

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ÉRICA PATRÍCIA RODRIGUES DE SOUSA

**O ENTRECruzAMENTO DE DISCURSOS SOBRE CORPOS DE MULHERES
ANGOLANAS NA POESIA DE PAULA TAVARES**

TERESINA

2017

ÉRICA PATRICIA RODRIGUES DE SOUSA

**O ENTRECruzAMENTO DE DISCURSOS SOBRE CORPOS DE MULHERES
ANGOLANAS NA POESIA DE PAULA TAVARES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração estudos literários, nível Mestrado, da Universidade Federal do Piauí, como requisito para obtenção do título de mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes.

TERESINA

2017

S725e Sousa, Érica Patrícia Rodrigues

O entrecruzamento de discursos sobre corpos de mulheres angolanas
na poesia de Paula Tavares /

Érica Patrícia Rodrigues de Sousa. – 2017.

146f. : il.

Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos
Literários) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2017.

Orientação: Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes.

1. Gênero. 2. Sexualidade. 3. Corpos. 4. Poética. 5. Paula Tavares. I.
Título.

CDD: 880
CDU: 82.09

ÉRICA PATRICIA RODRIGUES DE SOUSA

**O ENTRECruzAMENTO DE DISCURSOS SOBRE CORPOS DE MULHERES NA
POESIA DE PAULA TAVARES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração estudos literários, nível Mestrado, da Universidade Federal do Piauí, como requisito para obtenção do título de mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes
Universidade Federal do Piauí
(Presidente)

Prof^a Dr^a. Margareth Torres Alencar Costa
Universidade Federal do Piauí
(Membro Interno)

Prof^a Dr^a. Algemira de Macedo Mendes
Universidade Estadual do Piauí
(Membro Externo)

A minha filha, Manhã
Menina de sol
Que a cada dia tece em si mesma a mulher que será
E que seja livre, empoderada e feliz.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do departamento de letras da UFPI, importantes para minha formação pela dedicação e capacidade de tornarem o universo literário ainda mais encantador, dentre eles, meu orientador, Sebastião Alves Teixeira Lopes.

A professora Assunção de Maria Sousa e Silva (UESPI), marco na minha vida acadêmica, por me apresentar a leituras de literaturas africanas, de maneira fascinante.

A todos que compõem o Programa de Pós-graduação em Letras da UFPI (PPGEL) por oferecerem condições que possibilitam a formação de bons profissionais.

A minha irmã Maria Sueli Rodrigues de Sousa, fundamental em todos os momentos deste percurso, pois alimentou meus sonhos com suas realizações e me guiou nos momentos de incerteza, que surgem ao trilhar novos caminhos.

Ao melhor companheiro que se pode ter Irond Perdigão Freire Neto. Seu apoio incondicional fortaleceu meus passos, ao mesmo tempo em que me deixou livre para assumir as escolhas que fiz.

A minha amada mãe, Maria Rodrigues de Sousa, primeira e eterna referência sobre a voz e o silêncio feminino.

A minha irmã Eva Rodrigues de Sousa que mesmo a distância contribuiu com suas palavras e amor.

As minhas queridas sobrinhas e sobrinhos com os quais dividi esta etapa da minha vida.

A minha amiga Socorro Lobo pelo apoio ao carregar comigo parte das minhas obrigações.

A minha amiga Ilza Falcão que de forma autêntica está presente nos momentos importantes para mim.

As muitas mulheres que inspiraram este trabalho.

As flores com que me vestiram
Eram só
Para arder melhor.

Paula Tavares

RESUMO

O presente trabalho tematiza as significações das representações de corpos de mulheres articuladas pelas relações de gênero. A poeta angolana Paula Tavares, com sua obra *Amargos como os frutos*, é o sujeito/objeto da presente pesquisa, que foi estudado a partir de três planos de análise: corpo subversivo, corpo subalterno e corpo amante lidos, lírica e teoricamente, com vistas a compreender os sentidos e as estruturas das significações de cada eixo analítico. O elo principal entre eles foi aspectos relacionados a processos de emancipação feminina. O objetivo geral do trabalho foi pesquisar representações de mulheres em processos diversos de autonomia sociopolítica e afetiva, que emergem da poesia de Paula Tavares na obra *Amargos como frutos*, articuladas na relação dessas com seus próprios corpos e com aqueles do sexo masculino, confrontadas com paradigmas culturais de comportamentos naturalizados e estabelecidos para mulheres e homens na sociedade angolana. E foram objetivos específicos: investigar, na poesia de Paula Tavares, formas de domínio do masculino sobre o feminino; averiguar representações de insubordinação da sexualidade feminina inscritas em poemas de Paula Tavares que expressam uma busca pelo domínio do próprio corpo; e examinar poemas de Paula Tavares que abordam relações consensuais e amorosas entre amantes, nas quais as alteridades se relacionam de maneira mais equânime, redesenhando, assim, as fronteiras entre masculino e feminino, de forma a perceber se os limites postos para os comportamentos entre os gêneros podem ser transpostos, deslocando mulheres e homens para experiências mais horizontais de gênero e sexualidade. Fazem parte do marco teórico que subsidiou esta pesquisa autores como Beauvoir (1967; 1970), Bourdieu (1995, 2002), Bozon (2004), Butler (2000; 2003), Ducados (2004), Firestone (1970), Giddens (1993), Grassi (2001), Lakoff (2010), Louro (2000), Machado (1998; 2000), Saffioti (1987; 2004), Silva (2009), Spivak (2010), Pateman (1993), Touraine (2007), Weeks (2000). Sobre a produção poética de Paula Tavares, houve a contribuição de teóricos como Chaves, Macêdo, Secco (2006), Matta (2011), Mantolvani (2016), Secco (2011; 2013), Souza (2010). Foram categorias adotadas para a análise: corpo, gênero, patriarcado, subversão, subalternidade, dentre outras. As categorias teóricas que orientaram a leitura possibilitaram identificar registros diversos da corporeidade feminina, que foi o pressuposto do problema de pesquisa, formulado através da seguinte questão: como as mulheres são representadas na poesia de Paula Tavares, pela obra *Amargos como frutos*? A metodologia utilizada neste trabalho foi pesquisa bibliográfica qualitativa, orientada pelos três eixos de análise: submissão, transgressão e equidade. Nas considerações finais, destacam-se os perfis plurais do eu lírico feminino, como a submissão presente em poemas nos quais as mulheres não têm direito à condição de sujeito. Assim como há transgressão em poemas nos quais as mulheres possuem autonomia sobre si mesma. Porém, há perfis femininos que estabelecem relações permeadas por sentimentos de reciprocidade amorosa, nos quais as relações de poder tornam-se difusas e fragmentadas. Dessa forma, a diversidade de performances femininas questiona padrões sexistas, assim como elabora mulheres emancipadas. Isso impulsiona e fortalece novos padrões de comportamento.

Palavras-chave: Gênero; Sexualidade; Corpos; Poética; Paula Tavares.

ABSTRACT

This work thematizes the meaning of representations of women's bodies articulated by gender relations. The collection of poems, *Amargos como os frutos*, by Angolan writer Paula Tavares is the corpus of this research, which is structured in three levels of analysis: subversive body, subaltern body, and loving body, observed, lyrically and theoretically, with the objective of understanding the meanings and sense structures of each analytical axis. The general objective of the work was to research representations of women in diverse processes of sociopolitical and affective autonomy which emerge from the poetry of Paula Tavares in *Amargos como os frutos*, articulated in their relationships to their own bodies and to those of the masculine gender, confronted with cultural paradigms of behavior naturalized and established women and men in the Angolan society. The specific objectives of the research were: to investigate, in the poetry of Paula Tavares, forms of male domination over women; to verify in poems by Paula Tavares representations of insubordination of feminine sexuality, expressing a search from the part of women to have mastery over their own body; and to examine poems by Paula Tavares which deal with consensual loving relationships between woman and man, in which both sexes relate with each other in a more equitable way, thus redesigning the boundaries between women and men, in order to perceive if gender behaviors can be transposed, leading women and men to more horizontal experiences of gender and sexuality. Beauvoir (1967; 1970), Bourdieu (1995, 2002), Bozon (2004), Butler (2000; 2003), Ducados (2004), Firestone (1970), Giddens (1993), Grassi (2001), Lakoff (2010), Louro (2000), Machado (1998; 2000), Saffioti (1987; 2004), Silva (2009), Spivak (2010), Pateman (1993), Touraine (2007), and Weeks (2000) are some authors who support theoretically the research. In relation to Paula Tavares' poetic production critics like Chaves, Macêdo, Secco (2006), Matta (2011), Mantolvani (2016), Secco (2011; 2013), Souza (2010) were reviewed. The categories investigated for the analysis were: gender, patriarchy, subversion, subalternity, among others. The theoretical categories which guided the reading and analysis of the poetic texts enabled the identification of different perceptions of the female corporeality, which was the presupposition of the research problem formulated through the following question: how women are represented in Paula Tavares' book of poems *Amargos como os frutos*? The methodology used in this work was the qualitative bibliographic research, paying attention to the three axes of analysis: submission, transgression, and equity. As final consideration, it is highlighted the plural profiles of the feminine lyrical I, presenting submission, as in the poems in which women have not yet fully obtained the condition of subject; or transgression, as in poems in which women present a certain level of autonomy. There are feminine profiles, however, which establish relationships marked by love reciprocity, in which the power relations become diffuse and fragmented. This way, the diversity of feminine performances present in the poetics of Paula Tavares questions sexist standards, as well as tend to construct emancipated women, thus provoking and strengthening new standards of behavior.

Keywords: Gender. Sexuality. Body. Poetics. Paula Tavares.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1 CORPOS OPRIMIDOS: domínio e opressão dos corpos de mulheres angolanas na poesia de Paula Tavares	24
1.1 A maternidade como papel social compulsório.....	25
1.2 A corporalidade do sexo e a definição de papéis de gênero.....	32
1.3 A violência sexual em relações conjugais.....	42
1.4 As relações entre os gêneros e os rituais tradicionais.....	46
1.5 A opressão e a subversão do corpo feminino.....	54
1.6 A dominação de gênero para além das culturas colonizadas.....	57
2 CORPOS SUBVERSIVOS: a insubordinação da sexualidade feminina na poesia de Paula Tavares	59
2.1 O protagonismo do desejo sexual feminino.....	60
2.2 A configuração de identidades sexuais plurais.....	65
2.3 O empoderamento feminino na condução da sexualidade.....	72
3 CORPOS AMANTES: a interação entre corpos afetivos e sexuais em poemas de Paula Tavares	79
3.1 A pulsão sexual feminina como prioridade nas relações sexuais.....	80
3.2 O amor romântico e as relações de poder entre os gêneros.....	91
3.3 Afetividade e submissão feminina.....	98
3.4 O amor confluyente.....	103
3.5 Encontros amorosos e relações de poder.....	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	119
APÊNDICES	127

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ana Paula Ribeiro Tavares, ou simplesmente, Paula Tavares – nome literário escolhido para assinar seus livros de poesia –, nasceu em Lubango, província da Huíla, sul de Angola, em 1952. Deixou o país para estudar em Lisboa, onde terminou sua formação em História, concluiu mestrado em Literaturas Africanas e doutorado em História Africana; tem atuado em áreas da cultura, museologia, arqueologia e etnologia (CARDOSO, 2010). É autora de várias publicações científicas e de obras literárias que são alvo de atenção da crítica, que a considera uma das mais importantes vozes femininas na atualidade, principalmente no que se refere à poesia africana (SOUZA, 2010).

Paula Tavares é poeta, cronista e romancista. Têm publicadas as seguintes obras literárias: *Ritos de passagem* (1985); *O sangue da Buganvília* (1998); *O Lago da lua* (1999); *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001); *Ex-votos* (2003); *A cabeça de Salomé* (2004); *Os olhos do homem que chorava no Rio*, em parceria com Manuel Jorge Marmelo (2005); *Manual para amantes desesperados* (2007); *Como veias finas na terra* (2010) (FENSKE, 2015). A produção literária de Paula Tavares faz parte de antologias publicadas em países como Portugal, Brasil, França, Alemanha, Espanha, Itália e Suécia (CARDOSO, 2010).

A escritora angolana recebeu o Prémio Literário Mário António, da Fundação Calouste Gulbenkian (2004), pelo livro de poesias *Amargos como os frutos* (2001) (CARDOSO, 2010); o Prémio Nacional de Cultura e Arte em Literatura (Luanda, 2007) (FENSKE, 2015); assim como, em 2013, recebeu, em Firenze, o Prémio Ceppo Internazionali Piero Bigongiari (TAVARES, 2013). “Tornou-se muito apreciada na Itália, sobretudo após a publicação, em italiano, em 2006, de uma recolha de seus poemas”, é a primeira poeta da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) a receber tal honraria (TAVARES, 2013, s/p).

Mesmo morando em Portugal há muitos anos, não se percebe esse espaço em poemas de Paula Tavares. Na verdade, são imagens de Angola retidas pela memória e os sentidos da escritora, vetor principal da riqueza metafórica de seus poemas. Recorrer a imagens guardadas na memória, na subjetividade, e recriá-las, é um processo que Bosi (1977, p. 12) chama de “coexistência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele”. Sabe-se que é guardado na memória apenas o que foi significativo, não é a distância do tempo

passado que empalidece a lembrança, mas a relevância para subjetividade de quem a reteve. Segundo Bosi (1977, p. 12), “a imagem amada, a temida, tende a perpetuar-se: vira ídolo ou tabu. E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão”. Percebe-se que nos poemas de Paula Tavares a imagem de Angola emana do cotidiano de mulheres, tecidas em suas singularidades, assim como de papéis comuns a uma coletividade de mulheres.

Na infância, Ana Paula Ribeiro Tavares não convivia diretamente com um dos vários grupos étnicos de Angola, “a descendência dela mescla as origens portuguesas da mãe e as cuanhamas advindas de sua avó paterna” (CHAVES, MACÊDO, SECCO, 2006, p. 151). Os cuanhamas são um grupo étnico pertencente ao sul do país. No entanto, Paula Tavares foi criada por sua madrinha desde bebê, e embora vivessem em Angola, sua família adotava hábitos portugueses. Quando criança pôde observar com distância a cultura de etnias pastoras no sul do país, só como historiadora é que “foi conhecer mais profundamente as tradições de sua terra, por intermédio de leituras e de projetos de investigação histórica e arqueológica em que trabalhou, tanto na capital angolana como em várias cidades do interior de Angola” (CHAVES, MACÊDO, SECCO, 2006, p. 151).

Essas informações sobre a vida de Paula Tavares levantam alguns questionamentos que nem sempre podem ser respondidos, mas que são importantes para pensar sobre sua escrita, principalmente quanto ao fato de que sua poética elabora mulheres com posturas tão variadas e, por vezes, contraditórias. As mulheres, nos poemas de Paula Tavares, são definidas como angolanas; mas é importante ressaltar que tanto Angola como a poeta são constituídos dentro de uma mistura de experiências culturais. Por exemplo, embora Paula Tavares marque seu lugar enunciativo em Angola, materialmente, é de Portugal que fala, como já referido; portanto, ao analisar o entrecruzamento de discursos que atravessam a poética da escritora, pode ser levado em consideração que suas referências mais imediatas sobre relações entre homens e mulheres partem de sociedades cuja situação social e econômica de mulheres não é comparável com muitas realidades africanas, visto que as dinâmicas vividas pelas mulheres europeias podem ter ofertado melhores condições de empoderamento.

Percebe-se uma pluralidade de posturas femininas em poemas de Paula Tavares, pois, em alguns textos, é bem marcada a presença de mulheres autônomas e ousadas, enquanto em outros as mulheres se mantêm repetindo

padrões tradicionais étnicos opressores. Essa variação de comportamentos pode estar relacionada ao fato de a poeta fazer parte de um espaço definido por Bhabha (1998) como entre lugar, é uma terceira via que procura explicar que nem sempre o espaço em que se está é concreto; dos deslocamentos surgem seres que ocupam espaços diversos ao mesmo tempo, com referências culturais mais amplas e variadas. O entre lugar é um espaço suplementar, figurado, pensado como forma de traduzir experiências ambivalentes (BHABHA, 1998, p. 299).

A semântica dos poemas se encontra não só voltada para uma cartografia pastoril da região da Huíla, porém, ainda, principalmente em seus últimos livros, para as origens das artes no ocidente, evidenciando que hibridizações culturais estão presentes em seu imaginário literário, assim como no de outros escritores angolanos contemporâneos (SECCO, 2011, p. 263).

O imaginário poético de Paula Tavares é tecido por memórias e sensações que ressoam Angola em muitos versos. São sentimentos sempre atualizados sobre o país, sua natureza, cultura e sociedade; sem dúvidas, esse é o viés que mais inspira a poeta, por isso, apesar de levar em consideração a composição cultural de sua subjetividade, para referir-se a ela, pode-se utilizar a identidade mais espelhada por seu trabalho: a de mulher angolana, mas que não é uma, e sim várias mulheres.

Será que ser mulher e angolana geraria uma leitura de subalternidade quanto à presença de Ana Paula Tavares no meio intelectual contemporâneo? O reconhecimento de seu trabalho indica que não, pois sua trajetória profissional lhe conferiu outro lugar social, o de pesquisadora e escritora respeitada por seus pares (SOUZA, 2010). Os espaços de fala são seu universo, portanto, sua postura não é, de modo algum, subalterna. O que não significa dizer que as subalternidades ficaram fora de seu repertório, porque de seus poemas surgem mulheres submissas, assim como subversivas e amantes, além de tantas outras, que não seria possível categorizar em um único trabalho.

Outro ponto a ser reforçado é que a história de Angola revela muitos aspectos de realidades elaboradas em poemas de Paula Tavares. O meio ambiente do qual emerge o corpo feminino estudado é Angola, com seus mais de 500 anos de colonização, do qual ficou liberto apenas em 1975, portanto, recém-descolonizado, e que, logo em seguida, permaneceu imerso em uma guerra civil que durou até 2002; somando esse período com quatorze anos de guerra anticolonial, são quarenta anos de guerra ininterrupta, que destruiu toda a infraestrutura do país (MACHADO et al.,

2012, p. 65).

São poucos anos de pós-colonização e menos ainda do fim da guerra. O país canaliza seus esforços para se reconstruir em todos os setores, mas ainda é frágil a situação social. Angola é um país rico em recursos naturais, tem um dos maiores PIBs da África, graças às minas de diamantes e aos poços de petróleo, que exportam para muitos países; inclusive, é o país que mais exporta petróleo para a China (REDE ANGOLA, 2015). Porém, essa riqueza não é revertida para melhorar a vida das comunidades. Angola apresenta uma das mais desiguais distribuições de renda do mundo, a pobreza atinge a maior parte da população e a reconhecida corrupção assola a vida das comunidades (MARQUES, 2011).

Desde as primeiras reações organizadas contra a colonização de Angola, a literatura foi um importante instrumento de luta e de reflexão sobre o que era possível resgatar de si dentre os elementos que escaparam à assimilação da cultura europeia, havia a necessidade de compor a própria identidade com o que sobrou de Angola depois da pós-colonização. A literatura produzida até 1950 ainda estava muito presa aos modelos de literatura portuguesa, por isso, um dos primeiros passos para iniciar o processo de descolonização foi resgatar os fragmentos culturais angolanos postos à margem da cultura dominante. Padilha (2007, p. 20) chama de reapropriação dos bens simbólicos da nação angolana.

Em 1948, Angola começou a tentar se desvincular da cultura portuguesa, foi quando irrompeu o movimento “Vamos descobrir Angola”. Nesse momento, surgiu uma literatura que buscava resgatar a identidade angolana, livre de influências portuguesas, em nome da luta por independência. A cultura do país foi resgatada e reelaborada pela literatura, indo além da fruição estética, transformando-se também em arma de luta pela independência de Portugal, assim, a poesia agia na afirmação da identidade comum africana.

Em 1948, quando jovens estudantes angolanos, conscientizados de que pouco ou nada sabiam sobre a sua terra, lançaram o grito “Vamos descobrir Angola”, começou a mais importante fase da literatura angolana. Foi o rito de passagem para a angolanidade: o estágio inicial de uma literatura moderna que começava a reivindicar a sua maioria. Foi o momento de ruptura com os padrões estéticos que haviam moldado um século do fazer literário em Angola, em favor de um caminho delineado pela africanidade e angolanidade, que seriam suportes da reivindicação de uma nação livre do domínio colonial (SANTOS, 2007, p. 33).

Diante do novo contexto, a literatura foi canal para a ebulição e registro da

dor, das lutas, e foi uma forma de despertar nos angolanos a coragem para reagir. A poesia se sobressaiu entre os gêneros literários de combate à colonização, porque em um país com alto índice de analfabetismo, provavelmente é mais viável difundir poesias; elas alimentaram as utopias, pois os poetas eram, antes de tudo, seres políticos, engajados. Surgiram nomes importantes para o cenário poético angolano, como Alda Lara, António Jacinto, Viriato da Cruz e Agostinho Neto, que anos depois foi o primeiro presidente de Angola.

Este engajamento político dos escritores pode ser explicado pelo fato de que durante o movimento Vamos descobrir Angola os estudantes que tiveram a oportunidade de concluir seus estudos em Lisboa tiveram acesso “às modernas correntes literárias em voga na Europa, como o Renascimento Negro norte-americano e a Negritude francófona, ambos de ideologia pan-africanista, e também com o Neorealismo português e o Modernismo brasileiro” (SANTOS, 2005, p. 35). Isso possibilitou a elaboração da consciência de si como africano, e que rejeita a subalternidade imposta pelo colonizador. O objetivo era retomar e valorizar identidades angolanas, em sua diversidade de expressões étnicas e livres da influência europeia.

Outra característica da literatura angolana elaborada no período das lutas anticoloniais é a associação do corpo das mulheres à terra africana, essa metáfora também é comum em outros países colonizados no continente, a África era representada pelo corpo feminino, como tradicionalmente é lido – dominado, frágil, maternal, precisando ser salvo. “A exaltação e a invocação da Mãe-África foi um canto comum cantado em coro por poetas angolanos a partir do Movimento Vamos Descobrir Angola, surgido em 1948, em Luanda. Essa Mãe era, ao mesmo tempo, mulher e terra” (SANTOS, 2005, p. 1). Por um lado, a associação do país ao corpo feminino é símbolo do resgate das origens, dos angolanos como irmãos, filhos da mesma progenitora. Por outro, já é possível entrever a maternidade como um dos papéis sociais mais vinculados à imagem de mulheres africanas.

[...] Mãe Negra!...
Os teus meninos cresceram,
e esqueceram as histórias
que costumavas contar...
Muitos partiram p'ra longe,
quem sabe se hão de voltar!...
Só tu ficaste esperando,

mãos cruzadas no regaço,
bem quieta bem calada

É a tua a voz deste vento,
Desta saudade descendo,
De mansinho pela estrada.

(Poesia Africana, 2016, s/p)

O nome do poema citado é “Prelúdio”, escrito por Alda Lara em 1951. Observa-se, nesse fragmento do texto, que mãe negra, além de mulher, também é metáfora que faz referência a Angola. A poeta mostra um país que ainda não reage, permanece esperando, como imagens comuns de mães africanas, “quietas” e “caladas”, passivas diante da opressão. As lembranças de Angola elaboradas por Alda Lara geraram um eu lírico que resgata seu país, revela suas feridas, assim como o afeto despertado pela saudade declarada no poema; que pode ser melhor compreendido se for levado em consideração o fato de a poeta angolana morar em Portugal.

O poema “Prelúdio” foi escrito no início do movimento “Vamos descobrir Angola”, e esse passou por diversas transformações, até 1975, quando ocorre a independência do país. O que situa de outra forma a importância da cultura angolana porque, como foi dito, o movimento de libertação tinha como agentes fundamentais o compromisso de escritores com a causa. E diante da relevância da literatura como instrumento de luta e vitória, um mês após a independência de Angola, nasce a União dos Escritores Angolanos, em dezembro de 1975; trata-se de um órgão editorial criado para gerenciar publicações de obras escritas durante o período colonial (SANTOS, 2005, p. 41).

Do movimento Vamos descobrir Angola emanaram utopias sobre a formação de uma sociedade livre do domínio do colonizador e, principalmente, realizada em suas potencialidades. Mas no país pós-colonizado é estabelecido um estado de guerra civil que destrói os sonhos dos tempos de luta anticolonial, veiculados pelas poesias engajadas, cedendo espaço para uma poesia desencantada, por vezes voltada para si. Isso fomenta o surgimento, na década de 80, de uma nova concepção literária em Angola, que embora considere as questões sociais, é fortemente marcada por traços psicológicos, existenciais.

Luis Kandjimbo designou como “geração das incertezas” a poesia dos anos 80 e também a dos anos 90, cujos traços constantes são as temáticas da decepção e da angústia diante da situação de Angola frente à fome e à miséria social exacerbadas pela guerra civil entre a UNITA e o MPLA. No entanto, essa poesia pós-1980 não vai, na maioria das vezes, se ater explicitamente às questões sociais. As inquirições por ela feitas não são apenas cognitivas, mas principalmente sensitivas, buscando apreender as paixões humanas em diferentes dimensões (SECCO, 2013, p. 5).

Paula Tavares é uma das vozes mais representativas da renovação poética angolana pós 1980 (SECCO, 2013, p. 5). Na visão de Secco (2011), a poeta funda em Angola “uma nova dicção poética que repensava a questão da sexualidade reprimida das mulheres e não eximia de refletir sobre as desilusões sociais” (SECCO, 2011, p. 262). Inclusive, a poeta lança sua primeira obra em 1985, *Ritos de passagem*. Trata-se de um livro de poemas que traz o universo feminino em uma riqueza de nuances, que vão da particularidade do ser a problemáticas que afetam as mulheres, como categoria.

A presente dissertação tematiza as significações das representações de corpos de mulheres angolanas articuladas pelas relações de gênero, através do eu lírico feminino presente em poemas de Paula Tavares (2011). O livro investigado é *Amargos como os frutos* (2011), obra que reúne os seis livros de poemas da autora, publicados entre 1985 e 2010. Secco (2011) elabora o posfácio dessa publicação e traça um relevante percurso de leitura entre os livros publicados na coletânea. Nesta análise, observa-se que em *Ritos de passagem* (1985), “o eu-lírico critica as práticas autoritárias em relação às mulheres”; por outro lado, revela a sensualidade feminina associada aos frutos da terra (SECCO, 2011, p. 264); Já o *Lago da lua* (1999) está ancorado em ritos de iniciação feminina, na rigidez de tradições étnicas, assim como há retratos poéticos sobre a crise social do país e as agruras da guerra, que afligiram Angola por quarenta anos (SECCO, 2011, p. 266).

Em *Diz-me coisas amargas como os frutos* (2001) e *Ex-votos* (2003), percebe-se que os livros “assumem, apesar das desilusões com o presente, uma atitude de resistência no que diz respeito à preservação das tradições” (SECCO, 2011, p. 269). Já em *Manual para amantes desesperados* (2007), a poesia se coloca como “guia para aprender a lidar com o amor através do seu avesso – o desespero” (SECCO, 2011, p. 273); nessa obra, a relação entre homens e mulheres é evidenciada em seus aspectos afetivos e sexuais. E em seu último livro publicado, *Como veias finas na terra* (2010), Paula Tavares retoma temas presentes em obras anteriores, como a tradição, a guerra, o encontro amoroso e, por vezes, “o sujeito

poético tece e “retece” sua história e a de Angola [...] relacionando memórias e sonhos com as paisagens da infância na terra” (SECCO, 2011, p. 276). Tradição e atualidade se misturam para criar uma poesia que não é fruto de uma única época, porque traz questões existenciais que perpassam mulheres há milênios.

Paula Tavares cria, com sua lira, uma diversidade de processos de emancipação feminina. Isso gerou as inquietações que engendram a problemática dessa pesquisa, potencializada pela disposição para investigar como os processos de autonomia de mulheres são elaborados pela poeta africana. A problematização do corpo de mulheres angolanas se deve ao fato de ser o espaço material no qual se inscrevem as normatizações sobre os papéis e posturas que as mulheres estão submetidas.

