mulher.

Em seu poema “Inquirindo”, Rodrigues inscreve-se como mulher de forma autobiográfica, relatando a dificuldade de participar dos espaços considerados masculinos, como os de luta, durante a Guerra pela Independência:

Carrascos de upistas
espia de tugas
prostituta
mulher metida em política

²¹ Publicado no Jornal Independente *Rede Angola*, em 04 de março de 2015. Disponível em: <http://www.redeangola.info/opinia/o-racismo-de-deolinda-rodrigues/> Acesso em: 12/03/2015.

aqui estou etiquetada disso
inquirindo o fim deste pesadelo
inquirindo
cada vez que soa o passo bruto,
ronca o jeep militar,
a corneta toca formatura geral.
Colam-me o guarda à porta.
Será o pelotão do talho,
a minha vez, a dele
um camarada na margem direita
o capitão conga vem levar-nos
agora ou nunca?
Aqui estou eu inquirindo
sempre inquirindo
Na ilha do inferno não há túnel.
Vietname acabou abuso yankee.
Colômbia retomou caminho da dignidade.
Outra mina rebentou em Pretória.
Acima de tudo
Ripanzu
(com Cienfuegos, Kamy e o outro)
avança.
Consertando o estragado
varrendo o colonialista
edificando o lógico.

Brazza transmitiu a marcha do Kamy?

Inquirindo
inquirindo p'ra manter
a luta constante
entre o suicídio à espreita
e este louco redemoinho
até a manhã chegar,
sair viva do campo da morte
e poder ser útil
na liberdade de escolha
da responsabilidade a tomar
a liberdade de ação
para realizá-la.
(*apud* GARCÍA, 1998, p.59-60)

O título do poema, “Inquirindo” já aponta, com o emprego de uma palavra forte, o contexto intrínseco de guerras e lutas a que Deolinda Rodrigues pertencia. “Inquirir”, verbo transitivo direto, tem algumas significações, tais como: “1. Tentar obter informações sobre (um assunto); 2. Fazer pergunta (s); questionar; 3. Interrogar oficialmente, com caráter político ou jurídico” (BECHARA, 2011, p.737). Trata-se, desse modo, de uma palavra que conduz a outras, complementares, tais como:

inquirição; inquisidor ou inquisitivo. Por conseguinte, “Inquirir” constitui um verbo que enquizila.

É possível ainda observar que a palavra no poema está conjugada no gerúndio. Sugere-se, desta forma, um questionamento contínuo. Mas de que interrogatório a escritora pretende falar? Na primeira estrofe do texto, alguns elementos parecem dar pistas sobre o inquirido: “os carrascos upistas”. A União das Populações de Angola (UPA) que gerou, posteriormente, a Frente Nacional pela Libertação de Angola (FNLA), lutou durante as Guerras Colonial e Civil contra o MPLA. Em seu estudo sobre a literatura de autoria feminina nos sistemas culturais dos países africanos de língua portuguesa, Tânia Macedo (2010) faz uma breve ponderação sobre este poema:

Os amargos anos de luta contra o colonialismo também produziram textos de combatentes, como os realizados pela angolana Deolinda Rodrigues que, no cárcere, pouco antes de sua execução, no poema “Inquirindo” afirma em um texto dramaticamente autobiográfico (MACEDO, 2010, p.6).

O poema traduz um inquirido oficial, onde o inquisidor é a UPA e o inquirido é a militante do MPLA, considerada “Prostituta”, porque também rasura o espaço público masculino de luta, enquanto mulher. Esse é um elemento muito importante neste contexto, afinal, os movimentos de luta pelas libertações dos países africanos tinham certas ressalvas em escolher militantes mulheres para as frentes. Deolinda, tanto em seu diário, como nas cartas enviadas aos colegas de luta, sempre colocava essa discussão em voga. E, mesmo com a criação da OMA (Organização da Mulher Angolana), em 1962, onde Deolinda fora uma das fundadoras, era dificultosa uma organização de luta entre as mulheres. Por isso, a militante no poema fora etiquetada, afinal, seu corpo é diferente, um *corpo ultrajado*, e precisa de uma taxaço para que, tanto os outros, como ela mesma se lembrem de sua diferença.

“Inquirindo”, na marca do gerúndio como um inquérito e uma luta sem fim, a combatente traça parte da situação específica em que vivia, durante a Guerra de Libertação de Angola, com o “Esquadrão Kamy”, coluna guerrilheira preparada e treinada pelos internacionalistas cubanos para levar reforços aos militantes do MPLA na fronteira com o Congo, em 1966, e o “Destacamento Cienfuegos”, a primeira grande unidade guerrilheira do MPLA em Brazzaville, capital da República do Congo. Deolinda Rodrigues participou dessas ações e, por isso, foi presa e morta.

Como ela havia sido capturada pela FNLA e entregue à UPA, encontrando-se presa no momento em que escrevia o poema, os lugares representam a “ilha do inferno”, afinal sempre existia um inquisidor. Desse modo, o desejo maior era o de sair viva do campo de batalha, ou o “campo da morte”, para poder ser útil novamente ao movimento de libertação²².

Mas qual seria a importância de uma mulher militante em uma tática de guerra? Deolinda Rodrigues, assim, traz a marca de gênero dentro da luta política, quando o poema fala sobre a utilidade do corpo militante, da mulher, onde ele só existe na liberdade de escolha e da responsabilidade da ação, realizando-a somente em liberdade. Enquanto o início do poema se constrói a partir do discurso inquisitório, adjetivando a mulher militante como “prostituta”, ele termina com um tom de resistência, pela liberdade da mulher em poder decidir sobre os caminhos que seguirá pela vida. Assim, o ultraje desse corpo inscrito aponta para a marca de um *corpo-rebelde* no poema.

Os trabalhos de Deolinda Rodrigues têm forte traço (auto)biográfico. Seus poemas trazem um discurso forte, com escolhas lexicais diversas, demonstrando tanto o domínio pela norma culta, como pelos vocábulos das línguas nativas, com a inserção de palavras em bantu nos seus textos. Por esse motivo, ela é a única, entre as três primeiras

²² A obra *Heroínas de Angola*, da cubana Limbânia Jiménez Rodríguez, traz em detalhes sobre esses dois acontecimentos, e o papel das mulheres militantes na luta pela libertação de Angola (RODRIGUEZ, 2014).

escritoras analisadas, que traz para suas obras a inserção de *outras* línguas, subvertendo, inclusive, o imperialismo da língua portuguesa, ação comum somente entre as artistas angolanas da década de 1980²³.

Percebe-se, também, que a escritora foi a única que participou ativamente dos movimentos de Independência do país, inclusive nos campos de batalha. Seus textos, dessa forma, não são apenas poemas ou cartas, mas registros históricos da situação de guerrilha do país, sob a ótica de uma mulher.

Estabelecendo um elo comparativo entre essas três escritoras na formação historiográfica de Angola, acredita-se que a proximidade de suas obras esteja relacionada com a questão de gênero. Todas elas, cada uma a seu modo, denunciaram o silenciamento, a opressão e o preconceito por parte da sociedade angolana em relação à mulher. Se algumas, como Ermelinda Pereira Xavier, vivenciaram o processo de luta, mas deixando poucas marcas, frente aos inúmeros obstáculos, outras, como Alda Lara e Deolinda Rodrigues, voaram longe, alçando as independências dos países africanos, como também das mulheres em poder decidir sobre suas vidas, pagando com a morte a luta pela vida (Alda Lara, no parto, e Deolinda, na luta política). Assim, todas elas deixaram seus textos como um legado testemunhal sobre a condição da mulher no período colonial em Angola, para que fossem mais bem compreendidas as conquistas que então surgiram.

Todavia, quais são as mulheres angolanas que escreveram nesse período? Quais as mulheres que ainda estão silenciadas pela historiografia literária, que trouxeram suas contribuições, mas que, como enquadradas dentro do período colonial, enquanto assimiladas, não foram estudadas? Érica Antunes (2010) mostra uma impressionante e extensa relação de escritoras angolanas do período:

²³ Se for comparada aqui a escrita de Deolinda Rodrigues com outras escritoras da época. Entretanto, seria necessário lembrar os trabalhos de António Jacinto, Agostinho Neto, Viriato da Cruz e Luandino Vieira, que também traziam essas características.

[...] no contexto da pré-independência, vários são os nomes aduzidos por Tony Simões da Silva na lista “Women writing África: a biography of lusophone women writers”, disponível na internet: Alda Lara, Amélia Erse, Amélia Veiga, Branca Mourinho, Emilia de Sousa Costa, Ermelinda Pereira Xavier, Guilhermina Azevedo, Honorinda Cerveira, Iolanda Balboa, Jane Walter, Ligia Salema, Lília da Fonseca, Linda Martins, Luísa Pinto Leite, Maria Angela Pires, Maria Archer, Maria Beatriz Fonseca, Maria Bernadete, Maria da Conceição Figueiredo, Maria da Luz Monteiro Macedo, Maria da Soledade Montenegro, Maria de Deus Matos e Melo, Maria do Carmo Marcelino, Maria Eugénia Lima, Maria Eugenia Neto, Maria Isabel Duarte de Almeida Lupi, Maria Joana Couto, Maria Lígia Guterres, Maria Manuela Cerqueira, Maria Ondina Braga, Maria Perpétua da Silva, Maria Teresa Galveias, Nita Lupi, Silvia Maria Vieira, Sofia da Costa Moura, Sofia Serre e Moura, Teresa Nolasco e Virgínia Vitorino (ANTUNES, 2010, p.78-79).

Muitos desses nomes, obviamente, são de mulheres que não nasceram em Angola, mas que viveram no país. Algumas delas, como Maria Ondina Braga, possuem trabalhos relevantes sobre suas obras, já as outras, quem são? Neste caminho de reflexão, restaria questionar: até quando as vozes dessas mulheres permanecerão apagadas, simplesmente porque são brancas ou portuguesas? Não seria interessante que a crítica literária olhasse para essas obras, mesmo constatando suas incoerências, opressões e encarceramentos? Afinal, não seriam a discordância e a dissonância dois instrumentos eficazes no trabalho analítico?

Quanto às escritoras aqui estudadas, Ermelinda Pereira Xavier, Alda Lara e Deolinda Rodrigues, se *assimiladas* ou *revolucionárias*, acredita-se que tal categorização pouco importa, visto que cada uma delas deixou marcas específicas e pontuais inscritas em seus textos. Assim, graças a elas, e a seus *corpos-rebeldes*, as inscrições revolucionárias de mulheres que questionaram seus espaços-limites existiram, nas obras literárias que hoje se analisa.

2.2 Corpos ultrajados e escritas transgressoras.

Se é possível encontrar escritoras que já trabalhavam com a questão do corpo feminino durante o período colonial em Angola, a partir do período pós-independência, na década de 1980, reconhece-se nos textos de autoria feminina a inscrição de um corpo mais totalizante, reivindicando, inclusive, as questões particulares que o envolvem, tais como o desejo e o erotismo.

Enquanto nas décadas anteriores, o discurso recorrente era o de que a mulher se desnudasse da esfera doméstica, e suas particularidades efêmeras, integrando-se a um projeto literário político, na década de 1980, emerge uma proposta efetiva ao corpo, totalizando-o enquanto *matéria* e *transcendência* (no sentido trabalhado nesta dissertação em 1.2.2). A escritora, então, passa a reivindicar sua voz para se inscrever enquanto mulher, discorrendo sobre suas particularidades, tais como angústias, anseios, desejos e (im)possibilidades dentro do universo feminino. Munidas de um discurso político próprio das discussões de gênero, iniciadas anteriormente, o corpo feminino é, assim, representado enquanto ideologia de luta e resistência.

Para refletir sobre este período, fez-se a escolha inicial de alguns poemas da escritora Ana Major, também conhecida pelo pseudônimo de Doriana²⁴. Assim como algumas mulheres de sua geração, Major começa a tecer um trabalho artístico diferente das escritoras do contexto colonial.

Em meio às esperanças de um final de guerra, e a conquista da Independência do país, em 1975, as escritoras angolanas passaram a sentir certo conforto em poder dizer sobre elas mesmas. Em vista disso, experimentavam a liberdade do olhar para si, seus corpos, desejos e a cumplicidade dos prazeres com o ser amado, ao mesmo tempo em

²⁴**Ana Francisca da Silva Major**, conhecida como Ana Major, ou pelo pseudônimo de Doriana, nasceu em Luanda, em 1958. Publicou as primeiras poesias na revista *Archote*, integrou o grupo musical “Tchissossi”, é membro da União dos Escritores Angolanos (UEA) e do Grupo “Elinga” – Teatro, do qual, é membro fundador. Com as duas obras publicadas em 1994 e 1995, respectivamente, “Estrela Lundu” e “O Rival”, Major foi menção honrosa do grande prêmio Sonangol de literatura, em 1995.

que questionavam a situação de vida das mulheres, tanto nas comunidades tradicionais, como nas grandes cidades.

Nestes textos mais recentes, é possível observar um importante exercício de resgate pela identidade. Ao mesmo tempo em que se propõe o desnudamento dos temas que giram em torno do feminino, há também a descoberta de Angola como local possível para uma nova vida, com maior liberdade e emancipação. Por isso, não apenas a geografia do país com suas paisagens, mas também os povos, as línguas e os imbricamentos culturais passam a fazer parte dos elementos que compõem as literaturas de autoria feminina do país:

A vida bordou surpresas em ponto agrilhão
tecias auroras carsidas.
Desfiaste o tecido para o crivo; esqueceste chuliar as bainhas.
Não pudeste atingir a perfeição dos deuses,
gostei do passajado feito quando tudo se desmanchou
Continuo trajando o vestido da tua oferta.

Baloíça o tempo na folha da goiabeira
Baloíça oh folha!
Que o silêncio geométrico multiplica a esfera:
a noite aleita o traçado dos morcegos
sombras mudas enamoram açucenas
a memória afaga paralelos idos
e o corpo se desfaz em loiras labaredas.
Balança o tempo nas folhas da minha terra,
Balança oh terra!
Já o meu corpo se desfaz na geografia da espera.

nómada
o adiante veste incógnitas de cristal
balança oh folha!
balança oh terra
queria ainda beijar-lhe a era.
(*apud* GARCÍA, 1998, p.93)

Em “Costuras”, poema datado de 1986, Ana Major recria o caminho dos tecidos da vida, no cerzir do tempo a desfiar, chulear e passajar a existência. O resultado desses percursos traz um eu-lírico que carrega, em seus trajes, sua própria identidade. Depara-

se, portanto, com a inscrição do corpo feminino dentro de um ambiente doméstico: a costura. Na análise sobre esse texto, Maria Nazareth Soares da Fonseca (2004) sublinha que,

[...] as emoções vividas na atenção aos deveres e ao universo feminino marcam os versos de um poema em que a terra se manifesta. A palavra poética tece como um bordado, costura, cerzido: “A vida bordou surpresas em ponto agrilhão/ Tecias auroras cerzidas”, como se mostra nos primeiros versos do poema “Costuras” de Ana Francisca Silva Major (FONSECA, 2004, p. 293).

Dos caminhos dos tecidos, a vida e o tempo são representados. Na segunda estrofe, o eu-lírico relaciona esses percursos a partir dos elementos da natureza angolana, como a “goiabeira”. O balançar da folha e o vento gerado sugerem a simbologia da vida, onde o silêncio geométrico, enquanto forma, tamanho e posição na natureza, produz na noite um corpo em “loiras labaredas”. Inscreve-se, desta forma, um corpo em chamas, aceso, mas ainda dentro da geometria do silêncio, por isso ele se desfaz na “espera”.

Errante, que recusa o silêncio fixo em sua geometria paralisante, o eu-lírico é “nómada”, um *corpo rebelde* que quer vagar por formas, tamanhos e posições diversificadas. E, mesmo que o adiante vista-se de incógnitas, sabe que elas são de “cristal”, representando um futuro límpido e mais transparente, assim como o quartzo.

Nesse primeiro poema de Ana Major, alguns elementos que ligam o corpo feminino com o tempo e a natureza podem ser encontrados: o corpo como espera, como fogo, e tudo o que veste o tempo para que os caminhos futuros sejam límpidos. Ele, então, passa a se corporificar enquanto matéria, concatenando-o com as belezas metafóricas, enquanto se enovela a crítica ao silenciamento da mulher e as opressões vividas.

Mas que encarceramentos são esses que a mulher angolana vive? Quais os acontecimentos que ocorrem para que o eu-lírico possa sentir esse aprisionamento? Em seu poema intitulado “Conjunturas”, algumas respostas parecem ser ensaiadas:

No orgasmo das paixões o esperma da emoção
fecunda os versos no útero do pensamento.
E interrompido o coito pelo desencanto do gosto
(esperma e pensamento são machos emoção e útero fêmeas).
Expelido o feto num vômito de agonia
a areia registra as pegadas do sonho
arrastadas pelo vento da noite
para o vértice das pernas do tempo.
(*apud* GARCÍA, 1998, p.94)

Os elementos escolhidos pela escritora talvez forneçam pistas para que esses questionamentos sejam respondidos. No poema em foco, a metáfora é o elemento textual demarcador da erotização das palavras. Não é o corpo, feminino ou masculino, que é tratado de forma total, mas seus elementos: “esperma”, “útero”, “feto”, “vômito” e “pernas”, bem como suas sensações e desejos: “paixão”, “desencanto”, “gosto” e “sonho”. Ao invés do gozo humano, há o “orgasmo das paixões”; o esperma não é o do homem, mas “da emoção”, que não fecunda um filho, mas “os versos no útero”, não da mulher, porém “do pensamento”.

A escolha lexical no poema não faz parte apenas da anatomia humana, mas das simbologias nas relações amorosas, como a sexualidade, no coito e na fecundação. Os protagonistas, e suas corporeidades são espelhados pelos símbolos metafóricos que, fragmentados, sugerem suas totalidades. Desse modo, a escritora discute a relação homem e mulher (macho e fêmea) de forma dialética, pois, ao mesmo tempo em que critica o binarismo envolvido, reverencia sua relação.

Verifica-se, nos versos, uma justaposição dos elementos feminino e masculino, como em “O esperma da emoção”. Aqui, o elemento biológico do homem, “o esperma”,

aparece ligado ao termo “da emoção”, ou seja, da mulher. Ainda em “fecunda os versos no útero do pensamento”: o “útero” como parte da mulher e o “pensamento”, como do homem, agora se reformulam na composição dos elementos enquanto unidade. O “útero do pensamento” constitui, então, a relação-cúmplice entre dois indivíduos, onde somente a partir de suas relações os versos poderão ser fecundados. Por isso, ao mesmo tempo em que o poema afirma a relação binária, também a rasura.

A crítica ao binarismo, e a seus elementos bem definidos e reducionistas, está na produção de um “feto” em má formação, daí a sua agonia. Os sonhos, dessa forma, são arrastados ao cume, espécie de “vértice das pernas”, o ponto onde se encontram todos os desejos, tudo aquilo que se relaciona com a sexualidade e a reprodução da mulher: a vagina.

A paixão é, pontualmente, o caráter conflitante, dialético, do poema. Ao mesmo tempo em que se legitimam os binarismos da anatomia humana, e dos preconceitos de gênero a que as diferenças são afirmadas, também se confirma a necessidade da união dos corpos para que se chegue ao vértice, à vagina, ao cume do prazer para a mulher. O questionamento, portanto, indica de maneira bem direta a relação conflituosa que a mulher angolana vive na década de 1980.

Inserida em novos contextos, concomitantemente, a mulher ainda vive cerceada pelas práticas sociais conservadoras, arraigadas em seus diversos grupos. Enquanto sua luta política se faz presente, infelizmente, essas mudanças se mostram aquém de uma efetiva emancipação. Em contraste, os trabalhos artísticos das escritoras do período mostram que seus *corpos-rebeldes* se inscrevem em textos reveladores, não apenas de suas condições, como também de suas vozes. O corpo feminino, então, está para além do útero, manifestando suas *outras* partes, aquelas ligadas aos tabus, em seus interditos rasurados.

Rasuras também encontradas nos trabalhos da poetisa Ana de Santana²⁵. Assim como Ana Major, a escritora constrói em seus versos a metaforização do corpo feminino, buscando a materialidade corpórea através dos símbolos, como observado em “Núpcias”:

Penetro
esse colchão de cristal
e
um lençol de mar
me envolve
tecendo o meu vestido raro,
espuma e sal.
Interrompo estas núpcias com o coral,
vem-me o mavioso murmurar
das palmeiras pela brisa,
será que não aprovam?
(*apud* GARCÍA, 1998, p. 104)

No poema, inserido na obra *Sabores, Odores e Sonhos* (SANTANA, 1985), Ana de Santana trabalha com a erotização das palavras em meio à crítica ao silenciamento da mulher. O texto se inicia com uma palavra simbólica para esta discussão, o verbo “penetrar”. Ao mesmo tempo em que ele pode sugerir uma significação de entrada, introdução, também traz outras significações, como a persuasão, o convencimento, ou mesmo a percepção na compreensão de alguma coisa (BECHARA, 2011, p. 911). O complemento do verbo também propõe algumas definições distintas, visto que sua regência, “penetrar *em*”, propõe a entrada em algum lugar específico, na sugestão simbólica de um ato sexual.

O processo de penetração, então, rasura-se pela metaforização do corpo na inserção dos elementos naturais. Assim como em Ana Major, neste poema de Ana de Santana, o corpo é tratado como parte da natureza e o erotismo constitui o liame da cosmologia terrena no espaço angolano. O elemento penetrado, então, é o “colchão de

²⁵**Ana Paula de Jesus Faria Santana**, conhecida como Ana da Santana, nasceu em Luanda, 1960. Formada em Ciências Econômicas pela Universidade de Lisboa, ingressou na União dos Escritores Angolanos (UEA) em 1985. Seus trabalhos artísticos são voltados para a poesia, como na publicação do livro de poemas *Sabores, Odores e Sonho* (1985).

crystal”, símbolo da preciosa colcha feminina: a vagina. E, assim sendo, o “lençol de mar”, imagem proposta pelo eu-lírico, propõe, precisamente, um ato sexual.