A proposta deste trabalho se justifica por referir-se à discussão de questões relacionadas às imagens de gênero, que lesa a vida de mulheres e não foram suficientemente discutidas nos espaços de produção de conhecimento e, de modo geral, nem na sociedade. Além de colocar em pauta a possibilidade de refletir sobre vivências de mulheres envolvidas em relações heterossexuais, geralmente pautadas no reconhecido sexismo, que subjuga mulheres e afeta diretamente a sociedade na produção de hierarquias opressoras. Já no segundo capítulo, serão analisados corpos subversivos às leis patriarcais; e no terceiro capítulo de estudo, serão investigadas relações consensuais e amorosas, nas quais as relações de poder são menos visíveis.

Para estudar a autonomia do corpo feminino na poesia de Paula Tavares, a definição de conceitos sobre Corpo, Gênero e Sexualidade foi discutida a partir de diferentes perspectivas, no decorrer do desenvolvimento do trabalho. Mas vale apresentar, de pronto, algumas referências conceituais. Por exemplo, o conceito de patriarcado, lido como forma de domínio do masculino sobre o feminino, é disposto como uma subcategoria de gênero, porque se parte do pressuposto de que relações baseadas em preceitos patriarcais são apenas uma das formas de articular os vínculos entre homens e mulheres, em poemas de Paula Tavares (2011), visto que neles há imagens de gênero que desconstroem muitos desses padrões.

Há um debate entre teóricas feministas sobre o uso do termo patriarcado, porque embora muitas apregoem a necessidade desse conceito, outras consideram desnecessário seu uso. Por exemplo, Saffioti (2004) coloca que a resistência em continuar utilizando o termo patriarcado para compreender as relações entre

masculino e feminino “permite que este esquema de exploração-dominação grasse e encontre formas e meios mais insidiosos de se expressar. Enfim, ganha terreno e se torna invisível”. A socióloga entende que não utilizar o termo é mascarar as relações de opressão (SAFFIOTI, 2004, p. 122).

É justamente esta concentração do termo em relações opressivas que faz a filósofa norte-americana Judith Butler (2003, p. 20) afirmar que o patriarcado é um conceito ultrapassado. Ela coloca que é uma presunção política acreditar que exista “uma base para o feminismo”; a autora considera o patriarcado um conceito simplificador, pois trabalha com a concepção de singularidade das relações de dominação, “a noção de um patriarcado universal tem sido amplamente criticada em anos recentes, por seu fracasso em explicar os mecanismos da opressão de gênero nos contextos culturais concretos em que ela existe” (BUTLER, 2003, p. 20).

É possível apostar em um patriarcalismo contemporâneo (MACHADO, 2000), porque é notório que os juízos de valor patriarcais permanecem conduzindo as relações de gênero; são variadas e intensas as formas de opressão contra as mulheres, não é presumível o tempo em que a humanidade alcançará relações equilibradas. Todavia, ler as relações humanas a partir das ideias de gênero é abrir-se para o entendimento de que é possível uma mobilidade dessas relações. Embora isso seja possível, o patriarcado está instalado na linguagem, nos simbolismos, ainda é dele que os significantes partem para reger as relações de gênero. Por essas razões, foram utilizados os dois termos ao longo do trabalho – patriarcalismo e gênero. Não como palavras sinônimas; mas gênero fazendo referência, de maneira geral, às imagens construídas sobre o masculino e o feminino em poemas de Paula Tavares; e patriarcado de forma específica, quando foram avaliados poemas em que essa forma de dominação imperava.

As performances dos corpos em cada poema avaliado são outro elemento considerado subcategoria de gênero nesta pesquisa. Elas guiaram as investigações sobre o grau de autonomia feminina. O conceito de performance que atravessou as leituras de poemas em todos os capítulos está em consonância com as proposições significativas de Judith Butler (2000; 2003). A filósofa afirma que os gêneros passam uma estabilidade ilusória, “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados” (BUTLER, 2003, p. 48). São os atos, principalmente os discursivos, que interagem com os paradigmas de comportamento

estabelecidos socialmente para homens e mulheres, ora copiando esses modelos, ora os negando; porém, sempre partindo de regras já definidas.

A seleção do referencial teórico priorizou discussões contemporâneas sobre os estudos de gênero, mas levando em consideração o contexto social pós-colonial e pós-guerra do país. Para haver uma aproximação maior com as imagens poéticas de Paula Tavares, parte do referencial teórico tem como base o estudo de pesquisadores angolanos, priorizando aqueles que discutem as relações de gêneros no país. Como Silva (2009), que analisa o acesso à educação de mulheres do campo e mulheres urbanas em Angola, confrontando com influências étnicas e a manutenção do direito costumeiro. Assim como Grassi (2001), que investiga as relações econômicas como elemento de dominação masculina em Angola, indicando que mesmo as mulheres se destacando no mercado de trabalho informal, a conexão com aspectos históricos e sociais ainda as subalterniza. Além de outras referências teóricas que elaboram seus discursos de dentro do país (DUCADOS, 2004; PEREIRA, 2008).

A pesquisa buscou discutir representações de mulheres em processos diversos de autonomia sociopolítica e afetiva, que emergem da poesia de Paula Tavares na obra "Amargos como Frutos" (2011), articuladas na relação dessas com seus próprios corpos e com aqueles do sexo masculino, confrontadas com paradigmas culturais de comportamentos naturalizados e estabelecidos para mulheres e homens, na sociedade angolana. O propósito maior de estudar a autonomia feminina e as relações de poder é subdividido em três objetivos específicos, que correspondem aos capítulos do trabalho.

No primeiro capítulo, foi estudado o corpo oprimido de mulheres, com o intuito de investigar, na poesia de Paula Tavares, formas de domínio do masculino sobre o feminino, observando o corpo social e a história de Angola e, em especial, as representações de corpos de mulheres angolanas sob o duplo fardo de sujeição, seja dos ditames coloniais que ainda se fazem presentes, seja dos preceitos patriarcais que ordenam as relações de gênero, ambos relegando as mulheres a lugares de submissão.

Os corpos femininos presentes no primeiro capítulo são violentados e mantêm uma postura submissa diante de tal fato. São corpos rigidamente marcados por leis sociais opressivas, apresentadas como prescrições naturais para seu sexo. Isso define de forma drástica as experiências femininas, pois ficam voltadas para a

satisfação de desígnios masculinos. Como, por exemplo, servir ao cônjuge, acatar suas vontades, ceder à violência do desejo de homens, entre outras imagens que foram estudadas nesse segmento do trabalho.

A dinâmica do patriarcado manipula a cultura de forma a favorecer os homens em todas as instâncias da vida; dessa forma, anula as mulheres, que em muitas culturas permanecem como “O Segundo sexo”. Essa expressão faz referência à obra da filósofa francesa Simone de Beauvoir (1967; 1970). Ela é um divisor de águas para o pensamento feminista, pois com essa obra provoca um efeito imenso, ao desconstruir imagens femininas essencializadas, a partir de um repertório consistente de argumentação teórica. Algumas categorias de análise que Beauvoir utilizou foram base para pensar sobre imagens poéticas nas quais a sexualidade feminina permanece centrada na maternidade, nas obrigações com o casamento, no poder dos homens sobre as mulheres.

Essas questões que Simone de Beauvoir aponta estão presentes, principalmente, no primeiro capítulo da dissertação, cujos poemas têm como elo a subalternização feminina. Assim, o estudo da inferiorização de mulheres pautar-se-á na análise de posturas determinadas pelo patriarcalismo, que foi o fio condutor da leitura de relações estabelecidas entre os gêneros, neste capítulo do estudo. A escolha dessa perspectiva se deve ao fato de que os vínculos entre homens e mulheres se articulam nos textos a partir do domínio, que submete as mulheres a essa forma de poder. Em alguns poemas, o patriarcado se aproxima de organizações sociais ancestrais de dominação, por isso o antropólogo Lévi Strauss (1982) esclarece questões que fundamentam a formação da estrutura patriarcal.

Seguindo essa perspectiva de leitura das dominações no texto poético, a feminista e cientista política Carole Pateman (1993), estuda o patriarcado na modernidade, avaliando como essa forma de poder molda a dinâmica de relacionamentos conjugais, definidos a partir de contratos estabelecidos entre o pai e o noivo, assegurando direitos ilimitados ao futuro marido. Ainda levando em consideração os estudos sobre o sistema patriarcado, a estudiosa e militante feminista Heleieth Saffioti (1987; 2004) contribui com este trabalho ao avaliar processos de dominação masculina que conduzem as relações sociais. Assim como o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1995, 2002), que justifica a aceitação feminina da opressão pela naturalização dos esquemas de dominação, de forma que as relações de poder se fundam como irrefutáveis.

No segundo capítulo há uma ruptura com as dinâmicas de dominação masculina, pois tem o intuito de analisar comportamentos femininos contrários às posturas mantidas no primeiro capítulo; por isso, busca averiguar representações de insubordinação da sexualidade feminina inscritas em poemas que expressem uma busca pelo domínio do próprio corpo, estabelecendo a satisfação de seus desejos como prioridade, momento em que serão examinadas as relações de gênero e interações sexuais engendradas pelas imagens líricas da poeta, que enunciam, na fronteira do entre lugar, a possibilidade de questionar valores e normas estabelecidas, a definirem papéis femininos e masculinos, através de orientações compulsórias de comportamentos de gênero e sexuais.

Nesse segundo momento do trabalho, a sexualidade feminina é celebrada, as mulheres assumem o controle e quebram paradigmas, mostram seus corpos nus, assumem o prazer do sexo, afastam-se da relação entre sexualidade e maternidade. Desta forma, nos poemas desse eixo de análise, a eroticidade, somada à independência feminina, elabora performances autônomas, livres e em busca de prazer (TOURAINÉ, 2007). A linguagem que elabora essas performances inova as relações entre os gêneros, porque indica uma mudança paradigmática de linguagens que objetificam as mulheres (LAKOFF, 2010). Desse modo, são criadas outras posturas femininas, com independência para se expressarem.

Para essas análises, as concepções de gênero, a partir de Butler (2003), são fundamentais, porque a teórica mantém o conceito aberto para múltiplas possibilidades de expressão das identidades de gênero, já que afirma não haver identidades fixas, é um espaço aberto para as performances se realizarem. Louro (2000) segue a mesma linha de argumentação e classifica as identidades de gênero como uma ilusão, que se manteve com a naturalidade de verdades “inquestionáveis”.

O segundo capítulo visa desconstruir parte deste conceito de identidades naturais, vinculadas a padrões patriarcais de entendimento; por isso, procurou estudar performances femininas ativas e autônomas na condução de suas vidas. É importante ressaltar que as mulheres têm sido ativas na formação de novos modelos de comportamento (WEEKS, 2000). Isso ocorre quando as mulheres estão empoderadas para agir de forma que esse processo de mudança ganhe força (SARDENBERG, 2006; MAGESTE, MELO, CKAGNAZAROFF, 2008). É ao tomar o poder sobre si mesma que a mulher manifesta liberdade e autonomia diante do

mundo, a partir dos aspectos mais pessoais de sua existência, como suas vontades e escolhas.

E o terceiro capítulo busca equilíbrio nas relações de poder entre mulheres e homens. Para isso, foram analisados poemas de Paula Tavares que abordam relações consensuais e amorosas entre amantes, nas quais as alteridades se relacionam de maneira mais equânime, redesenhando assim as fronteiras entre masculino e feminino, de forma a perceber se os limites postos para os comportamentos entre os gêneros podem ser transpostos, deslocando mulheres e homens para experiências mais horizontais de gênero e sexualidade.

O estudo de relações amorosas e consensuais entre corpos amantes, como forma de pensar relações mais equilibradas entre os gêneros, é uma ideia que coaduna com reivindicações de movimentos feministas, assim como diversos órgãos de desenvolvimento humano, que têm como objetivo equalizar relações entre gêneros, mas é importante ampliar o âmbito das discussões, abrindo espaço para discursos que enfoquem, também, vínculos afetivos e prazer sexual (GORDON, LEWIS, 2008). Para discutir tais relações, foi investigado, nos poemas selecionados, se a sexualidade feminina é instrumento de autonomia feminina (TOURAINÉ, 2007); assim como se relações amorosas e desejadas por ambos os parceiros podem anular a dominação masculina que perpassa as sociedades (BOURDIEU, 1995; FIRESTONE, 1970).

Na maior parte dos poemas do terceiro capítulo, o corpo não é definido por obrigações, mas por desejos, por isso é possível observar a libido (LOPES, 2011) pulsando no erotismo de corpos que ora se buscam, ora se fundem. Essa pulsão sexual tão individual, mas marcada pelas regras sexuais de cada sociedade, pode ser analisada por meio do conceito de scripts sexuais (BOZON, 2004), que explica como a sexualidade é elaborada pelos sujeitos, a partir de aprendizagens sociais. Guatarri e Rolnik (1996) também fazem parte das bases conceituais desse estudo, pois fornecem subsídios para leitura de expressões afetivas e sexuais em alguns poemas, principalmente com suas proposições sobre o amor e a constituição de uma nova suavidade nos territórios de desejo. Deste modo, Giddens (1993) também contribuiu, apontando para a formação de novos paradigmas de relacionamento afetivo entre as pessoas.

Ressalta-se que as mesmas categorias de estudo foram adotadas para a análise de todo o *corpus* de poemas selecionados para o trabalho. É uma forma de

observar como a variedade de comportamentos atravessa as mesmas categorias de estudo e, principalmente, como os poemas interagem com elas. O pressuposto que guiou as investigações da pesquisa foi a concepção de que nos poemas de Paula Tavares há uma multiplicidade de posturas femininas em relações amorosas, isso indica o grau de empoderamento de mulheres representadas, o que proporciona uma leitura mais ampla sobre as relações entre mulheres e homens.

Diante da variedade de perfis femininos, a dissertação se encontra articulada em três eixos de análise, que podem ser descritos como corpos subalternos, subversivos e amantes. O elo principal entre eles é o estudo de questões relacionadas a processos de emancipação feminina. Dessa forma, foram definidas como categorias analíticas do trabalho: Corpo, Gênero e Sexualidade, que forneceram bases conceituais para avaliar movimentos de empoderamento feminino, assim como oferecem elementos para analisar a manutenção da rígida ordem patriarcal que ainda governa o mundo.

O processo de coleta de dados foi realizado a partir da leitura dos poemas, orientado pelas três principais categorias analíticas do trabalho (Corpo, Gênero e Sexualidade), e a organização dos dados coletados em mapas (SPINK, 2010), com colunas e linhas, em que nas colunas foram registradas as subcategorias de cada eixo de análise, e nas linhas, a identificação do texto analisado. Os mapas foram objetos de leitura horizontal e vertical, em que esses têm o objetivo de compreender as categorias e subcategorias, e a leitura horizontal cumpre a meta de manter a unidade dos textos lidos e estudados pela leitura do problema e do pressuposto da pesquisa. A partir dessas leituras foi possível estabelecer os tópicos que agrupam os poemas por tema em cada capítulo.

É importante enfatizar que a pesquisa não se pauta em um corpo de mulher “fixo, unívoco, a-histórico” (DALLERRY, 1997, p. 74). Na verdade, parte-se do pressuposto de que os corpos são complexos e se movimentam em muitas direções, incluindo as identificadas neste trabalho: submissão, subversão e afeto.

1 CORPOS OPRIMIDOS: domínio e opressão dos corpos de mulheres angolanas na poesia de Paula Tavares

Ninguém falou de dor
Abandono solidão
A loucura é palavra interdita
Ficam os sonhos a voar
Pássaros na boca do vento.

(TAVARES, 2011, p. 203)

O grito poético, na época das lutas pela libertação colonial, era canal que projetava a dor da população angolana; hoje os poemas de Paula Tavares também não são meros instrumentos de fruição estética, emitem vozes de mulheres em processos emancipatórios diversos. Percebe-se que, assim como na maior parte das sociedades, apesar da conquista de alguns direitos constitucionais pelas mulheres, em Angola, ainda é comum o domínio do masculino sobre o feminino em todos os aspectos e espaços. Isso está relacionado a uma gama de questões que levam as relações entre gêneros submeterem as mulheres ao poder de homens. Isso é agravado por fatores como a frágil situação econômica da população, decorrente da longa história de dominação colonial e guerras civis; somados, ainda, a padrões culturais étnicos patriarcais; além da pós-colonização recente (1975). O amálgama criado por essas condições torna os papéis sociais rígidos e, aparentemente, inflexíveis.

O processo de dominação masculina repercute de diversas formas em poemas de Paula Tavares (2011), sendo tema deste primeiro capítulo. Para isso, foram selecionados textos em que o corpo dominado e oprimido de mulheres angolanas consta como um dos elementos utilizados para responder à problemática da pesquisa, que é estudar como os corpos femininos são elaborados pela poética de Paula Tavares (2011). Neste segmento do trabalho consta a leitura analítica de oito poemas que são divididos em cinco categorias temáticas de estudo. Esses textos fazem parte de obras diversas da autora, mas estão reunidos na coletânea *Amargos como os frutos* (2011), há textos do primeiro livro da poeta, assim como do último, ou seja, é possível observar exemplares de poemas publicados entre 1985 a 2010, agrupados no mesmo eixo de estudo, pela subalternização do corpo feminino, traço comum entre eles.

Nesses poemas, o destino é apresentado de forma compulsória para mulheres e homens, mas para essas, é naturalizada a submissão, como se fosse a única forma de instaurar-se no mundo, tanto que se pode adiantar que elas corroboram com a manutenção deste *status quo*, no acolhimento de regras que se impõem de maneira essencial.

1.1 A maternidade como papel social compulsório

A ordem social estabelecida em cada sociedade age no sentido de naturalizar as vivências e normas comunitárias. Dessa forma, pode-se afirmar que o papel social mais ligado à imagem de mulheres é a maternidade. Nas imagens poéticas que foram analisadas neste item de estudo, composto pela análise de dois poemas: “Mulher à noite” (TAVARES, 2011, p. 91) e “Assim o corpo” (TAVARES, 2011, p. 93-94), é possível avaliar parte do que é corresponder à atribuição compulsória da maternidade em um contexto de miséria.

Mukai (3)
(Mulher à noite)

Um soluço quieto
desce
a lentíssima garganta
(rói-lhe as entranhas
um novo pedaço de vida)
os cordões do tempo
atravessam-lhe as pernas
e fazem a ligação terra.

Estranha árvore de filhos
uns mortos e tantos por morrer
que de corpo ao alto
navega de tristeza
as horas.

(TAVARES, 2011, p. 91)

O poema projeta imagens de um eu lírico feminino que traz no corpo a miséria que atinge o contexto social angolano. No texto, a maternidade se instala como inevitável, e aparece como principal fator de subalternidade feminina. Existe uma pressão psicológica e econômica sobre a mulher, em relação à maternidade em

Angola, porque a fertilidade é um valor social. Ter filhos é responder ao seu papel como mulher, além de reproduzir mais mão de obra para a agricultura (PEREIRA, 2008, p. 73). No entanto, pode-se ponderar que manter altas taxas de fertilidade em um país cujas condições sociais são degradantes para a população, indica ausência do Estado com políticas públicas voltadas para a questão da natalidade.

Segundo as estatísticas, existem em Angola cerca de 19 milhões de habitantes [UNICEF 2011: 108, PNUD 2010: 194], dos quais 42% residem no meio rural. Outros indicadores sociodemográficos referem-se à esperança média de vida, que é de 48 anos [UNICEF 2011: 88], a mortalidade materna que registra 1400 casos por 100 mil natos vivos [PNUD 2010: 166], a mortalidade infantil na ordem dos 42 por 1000 nascimentos [UNICEF 2011: 88] e uma taxa de fertilidade de 5,6 filhos por mulher [UNICEF 2011: 126]. O índice de pobreza cifra-se nos 77%, dos quais 26% de pobreza extrema [PNUD 2010: 170], sendo as mulheres e as crianças as principais vítimas (SILVA, 2011, p. 22).

Dentro deste contexto de pobreza mencionado pelos índices citados, percebem-se imagens do texto “Mulher à noite”, nas quais a poeta elabora muitos nascimentos, porém, para muitas mortes: “Estranha árvore de filhos/ uns mortos e tantos por morrer” (TAVARES, 2011, p. 91). Nesse poema, o corpo feminino perde toda capacidade de agência sobre a própria existência, permanece assujeitado à cultura, que se apresenta como natureza, tanto que a mulher é “árvore” que pode ser traduzida como analogia à reprodução; assim como é signo para passividade e silêncio da mulher retratada: “sua existência aparece-lhe tranquilamente justificada pela passiva fertilidade do corpo” (BEAUVOIR, 1967, p. 267).

A filósofa Simone de Beauvoir é um dos elementos radicais de politização das mulheres. Sobre questões vinculadas à maternidade, em sua renomada obra *O segundo sexo* (1967), publicada em 1949, contestou o determinismo biológico e polemizou o destino das mulheres como mães, apontando as construções culturais que engendram como papel principal da mulher a maternidade. “[...] causa principal da dominação do sexo masculino sobre o sexo feminino” (SCAVONE, 2001, p. 138). Afinal, ser mãe ainda hoje prende as mulheres à esfera doméstica, pois são responsabilizadas pelos cuidados com a prole, o que pode afastá-las do mercado de trabalho, diminuindo as oportunidades de conquistar independência financeira.

Silva (2009, p. 2407) afirma que na zona rural de Angola há uma rígida normatização de papéis sexuais, que reserva à mulher um valor associado ao casamento, à maternidade; já na zona urbana, a mulher, mesmo mãe, pode encontrar mais espaços para se firmar como pessoa independente, principalmente

se é a chefe do agregado familiar. O dinamismo dela no comércio informal pode justificar novos paradigmas (GRASSI, 2001); no entanto, a independência financeira não diminui a violência impetrada contra elas, quando possuem cônjuges (DUCADOS, 2004).

Esta participação na vida social, possibilitada pelo exercício de uma função fora do âmbito doméstico, não é indicativa de igualdade entre os gêneros, além de ser vedada às mulheres da zona rural, que permanecem entre a lavoura e o agregado familiar: “a sua existência pauta-se por uma grande invisibilidade no plano social, na medida em que não é chamada a intervir nos processos decisivos da vida comunitária” (SILVA, 2011, p. 21). Nesse contexto, toda energia feminina deve ser direcionada à gestão da vida doméstica e à educação dos filhos. “Alienada em seu corpo e em sua dignidade social, a mãe tem a ilusão pacificante de se sentir um ser em si, um valor completo” (BEAUVOIR, 1967, p. 263). Seu reconhecimento como pessoa depende do desempenho desse papel, cuja responsabilidade recai sobre elas, como é naturalizado em sociedades patriarcais.

Na atualidade, estudos feministas entendem que a maternidade não é necessariamente um fator que gere opressão de mulheres (SCAVONE, 2001); são as relações de dominação que mantêm leituras patriarcais de gêneros. Essas exigem que mulheres exerçam uma função que é naturalizada pelas leituras sociais feitas sobre seu corpo; assim, tornam o significativo “mãe” ideal de realização feminina, direcionando, também, a sexualidade de mulheres ao cumprimento de um dever, uma obrigação que deve ao cônjuge e à comunidade. Nesse sistema, a sexualidade não se relaciona com prazer sexual para mulheres, afinal, como lembra Simone de Beauvoir, “a fecundação pode realizar-se sem que a mulher sinta o menor prazer (BEAUVOIR, 1967, p. 112).

Em sociedades patriarcais há uma decência apregoada à maternidade como papel social. Beauvoir (1967, p. 293) esclarece que se reverenciam as mulheres que são mães; porém, isso depende da presença masculina ao lado delas, está associada ao casamento, ou seja, passa pela validação de um homem. Ainda considerando a questão da maternidade, a filósofa ironiza: “Falou-se, também muitíssimo, dos direitos sagrados da mãe, mas não foi como mãe que as mulheres conquistaram o direito de voto [...]” (BEAUVOIR, 1967, p. 293).

Sem dúvidas, independente do desejo real de mulheres assumirem a maternidade como função social única, um fator indicativo de autonomia feminina é

a possibilidade de elas recusarem a maternidade para experienciarem outros horizontes afetivos e profissionais. Porém, no poema “Mulher à noite” (TAVARES, 2011, p. 91), a personalidade feminina se encontra anulada como sujeito, seguindo compulsoriamente o destino biológico de seu corpo, frente às mazelas sociais do contexto histórico e social do qual faz parte.

No texto “Mulher à noite” (TAVARES, 2011, p. 91), a figura feminina permanece em silêncio, engolindo de forma passiva as agruras sociais a que está submetida: “Um soluço quieto/ desce / a lentíssima garganta”. A personalidade feminina é mantida na invisibilidade, tanto que a escuridão já vem embutida no título do texto (“Mulher à noite”). Nesse poema, Paula Tavares (2011) elabora uma mulher que perde a individualidade, para ser apenas um corpo gerador de vidas e mortes sucessivas. Esta perda do que pessoaliza os indivíduos está associada à capacidade de reger a própria existência, e isso é anulado, pois a mulher é resultado de uma situação, e não agente de suas escolhas. É possível perceber esse processo também no poema “Assim o corpo” (TAVARES, 2011, p. 93-94), no qual se pode observar o corpo feminino objetificado. Em ambos os poemas, a voz lírica relata em 3ª pessoa. Isso é coerente com o silêncio impingido às duas imagens femininas, que alude a um contexto social no qual ser mãe é consequência de fatores culturais e sociais que subalternizam as mulheres.

Assim o corpo
sitiado pela sede
ausente de si próprio
quase de pedra
perdido quieto
à beira da cidade.

Nada acontece antes da noite
por sobre a orla cinzenta
de outro dia
acesas as fogueiras
desencadeada a ira
é maior a fome da fome d'outros corpos
é tão grande a sede d'outros corpos
que se alarga o círculo à volta da cidade
que se alarga o grito à volta da cidade.

Um gemido antigo inicia
uma noite larga
fêmea de tão sofrida

há corpos que tilintam
 outros envelhecem
 este permanece nu
 na mão da cidade
 a ninguém é permitido o sono

Na esteira da cidade
 sentados frente a frente
 dois homens dão as mãos

esperam
 um futuro parto das mulheres
 a tribo renascerá de si própria
 e as crianças soltas
 nas ruas da cidade

pouco importa
 se são crianças de vidro
 não importa se são crianças
 estilhaço

tudo está bem
 quando se pode pôr por ordem
 as insígnias a cabeça a marca do clã
 na esteira da cidade

(TAVARES, 2011, p. 93-94)

Os poemas “Mulher à noite” (TAVARES, 2011, p. 91) e “Assim o corpo” (TAVARES, 2011, p. 93-94) fazem parte do segundo livro de Paula Tavares, lançado em 1999, *O lago da lua*. Essa obra tem como referência um contexto social marcado por longos anos de colonização e guerras civis; portanto, surge a presença de uma Angola desencantada, degredada. E é diante desse cenário que surge “Mulher à noite” (TAVARES, 2011, p. 91) e “Assim o corpo” (TAVARES, 2011, p. 93-94), cujas personalidades femininas são anuladas como sujeitos. Por um lado, enfrentam uma realidade miserável, comum a maior parte da população; por outro, o patriarcado conduz as relações entre os gêneros, e é justamente esse sistema que reproduz padrões que podem impedir a reação de mulheres diante de abusos sofridos.

Um tema que se repete ao longo do livro *O lago da lua* (TAVARES, 2011), e também nos poemas “Mulher à noite” (TAVARES, 2011, p. 91) e “Assim o corpo” (TAVARES, 2011, p. 93-94), é a questão da maternidade em um país que ainda enfrenta graves calamidades sociais. O destino de crianças fragilizadas por tal realidade é questionado pela poética de Paula Tavares (2011), seja ao se referir à

morte delas, como no poema “Mulher à noite”, seja quando aponta suas fragilidades, como a imagem “Crianças de vidro”, de “Assim o corpo”, signo que se repete em outro poema do livro: “November without water” (TAVARES, 2011, p. 95), no qual é possível captar imagens da infância no espaço urbano miserável.

A professora Heleieth Saffioti estuda categorias de patriarcado no Brasil, mas seus estudos dialogam muito bem com o contexto social de mulheres em Angola. Ela afirma que por maior que sejam as diferenças de situação social entre as mulheres, elas têm a maternidade como identidade que indica responsabilidade exclusiva delas, de tal forma que os cuidados com os filhos cabem a elas. Isso parece tão natural quanto sua capacidade de dar à luz (SAFFIOTI, 1987, p. 9). O pensamento de Saffioti está em consonância com o fato de que em Angola a mulher tem o papel tradicional de garantir o bem-estar do agregado familiar. (GRASSI, 2001, p. 5).

Os homens retratados no poema “Assim o corpo” (TAVARES, 2011, p. 93-94) mantêm um senso de comunhão masculina, simbolizado pelo ato de dar as mãos. Também é possível afirmar que eles “lavam as mãos” para as crianças geradas, o que importa é ter mais descendentes para o clã, “não importa se são crianças/estilhaço” (TAVARES, 2011, p. 93-94). Esta postura masculina dialoga com perspectivas comuns no país, como as apontadas por Grassi (2001), que indica a responsabilidade que é posta sobre as mulheres de conseguir sustentar a prole, em um contexto de pobreza e desigualdade entre os gêneros.

Porém, esta imagem feminina ativa não é percebida na composição do texto poético “Assim o corpo” (TAVARES, 2011, p. 93-94). Nesse, o corpo feminino é tão frágil quanto a situação social do país, ele aparece dominado, manipulado: “ausente de si próprio / quase de pedra / perdido quieto / à beira da cidade.” A objetificação de corpos de mulheres no poema está associada à reprodução de crianças, mas, sobretudo, à satisfação violenta de desejos masculinos; sem dúvidas, é a materialização da cultura patriarcal em seu aspecto mais nocivo, o domínio sexual sobre corpos de mulheres.

Richard Parker, antropólogo estadunidense e brasileiro, elaborou estudos representativos sobre a sexualidade brasileira. Em suas investigações, observa que o patriarcado, no Brasil, tem como fonte geradora de paradigmas o modelo clássico da família patriarcal vindo do período colonial (PARKER, 2000, p. 56). O teórico traça divisões dualísticas para avaliar padrões de comportamento entre mulheres e

homens deste período histórico, porque é dessa forma que o patriarcado rege as relações. A diferenciação extremada entre papéis masculinos e femininos determina a hierarquia entre os gêneros, pautada em determinações culturais, mas com a máscara de naturalidade desse destino.

Com o poder investido inteiramente em suas mãos, o homem era caracterizado em termos de superioridade, força, virilidade, atividade, potencial para a violência e o legítimo uso da força. A mulher, em contraste, em termos de sua evidente inferioridade, como sendo em todos os sentidos o mais fraco dos dois sexos – bela e desejável, mas de qualquer modo sujeita à absoluta dominação do patriarca (PARKER, 2000, p. 58).

Apesar das diferenças que caracterizam o patriarcado em cada sociedade, o traço comum é a exploração de mulheres por homens; por isso as proposições de Parker (2000) se aproximam de imagens que Paula Tavares compõe em “Assim o corpo” (TAVARES, 2011, p. 93-94). De alguma maneira, o fato de Angola ter o mesmo colonizador que o Brasil pode aproximar leituras patriarcais brasileiras e angolanas; no entanto, é importante enfatizar que em Angola há componentes étnicos que atuam no sentido de manter as tradições de seus grupos culturais (SILVA, 2009), também patriarcais, porém, articuladas de outra forma.

No poema “Assim o corpo” (TAVARES, 2011, p. 93-94), é possível visualizar corpos femininos assediados, violados com fúria. O verso mais representativo da opressão masculina é “fêmea de tão sofrida” (TAVARES, 2011, p. 93-94). A citação do termo “Fêmea” remete à naturalidade biológica que fundamenta as bases de hierarquia do patriarcado. Nesse sistema de poder, os homens exercem uma dominação reforçada por preceitos sociais que se afirmam como naturais, conferindo a eles uma liberdade plena e dominante. Isso é um fenômeno que precisa ser continuamente desconstruído, para que as identidades possam expressar-se como contingências.

As relações patriarcais e o contexto de miséria, nos poemas “Assim o corpo” (TAVARES, 2011, p. 93-94) e “Mulher à noite” (TAVARES, 2011, p. 91), cercam a capacidade de agência das mulheres. Desta forma, elas têm a sexualidade definida por critérios que desconsideram a condição delas de sujeito. Visto que em ambos os poemas é possível perceber que as personalidades femininas estão dormentes, dentro do quadro de misérias que as afeta, o corpo está “ausente de si próprio” (TAVARES, 2011, p. 93-94). Nota-se que em sociedades dominadas por leis patriarcais, vários fatores convergem, no sentido de subalternizar o feminino. Em

Angola, são tantas as circunstâncias de dominação masculina, que é algo naturalizado; isso afeta a maioria das mulheres. Pereira (2008) discute sobre a ocupação de espaços públicos pelas mulheres em Angola e disserta sobre fatores que as subalternizam no país:

A poligamia, a fraca posição de escolha no que diz respeito às relações sexuais, os níveis mais baixos de educação, as limitadas condições econômicas decorrentes da menor oportunidade de conseguir informação e o uso da prostituição como estratégia econômica fazem com que as mulheres sejam postas numa situação altamente precária em relação aos indivíduos do sexo masculino (PEREIRA, 2008, p. 74-75).

Acrescenta-se aos fatores elencados por Pereira (2008), dados da pesquisa de Marzia Grassi (2001), teórica que estuda o desenvolvimento econômico de Angola, a partir da perspectiva de gêneros. Grassi (2001) faz menção ao aumento da prostituição de jovens deslocadas de sua terra de origem, devido à guerra. A pesquisadora afirma também que “um terço das doenças que afetam as mulheres com idade entre 15 e 44 anos estão relacionadas com a gravidez, o parto, o aborto, o HIV e infecções do aparelho reprodutor” (GRASSI, 2001, p. 9). Ou seja, a saúde feminina é afetada principalmente por problemas relacionados à sexualidade. Em textos de Paula Tavares (2011), o fator que mais subalterniza mulheres é justamente a disposição delas como objeto sexual em um contexto de miséria.

Percebe-se que nos dois textos avaliados neste tópico de estudo, “Mulher à noite” (TAVARES, 2011, p. 91) e “Assim o corpo” (TAVARES, 2011, p. 93-94), o espaço poético revela dramas sociais que atingem a experiência feminina, tirando delas a possibilidade de serem sujeitos de suas escolhas. O mesmo padrão de comportamento aparecerá em todos os textos deste primeiro capítulo. No entanto, a exploração de mulheres ocorre a partir de diferentes imagens em cada texto poético. No próximo tópico analítico pode-se observar como a repetição compulsória de condutas tradicionais mantém as mulheres reféns de performances que as escravizam.

1.2 A corporalidade do sexo e a definição de papéis de gênero

Este tópico de estudo avalia a rigidez de papéis de gênero que definem posturas oprimidas e resignadas para mulheres. O corpo feminino aparece atrelado ao trabalho doméstico, tendo como principal função servir a todos, sem

necessidades próprias, não tem direito a descanso e prazer. É possível observar isso, tanto no poema “As gentes de Mpinda e Mbanza Kongo” (TAVARES, 2011, p. 164) como no poema “Compraste o meu amor” (TAVARES, 2011, p. 243), que também foi avaliado neste tópico de estudo. Nos dois textos, corpos de mulheres permanecem submissos às leituras sociais que os afetam.

As gentes de Mpinda e Mbanza Kongo
Colocaram nos braços as pulseiras
Beberam o vinho de palma
Andaram em círculo
Deixaram para as mulheres o trabalho
De apanhar os frutos maduros da palmeira

Coro:

Se não consegue descansar, és escrava
Mandam-te à lenha
Mandam-te à água
Mandam-te aos frutos

Na cozinha as mulheres tratam da gordura
No quarto as mulheres tratam dos mais novos
Os velhos não comem mais carne
Sentam-se ao sol a desfiar palavras

Coro:

Se não consegue descansar, és escrava
Mandam-te à lenha
Mandam-te à água
Mandam-te aos frutos

(TAVARES, 2011, p. 164)

O poema citado foi publicado em 2003, no livro *Ex-Votos*. Esse título trata de um termo comum em diversas épocas e culturas, refere-se a objetos ofertados a entidades espirituais, como forma de agradecimento a um pedido atendido. “As motivações do presente votivo são muitas: proteção contra catástrofes naturais, cura de doenças, recuperação em virtude de sofrimentos amorosos, acidentes e dificuldades financeiras” (EX-VOTO, 2017, s/p). É interessante observar que o livro foi publicado um ano depois do fim da guerra civil angolana, que findou em 2002. Metaforicamente, esse trabalho de Paula Tavares (2011) pode ser considerado como um ex-voto que celebra a nova fase do país, mesmo perpassado por guerras, atualizadas pelo rastro de destruição.

Os poemas de Paula Tavares de Ex-votos abordam uma violência sagrada que, nos novos tempos permeados de guerra, se dessacraliza e parte muitos elos e votos das tradições. Mostram como muitos dos costumes, promessas remotas e ensinamentos dos mais-velhos se perderam ou se encontram reatualizados (SECCO, 2011, p. 272).

No poema “As gentes de Mpinda e Mbanza Kongo” (TAVARES, 2011, p. 164), as mulheres renovam os votos com a tradição sempre que repetem os papéis destinados a elas. Apesar de continuarem subjugadas no cumprimento não estão alienadas quanto à desigualdade estabelecida nas relações de poder entre gêneros, as mulheres do poema “As gentes de Mpinda e Mbanza Kongo” (TAVARES, 2011, p. 164), unidas em coro, apontam para as algemas da escravidão: o trabalho doméstico que as impede de parar, além de lhes negar o status de trabalho, configurado como obrigação não remunerada, portanto, o trabalho da mulher escrava. Assim como no poema “Compraste o meu amor” (TAVARES, 2011, p. 243), a mulher permanece repetindo o padrão de comportamento definido para seu gênero, mas procura negociar com o opressor sobre limites para exploração de seu corpo e de sua força de trabalho.

Compraste o meu amor
Com o vinho dos antigos
Sedas da Índia
Anéis de vidro

Sou tua, meu senhor,
À segunda, terça, quarta, quinta, sexta-feira
E também preparo funje aos sábados
Não, não me peças o domingo
Todos os deuses descansam
E sei também das concubinas
O horário de serviço

(TAVARES, 2011, p. 243)

O poema “Compraste o meu amor” faz parte do último livro de Paula Tavares, *Como veias finas na terra*, lançado em 2010. Na introdução do trabalho, foi esclarecido que essa obra retoma muitos temas que perpassam a escrita da autora. Como, por exemplo, a forma como as identidades femininas permanecem vinculadas à satisfação de exigências patriarcais que as anulam como sujeitos. É uma questão pontual na obra da escritora e que pode ser ainda melhor observada dentro de relações familiares e conjugais, como na divisão de tarefas domésticas e

papéis sociais. Nos dois textos poéticos deste tópico de estudo, os sujeitos líricos mantêm o comportamento tradicional de mulheres angolanas casadas, consomem a vida sujeitas às vontades do parceiro.

As mulheres em Angola são duplamente oprimidas em relação aos trabalhos domésticos; por um lado, há uma história de colonização que destinava as mulheres aos serviços domésticos (PEHRSSON, 2000) e, por outro, tradicionalmente, o papel da mulher é perpassado por uma rotina extenuante de atividades relacionadas aos cuidados com a família. Um relatório sobre trabalho e emprego das mulheres angolanas (KLAVEREN et al., 2009) afirma que em Angola sempre houve uma divisão de trabalho entre os sexos, cabendo às mulheres:

[...] a produção de culturas alimentares, a criação de gado pequeno, o transporte de água e de madeira, cozinhar e tomar conta dos filhos, dos idosos e dos doentes, enquanto os homens preparam a terra, cultivam culturas comerciais (caso existam) e criam gado (KLAVEREN et al., 2009, p. 28).

As colocações de Klaveren et al. (2009) coadunam com as imagens elaboradas nos dois poemas em análise neste item de estudo, pois em ambos há uma dedicação extenuante das mulheres ao cumprimento de obrigações familiares. Quanto às tarefas domésticas, isso é mais nítido no poema “As gentes de Mpinda e Mbanza Kongo” (TAVARES, 2011, p. 164), no qual mulheres têm todo seu tempo tomado por trabalhos que as exploram e as impedem de ter uma vida dissociada de obrigações para com o outro, sendo esse qualquer ente familiar que exigir sua atenção. Mas o que determina que este papel social que se impõe como irrefutável deve ser imputado somente ao sexo feminino? Por que a sociedade se organiza dessa forma?

Parte da resposta para essas questões é a percepção de que os paradigmas sociais ainda são elaborados por ideologias patriarcais que se pautam na corporalidade física. Gerando, dessa forma, uma série de prescrições sobre comportamentos que devem ser desempenhados de acordo com a classificação do sexo dos indivíduos.

Pode-se afirmar que se trata de uma leitura simplista das relações entre os gêneros, pois se baseia na ideia de sexo como algo que é definido naturalmente pela expressão corporal física. Por isso, para ampliar a discussão de questões que envolvem a determinação de condutas masculinas e femininas, este trabalho se pautou em estudos da filósofa que se tornou uma das principais referências para

pensar questões de gênero: Judith Butler (2000; 2003).

Butler (2000, p. 151) ressalta que as diferenças sexuais costumam se concentrar em diferenças materiais; no entanto, isso não procede, porque são discursivamente construídas. É uma perspectiva revolucionária para os estudos feministas, pois não é apenas o gênero que aparece construído culturalmente, contra um sexo que é natural, mas é o reconhecimento de que ambos passam por leituras sociais determinantes. Esta linha de pensamento pode combater a naturalização como ideologia que justifica papéis tão rígidos e desiguais.

Além disso, a definição de “sexo” como natural traz em si normas regulatórias de comportamento que apontam para uma divisão binária entre os sexos, como se eles não pudessem se expressar fora deste padrão, é “um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas” (BUTLER, 2000, p. 151). Mas essas normas, para serem permanentemente cumpridas, precisam ser reiteradas em todos os momentos. Essa necessidade indica que a materialização nunca é completa, os corpos podem ser rearticulados de forma que coloquem em questão a lei regulatória (BUTLER, 2000, p. 152).

Mas como, então, a noção de performatividade de gênero se relaciona com essa concepção de materialização? No primeiro caso, a performatividade deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia (BUTLER, 2000, p. 152).

No poema “As gentes de Mpinda e Mbanza Kongo” (TAVARES, 2011, p. 164) e no poema “Compraste o meu amor” (TAVARES, 2011, p. 243) as performances de gênero são continuamente reiteradas, de acordo com a lei social vigente. Butler (2000, p. 152) discute a materialidade do sexo como efeito de poder, e afirma que ele não pode ser desvinculado das normas regulatórias de performances aceitáveis historicamente em cada cultura. Mulheres e homens cumprem papéis que se instituem como naturais, a partir da leitura de seus corpos; esses abrigam materialmente o sexo e aparece indissociável. O argumento de Butler (2000) chega até a noção de que sexo e gênero não podem ser lidos de maneira diferenciada, porque assim como os gêneros construídos são efeitos de um discurso, os sexos também o são. É uma forma de refutar de vez qualquer categoria de análise biológica das relações humanas.

No entanto, Butler (2000) também esclarece que não é possível anular as categorias de sexo como são comumente entendidas, porque “é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural” (BUTLER, 2000, p. 152). A performatividade das mulheres nos poemas, “As gentes de Mpinda e Mbanza Kongo” (TAVARES, 2011, p. 164) e “Compraste o meu amor” (TAVARES, 2011, p. 243), não rompe com as práticas estabelecidas para elas, que reiteram comportamentos de gênero da comunidade. Mas, acompanhando o raciocínio de Butler (2003), é justamente dentro dessa repetição compulsória que pode ser possível reverter performances que as escravizam.

No texto “As gentes de Mpinda e Mbanza Kongo” (TAVARES, 2011, p. 164), as vozes líricas femininas mostram o reconhecimento da exploração que afeta as mulheres como categoria. Assim como indicam uma reação delas, que mesmo não se desfazendo de comportamentos tradicionais, questionam as disparidades entre experiências reservadas a homens e a mulheres. Pode-se notar, também, alguma objeção à opressão masculina em “Compraste o meu amor” (TAVARES, 2011, p. 243), quando a mulher busca negociar tempo e espaço para si mesma, o que não pode ser definido como resistência efetiva, pois continua passiva diante do opressor, mas consciente de sua opressão. Esse comportamento feminino, em ambos os textos contrapõe-se às posturas femininas nos poemas estudados no primeiro tópico analítico deste capítulo (1.1 A sexualidade feminina vinculada à maternidade compulsória), pois nesses textos a imagem da mulher permanece sem reação diante das dores que lhes são impingidas. Já nos dois poemas deste tópico, pode-se apontar o início de uma mudança de comportamento frente à subalternização feminina, ainda que permaneça a manutenção de posturas passivas.

Os estudos feministas contemporâneos indicam que há uma infinidade de maneiras para os gêneros se expressarem, mas em muitos contextos eles continuam a reforçar valores patriarcais. O poema “Compraste o meu amor” (TAVARES, 2011, p. 243) traz a voz feminina afirmando, no primeiro verso: “Compraste meu amor”. Isso antecipa os termos da relação que virá. Comprada como objeto, com coisas caras e baratas, “Com o vinho dos antigos/ Sedas da Índia/ anéis de vidro” (TAVARES, 2011, p. 243). A mulher permanece sem direito à condição de sujeito, para ter o mínimo de si, deve negociar com o esposo, que comanda e define o cotidiano de ambos.

A submissão da mulher ao poder que o masculino tem sobre seu destino indica a passividade dela diante da opressão. Saffioti (1987, p. 35) esclarece que a resignação é o mais importante item da educação feminina, que na verdade significa aceitação de um destino doloroso, por ser mulher. No poema “Compraste o meu amor” (TAVARES, 2011, p. 243), observa-se que apenas no quarto verso da segunda estrofe a voz lírica feminina expressa um desejo, depois de acatar todas as obrigações que deve ao cônjuge. Porém, é distância que ela quer: “Não, não me peças o domingo / Todos os deuses descansam” (TAVARES, 2011, p. 243).

Esses versos traçam uma intertextualidade com o Deus bíblico, que no sétimo dia descansou; inclusive, criou a mulher para satisfação masculina. Mas dentro do sistema patriarcal, a esposa também pode ser uma “deusa”, só que do lar. A importância dela está reduzida às obrigações com o homem, esse é seu único poder, tanto que usa para argumentar sobre ter os domingos livres, como as empregadas esperam a folga. A mulher está tão presa a este processo de dominação, que ressalta até o papel das concubinas, que também fazem parte da dinâmica de relações embasadas na tradição patriarcal (PARKER, 2000, p. 59).

Em sociedades patriarcais é comum exigir de mulheres todos os esforços para manter o relacionamento com seus parceiros. Por isso as imagens elaboradas no poema “Compraste o meu amor” (TAVARES, 2011, p. 243) e no poema “As gentes de Mpinda e Mbanza Kongo” (TAVARES, 2011, p. 164) não são estranhas, nem no oriente, nem no ocidente, pois é entendido como papel da mulher agradar ao homem. O exposto tem relação com o que Saffioti (1987) conceitua como o poder do macho, e para “o poderoso macho importa, em primeiro lugar, seu próprio desejo” (SAFFIOTI, 1987, p. 19). Ele ordena a satisfação de suas necessidades a sua mulher, que deverá estar sempre pronta para servi-lo, inclusive sexualmente. Apesar do avanço sobre essas questões em algumas sociedades contemporâneas, ainda parece distante colocar em outros termos posturas tão enrijecidas.

A escolha da abordagem de gêneros para esclarecer os termos que normatizam as relações humanas, permite observar, interdisciplinarmente, as configurações aceitáveis para comportamento de homens e mulheres, em todos os aspectos da vida, nas mais variadas culturas. A relação comercial, estabelecida no poema “Compraste meu amor” (TAVARES, 2011, p. 243), indica ser relevante averiguar mais dados sobre a realidade econômica de mulheres em Angola.

Vale sublinhar que apenas as relações econômicas não explicam o poder de

dominação de homens sobre mulheres. Por isso, Grassi (2001) afirma que “a realidade econômica pura não existe. O que existe é uma interconexão de relações sociais, culturais e institucionais, que tornam difusas e pouco claras as fronteiras entre a economia e a sociedade” (GRASSI, 2001, p. 1). Dessa forma, não se pode afirmar que a conquista de poder econômico pelas mulheres resolverá as questões envolvidas no processo de submissão feminina diante do poder masculino. Mas parece evidente que mulheres sem renda tornam a exploração ainda mais difícil de superar.

As mulheres têm pouco acesso ao trabalho formal em Angola; no entanto, elas são fundamentais para o setor informal da economia, “em muitos países africanos, as mulheres representam os sujeitos mais ativos no mercado e os recursos humanos mais dotados de sentido de oportunidade e de dinamismo também em períodos de crise” (GRASSI, 2001, p. 3). Essas são características que contribuem para o estabelecimento de outros paradigmas para as mulheres na sociedade.

No entanto, percebe-se que ainda há um caminho a percorrer para que a capacidade de garantir o sustento do lar se transforme realmente em autonomia feminina, pois muitas mulheres sofrem violência justamente por trabalhar fora de casa e ter mais poder econômico (DUCADOS, 2004, p. 59), mesmo em um contexto de miséria. Em seus estudos feitos sobre as relações de gênero em Angola, a partir do viés econômico, Grassi (2001) indica que as mulheres solteiras participam mais das atividades econômicas do que as mulheres casadas, na maioria dos grupos etários (GRASSI, 2001, p. 8). Isso pode ser associado à insegurança masculina diante do sucesso profissional das esposas.

Os dois poemas deste tópico de estudo, assim como todos os outros poemas deste capítulo, estão vinculados ao padrão patriarcal de relação entre os gêneros. Há nessa afirmação uma questão conceitual que vale discutir em razão de o patriarcado encontrar-se em um âmbito diferente do conceito de gênero, mesmo não sendo um termo oposto. Os estudos de gênero têm como base as imagens elaboradas sobre o masculino e o feminino, e embora o patriarcado também seja vetor de elaboração dessas imagens, ele se centra nos movimentos de manipulação do poder masculino sobre as mulheres, um processo ancestral de dominação com raízes binárias.

A pesquisadora Lia Zanotta Machado (2000) afirma que “o termo ‘gênero’

remete a uma não fixidez, nem universalidade das relações entre homens e mulheres. Remete à ideia de que as relações sócio-simbólicas são construídas e transformáveis” (MACHADO, 2000, p. 3). Dentro dessa perspectiva, o termo patriarcado não pode abraçar as múltiplas categorias de análise da teorização de gêneros, porque os estudos sobre o patriarcado estão presos ao intuito de descortinar as relações de poder estabelecidas por homens sobre mulheres. Portanto, as contradições contemporâneas não se encaixam dentro desse conceito.

Machado (2000, p. 4) afirma que o conceito de gênero não tem por objetivo substituir o de patriarcado, e sim as ideias de “condições sociais da diferença sexual”, o de “relações sociais de sexo”, e o de “relações entre homens e mulheres”. Gênero é uma orientação de estudos que busca descaracterizar a leitura biológica das relações humanas, para romper com a naturalização das normatizações de comportamento e, dessa forma, não pautar definições de gênero a partir de corporalidades físicas.

Contrapondo os conceitos de gênero e patriarcado frente aos poemas estudados neste capítulo, entende-se que o patriarcado é essencial para as análises realizadas, visto que os comportamentos aparecem realmente naturalizados, e as relações de poder subjugam a mulher. Porém, utilizar a categoria de patriarcado não é admitir que as relações estabelecidas entre os gêneros sejam tão fixas que não possam ser transformáveis, é apenas reconhecer que este processo ideológico ainda conduz as relações entre os gêneros em muitas culturas.

Todavia, é indubitável que o conceito de gênero é fundamental, por ser amplo. Além de já conter em si o germe da mudança, acena com ares de liberdade pessoal para realizar performances mais livres de padronizações instituídas. Mesmo também sendo notório que os papéis de gênero ainda partam da atualização de antigas concepções patriarcais, o que não pode ser desconsiderado.

Estudos feministas contemporâneos por vezes evitam utilizar o patriarcado como categoria analítica, priorizando o conceito de estudos de gênero. A teórica feminista Judith Butler (2003), é incisiva ao criticar o *status* universal delegado ao patriarcado, de representar universalmente as reivindicações do feminismo, como se as mulheres tivessem como única experiência comum as situações de opressão, além de ser um viés de análise que se mantém preso ao binarismo de gêneros, desconsiderando as multifaces performativas que podem assumir (BUTLER, 2003, p. 21).

Com a teoria da performatividade, Butler (2003) questiona todas as estruturas fixas de leitura dos gêneros, porque ela observa que todo comportamento é um ato construído discursivamente, portanto, não há condições naturais vinculadas à noção de sexo biológico, como já foi afirmado. A filósofa afirma que sem essas leituras a sexualidade passa a ser um espaço neutro, livre das normatizações. Dessa forma, as performances dos sujeitos poderiam ser alteradas contingencialmente (BUTLER, 2003). Judith Butler conta com a derrocada do patriarcado, pois entende que ele não tem mais a credibilidade que a categoria ostentava, mas reconhece que a perspectiva de sujeição universal compartilhada pelas mulheres é uma concepção difícil de superar.

A estudiosa feminista Heleieth Saffoti (2004, p. 136) afirma contrariar a maioria dos teóricos pautados em teorias de gênero, por afirmar que a não utilização das concepções de patriarcado mascara as relações de dominação e subjugação das mulheres. A pesquisadora propõe que se empregue o uso simultâneo dos conceitos de gênero e patriarcado, pois não pertencem a dimensões opostas, afinal, gênero é uma categoria geral e o patriarcado conduz as relações de gênero de modo específico, inferiorizando as mulheres nos últimos seis ou sete milênios. Saffoti (2004, p.122) afirma que a resistência em continuar utilizando o termo invisibiliza o esquema de dominação que tende a se fortalecer com isso.

Para investigar sobre corpos de mulheres angolanas em poemas de Paula Tavares, o conceito de patriarcado é fundamental, como destacado na introdução deste trabalho. Neste capítulo, por exemplo, os poemas analisados têm como ponto de coesão experiências opressoras as quais mulheres estão constantemente submetidas, já que fazem parte de comunidades tradicionais que se encontram mais afastadas de debates sobre organização de mulheres para enfrentar o lugar de inferioridade relegado à mulher. Possivelmente, a dificuldade em suplantar o patriarcado, em muitas sociedades, é sua imediata materialidade em todas as dinâmicas sociais, instalado na linguagem, nos simbolismos, inferiorizando as mulheres.

Mas se ressalta que o conceito de gênero se apresenta de maneira nuclear para esta pesquisa, pois o desenvolvimento das investigações é conduzido por observações sobre a manifestação de diferentes processos de autonomia feminina; portanto, em outros momentos da pesquisa, há identidades mais livres do padrão opressor. No entanto, para este primeiro capítulo os corpos femininos foram

selecionados pela subalternidade comum às personalidades femininas que surgem da produção poética de Paula Tavares (2011). E neste viés de investigação, apresenta-se o próximo tópico de estudos que se concentra em aspectos da violência sexual em relações de conjugalidade.

1.3 A violência sexual em relações conjugais

O poema “Esta manhã dói-me mais do que é costume” será o corpus de estudo deste tópico de análise. O texto faz parte do livro *Manual para amantes desesperados*, lançado em 2007. Apesar de o poema citado representar uma relação sexual consensual, é relevante observar que as imagens poéticas, que mostram uma performance comum a muitas uniões conjugais, trazem cenas de violência masculina e passividade feminina. É notório o fato de que nas sociedades há uma ideologia ainda vigente de que a violência sexual nem sempre deve ser entendida como tal, por ser lido como um direito do marido o domínio sobre o corpo da esposa.

Esta manhã dói-me mais do que é costume
A pele
As escarificações
As cicatrizes
Doeu-me a noite de laços e espuma
Dói-me agora a pele
As escarificações as cicatrizes
Dói-me o teu corpo deitado
O silêncio
Os gritos em feixe
dentro de mim.

(TAVARES, 2011, p. 202)

A violência dentro de uniões estáveis é fato em muitas sociedades. As mulheres e crianças são as mais atingidas pelas consequências de maus-tratos físicos e psicológicos. A violência doméstica que atinge a integridade física e emocional das mulheres é uma forma de violação de direitos das mulheres, ou um indicador da inexistência da garantia naquela sociedade, que implica em desafios para suplantar uma série de desigualdades para ter o mínimo de liberdade, e tudo isso dificulta seu empoderamento pessoal. No Brasil, existe a Lei Maria da Penha,

que tem por intuito coibir a violência contra as mulheres e, para isso, possui uma série de mecanismos de proteção às vítimas; na prática, percebe-se que ainda não conseguiu diminuir os índices de violência, mas, sem dúvidas, é um dispositivo legal fundamental para garantir algum tipo de segurança e assistência às mulheres agredidas.