O “mar”, enquanto símbolo da navegação, do embalar, dos movimentos contínuos e descontínuos, remete aos corpos em movimentos durante o coito. A “espuma” e o “sal”, brancos e pastosos, não poderiam ser entendidos, nesta perspectiva, como reflexos do gozo humano, a secreção tanto do homem como da mulher? O ato é interrompido pelas espumas e os sais que chegam e, assim, o “mavioso murmurar”, afetuoso, brando e harmônico, não se traduz aos homens, mas sim às “palmeiras”, ainda que demonstre que o processo se finda quando o orgasmo chega. Símbolos que tecem o “vestido raro” do eu-lírico. Mas por que “raro”, visto que a relação sexual entre um homem e uma mulher é algo comum?

A beleza do poema chega a um final questionador: “será que não aprovam?”. Depois de todo o desnudamento dos corpos, o eu-lírico, mesmo que de forma bela, indaga a aprovação de outros. Talvez, a importância e a preocupação interpeladas não estejam no ato sexual em si, mas na provocação em dizer, trazendo a questão da sexualidade entre os indivíduos, e os desejos que eles compartilham. O desaprovo, possivelmente, se dê por isso, pela ousadia em descrever os anseios, mesmo que concatenando elementos extracorpóreos, com o auxílio de construções imagéticas. Por isso, o “vestido raro”, um novo vestir de corpo, uma nova forma de vestir-se de palavras para que os desejos se sobressaíam.

No artigo “Entre imagens de lua e sol, a passagem: uma leitura antropológica de três poetisas angolanas”, Benjamim Abdala Junior (2007) faz um reflexão sobre a consciência da angolanidade e da condição existencial de três escritoras (Alda Lara, Paula Tavares²⁶ e Ana de Santana), por meio do ciclo do tempo a partir da atmosfera

²⁶ A diferença entre a grafia dos nomes da escritora “Ana Paula Tavares” e “Paula Tavares” se deve a um direcionamento feito pela própria escritora. Nas publicações dos textos em poesia, como na obra *Amargos*

lunar como configuração do imaginário feminino. Na leitura de alguns poemas dessas escritoras, o crítico demonstra a tensão existente na relação do corpo com a sexualidade, na construção simbólica entre o campo sêmico “lua” (mulher) em oposição ao “sol” (homem). Como ilustração desse caminho reflexivo, Abdala Junior demonstra que essa tensão é espiralar, e não circular, visto que a própria oposição muitas vezes sugere imbricamentos. No poema “Núpcias”, de Ana de Santana, a atmosfera noturna, muito ligada à questão lunar (feminina), impregna-se de matizações marítimas, em oposição ao processo criativo de Alda Lara, por exemplo, mais ligado às condições terrestres (ABDALA JUNIOR, 2007).

Enquanto novas formas de trabalhar com as simbologias são tecidas, os questionamentos anteriores marcados sobre as questões de gênero, que foram iniciados pelas escritoras do período colonial, ainda podem ser encontrados. Isso demonstra que a escolha de um enquadramento temporal sobre esses textos, muitas vezes, pode esbarrar num gesto limitador, visto que os elementos não são datados, fixos, explícitos em apenas um período específico. Um exemplo desses imbricamentos está no poema de Ana de Santana, intitulado “Ralhete”:

Não me cobres
histórias de adormecer
quando o obus
rebenta no quintal
não me peças luz
se as janelas estão trancadas
não me lembre dos traumas
nem me fale de fantasmas
quando eu sonho com
todos os companheiros
que sinto perder na batalha
a cada tempo
não me perguntes sobre o amor
que não tive

como os frutos – poesia reunida (2011), a escritora se nomeia como Paula Tavares. Já no texto em prosa *A cabeça de Salomé* (2004), nomeia-se como Ana Paula Tavares. Questionando a escritora sobre isso, na Oficina de Criação Literária, em Novembro de 2014 na PUCRS, ela afirmou que a omissão de “Ana” no primeiro caso se reflete na ideia de sua poesia, na tentativa de construir um discurso poético mais conciso (com poucas palavras, e não simples).

nem pelo coração, que esse,
faz tempo, jaz gelado
na granada do meu peito.
Porque procuras os meus olhos
se há muito foram perfurados
pelos estilhaços?
Como te atreves a querer
que te dê a mão se ainda agora
a ofereci em troca de pão?
E, sobretudo, não me perguntes
pelo que não disse
pois a minha boca
há muito se fechou à força
do fuzil do homem
que em mim te semeou.
(*apud* GARCÍA, 1998, p. 105)

“Ralhete” é um poema que se inicia de forma arrojada, já pelo seu título. Todavia, “Ralhete”, ou vagina, não pode ser tratado como um poema exclusivamente erótico. Pelo contrário, o que se desvela faz parte do plano da materialidade, mas na negação temporal do corpo, da carne e dos prazeres diversos. Observa-se, igualmente, uma “Mãe-África” inscrita. Enquanto em Alda Lara (LARA, 1984) e Deolinda Rodrigues (GARCÍA, 1998), por exemplo, a *mamã* era aquela que unia os povos, mas que também semeava o inimigo, em Ana de Santana, essa mãe é a simbiose dos elementos anteriores, porém com uma diferença: agora, é ela a real protagonista da história, afinal, é munida da voz que fala no poema.

Essa mãe, em estado pleno de dicção, tem em sua voz as fadigas da vida. As guerras tantas que a violaram, durante décadas, e fizeram com que não existissem mais corpos e nem desejos. Nesta sequência, a dor acabou por conferir ao corpo uma condição imaterial, por isso, a mãe maternal, acolhedora, que antes contava histórias, já não mais pode existir, porque as granadas rebentam no quintal. Reportando-se ao filho, o eu-lírico pontua que o amor, o sentimento, “jaz gelado”, onde o peito também comporta uma “granada”, na explosão de dor e sofrimento.

Os versos seguintes (“como te atreves a querer/que te dê a mão se ainda agora/ a ofereci em troca de pão?”) remete o leitor à mesma *mão* desamparada dos versos de Alda Lara, em “Companheira Solidão”, “Todas as mãos se estenderam/nenhuma se me estreitou (...)” (LARA, 1984, p.127). As *mãos*, assim como os olhos e a boca, no poema de Santana, perdem-se na obscuridade das feridas carregadas pelas dores históricas. Dor que gerou, inclusive, o seu filho, porém, não pela dor natural, a dor do parto, mas pela violação, “à força do fuzil do homem”.

Desta forma, a “Mãe-África” de Ana de Santana não pode ter corpo, posto que, com um coração gélido, já não sente. E, se não sente, não vive. Por isso, agora é uma mãe morta, um corpo moribundo, já cansado de tanto pulsar. O poema sugere, assim, a rasura do próprio enquadramento dos *corpos ultrajados*, afinal, não há como saber se esse corpo pode ser nomeado como um *corpo-morto* ou um *corpo-rebelde*. Talvez, um entre-lugar?

Assim sendo, é importante observar que, mesmo que essas escritoras contemporâneas tenham novos direcionamentos aos temas do feminino, como a relação do corpo com o erotismo, constatam-se os temas anteriormente tratados, como as questões voltadas ao contexto macro de Angola, referente às guerras e aos seus desenrolares. Afinal, uma década de 1980, reflexo da continuidade de dor e sofrimento arrastados desde a Guerra Colonial, com a subsequente Guerra Civil, ecoaria nas obras literárias a perpetuação desses questionamentos.

Visto dessa forma, é coerente se deparar com escritoras que trazem para a criação literária um pessimismo exacerbado, como é o caso dos textos de Ana Branco²⁷:

Não estou em lugar nenhum

²⁷**Ana Maria José Dias Branco**, conhecida como Ana Branco, nasceu em Lucapa, província de Luanda Norte, em 1967. Formada em Química e Ciências Sociais. Dentro da produção artística, membro da União dos Escritores Angolanos desde 1997, trabalha com diversos campos da literatura, como poesia e prosa, além de trabalhos voltados para a literatura infanto-juvenil. Suas principais obras são: *Meu rosto, minhas mágoas* (1997) e *A despedida de mim* (2004).

Nem sítio para ir tenho eu,
o que me esconda
ou projeta – o tecto – não tenho.
Nem sequer um colo eu tenho,
um colo macio, onde possa derramar
toda essa mágoa,
que me amarga o corpo
e me dilacera as entranhas.
(*apud* GARCÍA, 1998, p. 117)

O texto acima, sem título, traz o carregar de sofrimento do eu-lírico. Se comparados os poemas anteriores das escritoras analisadas, em que havia uma “Mãe-África” que unia, mas também desunia, com o poema de Branco, tem-se aqui uma mãe apática, que não tem mais forças para dar amor, e um filho que sofre pela sua falta.

Sem um afago, um colo materno para derramar todas as mágoas, desabafar, compartilhar as dores do mundo, o eu-lírico sofre ainda mais porque se vê só e, por isso, perde, inclusive, sua identidade, seu lugar no mundo. A invisibilidade se traduz pelo não-lugar, afinal, não está em lugar algum e não existe espaço para protegê-lo ou escondê-lo dos perigos da vida. Logo, está oculto, vagando pelo mundo com um corpo moribundo, no entre-lugar de *corpos-mortos* e dos *corpos rebeldes*, como em “Ralhete”, de Ana de Santana (*apud* GARCÍA, 1998, p. 105).

Assim como a mãe, o filho também é moribundo, com um corpo em total amargura que “dilacera”, cada vez mais, suas “entranhas”. O pessimismo do sujeito beira quase ao processo niilista de viver, afinal, o indivíduo não encara a vida apenas pelo lado negativo, já que não espera por nada, apenas constata sua invisibilidade, o seu entre-lugar, o nada:

Ao espelho os olhos grandes
aclamam amor.
Os lábios grossos,
capazes das mais belas palavras
calam-se.

O pouco que sou...
Esconde-se por detrás.
da figura baixa, oca

e óssea.

Borro a cara com picassos;
Oculto as mãos como Napoleão;
E o corpo por detrás de farrapos.
(*apud* GARCÍA, 1998, p. 122)

A fragilidade do corpo do eu-lírico, nesse texto, é acentuada. “O pouco que sou” é o verso que sintetiza o poema, nas partes que moldam o corpo no tecido dos sofrimentos. Os “olhos grandes”, talvez porque choram? Pois num corpo franzino, magro, sofrido pela fome, pela miséria, o que se sobressai é o olhar de medo, de delírio e a sofreguidão pelo amor. “Os lábios grossos”, aqueles que antes tanto falavam, hoje “calam-se”. “O pouco” que “Esconde-se/por detrás/da figura baixa, oca/e óssea”, demonstra a fragilidade total desse sujeito.

Depreende-se, portanto, no poema de Ana Branco, um corpo ressignificado, deformando em partes soltas e aspergidas. Por isso, a cara “borrada com picassos”, um rosto disforme, assim como nas pinturas cubistas do espanhol Pablo Picasso, reconfigurando-o no plano do sofrimento.

As *mãos* do eu-lírico, sempre presentes nas representações dos poemas das escritoras angolanas, em Ana Branco passam a ganhar condições ocultas, tais quais as representações de Napoleão pelos pintores de sua época. Todavia, enquanto no período napoleônico essa representação se devia a uma postura corpórea imperial, em Ana Branco ela representa a visão pessimista, ou niilista, da união entre os angolanos. Se não há mãos, se elas estão escondidas, não representadas, parece haver o indicativo de que não há lutas, não há coletividades. Por isso, os corpos dos filhos da Mãe-África jazem “por detrás de farrapos”.

Alinhavadas até aqui, entende-se que essas são as marcas corpóreas inscritas nos textos de autoria feminina em Angola mais relevantes que elucidarão as discussões seguintes. A partir desse panorama geral sobre as escritoras, e seus textos, constata-se

que as representações do corpo feminino sempre estiveram presentes. Se nos anos do período colonial a mulher angolana ainda tecia os seus primeiros questionamentos sobre o corpo, reivindicando seu lugar, sua identidade, no processo híbrido de lutas coletivas, nas décadas do pós-independência tem-se a inscrição de um corpo feminino mais totalizante, reivindicando a luta coletiva, como também as subjetividades, enquanto mulher.

Ao mesmo tempo em que o corpo, na década de 1980, inscreveu-se mais totalizante, é preciso sublinhar que houve uma espécie de ênfase sobre o pessimismo e a distopia frente aos acontecimentos em Angola. Portanto, mesmo total, o corpo perde-se (ou encontra-se) no seu entre-lugar, de *corpos-mortos* e *corpos-rebeldes*, mas todos enquanto *corpos ultrajados*.

Para tanto, todas essas marcas foram inscritas com elementos simbólicos, como a *mão*, e suas dicotomias, representando tanto a união, como o desamparo; o *útero*, exercendo a metáfora da “Mãe-África”, do nascimento da nação livre; e, posteriormente, a *vagina*, a partir de representações autóctones.

A partir da percepção de um maior número de mulheres que passam a exercer o ofício artístico da escrita em Angola, ao longo do século XX e nestas duas primeiras décadas do século XXI, é possível acompanhar algumas mudanças de paradigmas nas temáticas trabalhadas, ainda que isso não seja explícito de forma fixa. Se na primeira metade do século XX, é percebida uma escrita mais engajada para as lutas políticas pela Independência de Angola, no período pós-independência surgem textos com um engajamento mais voltado para as questões individuais, na procura da mulher por seu corpo e sua totalidade enquanto sujeito, tanto pela materialidade do corpo, como pela transcendência da sabedoria. Todavia, essa busca total também é caracterizada pela introdução do pessimismo, ou do niilismo, nas temáticas envolvidas, posto que a

consciência da percepção totalizante também se elucida nos questionamentos socioculturais a que as mulheres estão envolvidas, e as amarras ainda existentes.

Portanto, este breve painel sobre algumas escritoras angolanas teve como objetivo apresentar um panorama geral das escritas de autoria feminina do país para que, assim, seja mais bem compreendido o trabalho artístico de Ana Paula Tavares em suas crônicas, abrangendo as influências angolanas, tanto artísticas como contextuais.

CAPÍTULO 3 – A PRESENÇA DO CORPO FEMININO EM CRÔNICAS DE ANA PAULA TAVARES.

3.1 O lugar de Paula Tavares na poesia angolana: “saltar o cercado” – a libertação do corpo e da linguagem.

Se o corpo feminino escreve e se inscreve em muitos textos angolanos de autoria feminina, como explícito no capítulo anterior, e suas representações sugerem um *corpo ultrajado rebelde*, os trabalhos de Paula Tavares poderiam se enquadrar neste painel discursivo? Qual seria o lugar do corpo em sua poesia?

Assim como expostos alguns poemas de escritoras angolanas, e suas inscrições sobre o corpo feminino ao longo do século XX e início do novo milênio, seria produtivo construir, neste primeiro momento do capítulo, outro panorama, trazendo algumas reflexões sobre os trabalhos de Paula Tavares no gênero poético.

Seu primeiro livro no campo da poesia, *Ritos de passagem*, foi publicado em 1985. A escritora iniciou seu percurso literário com um projeto artístico que unia a poética com o resgate cultural de tradições angolanas. Com uma escolha pelo universo rural do sul de Angola, em Huíla, a artista recriou, através de sua poesia, o *lugar* da mulher mumufla da tradição Curiwana, e de seu corpo.

Seus textos, entretanto, não se resumem apenas a esse espaço geográfico. Ao longo das obras publicadas, Paula Tavares caminhou por lugares diversos, percorrendo sobre a natureza, o humano, a história, a memória e seus conflitos modernos. Durante o período da Guerra Civil angolana, por exemplo, a escritora observou a errância dos sujeitos e de seus deslocamentos internos pelo país. Décadas mais tarde, em *Ex-votos* (2003), ela se aprofunda pelas tradições orais angolanas, mas das comunidades do norte de Angola, e de seus movimentos internos (LEITE *et alii*, 2012).

No mini-curso “Escrita criativa”, oferecido pela escritora²⁸, foram tratadas reflexões sobre suas obras, além de um breve percurso pela historiografia literária de Angola. Na ocasião, Tavares afirmava, em tom lúdico, que o livro de poemas *Dize-me coisas amargas como os frutos* (2011) é, na verdade, um plágio da tradição rural mumuúla, da província de Huíla, a que sua avó materna pertencia. Em verdade, a partir do que ela mesma chamou de “memória residual”, com suas observações pela história desses povos, além das histórias que ouvia sobre eles, pôde recriar o universo rural mumuúla, através da poesia. Mas nem por isso deixa de questionar o seu trabalho artístico: “Nós traduzimos ou escrevemos poesia?”.

Para “ser fiel ao espírito do poema”, como disse aos ouvintes do mini-curso, enquanto historiadora, a artista tem uma pesquisa contínua sobre os povos rurais de Angola, a exemplo da influência de diversas línguas da família linguística Bantu, além de outras, como as línguas Khoi, San e o Suarrelí. Ademais, tem aprofundado seus estudos a respeito das ondas migratórias de diversos povos no território angolano. Tal aposta evidencia um projeto em que a escritora caminha pelo campo de literatura, mas também pela história dessas tradições, anteriormente silenciadas pelos regimes coloniais. O leitor de seus poemas, neste sentido, insere-se nos espaços poéticos dos ambientes rurais angolano, junto às mudanças contemporâneas, e seus conflitos.

Talvez, para o leitor distante dessas tradições, seus textos representem um enigma. A dança híbrida da linguagem o convida a desvendar os mistérios de sua escrita. Na busca pelas mais diversas histórias dessas tradições, consoante com o contexto histórico atual do país, a personagem principal de suas obras, a mulher, é

28 Atividade realizada em novembro de 2014, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Apesar de a oficina não ter sido gravada, todas as discussões aqui expostas serão articuladas a partir de anotações feitas por mim, durante a atividade.

retratada como num quadro cubista, posto que a geometria do corpo feminino se faz presente.

Paula Tavares, assim, cria suas obras, tecendo o corpo feminino. E, dentro desse enigma, a mulher. Assim como nos textos de Ana Major e Ana de Santana, ela é recortada, fragmentada, dividida em partes, também metaforizada com o auxílio de representações simbólicas, a partir dos espaços rurais angolanos. Neste sentido, segundo Carmen Lúcia Tindó Secco (2011), a escritora foi uma das responsáveis em trazer uma nova dicção para a literatura angolana, com a temática do feminino, mas voltada para o corpo e o erotismo:

Nos anos 1980, Paula foi uma das responsáveis pela fundação, em Angola, de uma dicção poética que repensava a questão da sexualidade reprimida das mulheres e não eximia de refletir sobre as decepções sociais, mostrando-se contrária à opressão e à dor. (SECCO, In: TAVARES, 2011, p.262).

Nas *mãos* da autora de *A cabeça de Salomé* (2004), a “mulher-ser” torna-se terra, frutos, raízes e outras imagens telúricas das paisagens incrustadas na geografia espacial de Angola. E o corpo feminino se constitui como parte integrante e importante na composição desse universo geográfico, como observado no poema a seguir:

O Mamão

Frágil vagina semeada
pronta, útil, semanal
Nela se alargam as sedes
no meio
cresce
insondável
o vazio...
(TAVARES, 2011, p. 31).

No poema “O Mamão”, a representação simbólica da vagina pela fruta, parte da natureza angolana, constituindo-se exemplo da percepção do teor sinestésico, como bem aponta a leitura de Inocência Mata (MATA, 2011). O cheiro, o gosto e o sabor, ou seja, os mecanismos sinestésicos, como no poema “Costuras” de Ana Major (*apud* GARCÍA,

1998, p.93), são relevantes inscrições, visto que o corpo se desintegra em símbolos para representar a mulher angolana, reerguendo-se do período de guerras e dores, e na tentativa de um recomeço, um novo ciclo, “no meio / cresce / insondável” (TAVARES, 2011, p.31).

Além da sinestesia, a metonímia da vagina sublinha o todo de uma mulher, inscrita no poema pela fragilidade cotidiana em saciar os desejos do outro. Do vazio, anunciado em meio ao silêncio, bem pode ser entendido como o cotidiano sem grandes mudanças, alargando as sedes pela própria vida.

O enigma do desejo feminino em Paula Tavares está inserido em uma estratégia discursiva pós-colonial, pois questiona, assim, tradições e modernidades. Se o conceito pós-colonial está relacionado a uma rede conflituosa de poderes e autoridades (BHABHA, 1998), a poetisa se apropria desse liame para criar seus textos, afinal, quando a mulher angolana poderá, finalmente, recompor o seu corpo fragmentado? Indagações que se vinculam ao processo de apagamento do sujeito, e de sua identidade, assim como nos trabalhos de Ana Branco (*apud* GARCÍA, 1998).

São conflitos, enfim, que se inscrevem na escrita de Paula Tavares, trazendo a voz da mulher, como pontua Inocência Mata (2011). Para a ensaísta, esse protagonismo pode ser observado através da individualidade, da feminilidade e da corporalidade, utilizando, assim,

(...) os mesmos “materiais”, tanto substanciais (os elementos da natureza ou da sociocultural angolana) e formais (os recursos da linguagem) dos “consagrados”, aqueles que, pela escrita, nos fizeram imaginar a comunidade pela figuração simbólica do elemento feminino como matriz do nacional, da concertação e da força comunitária vital. (MATA, 2011, p. 8-9).

No poema a seguir, Paula Tavares reivindica a identidade do eu-lírico e o corpo feminino, não como prótese do masculino, mas dentro de uma perspectiva autônoma, emancipatória:

*As coisas delicadas tratam-se
com cuidado*
Filosofia Cabinda

Desossaste-me
cuidadosamente
inscrevendo-me
no teu universo
como uma ferida
uma prótese perfeita
maldita necessária

conduziste todas as minhas veias
para que desaguassem
nas tuas
sem remédio

meio pulmão respira em ti
o outro, que me lembre
mal existe

Hoje levantei-me cedo
pintei de tacula e água fria
o corpo aceso
não bato a manteiga
não ponho o cinto
VOU
para o sul saltar o cercado
(TAVARES, 2011, p.55)

A metáfora dos cercados está muito presente nas obras da escritora. O cerco é representado como uma divisória de dois mundos: o possível e o desconhecido. O ser e o estar, de um lado, e o vir a ser, de outro. Depreende-se, portanto, que os cercados em Paula Tavares configuram-se como dois lados obscuros: o dentro, representando a tradição, o que a mulher rural angolana vive, dentro de suas (im)possibilidades; e o fora, que é o desconhecido, ou, ainda, as modernidades que hoje estão inseridas em um tempo pós-colonial.