Em Angola, além das garantias constitucionais que promovem a igualdade entre homens e mulheres, há também uma lei específica contra a violência doméstica, a lei nº 25/11, que ainda é bem recente, visto que foi instituída em 14 de julho de 2011. É um dispositivo que estabelece o regime jurídico de prevenção à violência doméstica e assistência às vítimas (AFONSO, 2015). A lei é uma conquista importante, mesmo que ainda não seja aplicada plenamente e sua eficácia seja comprometida, como se poderá constatar na continuação desta argumentação. E mesmo que não esteja centrada nas especificidades da categoria mulheres, pois a lei abrange toda e qualquer violência doméstica, mas, de qualquer forma, é um avanço e um elemento que pode gerar as discussões necessárias para pensar sobre os parâmetros que se estabelecem nas relações entre os gêneros em Angola.

No poema “Esta manhã dói-me mais do que é costume” (TAVARES, 2011, p. 202), Paula Tavares elabora uma presença feminina que se apresenta em um momento de dor física e emocional aguda, ela permanece submissa ao sadismo empreendido pelo parceiro na relação sexual. A tristeza expressa pelo eu lírico mostra um estado de desânimo que parece refletir em sua capacidade de reagir. O primeiro verso do texto já indica que os abusos na relação são uma constante, “Esta manhã dói-me mais do que é costume”. Diante de tal quadro, a mulher aparece fragilizada frente ao que parece inexorável: o poder do parceiro sobre seu corpo.

A teórica Lia Zanotta Machado (1998) realizou uma pesquisa sobre sexualidade masculina, virilidade e estupro com presos penitenciários acusados e condenados por estupro no Brasil. A partir dos dados coletados, problematizou questões que marcam o irrefletido do imaginário erótico masculino que, por vezes, materializam-se de forma real. A pesquisadora afirma que “a dominância de um pensamento que entende a sexualidade polarizada entre uns que são sujeitos e outras que são objetos maculáveis e sacrificiais parece ter efeitos cruéis” (MACHADO, 1998, p. 250). Dentre os entrevistados para o estudo, há um homem condenado por estuprar a companheira que o havia deixado. Mas pareceu-lhe tão natural tal atitude, que só percebeu que cometera um crime quando foi preso. Na

verdade, de acordo com as observações de Machado (1998), tanto em relações com desconhecidas como em envolvimento estáveis, o que o masculino espera da mulher é que ela não diga não, porque atinge a “honra” propagada socialmente sobre a virilidade masculina, além do mais, a objetificação de mulheres não as tolera como sujeitos de suas escolhas.

Contrariando a perspectiva do feminino como objeto de prazer masculino, o pesquisador francês Alain Touraine (2007) sinaliza que a mulher pode construir a si mesma por via da sexualidade e do domínio sobre o próprio corpo. Todavia, é um conceito utilizado aqui apenas para contrapor com a performance passiva da mulher no poema em análise (TAVARES, 2011, p. 202), afinal, ela não tem domínio nenhum sobre si, sua vontade não é levada em consideração, seu corpo é tomado de forma agressiva: “Os gritos em feixe / dentro de mim”. No texto, a mulher parece bem distante de construir-se como ser individual, dona de si. Ainda não chegou à consciência de sujeito, mantém a consciência de objeto (TOURAINÉ, 2007, p. 43), passiva diante do abuso sofrido.

Em relações conjugais, estabelecidas no contexto angolano, a manutenção de comportamentos que concorrem para violação do corpo feminino pelo parceiro pode ocorrer por muitas razões, como a rígida definição de papéis sociais para homens e mulheres, que mantém as correntes do patriarcado atuando na perpetuação de valores tradicionais, concedendo aos homens privilégios ancestrais sobre elas. “Tais privilégios remetem-nos para a ideia de esposa enquanto propriedade do marido, existindo várias práticas culturais que servem de base a tal ideia” no país (GAVIÃO, 2015, p. 31-32).

Para analisar melhor a dinâmica da violência doméstica em Angola, foram utilizados os resultados de uma pesquisa aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca (NASCIMENTO, RIBEIRO, SOUZA, 2014), Fundação Oswaldo Cruz, um estudo baseado em entrevistas com funcionários de três hospitais nacionais localizados em Luanda, selecionados pelos pesquisadores por serem referência no atendimento às vítimas de violência conjugal.

Na verdade, os hospitais recebem muitas vítimas deste tipo de violência, porque providenciam atendimentos de urgência à população de maneira geral. Isso não indica que haja uma preparação dos funcionários para tratar de casos específicos de violência doméstica, tanto que o estudo comprova que o atendimento

recebido pelas mulheres é restrito ao tratamento das lesões físicas, não há diálogo ou orientação à mulher vítima de agressão (NASCIMENTO, RIBEIRO, SOUZA, 2014, p. 4).

De acordo com a pesquisa feita junto aos agentes de saúde, a violência sexual entre os cônjuges ocorre quando a mulher é coagida a praticar o ato sexual, independentemente de sua disposição para tal, pois é uma obrigação do casamento.

Nessa condição, por vezes, elas resistem, mas acabam cedendo para se proteger da agressão física decorrente da negação, para não perder o apoio financeiro e não ser acusada de infidelidade conjugal, o que parece ser comum na cultura angolana (NASCIMENTO, RIBEIRO, SOUZA, 2014, p. 4).

O ambiente situado acima consiste em impeditivo para as mulheres não conseguirem reagir diante da agressão. A pesquisa também relata que as mulheres nunca dizem, de imediato, que o machucado foi agressão.

Para um dos gestores, não falar sobre a violência que sofreram pode desencadear reincidência das agressões. Para os técnicos, esse silêncio se deve a questões culturais, como a tradição de submissão da mulher em relação ao homem (NASCIMENTO, RIBEIRO, SOUZA, 2014, p. 5-6).

Práticas culturais patriarcais sexistas corroboram para a manutenção da violência contra as mulheres, como a obrigatoriedade de a mulher estar disponível sexualmente para quando o parceiro assim o exigir, sem levar em consideração seu desejo ou possibilidade. É a determinação de um comportamento sexual submisso para as mulheres. Este conceito permeia quase todas as culturas, por isso, geralmente elas se sentem desencorajadas em denunciar este tipo de agressão. “Quando a violência sexual é imputada ao marido, dificulta ainda mais o fato delituoso, pois a prática sexual é um atributo intrínseco ao casamento [...]” (BARBOSA e TESSMANN, 2014, p. 3).

Saffioti (1987) esclarece que faz parte da ideologia dominante o papel de caçador atribuído ao homem, e que ele deve, portanto, perseguir o objeto de seu desejo. O fato de a mulher ser sujeito desejante quase sempre não é levado em consideração, “basta que ela consinta em ser usada”. O estupro é o caso extremo de uso do poder nas relações entre homens e mulheres, pois as submete à anulação total de sua liberdade e capacidade de decisão sobre seu corpo. Mesmo esse sendo o grau extremo da dominação, “há relações amorosas estáveis, legais

ou consensuais, no seio das quais o estupro é uma norma” (SAFFIOTI, 1987, p. 18). A pesquisadora afirma que dentro das relações conjugais, embora possa existir ameaça, o mais comum é o companheiro vencer as resistências da mulher com o poder que é conferido a ele como marido (SAFFIOTI, 1987, p. 18).

No processo de empoderamento das mulheres a autonomia para decidir sobre si é a mais importante barreira a ser vencida. Sendo o corpo, ainda, o espaço de inscrição cultural mais marcado pelos preceitos patriarcais, o feminismo tem como bandeira de luta o pleno domínio do próprio corpo pelas mulheres. Para isso, são fundamentais as várias formas de lutas criadas e em processo de criação pelas mulheres, visando à desalienação cultural para que, conscientes das normatizações compulsórias que mantêm a superioridade masculina, as mulheres possam romper com as performances condicionantes de um comportamento passivo, para a experiência atuante de escolher as próprias experiências e caminhos. Isso ainda não será lido nos poemas do próximo tópico de estudo, pois neles os valores culturais ancestrais mostram-se atuantes e definidores de comportamentos subalternos para mulheres.

1.4 As relações entre os gêneros e os rituais tradicionais

Nos dois poemas deste tópico, “A história de amor da princesa Ozoro [...]” (TAVARES, 2011, p.105-114) e “Rapariga” (TAVARES, 2011, p. 49), Paula Tavares ilustra, por um lado, o assujeitamento da mulher, sua desconsideração como indivíduo, o destino compulsório que lhe é impingido de chofre. Por outro lado, a poeta resgata práticas e rituais ancestrais que algumas etnias ainda mantêm atuantes, pelo menos nas comunidades rurais (SILVA, 2009).

HISTÓRIA DE AMOR DA PRINCESA OZORO E DO HÚNGARO LADISLAU MAGYAR

Primeiro momento

Meu pai me chamou e disse:
mulher, chegou a hora, eis o senhor da tua vida
aquele que te fará árvore

Apressa-te Ozoro
parte as pulseiras e acende o fogo.
Acende o fogo principal, o fogo do fogo, aquele que arde

[noite e sal.
 Prepara as panelas e a esteira
 e o frasco dos perfumes mais secretos
 este homem pagou mais bois, tecidos e enxadas do que
 [aqueles que eu pedi

este homem atravessou o mar
 não ouvi falar do clã a que pertence
 o homem atravessou o mar e é da cor do espírito

NOSSA VIDA É A CHAMA DO LUGAR QUE SE
 CONSOME ENQUANTO ILUMINA A NOITE

Voz de Ozoro:

Tate, tate
 meus todos parentes de sangue
 os do lado do arco
 os do lado do cesto
 Tate tate
 porque me acordas para um homem e para vida
 se ainda estou possessa de um espírito único
 aquele que não se deu conhecer
 meu bracelete entrançado
 não se quebrou e é feito das fibras da minha própria
 [essência
 cordão umbilical
 a parte da mãe
 meu bracelete entrançado ainda não se quebrou
 Tate tate
 ouve a voz do meu pequeno arco esticado
 as canções de rapariga
 minha dança que curva a noite
 ainda não chegou meu tempo de mulher
 o tempo que chegou
 é lento como um sangue
 que regula agora as luas
 para mim
 de vinte oito em vinte oito dias
 [...]

(TAVARES, 2011, p. 105-114)

O poema “A História de amor da princesa Ozoro [...]” faz parte do livro *O lago da lua* (TAVARES, 2011), assim como os poemas “Mulher à noite” e “Assim o corpo”, já estudados neste capítulo; sendo que esses priorizam a relação entre a mulher e o espaço urbano esfacelado pela miséria. Já no poema “A História de amor da princesa Ozoro [...]” é possível avaliar imagens de tradições étnicas ancestrais,

que continuam mantendo suas práticas culturais (SILVA, 2009). Por exemplo, a cultura Bantu prevalece em sociedades rurais, e nelas o poder de decisão é dos homens, principalmente, dos anciões, os jovens são submetidos a ritos de iniciação que possibilitam o acesso à vida adulta e que, no caso das mulheres, as preparam para o casamento, a maternidade e a tarefa de educar as crianças de acordo com valores culturais consolidados. A realização delas como mulheres está vinculada à concretização desse destino, casam cedo e passam a pertencer à família do marido (SILVA, 2009, p. 2403). Parte dessas determinações compulsórias também podem ser analisadas no poema *Rapariga* (TAVARES, 2011, p. 49)

RAPARIGA

Cresce comigo o boi com que me vão trocar
Amarraram-me às costas, a tábua Eylekessa

Filha de Tembo
organizo o milho

Trago nas pernas as pulseiras pesadas
Dos dias que passaram...

Sou do clã do boi -

Dos meus ancestrais ficou-me a paciência
O sono profundo do deserto,
a falta de limite...

Da mistura do boi e da árvore
a efervescência
o desejo
a inquietude
a proximidade
do mar

Filha de Huco
Com a sua primeira esposa
Uma vaca sagrada
concedeu-me
o favor das suas tetas úberes

(TAVARES, 2011, p. 49)

O poema “Rapariga” faz parte do primeiro livro de Paula Tavares, *Ritos de passagem* (1985). O eu lírico tem a existência física e psicológica centrada em se

preparar para o principal ritual de sua vida: o casamento. Este é um dos elementos que aproxima esse texto poético do poema “A história de amor da princesa Ozoro [...]” (TAVARES, 2011, p.105-114). Nos dois textos, o casamento se pauta em uma ideia de gênero que parte de uma análise bipolar das diferenças sexuais, centradas na natureza dos corpos como definidora de comportamentos sociais. Por isso, apesar de ser possível utilizar o conceito de gênero nas mais variadas sociedades e culturas, é importante fazer uma ressalva: as lentes de gênero utilizadas para ler culturas isoladas não devem atribuir um sentido libertador (MACHADO, 2000, p. 10). Em sociedades iletradas, há poucas possibilidades de configurações inovadoras de performances de gênero. Até porque as relações de poder operam com a ideia de um sexo fatídico, ocultando a elaboração do discurso que mantém o *status quo* vigente.

“A História de amor da princesa Ozoro [...]” (TAVARES, 2011, p. 105-114) é um texto poético dividido em quatro momentos, como atos de um texto dramático. Na primeira fala, Ozoro repete as imposições do pai sobre o acerto de seu casamento. Ele deixa claro que é um bom negócio, não se percebe nenhuma preocupação com o clã do qual proveio o noivo, nem sobre suas virtudes, é um estrangeiro branco “atravessou o mar e é da cor do espírito” (TAVARES, 2011, p. 105). A qualidade destacada sobre o noivo é o fato de ter pagado bem pela realização da união com Ozoro. Esta negociação é uma referência à prática de alambamento, uma tradição que exige dote pago à família da noiva para firmar o casamento:

O **preço da noiva** (alambamento ou lobolo) é comum em todas as regiões do país, excepto nos casos em que a família não pode pagar. Tradicionalmente, o casamento segue os costumes patrilocais, onde a mulher deve-se juntar à família do marido na aldeia, ou bairro (FAO, 2004, s/p).

A referência à prática de alambamento também é citada no poema “Rapariga” (TAVARES, 2011, p. 49). No primeiro verso já está escrito: “Cresce comigo o boi com que me vão trocar”, referindo-se à preparação realizada ao longo da vida da mulher para o casamento. O segundo verso do texto poético apresenta uma prática reguladora da estética feminina, que é a imagem da tábua de Eylekessa, representativa do estereótipo exigido das mulheres “entre algumas etnias do sudoeste angolano, consistia numa madeira amarrada às costas das meninas, para

que na idade adulta tivessem uma impecável postura física” (SECCO, 2011, p. 264). A naturalidade com que estas práticas são impostas pode gerar um destino compulsório, pelo menos para culturas étnicas menos permeáveis.

É notório que a prática de alambamento objetifica a mulher; porém, o intuito da pesquisa não é julgar valores culturais, mas investigar como a poeta Paula Tavares (2011) resgata, em sua lírica, a imagem feminina, envolta em estórias, histórias e tradições de etnias angolanas. Desta forma, “Ozoro” e “Rapariga” são personalidades femininas que contribuem para traçar um painel de performances de mulheres, em poemas de Paula Tavares (2011). Ambas seguem uma sina vinculada à identidade única como mulher, pautada em valores e tradições de origem ancestral.

Em alguns grupos étnicos angolanos as meninas são aprisionadas por uma cultura que exclui drasticamente aquelas que não se adequam, por isso elas têm poucas oportunidades para subverter padrões. “É que, entre a submissão culturalmente justificada e o ostracismo social, é preferível a primeira condição” (SILVA, 2009, p. 2413). É um padrão de comportamento instalado nas subjetividades e que se materializa como única via de entender as relações entre os gêneros, como se não fosse possível uma mobilidade dessa estrutura.

Na obra *Estruturas elementares de parentesco* (1982), o renomado estruturalista Lévi Strauss investiga sobre a formação da origem de sistemas que concentram o fundamento do casamento como uma forma de troca. “Esse regime de troca faz parte de um conjunto de processos familiares desenvolvidos em sociedades primitivas, sem os quais a coesão do grupo estaria a todo instante comprometida” (STRAUSS, 1982). É uma forma de manter a estabilidade do clã, visto que marca um momento decisivo para a articulação de grupos familiares, já que se estabelece quando a proibição do incesto transforma relacionamentos “naturais” em fatos culturais, a partir de alianças matrimoniais (STRAUSS, 1982). É importante ressaltar que desde o surgimento deste modelo de relacionamento, as trocas matrimoniais e as trocas econômicas formam um sistema fundamental de reciprocidade (STRAUSS, 1982). Estes versos ilustram tal experiência:

Prepara as panelas e a esteira
e o frasco dos perfumes mais secretos
este homem pagou mais bois, tecidos e enxadas do que
[aqueles que eu pedi

(TAVARES, 2011, p. 105-114)

No poema “A história de amor da princesa Ozoro [...]” (TAVARES, 2011, p.105-114), percebe-se que a reciprocidade é estabelecida a partir de um acordo entre homens que dispõem do destino de mulheres, com a asserção dessa prerrogativa pela comunidade. Assim como em “Rapariga”, que indica sua preparação para cumprir o mesmo destino como mulher. Judith Butler (2003) acompanha o discurso de Lévi Strauss, quando faz referência às estruturas elementares do parentesco, que traduzem as mulheres como objetos de troca, “sendo ofertadas como dote de um clã patrilinear para outro, por meio da instituição do casamento” (BUTLER, 2003, p. 68). Como objeto, não é considerada sua individualidade, mas seu valor comercial, simbolizando também uma ponte que aproxima clãs e compõe a identidade coletiva de um grupo.

“A história de amor da princesa Ozoro [...]” (TAVARES, 2011, p.105-114) traz muitos sinais indicativos do lugar de Ozoro dentro do grupo social do qual faz parte, como o fato de sua presença no texto, como ouvinte, antecipar sua voz; só depois da fala do pai é possível ouvi-la. Ela argumenta diretamente com o patriarca sobre não estar preparada para o casamento, sente-se vinculada à mãe, não quer romper os vínculos com a família; porém, finaliza revelando que a menstruação já havia chegado, o que indica, em sua cultura, que é uma mulher e que, portanto, está pronta para casar. Ozoro não se sente preparada e procura demonstrar que as normatizações sobre seu corpo não correspondem ao seu estado emocional, “ainda não chegou meu tempo de mulher” (TAVARES, 2011, p. 106). Esse é o único momento no poema em que a voz feminina expressa reação diante do destino compulsório que lhe foi imposto; porém, sua voz não é levada em consideração.

Sublinha-se o fato de que o poema é polifônico, dele ecoa a voz da comunidade marcando as divisões do texto poético em momentos, assim os grupos de referência, as falas do pai, da mãe, das meninas mais novas, das meninas mais velhas, do fazedor de chuva, dos rapazes, do noivo, do feiticeiro, deslizam na composição lírica e apresentam felicitações, reforçando de alguma forma normas sobre os papéis sociais da mulher, preparando Ozoro para assumir sua vida como

mulher. Ela tem a última fala do poema, e sua voz diz sim, resignada diante do que lhe apresentam com o nome de Amor. Sua vida é definida por um contrato entre homens que dispõem de seu destino.

Esta perspectiva de contrato que rege a história de mulheres é tema da obra *O contrato sexual* (1993), da teórica inglesa Carole Pateman. Ela afirma que a mais influente política dos tempos modernos é a noção de contratos para estabelecer relações sociais, as pessoas cedem alguns direitos, com o intuito de verem priorizadas outras necessidades pessoais dentro das comunidades sociais, compondo, assim, Estados, Instituições (PATEMAN, 1993, p. 15). Carole Pateman introduz sua argumentação com uma crítica direcionada aos contratualistas clássicos, século XVII e XVIII, que segundo a teórica, contam apenas metade da história. Ela afirma que se falou muito sobre o contrato social, e pouco sobre o contrato sexual (PATEMAN, 1993, p. 15), o que afeta diretamente as mulheres, pois não há direitos civis que as protejam da dominação em muitas sociedades.

O contrato social tem como base a liberdade civil para fazer escolhas, como firmar um contrato de trabalho ou de casamento; porém, a liberdade civil, em muitos contextos culturais, não é universal, pode ser um atributo masculino relacionado com o direito patriarcal. “O contrato sexual é social, no sentido de que autoriza o acesso sistemático de homens sobre corpos de mulheres” (PATEMAN, 1993, p. 17). É um conceito que contribui para ampliar a percepção sobre imagens poéticas que materializam o contrato sexual, em textos de Paula Tavares, como pode ser analisado nos poemas avaliados neste tópico analítico.

“O conceito de contrato sexual é patriarcal, mas este enfoque não supõe que as mulheres aceitem subjugadas a condição de vítimas, passivas e objetificadas pelo poder dos homens” (PATEMAN, 1993, p.33-34). Pelo contrário, Pateman (1993) ressalta, por um lado, o fato de algumas sociedades ainda permanecerem normatizadas desse modo. Por outro viés, reconhece que é um sistema que faz parte do passado histórico de muitas sociedades contemporâneas, afinal, hoje existem outros modelos de relacionamento; no entanto, essas sociedades ainda podem guardar resquícios desse tipo de organização. Pateman afirma que a “mulher eterna” é uma invenção do imaginário patriarcal (1993, p. 36), as mulheres são únicas e podem tomar a agência da própria existência; no entanto, serão compelidas pelo patriarcado instalado em todos os espaços, o que exigirá que subvertam o que está posto para se constituir sob outros paradigmas.

Apesar de textos como “Rapariga” (TAVARES, 2011, p. 49) e “História de amor da princesa Ozoro” (TAVARES, 2011, p. 105-114) servirem de metáfora para pensar relações opressivas extremas, vale considerar, também, que falam principalmente de uma cultura que não foi assimilada do colonizador, são rituais que pertencem originariamente às comunidades agrícolas angolanas (SECCO, 2011). A retomada de ritos tradicionais é uma forma de buscar afirmação dentro de um composto em que as culturas estão inevitavelmente imbricadas, é um movimento importante para que pelo menos parte da identidade cultural não se perca na massa coesa da colonização. Depois da pós-colonização, a sociedade se tornou um composto permeável para questionamentos sobre as relações humanas, mas na zona rural, muitos grupos étnicos se fecham com a preocupação de manter sua cultura e não se fragmentar (SILVA, 2009).

Portanto, a pós-colonização reforçou o peso das tradições na zona rural, pois é a forma encontrada pelas comunidades para resgatar a identidade sufocada e resistir culturalmente. A pesquisa de Eugénio Alves da Silva (2009) sobre a educação das mulheres angolanas na zona rural é expressiva, por se aproximar dessas mulheres. O pesquisador afirma que a educação escolar é um mecanismo que poderia influir na elaboração e validação da cultura, mas essa é uma das razões que faz com que as comunidades angolanas vejam a escola com desconfiança, pois os valores culturais do colonizador são transmitidos pela escola, há uma desvalorização das línguas, das culturas étnicas. Segundo Silva (2009), a escola, para os meninos, pode ser uma forma de ascensão social, mas para as meninas, não faz muito sentido, pois para elas está reservado o espaço doméstico e, de qualquer forma, há um problema maior, para ambos, é algo pouco acessível.

Vale ainda evidenciar a importância da ancestralidade nos processos de recomposição social de cultura sob intervenção, que produz fragmentações, mas não se pode deixar de destacar que existem relações de opressões ancestrais contra as mulheres, por isso, além das condições sociais e econômicas alarmantes em que a sociedade angolana está imersa, as mulheres ainda têm que carregar o peso de preceitos de gênero patriarcais enrijecidos, pois são assujeitadas aos valores tradicionais angolanos reforçados pela necessidade dos grupos étnicos de fortalecer sua identidade. Para as mulheres, é a preservação de uma ordem que as relega a papéis de submissão, pois se tornam vulneráveis a relações que não parecem:

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)

“Desossaste-me” faz parte do livro *Ritos de passagem* (1985), como o poema “Rapariga” (TAVARES, 2011), que foi analisado no item anterior. Nota-se que o ritual de passagem do eu lírico em “Desossaste-me” tem outro sentido, porque a mulher para de repetir padrões e busca outra dinâmica para sua existência. O eu lírico vê sua vida presa a uma relação de anulação total de seu ser, na tomada de consciência dessa situação, decide abandonar as práticas que constituem suas obrigações (“não bato a manteiga / não ponho o cinto”) (TAVARES, 2011, p. 55) e se prepara para uma nova vida.

O desossar é metáfora utilizada para indicar o esfacelamento da individualidade da mulher, através da violência contra seu corpo. No primeiro momento do poema, ela aparece apenas como parte constituinte do homem; porém, na segunda estrofe, há uma ruptura com a passividade que seu corpo demonstra, e a voz feminina indica outra performance para o corpo fracionado, num movimento de rebeldia que busca ser inteira, lança-se ao desconhecido, dona de si, segue outro caminho. O penúltimo verso afirma, com uma palavra: “Vou”, com letra maiúscula, em primeira pessoa e destacado de outros versos, desenhando imagetivamente a atitude do eu lírico: “Vou / para o sul saltar o cercado” (TAVARES, 2011, p. 55).

As cercas e cercados presentes nos poemas de Paula Tavares funcionam simbolicamente como limites, fronteiras, muralhas que devem ser ultrapassadas, limites que devem ser quebrados, identidades que precisam ser resgatadas. A negação dos valores do seu universo empurra o eu poético em direção aos caminhos dos bois: o sul. Impressão de que o sul é o caminho da liberdade, da mudança de condição (MANTOLVANI, 2003, s/p).

Em “Desossaste-me”, para que o eu lírico conseguisse estabelecer outra realidade para si, teve que parar de repetir padrões de comportamentos que a mantinham passiva diante da violência indicada no poema. O pesquisador português Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 281) entende que a sociedade é organizada através da repetição. Ele é um importante teórico da sociologia do direito, mas seus

estudos atravessam muitas áreas do conhecimento, por considerar a dimensão das subjetividades em interação com as sociedades. Sobre a dinâmica das repetições materializadas nas interações sociais, o teórico esclarece que são formas:

[...] que organizam o constante fluxo de relações, em sequências repetitivas, rotinizadas e normalizadas, por meio das quais os padrões de interação são desenvolvidos e “naturalizados” como normais, necessários, insubstituíveis e de senso comum (SANTOS, 2002, p. 282).

No poema em análise, assim como nos avaliados anteriormente, é patente a presença de padrões de comportamento com fundamentos patriarcais. Geralmente, percebe-se a marca naturalizada do patriarcado nas imagens que conduzem a rotina do eu lírico de cada poema. No entanto, a perspectiva da personalidade feminina no poema “Desossaste-me” (TAVARES, 2011, p. 55) é de consciência sobre a exploração a que é submetida à mulher dentro de uma vida feminina tradicional. A dor parece gerada da constatação sobre a extensão da violência e domínio impressos em seu corpo, em sua individualidade.

É justamente o fato de sair do estado de alienação sobre sua realidade que faz essa mulher agir no sentido de quebrar os paradigmas que a mantinham vitimizada. Mas, para isto, é necessário romper com as sequências de comportamento que repete em seu cotidiano, e arriscar-se rumo ao imprevisível. Santos (2002, p. 282) afirma que as instituições são vigilantes quanto às repetições de padrões, no intuito de manter a ordem posta, elas geram as expectativas que os indivíduos e grupos sociais se pautam para definir posturas.

Pensar sobre o conceito de repetição de padrões como característica dos indivíduos, assim como parte fundante da dinâmica social, é importante para refletir sobre quais são as posturas necessárias para quebrar determinadas cadeias de comportamentos normalizados pelas culturas. Segundo Judith Butler (2003), as normas de gênero são uma tarefa que nunca é realizada de acordo com a expectativa, mas que geralmente obriga o sujeito a se aproximar dos paradigmas fixados. A repetição compulsória que estas normas exigem limita o ser individual; porém, é a inflexibilidade arbitrária das regras postas que fazem aqueles que não se enquadram questionar, resistir e subverter a performatividade dos corpos (BUTLER, 2003).

No poema “Desossaste-me” (TAVARES, 2011), a voz feminina relata a dor que surge quando, desalienada sobre sua situação, percebe que seu corpo está

deformado pelo domínio do parceiro, mas o eu lírico encontra fôlego para reagir, e autonomia para ir embora, para pular o cercado. Por isso, esse poema é o último corpus de análise do primeiro capítulo, é uma preparação para descobrir performances depois das cercas, que sufocaram as mulheres analisadas por este capítulo.