Mas essas divisões não são estanques. O pós-colonial representa, justamente, essa fragmentação, uma espécie de hibridização, muitas vezes, conflituosa dos espaços. Assim, não há mais um cerco de tradição e outro da modernidade, mas espaços que

dialogam entre si, com fronteiras muito tênues e quase imperceptíveis. Por isso, o fora está dentro, assim como o contrário.

O poema acima citado, publicado pela primeira vez em *Ritos de Passagem* (1985), traz um eu-lírico feminino que, com o “corpo aceso”, quer exercer a sua autonomia. Ou seja, no texto em foco, representa-se um corpo que fora desossado, ou seja, que não têm sustentação.

Como no poema de Ermelinda Xavier²⁹, observa-se um corpo feminino “invertebrado”, e sua fragilidade está ligada à força do outro, a quem se reporta o eu-lírico. Por isso, é desossada para que o outro tenha firmeza, sustento, enquanto ela é “prótese”, “ferida”, uma adição. Inicialmente, um *corpo ultrajado*, na passividade com que é colocado em relação a quem está submetido. Neste caso, seria, então, um *corpo-morto?*

Um ser frágil, invertebrado, desossado, mas que começa a reivindicar sua sustentação própria. O poema, então, dá uma guinada final, afirmando uma mudança no cotidiano do eu-lírico, a partir dos verbos “levantar” e “pintar”, junto aos que se seguem, com a negação das tarefas diárias tradicionais: “não bato”, “não ponho”.

A contestação termina com uma afirmação sequencial em letras maiúsculas, como se o eu-lírico reservasse essa palavra para declarar um grito libertário: “VOU”, verbo de movimento que se desconecta do corpo invertebrado, desossado. Para Laura Cavalcante Padilha (1993), “o cuidado e o grito caminham juntos quando a mulher resolve tematizar, pelo canto poético, as nervuras de seu corpo e de seu sexo” (PADILHA, 1993, p.6). Neste sentido, compreende-se, portanto, um corpo firme, não mais como prótese do outro, mas autônomo. Ou seja, um *corpo ultrajado*, mas um *corpo-rebelde*.

²⁹ Disponível no blog “Angola poetas”. Link: <http://angolapoetas.blogspot.com.br/2010/06/poema.html>
Acesso em: 20/04/2015.

Para Margarida Calafate Ribeiro (2010), a voz feminina do sujeito poético neste poema abre um espaço de discussão sobre as relações de poder e a hierarquização sexual envolvida, posto que,

Negar e subverter essa hierarquização – mostrando-a não apenas como impossivelmente única, mas também como parte de um todo que oprime – é o caminho escolhido para percorrer o longo e sinuoso percurso à transformação de uma esperada lógica feminina de submissão e opressão numa lógica feminina de libertação e emancipação. Esse é o caminho trágico, mas simultaneamente glorioso, a traçar. Daí o desafio lançado a um só tempo ao poder da tradição e ao poder social patriarcal (RIBEIRO, 2010, p.6).

Negação e subversão hierárquica também propostas anteriormente por Alda Lara, a exemplo do poema “Elogio da espiritualidade” (LARA, 1984). Em ambos os discursos, o feminino busca pela sua transcendência (BEAUVOIR, 1970, p.22), onde os fazeres cotidianos e o olhar do outro sob sua figura já não mais importam. Se, em Alda Lara, não existe o debate explícito sobre o corpo, mas a rejeição do olhar do outro sobre o eu-lírico, em Paula Tavares, ele está “aceso”, não para fazer aquilo que sempre fizera, em seu cotidiano impositivo, mas para criar, de forma autônoma, seus próprios caminhos.

Mailza Rodrigues Toledo e Souza (2010) reflete que é também possível analisar este poema sob a ótica do povo angolano, e não apenas da mulher que deseja se libertar.

Para tanto, defende que,

Se tomarmos como diretriz o aspecto político-social, poderemos ouvir a voz de Angola, pois este fragmento é emblemático no que tange às questões identitárias, não apenas da mulher, mas de todo o povo angolano e das demais ex-colônias, cujo povo teve suas identidades quebradas, desconstruídas, e que luta para resgatar sua dignidade individual, cultural e nacional (SOUZA, 2010, p.141-142).

O poema de Paula Tavares termina com mais um verbo de movimento, “saltar”. Logo, mais que caminhar, ou movimentar-se, o salto representa a difícil e conflituosa

decisão autônoma, visto que existe uma tradição, regras que o eu-lírico não mais quer se submeter. Assim sendo, configura-se uma espécie de um corpo rígido, posto que “saltar o cercado” significaria a transgressão, a rejeição dos limites impostos a esse corpo, a essa mulher. Atingir, enfim, um estatuto de liberdade.

3.2 A linguagem das crônicas e as características do gênero em Ana Paula Tavares.

A investigação desta dissertação deu-se a partir de um questionamento inicial sobre a escrita de Paula Tavares: O processo de tornar-se Ana Paula Tavares. Melhor dizendo, uma escritora que iniciou uma trajetória artística pelo campo da poesia, mas que, em 1998, publica seu primeiro livro de crônicas *O Sangue da Buganvília*, valendo-se a partir daí de outra forma de automeação autoral.

Como se deu esse processo? O que há de diferente ou específico nas crônicas de Ana Paula Tavares em relação às poesias de Paula Tavares?

Ora, as crônicas fazem parte de um longo caminho artístico da escritora, assim como a poesia. Ainda que sua primeira obra em prosa tenha sido publicada em 1998, ela constitui a reunião de textos lidos semanalmente no programa radiofônico da Rádio de Difusão Portuguesa *R.D.P África*. Atividade que Ana Paula Tavares deu continuidade nos anos seguintes, visto que, seu segundo livro de crônicas, *A Cabeça de Salomé*, publicado em 2004, também traz uma série de textos que a artista publicava no Jornal *Público*, entre os anos de 1999 e 2002. Atualmente, este trabalho continua com a publicação de novas crônicas no Jornal Independente *Rede Angola* e em algumas colunas do *Jornal de Letras, Artes e Idéias*.

É interessante refletir sobre este longo percurso pelo caminho das crônicas, e os espaços escolhidos para que esses textos fossem circulados, dentro da mídia, como o rádio e o jornal. O espaço radiofônico foi a primeira escolha da escritora. Rita Chaves

(2000) questiona sobre a expressão literária de Tavares dentro desses espaços midiáticos:

A vinculação dos textos ao meio de transmissão poderia levar-nos a pensar que Ana Paula Tavares, autora de poemas caracterizados pelo apuro da linguagem e a delicadeza do estilo, teria, afinal, cedido à pressão desses tempos mais afeitos à pressa e à exposição, marcas que se contrapõem ao reino dos valores qualitativos em que costumamos situar a literatura. Se os jornais já nos parecem tomados pelo espírito massificante, mais apto a trivializar as experiências do que a permitir a apreensão do pessoal e do único, o que esperar do rádio, em que a transmissão oral parece (e tantas vezes se torna) tão presa ao circunstancial? (CHAVES, 2000, p.159).

Na sequência, Chaves afirma que, a partir da leitura da primeira crônica do livro *O Sangue da Buganvília*, “Língua materna” (TAVARES, 1998, p.13), a ideia de que a escrita de Tavares também poderia se tornar trivial logo se desfaz, visto que: “o trabalho da cronista define-se pelo esforço de recuperar as verdades e a beleza escondidas pelas neblinas enganosas do cotidiano que, longe de serem desfeitas, são, não raramente, reforçadas pelos chamados órgãos de informação.” (CHAVES, 2000, p.159).

É importante destacar que o rádio é um veículo de comunicação importante para os movimentos de luta pelas independências dos países africanos de língua portuguesa, e que, infelizmente, ainda é pouco estudado, como discutido pelo escritor guineense Ernesto Dabo, ao programa radiofônico *Africanidades*³⁰. O rádio é um lugar não apenas de disseminação da informação, como também de perpetuação da memória africana. É curioso notar que, neste período contemporâneo em que a televisão e a imagem impõem suas ideologias, Ana Paula Tavares escolheu este meio para ser lida/ouvida. Em suas palavras,

(...) a televisão nunca cumpriu em Angola o papel que as rádios, por exemplo, cumprem. Lá, onde a televisão não é vista, a rádio continua a ser ouvida. E um pequeno programa, um pequeno apontamento na rádio tem um impacto que a televisão não tem. (TAVARES, In: LEITE *et al*, 2012, p.61).

30 O programa *Africanidades* é veiculado semanalmente na Rádio UFSCar, uma rádio comunitária da Universidade Federal de São Carlos. O programa citado foi ao ar no dia 09 de setembro de 2015.

Distinta escolha em que a voz do escritor traz o elemento artístico literário ao leitor/ouvinte, além da carga lírica, emocional, afetiva das palavras e seus significados. Declamados pelo próprio autor, o poema, ou a crônica, leva o destinatário a um caminho profundo do texto, através da escolha do artista pelas entonações, pausas e ritmos.

Posteriormente, a escolha da escritora se deu pelo jornal para a publicação de suas crônicas, com a circulação de seus textos semanalmente para um público-leitor que não procura apenas o texto literário. Diferente do livro, onde busca-se a materialidade da literatura, a publicação de um texto artístico em um jornal abre a possibilidade de diálogo com não-leitores de literatura, ou mesmo aqueles que não conhecem os textos do autor.

Para Simone Pereira Schimidit (2010), a escolha da escritora pelo gênero crônica sugere um desejo entre o factual e o subjetivo:

A escolha de um gênero que, por convenção e costume, se associa à cotidianidade das páginas do jornal, nos leva a refletir sobre o desejo, por parte da autora, de provocar nestes textos a mistura entre o factual e o subjetivo, entre a história e a ficção, cuidando para que se interpenetrem a poetisa e a historiadora (SCHMIDIT, 2010, p.15).

Fernanda Antunes Gomes (2007), desenvolvendo um trabalho específico sobre o gênero crônica nas obras de Ana Paula Tavares, afirma que tal gênero textual em Angola é uma importante ferramenta da palavra literária. Segundo ela, a escritora experimenta o caráter “entre” do gênero (jornalístico e literário), além de suas nuances com outros gêneros, como o conto e mesmo a poesia. Sobre o primeiro livro de crônicas publicado, *O Sangue da Buganvília* (1998), após uma trajetória pelo campo da poesia, Gomes afirma: “Não houve decepção para os que esperavam a continuação de linhas inundadas de lirismo, pois os textos de *O sangue da buganvília* nos levam também à fonte do gozo estético.” (GOMES, 2007, p.39).

É possível encontrar, portanto, em seus textos em prosa, o lirismo poético, comum ao leitor que já acostumado com os primeiros trabalhos da escritora, transbordando-se na narração, nos personagens, nas observações, nos relatos e provérbios, ou seja, na recriação de um espaço angolano através de suas memórias, além de uma reflexão aprofundada sobre o país na atualidade.

A partir de uma prosa poética, Tavares recria as histórias e os mitos dos povos rurais angolanos de sua memória, e de seus questionamentos e estudos. Desse modo, é possível visualizar algumas crônicas que muito se aproximam do gênero conto; por outro lado, contos que tangenciam a poesia; e, por fim, poesia que dialoga com a história, que parece estória, e, assim, o fio de memórias é tecido: “Mas eu penso que, mesmo nesse universo tradicional – o qual eu não conheço, só o conheço quando o invento (...)” (TAVARES *In*: LABAN, 1991, p.858). Depreende-se, portanto, no projeto criador de Ana Paula Tavares, algumas marcas de uma escrita pós-colonial (BHABHA, 1998), com sua estrutura híbrida, autoquestionadora e transversal.

Em *O Sangue da Buganvília* (1998), a autora faz reflexões sobre Angola já independente e as dificuldades encontradas para que as transformações sociais sejam realmente sentidas. Viagens e espaços que se ligam à memória, na importância das tradições e seus elementos, como a oralidade, junto aos mitos e provérbios como perpetuação de algo que ainda não fora destruído pelas duras guerras.

Questiona-se, assim, o apagamento dessas tradições, e a importância do resgate histórico, em respeito pelas diferenças, como em “O contador de histórias” (TAVARES, 1998, p.10) e “Países africanos, língua portuguesa, passado, presente e futuro” (Idem, p.44); a diversidade linguística do país, sua importância e conflitos em relação à língua portuguesa, em “Língua materna” (Idem, p.04); além de questionamentos sobre o

silenciamento do feminino, como em “Silêncio, sacrifício, serviço” (Idem, p.102) e “Corpos proibidos” (Idem, p.128).

É preciso já sublinhar que tal diversidade de temas não é um fator que limita a obra ao efêmero. Pelo contrário, como aponta Rita Chaves:

Essa “sabedoria”, mais próxima do próprio processo de aprendizagem do que de um repositório de conhecimentos, permite que a palavra transite por muitos universos, pois o mundo sobre o qual se debruça também ele é cenário de movimento, e no quadro a ser delineado tanto cabe a reflexão sobre a perda e a resistência de tantas utopias como a descrição do funge do almoço, tradição quase ritual nos sábados angolanos (CHAVES, 2000, p.160-161).

Temas, discussões e reflexões de um cotidiano angolano, em que os conflitos entre tradições e modernidades se fazem presentes. São, portanto, textos que se resumem a crônica homônima “O Sangue da Buganvília” (Idem, p.34). Este discute a planta buganvília, mais conhecida no Brasil pelo nome de Primavera. Ana Paula Tavares inicia seu texto caracterizando a força e a resistência dessa planta que, segundo ela, “não respeita nada” (Idem, p.34). Ou seja, independente do lugar onde nasça, em quais condições temporais viva, ela sempre estará forte, em sua estrutura retorcida.

Comparando a buganvília com a vulnerabilidade dos jacarandás, a escritora mostra que “Dessa fragilidade não padece a buganvília, no seu silêncio retorcido e insondável” (Idem, p.34). O silêncio da planta remete aos silenciamentos a que se referia às mulheres angolanas, em outras crônicas do livro. Contudo, a taciturnidade da buganvília traz uma marca positiva, visto que, nesta crônica, seus adjetivos se traduzem pela força e pela sabedoria de um ser vivo que resiste às adversidades do tempo e da memória. Por isso, a buganvília sangra e renasce, assim como o corpo feminino.

O provérbio cabinda rememorado pela escritora (“Pau que fica de pé no meio do vento: as raízes agarram-se à terra”; Idem, p.35) compõe o corpo do texto, e não a epígrafe, como de costume em muitas das suas crônicas, a exemplo também de A

cabeça de Salomé (2004). Uma possível leitura para esta recorrência seja pelo viés da importância que a marca oral tem para a reunião das crônicas que compõem o primeiro livro. Os provérbios fazem parte do corpo do texto, estão em seu cerne e se inscrevem enquanto elenco temático discutido por Ana Paula Tavares em sua obra.

A crônica termina com uma comparação entre a buganvília e outros seres vivos: humanos, angolanos, aqueles que resistem aos conflitos e problemas econômicos, sociais e políticos de um final de século XX em que ainda se sonha por um país realmente livre. Como conclui no texto em estudo, “nós somos cada vez mais como as buganvílias: a florir em sangue no meio da tempestade” (TAVARES, 1998, p.35).

A resistência da árvore, seu brio, é espelho da obstinação de um povo, que lembra a imagem do pintor cabo-verdeano Kiki Lima, em sua tela intitulada *Resistência*³¹. Nela, há dois seres vivos em uma tempestade: um homem e uma árvore. O vendaval se desenha a partir dos dois, que estão quase a serem lançados. Todavia, suas raízes e suas forças estão fincadas ao solo. E, mesmo com a desordem, com todas as adversidades temporais visualizadas na tela, eles continuam ligados ao chão, ao lugar em que pertencem. Uma pintura que talvez traga, visualmente, um pouco da amplitude em que Tavares trouxe para seu primeiro livro de crônicas, *O Sangue da Buganvília* (1998).

Outra crônica do mesmo livro, de instigante leitura, é a intitulada “Objecto de arte/Objecto de uso” (TAVARES, 1998, p.28-31). O texto discorre a partir de um questionamento: “Que museus para África?” (Idem, p.28). Discutindo a preservação da memória da arte africana após o processo de colonização, o texto é uma ponte de

31 A tela do pintor não foi encontrada na internet. Porém, no artigo de Elter Manuel Carlos “Poética da criação pictórica: Pensamentos com o quadro resistência de Kiki Lima” (2015), da Universidade de Cabo Verde, pode ser encontrada a sua reprodução. Link disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13424.pdf> Acesso em: 12/08/2015.

diálogo com a questão do corpo feminino com o caso específico da sul-africana Sarah Baartman, tratado no segundo capítulo. Nas palavras da escritora,

Os museus em África foram quase todos criados durante as dominações coloniais e constituíram respostas da estranheza ocidental face às culturas africanas. Segundo cânones de “arte verdadeira” vs “objectos de uso”, colecções de objectos retirados de seu contexto foram alinhados em museus multidisciplinares transformados em enormes depósitos de materiais de carácter mais ou menos etnográfico, junto com insectos raros e outros animais que constituíram os bestiários de estimação de sucessivas épocas museológicas (TAVARES, 1998, p.29).

Ainda que Ana Paula Tavares esteja discorrendo sobre os museus em África, o questionamento sobre a visão do outro em relação a essas sociedades parece interessante como diálogo com a história de Baartman, e a exposição de seu corpo no museu de Paris. A “arte” africana escolhida para a preservação da memória Khoi-san não fora um objeto, mas um corpo humano. Dessa maneira, o elemento da “Vênus Hotentote” que interessa a um museu ocidental é sua genitália, principalmente, a vagina hipertrofiada.

O corpo, portanto, é tratado enquanto objeto de uso, a exemplo de Baartman, ou do eu-lírico em “Poema”, de Ermelinda Pereira Xavier, como discutido no primeiro capítulo. É possível observar que esses são exemplos do “bestiário de estimação” (Idem, p.29) discutido por Tavares. A construção do imaginário africano pelos grupos coloniais europeus, como reflete Hall (2003), é central não apenas para as questões políticas, como para a arte e a cultura. Assim, como pensar esse “sujeito imaginado” (HALL, 2003, p.16) em relação a sua terra, sua origem, seu pertencimento, dentro das relações de poder e conflitos?

Em *A Cabeça de Salomé* (2004), Ana Paula Tavares dedica seus textos às histórias e personagens de suas memórias e da reminiscência angolana coletiva. Sujeitos ligados aos tempos e espaços rurais, em que os mitos e as crenças estão diretamente

relacionados com o dia a dia das pessoas, onde a natureza se traduz a partir dessas palavras.

Na construção híbrida dos antigos mitos angolanos da região de Huíla, junto às estórias bíblicas, a cronista traz novas histórias, a partir do olhar feminino, onde as mulheres, antes coadjuvantes e apagadas, tomam a frente da cena. A autora constrói personagens fortes, desconstruindo a ideia patriarcal de passividade da figura feminina. Na crônica “A cabeça de Salomé” (TAVARES, 2004, p. 13-16), por exemplo, João Batista é deixado de lado para que Salomé seja mais do que uma simples dançarina subversiva, conforme será abordado adiante.

Em ambos os livros de crônicas, a autora reserva espaços para falar sobre o feminino. São mulheres angolanas, africanas, forasteiras e estrangeiras, todas com suas múltiplas identidades. Desde as senhoras oleiras, uma mistura de feiticeiras com oráculos, até as meninas que passam pelos primeiros ritos de passagem para a fase adulta, a autora faz um desenho das muitas mulheres de seu país, que viveram e vivem na memória coletiva.

No livro *A cabeça de Salomé* (2004), a autora reúne um maior número de textos que tratam somente de mulheres. E os enigmas são maiores, visto que realidade e ficção estão atreladas a uma dança híbrida de gêneros.

Mulheres locais ou universais, a escritora não se limita às fronteiras geográficas, políticas, ou ideológicas. O silêncio-grito da mulher pode ser ouvido em qualquer lugar, a exemplo da crônica “Edith Södergran” (TAVARES, 2004, p.41-43), reportando-se a escritora finlandesa:

Quando respiro, reponho vozes de mulheres de corpos maltratados e mãos prontas para começar o país e plantar, de novo, as árvores do pão, entretanto desfeitas. De longe, chega a voz de Edith, guiando-nos os passos para a – terra que já não é – (Idem, p.43).

Se, como afirma Jacques Le Goff (2003), o homem é capaz de atualizar suas informações e impressões sobre o passado através da memoração, “o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios.” (LE GOFF, 2003, p.419), então, a releitura proposta por Ana Paula Tavares busca, através dos elementos e tradições do passado e suas transformações no presente, um processo de reordenação de certos vestígios, a partir de uma perspectiva feminina. Logo, esta é a proposta que a dissertação pretende explicar.

3.3 Das mãos à cabeça: figurações do corpo em crônicas de *A cabeça de Salomé*.

A Cabeça de Salomé (2004) é uma obra que reúne 36 crônicas no total. A maior parte delas tem a mulher como protagonista. Os doze textos que se distinguem do feminino discutem a questão do tempo da memória, como em “Peregrinações” (Idem, p.23); as transformações e a beleza das palavras, “O meu encontro, à porta fechada, com a beleza...” (Idem, p.31); o trabalho dos Tahi, “O cesto de adivinhação” (Idem, p.33); os conselhos pelos espaços da memória, no diálogo com escritores brasileiros, em “Receita para ultrapassar os domingos” (Idem, p.37); os conflitos entre angolanos e portugueses, através de cartas, em “Carta de Dona Ana Joaquina ao muatiânvua Noéji, senhor de todas as Lundas” (Idem, p.51) e “Carta de Noéji, senhor de todas as Lundas, a Dona Ana Joaquina, Ndembo ya Lala” (Idem, p.57); as histórias contadas pelo menino Zé Miúdo, dentro dos livros em que ele não conseguia ler, “Zé Miúdo” (Idem, 95); as línguas nativas e o embate com o português, metáfora do colonialismo, em “Língua da terra” (Idem, p.111); os muitos santuários memorialísticos, “Nossa Senhora da Pedra Preta” (Idem, p.127); reverência ao espaço do Kinaxixi, sua importância como locus da socialização angolana, em “Kinaxixi, meu amor” (Idem, p.135); reflexões sobre a guerra civil angolana, na crônica “Em Durban, o soldado” (Idem, p.139); e a atual fome,

pequena e diária, onde a terra continua mostrando suas feridas, “O vale das suicidas” (Idem, p.141).