1.6 A dominação de gênero para além das culturas colonizadas

Quando se analisa a cultura de sociedades que apresentam patriarcalismo explícito e ferrenho na manutenção de sua estrutura, muitas realidades femininas parecem assustadoras, mas é um susto sem propósito, pois as questões que afligem as angolanas sufocam outras mulheres, em outras realidades, inclusive aquelas dos polos ativos da colonização. A opressão, a exploração, a violência, a submissão, o silenciamento não são vivências comuns apenas para as angolanas, são experiências que afetam mulheres no mundo todo.

As significações do que é ser homem e ser mulher geralmente são um entendimento que privilegia o homem como ser superior. As lutas travadas pelos movimentos feministas são para negociar uma divisão social com menos desigualdades e mais oportunidades, para que cada um possa se realizar como pessoa, que tenha liberdade de escolha.

É uma mudança de paradigma possível, já que se trata de uma construção simbólica, mas é algo que será fruto de muitas negociações, para que sejam autorizados novos modelos de relações entre homens e mulheres. As pessoas seriam mais livres se não estivessem subjugadas pelas expectativas de gênero, pensar sobre isso já é um começo. A parte mais dura é mudar o simbólico para alterar relações de poder e relações econômicas, considerando que o simbólico é estruturante destas relações políticas e econômicas.

A expressão “poder simbólico” está relacionada com a obra do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1995; 2002), inclusive, é título de um de seus livros, além de perpassar muitos textos do autor, como *A dominação masculina* (BOURDIEU, 1995; 2002), que fundamentou leituras desta pesquisa. Bourdieu (1995; 2002) considera que as concepções invisíveis, simbólicas, que são transmitidas culturalmente, formam esquemas de pensamentos impensados, que nos levam, até mesmo quando pensamos que estamos agindo livremente, a repetir os esquemas

de dominação, ou seja, o nosso pensamento livre permanece marcado por concepções simbólicas que foram repensadas culturalmente, o que faz parecer que numa relação hierárquica de gênero haja a aceitação de quem é dominado. Isso reproduz a dominação masculina incrustada no pensamento, nos corpos, nos símbolos e, principalmente, na linguagem.

Os princípios fundamentais da visão androcêntrica do mundo são naturalizados sob a forma de posições e disposições elementares do corpo que são percebidas como expressões naturais de tendências naturais (BOURDIEU, 1995, p. 156).

O que nos faz refletir se é possível romper com as dominações de gênero. E a afirmativa dada neste trabalho é de que é possível sim, mas trata-se de processo cultural de longo alcance que infere em mudar as simbologias para ir alcançando as mudanças estruturais e materiais necessárias para formar paradigmas mais equilibrados, em relações de poder entre os gêneros.

2 CORPOS SUBVERSIVOS: a insubordinação da sexualidade feminina na poesia de Paula Tavares

Ela caminhava lentamente
para dentro do silêncio
não ouviu protegida
as palavras de dor do pretendido
“nada importa a não ser o poema”
(TAVARES, 2011, p. 233)

O corpus de estudo da presente dissertação é a poesia de Paula Tavares, como já referido antes. O presente capítulo trata de um dos aspectos de sua poética, que é a insubmissão do eu lírico, que não destoa do capítulo anterior, mas o completa no projeto de gênero que é possível identificar na poesia de Paula Tavares, que vai da submissão da mulher a sua rebeldia, além do sexo como afeto, esse último, será tratado no próximo capítulo, como já disposto na introdução desta dissertação.

Para este segmento do estudo foram selecionados seis textos da poética de Paula Tavares, divididos em três tópicos de estudo. Os poemas fazem parte da coletânea *Amargos como os frutos* (TAVARES, 2011). A metade dos textos faz parte do primeiro livro da escritora, *Ritos de passagem* (1985), outros dois fazem parte da obra *Manual para amantes desesperados* (2007). Embora uma sexualidade erótica perpassa a obra da poeta, nesses livros, isso é mais contundente. Um dos textos faz parte do livro que inspira o título da antologia, *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001). O elo entre os poemas é o perfil feminino atuante, sujeito da própria existência e que assume sua sexualidade, voltando-a para o próprio prazer.

Paula Tavares, em entrevista a Pedro Cardoso, jornalista luso-angolano, foi questionada se a relação com o corpo e o sexo, na África, era diferente das sociedades ocidentais, se o erotismo presente em alguns trabalhos provinha de uma relação mais livre dos angolanos com o corpo (TAVARES, 2010). A pergunta é surpreendente porque, como mostra o primeiro capítulo desta pesquisa, Angola é um país de cultura bastante tradicional, é uma questão que pode indicar que no país são elaboradas performances femininas mais livres de padrões tão rigidamente patriarcais. Mas a resposta da autora também questiona a existência de liberdade sexual na sociedade angolana:

Acho que essa famosa e proclamada relação com o corpo não existe. Também tivemos e temos igrejas que nos ensinam a ter vergonha do corpo.

Temos mulheres que não têm tempo de crescer e escutar o seu corpo. Temos relações de violência e sofrimento em silêncio. Temos comportamentos próprios das cidades e outros de comunidades distantes. Temos relações injustas reguladas pela força do dólar, pelo exercício do poder. Velhos mitos coloniais sobrevivem, às vezes com novas máscaras, em plena pós-colonialidade (TAVARES, 2010, s/p).

Este cenário de opressão feminina é matéria-prima não só para Paula Tavares (2011) recriar performances comuns em Angola, como contrariar essa perspectiva, elaborando mulheres com autonomia para agir e estabelecer padrões de comportamento mais livre de orientações patriarcais, a partir de performances sexuais ativas. Este é o tema do segundo capítulo, a análise da autonomia feminina em processos de insubordinação da sexualidade dominante, a partir da lírica de Paula Tavares (2011). São subversões, inclusive, por serem textos gerados da pena de uma mulher; como se sabe, isso era impensável, em muitas sociedades, até há bem pouco tempo.

2.1 O protagonismo do desejo sexual feminino

O poema “Devia olhar o rei” (TAVARES, 2011, p. 191) será avaliado neste item do estudo. Ele faz parte do livro *Manual para amantes desesperados* (2007). O tema do poema dialoga com o título da obra, pois as imagens no texto poético revelam o ardor próprio dos amantes. A efusão de sensações geradas pela excitação sexual faz os sujeitos agirem no sentido de satisfazerem o corpo desejante. Mas, ao contrário de *corpora* poéticos analisados no capítulo anterior, no próximo poema a mulher é protagonista na interação de seu corpo com o corpo masculino.

Devia olhar o rei
Mas foi o escravo que chegou
Para me semear o corpo de erva rasteira

Devia sentar-me na cadeira ao lado do rei
Mas foi no chão que deixei a marca do meu corpo
Penteei-me para o rei
Mas foi ao escravo que dei as tranças do meu cabelo

O escravo era novo
Tinha um corpo perfeito
As mãos feitas para a taça dos meus seios

Devia olhar o rei Mas baixei a cabeça
Doce terna
Diante do escravo.

(TAVARES, 2011, p. 191)

A manifestação da vontade, da capacidade de agência feminina, já vem marcada no primeiro verso do poema, pois traz uma recusa ao que era esperado do eu lírico feminino: “Devia”. Verbo que se repete em três das cinco estrofes do poema, e em uma das estrofes, que não possui essa palavra, há uma justificativa para a mulher resistir ao que parecia ser sua obrigação: “O escravo era novo / Tinha um corpo perfeito / As mãos feitas para a taça dos meus seios” (TAVARES, 2011, p. 191). Seu discurso lírico indica que suas escolhas se pautam em si mesma, e não em padrões indicados para seu comportamento.

A mulher, no poema “Devia olhar o rei” (TAVARES, 2011, p. 191), entrega-se àquele que sexualmente lhe atrai. A sequência poética mostra o desejo transmutado em ação, no desenrolar da relação sexual. Na primeira estrofe, o corpo já está “semeado de erva rasteira”; na segunda, deixa no chão a marca de seu corpo; na terceira, entrega as tranças do cabelo; na quarta, descreve o corpo do escravo e suas mãos em seus seios; e na quinta e última estrofe, é possível vislumbrar a ternura depois do gozo. O fato de haver outro homem em sua vida não a prende, nem por um instante, mesmo ele ocupando um lugar central, sendo o “rei”, não tem força para sufocar o instinto sexual livre que o eu lírico demonstra, numa expressão diferenciada de afirmação da liberdade da mulher, não uma luta por direito, mas a expressão livre do desejo, o protagonismo do desejo.

Questões relacionadas à sexualidade feminina passavam distante das primeiras reivindicações feministas. A primeira onda do feminismo começou nas últimas décadas do século XIX e início do século XX, é conhecido como movimento das sufragistas, porque a primeira reivindicação que articulou as mulheres como categoria foi a luta pelo direito ao voto, mas lembrando que essa pauta estava associada, também, à luta por direitos trabalhistas. Esse primeiro momento do feminismo surgiu na Inglaterra, mas é comum à maioria dos países ocidentais, como o Brasil. Porém, em Angola, que esteve imersa em um contexto de colonização até 1975, homens e mulheres só puderam votar a partir deste momento histórico, fruto de uma luta coletiva dos angolanos.

A pesquisadora Céli Regina Pinto (2010) observa que na Europa, como nos Estados Unidos e no Brasil, o feminismo arrefeceu depois da conquista desta primeira contestação, o direito ao voto. O movimento só aparecerá renovado e fortalecido na década de sessenta, na chamada segunda onda do feminismo. É um momento gerado por várias mudanças paradigmáticas, diferentes em cada contexto social. Mas é nesse período que surge a possibilidade de controlar a reprodução humana, através de pílulas anticoncepcionais; sem dúvidas, é um fator relevante para pensar novas articulações de relacionamento entre mulheres e homens.

Duas obras marcaram teoricamente esse momento (PINTO, 2010, p. 16): *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (1949), e *A mística feminina*, de Betty Friedan (1963), que revolucionaram as perspectivas sobre a “natureza” feminina, tão sacralizada pela cultura, que considerava uma predisposição inata da mulher sua sujeição ao poder masculino. No Brasil, esse momento do feminismo foi sufocado no início do período militar, pois, de maneira geral, a população não possuía liberdade para questionar padrões sociais enrijecidos pela divulgação do ideal de família cristã. Apenas na década de setenta, na clandestinidade demandada pela repressão militar, que esta dinâmica do movimento começou a surgir no país (PINTO, 2010, p. 16).

E na década de 80, em consonância com a segunda onda do feminismo, o movimento feminista brasileiro se articulou a partir da contestação sobre direitos fundamentais; o questionamento sobre as desigualdades entre os gêneros e reivindicações sobre o corpo e a sexualidade feminina (PINTO, 2010, p. 17). O movimento de ampliação dos territórios tratados pelo feminismo ganhou eco em muitas sociedades, como se pode perceber hoje, nas redes sociais, nas quais diversos grupos discutem questões relacionadas à liberdade e à autoestima do corpo feminino.

Seguindo essa linha de investigação, pode-se apontar também para a terceira onda do feminismo. Siqueira (2015) definiu como um momento que começa nos anos 90 e não se pauta mais em problematizar as diferenças entre mulheres e homens, mas entre as próprias mulheres. A pesquisadora argumenta que:

A terceira onda abrange as tentativas de desconstrução da categoria “mulher” como um sujeito coletivo unificado que partilha as mesmas opressões, os mesmos problemas e a mesma história. Trata-se de reivindicar a diferença dentro da diferença. As mulheres não são iguais aos homens, na esteira das ideias do feminismo de segunda onda, mas elas

tampouco são todas iguais entre si, pois sofrem as consequências da diferença de outros elementos, tais como raça, classe, localidade ou religião (SIQUEIRA, 2015, p. 317- 318).

O reconhecimento da diferença dentro da diferença, como algo imprescindível, surge da percepção de que o movimento feminista da primeira e segunda ondas exclui a pauta de reivindicações de grupos que possuíam menos reconhecimento social e político, como as mulheres gays e negras. Isso fez surgir uma diversidade de correntes dentro do feminismo, que tornou mais dinâmica as discussões, pois trazem pautas diversas, que estavam invisibilizadas dentro do próprio movimento, renovando as discussões e lutas.

É importante ressaltar que a divisão do feminismo em momentos é algo impreciso, obviamente depende da história das mulheres em cada sociedade; por isso, para utilizar tal conceito, é fundamental observar também o contexto em que será empregado. Vale referir sobre a existência, em Angola, de lutas e discussões acerca do papel da mulher na sociedade, associações e organizações de defesa dos direitos das mulheres, que buscam fortalecer a igualdade entre homens e mulheres, para que sejam garantidos, a elas, direitos fundamentais, como o acesso à educação, aos salários e às condições de trabalho equiparados aos dos homens, à liberdade de agir, à proteção contra violência (PEREIRA, 2008).

Nas leituras feitas sobre a situação social das mulheres angolanas, percebe-se que ainda há a negociação de direitos fundamentais, portanto, é uma realidade social que tem mais conexão com os primeiros momentos do feminismo. Além disso, a pobreza faz com que os movimentos feministas se organizem em redes de apoio e solidariedade. Alguns grupos foram fotografados pelo jornalista francês Pierre Yves Ginet, que se declara feminista. Ele viajou cerca de trinta países para realizar o trabalho “mulheres resistentes” (GINET, 2016), tema de sua exposição de fotos no instituto português, no ano passado, Luanda.

O primeiro trabalho do fotógrafo, em Angola, foi em 2005. Ginet conta que “estava preparado para fotografar e escrever algo sobre mulheres pela paz, pela reconstrução do país, e quando cheguei e vi que esta era uma ação de mulheres da classe alta da sociedade, admito que não fiquei muito convencido” (GINET, 2016, s/p). O jornalista desistiu da matéria e passou a trabalhar com as ativistas, contra a transmissão do vírus do HIV (Vírus da Imunodeficiência Humana), porque muitas mulheres de classes mais desfavorecidas estavam envolvidas na campanha.

A entrevista com Ginet (2016) mostra fragilidades sociais extremas que subalternizam principalmente as mulheres; registra, também, grupos de mulheres apoiando outras expostas a “doenças, loucuras, injustiça, violência, guerra, abusos sexuais como arma de guerra, falta de direitos democráticos, falta de direitos de reprodução, ocupação de forças estrangeiras, devastação do ecossistema” (GINET, 2016, s/p).

O fato da maioria das mulheres angolanas estarem submetidas a subalternidades, como as que foram citadas, não faz com que Paula Tavares se mantenha presa a estereótipos femininos. A poeta cria perfis tão plurais que de seus textos também rompem mulheres avessas a essas calamidades, vivendo experiências prazerosas, como o eu lírico do poema “Devia olhar o rei”. Contrapondo sua obra e, de forma específica, esse poema, com os três momentos do feminismo, que momento traduziria a postura das personalidades líricas elaboradas por Paula Tavares? Para se aproximar desta resposta, é possível avaliar alguns elementos, como a voz da autora sobre essa questão, o período de produção literária e, principalmente, as performances femininas.

O fato de Paula Tavares trazer o universo feminino como matéria-prima de seus textos chama atenção da crítica feminista, tanto por ser mulher, mas, principalmente, por representar diferentes mulheres em seus poemas. Assim, surgem muitas questões concernentes a ser mulher em determinadas circunstâncias históricas, sociais, subjetivas. Isso é fonte de muitos trabalhos de pesquisa e de questionamentos sobre a perspectiva na qual a autora entende o feminismo e a literatura feminina. Indagada, em entrevista, sobre a forma como percebe essas questões, a poeta declara que:

Não são meros rótulos. O Feminismo dos anos sessenta do século passado já não está na moda, ou por vezes adquiriu facetas de uma tal rigidez de critérios que abalam as nossas crenças, objectivos, sensibilidades. Mas continuo sensível à diferença: aquilo que escrevem as mulheres, aquilo que vivem as mulheres, mesmo com mulheres presidentes ou ministras é absolutamente diferente daquilo que os homens passam. Mesmo avessa a uma teoria da interpretação, continuo a ler e a sentir essa diferença (TAVARES, 2010, s/p).

No excerto, a poeta faz referência um momento do feminismo que a teórica Margareth Rago classifica como “crítica do desagravo” (RAGO, 1996, p. 36), período de afirmação social e política, e de denúncia da lógica patriarcal, relacionado à primeira onda do feminismo. Paula Tavares começa a publicar na década de oitenta,

a qual Rago (1996, p. 36) nomeia como “explosão desconstrutivista”. Marcada com a conquista de mais espaços de participação da mulher na vida social, havendo abertura para ampliar as discussões feministas, desse modo, questões relacionadas à esfera pessoal das mulheres foram levadas à esfera pública (RAGO, 1996, p. 36-37).

Avaliando as performances femininas elaboradas em poemas de Paula Tavares, pode-se afirmar que em sua poesia há características das três ondas do feminismo. De maneira geral, a diversidade de circunstâncias e perfis retratados é o reconhecimento de que as vivências femininas são plurais, bastante compatíveis com a terceira onda do feminismo. De forma específica, observa-se que no poema “Devia olhar o rei” (TAVARES, 2011, p. 191), a personalidade feminina se afirma como sujeito na condução dos próprios desejos. A autonomia sexual feminina dialoga com perspectivas que surgiram no segundo momento do feminismo, afinal, a liberdade sexual feminina constitui também um movimento de ação política. É nesse período que surge o jargão do movimento: “o pessoal é político”.

2.2 A configuração de identidades sexuais plurais

Este tópico de estudo é estruturado a partir das análises sobre três poemas que fazem parte do livro *Ritos de passagem* (1985), “A abóbora menina”, “O Mirangolo” e “Cerimónia secreta”. Os poemas fornecem imagens de diferentes configurações de identidades sexuais. É relevante observar que no primeiro texto avaliado a sexualidade feminina que está em formação; no segundo, a masculina. Já no terceiro poema desta sequência, a sexualidade engendrada não cabe em categorias bipolares de definição.

A ABÓBORA MENINA

Tão gentil de distante, tão macia aos olhos
vacuda, gordinha,
de segredos bem escondidos

estende-se à distância
procurando ser terra
quem sabe possa
acontecer o milagre:

folhinhas verdes
flor amarela
ventre redondo

depois é só esperar
nela desaguam todos os rapazes.

(TAVARES, 2011, p. 19)

“A abóbora menina” faz parte da obra *Ritos de passagem* (1985). Há uma seção do livro que se chama “De cheiro macio ao tacto”, que traz poemas que associam corpos eróticos com os frutos angolanos. Em “A abóbora menina”, o corpo da mulher aparece metaforizado sob os signos da natureza, simbolizando a preparação para iniciar a vida sexual. Destaca-se que é uma abóbora, no singular, mas “nela desaguam todos os rapazes”. Esse verso fecha o poema, deixando algo como um cheiro de sexo no ar, a cena poética termina com a certeza do gozo.

Mantolvani (2003, s/p) indica que o poema pode ser lido, também, do último verso em direção ao primeiro; desta forma, “a menina revela-se muito mais aos olhos do leitor que a abóbora, principalmente, se a terceira coluna não for lida”. O colorido do poema passa a ideia de que a abóbora menina está feliz por ter chegado a essa fase da vida, a descoberta da sexualidade.

O teórico inglês Jeffrey Weeks (2000) indica que estudos históricos e sociológicos questionam sobre a relação do corpo físico com a formação de nossos comportamentos e identidades sexuais e “o que é que faz com que esses tópicos sejam tão culturalmente significativos e tão moral e politicamente carregados” (WEEKS, 2000, p. 25). O poema em análise segue outro viés, pois o corpo é feito para o sexo, isso aparece em primeiro plano.

A relação se mostra consensual, está com o corpo preparado e ansioso pelo ato, mas o gozo final será masculino, os rapazes fertilizam a abóbora vagina. O sexo é desenhado no poema de forma biológica, como uma predisposição natural do corpo. No poema “A abóbora menina” (TAVARES, 2011, p. 19), a sexualidade parece não estar submetida a um sistema de práticas culturais normatizadoras.

O verso final também expressa a forma com que Weeks (2000) descreve a linguagem da sexualidade: “parece ser avassaladoramente masculina. A metáfora usada para descrever a sexualidade como uma força incansável parece ser derivada de suposições sobre a experiência sexual masculina” (WEEKS, 2000, p. 27). No

poema, há uma descrição do amadurecimento do corpo sexual feminino, mas a atitude ativa que vai dispor desse corpo é masculina. A consciência social, por vezes, associa como modelo de dominação erótica, o masculino (WEEKS, 2000, p. 28).

Weeks (2000), interessado em estudar a imensa importância dada aos significados do corpo e da sexualidade nas sociedades contemporâneas, parte do pressuposto de que a sexualidade é um fenômeno social e histórico, sublinhando seu afastamento de qualquer entendimento baseado em termos biológicos. Afirma ele: “argumentarei que embora o corpo biológico seja o local da sexualidade, estabelecendo os limites daquilo que é sexualmente possível, a sexualidade é mais do que simplesmente o corpo” (WEEKS, 2000, p. 25). A natureza prepara o corpo, fisicamente, para as experiências sexuais, e cada sociedade faz leituras mais ou menos padronizadas sobre posturas que esses corpos podem assumir.

A preparação do corpo feminino para assumir suas funções sexuais é expressa no poema como explosão de vida. Com alegria, o sexo é celebrado em uma realização natural e saudável da existência. Embora Weeks (2000, p. 29) afirme que não se possa estabelecer que um comportamento sexual seja ou não natural, a leveza com que o movimento sexual se desenrola traz suavidade à cena, aparecendo sem o peso de regras e obrigações sociais compulsórias.

Paula Tavares expressa o primeiro desejo de um corpo feminino ao sentir-se mulher, a necessidade física de realizar o ato sexual: “estende-se à distância/procurando ser terra” (TAVARES, 2011, p. 19). A sensualidade da espera seduz aqueles que não conseguirão conter-se, e embora o movimento não seja dela, fica entendido o desejo e a espera para receber “todos os rapazes”. Nesse momento, a abóbora-menina pode ser lida como uma vagina pronta para ser penetrada, fecundada. No poema, não é apenas o instinto de maternidade que é evocado, mesmo que existam referências à fertilidade, o que é sublinhado é a preparação para experienciar a vida sexual, e isso revela um instinto que costuma ser lido como uma característica masculina. Assim como o poema “A abóbora menina” (TAVARES, 2011, p. 19), o próximo poema avaliado neste item de estudo, “O Mirangolo” (TAVARES, 2011, p. 25), também é um dos frutos sexuais do livro *Ritos de passagem* (1985).

O MIRANGOLO

Testículo adolescente
 purpurino
 Corta os lábios ávidos
 com sabor ácido
 da vida
 encandesce de maduro
 e cai

submetido às trezentas e oitenta e duas
 feitiçarias do fogo
 transforma-se em geleia real:

ILUMINA A GENTE

(TAVARES, 2011, p. 25)

Pode-se apontar nesse texto uma descrição do corpo masculino como fonte de vida e de sexo, em que “lábios ávidos” o desejam, é, notoriamente, um tema novo nas produções femininas. Verbalizar o tesão com tamanha liberdade, elaborar o falo a partir do prazer que proporciona, até chegar ao ápice, quando ele “transforma-se em geleia real / ILUMINA A GENTE” (TAVARES, 2011, p. 25). Essa é uma perspectiva que renova a literatura, pois indica outras formas de relações entre os gêneros, mais livres para as mulheres.

Mesmo tratando da representação do corpo masculino, o poema “O Mirangolo” (TAVARES, 2011, p. 25), elabora versos que dizem muito sobre o corpo feminino, e a primeira mensagem é que esse corpo é sujeito e ativamente vai em direção ao seu objeto de desejo e gozo. No poema há uma inversão de papéis comuns no meio social, porque em contraposição com o que comumente ocorre, não é o corpo feminino que é fragmentado como objeto de prazer, é o corpo masculino capturado pelo olhar e desejo feminino.

Paula Tavares expressa com liberdade a libido feminina. A linguagem que a poeta utiliza permite que se vejam outras performances de comportamento. A filósofa Judith Butler (2003, p. 169) afirma que a linguagem é tanto causa de opressão sexual como instrumento fundamental para libertar-se dela. Butler esclarece que “há uma plasticidade do real em relação à linguagem: a linguagem tem uma ação plástica sobre o real” (BUTLER, 2003, p. 169). Desse modo, assim como a realidade é matéria para linguagem, essa também atua sobre o real.

Segundo a filósofa, isso ocorre porque “atos elocutivos que, repetidos, tornam-se práticas consolidadas e, finalmente, instituições” (BUTLER, 2003, p. 169). Assim, quanto mais mulheres se expressarem com liberdade, mais moverão os paradigmas postos pelo patriarcado. Sobre isso, Weeks (2000, p. 41) afirma que embora a dominação masculina seja uma característica da sociedade:

É importante lembrar que as mulheres têm sido ativas participantes na modelação de sua própria definição de necessidades. Além do feminismo, as práticas cotidianas têm oferecido espaços para as mulheres determinarem suas próprias vidas [o privilégio sexual masculino continua existindo, mas já não é inevitável nem imutável (WEEKS, 2000, p. 41).

A linguagem é um sistema que pode contribuir para corrigir as disparidades que fundamentam as relações de poder entre os gêneros. Sabe-se que o processo que gerou essas relações é ancestral, além de permanecer associado a uma rede de significantes planetária. Mas a elaboração de uma linguagem fora de padrões comuns pode contribuir para a definição de posturas femininas mais independentes.

Robin Lakoff, estudiosa norte-americana, inaugura, em 1975, os estudos sobre linguagem e gênero social (OSTERMAN; FONTANA, 2010, p. 9). Lakoff (2010) afirma que “as mulheres experimentam a discriminação linguística de duas maneiras: no modo como elas são ensinadas a usar a linguagem e no modo como o uso geral as trata” (LAKOFF, 2010, p. 14). Nas duas maneiras, as mulheres assumem funções subservientes, passivas ao usar a linguagem e objetificadas quando qualificadas pelas linguagens que circulam socialmente. No poema “O Mirangolo” (TAVARES, 2011, p. 25), é pela linguagem encantada diante da libido sexual que é possível vislumbrar uma performance liberta de muitos tabus relativos à fala da mulher sobre sexo.

Os poemas analisados neste capítulo inovam as possibilidades performáticas para os gêneros, através de uma linguagem metafórica original e sensual. Pode-se verificar que neles a linguagem poética é meio para elaborar um mundo em que as mulheres expressam uma sexualidade atuante. No poema “O Mirangolo” (TAVARES, 2011, p. 25), Paula Tavares elabora uma cena poética de excitação sexual feminina, que revela uma mulher livre de condicionamentos que a impediriam de manifestar sua empolgação, diante de um corpo masculino como instrumento de prazer, e a poesia transfigurando-se como efeito de empoderamento da mulher.

Já no poema “Cerimónia secreta” (TAVARES, 2011, p. 67), não é possível perceber divisões entre os gêneros; a conjunção entre masculino e feminino

acontece em toda a extensão do texto, há, aos poucos, o surgimento de um ser andrógino, num movimento que começa na primeira estrofe, quando decidem transformar o mamoeiro macho em fêmea.

CERIMÓNIA SECRETA

Decidiram transformar
o mamoeiro macho em fêmea

prepararam cuidadosamente
a terra à volta
exorcizaram o vento
e
com a água sagrada da chuva
retiraram-lhe a máscara

pintaram-lhe em círculos
com
tacula
barro branco
sangue...

Entoaram cantos breves
enquanto um grande falo
fertilizava o espaço aberto
a sete palmos da raiz.

(TAVARES, 2011, p. 67)

Para aproximar as leituras teóricas das metáforas elaboradas por Paula Tavares no poema “A cerimónia secreta” (TAVARES, 2011, p. 67), é importante saber algumas informações sobre a planta que vai passar pela transformação. O mamoeiro possui essencialmente três tipos de flores, as quais originam plantas do sexo masculino, feminino e hermafrodita. As flores masculinas não têm valor comercial, porque não são férteis. As melhores flores são as hermafroditas, por isso, para ter um bom plantio, é necessária a identificação das plantas hermafroditas e a eliminação das demais; as plantas femininas também são férteis, no entanto, “os frutos oriundos de plantas hermafroditas têm polpa mais espessa que frutos de plantas femininas”, garantindo mais sabor (FRAIFE FILHO, LEITE, RAMOS, 2016, s/p).

No desenrolar da “Cerimónia secreta”, a metamorfose sexual do mamoeiro

macho em fêmea dá origem a um ser hermafrodita, justamente a mais valorizada pelo contexto social. A cerimônia segue ritos de iniciação angolanos, destinados às meninas, para se tornarem mulheres. “A tacula vermelha e o barro branco que cobrem os corpos das raparigas assinalam a sacralidade das cerimônias e rituais da puberdade” (SECCO, 2011, p. 265). Portanto, é possível constatar que o mamoeiro macho se transforma em fêmea, experienciando rituais femininos.

Em “Cerimônia secreta” é possível ler a formação do gênero a partir das concepções de Butler, que considera gênero como uma complexidade cuja totalidade nunca é alcançada, “uma coalizão aberta” que permitirá múltiplas possibilidades (BUTLER, 2003, p. 37). O mamoeiro macho pode se tornar fêmea, caso realize performances femininas. Em outras palavras, para o macho se tornar fêmea, bastaria realizar atos de gênero estabelecidos para as mulheres. Butler (2003) afirma que sem os “atos” referidos não haveria gênero algum, “pois não há nenhuma “essência” que o gênero expresse ou exteriorize, o gênero é uma construção que normalmente oculta sua gênese” (BUTLER, 2003, p. 199).

As proposições discursivas sobre gênero antecipam as possíveis configurações das experiências de gênero na cultura, a coerção ocorre quando as expectativas de gênero não seguem o que foi convencionado por um discurso hegemônico “baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal” (BUTLER, 2003, p. 28).

No poema “Cerimônia secreta” (TAVARES, 2011, p. 67), as diferenças entre os gêneros são desconstruídas quando, nas transformações de performances, surge um ser que não caberia em categorias bipolares. Isso mostra como são frágeis e performáticas as diferenças, uma vez que a cultura busca estabilizar os gêneros e pressiona os sujeitos para que eles se mantenham em performances que correspondam às expectativas elaboradas, “essa construção “obriga” nossa crença em sua necessidade e naturalidade” (BUTLER, 2003, p. 199).

Na mesma linha de argumentação de Judith Butler (2003), Guacira Louro (2000) afirma que os corpos são uma referência que ancoram uma identidade que parece singular e evidente por si mesma, relacionada a características anatômicas, mas se trata de um jogo de ilusões que tomam o lugar de uma verdade estabelecida, levando a uma leitura de gêneros, por vezes, equivocada, porque “pode ocorrer que os desejos e necessidades que alguém experimenta estejam em discordância com a aparência de seu corpo” (LOURO, 2000, p. 8).

Em *Problemas de gênero* (2003), Butler se remete à célebre frase de Beauvoir: “não se nasce mulher, se torna mulher”, mas a teórica traz um olhar que renova essa expressão, “a gente “se torna” mulher, mas sempre sob uma compulsão cultural a fazê-lo. E tal compulsão, claramente não vem do “sexo”. Não há nada em sua explicação que garanta que o “ser” que se torna mulher seja necessariamente fêmea” (BUTLER, 2003, p. 27). Isso traz em si a consequência de que “homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino quanto um feminino” (BUTLER, 2003, p. 24).

Para não ceder a leituras que se pautam em imposições de uma identidade estável, Butler (2003) indica que as categorias de identidade devem ser problematizadas de forma permanente, “para articular a convergência de múltiplos discursos sexuais para o lugar da ‘identidade’” como algo singular e fixo (BUTLER, 2003, p. 184). Essa problematização da identidade de gênero é materializada no poema “Cerimónia secreta” (TAVARES, 2011, p. 67), pois a poeta Paula Tavares resgata ritos de etnias angolanas tradicionais, e os reelabora, de forma que os mesmos reverberam sobre as novas configurações de padrão sexual na sociedade contemporânea. Esta elaboração faz das diferenças que possui em si, algo que confere autonomia, porque o comportamento sexual paradoxal é fonte de fertilidade, portanto, de vida.

Apesar de os poemas “A abóbora menina” (TAVARES, 2011, p. 19) e “O Mirangolo” (TAVARES, 2011, p. 25) apresentarem, respectivamente, uma sexualidade feminina e masculina condizentes com os corpos que assumem, reafirma-se aqui a mudança no comportamento feminino ao experimentar a própria sexualidade com liberdade; assim como a reação ativa da voz feminina diante da formação da sexualidade masculina. Desse modo, pode-se notar que em todos os poemas examinados neste tópico, instauram-se performances sexuais mais livres e plurais.

2.3 O empoderamento feminino na condução da sexualidade

Este item de análise estuda dois poemas: “Pode ser que me encontres” (TAVARES, 2011, p. 188) e “A curva do rio” (TAVARES, 2011, p. 136). O primeiro faz parte do livro *Manual para amantes desesperados* (2007) e o segundo faz parte

de um livro premiado de Paula Tavares, *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001). Nos dois poemas a mulher mantém uma postura de autonomia e respeito para com os próprios desejos.

Pode ser que me encontres
Se caminhares pelas dunas
Sobre a ardência da areia
Por entre as plantas rasteiras

Pode ser que me encontres
Por detrás das dunas

Talvez me encontres
Na décima curva do vento
Molhada ainda do sangue das virgens do sacrifício
Por entre a febre
A arder

Pode ser que me encontres
Como ao escaravelho negro
Dobrada ao chão da décima duna
No corpo as gotas da salvação
Na exacta medida da tua sede

Pode ser que me encontres
No lugar da aranha do deserto
A tecer a teia
De seda e areia

(TAVARES, 2011, p. 188)

No primeiro poema deste item, a mulher deixa claro que não está a disposição da presença masculina. Da mesma forma, no segundo texto, independente, ela se autodetermina.

A CURVA DO RIO

Desces a curva do meu corpo, amado
com o sabor da curva de outros rios
contas as veias e deixas as mãos pousarem
como asas
como vento
sobre o sopro cansado
sobre o seio desperto

Parte a canoa e rasga a rede

tens sede de outros rios
 olhos de peixe que não conheço
 e dedos que sentem em mim a pele arrepiada
 d'outro tempo

Sou a esperança cansada da vida
 que bebes devagar
 no corpo que era meu
 e já perdeste
 andas em círculos de fogo
 à volta do meu cercado
 Não entres, por favor não entres
 sem os óleos puros do começo
 e as laranjas.

(TAVARES, 2011, p. 136)

O poema “A curva do rio” faz parte de uma obra que traz um tom de desencanto, *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), publicada um ano antes do fim das guerras civis angolanas, fato que pode justificar, em parte, essa atmosfera. Em “A curva do rio”, é possível observar um sentimento de decepção. Porém não se refere a uma desilusão social, mas amorosa. No entanto, o eu lírico age com a mesma postura autônoma da mulher em “Pode ser que me encontres” (TAVARES, 2011, p. 188).

No poema “Pode ser que me encontres” (TAVARES, 2011, p. 188), o eu lírico utiliza a primeira pessoa para recusar-se a ter relações com alguém que parece desejá-la de forma intensa. A voz feminina dispensa o pretendente em cada uma das cinco estrofes, mas faz isso deixando “um pode ser”, seguido de algo que parece impossível de ser realizado, como se para ter acesso a essa mulher, ele tivesse que cumprir algo, como as doze tarefas de Hércules, mas através de metáforas inusitadas e ricas esteticamente, como em: “Talvez me encontres / Na décima curva do vento / Molhada ainda do sangue das virgens do sacrifício / Por entre a febre / A arder” (TAVARES, 2011, p. 188).

Permanece um clima de mistério, em “Pode ser que me encontres”, mantido pela passagem por espaços surreais, a mulher aparece atraente e perigosa, controla a relação com ironia e sedução. A voz feminina se mostra livre para decidir sobre sua vida. Por isso, apesar de haver razões para acreditar que o parceiro fará tudo para possuí-la, a mulher não indica, em nenhum momento, que estará à disposição. Isso indica autoestima elevada e autonomia, características fundamentais para que

a mulher possa empoderar-se.

Estas imagens de emancipação feminina também estão presentes no poema “A curva do rio” (TAVARES, 2011, p. 136), que se estrutura em torno da tomada de decisão da mulher, que exclui o parceiro de sua vida. O processo de separação se inicia ao perceber que aquele a quem chama de “amado” não valoriza seu corpo e sua presença. Ela visualiza o desejo do homem de estar em outros lugares, com outras mulheres. Por isso, decide se afastar, mesmo sentindo a paixão “d’outro tempo”. A mulher é ativa, ao vetar o acesso ao seu corpo, ao não ceder quando ele a procura, ao definir o que espera da relação. Enfim, apresenta-se com poder e independência para recusar uma relação que não está de acordo com o que almeja para si.

A postura feminina nos poemas deste item da pesquisa pode ser relacionada ao conceito de empoderamento. É uma perspectiva feminista que, segundo Sardenberg (2006), surgiu da prática para a teoria, pois primeiro foi um termo utilizado por ativistas, depois teorizado. É uma expressão que parece ser utilizada em todos os contextos que discutem novos papéis para as mulheres no meio social; assim, é comum o uso:

Tanto no discurso acadêmico, quanto em órgãos governamentais e não governamentais – ou mesmo no próprio movimento de mulheres – fala-se do empoderamento de mulheres, sobretudo no contexto do discurso sobre gênero e desenvolvimento (SARDENBERG, 2006, p. 1).

O processo de autonomia feminina não é vislumbrado, nos textos, através do contexto social, mas por meio de uma relação íntima, na qual a mulher não aceita o pretendente, como manifestação de sua vontade e capacidade de agência. Essa é uma perspectiva que possibilita perceber a mulher firmando seu poder sobre si mesma. O termo “empoderamento” não deve centrar-se apenas em questões sociais, mas, principalmente, na relação pessoal das mulheres consigo mesmas, porque é a partir de si que se atua no mundo.

Como já foi referido, mas, enfatiza-se aqui, este capítulo avalia a subversão de padrões de comportamento feminino, e o prisma da análise são as relações de poder a partir de interações afetivo/sexuais. Por isso, o conceito de empoderamento feminino que dialoga com os poemas “Pode ser que me encontres” (TAVARES, 2011, p. 188) e “A curva do rio” (TAVARES, 2011, p. 136), associa-se a questões da vida pessoal e acompanha o pensamento de Mageste, Melo, Ckagnazaroff (2008),

quando afirmam ser um processo que para as mulheres “representa um desafio às relações patriarcais, garantindo a elas autonomia para controlar o próprio corpo, a sua sexualidade, o seu direito de ir e vir [...]” (MAGESTE, MELO, CKAGNAZAROFF, 2008, p. 2). É justamente esta autonomia que pode ser apreciada nas imagens dos textos poéticos em análise.

Percebe-se, nos poemas, que o empoderamento gera autoestima elevada, e é gerado por ela. Há uma valorização de si mesma, como é possível perceber nestes versos: “No corpo as gotas da salvação / Na exacta medida da tua sede”. (TAVARES, 2011, p. 188) ou “andas em círculos de fogo / à volta do meu cercado” (TAVARES, 2011, p. 136). Na verdade, este é o poder da mulher nos poemas: autoestima elevada para se autodeterminar, ela mantém o jogo amoroso com “o pode ser” em “Pode ser que me encontres”, que marca seu lugar como superior, tornando um privilégio alcançá-la. Assim como se pode observar que o eu lírico no poema “Desces a curva do rio”, ao sentir-se traída, age de forma a valorizar-se ainda mais.

Na estrofe final do texto “Pode ser que me encontres” (TAVARES, 2011, p. 188), o eu lírico afirma que pode ocupar o lugar da aranha do deserto. Segundo o dicionário de símbolos (DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS, 2016), a aranha é um símbolo solar que, dentre outros sentidos, significa sabedoria. Uma das razões para tal significado é o fato de possuir o poder de tecer a teia do destino, o que remonta, mais uma vez, à postura de controle que o sujeito lírico mantém ao longo do poema. Sem dúvidas, o texto revela uma performance feminina ativa, dominante. O que se relaciona com qualquer uso da palavra empoderamento, pois todos os conceitos partem da ideia de ter poder sobre as próprias decisões. Este poder é algo que não foi concedido às mulheres. É necessário que lutem para se apoderar da capacidade de agência sobre suas escolhas.

Percebe-se que no poema “A curva do rio” (TAVARES, 2011, p. 136) a atitude da mulher, também indicada pela voz lírica em primeira pessoa, não segue padrões femininos comuns, pois se sabe que na maioria das sociedades a infidelidade masculina é tolerada, quando não é incentivada culturalmente. No contexto angolano, o homem possuir mais de uma parceira pode constituir-se como uma relação que não se confunde com traição e, sim, a formação de outro núcleo familiar: a poligamia. É uma forma de relacionamento que ainda ocorre no país, mesmo não sendo prevista nas leis civis (CARVALHO, 2008). A poligamia é fonte de

debates sociais acalorados em Angola. Carvalho (2008) estuda as razões culturais e econômicas para que essa prática continue presente. O pesquisador aponta que na zona rural já faz parte de um direito costumeiro, e que na cidade, ocorrem casos isolados.

Ressalta-se a diferença entre infidelidade conjugal e poligamia, pois enquanto na primeira se trata da quebra de um compromisso pautado em um ideal monogâmico, na segunda, a poligamia, só é reconhecida por essa aceção quando faz referência a uma relação matrimonial com mais de duas pessoas que têm conhecimento dos termos da relação (CARVALHO, 2008). No entanto, o que mais acontece nas cidades angolanas, segundo Faan (2010), “é que os homens têm, para além da esposa, uma ou mais amantes, tratando-se, portanto, de uma relação de infidelidade e sem aceitação social” (FAAN, 2010, s/p).

Um exemplo sobre as discussões em torno do tema poligamia foi a realização de um encontro, em Luanda, com um número diversificado de palestrantes, cujo tema era a relação entre Poligamia e Adultério, visto tratar-se do tema sob várias perspectivas, ocorrido no dia 5 de março de 2010, em alusão ao Dia Internacional da Mulher. Em sua fala, a Dra. Guilhermina Prata, ministra da justiça na época, apresentou dois valores violados com a instituição da poligamia: é um sistema familiar que desobedece o princípio monogâmico, o que no Código Penal de Angola significa bigamia, assim como desautoriza, na prática, o princípio da igualdade entre os cônjuges previsto na Constituição. Segundo Guilhermina Prata, “a desigualdade encontra-se enraizada em toda a relação familiar, que repousa numa forma conjugal fundada no poder marital e na inferioridade da mulher” (FAAN, 2010, s/p).

Ainda na discussão sobre a instituição da poligamia na sociedade angolana, Makuta Nkondo, membro da corte do Congo, abordou a questão a partir do viés da cultura bantu. “Disse que, em Angola, não existe uma cultura angolana e sim uma cultura kikongo, kimbundo, umbundo, tchokwe, ngangela, etc. Temos um mosaico cultural”. E afirma que a poligamia é praticada por homens e a poliandria por mulheres, “a cultura bantu permite a poligamia, mas condena a poliandria, considerando-a prostituição” (FAAL, 2010, s/p).

Na tradição kikongo, a poligamia é permitida. Um homem casado pode celebrar uma união matrimonial com mais outras mulheres. Dependendo das suas capacidades, um homem pode casar-se com a quantidade de

mulheres que quer. Ter muitas mulheres e muitos filhos é uma riqueza. É, para um homem, uma demonstração da virilidade e de poderes (FAAL, 2010, s/p).

As leituras feitas sobre o tema poligamia, a partir das concepções de teóricos angolanos (CARVALHO, 2008; SANTOS, 2005; FAAL, 2010), indicam que embora a poligamia não seja o sistema dominante dos relacionamentos, é tolerada socialmente e possui muitos defensores, principalmente entre aqueles que dizem preocupar-se com a situação social de crianças abandonadas e mulheres solitariamente responsabilizadas por todos os cuidados com a prole. Mas o fato é que se trata de uma estrutura que se mantém com o poder masculino comandando as relações entre os gêneros. O universo afetivo e sexual se mostra preso a padrões tradicionais e relacionado, também, a questões de sobrevivência das mulheres.

Diante do contexto que foi apresentado, a mulher, no poema “A curva do rio” (TAVARES, 2011, p. 136), subverte padrões, ao dispensar uma relação que não a satisfaz, exigindo a maneira como quer ser amada. Ela não se submete a uma postura vinculada à dependência afetiva ou financeira, ou seja, age a partir de si, para corresponder às próprias expectativas. É possível estabelecer relação entre a performance corporal apresentada no poema com o pensamento de Touraine (2007, p. 56), ao afirmar que “a construção de si é construção de uma sexualidade a partir de uma experiência de corpo, na qual o sexo ou o desejo sexual é um dos aspectos principais” (TOURAINÉ, 2007, p. 41). É pelo corpo que a mulher lírica percebe o que almeja para si.

Vale referir que a construção da mulher por si mesma é o que afirma o sujeito lírico nos dois poemas avaliados neste item de estudo. Percebe-se isso no cuidado que demonstram ter consigo, na consciência da vida como experiência pessoal e intransferível, o que é fundamental para fortalecer a importância da autonomia feminina.

Pode-se concluir afirmando o percurso das subversões aqui apresentado, que vai da mulher que deseja, a apresentação de um corpo preparado para o sexo, a expressão do desejo pelo corpo masculino, o sexo e o gênero construído, a mulher que decide com quem fazer sexo e a que despreza o homem no caso de infidelidade, mesmo desejando-o; portanto, diversas facetas de autonomia sexual de um eu lírico feminino que tradicionalmente é o oposto do que é apresentado.

3 CORPOS AMANTES: a interação entre corpos afetivos e sexuais em poemas de Paula Tavares

Ouço-te respirar entre as sílabas do poema
passas as mãos como se respirasses
pela pele do poema
os lábios gretados
de tempo

Quando vinhas com palavras
bater-me à porta.

(TAVARES, 2011, p. 227)

Será possível elaborar relações amorosas mais equalizadas entre mulheres e homens, mesmo articuladas em sociedades patriarcais? Embora se reconheça que em alguns contextos o patriarcado não mantenha a rigidez de outrora, é notória sua presença em ideologias que circulam amplamente. A dominação não se manifesta apenas de forma violenta. Bourdieu (1995) afirma que a dominação é simbólica, porque parte de simbolismos e valores apresentados aos indivíduos como natural. Mas nos últimos capítulos da obra *A dominação masculina* (1995, p. 64), o teórico afirma que terminar o trabalho sem falar do amor é se abandonar ao “prazer de desiludir” (expressão que o autor atribui a Virginia Woolf); afinal desconsideraria o “universo encantado das relações amorosas”.

Refletindo sobre o amor e a dominação masculina que perpassa a sociedade em todos os aspectos, Bourdieu (2002, p. 64) levanta uma questão que se relaciona diretamente com uma das demandas desta pesquisa: o amor afetivo/sexual seria capaz de instaurar-se como elemento de confluência entre amantes, reinscrevendo outras formas de relacionamento entre gêneros?

Com o intuito de investigar essa questão, este segmento do trabalho utilizou como critério para seleção de poemas (TAVARES, 2011) aqueles em que figurem relações consensuais e amorosas. Desse modo, será possível avaliar, no lirismo de Paula Tavares (2011), o envolvimento entre amantes que se desejam, e verificar a dinâmica de poder estabelecida entre eles. A dualidade de gêneros que tradicionalmente lê as relações entre homens e mulheres não é o foco dessa etapa de análises, mas serviu de âncora para avaliar o possível afastamento feminino de lugares de submissão.

Como foi mencionado na introdução da dissertação, a poeta Paula Tavares

elabora uma pluralidade de perfis femininos em sua obra. Há poemas em que o eu lírico representa um sujeito coletivo: a mulher angolana, envolta em contextos históricos, sociais e étnicos. Por exemplo, o poema Mukai (Mulher à noite) (TAVARES, 2011, p. 91) dialoga com a falta de controle de natalidade no país, assim como o sofrimento que isso gera para as mulheres. Porém, há poemas em que a mulher lírica fala de si de forma individual, inclusive enunciando em primeira pessoa, como é possível observar nesses versos: “O meu amado chega e enquanto despe as sandálias de couro/ marca com seu perfume as fronteiras do meu quarto” (TAVARES, 2011, p. 81).

Os momentos em que a poeta mais se volta para um eu individual é quando versa sobre o amor, o sexo. O olhar não parte de fora, mas de dentro, das sensações amorosas despertadas na relação com o outro. Nesses textos, Paula Tavares traz à tona uma sexualidade feminina desligada da condição de objeto, pois elabora mulheres que desejam e vivenciam suas escolhas afetivas. No primeiro poema deste terceiro capítulo, “Deixa a mão pousada na duna” (TAVARES, 2011, p. 189), que faz parte do livro *Manual para amantes desesperados*. A pesquisadora Carmen Lúcia Tindó Secco (2011) coloca que o título do livro se institui como “orientações para lidar amorosamente com o corpo. O corpo dos amantes” (SECCO, 2011, p. 273). No poema referido (TAVARES, 2011, p. 189), vê-se que o desespero está no desejo que pulsa a cada verso, esse é o tom de alguns dos textos desta seção de estudo.

3.1 A pulsão sexual feminina como prioridade nas relações sexuais

Os poemas que fazem parte deste tópico de estudo trazem como elemento de coesão a independência feminina, demonstrada quando o eu lírico de cada poema elabora mulheres sensuais, sexuais e livres. O sujeito poético é feminino nos três textos. A mulher representada deseja prazer e declara isso na construção de versos que realizam a pulsão sexual de ambos os parceiros, mas priorizam a excitação feminina.

Deixa a mão pousada na duna
Enquanto dura a tempestade de areia

A sede colherá o mel do corpo

Renascemos tranquilos
 De cada morte dos corpos
 Eu em ti
 Tu em mim
 O deserto à volta.

(TAVARES, 2011, p. 189)

A primeira pergunta que se pode fazer diante do poema é: de quem é a voz lírica que ensina ao amante sobre o movimento que os levará ao gozo? Notoriamente, emerge a presença de uma mulher empoderada, afinal, tem autoestima para buscar prazer sexual, atuando como protagonista na relação íntima entre os corpos. A mulher lírica propõe que o prazer dele esteja em interação com o seu. Ela mantém domínio sobre os corpos e é sua a voz que define como quer o sexo, enfim, comanda o ato sexual. O verbo que abre o poema é utilizado no modo imperativo: “Deixa a mão pousada na duna/Enquanto dura a tempestade de areia”. É um pedido afetivo, mas revela uma performance discursiva ativa e determinante. O texto elabora uma postura feminina dinâmica, trazendo um sopro de flexibilidade para normatizações que, geralmente, são pautadas em leituras verticais de gênero, que significa estarem vinculadas ao poder patriarcal.

A atitude livre e autônoma da mulher no poema “Deixa a mão pousada na duna” (TAVARES, 2011, p. 189) desconstrói a imagem de mulheres presas a relações sexuais e afetivas pautadas em submissão e violência. Isso também foi avaliado em outro poema deste item de estudo, “Deixa as mãos cegas” (TAVARES, 2011, p. 192). Os dois textos possuem muitas similaridades, mas a principal é o rompimento de padrões de relacionamento que, por vezes, relegam as mulheres à função de servir aos homens, satisfazendo-lhes todos os desejos (SAFFIOTI, 1987).

Deixa as mãos cegas
 Aprender a ler o meu corpo
 Que eu ofereço vales
 Curvas de rio
 Óleos

Deixa as mãos cegas
 Descer o rio
 Por montes e vales.

(TAVARES, 2011, p. 192)

No poema “Deixa as mãos cegas”, o eu lírico quer prazer e anseia pelo gozo: “[...] ofereço vales/ Curvas de rio/ Óleos”, metáforas líquidas que, no texto, simbolizam o orgasmo feminino. Assim como “vales” fazem analogia ao corpo da mulher. O que ela oferece ao parceiro é seu gozo, mas, para isso, ele deve aprender como estimular o corpo dela, que aspira pelo clímax. Ativamente, ela indica performances para o parceiro: “Deixa as mãos cegas/ Aprender a ler o meu corpo”. O eu lírico também utiliza verbos imperativos para pedir que o par descubra o caminho que a levará ao êxtase, “as mãos cegas” fazem referência ao movimento de tatear o corpo, afastando-se de possíveis automatismos.

Um dos pressupostos desta pesquisa é a ideia de que quando há transgressão de papéis de gênero, corrobora-se para tornar elásticas as fronteiras entre valores e comportamentos impostos socialmente. No entanto, transpor tais fronteiras e desenvolver performances ativas, só é possível quando se livra de parte das leituras determinísticas que emanam do meio ambiente social (TOURAINÉ, 2007); obviamente, além de não ser fácil, nem sempre é viável culturalmente. Porém, o primeiro passo para este alargamento de possibilidades de ação diante do mundo é o empoderamento pessoal, que segundo Touraine (2007), passa, antes de tudo, pelo domínio sobre o próprio corpo, principalmente da sexualidade.

É notório o fato de que o gozo feminino permanece em segundo plano em quase todas as sociedades, quando não é desconsiderado totalmente (SAFFIOTI, 1987), porque obviamente a mulher é colocada nesse lugar. A educação sexista ensina às mulheres a agradar e silenciar, jamais a contestar e expor seus desejos sexuais; em sua maioria, não são educadas para conhecer os próprios corpos, geralmente, é um espaço reservado para que os homens dominem e colonizem. Há, inclusive, a crença, ainda mantida pelo senso comum, de que homens têm necessidades sexuais, e mulheres, necessidades afetivas.

Em sociedades em que os valores permanecem fabricados pelo patriarcado, a performance masculina estará voltada para a ação, e a da mulher para espera. No entanto, a relação amorosa configurada nos poemas, “Deixa a mão pousada na duna” (TAVARES, 2011, p. 189) e “Deixa as mãos cegas” (TAVARES, 2011, p. 192), fogem a esse estereótipo, são textos que não trazem marcas de submissão ou passividade da mulher, assim como a subversão de padrões não é algo agressivo, mas prazeroso. São corpos que se fundem em busca de prazer, “Eu em ti/Tu em mim” (TAVARES, 2011, p. 189), um momento orgástico no qual os comportamentos

de gênero não são uma questão normativa. Isso pode ser visto como uma amostra que dialoga com as colocações do pesquisador Alain Touraine (2007), ao afirmar que “não conseguiríamos definir outras vias para assegurar a igualdade e a liberdade às mulheres, a não ser as que consistem em reduzir ou suprimir a importância de gênero” (TOURAINÉ, 2007, p. 21). E nos poemas, a sexualidade é instrumento para expressar autonomia feminina, conseqüentemente, a superação de modelos tradicionais, pelo menos na elaboração do texto poético.

A construção de si como sujeito autônomo é o maior protesto que a mulher pode fazer contra a dominação, visto que libertar-se de ideias fixadas culturalmente, tomar decisões a partir de si mesma, indica uma postura de comando e domínio sobre as próprias experiências. Essa performance fornece outras variáveis de vivências femininas em contextos que, como foi referido nos dois capítulos anteriores, costumam gerar opressão da mulher. É importante que, como ser individual, ela possa ser agente de transformações que contribuam para garantir reivindicações das mulheres como categoria: agir de forma ativa e livre. Dessa forma, pode ser possível abrir espaço para o surgimento de performances renovadas e o questionamento de padrões tradicionais.

Todavia, é importante ressaltar que só é possível ir além dos termos da lei, partindo dela mesma. Em *Corpos que pesam*, a teórica Judith Butler (2000) afirma que “a performatividade não é, assim, um “ato” singular, pois ela é sempre a reiteração de uma norma ou conjunto de normas” (BUTLER, 2000, p. 162). Inclusive, as análises aqui propostas partem justamente da observação sobre o quanto os poemas avaliados se aproximam ou se afastam de leis normativas. E dentro das possibilidades de agência dos sujeitos, não existem posturas tão originais a ponto de não partirem de leis regulatórias, mas “essa lei” pode apenas permanecer uma lei, na medida em que impõe as citações e as aproximações diferenciadas chamadas de femininas e masculinas (BUTLER, 2000, p. 163). Por isso, as leis sociais precisam de validação constante, fornecendo modelos que os sujeitos devem reiterar, mas é na repetição que pode ocorrer a rearticulação delas.

Por um lado, as normas se impõem sobre os sujeitos sociais e, por outro, é a rigidez delas diante da instabilidade que é própria dos gêneros e, conseqüentemente, do eu, que favorece atos performativos capazes de reformular a ação dos sujeitos (BUTLER, 2000; 2003), isso pode produzir uma gama de efeitos sociais necessários para que haja mudanças de paradigmas que tradicionalmente

imperam. O ato performativo que mais poderia gerar transformações é a ação discursiva, afinal, as relações de poder são estabelecidas através de práticas discursivas; o corpo, antes de ter consciência de si, é lido pelo mundo e impresso nele discursos que o determinam, de acordo com as leis vigentes, depois disso, permanece vinculado a essas leis, até quando as nega.