Um importante elemento da obra, capaz de auxiliar o leitor a entrar no cenário de enigmas, ritos e memórias, é sua ilustração. Os dezessete desenhos da artista plástica Ivone Ralha³² estampam algumas das crônicas de Ana Paula Tavares. Com exceção da primeira figura, a capa do livro, todas estão posicionadas ao final de cada texto. São desenhos que traduzem as narrativas desenvolvidas pela escritora, visto que, em sete deles, a imagem do feminino está presente. As demais são ilustrações dos espaços angolanos e sua natureza, como árvores e frutos, além de simbologias enigmáticas e fantasiosas, como seres que habitam os sonhos infantis. Ao longo das análises, será possível perceber que os desenhos fazem parte da estrutura discursiva de cada texto narrado.

As crônicas que serão analisadas têm uma particularidade, dentro da temática sobre o corpo feminino: todas o trazem recortado, inscrito em partes específicas. São elas: “A menina dos ovos de ouro” (TAVARES, 2004, p.71-74); “Branca Clara das Neves e os gêmeos azuis” (Idem, p.91-94); “Bichos-da-seda” (Idem, p.103-106) e “A Cabeça de Salomé” (Idem, p.13-16). O título “Das mãos à cabeça” figura exatamente a representação das *mãos* como símbolo maior do feminino, meio pelo qual a mulher tece, acalenta, ensina, cuida, guarda, constrói, destrói e reconstrói e a *cabeça* como marca das transcendências (BEAUVOIR, 1970).

Ainda que algumas crônicas reverberem o erotismo tão característico da obra poética da escritora, a exemplo de “A Cabeça de Salomé” (TAVARES, 2004, p.13-16) e

32 Ivone Ralha é ilustradora de inúmeras obras de escritores africanos, a exemplo de Pepetela, Mía Couto, Ruy Duarte de Carvalho, além de autores brasileiros, como Ana Maria Machado e Luís Fernando Veríssimo. Ralha continua ilustrando os trabalhos mais recentes de Ana Paula Tavares, como suas crônicas publicadas no Jornal Independente “Rede Angola”.

“À volta dos Jacarandás” (Idem, p.49-50), a maior parte dos textos não trata o corpo feminino por esse prisma. Esta é uma importante observação, visto que a escritora trabalha neste livro com o mesmo elemento, mas ligando-o a outras questões. Em “As mais-velhas” (Idem, p.79-80), por exemplo, percebe-se essa mudança: “O corpo jovem depressa se perde numa *via crucis* regulada por um calendário igual: ter filhos a cada ano e fazê-los crescer em sonhos de leite” (Idem, p.79).

A partir de uma leitura inicial da crônica “A menina dos ovos de ouro” (TAVARES, 2004, p.71), é possível pensar na fábula “A galinha dos ovos de ouro” (ROCHA, 2009). Se fábulas constituem um gênero onde as histórias têm como objetivo um ensinamento, uma moral, nesta, referida pelo texto de Tavares, o leitor aprende que a ganância é inimiga da sensatez. Além de encontrar instruções sobre o excesso de ambição das pessoas, que não são felizes com o que têm.

Os títulos dos dois textos (a fábula e a crônica de Ana Paula Tavares) trazem a representação de um “ovo”. Na fábula, ele representa a fortuna, o poder. Logo, se o título da crônica alude a uma fábula, talvez algum elemento dessa história possa servir para a compreensão do texto. Hipótese, contudo, que só poderá ser comprovada com o decorrer da análise.

Após o título, chega-se à epígrafe, o trecho de uma história contada por uma idosa. A crônica, assim, faz alusão a outro ambiente. Se em seu nome, o leitor é reportado para uma fábula, a epígrafe sugere outro deslocamento, levando-o aos espaços das tradições orais angolanas:

*<<Então desisti das palavras
nasceram-me no corpo mil tetas inúteis
e fiquei à espera que a menina crescesse...
Repetia ovos, muitos ovos, dentro do teu dentro.>>*
Dona Eda, contadora de histórias.
(TAVARES, 2004, p.71)

Em “O eterno retorno” (1982), Nsang Kabwasa discute o papel da velhice em África. Enquanto na sociedade ocidental, o idoso é abordado como símbolo de invalidez, visto que dentro das perspectivas neoliberais ele não é mais sujeito que produz lucro, mão de obra produtiva, nas sociedades africanas tradicionais o mais-velho é símbolo de poder e respeito. Tratados como indivíduos com ligação direta com a ancestralidade, os mais-velhos são aqueles que tomam as importantes decisões em seus grupos. Para esses povos, são, portanto, figuras de ensinamento, repositório de saberes culturais e sociais.

É possível compreender, então, que Ana Paula Tavares traz para seu texto alguns elementos de ensinamento, primeiro a fábula e, na sequência, a fala de uma mais-velha. Além disso, tanto no título, quanto na epígrafe, o ovo liga-se ao feminino/fêmea, visto que, no primeiro caso, o ovo relaciona-se com a galinha e, no segundo, ao corpo de uma mulher.

Quanto à estrutura narrativa, o texto está escrito em primeira pessoa, posto que a menina conta a sua vida. Tal dado não pode ser considerado como gratuito, posto que a sua relevância reside na indicação de uma marca da voz da mulher na composição estrutural do texto. É ela, portanto, quem falará, sobre ela mesma. Tem-se, dessa forma, uma escritora que dá voz ao feminino na narrativa. Inscrição também encontrada na epígrafe do texto, a fala de uma mulher idosa, contadora de histórias e símbolo de uma tradição oral.

Trata-se, neste sentido, de vozes subalternas (SPIVAK, 2014), mas que reivindicam suas possibilidades de dizer, negando o silenciamento imposto a elas. Esse processo construído pela escritora muito se aproxima das afirmações de Gaytri Spivak (2014) sobre o papel da mulher intelectual em possibilitar que essas vozes possam ser ouvidas (SPIVAK, 2014, p.165).

Interessante observar que a crônica em foco se inicia a partir de uma transformação fisiológica do corpo da mulher: a menstruação. Na esteira de Guacira Lopes Louro (2000), que compreende essa mudança como “um evento marcante (...) está carregada de sentidos, que (mais uma vez) são distintos segundo as culturas e a história.” (LOURO, 2000, p.15), não será difícil perceber que o novo ciclo, no texto, é retratado pelo medo por parte da personagem. O terror, entretanto, não tem a ver com o desconhecido sobre o seu corpo, as mudanças, mas sobre o que vai acontecer no contexto vivido por ela. Ainda que a menina não tenha iniciado suas experiências enquanto mulher, ela tem consciência de que algo mudará em sua vida, e, por isso, o medo e a confirmação tácita: “Não quero sofrer” (TAVARES, 2004, p.71).

Outro aspecto muito importante reside na representação do espaço. A natureza do local em que a menina vive sente junto ao seu corpo suas transformações, e o texto se compõe de elementos da tradição do povo a que ela pertence: os mumuilas. Mas quem são eles? Como compreender a crônica sem conhecer as características específicas desse povo?

O contexto específico dessas comunidades faz parte da estrutura do texto. E a crítica pós-colonial bem pode auxiliar nesse entendimento, visto que os elementos extra-textuais (translinguísticos, trans-históricos e transculturais) influenciam na significação de todo o sistema literário. Inocência Mata (1987), dessa forma, reflete que, “Se é certo que a independência literária precede a independência política, esta última situação não deixará de influenciar, decisivamente, a história, a crítica e a avaliação de um sistema literário” (MATA, 1987, p. 11).

Os Mumuilas são um dos povos Nhaneca – Humbi, uma das nove etnias do sul de Angola. Eles vivem em diversos locais na Província de Huíla. São grupos dedicados à atividade pastoril, onde o gado é tratado como o maior símbolo de poder, pois não

fazem uso do dinheiro para suas trocas comerciais (BAGNOL & VERHOLSEN, 2009).³³ Este animal também tem grande influência nos aspectos culturais, como cerimônias de casamento, divórcio, herança e funeral. Assim, é possível considerá-lo como capital simbólico dessa etnia.

Além dessas relações, o gado também tem forte ligação com o sagrado: o contato extra-terreno (a ancestralidade). Daí a vaca ser considerada como a grande mãe: princípio do feminino por excelência, Terra matriz. Ademais, esse animal carrega diversas representações simbólicas, como a fertilidade, a esperança, a sobrevivência e a renovação.

Quanto à estrutura familiar, a base dos Mumuúlas é matrilinear e poligâmica. Quando a mulher se casa, passa a morar com a família do marido. Logo, a herança, que está diretamente ligada ao homem, vai para um dos filhos da irmã deste indivíduo, os chamados sobrinhos uterinos. Sendo assim, para a mulher, o que existe é a exclusão do direito de herdar, além de inúmeras outras restrições. Quando a mulher fica viúva, por exemplo, a família do marido herda todos os seus pertences. Resta a ela voltar para seu primeiro grupo, caso seja aceita. Porém, o que acontece, em muitos casos, é uma situação de miséria dessas mulheres, junto a seus filhos. Conjuntura similar com as viúvas indianas a que Gayatri Spivak (2014) reflete, como discutido no capítulo 1 desta dissertação.

Dentro das representações simbólicas em relação ao corpo feminino, nas tradições Mumuúla, alguns elementos podem ser destacados, tais como: as missangas, representando todas as fases de suas vidas, além de indicar o estado civil e suas riquezas, dependendo da quantidade e cor que usam em seus braços e pescoços; o

33 Mesmo que esse texto seja relativamente recente, 2009, e não encontrando mais textos que falem especificamente sobre as relações comerciais dos Mumuúlas, acredita-se que exista, sim, uma relação monetária, visto que eles não fazem trocas comerciais apenas entre si, como também nas cidades mais próximas.

cabelo, com os penteados mais bonitos e exóticos³⁴ de toda Angola. Símbolos de poder, as tranças, que parecem com *dreadlocks*, são chamadas “nontombi” e têm um significado preciso para cada fase da vida de uma mulher. Meninas geralmente têm quatro nontombis, as mulheres adultas, e casadas, mais de seis.

Ora, todos estes elementos incidem numa leitura simbólica destes dados culturais, em diálogo com as reflexões de Guacira Lopes Louro (2000), na afirmação das marcas simbólicas constituintes de um processo de identidade dos sujeitos. Segundo ela,

Através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos corpos marcas de identidades e, conseqüentemente, de diferenciação. Treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam (LOURO, 2000, p.9).

O primeiro elemento dos mumuflas que Ana Paula Tavares traz para a crônica é a “Tábua Eylekessa”, tirada das costas da menina, assim que ela menstrua. Carmen Lúcia Tindó Secco explica que, nesta tradição, a tábua relaciona-se com o padrão de beleza da comunidade, posto que "(...) uso da tábua corretora que obrigava, nessa etnia, as meninas e moças a uma postura ereta, perfeita."³⁵

34 Usa-se a palavra “exótico” intencionalmente, visto que atualmente há relatos de preconceito com as mulheres mumuflas. Muitos desses insultos relacionam-se ao cheiro dos cabelos (para fazer seus penteados, fazem uma mistura de gordura animal e óleo de nomepeque, um fruto da região. O aspecto avermelhado se dá pelo uso de uma pedra da região, o ambi). Preconceitos e estereótipos que se propagam mesmo fora do país, a exemplo do programa da rede globo “Jô Soares”, em que o entrevistado, o taxista angolano Ruy Morais e Castro, discutia o penteado das mulheres angolanas rurais e a relação com a sexualidade, em um clima de horror, fantasia e risos, enfeitando o espetáculo de ignorância sobre esses povos. É possível acessar a nota do repúdio ao programa exibido, pela Embaixada Angolana: <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/16294>, ou mesmo as discussões calorosas nas redes sociais: <http://orkut.google.com/c75760-tf968dd8faeb50149.html> Acesso em: 23/08/2015.

35 Texto disponível no site da União dos Escritores Angolanos. Disponível em: <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/105-rumina%C3%A7%C3%B5es-do-tempo-e-da-mem%C3%B3ria-na-poesia-de-paula-tavares> Acesso em: 20/08/2015.

A retirada da “Tábua Eylekessa” é um dos pontos fulcrais da crônica, junto à fala da mãe da menina: “Agora tens por dentro ovos de sangue prontos para cair, um em cada tempo, de vinte oito em vinte oito dias.” (TAVARES, 2004, p.72). Este é o momento em que ela será preparada, pela sua comunidade, a receber o *outro*, a ritualização de passagem para um novo espaço fisiológico, com a menstruação e a fertilidade, além do social, pela mudança da condição da menina, tornando-se adulta. Seus pais, então, receberão o dote da família do futuro marido, em forma de animais (bois, por exemplo) como capital simbólico. É o que os Mumuïlas chamam de “alambamento”.

O texto dialoga, assim, com o contexto específico deste povo, onde a celebração do/sobre o corpo feminino representará tanto a relação da situação social que a menina vive dentro de seu grupo, como com os seus próprios questionamentos frente às situações impostas.

A celebração do corpo no ritual do “alambamento” é o momento em que o noivo entrega os dotes exigidos pela família da futura esposa, acompanhado de comida, bebida, música e conselhos de ambas as partes dirigidos aos noivos. Entre os povos pastores, o dote é recebido por cabeças de gado. São oferecidas de duas a seis cabeças, dependendo da situação social em que cada família se encontra e do que fora investido para a educação da menina. No caso das que pedem um dote de seis cabeças, por exemplo, o significado é que possivelmente fora investido muito na educação da menina e que, por isso, a família precisa ser reembolsada (BAGNOL & VERHOLSEN, 2009).

No texto em análise, a fala da mãe dá início aos rituais e mecanismos que são impostos ao corpo feminino, como a perda das tranças (que representam a mulher na sua fase inicial/infantil), a mudança das missangas, o colar de pevides que é colocado

(simbolizando a fertilidade da mulher) e a gordura de boi sobre ele (um símbolo de beleza e destaque).

Assim que o ritual é finalizado, o cercado surge pela primeira vez. Como discutido na primeira parte deste capítulo, o cerco constitui o símbolo do espaço limitador para a mulher nas obras da escritora. Nesta narrativa, especificamente, é possível olhá-lo por duas óticas: de um lado, os cercados internos, que são os rituais do grupo da menina, de outro, os externos, representados por um “estrangeiro” com “dois bois azuis” (TAVARES, 2004, p.72).

O medo e os conflitos podem ser evidenciados pelas palavras da menina, demonstrando a recusa a tudo o que está acontecendo: “O que eu queria era plantar-me árvore, para os ovos não saírem.”; “Preparei-me para fugir.”; “Lavei a noite de gritos.”; “Vou andar tão devagar que nenhum dos ovos chegará a partir-se.”; “Tristeza que me vestia.” (TAVARES, 2004, p.72-73). Questões e contendas que podem trazer reflexões sobre a identidade dessas mulheres *mumuflas*, visto que, em uma sociedade matrilinear, para a mulher, casar-se quer dizer deixar de pertencer ao seu grupo de origem, tornando-se *outro*. Após a cerimônia do alambamento, as mulheres *mumuflas* já são consideradas preparadas para deixar o seu grupo de origem e partir com o futuro esposo. Inicia-se, então, um caminho desconhecido. E as referências, o dia a dia, as vivências, tudo acaba por ser transformado na vida dessas mulheres.

A partir da figura do estrangeiro, dentro desse processo pelo desconhecido, é possível elaborar um questionamento: quem ele seria? Visto que não há nenhum elemento no texto que traga sua identidade, fazendo, ou não, parte do grupo *mumufla*. Etimologicamente, a palavra “estrangeiro” significa: “Que é natural de *outro* país. Que não faz parte de uma família, de um grupo. Ser estrangeiro em seu país, desconhecer suas leis, seus costumes, seus hábitos.” (BECHARA, 2011, p.610). Logo, ele pode ser

interpretado como um personagem que está fora do cerco, ou seja, é o outro, o desconhecido.

Além de sua figura desconhecida, ele chega com dois bois azuis. O número provavelmente seja a quantidade de cabeças de gado que a família da personagem pediu para o alambamento, representando, então, um grupo que não tem muitos bens. A cor azul, mesmo sem informações específicas dentro da comunidade Mumuíla, por não ser uma cor comum, real desses animais, ilustra similarmente o desconhecido.

Se a crônica inicia a partir de um processo fisiológico da mulher, passando pelos ritos obrigatórios, e transformando radicalmente sua vida, o corpo feminino não poderia ser considerado como um capital simbólico? Visto por este viés, o processo de menstruação da menina marca, dessa maneira, um novo estágio em que o corpo é comercializado. Mercantilização que, para Louro (2000), também acontece em outras culturas, pelos ritos de consumo, com o advento de produtos industrializados e a medicalização da menstruação (LOURO, 2000, p.16-17).

Na perspectiva de ausências dos direitos da mulher, assim como o gado, o corpo também torna-se objeto de troca. Ele é comercializado por um símbolo de poder dentro deste grupo, o boi. O corpo é trocado por riqueza, subsistência e sobrevivência de uma família, de seus grupos. Logo, a referência inicial à fábula da galinha, no título da crônica, pode, assim, ser compreendida. Afinal, o corpo feminino é como a galinha, violada por ter ovos de ouro (fertilidade), onde a verdadeira celebração é o símbolo do poder: Ouro/Gado.

Contudo, caberiam, ainda, mais alguns questionamentos: se a personagem nega as transformações impostas a ela, por que não pulou o cercado? Por que ela não foi capaz? Se Paula Tavares, em 1985, publica um poema em que o verbo “ir” está em maiúsculo, afirmando um categórico “VOU/ para o sul/ saltar o cercado” (TAVARES,

2011, p.55), por que esta personagem na narrativa, retratada no início do século XXI, quase vinte anos depois do poema publicado, já não mais consegue pular este cerco?

A crônica, neste sentido, debate com a poesia de Paula Tavares. No poema “November without water”, de *O lago da lua* (TAVARES, 2011), as impossibilidades de vida para as crianças angolanas nos espaços urbanos são denunciadas:

Olha-me p’ra estas crianças de vidro
cheias de água até às lágrimas
enchendo a cidade de estilhaços
procurando a vida
nos caixotes do lixo

Olha-me estas crianças transporte
animais de carga sobre os dias
percorrendo a cidade até os bordos
carregam a morte sobre os ombros
despejam-se sobre o espaço
enchendo a cidade de estilhaços.
(TAVARES, 2011, p.95)

As mensagens do texto sublimam situações conflituosas encontradas fora do texto literário, no cenário angolano atual. A representação das crianças “de vidro”, “de transporte”, os “animais de carga”, no poema, que percorrem caminhos tortuosos de um país que tem em suas maiores cidades os “estilhaços” de um longo período de guerras que ainda não fora apagado, demonstra que os atuais problemas no espaço angolano interferem na vida de crianças e adolescentes em qualquer lugar do país, sejam nos grandes centros, como nos espaços rurais. São, enfim, aquelas “Crianças sem lugar” (PADILHA, 2002, p.209), na feliz expressão de Laura Cavalcante Padilha, a respeito do poema em foco.

Essa pode ser a chave de compreensão para a impossibilidade da personagem da crônica não ultrapassar o cercado. A partir da perspectiva do processo de globalização atual, em que a ideia de desenvolvimento em países como Angola tem relação com a exploração máxima de seus recursos naturais, transformando a vida de muitos povos

que vivem em áreas rurais, compreende-se a complexidade do trânsito de crianças e adolescentes de diversas etnias que migram para as grandes cidades em busca de trabalho. Muitos, porém, são os que não têm total domínio da língua portuguesa, porque viviam em suas comunidades, no cotidiano com as suas línguas tradicionais. Logo, além do analfabetismo elevado, a exploração de mão de obra infantil torna-se um quadro comum dentro deste macro espaço.

Além das situações de miséria, muitos alegam que a questão da herança familiar matrilinear dificulta a vida de muitas mulheres e seus filhos. Em inúmeros artigos, entrevistas e reportagens sobre essas situações, alguns dos relatos podem ser elucidativos à análise da crônica:

Entrevista com um menino de 12 ou 13 anos:

Sobre o que pretende ser no futuro, disse desconhecer a existência de um futuro e que se sente bastante feliz com a actividade que realiza. O salário de cinco mil Kwanzas a que tem direito mensalmente é entregue aos seus progenitores pela entidade patronal e são eles quem decide o destino conveniente que deve ser dado ao mesmo.

Entrevista com uma menina de 15 ou 16 anos:

Indagada se gostaria de frequentar uma escola, demonstrou ter total desconhecimento sobre a existência de escolas, professores e o que lá se faz.³⁶

Percebe-se neste excerto que os cercados para essas crianças são inúmeros. Se no espaço familiar a imposição do trabalho impossibilita o acesso à educação, no trabalho a exploração dessa mão de obra se dá por parte das empresas.