Nos poemas “Deixa a mão pousada na duna” (TAVARES, 2011, p. 189) e “Deixa as mãos cegas” (TAVARES, 2011, p. 192), a sexualidade feminina é expressão de liberdade, de si como sujeito desejante e atuante na interação com o outro. Segundo Touraine (2007), a liberdade sexual da mulher a empodera para agir com mais segurança em todos os contextos, é um processo individual que começa na descoberta do prazer que o próprio corpo pode alcançar, a partir de si mesma.

O teórico (TOURAINÉ, 2007, p. 56) afirma que a melhor forma para a mulher construir-se é através da sexualidade e, particularmente, a partir do corpo; ele propõe como o percurso com mais chances de sintonizar com um “eu” autêntico, pois é mais livre de normatizações. Mas precisa ser uma sexualidade que consiga se desvincular do olhar social e valorize a própria libido. “A libido, impessoal nela mesma, torna-se desejo individual antes mesmo de ser, de maneira complexa, desejo do outro” (TOURAINÉ, 2007, p. 61).

O termo “libido” era utilizado por autores greco-latinos, mas foi popularizado a partir dos estudos de Freud, tanto que a palavra, em geral, é vinculada ao criador da psicanálise. Entende-se que o termo é basilar para elaboração de suas teorias sobre a sexualidade, quando se observa o fato de que “o vocábulo ‘libido’ é citado por Freud (1978, p. 135) no primeiro parágrafo do primeiro dos Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade – As Aberrações Sexuais” (LOPES, 2011, p. 23). Porém, como esta pesquisa não tem o intuito de aprofundar-se em estudos freudianos, opta-se por uma das acepções que melhor se relacionam com os propósitos de análise do grupo de poemas deste capítulo: o entendimento da libido como “manifestação da pulsão sexual na vida psíquica e, por extensão, a sexualidade humana” (ROUDINESCO, 1998, p. 471). Mas sempre reconhecendo que embora seja uma energia vital, toda sociedade impõe normas a respeito de seu uso.

A perspectiva de Touraine (2007) é relevante por fazer referência à libido como um dos instrumentos de afrouxamento das amarras sociais, no sentido de buscar, no íntimo, aquilo que traz bem-estar, sem se deixar iludir por parâmetros que invisibilizam o desejo sexual feminino. Em entrevista, Touraine (2002) afirma: “‘Sexo’

deve ser uma forma de ir além de gênero; para mim, a questão do sexo é mais profunda, porque o “gênero” nunca vai escapar de ser uma construção das relações de poder” (TOURAINÉ, 2002, p.172). Nos poemas em que a mulher age no sentido de satisfazer seus impulsos sexuais, percebe-se a fragmentação do padrão comumente definido para elas. Isso pode ser verificado tanto no poema “Deixa a mão pousada na duna” (TAVARES, 2011, p. 189) quanto no texto “Deixa as mãos cegas” (TAVARES, 2011, p. 192). As mulheres presentes nos poemas citados estão centradas no próprio prazer, é uma sensação guiada para satisfazê-la, mas que também indica percurso para responder ao desejo do par sexual.

Apesar de se tratarem de textos ricos em metáforas, como é próprio da poesia de Paula Tavares, o eu lírico enuncia, de forma direta, o que espera do encontro amoroso. E, principalmente, no poema “Deixa as mãos cegas” (TAVARES, 2011, p. 192), as demandas femininas não coadunam com o amor romântico tão promovido nas sociedades contemporâneas que, aliás, costuma ser um fator que corrobora para assimetria de poder em relações afetivas. O amor romântico é um sentimento pautado em idealizações, nele, a mulher considerada ideal, aproxima-se bastante de contos de fada: frágil, passiva e a espera do “feliz para sempre” dentro da relação conjugal.

Em performances femininas caracterizadas dessa forma, a pulsão sexual é sufocada para que não perca o status de “mulher para casar”. Já em “Deixa as mãos cegas” (TAVARES, 2011, p. 192), a mulher é protagonista do próprio prazer, focada em suas pulsões sexuais, tem liberdade suficiente para desejar a conjugação entre sexo e gozo, sem romantizar o momento, ela prioriza a própria libido. Como foi dito, “libido” é um termo latino e a presença dele na literatura latina se manifesta em textos eróticos que celebram a pulsão sexual em si mesma:

A libido dos clássicos latinos de Catulo até Ovídio, que foram escritos para uma elite culta e refinada, nomeava um desejo libertino, mas assaz elegante. Já nos poetas satíricos e romancistas de um século ou mais depois, escritos mais populares, a libido designa um desejo bem mais devasso e desregrado. Mas, em ambos os casos, vimos como era eticamente neutra (LOPES, 2011, p. 28).

O pesquisador Anchyses Lopes (2011, p. 23) indica que Freud chama atenção para o fato de que o sexo, na antiguidade, centrava-se na pulsão sexual; porém, na atualidade, é enfatizado o objeto sobre o qual recai a pulsão, que é inferiorizada quando considerada “apenas” atividade sexual. Lopes esclarece que

esse texto de Freud foi escrito em 1905/1910, e que “no discurso oficial da época o sexo tem de ser justificado pelo amor, que este amor tem de ser por uma pessoa digna, e que só pode ser fisicamente consumado após um casamento monogâmico indissolúvel” (LOPES, 2011, p. 24). Em seguida, o teórico propõe que se pense sobre essa dissonância de posturas diante da pulsão sexual e, levando em consideração que já se passou mais de um século, questiona sobre a possibilidade de haver um retorno da valorização da libido por ela mesma.

No entanto, os parâmetros elencados pelo pesquisador podem ser utilizados em poucos contextos, inclusive foram limitados por ele, no ocidente e de modo parcial: “Igualdade de direitos para as mulheres, pílula, divórcio, revolução sexual, direito ao prazer, experiências sexuais pré-matrimoniais, descriminalização e despatologização da homossexualidade” (LOPES, 2011, p. 24).

Realmente, são poucos países que evoluíram a ponto de garantirem esses direitos de forma integral, e considerando Angola, ainda não é possível supor, nem parcialmente, uma vez que o país se reconstrói de uma história de colonização e guerras, com todas as consequências que advêm desses fatores, até agora recentes. Mas, mesmo diante desse contexto, podem surgir performances discursivas que exaltam a pulsão sexual por ela mesma, como se pode verificar em textos da poeta angolana Paula Tavares, investigados neste item de análise. Acrescenta-se aos dois poemas já citados, o texto “Nas tuas mãos” (TAVARES, 2011, p.193).

Nas tuas mãos
Ardia
barco de espuma
rede

das tuas mãos escorria
língua de fogo
sede

nas tuas mãos
sentia
dobra do vento
febre

nas tuas mãos
tremia
nome da vida

tempo.

(TAVARES, 2011, p. 193)

O poema faz parte do livro *Manual para amantes desesperados* (2007), assim como os outros dois textos deste tópico de estudo. Apesar da mulher não ser a condutora mais ativa no ato sexual, a libido e o prazer dela são colocados em destaque. A celebração de uma libido sem culpas é um dos elementos que relaciona os poemas deste item analítico. Contudo, ainda acompanhando a argumentação de Lopes (2011, p. 29), essa libido livre para se expressar é o único ponto de coesão entre os poemas e os textos eróticos elaborados na antiguidade clássica.

Visto que, apesar de existirem muitos textos clássicos que enaltecem a pulsão sexual, na época grega (arcaica, clássica, ou helenística), a sexualidade, em todas as esferas, mantinha um discurso “machista, misógino e falocêntrico” (LOPES, 2011, p. 29). As mulheres não possuíam direito à cidadania e eram duramente inferiorizadas: “sem direitos políticos, quase sempre analfabetas, relegadas à privacidade do gineceu e criadoras dos filhos na primeira infância, cuja educação, pouco depois, era entregue aos homens” (LOPES, 2011, p. 29). Hoje, apesar de o patriarcado continuar passando muito bem, muitas mulheres, como a poeta Paula Tavares, recusam-se a ser espartanas, é o que indica sua lírica.

Na investigação de relacionamentos consensuais e amorosos na poesia de Paula Tavares (2011), percebe-se que parte do corpus analisado evidencia mulheres bastante ativas, sexual e discursivamente, visto que há poemas em que a mulher, além desnudar o próprio corpo por meio de metáforas eróticas, conduz o movimento entre os corpos. O quinto livro da autora é onde essa postura feminina é mais recorrente, *Manual para amantes desesperados*; nesse “manual”, geralmente a mulher é a guia que aponta ou reconhece o percurso do prazer, do amor. Nada mais ativo do que guiar o outro, apenas não supera a ação de guiar a si mesma. Pode-se contrapor essa postura feminina diante da própria pulsão sexual, a referências sobre a libido na história da humanidade, por isso, volta-se aos estudos de Anchyses Lopes (2011):

Discorremos como gregos e romanos em sua cultura patriarcal valorizavam a libido apenas enquanto ativa. Curiosamente, se aproximam do próprio Freud quando este a define como energia ativa e masculina, mesmo no sexo feminino. Mas o próprio fundador da psicanálise veio a questionar, cada vez mais, ao longo de sua obra, as definições de ativo e passivo como

eixo para as definições de masculino e feminino. Quando o ativo pode tornar-se passivo e vice-versa, e quando o que tem a aparência de passividade encobre seu oposto, temos que ativo e passivo não passam de pólos de uma mesma energia ou vetores direcionando a libido para um tipo ou outro de comportamento, ambos em si mesmos ativos. Logo a rígida conceituação negativa do feminino para os antigos devia-se a poderosas forças culturais, morais e educativas (LOPES, 2011, p. 35).

É muito significativo estudar mulheres elaboradas por Paula Tavares que se colocam em primeiro lugar, pois em muitos poemas a escritora captura o peso da opressão e da sobrecarga de responsabilidades que as angolanas estão submetidas diante do agregado familiar (SILVA, 2009), como referido no primeiro capítulo. Por outro viés, podem-se vislumbrar mulheres plenas, que olham para si mesmas e buscam realizarem-se com independência, literalmente com prazer, não permitindo que o corpo defina suas obrigações, mas seus desejos.

Touraine vai além, quando afirma que a confiança feminina depende da condução da própria sexualidade (TOURAINÉ, 2007, p. 66). Para priorizar o próprio prazer, é necessária uma atitude de reconhecimento de si mesma. Isso pode empoderar a ponto de possibilitar a criação de paradigmas mais livres das imposições tradicionais, como é possível observar nos poemas analisados nesta seção do estudo, na qual surge uma mulher que prioriza o prazer, esbanjando uma autoestima elevada, que não espera menos que isso. Nos poemas “Deixa as mãos pousadas na duna” (TAVARES, 2011, p.189) e “Deixa as mãos cegas” (TAVARES, 2011, p.192) a ação feminina em busca do gozo é contundente; e no poema “Nas tuas mãos” (TAVARES, 2011, p. 193), sem utilizar a forma imperativa, também é o prazer que o eu lírico feminino celebra em seu corpo.

É marcante o fato de que o vocábulo “mão” é repetido nos três poemas dispostos até o momento. Avaliando os seis livros presentes na coletânea de poesia reunida de Paula Tavares, *Amargos como os frutos* (TAVARES, 2011), verifica-se que é um termo recorrente. Todavia, o livro em que mais emprega essa expressão é *Manual para amantes desesperados*, dos 19 poemas, sete utilizam o termo “mão”, em geral, de maneira destacada. Pode-se verificar isso nos dois primeiros poemas desta seção, nos quais o vocábulo surge já no primeiro verso de cada um deles - “Deixa as mãos pousadas na duna” (TAVARES, 2011, p. 189) e “Deixa as mãos cegas” (TAVARES, 2011, p. 192).

As metáforas que podem emanar de uma determinada palavra sempre vão depender do contexto lírico. Nos primeiros poemas, indicava a forma que o parceiro

deveria percorrer o corpo da amada, segundo orientações dela mesma, que guia a relação de forma ativa. Já o terceiro poema desta sequência analítica, “Nas tuas mãos” (TAVARES, 2011, p. 193), traz a palavra “mãos” ainda mais presente, pois é repetida nas quatro estrofes, mas, em certo aspecto, a analogia metafórica é dissonante dos poemas anteriores, pois indica uma postura mais ativa do masculino, já que o eu lírico declara quatro vezes, no texto poético, que está nas mãos dele.

A reiteração da expressão “Nas tuas mãos”, na abertura de cada estrofe, enfatiza o quanto a mulher está entregue às ações do parceiro. Ao contrário dos outros dois poemas analisados, o eu lírico não instrui como seu par deve proceder, porque ele conhece o percurso dos movimentos que a enlevam. Se for lido apenas o segundo verso de cada estrofe, de forma encadeada, torna-se ainda mais acentuada a sequência erótica de sensações que a conduzem ao êxtase; assim, é possível observar, de modo mais direto, a gradação em direção ao clímax: “Ardia”; “língua de fogo”; “sentia”; “tremia”. Nesse momento orgástico, o eu lírico feminino se declara enfaticamente nas mãos do parceiro, que conduz e domina a dinâmica entre eles. No entanto, essa dominação não se configura como geradora de subalternidade, como ocorre em outros contextos da pesquisa, apesar de ficar bem marcado o poder que o amante possui, a relação é articulada de forma afetiva e prazerosa para a mulher, que intensamente se entrega.

De maneira geral, discussões acerca da sexualidade são pouco tematizadas em países cuja fragilidade social e econômica impera (CORNWALL, JOLLY, 2008, p. 29), e ainda mais quando se trata da sexualidade feminina. Nesses países, é um tema que permanece estigmatizado, por ser considerado de menor importância, frente a outras questões sociais. Diante desse contexto, as instituições continuam agindo no sentido de coibir o desejo sexual feminino, vinculando às relações monogâmicas e para fins reprodutivos; não reconhecendo o sexo como gerador de qualidade de vida.

Andrea Cornwall e Susie Jolly são organizadoras da obra *Questões de sexualidade – ensaios transculturais* (2008), na qual dissertam sobre a importância da sexualidade para os debates sobre desenvolvimento. As pesquisadoras partem da afirmação de que “a sexualidade está relacionada a políticas, programas e relações de poder, mas também trata de prazer e perigo, sensações, emoções, pele, carne e fluidos corporais (esperamos que também inclua orgasmos!)” (CORNWALL, JOLLY, 2008, p. 30). Em outras palavras, elas reconhecem as relações de poder

que permeiam a sexualidade humana, mas enfatizam que o sexo vai além disso, porque não pode ser desconsiderada a dimensão subjetiva e corporal.

Os textos poéticos de Paula Tavares permitem uma aproximação com perfis femininos que enunciam relacionamentos sexuais de formas plurais. Há facetas que revelam o quão elas podem ser violentadas; por outro lado, há também a elaboração de mulheres que amam e gozam plenamente na interação com o parceiro. No entanto, “quando as agências de desenvolvimento ousam falar de sexo, referem-se a atividades e atos carregados de risco e perigo, e não a conexões íntimas entre pessoas. “Amor”, “desejo” e “prazer” não fazem parte do léxico do desenvolvimento” (CORNWALL, JOLLY, 2008, p. 31).

Sem dúvidas, opressão de homens sobre mulheres é um fato que precisa ser desconstruído, e o movimento feminista, assim como diversos órgãos de desenvolvimento humano, busca equalizar a relação entre gêneros, mas é importante ampliar o âmbito das discussões, abrindo espaço para discursos que enfoquem, também, vínculos afetivos e prazer sexual.

A outra maneira de invocar o discurso dos direitos sexuais é afirmar o direito das mulheres ao prazer sexual. Essa perspectiva considera que o direito dos homens de conseguirem prazer sexual, nos seus próprios termos, na maioria das vezes se impõe à custa do descuido com o prazer sexual das mulheres ou da sua desvalorização (LEWIS, GORDON, 2008, p. 219).

As afirmações de Lewis e Gordon (2008) foram citadas para marcar a contraposição que é possível traçar com o poema “Nas tuas mãos”, pois o texto traz uma mulher que se mostra afetiva e sexualmente envolvida em uma relação prazerosa; seus desejos são satisfeitos, de forma que ela se revela plena. A penetração, que geralmente é a razão do ato sexual para homens, não é nem sugerida pelo eu lírico, além disso, a palavra “mãos” se aproxima da ideia de carícias, inclusive as estrofes, dispostas em gradação erótica, insinuam preliminares, tão reivindicadas pelas mulheres, pois elas não costumam concentrar o prazer em uma única zona erógena, como é comum para o universo masculino (SAFFIOTI, 1987).

A segunda estrofe apresenta uma cena que pode ser lida como metáfora indicativa de sexo oral: “das tuas mãos escorria/ língua de fogo/ sede” (TAVARES, 2011, p. 193). Percebe-se que embora a mulher lírica desse texto não conduza, de maneira ativa, o sexo, por outro lado, seu prazer continua sendo prioridade para ela, assim como para seu parceiro.

A sexualidade é importante para o desenvolvimento porque é importante para as pessoas. Além disso, é importante porque os silêncios, tabus e expectativas da sociedade em relação ao sexo reforçam estereótipos de gênero inúteis e que são tão problemáticos para homens e mulheres heterossexuais quanto são para as pessoas LGBT. Para romper com esses estereótipos, criar novos espaços de comunicação e deixar para trás a cumplicidade com as prescrições e silêncios sociais são estratégias necessárias de mudança, que tenham como ponto de partida a experiência das pessoas, reconhecendo sua complexidade e que busquem construir relações sexuais mais equitativas, mutuamente respeitadas e prazerosas (CORNWALL, JOLLY, 2008, p. 33).

Em outras palavras, Cornwall e Jolly (2008) colocam a sexualidade como instrumento para o estabelecimento de paradigmas que contribuam para evolução da sociedade, no sentido de estabelecer padrões sociais flexíveis e respeitosos, quanto à multiplicidade de formas que o gênero pode performar (BUTLER, 2003). Dessa forma, normatizações opressoras e alienantes não limitariam as possibilidades de realização pessoal. Mesmo marcada por signos culturais, não há nada mais individual do que a própria sexualidade, pois essa envolve elementos intrínsecos ao ser, como o corpo e a subjetividade. Porém, se o sujeito não conseguir superar as normas, estará fadado a repetir os padrões que a “lei” exige, sem, no entanto, conseguir alcançar liberdade sexual, algo que gera sofrimento e retira das pessoas um direito básico: bem-estar. Os três poemas que foram examinados neste tópico do estudo, trouxeram mulheres que priorizaram o próprio prazer, realçando com desejo a importância de uma sexualidade livre e realizada.

3.2 O amor romântico e as relações de poder entre os gêneros

Quando Bourdieu (1995; 2002) disserta sobre a relação entre dominação e o amor, em *A dominação masculina* (1995; 2002), propõe este questionamento: “Seria o amor uma exceção, talvez a única, mas de primeira grandeza, a lei da dominação masculina, uma suspensão da violência simbólica, ou a forma suprema, porque a mais sutil e a mais invisível, desta violência?” (BOURDIEU, 2002, p. 64). É uma questão que de forma transversal perpassa este capítulo todo. Por isso, para ampliar as análises, esta seção do trabalho examinará dois poemas, o texto “Perguntas-me do silêncio” (TAVARES, 2011, p. 88) e, depois, o poema “Fala da amada” (TAVARES, 2011, p. 237), textos que serviram de base para examinar o amor romântico frente às relações de poder.

Perguntas-me do silêncio
eu digo

meu amor que sabes tu
do eco do silêncio
como pode pedir-me palavras
e tempo

se só o silêncio permite
ao amor mais limpo
erguer a voz
no rumor dos corpos

(TAVARES, 2011, p. 88)

“Perguntas-me do silêncio” é um poema que faz parte do segundo livro de poesias de Paula Tavares, *O lago da lua* (1999). Nesse livro, a poeta “discute a crise que se abate sobre o corpo social de seu país” (SECCO, 2011, p. 268). A obra ressalta o contexto social angolano como espaço de mulheres elaboradas por ela. Vale destacar, que no ano em que foi lançado esse trabalho, o país ainda estava imerso na guerra civil. No entanto, o poema em análise não enuncia das ruas, ou a partir da coletividade, e sim da intimidade entre amantes. O diálogo do casal é reproduzido pela voz lírica feminina, porém, é uma voz que discorre sobre o silêncio. Um termo frequentemente associado a mulheres, já que as normatizações sociais são patriarcais e agem impondo comportamentos passivos e submissos para elas. Sem dúvidas, não há nada mais subalterno do que o silêncio, porque ele garante a manutenção do *status quo*.

Já no primeiro verso do poema (TAVARES, 2011, p. 88), o silêncio da companheira gera estranhamento para o amado: “Perguntas-me do silêncio”. Em uma relação opressiva, é provável que isso não fosse uma preocupação para o parceiro, mas no texto, ele parece relacionar o silêncio com algo que possa incomodar a amada. A voz feminina responde de forma amorosa, mas questionadora, porém, é uma pergunta retórica: “meu amor que sabes tu/ do eco do silêncio/ como podes pedir-me palavras/ e tempo”. Sua resposta manifesta intimidade com o silêncio, a ponto de saber como ele pode reproduzir o som (“eco do silêncio”), sem dúvidas, é um tema que recai sobre a questão de gêneros imersa em silenciamentos.

É relevante refletir sobre a dissonância de discursos que levam a voz feminina a permanecer submetida ao silêncio, performar de modo a ter sua voz valorizada ainda é romper padrões. As imagens que as sociedades reproduzem largamente sobre mulheres, sempre as relacionam ao excesso de fala, por exemplo: negativamente, é caracterizada como “DR” (discutir a relação) qualquer tentativa feminina de aprofundar questões que desarmonizam a relação íntima. No entanto, quando mulheres falam, são ouvidas?

Na obra *Pode o subalterno falar* (2010), a pesquisadora indiana Gayatri Spivak conclui que, de maneira geral, o subalterno pode falar, mas não é ouvido, porque seu discurso não tem poder. A fala do sujeito subalterno é sua possibilidade de agência, mas é esvaziada de valor, se não tem ressonância social. Por isso, é fundamental encontrar meios de superar a subalternização, porque é dessa forma que os sujeitos poderão tomar para si sua capacidade de agência, garantindo que seu discurso permaneça entrelaçado a outros discursos, formando uma teia discursiva que possibilite que sejam ouvidas suas reivindicações.

A mulher, no poema “Perguntas-me do silêncio” (TAVARES, 2011, p. 88), conhece o silêncio que é imposto ao seu gênero, pois socialmente pode ser afetada por sua imposição, mas na intimidade com o amante – “meu amor”, como o chama – não é subalternizada, é cobrada a presença de sua voz. E ela deixa clara sua capacidade de agência, porque, por um lado questiona as cobranças do amado: “como podes pedir-me palavras/ e tempo”, versos que podem ser lidos como metáfora para compromisso; por outro, declara que é no silêncio que se pode ouvir a voz do amor, mas essa voz não vem de palavras, mas do “rumor dos corpos”.

Apesar de o eu lírico manter um tom romântico, “ao amor mais limpo”, ela não deixa de ser ativa na relação, pois questiona o amado, decide sobre o que deve ser dito e discorre, metaforicamente, sobre a importância do sexo na relação, pois o amor ergue a voz ao som dos corpos. Esta mulher lírica questiona, decide e discorre verbos de ação que indicam que o silêncio que ela sustenta é dissonante de performances oprimidas, pelo contrário, seu silêncio é ação.

O amor romântico costuma ser apontado pelas feministas como uma forma de dominar ainda mais as mulheres. Shulamith Firestone, ícone feminista da década de 1960/1970, afirma que “o amor, talvez mais que o parto, é o pivô da opressão das mulheres” (FIRESTONE, 1970, p. 147). No entanto, o poema “Perguntas-me do silêncio” (TAVARES, 2011, p. 88), apesar de elaborar uma relação amorosa pautada

no romantismo – que é definido, entre outros termos, como o “amor mais limpo”, manifesta uma mulher que fundamenta em outros termos os vínculos com o parceiro, apresentando um amor erotizado, que não a subjuga. Comparando esse texto com o poema “Fala da amada” (TAVARES, 2011, p. 237), percebe-se que apesar do romantismo presente em ambos os textos, as relações de poder instauram-se de formas diferenciadas.

Fala da amada

Fecho agora as portas de sombra
 Que me dividiram a vida
 Com a ponta do fio
 Dou-me à luz de coração limpo
 E agora aberto
 Eu te me entrego
 Minha vida meu corpo
 Minha fala e meu lugar.

Fala do amado

Guardião do silêncio
 Guardei a pérola
 Para te dizer
 Noites de nardos coração mais puro
 Agora e todos os dias
 Do meu amor
 Para receber na minha a tua mão

(TAVARES, 2011, p. 237)

O poema “Fala da amada” faz parte do último livro da coletânea de poesia reunida de Paula Tavares (2011), base para este trabalho. É intitulado *Como veias finas na terra* (2010). Secco (2011, p. 276) afirma que neste livro o eu poético “tece e ‘retece’ sua história e a de Angola”. Mas o poema selecionado se concentra no que é pessoal e afetivo, em que o verbo tecer pode ser considerado o conjunto de ações que alinhavam a vida do casal de amantes. É um texto dividido em dois momentos – “Fala da amada” e “Fala do amado” – nos quais os enamorados declaram as expectativas sobre o amor e a relação entre eles. Sem dúvidas, é um dos poemas, da obra de Paula Tavares, em que o amor romântico se manifesta de forma mais declarada. Outra peculiaridade, é que há dois sujeitos líricos no texto, marcando os turnos de fala. A poeta produz dois discursos, que versam sobre o mesmo

sentimento, mas que partem de lugares de enunciação que se contrapõem.

O primeiro segmento do poema apresenta a fala da amada, que começa dividindo sua vida em dois tempos, o de sombra e o de luz. A sombra é atribuída ao que viveu antes da presença do amado em sua existência, assim como a luz é a representação dele mesmo, “Fecho agora as portas de sombra” e “Dou-me à luz de coração limpo”. A partir desse momento, o eu lírico feminino passa por um processo de transformação, para que sua vida se conjugue com a do homem que lhe despertou amor. Constata-se, dessa forma, que no arrebatamento amoroso também ocorre a anulação da mulher: “Eu te me entrego/Minha vida meu corpo/ Minha fala e meu lugar” (TAVARES, 2011, p. 237).

É relevante o fato de que seu comportamento não parte de coação ou violência, pelo menos não é dessa maneira percebido pelo eu lírico que, apaixonadamente, abre mão de si – ou de ser – para vincular sua existência à dele. Firestone (1970, p. 149) coloca que “amar é ser fisicamente vulnerável ao outro. Trata-se de uma situação de vulnerabilidade emocional total.” Porém, a fragilidade a qual estão expostos os apaixonados, atinge mais as mulheres, afinal, ainda costumam ser educadas para abrir mão de si, pela felicidade do outro.

A mulher lírica em “Fala da amada” (TAVARES, 2011, p. 237), entrega o que possui de mais valioso: sua capacidade de agência, pois além de dar a vida de forma geral, de doar o corpo de modo específico, ela vai além, e entrega a fala e o lugar, ou seja, abre mão de sua capacidade de ação e de possuir uma identidade. Em outras palavras, permite que o amado assuma total controle sobre sua existência e suas escolhas. Sem fala, restará o silêncio diante das decisões que o parceiro tomar. Em uma dinâmica como essa, a mulher não teria elementos para se autodeterminar, ou questionar atitudes do parceiro. É justamente essa anulação do ser que torna o direito à voz a maior reivindicação de lutas contestatórias de opressão social, pois os sujeitos só saem da invisibilidade quando seu discurso é ouvido, afinal, estar sem voz é permanecer sem vez.

É comum responsabilizar a mulher pela aceitação da dominação. Bourdieu (2002, p. 26) afirma que a “tendência à submissão” imputada a mulheres, na verdade, é pretexto para culpá-las sobre a aceitação de imposições masculinas. Essa sujeição não pode ser entendida de modo simplista, porque, segundo o autor citado, partem de estruturas sociais em que critérios objetivos dissimulam que o poder é culturalmente simbólico, sendo assim, torna-se um mecanismo que leva à

reprodução de posturas que o poder dominante exige. “O poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o constroem como poder.” (BOURDIEU, 2002, p. 26). Por isso, a percepção dos sujeitos, em suas leituras de mundo, sempre estará atrelada ao que lhe foi impingido pelo social, é dele que se parte para elaborar novas leituras. Mas só com a transformação de ideologias – em que estão assentadas as estruturas sociais – será possível efetivar a revolução simbólica necessária para tornar o mundo um lugar de paridade entre gêneros.