Assim, é notória a percepção de que a relação conflituosa do rural com o urbano ainda se faz presente no país. Dentro da perspectiva neoliberal, a ideia de modernização está atrelada ao urbano, enquanto os jogos de poder pelos recursos naturais do país acontecem, na exploração não apenas do meio ambiente, como também do humano. A

36 Informações, reportagens e entrevistas retiradas do site da UNITA - Grupo de oposição ao atual governo. Links disponíveis em: <http://unitaespanha.blogspot.com.br/2014/06/16062014-angola-denuncias-de-trabalho.html>, <http://www.voaportugues.com/content/article-12-15-angola-china-childlabour-voanews-111943619/1259120.html>, <http://www.angolabelazebelo.com/category/trabalho-infantil/>. Acesso em: 20/08/2015.

escritora, discutindo sobre a essencialidade de se pensar sobre o rural e o tradicional, afirma que,

Quando eu tenho ideias muito feitas sobre o que é tradição, eu chego ao meio Tchokwe, por exemplo, e quando quero que uma menina dance à maneira tradicional (...) ela quer dançar (...) rock, onde já vai rock, ela quer dançar uma coisa moderníssima (...) Isto é globalização realmente (TAVARES, In: LEITE et alli, 2012, p.62).

O atual embate está não na essencialidade do pensamento sobre o rural e o urbano, mas na impossibilidade em viver nesses dois espaços, seja pelos conflitos nos espaços rurais e suas tradições, como demonstrado nesta crônica, ou nas dificuldades do espaço urbano pelos processos globalizados. Na crônica “Viver nas cidades”, de *O Sangue da Buganvília* (1998), a escritora discute o revés do urbano:

Há muito que a cidade deixou de ser o lugar a que não se resiste pelas oportunidades oferecidas, para se tornar na foz inexorável onde desaguam os sobreviventes. A urbe desurbanizou-se e constituiu-se como o lugar de onde não se volta e ao qual se acede através de complicados rituais de passagem, que apagam da memória as ligações com os lugares de origem e oferecem a possibilidade de entrada num outro mundo, cujo mapa acaba por se inscrever no próprio corpo do recém urbanizado e lhe devora a alma (TAVARES, 1998, p.42).

Portanto, relacionando a situação social que a crônica traduz, entende-se que o cerco em Tavares representa dois mundos de impossibilidades ao feminino e seu corpo. Impedimentos que podem estar relacionados ao processo de atopia que, segundo Inocência Mata, constitui a amarga lucidez e a angústia do desencontro com a história (MATA, 2003). Assim, a personagem não consegue pular o cercado.

A atopia, porém, é discutida e demonstrada, através da literatura, pelo olhar de quem vive esses problemas, a mulher. Se há uma amarga lucidez, um cerco de impossibilidades, há, também, a consciência lúcida dessa situação de conflitos, na tentativa de criar espaços e lugares discursivos para que se denuncie e discuta essas

reais situações, que seja pela palavra, como na crônica “Carta para Alexandra” (TAVARES, 2004, p.75-77):

Que as tuas mãos guiem cada letra da ciência da escrita que tão bem praticas, para gravar no papel as palavras da denúncia, os gritos de desespero, a espera silenciosa de quem já não consegue falar nem gritar e anda às voltas em busca de um local de silêncio, como esses agora espalhados por toda a parte e que se chamam campos e são só outras maneiras de dizer reservas, lugar das pessoas perdidas para sempre (Idem, p.77).

A denúncia efetua-se através da palavra, seja pela escrita, ou nos gritos de desespero, como no excerto acima. Nas palavras da personagem mãe coruja, na crônica “À volta dos jacarandás” (TAVARES, 2004, p.49-50), percebe-se, também, um fio de esperança em meio às cinzas das guerras: “Acerto então devagar meu coração de madeira jacarandá e deixo cair, sob a chuva, o roxo incendiado das últimas flores” (Idem, p.50).

Se o *corpo ultrajado* da menina na crônica poderia representar um *corpo-morto*, e não um *corpo-rebelde*, a inscrição da mulher no texto, colocando-a enquanto portadora da enunciação, legítima, assim, um posicionamento de rebeldia da escritora. O corpo feminino na crônica “A menina dos ovos de ouro” (TAVARES, 2004, p.71), assim, carrega as dores e impossibilidades dos diversos espaços sociais angolanos. Mas a voz feminina representa um ultraje que denuncia e condena as situações de opressão em que muitas mulheres ainda vivem.³⁷

Como se a menina dos ovos de ouro tivesse crescido, chega-se à segunda crônica do livro analisada, “Branca Clara das Neves e os Gémeos Azuis” (TAVARES, 2004, p.91). Mais uma vez, a referência à literatura infanto-juvenil aparece. O título sugere a estória muito conhecida de “Branca de Neve e os sete anões” (MUNIZ, 1998). Ana

³⁷ Ao final da crônica, há uma ilustração de Ivone Ralha. Ver anexo 4.

Paula Tavares, discorrendo sobre esses textos em *O Sangue da Buganvília* (1998), reflete que:

As histórias infantis, antigas de muitos séculos, passadas e acrescentadas de geração em geração, ou ainda as modernas escritas por quem sabe inventar línguas de falar às crianças procuram caracterizar os cotidianos de personagens, episódios, actividades, muito concretas que possam servir de modelo e fantasia para os mais novos (TAVARES, 1998, p.92).

A rasura do texto original se dá pela inserção do adjetivo “clara”, e a substituição do substantivo “anões” por “gémeos”. Outro elemento que novamente se inscreve é a cor azul. Se em “A menina dos ovos de ouro” (Idem, p.71) os bois do alambamento eram azuis, nesta segunda crônica, há duas crianças. Assim, a rede de enigmas vai sendo construída.

A epígrafe traz um excerto do poema “Coloca uma palavra”, da poetisa austríaca Ingeborg Bachmann, que compõe o livro *Tempo Aprazado* (BACHMANN, 1993). Os temas desta obra são o silêncio e a obscuridade do tempo e das memórias, discurso consoante com o período em que Bachmann escrevia, ou seja, no pós-Segunda Guerra Mundial. Todavia, o excerto escolhido por Tavares traz a necessidade de que as palavras floresçam,

Coloca uma palavra
no vale da minha nudez
e planta florestas de ambos os lados
para que a minha boca
fique toda à sombra
(BACHMANN, In: TAVARES, 2004, p.91)

A crônica inicia-se com um dos elementos simbólicos para as mulheres das comunidades rurais angolanas, um colar de conchas. Contudo, esse já não traz nenhum significado, sendo apenas um ornamento, assim como o cinto de pérolas de marfim. Passagem, aliás, que lembra o provérbio-poema de Ruy Duarte de Carvalho, em

Ondula, savana branca (2005), “É preciso desprezar o que é adorno” (CARVALHO, 2005, p.200).

Escolhendo a comuna de Kihita, em Huíla, para viver, a personagem Branca Clara das Neves, conhecida entre os Nyaneka (o grande grupo que compõem as diversas etnias pastoras do sudoeste angolano) como “a possuída pelo barro” (TAVARES, 2004, p.91), carregava dentro de si as cores do medo, com três nomes conhecidos: “a praga, a peste, a maldição” (Idem, p.91).

Ora, uma comparação com a história infantil de “Branca de Neve e os sete anões” (MUNIZ, 1998) pode ser considerada. Também Branca de Neve carregava nomes destrutivos, mas por sua relação com a madrasta. A praga, a peste e a maldição de Branca de Neve estavam ligadas à sua beleza e à sua juventude, como ameaça à madrasta, no desejo de ser a mais bela de todas as mulheres. Por conta disso, a personagem inicia um novo caminho para fugir das maldades de sua madrasta.

Travessia que Branca Clara das Neves também inicia, desvencilhando-se do espaço familiar: “perdera o coração de oleira” (TAVARES, 2004, p.91). Tal referência é significativa, posto que as oleiras são mulheres sábias, as guardiãs da palavra e da memória, nas tradições rurais angolanas. Também como ocorre na crônica “Elmira” (Idem, p.17-19), há uma passagem da trajetória da personagem que explica a função dessas mulheres: “Privada da vida na água, salvou a memória de uma linguagem antiga, de que guardou o segredo, enquanto suas mãos aprendiam os gestos de acompanhar português, kimbundu e todas as outras falas dos trabalhos e dos dias” (Idem, p.18).

Perdendo, assim, o coração de oleira, como marca simbólica de seu *lugar*, sua identidade, compreende-se o nome da personagem: “Branca Clara das Neves”. Fazendo referência a uma estória europeia, este é um dos recursos usados pela escritora para refletir sobre o domínio colonial em Angola. A oleira, que já não é mais, agora tem,

inclusive, outro nome, do colonizador. Por isso, o texto narra uma travessia imposta, como uma fuga, que teve consequências para a personagem, perdendo sua condição de sábia.

A errância trouxe para Branca Clara das Neves a mudez. E suas *mãos* se sobressaem nas novas vivências cotidianas. Como asas, são as mãos que constroem e cuidam dos penteados das meninas púberes. Se, em “A menina dos ovos de ouro” (TAVARES, 2004, p.71), a personagem era preparada para os rituais de passagem, nesta crônica, a ótica está nas mulheres que iniciam essas meninas.

As habilidades e as sabedorias como artesã e curandeira da personagem se sobressaem, ainda que de forma muda. Atenta-se para o conflito entre as tradições e as novas culturas do outro. Mesmo perdendo “o coração”, ou seja, assimilando-se às identidades impostas do colonizador, Branca Clara não perde completamente sua condição de sábia, visto que ainda carrega essas características.

Vale destacar que Ana Paula Tavares utiliza a palavra “muda”, porém, em nenhum momento, traz a recorrente expressão “silêncio”. Mais que um silenciamento, a mudez representa a proibição, a negação da identidade. Isso se justifica pela trajetória de Branca Clara que, pelo colonialismo, fora obrigada a sobreviver, tornando-se outra. Logo, encontra-se muda, adormecida, como na estória de Branca de Neve. A “princesa loura e boa”, como discutido na crônica “A princesa e os meninos à volta da fogueira” (TAVARES, 1998, p.92-93), em que a personagem transporta o veneno do colonialismo pelas maçãs do cesto. Reflexos de um tempo pós-colonial em que dor também se torna moeda de troca, um produto mercantil (CHAVES, 2000, p.161).

Suas aptidões fizeram com que Branca Clara das Neves fosse respeitada na comunidade, diferente de sua mãe, perseguida pelos vizinhos. A figura materna tem, nesse sentido, um curioso significado no texto, visto que o coração de oleira fora dado

pela progenitora. Tem-se uma sabedoria materna, como parte de uma ligação familiar, ancestral, porém com algumas características transgressoras que resultaram na perseguição dessa mãe. E a subversão relaciona-se ao corpo feminino: “certa fogueira como a que vira um dia crescer sobre o corpo da sua mãe” (TAVARES, 2004. p.92).

A mãe de Branca Clara das Neves é “dona dos ventos, oiá, a borboleta” (TAVARES, 2004, p.91). A palavra “Oiá”, “Oya” ou “Iansã”, na mitologia dos Orixás, da tradição Ioruba, significa a divindade das águas, relacionando-se à Yemanjá ou Oxum, mas também ao elemento ar, junto a Afefê e Ayrá (PRANDI, 2014). Orixá ligado à beleza e ao poder, Oiá tem a habilidade de controlar os ventos (Idem, p.301). Dentro desta perspectiva, a perseguição da mãe da personagem pelos vizinhos pode estar ligada às características desse Orixá.

Na mesma mitologia, é curioso observar que os ventos a que Oiá está ligada precedem uma tempestade. Assim, os maus tempos chegam ao texto pela sucessão de acontecimentos com Branca Clara: a perda da identidade, como o coração de oleira, além dos nomes que estão ligados a ela e a mudez.

A partir da relação da personagem com a terra “de tanto se alongar sobre o barro” (TAVARES, 2004, p.92), o cacimbo, como metáfora do órgão sexual masculino, junto à fermentação do barro em sua barriga, formam os elementos essenciais para que Branca Clara das Neves gerasse os dois gêmeos azuis.

Deste modo, o barro, mencionado na crônica, torna-se um elemento não apenas da terra, mas que também compõe o corpo feminino da personagem. Afirmação consoante, portanto, com Carmen Lúcia Tindó Secco (2007), quando a crítica afirma que a metáfora do barro está muito presente nas obras de Ana Paula Tavares:

Em *O lago da lua*, também está associada aos ritos de iniciação feminina, quando as meninas-moças vão ao lago lavar seu primeiro sangue (TAVARES, 1999, p.11). Encontra-se, ainda, por outro lado, relacionada aos sentidos profundos das origens (SECCO, MATA & PADILHA, 2007, p. 393).

Ainda segundo Secco, é no trabalho das oleiras com a terra e o barro que se evidenciam a memória e as histórias dessas mulheres e de suas identidades (Idem, p.393). A crônica “Coração de Barro”, em *O Sangue da Buganvília* (TAVARES, 1998, p.62-63), traz uma definição sobre o trabalho dessas mulheres: “As oleiras conhecem todas as cores da terra. Possuem os seus símbolos especiais de colheita, que percorrem, esboroando entre os dedos pedaços de barro e passando a língua pelo fino pó que se entranha na pele” (Idem, p.62).

Nesse sentido, tanto na relação com o trabalho artesanal, como parte integrante do corpo feminino, o barro em Ana Paula Tavares evidencia-se como elemento fertilizador da energia vital do feminino. Esse mesmo componente faz parte de seu corpo, e sua energia, que protege os filhos que nascem (“Lavou-os com o barro branco, protegendo-os das pragas e dos animais do mundo inferior”; TAVARES, 2004, p.92), simbologia da terra como origem, proteção e cuidado.

Se a cor azul do gado, na crônica “A menina dos ovos de ouro” (Idem, p.71), representaria a marca do estrangeiro na comunidade a que a menina pertencia, nesta crônica os gêmeos também figuram o outro, sujeitos que nasceram da cor do medo, que carregava dentro de si Branca Clara. O azul nesta crônica sugere a imposição do outro sobre uma identidade, uma cultura que vai desaparecendo pelos mecanismos violentos da colonização. E é possível ainda destacar que o termo “azul” remete ao significado de “blue”, que, na cultura norte-americana, em virtude do gênero musical consolidado a partir da expressão dos negros escravos, não deixa de indicar o signo da tristeza.

Branca Clara das Neves não gerou meninas, que poderiam ser a continuidade de sua história, sua identidade de artesã, oleira, que tece missangas e colares para os ritos de passagens, mas futuros pastores, homens que foram gerados para construir seus

próprios caminhos. Por isso, para poder evoluir enquanto mulher nos espaços comunitários, ela precisou deixar que os gêmeos azuis aprendessem a linguagem dos pastores, algo que não pertencia a ela, enquanto oleira, mulher.

A cor azul dos gêmeos, dessa forma, representa o mundo outro a que os homens estão inseridos e os papéis bem definidos nessa comunidade. De um lado, o mundo feminino das meninas em rituais púberes, as confecções artesanais, com as *mãos*, e do outro, o mundo masculino de errância, em caminhos e partidas, bem como a vida dos pastores.

Se os gêmeos fazem parte de um “mundo” diferente, e seus crescimentos se alinham ao maior distanciamento entre eles e sua mãe, Branca Clara das Neves substitui o cuidado materno pela confecção de uma boneca. O brinquedo, assim como a personagem, constitui uma metáfora da mudez e do silenciamento do feminino. Não há palavras, não há sons, mas existem as *mãos*, os penteados, as fibras de milho, as fiadas e os laços, todos os elementos “secos de sangue inicial” (TAVARES, 2004, p.93). Secos, mas contínuos, um tecer da vida pelos adornos.

Também é possível fazer mais uma relação com a mitologia Ioruba. Oiá não poderia ter filhos. Logo, após os conselhos de Babalaô, ela conseguiu conceber nove crianças, mas oito nasceram mudas. Oiá procurou novamente Babalaô e, após oferendas, nasce o primeiro filho com voz, mas essa era “estranha, rouca, profunda, cavernosa” (PRANDI, 2014, p.309). Ora, nesta perspectiva, Branca Clara das Neves associa-se, portanto, ao filho de Oiá, Egungum, o antepassado fundador das cidades e de seus descendentes (Idem, p.309).

Apenas na partida dos gêmeos, pela primeira vez, “ousou invocar os senhores de cima, das profundezas” (TAVARES, 2004, p.93). A crônica termina com uma inquietação, uma ousadia, o desejo pela palavra. E assim, mais uma vez, como se

formasse um ciclo, as palavras de Ingebord Bachmann se fazem presentes, agora no corpo do texto: “coloca uma palavra/no vale da minha mudez” (BACHMANN, In: TAVARES, 2004, p.93). Branca Clara das Neves, tal qual Egungum, após travessias e oferendas, também quer ser ouvida.

Se a mãe-borboleta da personagem, Oiá senhora dos ventos, faz parte da linhagem de mulheres sábias, oleiras que transferiram suas sabedorias para as próximas mulheres de suas comunidades, isso igualmente se sucede com a personagem, que, nas linhas finais da crônica, surge chamando uma nova tempestade, que pode gerar, a partir dos tormentos, a palavra viva. Como filha de Oiá, Branca Clara das Neves será a progenitora da linhagem dos que terão voz.

Tais ensinamentos e sabedorias transmitidos aos que chegam também compõem a matéria da próxima crônica, “Bichos-da-seda” (TAVARES, 2004, p.103). A trajetória de vida da personagem Tia Maria do Rosário é narrada na primeira pessoa do plural, pelos sobrinhos da mulher. A narrativa é um liame da vida do Bicho-da-seda, título do texto. Inseto nativo do norte da China, encontra-se hoje em diversas partes do mundo, alimentando-se de folhas de amoreira. Constrói seus casulos e produz a seda, todavia, diferente de outros insetos, a fêmea não consegue voar³⁸.

No texto de Ana Paula Tavares, a personagem Maria do Rosário é uma oleira da comunidade, mas que tem, além dos saberes tradicionais, o conhecimento adquirido da palavra escrita pelas pesquisas, pois o que sabia sobre os bichos-da-seda vinha de um possível livro de caracteres chineses que ficava em sua cabeceira (TAVARES, 2004, p.103). Neste sentido, pode-se inferir que esta crônica centra-se sobre dois tipos de sabedoria: aquela que é passada ancestralmente, vinda das tradições orais desses povos,

38 Informações retiradas do site Diário de Biologia. Link disponível em: <http://diariodebiologia.com/2011/11/o-bicho-da-seda-existe-mesmo/> Acesso em: 03/08/2015.

além das sapiências contemporâneas nos intercâmbios culturais de histórias, povos e línguas.

Assim como Branca Clara das Neves, Tia Maria do Rosário tem no silêncio os significados de suas ações e transformações cotidianas. Por isso, a escritora desenha o estágio do mutismo da personagem como uma crise que se assemelha à transformação do processo de crescimento de um Bicho-da-seda. Ou seja, a transformação/mudança é visualizada a partir de seu corpo, que dialoga com a afirmação de Guacira Lopes Louro sobre os estágios e as transformações do humano durante o ciclo da vida: “O corpo se altera com a passagem do tempo” (LOURO, 1994, p.8).

É possível relacionar os elementos da crônica com o ciclo de vida deste inseto, dura de 25 a 30 dias no estágio embrionário; 31 dias entre nascimento, crescimento e transformação da larva; 20 dias no estágio de crisália, pupa, ou casulo; mais 5 dias da fase adulta. Observando tais fases, em comparação com a trajetória da personagem feminina no texto em foro, a crise de silenciamento em que Tia Maria do Rosário se encontra muito se assemelha à transformação da larva ao bicho-da-seda. Por isso, Ana Paula Tavares dividiu os 31 dias de transformação do inseto, relacionando-o à protagonista:

Cinco dias, cara muito fechada, lábios brancos, braços tensos, olhos água; cinco dias, cor de lábios em transformação, o verde dos olhos mergulhando profundezas até se deparar com o negro-azul da cor do medo e dos nossos pesadelos, as mãos oferecendo à observação directa um ligeiro tremor, pousadas quietas sobre as caixas; seis dias, coloração quase normal, olhos verdes, verdes, mãos perdidas nos bolsos do avental; seis dias, esgares próximos do sorriso, olhos vagos entre o castanho e o verde, breves saídas para fora do quarto, crianças toleradas; nove dias, rosto já moreno, de mulher igual às outras tias, mãos caídas ao longo do corpo, a preparar gestos com cuidado, pequenos sons emitidos pela boca e pela garganta (TAVARES, 2004, p.104).

Atenta-se a que, durante a crise, são as *mãos* as principais partes do corpo feminino, agentes de observação, do oculto e de cuidados e preparações. Como no

poema de Ana Branco (GARCÍA, 1998, p. 122) anteriormente estudado, elas estão ocultas, representando o ápice da crise, do medo e do conflito. Ao fim do estágio “embrionário”, atenua-se, como o inseto. Sendo assim, as *mãos* iniciam um processo de construção, porém, com “cuidado” (TAVARES, 2004, p.104).

O zelo da personagem com os casulos não seguia o tempo dos “ponteiros do relógio” (Idem, p.103), relacionando o preparo com um período específico, desvencilhando-se, assim, da construção temporal moderna. Entretanto, a crônica sugere uma relação cronológica com um elemento cristão: “o sino da igreja da missão” (Idem, p.104), em que a personagem deitava-se sempre que o ouvia. Nota-se que nas crônicas de Ana Paula Tavares há uma relação sincrética entre os elementos das tradições rurais com os trazidos pelo processo de colonização, como no exemplo citado. Neste texto, o elemento cristão representa uma apropriação do tempo definido pela Igreja. Já em outras crônicas, analisadas posteriormente, as inscrições cristãs farão parte de um procedimento de rasura de suas tradições.

A cronista traz ao texto um elemento do plano sensorial, assim como em seus poemas: o olfato. A personagem Tia Maria do Rosário tem um corpo que cheira “sempre a sabão azul, creolina e água fria”. Diferente dos poemas de *Ritos de Passagem* (TAVARES, 2011), em que os cheiros fazem parte dos rituais de passagem da fase de menina para mulher, por isso a indicação adjetiva de macios, chegando ao tato através dos elementos da natureza, nesta crônica, o cheiro do corpo relaciona-se à sabedoria híbrida dos elementos tradicionais, com a leitura científica, visto que, como uma “feiticeira” (TAVARES, 2004, p.105), a personagem usava a creolina como um dos ingredientes para formar a substância que defendia os bichos-da-seda das doenças. Cheiro que também está presente no corpo da personagem Felícia, na crônica “A velha Felícia” (Idem, p.81-83).

E, mais uma vez, encontra-se a cor azul, relacionando-se a um produto industrializado e comercializado, portanto distante dos elementos tradicionais da comunidade. Esta cor continua como marca do outro, o estrangeiro, o símbolo da colonização que resulta na hibridez cultural, inclusive dos ritos.

Assim como a seda que era confeccionada, Tia Maria do Rosário tecia as palavras, ainda que ninguém soubesse. E todas elas ligavam-se à seda, compreendendo que a palavra, como sugerido nos versos de Bachmann, da crônica “Branca Clara das Neves e os gémeos azuis” (TAVARES, 2004, p.91), só pode ser construída pelo feminino de forma oculta, tecida com cuidado, lentamente.

O texto termina com mais uma transformação. Após 22 dias sem a presença da personagem, os homens da casa descobrem que, em seu quarto, local em que a senhora cuidava dos bichos-da-seda, um cheiro forte de creolina exalava por todo o espaço, e um casulo enorme fora encontrado. Em seguida, milhões de borboletas “rasgaram o ar com suas asas de seda” (Idem, p.105).

A crônica possibilita a interpretação de que a personagem, assim como o bicho-da-seda, levou 22 dias para se metaforizar a partir da palavra, representada pelo elemento “seda”. Tia Maria do Rosário, com o segredo oculto, no silenciamento cotidiano exposto aos membros familiares, torna-se borboleta, uma mariposa fêmea que, diferente do bicho-da-seda, onde apenas o macho pode voar, construiu sua liberdade.

A borboleta que voa é a metáfora da negação das impossibilidades para as mulheres. Ana Paula Tavares constrói sua crônica a partir do ciclo de um inseto, mas rasurando seu estágio final, em que a fêmea, a mulher, não pode voar. No texto, a borboleta voa graças ao tecer da palavra, o cuidado e suas sabedorias híbridas.³⁹

³⁹ A crônica termina com a ilustração de Ivone Ralha. Ver anexo 5.

Por que não pensar, novamente, sobre a simbologia de Oiá, a borboleta-mãe da crônica anterior “Branca Clara das Neves e os gêmeos azuis” (TAVARES, 2004, p.91)? A senhora dos ventos, das tempestades, pode também estar relacionada com essa personagem, que, mesmo sendo fêmea, pode voar. O corpo feminino no texto, neste sentido, torna-se um *corpo-rebelde*, rasurando conhecimentos passados e adquiridos. Transgressão pelo tecer da palavra, que dialoga com o poema de *O Lago da Lua* (TAVARES, 2011):

Aquela mulher que rasga a noite
com o seu canto de espera
não canta
abre a boca
e solta os pássaros
que lhe povoam a garganta
(TAVARES, 2011, p.79)

Mulheres transgressoras, que desvirtuam os lugares sociais a que pertencem. Essas são as personagens das crônicas de Ana Paula Tavares. A partir do silêncio, do oculto, as *mãos* simbolizam o tear que rompe a opacidade da situação do feminino. Mudança, aliás, que pode ser bem observada na crônica “A cabeça de Salomé” (TAVARES, 2004, p.13), trazendo outro elemento do corpo feminino para o processo de transgressão: a *cabeça*.

Interessante já pontuar que a crônica em questão sugere algumas interpretações já em seu título, afinal “A cabeça de Salomé” não deixa de remeter à estória bíblica do Novo Testamento, em que, a partir da dança de Salomé, a sobrinha de Heródes, João Batista foi assassinado⁴⁰, tendo a sua cabeça decepada.

Salomé é uma figura presente durante séculos na cultura ocidental e que ainda hoje é muito lembrada. Sua estória, entretanto, passou por uma série de mudanças ao longo dos tempos. Se, na Bíblia, em sua primeira aparição, ela é representada como uma

40 Esta passagem encontra-se no livro de Mateus, capítulo 14, da bíblia sagrada cristã. Disponível em: http://www.paulus.com.br/biblia-pastoral/_INDEX.HTM Acesso em: 02/03/2015.

figura que traz a sensualidade e o desejo, mas ainda com certa ingenuidade, visto que fora usada pela ira de sua mãe para conseguir o assassinato de João Batista, durante os séculos seguintes, o apagamento da figura de Heródias se fez cada vez mais presente, trazendo Salomé para o protagonismo do mal.

Linda e Michel Hutcheon, no artigo “O corpo perigoso” (2003), discutem as mudanças de paradigmas de sua figura ao longo dos séculos:

Salomé adquire mais personalidade através dos séculos com o aumento de sua veneração por João. Por volta do século IV, ela se tornou um símbolo da malignidade por seu papel no martírio do santo, apesar de o foco principal, tanto nas artes literárias quanto visuais, ser a morte de Batista, da qual ela é apenas agente. Os chefes da Igreja usaram sua história para sublinhar os males da dança. (HUTCHEON & HUTCHEON, 2003, p.12).

Ainda que João Batista, “o profeta, o messias, o futuro juiz, o professor de moral, o milagreiro”, como bem sublinhou o filósofo Friedrich Nietzsche (NIETZSCHE, 2007), seja o tema central nas artes, sua morte está diretamente ligada com a beleza e a vivacidade de Salomé. O assassinato brutal, com a degolação da cabeça de Batista serve de ponte metafórica para a divisão binária entre o conhecimento, considerado masculino, e a sensibilidade, como feminina.

João Batista é uma figura importante na narrativa bíblica. Tendo uma relação estreita com Jesus, Batista era aquele que recebia grandes multidões para ser ouvido. Suas pregações levavam muitos a procura-lo, para que, assim, pudessem se redimir de seus pecados, sendo batizados por ele. O profeta, neste sentido, representa a figura do conhecimento, do saber, aquele que possui a verdade, a sabedoria, desvendando os mistérios do sagrado e proporcionando um processo de mudança naqueles que o procuravam. Não seria menos interessante, neste sentido, que, com o seu assassinato, o presente para Salomé fosse sua cabeça. Mais do que seu corpo, é o seu conhecimento, a sabedoria, enfim, a sua transcendência (BEAUVOIR, 1967) que é entregue a ela. Por

outro lado, pode-se observar que Salomé, uma figura quase apagada na narrativa bíblica, representaria o outro polo, o da imanência (BEAUVOIR, 1970).

E há tantos outros exemplos de mulheres que comungam desse espaço no livro, visto que o Cristianismo, desde seus primórdios, construiu uma relação íntima entre o feminino e o mal – mulheres como seres traiçoeiros, representando um perigo aos homens. Para Silvia Alexim Nunes (2000), “a mulher passa a corporificar a corrupção material associada à carne. É tida como mais sexuada e, portanto, mais sujeita a sucumbir às tentações.” (NUNES, 2000, p.22).

Visto dessa forma, uma primeira rasura pode ser encontrada no título da crônica de Ana Paula Tavares, posto que se fala de uma *cabeça*, mas não de João Batista, e sim da própria Salomé. Ora, ao registrar isso em seu título, não estaria a escritora indicando uma possível mudança na ordem bíblica, onde a transcendência e a imanência, até então, estavam bem divididas? Ainda sobre esta dualidade, Simone de Beauvoir esclarece que,

Todo sujeito coloca-se concretamente através de projetos como uma transcendência; só alcança sua liberdade pela sua constante superação em vista de outras liberdades; não há outra justificativa da existência presente senão sua expansão para um futuro indefinidamente aberto. Cada vez que a transcendência cai na imanência, há degradação da existência “em si”, da liberdade em facticidade (BEAUVOIR, 1970, p.22-23).

A ensaísta afirma que a mulher e o homem podem ser representados pela dualidade desses polos, onde a transcendência estaria com o homem e a imanência com a mulher. Afinal, “como pode um ser humano realizar-se dentro da condição feminina?” (BEAUVOIR, 1970, p.23). É por isso que Beauvoir propõe a transcendência também ao feminino, na construção de um novo espaço social, em que a mulher possa construir suas autonomias, a exemplo do capítulo “A mulher independente” (BEAUVOIR, 1967, p. 429).

Uma segunda rasura encontrada na crônica está em sua epígrafe. Se, no título, há um elemento que se refere à passagem bíblica, tem-se na epígrafe não um versículo, mas um provérbio cabinda. É preciso, portanto, lembrar que Cabinda é uma província de Angola, onde a população é, em sua maioria, de origem Bantu. Os Cabindas da tradição a que a escritora se refere vivem em uma área da floresta Mayombé, lugar onde ainda existem sociedades afastadas do convívio metropolitano e com poucos conhecimentos divulgados, além de seus descendentes, que hoje vivem na região nordeste de Angola, na Lunda.

Desta forma, o texto indica que, a partir de uma rasura do mito bíblico, o leitor encontrará outras rasuras adjacentes, com a entrada das mitologias tradicionais angolanas. Mitos de sociedades que carregam elementos não participantes das tradições cristãs. Mas, ao mesmo tempo, também compartilham dessas culturas, pelos processos “trans-históricos” e “transculturais” (MATA, 2003).

Logo, baseando-se na ideia central da figura de Salomé, a partir do mito bíblico, em nossa perspectiva, a crônica propõe o deslocamento, a descentralidade do mito, com a inscrição dos elementos africanos, caracterizando, assim, uma punção pós-colonial presente no texto.

O primeiro elemento-personagem retratado é *Na-palavra*, “serpente velha e maldita” (TAVARES, 2004, p.13). Aqui, o sincretismo com os mitos cristãos faz-se, mais uma vez, presente, uma vez que, com tal imagem, o texto reporta-se a outra estória bíblica, agora no Antigo Testamento, sobre o surgimento de Adão e Eva e do pecado original⁴¹.

Na narrativa bíblica, a serpente é quem induz Eva a comer o fruto proibido (a suposta maçã), da árvore do conhecimento, discernindo o bem e o mal. Eva tenta se

41 Esta estória pode ser encontrada no livro de gênesis, capítulos 2 e 3, da bíblia sagrada cristã.

redimir perante a Deus, dizendo que foi enganada pela serpente. Assim, Deus profere a sua primeira maldição, para a serpente:

Porquanto fizeste isto, maldita serás mais que toda a fera, e mais que todos os animais do campo; sobre o teu ventre andarás, e pó comerás todos os dias da tua vida. E porei inimizade entre ti e a mulher, e entre a tua semente e a sua semente; esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar.⁴²

Para a compreensão do papel da serpente nesta crônica, contudo, é preciso refletir sobre o desnudamento do mito bíblico e de toda a tradição cristã que traz a serpente como símbolo do pecado e do mal. As simbologias africanas são distintas e os animais geralmente têm um papel oposto desse animal no cristianismo.

Nas cosmologias africanas, os animais, assim como as plantas, defendem a natureza e, muitas vezes, protegem os próprios seres humanos. Os africanos têm uma relação de respeito mútuo por um animal, visto que, muitas vezes, ele representa a sua ligação com o etéreo, o mundo dos ancestrais (AGUESSY, 1980). Suas religiosidades, portanto, são animistas, isto é, consideram-se os elementos naturais como sagrado. Como discutido anteriormente, o gado, na crônica “A menina dos ovos de ouro” (TAVARES, 2004, p. 71), é um exemplo.

Nos povos bantu⁴³, a linhagem, ou o clã de um grupo é associado a um animal. Esse representa a memória do seu grupo. Para os povos pastores do sul de Angola, como os Mumuílas, por exemplo, o boi é um dos animais considerados como manifestação do sagrado, visto que cada ser humano vivo tem um ancestral que o protege de todos os males. Esse é mitologizado em forma de boi. Daí, nesta sociedade, o boi ser tratado como o capital simbólico, moeda de troca, e se capaz de traduzir riquezas.

42 Retirado do site “Bíblia Sagrada online”, link disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/3> Acesso em: 15/08/2015.

43 A palavra *bantu* tem o significado de “povos” ou “pessoas”. Os bantu são formações sociais que ocuparam as regiões angolanas aproximadamente no ano 1000 D.C. Etimologicamente, a sílaba “ba” é um prefixo que tem marca de plural, por isso dizemos “povos bantu”. A maioria das línguas em Angola deriva destes povos.

Porém, nem todos os elementos ligados à tradição tem relação apenas com o plano etéreo. No Senegal, por exemplo, os homens da palavra, aqueles que sabem sobre as origens, as histórias e que são os responsáveis por passar seus conhecimentos aos outros, são conhecidos como Griots. Entre os povos bantu, todavia, essa denominação não é encontrada. Eles são designados e chamados de *Na-palavra*. Assim, Na-palavra é aquele que atualiza a história e o conhecimento de seu povo e de tudo o que está ao redor.⁴⁴

Na crônica em estudo, a personagem aparece como uma serpente, aquela que tem o conhecimento, a sabedoria, que é detentora dos cestos de adivinhação. Porém, mesmo conhecedora da palavra, ela vivia sua condição de cobra velha e maldita. Se a serpente, dentro das tradições bantu, é considerada como sábia e respeitada por sua comunidade, como pode no texto ela estar relacionada aos adjetivos depreciativos? Tal ocorrência nos leva a pensar, mais uma vez, na presença do sincretismo entre as tradições rurais angolanas e cristãs.

Como sábia, Na-palavra reconstruía as estórias fundadoras na areia, mas estava triste, afinal, era a única que tinha o conhecimento, a sabedoria e os segredos do cesto de adivinhação. O que a personagem carregava consigo era uma criança. E, ao mesmo tempo em que zelava por ela, ensinando-lhe suas sabedorias, também a instruía sobre o aprisionamento do tempo, para que as promessas não fossem cumpridas. Ou seja, o mesmo processo de desconstrução temporal, presente na personagem de Tia Maria do Rosário, na crônica “Bichos-da-Seda” (TAVARES, 2004, p. 103), comparece aqui também na efabulação de “A cabeça de Salomé”.

A criança, que se tornava mulher, era fruto de um amor proibido entre um dançarino da etnia quimbundo e a filha de um grande Muata. Na língua quimbundu,

44 Informações coletadas no mini-curso ministrado por Ana Paula Tavares em novembro de 2014, na PUC de Porto Alegre.

Muata quer dizer o responsável, a pessoa capaz de tomar uma decisão ou o chefe da tribo. Depreende-se, portanto, um conflito que está relacionado com as impossibilidades do amor frente aos papéis sociais de cada indivíduo.

Na-palavra, por isso, abandonara seu estatuto de favorito para, ao invés de sabedorias e conhecimentos em seu cesto de adivinhação, colocar a criança proibida no lugar. Aqui, vale destacar que o cesto pode ser interpretado como algo literal e metafórico. Literal, porque os grandes Na-palavras, os feiticeiros e Oleiras, detentores do saber em suas comunidades, portam um pequeno objeto com uma série de utensílios, como instrumentos para a cura, purificação e rituais diversos. E metafórico, porque ele representa o instrumento do conhecimento, do saber. Ao colocar a criança neste lugar, a crônica sugere que essa crescerá “dentro” do conhecimento que integra o cesto de adivinhação. A criança se tornará, portanto, uma mulher sábia.

Por isso, uma personagem, uma mulher, começa a ser rasurada da estória bíblica, afinal, se a Salomé cristã fora manipulada pela mãe, como um objeto, colocada no plano da imanência, porque apenas reproduz o desejo de outro, de sua mãe, na crônica de Ana Paula Tavares, tem-se uma Salomé que está sendo criada no cesto da tradição, ou seja, ligada ao plano da transcendência.

Situação semelhante pode ser encontrada na crônica “Maria Madalena” (TAVARES, 2004, p.21-22) que, diferente da personagem bíblica, não precisou de nenhum perdão masculino, pois tinha “mãos de barro” (Idem, p.21). E, como observadora da passagem de um tempo em que os vasos se partiram, a profana sábia insiste no trabalho de reunir os cacos da memória.

Enquanto a Salomé cristã poderia ser lida sob o signo da *femme fatale* (HUTCHEON & HUTCHEON, 2003, p.12), que usa apenas o corpo, e seus adjetivos, para seduzir e conseguir o que quer, figurando-se, assim, muito mais no plano da

imanência, a personagem da crônica cresce dentro do cesto de adivinhação, recebendo a transcendência de Na-palavra.

Neste momento, a crônica faz uma analepse, para contar sobre o nascimento da criança. Narra-se que a paz reinava nas terras da Lunda até que todos ouviram por duas vezes o som de um instrumento. O tambor de duas faces, ou tambor falante, como é conhecido, só é tocado pelos Griots ou Na-palavras. Cada toque produz mensagens para outros sábios, para que, assim, possam se comunicar. Contudo, diz a tradição que o tambor tem poderes mágicos e que, quando tocado sozinho, é a premonição de uma desgraça. Para que o mal acabe e a paz voltar a reinar na Lunda, era preciso o sacrifício de uma mulher virgem. Naquele momento, a filha mais nova do grande muata seria a escolhida, não fosse o ritual e a dança, onde tudo mudaria.

Na passagem bíblica, uma grande festa era realizada pelo Rei Herodes e Salomé foi convidada por ele a dançar. Se ela fizesse isso, poderia pedir qualquer coisa. Heródias, assim, chega ao ouvido da filha e a obriga a pedir ao tio a cabeça de João Batista. A mãe de Salomé queria sua cabeça, porque Batista dizia às multidões que ela era adúltera, tendo um caso com o irmão do marido.

A dança de Salomé, assim sendo, é o pano de fundo para um fim trágico, a morte do pregador. Segundo Linda e Michael Hutcheon, “o corpo dançante foi sempre difícil de ignorar. De fato, desde os primeiros papas, uma forte tradição estabeleceu que a dança era dionisíaca: hedonista, instintiva, física, e conseqüentemente perigosa.” (HUTCHEON & HUTCHEON, 2003, p.26).

Na crônica angolana, outras rasuras do mito bíblico no momento da dança podem ser constatadas. A primeira delas é a inversão de gêneros. Não há uma dançarina, uma Salomé, mas um dançarino, que usaria sua máscara Mwana Pwo para cumprir a promessa do sacrifício. A filha do grande Muata era tão linda que a máscara

não conseguiu sair diante dela e o dançarino dançou sem proteção, fazendo alusão ao adereço como a proteção espiritual, no plano etéreo, e a sexualidade, no plano físico.

Ana Paula Tavares na crônica “Objecto de arte/ objecto de uso”, em *O Sangue da Buganvília* (TAVARES, 1998, p.28-29), relembra e reflete sobre a relação do dançarino cokwe com a máscara Muana Pwo,

O bailarino cokwe Muana Pwo aprende que, para bem dançar com sua máscara, deve reservar-lhe um tratamento respeitoso, como o que se descobre para uma esposa bem amada, como o que se destina à sua própria pele, pois é nesta máscara que veste o seu duplo, se revê, narciso, no espelho da comunidade enquanto dança (TAVARES, 1998, p.28).

As máscaras quiocas carregam grande simbolismo em diversas cerimônias e o seu aspecto transforma e transfigura os que as usam em personagens, que podem esconder completamente os seus defeitos ou realçar virtudes que não possuem. Elas podem representar uma vida criada, desejada, mas também significar coisas ruins, como a morte ou a condenação. O objeto não é usado indiscriminadamente, pois quem os porta é considerado como divindade respeitada ou temida. Nesses rituais, geralmente, são os homens que usam as máscaras e dançam, enquanto as mulheres fazem coro com o canto (CARISE, 1998).

No texto em análise, uma dança tão linda foi feita pelo dançarino quioco que a terra abriu-se em desejo e, mesmo que fosse preciso uma cabeça (o sacrifício da virgem), o dançarino esqueceu-se da promessa e a desposou. Assim, a criança, símbolo de um amor proibido, foi levada por Na-palavra para que pudesse estar segura, e a promessa não ser cumprida.

Na crônica de Ana Paula Tavares, a dança também representa um perigo, mas o de que a promessa não seja cumprida. Este elemento não sugere a morte, como no mito bíblico, mas sim a vida. Uma inversão dos papéis, até então bem definidos é proposta, visto que, enquanto a mulher na dança bíblica de Salomé é o foco de atenção, do olhar

para o corpo físico, na crônica, o corpo masculino é o detentor do desejo, mas pela vida.

Segundo Linda e Michael Hutcheon,

A Salomé dançante é certamente o objeto do olhar, particularmente do olhar masculino, como o foi da Bíblia em diante. O visual tem sido considerado superior aos outros sentidos, em parte porque é afastado daquilo que observa (HUTCHEON & HUTCHEON, 2003, p.26).

Na crônica, ainda que a questão visual esteja relacionada à mulher, a beleza da filha do grande Muata, a inversão dos papéis no ritual quioco sugere a descentralização desta personagem como foco do desejo. E o olhar passa a ser secundário, visto que a dança ressignifica o desejo humano, relacionado com os poderes da natureza e do sobrenatural. É o dançarino, o homem, quem está no centro do espetáculo. É o seu corpo, seu movimento, que faz com que a terra se abra em desejos. Deste modo, Ana Paula Tavares desvirtua o binarismo cristalizado sobre o corpo feminino, maldito, trazendo a visualização do corpo, através do desejo, para o masculino.

Assim que o ritual fora executado, o dançarino quioco desposa a filha do Muata e uma criança nasce perfeita, entretanto, símbolo do fruto proibido. A criança, na crônica, aparece como o fruto da árvore do conhecimento, da estória bíblica, vindo da quebra de uma promessa. Por isso, Na-palavra a carrega para seu labirinto, longe daqueles que querem o cumprimento da sentença.

É possível, dessa forma, compreender os adjetivos “velha” e “maldita” no texto. Na-palavra, na contramão a tradição dos deuses, contraria a efetivação da promessa do sacrifício, subvertendo o que foi estabelecido em sua comunidade, para salvaguardar a criança. Interessante observar que, em outra crônica sua, “O retiro da velha serpente”, em *O Sangue da Buganvília* (1998), a serpente, na sua velhice mansa, guarda “as falas do futuro” (TAVARES, 1998, p.66). Tal incidência imagética, portanto, nos textos de Ana Paula Tavares, leva-nos a pensar a serpente como subversiva, confrontando a

ordem dos deuses, mas pelo futuro, pela vida. A personagem é o símbolo da negação da fixidez tanto da tradição angolana, quanto da cristã.

Na-palavra, então, cria a criança que, quando mulher, “já sabe dançar todas as cores do arco-íris” (TAVARES, 2004, p.16). A beleza da metáfora também sugere outra subversão, visto que, entre os quiocos, são os homens que dançam, e era o corpo do dançarino que carregava o arco-íris (Idem, p.15). Mas, ainda ouvem-se o som dos tambores duplos. E a promessa deve ser cumprida. No altar do sacrifício, espera-se a cabeça, mas de uma mulher: a cabeça de Salomé.

A crônica termina com uma sensação narrativa de continuidade, afinal, assim como na tragédia grega, a promessa deve ser cumprida. Não há como fugir. Entretanto, o altar do sacrifício espera pela cabeça de uma criança criada no cesto de adivinhação. A maldição que é propagada é justamente em relação ao saber. O perigo está na *cabeça* como representação do conhecimento, da transcendência do feminino. O corpo, representante do desejo e do erotismo, não importa neste momento. É a *cabeça* de uma mulher o símbolo de maior ameaça.

Em “A cabeça de Salomé”, Ana Paula Tavares constrói uma crônica que subverte não apenas a ordem bíblica, mas o próprio mito africano. Na miscelânea cultural entre os elementos cristãos e africanos, a escritora faz sua crítica tanto à tradição rural desses povos, como ao cristianismo imposto nessas sociedades.

Se, na Bíblia, a árvore do conhecimento gera o fruto proibido, na mitologia africana, o saber também pode representar um perigo, afinal, ele subverte a ordem até então estabelecida. Neste sentido, ao trazer a transcendência para a mulher, Ana Paula Tavares rompe com o binarismo entre gêneros, tanto em seus papéis tradicionais, como nas releituras atuais.

Todavia, a cabeça ainda precisa ser entregue aos Deuses. Ou seja, o conhecimento da mulher continua, em qualquer sociedade, como um risco à ordem. Subversão discursiva que, representada pelo corpo recortado, é exposta em partes que traduzem o desejo pela voz, pela palavra. Seja a partir das transformações fisiológicas, como a menstruação, pelas *mãos* que tecem as sedas das palavras, ou a *cabeça* que marca o conhecimento, a sabedoria do feminino, compreende-se que à mulher não cabe o pólo da imanência. O silenciamento, neste sentido, é como um casulo do Bicho-da-Seda, por dentro há vida, há transformações.

A sensibilidade das palavras tecida pelas *mãos* da escritora mostra que o corpo feminino representa o silenciamento da mulher apenas no plano da superficialidade. A palavra e a voz fazem parte desses corpos e, por isso, suas transcendências estão presentes nos desejos de sentir algo diferente do que fora imposto, como na crônica “A menina dos ovos de ouro” (TAVARES, 2004, p.71); na compreensão de suas individualidades e subjetividades para se transcender, como em “Branca Clara das Neves e os gêmeos azuis” (Idem, p.91); na desconstrução dos saberes legitimados em prol da liberdade, como em “Bichos-da-Seda” (Idem, p.103); ou seja, todos esses elementos que simbolizam a sabedoria e transgressão do feminino, a partir da cabeça, em “A Cabeça de Salomé” (Idem, p.13).

Corpos que reivindicam seus espaços pelos processos transcendentais de libertação feminina. São *mãos* e *cabeças* que configuram as marcas de um corpo ultrajado rebelde, ou, nas palavras da cronista: “Todos nós temos um tempo de voar” (TAVARES, 1998, p.30).

3.4 Do corpo como morada da escrita: a voz feminina em *A cabeça de Salomé*.

“Pode ser que o silêncio seja a mãe da própria origem”, expressou Ana Paula Tavares na crônica “Manifesto”, de *O Sangue da Buganvília* (TAVARES, 1998, p.32). Assim refletia a autora sobre a necessidade de descobrir a verdadeira voz, a palavra-grito que cresce por todo o silêncio de dores dos angolanos.

No subcapítulo anterior, a dissertação analisou algumas crônicas de *A Cabeça de Salomé* (TAVARES, 2004) em que o corpo feminino surge recortado, e seus principais elementos trabalhados, as *mãos* e a *cabeça*, representando as partes de todo o ultraje dos corpos rebeldes. Já nesta parte de nosso estudo, as crônicas analisadas trazem o corpo enquanto morada da escrita, estrutura física concatenada às palavras, aos sons, às falas, ou seja, o feminino que reivindica sua voz. São elas: “Domingas Angelino” (TAVARES, 2004, p.107-110); “A décima tentação de Palmira Dya Ngola” (Idem, p.119-122) e “A cor das vozes” (Idem, p.115-118).

Uma questão talvez seja instigante para iniciar essas análises, reportando-se ao questionamento de Gayatri Spivak (2014) a respeito da mulher subalterna: pode a mulher angolana, atrelada aos conflitos entre tradição e modernidade, falar? Pode o corpo feminino nos textos de Ana Paula Tavares falar?

Na crônica “Domingas Angelino” (TAVARES, 2004, p.107), mais uma vez o leitor se depara com um narrador na primeira pessoa do plural. Assim como em “Bichos-da-Seda” (Idem, p.103), essa característica sugere uma rememoração do narrador pelos espaços da infância, em que as aprendizagens eram feitas a partir da observação e das vivências com os mais-velhos.⁴⁵ Com um narrador-personagem, a

45 Esse recurso também pode ser encontrado nas crônicas “O milhafre” (TAVARES, 2004, p.63-65); “A velha Felícia” (Idem, p.81-83); “A tia Emília e as gregas” (Idem, p.85-87); “O mapa do natal” (Idem, p. 99-102) e “Licor de tangerina” (Idem, p.131-133).

crônica tece o fio da sabedoria das oleiras, priorizando os dois ciclos mais importantes da vida para os africanos, a infância e a velhice (KABWASA, 1982).⁴⁶

São memórias que não deixam de sugerir certo lastro autobiográfico. Em entrevista para a escritora brasileira Cidinha da Silva, Tavares fala sobre sua infância, e a convivência com a madrinha:

Eu sou urbana, não nasci na cidade, nasci numa aldeia, mas muito miúda fui para a casa de uma madrinha colona e que vivia segundo as normas do viver... ela vivia como se vivesse em Portugal. Eu tenho dela uma memória muito terna, pois cuidou de mim desde que eu tinha poucos meses de idade. Ela foi para Angola nos anos 20 e reproduziu logo que pode, logo que teve algum dinheiro, a Quinta que havia deixado em Portugal, portanto ali naquela casa vivia-se como se se vivesse em Portugal.⁴⁷

No percurso pelo passado, os narradores contam sobre a experiência que tiveram com a personagem Domingas Angelino, uma mulher vinda de um “não-lugar” (Idem, p.107), logo, um sujeito aparentemente sem história e sem identidades. Diferente da personagem Tia Maria do Rosário, em “Bichos-da-Seda” (Idem, p.103), Angelino tinha um corpo que cheirava a nada: “Não tinha cheiro de pele, nem de suor, nem de banho ou falta dele” (Idem, p.103). Contraditoriamente, era ela quem os ensinava sobre os cheiros das coisas.

Além da falta de cheiros e do não-lugar, a personagem é representada pela antítese do silêncio aos gritos, assustando os narradores. Domingas Angelino, assim, fazia parte da memória desses meninos como um sujeito transparente. Um corpo sem marcas, mas que trazia, através da palavra, suas sabedorias. Foi a partir de um sonho que a personagem “pôde sentar-se e mastigar as palavras” (Idem, p.109). Assim sendo, incorporou seu nome, além de outras palavras sagradas do Livro do Aprofundamento. A

46 Nem todas as crônicas do livro escritas na primeira pessoa do plural sugerem essa ligação “infância-velhice”. Na crônica que abre o livro “Dona Beba” (TAVARES, 2004, p.9-11) os narradores são adultos viajantes que vão conhecer ou visitar o Tarrafal, em Cabo Verde.

47 Entrevista disponível em: <http://cidinhadasilva.blogspot.com.br/2009/01/entrevista-com-escritora-angolana-ana.html> Acesso em: 03/08/2015.

mais-velha levava a fantasia e os ensinamentos de seus sonhos e do livro, através das histórias, para as *cabeças* dos narradores. Como todas as oleiras, Angelino é portadora não apenas das palavras, como também do conhecimento. Sabedoria que carrega e oferece aos mais novos, da *cabeça* às *cabeças*.

O tempo da narrativa é o período de crescimento dos narradores. Enquanto pequenos seres que ainda não compreendiam as coisas, Domingas Angelino representava o espaço de ausência, o não-lugar, o não-cheiro, ou seja, uma espécie de corpo transparente. Ao longo de suas vivências e experiências com a oleira, eles puderam inventar, inclusive, um cheiro para ela. O aprendizado que fica é que nem todo o silêncio e nem toda a ausência representam um não-lugar, uma transparência. Existem silêncios que dizem e ensinam. Tanto que a personagem Maria Emília, da crônica “As tia Emília e as gregas” (TAVARES, 2014, p. 85-87), constitui outro exemplo, visto que “era capaz de poupar na palavra, substituída pelo pequeno-almoço eficaz, ou a gaze molhada de soro em cima das feridas da noite” (Idem, p.87).

A crônica termina com uma mudança, o tempo dos sonhos, das descobertas e dos cheiros que havia acabado, metáfora do tempo de guerra que se instaurou no país: “Uma chuva de silêncio e dor apagou os fogos e cobriu os sonhos” (Idem, p.109). Na representação do espaço em conflito e do sofrimento humano, a palavra de Angelino é o guia dos caminhos pelo “sonho azul” (Idem, p.109). Diferente das interpretações da cor azul nas crônicas analisadas, neste texto sua cor sugere a metáfora de tempos melhores, sem as cores da guerra.

“É preciso virar do avesso o pesadelo, dizer os cheiros devagar, completar as folhas do livro, pensar que, em algum sítio, um povo e o seu gado estão náufragos de sonho azul devagarinho” (Idem, p.109). As palavras de Angelino é o liame da voz do corpo feminino com a linguagem: o descobrimento de seu cheiro pelo outro constitui o

enigma decifrado do silenciamento feminino. Na verdade, a antítese presente nesta crônica de Ana Paula Tavares aponta para a constatação de que o silêncio é, sim, fala.

Mas se nem todo silêncio representa uma ausência, nem toda fala reverbera uma verdade. Em “A décima tentação de Palmira Dya Ngola” (TAVARES, 2004, p.119-121), assim como em “A menina dos ovos de ouro” (Idem, p.71), um rito de passagem, em relação ao corpo feminino, é construído.

O texto se inicia com a frase “Tudo isto aconteceu” (Idem, p.119), remetendo o leitor ao espaço da tradição oral africana, na ambientação de um mais-velho, ou uma oleira, a contar sobre seus passados ancestrais aos pés da fogueira. Outras crônicas da obra em foco também sugerem esse lugar da palavra: “Conta-se que...”, em “A Cabeça de Salomé” (Idem, p.13), ou, ainda, “Diz a tradição que...”, em “Língua da terra” (Idem, p.111). Dessa maneira, uma história de um tempo muito antigo será contada.

Nas terras de Muene Puto Casongo, a personagem Palmira começava a se transformar. Através de seu corpo, observava-se a mudança: a perda da identidade materna, assim que suas escarificações – incisões na pele que se relacionavam com a tradição matrilinear – desapareciam de seu rosto.

Palmira era filha do grande Tahi⁴⁸, adivinho e feiticeiro da nação Luba, antigos povos da etnia Bantu da África Central. Em “O cesto de adivinhação” (TAVARES, 2004, p.33-35), a escritora explica quem são eles:

Os tahi, adivinhos, conhecem o valor das palavras e de como o ódio as engorda. São eles que colhem, das árvores onde pairam, as verbalizações necessárias para a organização do mundo, os mecanismos das ordens que as comandam, a hierarquia rigorosa dos sagrados e as suas relações planificadas com o mundo dos profanos (Idem, p.34).

48 Na língua Kikongo, “tahi” quer dizer adivinho (BOTÃO, 2007, p.12).

Além do pai, o texto comenta sobre a mãe da protagonista, princesa que fora roubada de um tratador de camelos. A crônica, dessa forma, discute a linhagem da personagem e as identidades que carrega: a ciências dos vulcões, os cheiros, os sabores e a memória, da mãe; a ciência do ferro, que forja as ferramentas para o trabalho com a linguagem, a palavra, vinda do pai.

O corpo de Palmira será preparado não para receber o outro, o estrangeiro, como em “A menina dos ovos de ouro” (Idem, p.71), mas para herdar a linguagem. O pai de Palmira quer que ela esteja pronta para receber uma palavra híbrida, ou como dirá o narrador “textos contaminados pela mistura da tradição e o aprendizado das línguas” (TAVARES, 2004, p.120). Por isso, seu corpo ergue-se para sustentar um mundo miscelâneo de línguas, culturas e tradições que se cruzam. A diversidade de linguagens, entretanto, tem o seu peso.

Recebendo a palavra em seu corpo, Palmira transforma-se. Deixando de organizar os sonhos, além das tarefas cotidianas de avó, a personagem se estilhaça de presente, alegoria que carrega em seu significado a perda da relação do indivíduo com seu mundo anterior, o passado, suas identidades ancestrais. Assim, vagarosamente, Palmira vai perdendo sua condição de mulher e adivinha.

A décima, e última, tentação da personagem Palmira é o que mais a transformou: a fundação de uma biblioteca, sustentáculo coletivo de seu rito de passagem para a tradição, a cultura do outro, do estrangeiro: a palavra escrita.

Tudo talvez esteja explicado em sua carta escondida, que “tinha o cheiro antigo da morte, areia de lugares que os pés não tinham afagado” (TAVARES, 2004, p.120) – mais uma metáfora do processo de colonização portuguesa em Angola. A carta, assim, explica a “doença do tempo” da personagem, atendo-se ao presente, à língua do outro,

ao mesmo tempo em que “sofria e perdia suas marcas” (Idem, p.121). Por isso, o documento era como “o veneno do mar” (Idem, p.121).

A epígrafe da crônica, de António Lobo Antunes (“O tempo apagou-lhe parte das feições como uma borracha”; Idem, p.119), traduz o significado do texto de Tavares, o apagamento das identidades tradicionais angolanas com a inserção e disseminação de outras culturas e tradições dominantes.

O ritual de passagem de Palmira, assim como da Menina dos ovos do ouro, são ritos dolorosos, em que o corpo feminino ultrajado recebe os conflitos que envolvem esses espaços angolanos. A palavra outra e os textos contaminados são o legado das tradições a que Palmira faz parte.

Ana Paula Tavares, como uma espécie de *Na-palavra*, ensina, assim, ao leitor que nem sempre a sapiência pela palavra resulta na liberdade do voo. Portanto, o silêncio pode reverberar muito mais em sabedorias transcendentais do que as vozes estrangeiras.

“O que eu choco realmente são palavras” (Idem, p.32). Palavras-ovo, palavras-sonho, palavras-origem. O nascimento da linguagem nas crônicas de Ana Paula Tavares tem relação com o feminino, seus corpos e seus sentidos. O limiar da palavra é, então, contado no texto “A cor das vozes” (TAVARES, 2004, p.115).

A crônica narra a descoberta da voz pela personagem Senhora das mãos. O texto assemelha-se a um livro de receitas, onde o surgimento da voz, da linguagem, concretiza-se a partir do procedimento de um gênero textual descritivo (a receita). Assim, os ingredientes descritos são: “tintas antigas”; “tacula”; “lápiz-lazuli”; “pó dos alfabetos”; “óleos vegetais”; “minerais”; “perfumes”; “sopro das vozes”; “escritas das pedras”; “escrita na areia”; “alfabeto grego”; “escrita tifinagh”; “revelação dos sonhos”; “tapetes showa”; “veludos do congo”; “fibras vegetais”; “pólen” (TAVARES, 2004,

p.115-116). As técnicas: “lápiz de plumbagina”, “cera”, “carvão” e “miolo de pão fresco” (Idem, p.116).

O recurso morfológico para efetuar a receita consistiu no uso de alguns verbos que dão ao leitor a compreensão de que a palavra estava sendo criada/preparada. Diferente do gênero “receita”, a crônica de Tavares se apropria dessas classes de palavras, mas não as inscrevem no imperativo, e sim no indicativo. Compreende-se que isto ocorre porque a crônica narra uma história no passado, não imprimindo, por isso, a característica instrutiva e puramente descritiva do gênero receita.

Dessa maneira, o ciclo da criação é apresentado a partir de vinte e dois verbos, mais uma locução verbal: “colocou”; “amassou”; “foi misturado”; “amarrou”; “inventou”; “aprendeu”; “cobrir”; “experimentou”; “coleccionou”; “usou”; “conseguiu”; “encontrou”; “assistiu”; “descobriu”; “acendeu”; “trabalhar”; “soprou”; “controlando”; “deixou”; “bordou”; “afina”; “mexe”; “ilumina” (TAVARES, 2004, p.115-117).

O recipiente para a execução da receita é como uma panela: o cesto da tradição e da adivinhação, objeto de uso das Oleiras, dos Na-Palavra, os mais-velhos que, com seus conhecimentos científicos e míticos, criam o mundo. Interessante observar que, na crônica “A divisão do mundo” (Idem, p.27-29), a escritora fala sobre os provérbios e a participação das mulheres na perpetuação desses valores culturais, através das artes nas tampas de madeira de suas panelas, que serviam para uma troca de mensagens, “conscientes que – coração, cabeça e estômago – são entidades sempre associadas por esta ordem ou pela inversa” (Idem, p.28).

Ora, na crônica analisada, a invenção do mundo está nas *mãos* de uma mulher, uma deusa, uma Oleira. A senhora das mãos se apropria de seu corpo para a execução da receita. Durante toda a crônica, o corpo feminino e seus sentidos fazem parte das

técnicas para que a voz surja no cesto da tradição. A partir do tato, as *mãos* colocam, amassam, misturam os ingredientes; com a visão, ela *olha*, observa todo o procedimento, para que nada dê errado; com o olfato, *sente* os cheiros, os perfumes, as essências das substâncias que compõem a receita; com o paladar, *experimenta*, degusta tudo. Apenas a audição é o sentido que aguarda o final da receita.

O processo da criação da voz, da linguagem, é também uma forma de aprendizagem da personagem. A repetição do verbo “bordar” é um exemplo. No início, ela “aprendeu a bordar os tapetes (...)” (TAVARES, 2004, p.116), no fim, “bordou as cicatrizes” (Idem, p.117). Primeiro, a aprendizagem do ofício, depois, a sua execução. Ao mesmo tempo em que aprende o bordado dos tecidos, também desenvolve o bordado da dor, seu apagamento.

Em meio a procedimentos, receitas e aprendizados, a Senhora das mãos tem o seu primeiro descobrimento: as histórias de seus antepassados, por meio de sonhos e revelações. Nesta perspectiva, é possível recuperar os ensinamentos de Hampaté Bâ, no ensaio “A Tradição viva” (2010), em que discute a importância da tradição oral para as sociedades africanas. Em suas palavras:

A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. (...) Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas (BÂ, 2010, p.169).

Na crônica, os sonhos revelaram para a personagem a descoberta das histórias, por meio das falas dos parentes. A importância da linhagem e da ancestralidade é demonstrada através da língua, como um dos elementos que compõe a identidade de um povo. Logo, cada um pôde se reconhecer: “no meio da multidão nós possamos nos reconhecer pelas falas” (TAVARES, 2004, p.116).

Apenas depois das histórias, das identidades serem descobertas, é que a Senhora das mãos consegue, finalmente, terminar o seu processo, com uma segunda descoberta: o fio das vozes. Dessa maneira, mais um sentido se constitui: a audição. A personagem reuniu todos os elementos necessários da tradição para a execução da palavra. Ela, então, zela por elas, em meio a tantas outras vozes em português. Cabe à Oleira a preservação da tradição viva, das línguas tradicionais e das vozes de seu povo.

A crônica “A cor das vozes” não trata apenas da construção da voz, da palavra, do não-silenciamento, da sabedoria das tradições. O texto também é uma metáfora sobre a transcendência feminina, onde o cesto da tradição faz parte de seu próprio corpo, com a *cabeça* como símbolo do caldeirão de memórias que preserva as histórias dos povos tradicionais, observa as transformações temporais e cria palavras e vozes que perpetuarão as identidades, através da oralidade. Transgressão que lembra a voz de Mália, na crônica “A flor do imbondeiro” (TAVARES, 2004, p.45-48)⁴⁹, ou seja, *voz, corpo e memória*, a tríade dos corpos ultrajados rebeldes em Tavares:

Num sopro de vidro, misturou linguagens, tão depressa que nem a mãe e nem a avó nem as tias do lado do arco conseguiram perceber. Uma fala assim é coisa dos antigos, sopro de chuva, núcleo e nó de provérbio. Uma fala assim é próprio mundo. Falou tanto e tanto tempo que a velha serpente acordou de um sono de séculos (Idem, p.46).

Um dado interessante neste texto reside na dedicatória feita pela autora de “A cor das vozes” à ilustradora do livro, Ivone Ralha. Tal gesto sugere o exercício desta dentro da composição da obra em foco. Como uma espécie de oleira, Ralha também usou dos ingredientes do cesto da tradição para compor seus desenhos, trazendo densidade imagética às crônicas. O desenho escolhido para este texto, uma lagarta

49 Uma das crônicas do livro que rememora o erotismo das poesias da escritora, na relação da personagem Mália com o bailarino. Interessante também refletir que essa crônica dialoga com o texto analisado no subcapítulo anterior, “A Cabeça de Salomé” (TAVARES, 2004, p.13). Mália não poderia ser a criança que cresceu, dentro do cesto da tradição de Na-Palavra?

comendo a folha (Anexo 5), não deixa de sugerir uma ligação com a crônica “Bichos-da-seda” (Idem, p.103).

Os desenhos, portanto, são também vozes que se expressam através das *mãos*. A ilustração do texto “A menina dos ovos de ouro” (Anexo 4), desenho de uma menina com um olhar assustado, segurando um cajado, traz uma significativa marca em seu corpo: ao invés dos membros humanos, seu tronco tem a cabeça de um boi. Assim, Ralha dialoga com a crônica de Tavares, visto que o corpo feminino da personagem é representado pela riqueza de sua comunidade, como símbolo de troca, o gado.

O único desenho colorido, como dito anteriormente, está na capa do livro⁵⁰. A *cabeça* de Salomé é representada por uma mulher verde, ou seja, uma cor não-humana, mas que poderia sugerir, assim como as frutas, um processo de amadurecimento do corpo feminino e da própria mulher. Os braços cruzados ao peito, como se distantes do mundo, na subjetivação do eu; os olhos fechados, no aprofundamento da introspecção; e os cabelos lindamente desenhados e pintados, como chamas de um fogo ardente que compõe o verde do corpo e o preto dos traços.

Se o corpo é verde e ainda não está maduro, é pelos cabelos e pela *cabeça* que o amadurecimento do corpo parece se iniciar. Os cabelos-chama da ilustração de Ivone Ralha sugerem a transcendência desse corpo, fazendo com que a *cabeça* se sobressaia como parte importante no corpo que se desenha. Como um cesto de tradição, é este o elemento do lugar da memória, das palavras e das sabedorias das mulheres.

Portanto, respondendo a pergunta inicial deste subcapítulo – “pode a mulher falar?” –, acredita-se que sim. A mulher fala. Entretanto, sua voz não se relaciona apenas com a palavra, como também com o corpo e com seus gestos cotidianos de cuidado, preparo, espera e sapiência:

⁵⁰ Anexo 6.

Salvou-nos Dona Beba com suas mãos de veludo. Umhas mãos impossíveis para quem há oitenta e nove anos as usa a segurar a vida de quem precisa. Cuida dos doentes, ampara os presos, seca o peixe das viagens (TAVARES, 2004, p.10).

A voz da mulher nas crônicas de Ana Paula Tavares está em suas *mãos*, na *cabeça*, e em todo o seu corpo feminino. Logo, a transmutação do corpo em voz, como trouxe a escritora na crônica “Língua materna”, de *O Sangue da Buganvília* (TAVARES, 1998, p.14), sugere a sabedoria através de gestos, ações e sentidos. Por isso, o corpo feminino faz parte da voz, da língua.

Emilce Albergaria Rocha (2008), refletindo sobre as crônicas de Ana Paula Tavares, em *O Sangue da Buganvília* (1998), afirma:

Ana Paula Tavares, ao reunir em sua proposta literária uma grande diversidade de temáticas sobre a identidade cultural de Angola, faz emergir em sua escrita a dinâmica da situação pós-colonial do país, dinâmica na qual se inserem as complexas negociações entre a sociedade urbana resultante da irrupção da nação angolana na modernidade e as tradições das comunidades agrárias (...) dando ênfase aos embates culturais vivenciados pelas mulheres (ROCHA, 2008, p.236-237).

Assim, as personagens das crônicas do livro *A Cabeça de Salomé* (TAVARES, 2004), se Oleiras, meninas, madrinhas, profanas, guardiãs, adivinhas, errantes ou estrangeiras, são lidas a partir de um dado importante: seus corpos são representados enquanto um ultraje, em seus silêncios que gritam, em seus desejos de saltar o cercado, ainda que não capazes, as suas receitas para construir a fala e romper com o silêncio de um tempo contínuo em que tanto a tradição, como a modernidade, não reservam liberdades e autonomia às mulheres. Portanto, a partir dos cestos da tradição, dos cuidados, dos gestos e dos sentidos, as mulheres em Ana Paula Tavares resistem.

Mãos que cuidam ou que tecem histórias, memórias e ciências⁵¹. O que exala desses corpos é uma natureza de sobreviventes (TAVARES, 2004, p.124). Aparentemente imanentes, Ana Paula Tavares representa-os de forma transgressora, transcendente, porque, em seus silêncios-grito, há a origem das palavras, das vozes e dos laços da memória. Assim sendo, essas são as marcas dos corpos ultrajados que reivindicam suas vozes, portanto, corpos-rebeldes.

Conclusão

Se os textos de Ana Paula Tavares representam um enigma, como explícito na introdução desta dissertação, desvendá-los tornou-se um prazeroso exercício reflexivo sobre o papel da escrita de autoria feminina em Angola. A cada elemento observado e, posteriormente, desvendado, tem-se a impressão de que a escritora não fala apenas da mulher mumuíla, mas de suas mulheres universais, sejam angolanas, portuguesas ou de outros lugares.

A cronista traz o seu olhar sobre essas mulheres rurais, ficcionalizando-as em suas narrativas. Assim, não se encontra uma mulher mumuíla real, mas mulheres múltiplas, híbridas, que reivindicam os seus espaços e questionam seus cercados. Os cercos, visíveis ou invisíveis, traduzem a situação de vida de inúmeras mulheres.

Portanto, os corpos ultrajados rebeldes que são retratados nessas crônicas são o corpo da memória da escritora, a partir de suas lembranças da infância em Angola, e da vivência com sua madrinha, uma mais-velha que tecia a vida em seu silêncio-grito. Acredita-se, por isso, que não caberia a esta dissertação discutir a apropriação, ou não, de uma voz outra pela escritora, para construir suas narrativas. É notório que não são as

51 A palavra “ciência” aqui é empregada em dois sentidos: a ciência do barro, como discutido durante as análises das crônicas, e o desenvolvimento do pensamento científico, a exemplo da crônica “Marie Louise Bastin (com um sincero pedido de perdão)” (TAVARES, 2004, p.67-69), sobre o trabalho da arte Cokwe pela belga Marie Louise Bastin.

mulheres mumuflas que realmente falam nos textos, afinal, as crônicas de Ana Paula Tavares não são documentos históricos, mas um texto literário. Contudo, é preciso reiterar que a voz da escritora é legítima, visto que é uma mulher angolana, que tem uma relação ancestral com essa comunidade e dá protagonismo, em seus textos, para essas inúmeras mulheres.

Neste sentido, as crônicas analisadas demonstram um compromisso não apenas literário da escritora, mas também político. Protagonizando mulheres que estão à margem da história, ainda que ficcionalizadas, a cronista propõe um exercício artístico, além de uma reflexão de gênero. Por isso, o corpo feminino em Tavares fala, reivindica, grita e deseja.

A importância dos textos de Ana Paula Tavares não está na tentativa de registro de sua história, e suas memórias, mas no desvencilhamento da mulher rural angolana dos rótulos etnocêntricos. Como mulher, a escritora apropria-se da palavra para denunciar os cercados que existem até mesmo nos espaços tradicionais. Não há uma preocupação moral sobre essas mulheres; Não há um questionamento sobre a felicidade, reflexões extremamente subjetivas. Mas sim a consciência de que em muitos espaços a mulher ainda não pode voar, tornando-se borboleta. Esse é o olhar da escritora sobre as mulheres subalternas. Com a triste constatação de que os dois lados do cerco ainda são obscuros.

Unindo os enigmas propostos na construção narrativa, mais a denúncia e a consciência lúcida dos cercados para as mulheres, Ana Paula Tavares continua a tecer mais crônicas sobre essas e tantas outras mulheres, de um mundo em que os cercos estão marcados no corpo feminino. Felizmente, ainda é possível encontrar alguns corpos-rebeldes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De Vôos e Ilhas*. Literatura e Comunitarismos. São Paulo: Ateliê editorial, 2007.

AGUESSY, Honorat *et alii*. *Introdução à cultura africana*. Trad.: Emanuel L. Godinho, Geminiano C. Franco e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia temática de poesia africana: na noite grávida de punhais*. Lisboa: Sá da Costa, 1975.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*. A África na filosofia da cultura. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BÂ, HAMBATÊ A. “A tradição viva”. In: *História Geral da África I*. Metodologia e pré-história da África. Editado por Joseph Ki-Zerbo. Brasília: Unesco, 2010, p.167-212.

BACHMANN, Ingeborg. *O tempo aprazado*. Coleção: Gato Maltês. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993.

BAGNOL, B. & VERHOLSEN, K. *O gado: Capital simbólico. Relações de género nas comunidades de pastores*. Relatório para a empresa GFA Consulting Group GmbH. Angola, 2009.

BARROS, Liliane Batista. “As cartas de Langidila: memórias de guerra e escrita da história”. In: *Tabuleiro de Letras*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem. Número 06. Universidade do Estado da Bahia, 2013. Link disponível em: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/viewFile/367/323>
Acesso em: 20/03/2015.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. 1. Fatos e Mitos. Trad.: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

_____. *O Segundo Sexo*. 2. A experiência vivida. Trad.: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BECHARA, Evanildo. *Dicionário de Língua Portuguesa Evanildo Bechara*. Rio Grande do Sul: Nova Fronteira, 2011.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad.: Mirian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOTÃO, Renato Ubirajara dos Santos. *Para além da Nagocracia: A (re) africanização do Candomblé Nação Angola-Congo em São Paulo*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista - UNESP. Marília, 2007.

BRANCO, Ana. *Meu rosto e minhas mágoas*. Luanda: INALD, 1997.

_____. *A despedida de mim*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2004.

CARISE, Iracy. *Máscaras africanas: Sociedades secretas e ancestrais*. São Paulo: Madras, 1998.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Vou lá visitar pastores*. São Paulo: Gryphus, 2000.

_____. *Como se o mundo não tivesse leste*. São Paulo: Ficção, 2003.

_____. *Lavra*. Poesia reunida 1970-2000. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

CHAVES, Rita. "A palavra enraizada de Ana Paula Tavares." In: Revista *Via Atlântica*. Número: 4. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000, p.158-168.

COLLINS, Patricia Hill. "Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment." New York: Routledge, 2000, p.71. In: DAMASCENO, Janaína. *O corpo do outro*. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: O caso de Vênus Hotentote. Fazendo gênero 8. Florianópolis, 2008, p.6.

DAMASCENO, Janaína. *O corpo do outro*. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: O caso de Vênus Hotentote. Fazendo gênero 8. Florianópolis, 2008.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Volume 7. Portugal: Bertrand, 1977.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2006.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. "Literatura africana de autoria feminina: estudos de antologias poéticas." In: *Revista Scripta*, volume 8, número 5. Belo Horizonte, 2004, p. 283-296.

GAMA, José. "A dimensão intelectual de Deolinda Rodrigues". In: PADILHA, Laura Cavalcante & MATA, Inocência. (org.). *A mulher em África*. Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2006, p. 69-72.

GARCÍA, Xosé Lois. *Antologia da poesia feminina dos PALOP* (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa). Galiza: Edicións Laiovento, 1998.

GOMES, Fernanda Antunes. *A arte de cronicar em Ana Paula Tavares*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2007 (Dissertação de Mestrado).

GORDON-CHIPEMBERE, Natasha. *Representation and Black Womanhood*. The legacy of Sarah Baartmann. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

HALL, Stuart. *Da diáspora*. Identidade e mediações culturais. Organização: Liv Sovik. Trad.: Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosleguy, Cláudia Alvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAMILTON, Russel G. “A Literatura Brasileira e a Ideia do Brasil na África Lusófona nos tempos coloniais.” *Revista de Crítica Literária Latino-Americana*, Ano XX, Lima-Berkely, 1994, p.111 In: SOARES, Francisco. *Notícia da Literatura Angolana*. Escritores de países de Língua Portuguesa. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001, p.14.

HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. “O corpo perigoso. The body dangerous: Salome dances.” Trad.: Teresa Virginia de Almeida. *Revista Estudos Feministas*. Volume: 11. Número: 1. Florianópolis, 2003, p.20-60.

KABWASA, Nsang O.Khan. *O eterno retorno*. O Correio da Unesco (Brasil), 1982, p. 14-15.

LABAN, Michel. “Encontro com Paula Tavares.” In: *Encontro com escritores*. Volume: 2. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991, p.849-861.

LARA, Alda. *Poemas*. Porto: Vertente Ltda, 1984.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEITE, Ana Mafalda *et al* (Org.). “Entrevista com Ana Paula Tavares.” In: *Nação e narrativa pós-colonial II*. Angola e Moçambique. Entrevistas. Portugal: Edições Colibri, 2012, p.49-73.

LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado*. Pedagogias da sexualidade. Trad.: Tomaz Tadeu Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MACAGNO, Lorenzo. “Assimilacionismo.” In: SANSONE, Lívio & FURTADO, Claudio Alves (Org). *Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa*. Salvador: EDUFBA, 2014, p.31-44.

MACEDO, Tania. “Da voz quase silenciada à consciência da subalternidade: A literatura de autoria feminina em países africanos de língua oficial portuguesa.” In: *Revista Mulemba*. Número 2. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. Link disponível em: http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_2_1.php
Acesso em: 4/03/2015.

MATA, Inocência. “Reflexões em torno do conceito de literatura colonial. Haverá uma estética colonial?” In: *Pelos trilhos da Literatura Africana em Língua Portuguesa*. Ensaio. Cadernos do Povo. Pontevedra, Braga, 1992, p.11-19.

_____. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar além, 2001.

_____. “A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns.” In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Contatos e ressonâncias*. Literaturas de língua portuguesa. Belo Horizonte: Pucminas, 2003.

_____. “Mulheres de África no espaço da escrita. A inscrição da mulher na sua diferença”. In: PADILHA, Laura Cavalcante & MATA, Inocência (org.). *A mulher em África*. Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2006, p. 421-439.

_____. “Prefácio à edição portuguesa: Passagem para a diferença”. In: TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos*. Poesia Reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p.7-12.

MATA, Inocência & PADILHA, Laura Cavalcante (org.). *A mulher em África*. Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2006.

MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. *Contos de África escritos por mulheres*. Évora: Pendor, 1994.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude*. Usos e sentidos. São Paulo: Ática, 1986.

MUNIZ, Flávia. *Branca de Neve e os sete anões* (Recontado por Flávia Muniz). Ilustrações de Getulio Delphim. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad.: Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança*. 9 ed. Lisboa: Sá da Costa, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo*: Ensaio de uma crítica do Cristianismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha*. Um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PADILHA, Laura Cavalcante. “Um jogo de dissimulações: A fala poética de Paula Tavares.” In: *Cadernos de Letras*. Volume: 2. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1993, p.45-60.

_____. “A encenação do corpo por 3 poetisas africanas”. In: *Novos pactos, outras ficções*. Ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002, p. 173-191.

_____. “Paula Tavares e a semente da palavra”. In: *Novos pactos, outras ficções*: Ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Coleção: Memória das letras 10. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p.205-217.

_____. “Atravessamento de temporalidades ou alguma poesia de Ana Paula Tavares e Ruy Duarte de Carvalho”. In: *Cerrados*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Número: 20. Ano: 14. Brasília: Universidade Federal de Brasília, 2005, p.53-61.

_____. “Bordejando a margem (Escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças)”. In: PADILHA, Laura Cavalcante & MATA, Inocência (org.). *A mulher em África*. Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2006, p. 469-487.

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.

PEREIRA, Prisca Agustoni de A. “A circularidade inacabada de Paula Tavares.” In: *Literaturas africanas de língua portuguesa*. Cadernos Cespuc de Pesquisa. Organizadoras: Maria Nazareth Soares da Fonseca e Terezinha Taborda Moreira. Série Ensaios. Número: 16. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, 2007, p.73-96.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

RIBEIRO, Margarida Calafate. “Poder e conhecimento na poesia de Ana Paula Tavares”. In: SECCO, Carmen Tindó *et alli* (Org.) *África, escritas literárias*: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/UEA, 2010.

ROCHA, Enilce Albergaria. “Comunidade e sociedade em O sangue da Bouganvília, de Ana Paula Tavares”. In: *Literatura, Crítica, Cultura I*. OLIVEIRA, Maria Clara Castellões e LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Orgs.). Juiz de Fora: Editora UFJF, 2008, p.235-244.

ROCHA, Ruth. *A Galinha dos Ovos de Ouro*. Ilustrador: Cláudio Martins. Coleção: Conte um Conto. São Paulo: Salamandra, 2009.

RODRIGUES, Deolinda. *Diário de um exílio sem regresso*. Luanda: Nzila, 2003.

_____. *Cartas de Langidila e outros documentos*. Luanda: Nzila, 2004.

RODRIGUEZ, Limbânia Jiménez. *Heroínas de Angola*. Luanda: Mayamba, 2014.

SANTANA, Ana de. *Sabores, Odores e Sonhos*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

SCHMIDT, Simone Pereira. “Mulheres e memória de guerra nas crônicas de Ana Paula Tavares”. In: *Revista Mulemba*. Vol. 1. Número: 2. Rio de Janeiro, 2010, p.14-23.

_____. “Ainda o feminismo, ou o feminismo ainda mais”. In: *Mulher e Literatura*. Vozes consequentes. CAMITA, Rosana Cássia e FONTES, Luisa Cristina dos Santos (ORG). Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2015, p.481-497.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora, 2003.

_____. “Mãos femininas e gestos de poesia.” In: PADILHA, Laura Cavalcante & MATA, Inocência (org.). *A mulher em África*. Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2006, p. 391-403.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó *et alii* (org). *África, escritas literárias*. Rio de Janeiro: UFRJ e UEA, 2010.

SOARES, Francisco. *Notícia da Literatura Angolana*. Escritores de países de Língua Portuguesa. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

SOUZA, Mailza Rodrigues Toledo e. “O erotismo e as representações do feminino em “Ritos de Passagem”, de Paula Tavares”. In: *Revista de Estudos em Língua e Literatura: Interdisciplinar*. Volume V. Universidade Federal de Sergipe. Aracajú, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad.: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

TAVARES, Ana Paula. *O sangue da buganvília: crônicas* (prosa). Lisboa: Centro Cultural Português Praia-Mindelô, 1998.

_____. *A cabeça de Salomé*. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. *Amargo como os frutos*. Poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

TROCA, Renata Ávila. *Ana Paula Tavares e Seu Beto: Performatizando o sonho da poética da voz ao ultrapassar oceanos, guerras e colonialismos*. Dissertação de Mestrado

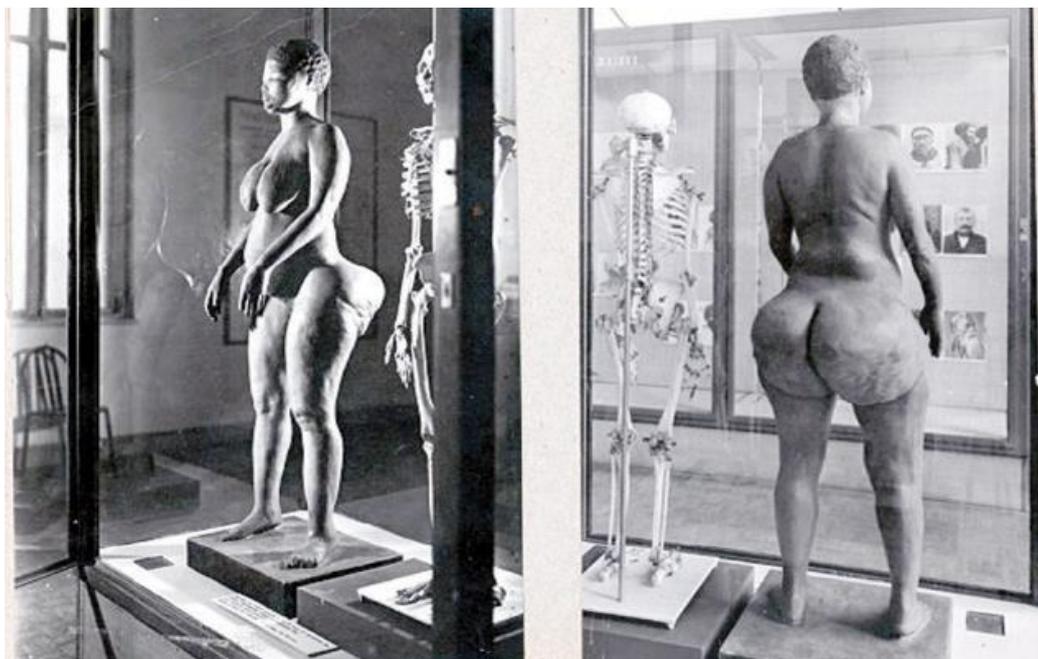
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de pós-graduação em Letras. Porto Alegre, 2013.

ANEXOS

1. Tela “Revisitações Telúricas 1” (1986) de Francisco Van-Dúnem.



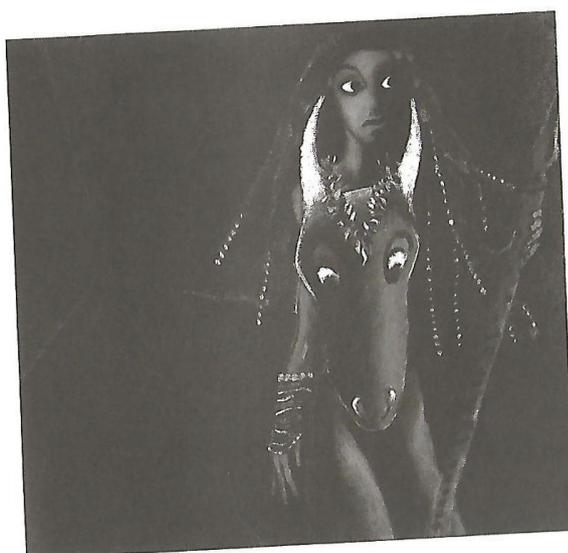
2. Fotografia do corpo de Sarah Baartman em exposição no Museu do homem, em Paris. Década de 70.



3. Capa da Revista *Meridiano* (1953). A autoria da ilustração é desconhecida (a fotocópia da revista encontra-se no acervo online da Fundação Mário Soares. Disponível em: www.fmsoares.pt/aeb_online/pesquisa_simples.php?pesquisa=Meridiano).



4. Ilustração de Ivone Ralha para a crônica “A menina dos Ovos de ouro” (TAVARES, 2004, p.73).



5. Desenho de Ivone Ralha que compõe a crônica “A cor da voz” (TAVARES, 2004, p.117).



6. Ilustração de Ivone Ralha para a capa do livro *A cabeça de Salomé* (TAVARES, 2004).