A revolução simbólica a que o movimento feminista convoca não pode se reduzir a uma simples conversão das consciências e das vontades. Pelo fato da violência simbólica residir não nas consciências mistificadas que bastaria esclarecer, e sim nas disposições modeladas pelas estruturas de dominação que as produzem, só se pode chegar a uma ruptura da relação de cumplicidade que as vítimas da dominação simbólica têm com os dominantes com uma transformação radical das relações sociais de produção das tendências que levam os dominados a adotar, sobre os dominantes e sobre si mesmos, o próprio ponto de vista dos dominantes (BOURDIEU, 2002, p. 27).

As análises sobre a performance do eu lírico no poema “Fala da Amada” (TAVARES, 2011, p. 88) apontam para elementos limitadores da individualidade feminina. Mas, é necessário ressaltar, a partir de Bourdieu (1995; 2002), que o poder exercido sobre as mulheres pode ser tão sutil que se torna imperceptível, por exemplo, está impresso nas concepções culturais que apontam que o amor da mulher não tem limites; portanto, abrir mão de si não gera estranhamento para o eu lírico, que se entrega profundamente apaixonada, é mais do que uma escolha, para ela é uma dádiva: “Dou-me à luz de coração limpo/ E agora aberto/ Eu te me entrego”.

Bourdieu (2002) afirma que “o amor é dominação aceita, não percebida como tal e praticamente reconhecida, na paixão feliz ou infeliz” (BOURDIEU, 2002, p. 64). O amor, para mulheres heterossexuais, pode ser fonte de um domínio diferenciado, pois não percebem quando tem anulada sua personalidade. Até porque os termos da lei conservam a manutenção de privilégios masculinos que não são vistos como tais, apenas como organização natural do mundo.

Como já foi observado, o poema em análise é dividido em dois momentos, que marcam o discurso feminino e masculino sobre o amor. Contrapondo as duas enunciações, e antes de engendrar observações sobre o discurso do amado, questiona-se: esse eu lírico masculino ama? É possível afirmar que sim, visto que

todos os versos de seu discurso poético proferem declarações de amor, de um fino e delicado lirismo: “Guardião do silêncio/Guardei a pérola/ Para te dizer/ noites de nardos coração mais puro/ Agora e todos os dias/ Do meu amor/ Para receber na minha a tua mão” (TAVARES, 2002, p. 88). Então, dispor o eu lírico masculino diante das conclusões de Firestone (1970), sobre a incapacidade de amar dos homens, é contradizê-la, já que pelo menos esse homem entrega seu amor à amada, inclusive com idealizações de sentimentos que criam os vínculos afetivos entre casais.

Porém, as performances masculinas de entrega e fusão com a mulher se articulam de outra maneira: dele, basta a palavra para se comprometer com a amada; enquanto ela entrega a vida, o corpo, a fala, o lugar. Bourdieu afirma que “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica se impõe como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (BOURDIEU, 2002, p. 9).

O poema traz uma relação de amor apaixonado para ambos, é um amor recíproco; porém, o poder não é, pois enquanto ela entrega sua existência, ele entrega a palavra: “Guardei a pérola/ Para te dizer” (TAVARES, 2011, p. 237). O lirismo romântico do texto poético não oculta o quão é desvalorizada a fala feminina, a mulher lírica se entrega inteira, inclusive sua fala, ao amado. Já ele, contraditoriamente, utiliza apenas o poder da palavra para se comprometer, ou seja, a palavra, considerada de honra, ainda é masculina, o que é comum a maioria dos contextos sociais.

“Palavra” e “silêncio” são questões marcantes no primeiro poema deste tópico de estudo, “Perguntas-me do silêncio” (TAVARES, 2011, p. 88); porém, no poema, o silenciar feminino é ação que gera gozo, porque o eu lírico encontra nele uma forma de não comprometer-se, a partir de palavras cobradas pelo amado, oferecendo-lhe seu amor e o som do prazer. Mesmo amando, deixa clara a manutenção de uma postura ativa. Já o silêncio prometido pelo eu lírico feminino em “Fala da amada” (TAVARES, 2011, p. 237), é indício de anulação dela na condução do relacionamento, pois cede à força quase irresistível do “efeito de imposição do poder simbólico” (BOURDIEU, 2002, p. 11), sem perceber que pelos termos nos quais se estabelece a relação, terá sua identidade apagada.

Pode-se deduzir, a partir dos corpora dispostos, que quando a mulher assume posturas ativas, até o silêncio pode ser elemento de libertação. Mas assumir tais

posturas é conseguir que sua capacidade de agência supere a estrutura social vigente, geralmente pautada na ambiguidade polarizada de atividade/passividade, que age vinculando mulheres ao polo passivo, portanto, submetidas ao discurso ativo da dominação. Apesar de as relações de poder se estabelecerem de modo diferente nos dois textos citados, um fato comum entre eles é a afetividade masculina declarada à amada. Discurso amoroso negado à mulher no próximo poema analisado: “Não conheço nada do país do meu amado” (TAVARES, 2011, p. 82).

3.3 Afetividade e submissão feminina

Neste tópico do estudo será examinado o poema “Não conheço nada do país do meu amado” (TAVARES, 2011, p. 82). Nele, é possível avaliar um envolvimento afetivo/sexual no qual a mulher entrega-se como instrumento de sedução, esperando que o desejo sexual do parceiro corresponda também as suas aspirações afetivas. Este terceiro capítulo tem como objetivo investigar relações amorosas e consensuais, isso justifica a seleção desse poema para esta seção do estudo. Apesar de a mulher apresentar uma faceta submissa, ela ama e espera reverter a distância imposta pelo amado.

Não conheço nada do país do meu amado
 Não sei se chove, nem sinto o cheiro das
 laranjas.
 Abri-lhe as portas do meu país sem perguntar nada
 Não sei que tempo era
 O meu coração é grande e tinha pressa
 Não lhe falei do país, das colheitas, nem da seca
 Deixei que ele bebesse do meu país o vinho o mel e a carícia
 Povoei-lhe os sonhos de asas, plantas e desejo
 O meu amado não disse nada do seu país
 Deve ser um estranho país
 o país do meu amado
 pois não conheço ninguém que não saiba
 a hora da colheita
 o canto dos pássaros
 o sabor da sua terra de manhã cedo

Nada me disse o meu amado
 Chegou
 Mora no meu país não sei por quanto tempo
 É estranho que se sinta bem

e parta.
 Volta com um cheiro de país diferente
 Volta com os passos de quem não conhece a pressa.

(TAVARES, 2011, p. 82)

O poema “Não conheço nada do país do meu amado” traz um eu lírico feminino que ama de forma apaixonada e servil, por isso, mesmo diante da constante sensação de insegurança, procura manter vínculos com o parceiro. Para alcançar tal intento, utiliza mecanismos de sedução, como fica metaforizado em versos como este: “povoei-lhe os sonhos de asas, plantas e desejo”. Em parte, é uma estratégia que funciona, pois ele se mostra sexualmente atraído por ela. Mas o verso seguinte indica que isso não é suficiente para que o homem se torne disponível: “O meu amado não me disse nada do seu país”.

Outro meio que a mulher encontra para conservar os encontros amorosos, é simplesmente aceitar as resoluções do amado, sem levantar questionamentos, como este verso indica: “Abri-lhe as portas do meu país sem perguntar nada” (TAVARES, 2011, p. 82). Ela mostra que está acessível e à espera do amado, que é assim considerado, mesmo diante da inconstância dos encontros.

O desejo do eu lírico é aproximar-se mais do parceiro, definir, em outros termos, a relação: “É estranho que se sinta bem/ e parta.” Para ampliar as análises sobre este texto poético, é relevante reconhecer que o contexto social angolano se constitui como espaço onde ocorre a dinâmica do relacionamento.

O contexto molda a sexualidade e os encontros sexuais. As atitudes e imagens do comportamento sexual são moldadas pelas condições sociais, produzindo autopercepções que afetam: a confiança das pessoas; a percepção acerca de quanto e como são desejadas; os sentimentos e percepções em relação a gênero e sexualidade; a maneira como percebem as pautas do sexo oposto; as concepções quanto ao que seria um agenciamento sexual “adequado”; e também esperanças e desesperos. O terreno da experiência sexual está permeado por muitos outros fatores sociais e humanos, os quais emolduram o encontro entre corpos (LEWIS, GORDON, 2008, p. 214).

Paula Tavares marca seu lugar de enunciação em Angola, por isso é possível reconhecer uma diversidade de símbolos que fazem referência ao país em seus textos. No poema “Não conheço nada do país do meu amado” (TAVARES, 2011, p. 82) há muitos signos agrícolas comuns à paisagem e ao cotidiano de Angola, versos como: “não lhe falei do meu país, das colheitas, nem da seca”; “a hora da colheita”, “o sabor de sua terra de manhã cedo”, fazem alusão ao contexto espacial rural. A

poeta ancora o texto em metáforas inspiradas em imagens do país, inclusive o termo “país” aparece oito vezes no texto.

No entanto, apesar das metáforas terem como referência Angola, suas declarações não discorrem apenas sobre o corpo do país, são analogias de corpos amantes: “Deixei que ele bebesse do meu país o vinho o mel a carícia”. Estudar o poema considerando o termo “País”, permite que se faça pelo menos duas análises: “Angola-país”, base de elementos culturais e sociais que regulam o comportamento dos indivíduos; assim como “Corpo-país”, universo pessoal de conjunção entre os amantes, elaborado a partir de repertórios de comportamento que a cultura apresenta.

Sobre “Angola-país”, é possível afirmar que a cultura ainda é fundada no direito costumeiro, de base ancestral (SILVA, 2009); são normas que inferiorizam mulheres diante do poder conferido a homens, de tomar decisões. Claro que a influência da cultura portuguesa, imposta por mais de 500 anos, faz parte da composição cultural do país, e sabe-se que não é uma cultura menos patriarcal. O questionamento de valores patriarcais foi retomado ao longo deste trabalho, e o poema “Não conheço nada do país do meu amado” (TAVARES, 2011, p. 82) requer, também, que se utilize essa ferramenta para avaliar mais elementos da relação estabelecida entre os “Corpos-países” dos amantes.

O homem chamado de amado pelo eu lírico do poema, não demonstra afetividade, não fala de si. Mas, apesar de intermitente, o relacionamento parece longo, porém, restrito ao envolvimento sexual, pelo menos por parte dele. A mulher aceita suas condições: “Deixei que ele bebesse do meu vinho o mel a carícia”; no entanto, demonstra ansiedade diante da postura que ele mantém – “O meu amado não me disse nada de seu país”.

Segundo Firestone (1970), embora seja capaz de apaixonar-se, o homem tem dificuldade de amar, por isso, pode ter um comportamento imprevisível diante da parceira, mesmo que “sinta a ansiedade dela, ele se recusa a tranquilizá-la de qualquer modo, ou mesmo a reconhecer-lhe a ansiedade como legítima. Pois ele precisa da ansiedade dela como um lembrete constante de que ele ainda é livre” (FIRESTONE, 1970, p. 156).

Ao longo do texto poético, o “Corpo-país” da mulher permanece acessível aos desejos do homem, assim como se mantém silencioso quanto às angústias geradas pela relação emocional que se apresenta unilateral. Lewis e Gordon (2008) afirmam

que o contexto social também atua na configuração do encontro entre corpos sexuais; por isso, acaba por definir visões e perspectivas que afetam a condução dos relacionamentos. E no poema em análise, fica acentuado que o contexto é de base patriarcal, a mulher, no texto, porta-se de acordo com regras gerais de educação feminina, que costuma definir como papel da mulher a sedução e a manutenção do relacionamento com o homem que deseja, ou que precisa.

Dissertando sobre *A dialética do sexo*, Firestone (1970, p. 153) considera que as determinações sociais vinculam a identidade da mulher à vida amorosa, “só lhe é permitido amar a si mesma, se um homem a considerar digna de amor”. É notório que hoje em dia, em alguns contextos, a mulher pode desenvolver performances mais empoderadas e dominantes, como foi possível vislumbrar neste capítulo. Mas, no caso da mulher no poema “Não conheço nada do país do meu amado” (TAVARES, 2011, p. 82), percebe-se que ela se mantém presa a padrões de comportamento imputados a mulheres, há milênios: silêncio e aceitação. No texto, o homem objeto de amor do eu lírico define os termos da relação, vai e volta quando decide, e sem diálogo. Toma para si o único espaço que deseja ocupar, que não é ao lado dela, mas dentro: seu corpo – Nada me disse o meu amado/ Chegou/ Mora no meu país não sei por quanto tempo” (TAVARES, 2011, p. 82).

A força da presença masculina é marcada com o verbo destacado e apartado de outros termos: “Chegou”. Ele não precisa de permissão para ocupar o “corpo-país” feminino, até porque a espera dela se mostra incondicional: não lhe faz cobranças; mantém-se à espera; e, por fim, indica, com aceitação, perceber que há outra mulher na vida dele: “Volta com um cheiro de país diferente”. Mas isso não é uma questão para o “corpo-país” apaixonado do eu lírico, que parece estar plenamente ocupado pela presença do amante; mesmo em sua inconstância, ela mantém a expectativa por sua volta, tanto que o chama de “meu amado”.

A mulher lírica demonstra afetividade, o que se contrapõe com a presença masculina, que se instaura como “penetração”: “Abri-lhe as portas do meu país”; “Mora no meu país não sei por quanto tempo”, versos que indicam movimento de entrada e saída, bem condizente com a postura dele de ir e voltar. Guatarri e Rolnik (1996) utilizam a história clássica de Penélope e Ulisses como metáfora para avaliar os processos de envolvimento amoroso. Penélopes esperam e tecem, “mas sempre o mesmo: amor por Ulisses”, enquanto “Ulisses viajam, não tecem”, permanecem “eternamente condenados a vontade de partir” (GUATARRI, ROLNIK, 1996, p. 285).

Mas essa sensação de destruição (na ausência) é indissociável de uma esperança: a da sensação aliviadora de reconstrução (na presença) – condição de existência das Penélopes. A lamúria da falta de Ulisses alimenta a esperança de que cada retorno dele lhe devolva a certeza de ser mulher. A tão chorada ameaça de perda de Ulisses é ameaça de perda de si; ameaça apaziguada a cada volta de Ulisses, que lhe devolve esse si. É como se, para existir, ela estivesse condenada a repetir infinitamente essa sequência ritual que culmina com o ato de sua fundação como mulher (GUATARRI, ROLNIK, 1996, p. 285).

Em *Sociologia da sexualidade*, Bozon (2004) utiliza a categoria de “scripts sexuais” para analisar como as experiências sexuais são elaboradas pelos indivíduos. O teórico afirma que a condução da sexualidade é gerada a partir de aprendizagens sociais, fundada em scripts, ou seja, foram “apreendidas, codificadas e inscritas na consciência, estruturadas e elaboradas como relatos” (BOZON, 2004, p. 130). Relatos como a história de Penélope, que dedica sua vida em nome de um amor que não se cansa de esperar. Mas, apesar de ser possível ir além dos scripts, elaborando novos relatos, afinal, há outras questões envolvidas na formação da subjetividade, o pesquisador afirma que “para ocorrer uma interação sexual, os comportamentos não podem se afastar demais dos scripts sexuais, ou das histórias de referência disponíveis em uma situação determinada” (BOZON, 2004, p. 134).

No poema “Não conheço nada do país do meu amado” (TAVARES, 2011, p. 82), as presenças feminina e masculina seguem scripts patriarcais de relacionamento; assim, o homem possui privilégios, inclusive a mulher mantém posturas que reforçam o comportamento dele, como o silêncio, a passividade e o cuidado em seduzi-lo. É notória a velha e atual polaridade atuando entre os gêneros, de maneira natural para ambos, pois compartilham os mesmos signos culturais; embora angustiante para a mulher que deseja aprofundar a relação. E esse é mais um comportamento considerado feminino, o que reforça o entendimento de que os amantes elaboram sentidos para o relacionamento, a partir de estruturas patriarcais, que atuam de modo a reforçar o poder masculino que se institui como “natural” nas sociedades.

Nota-se que a mulher não é compelida, pela violência direta, a manter-se em uma relação de passividade e omissão de seus sentimentos, é com seu consentimento que a dominação se estabelece, mas os instrumentos que a dominação masculina utiliza para instaurar-se podem ser sutis, o que torna mais difícil combatê-la nas sociedades. De forma geral, as leis que regulam as relações entre os gêneros permanecem voltadas contra as mulheres.

O eu lírico do poema em análise centra sua afetividade em uma relação que gera angústia, por manter-se na superficialidade do desconhecido; mas indica, na sua argumentação lírica, que aceita o envolvimento, por conta de uma disposição pessoal para amar: “Meu coração é grande e tinha pressa”. No poema, é possível apontar sentimentos como carência e baixa autoestima, percebidos na manutenção da passividade feminina ao longo do texto poético, fatores que, conjugados, impedem o empoderamento e/ou afrouxamento de amarras tão associadas a mulheres, e que as prendem à submissão, em nome do amor incondicional, como se fosse algo inerente ao comportamento feminino.

3.4 O amor confluyente

Para ampliar um pouco mais a leitura de padrões de comportamentos femininos e masculinos em interação afetivo/sexual, será avaliado um último *corpus* de estudo, o poema “O meu amado chega e enquanto despe as sandálias de couro” (TAVARES, 2011, p. 81). É um texto que traz performances que reelaboram scripts sexuais (BONZON, 2004,) a partir de outras referências sobre a condução de relacionamentos, dissociando-se da ideia de domínio impressa no poema “Não conheço nada do país do meu amado” (TAVARES, 2011, p. 82).

O meu amado chega e enquanto despe as sandálias de couro
 marca com o seu perfume as fronteiras do meu quarto.
 Solta a mão e cria barcos sem rumo no meu corpo.
 Planta árvores de seiva e folhas.
 Dorme sobre o cansaço
 embalado pelo momento breve da esperança.
 Traz-me laranjas. Divide comigo os intervalos da vida.

 Deixa perdidas como um sonho as belas sandálias de couro.

(TAVARES, 2011, p. 81)

Assim como o texto poético analisado anteriormente (“Não conheço nada do país do meu amado”), o poema “O meu amado chega [...]” faz parte do livro *O lago da lua*. São textos que possuem elementos líricos em comum, como a voz feminina referir-se ao parceiro como “amado”, marcando, dessa forma, afetividade na enunciação do relacionamento. Outro fato em comum, é que a presença masculina é

inconstante, o que é definidor da interação entre os casais nos dois textos (TAVARES, 2011, p. 81-82). No entanto, percebe-se que a mulher, na lírica do segundo texto citado, não demonstra angústia e insegurança com a ausência do parceiro, mas apresenta saudosas recordações: “Deixa perdidas como um sonho as belas sandálias de couro”. Essa mudança de postura da mulher é coerente com a dinâmica estabelecida no relacionamento, pois se aproxima mais da ideia de reciprocidade, como é indicada nos seguintes versos: “Traz-me laranjas. Divide comigo os intervalos da vida” (TAVARES, 2011, p. 81).

O texto possui dois momentos indicativos das fases da relação: a chegada e a partida do amado. Essa divisão é materialmente percebida pelo desenho de uma linha de pontos entre os dois momentos, que metaforizam a vida afetiva do eu lírico feminino, que permanece preenchida pelo parceiro, primeiro com a presença; segundo, com as lembranças que ele deixou. Todavia, as ausências do parceiro não se mostram destrutivas para o eu lírico, porque se por um lado a mulher na lírica desempenha o milenar papel das Penélopes, como citadas por Guatarri e Rolnik (1996), permanecendo em seu território a tecer a vida enquanto sonha com o amado, por outro, é uma postura que não reverbera em sentimento de insegurança ou sofrimento.

A afetividade que conduz a relação não parece se basear no “tratamento universalizante do desejo, que consiste precisamente em reduzir o sentimento amoroso a esta espécie de apropriação do outro, apropriação da imagem do outro, do corpo do outro, do sentir do outro” (GUATARRI, ROLNIK, 1996, p. 281). A ideia de posse ou domínio gera sufocamento de um lado, e angústia do outro. Mas isso não pode ser percebido na relação estabelecida pelo casal de amantes, nesse poema de Paula Tavares (TAVARES, 2011, p. 81), afinal, o casal divide e aproveita os intervalos da vida, como enuncia o eu lírico.

Firestone (1970, p. 151) considera que o amor poderia ser um fenômeno simples, mas costuma se configurar em relacionamentos presos a padrões que mantêm um equilíbrio desigual de poder, por isso não é possível deixar de discuti-lo politicamente, sob pena de permanecer vinculado a idealizações que geram inferioridade. Obviamente, o problema não está nesse sentimento, que pode ser muito positivo, gerador de bem-estar e felicidade, a questão é que “o amor requer uma vulnerabilidade mútua, ou se torna destrutivo. Os efeitos destrutivos do amor só ocorrem num contexto de desigualdade” (FIRESTONE, 1970, p. 151). No texto

poético em análise (TAVARES, 2011, p.81), ambos estão abertos para o outro, a mulher pode estar vulnerável pela espera e pela saudade, mas ele não está menos vulnerável quando, depois do sexo, “Dorme sobre o cansaço/ embalado pelo momento breve da esperança” (TAVARES, 2011, p. 81).

O poema elabora, em termos mais equalizados, a relação amorosa, criando (ou seguindo) novos relatos sobre o amor, pautados em scripts menos tradicionais, recusando a ideia de amor romântico que comumente se articula como elemento de idealização e subjugação da mulher. Em contraposição a esse conceito, articulam-se outras possibilidades para avaliar o amor em sociedades contemporâneas, como o conceito de amor confluyente, que propõe a leitura de relações igualitárias e prazerosas para os pares:

O amor confluyente presume igualdade na doação e no recebimento emocionais, e quanto mais for assim, qualquer laço amoroso aproxima-se muito mais do protótipo de relacionamento puro. Neste momento, o amor só se desenvolve até o ponto em que se desenvolve a intimidade, até o ponto em que cada parceiro está preparado para manifestar preocupações e necessidades em relação ao outro e está vulnerável a esse outro (GIDDENS, 1993, p. 73).

O envolvimento entre os amantes no texto poético em análise (TAVARES, 2011, p.81), fundamenta-se a partir do encontro deles, em uma sequência ritualizada de atos sexuais/afetivos, desenhados no desenrolar das ações: “[...] despe as sandálias de couro/marca com seu perfume os limites do meu quarto/ Solta a mão e cria barcos sem rumo no meu corpo/ planta árvores de seiva e folhas” e depois “dorme sobre o cansaço”.

Esse é o encadeamento lírico que elabora o movimento sexual e afetuoso entre os corpos amantes, gerador de prazer, de bem-estar para ambos. Quando o amado parte, apesar de marcante, isso parece fazer parte da dinâmica do relacionamento, e não gera inseguranças ao eu lírico feminino. O envolvimento não traz o peso da opressão, embora também seja observado que se a relação for lida a partir da oposição entre polos, a mulher continua ocupando o lugar da passividade, porque todas as ações são mobilizadas por ele; por outro lado, também é gerado nela prazer e contentamento na interação amorosa. Por isso, o texto poético se aproxima mais do conceito de amor confluyente, que traduz a ideia de “um amor ativo, contingente e, por isso, entra em choque com as categorias “para sempre” e “único” da ideia de amor romântico” (GIDDENS, 1993, p. 72), afastando-se de leituras patriarcais rígidas entre gêneros, embora elas ainda permaneçam como

pano de fundo.

3.5 Encontros amorosos e relações de poder

Esse capítulo de análise teve como *corpus* de estudo poemas de Paula Tavares (2011) que abordam relações amorosas consensuais. O intuito era perceber se os limites para variáveis sociais de comportamentos femininos e masculinos podem ser transpostos, descolando-lhes para experiências mais horizontais de gênero e sexualidade.

Foi possível verificar que a performatividade (BUTLER, 2000; 2003) dos corpos assume posturas e ações oscilantes e diferenciadas. O que não é tão marcante em outros momentos da dissertação, porque enquanto no primeiro capítulo as mulheres permanecem quase que absolutamente no polo da submissão; no segundo capítulo ocorre uma inversão dessa postura, afinal, elas subvertem regras sociais, confrontam e buscam tomar para si o poder de decisão sobre as próprias vidas.

Já no terceiro momento da pesquisa, as relações de poder se tornam difusas e variam em muitos aspectos, pois apesar de parte dos *corpora* analisados trazerem mulheres livres, desejantes e autônomas, há textos em que o patriarcado se mostra de maneira sobressaltada. Como no poema “Fala da amada” (TAVARES, 2011, p. 237), no qual a mulher entrega a vida ao parceiro, anulando a si mesma como ser individual, perdendo-se na fusão com o “amado”.

Outro poema em que é possível avaliar mais claramente a atuação do patriarcado é o texto “Não conheço nada do país do meu amado” (TAVARES, 2011, p. 82), no qual o poder masculino é exercido de modo angustiante sobre a mulher, já que ela dispõe sua afetividade para o parceiro, que mantém o envolvimento no plano sexual, renovando velhos scripts sexuais (BOZON, 2004) do patriarcado.

Foi possível notar que em poemas que trazem uma postura feminina ativa, nos quais as mulheres agem em consonância com seus impulsos sexuais, sobrelevando o desejo e o gozo, fragmentam-se as imagens de dominação masculina que costumam definir os termos das relações entre mulheres e homens. Em três poemas, é possível vislumbrar essa postura feminina: “Deixa a mão pousada na duna” (TAVARES, 2011, p. 189); “Deixa as mãos cegas” (TAVARES, 2011, p. 192) e “Perguntas-me do silêncio” (TAVARES, 2011, p. 88).

No entanto, há dois poemas, entre os *corpora* analisados, em que se percebe uma atitude masculina ativa, mas que não é geradora de opressão feminina, pois as relações são articuladas pelo parceiro de forma afetiva e prazerosa para a mulher, trata-se dos textos: “Nas tuas mãos” (TAVARES, 2011, p. 193) e “O meu amado chega e enquanto despe as sandálias de couro” (TAVARES, 2011, p. 81).

Portanto, neste terceiro momento da pesquisa, há mulheres ativas e donas de si, que conduzem atitudes desafiadoras de estereótipos, com liberdade para agir e realizar-se afetiva e sexualmente. Assim como há poemas em que o domínio masculino perdura, mas permanece imperceptível para o eu lírico, pois fica encoberto sob signos amorosos.

A partir dos *corpora* avaliados, é possível afirmar que em poemas de Paula Tavares o amor afetivo/sexual é capaz de instaurar-se como elemento de confluência entre amantes, reinscrevendo outras formas de relacionamento entre gêneros, pois dentro da multiplicidade de posturas elaboradas pela poeta diante do sentimento amoroso/sexual, é possível vislumbrar relações amorosas mais equalizadas entre mulheres e homens.

Por outro lado, em parte dos poemas, nota-se que a força do patriarcado não deixa de imperar, pois mesmo se tratando de relações consensuais, há privilégios masculinos que perduram com a naturalidade instituída pelos simbolismos dominantes. É um poder que, combinado com o relacionamento afetivo, pode anular as mulheres de forma imperceptível, pois aparece amortecido pelas emoções amorosas/sexuais, mantendo o sujeito feminino em situações de alienação sobre o domínio sofrido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo realizado teve-se ao entrecruzamento de discursos sobre corpos de mulheres na poesia da angolana Paula Tavares, com destaque para os discursos que desvelam situação de subalternidade, de subversão e de amor, como parte da multiplicidade vivida nos percursos femininos de não autonomia à emancipação. O trabalho foi orientado pelo pressuposto de que as expressões de corpos femininos são diversas na poesia da autora, que vão da subalternidade, à subversão e à possível equidade em que as performances se cruzam e entrecruzam.

Relacionando os elementos utilizados para avaliar o corpus de estudo ao longo do trabalho, a primeira questão foi observar como as categorias de “Gênero”, “Corpo” e “Sexualidade” interagem. Constatou-se que a categoria de gênero delinea as experiências elaboradas para os corpos e a sexualidade de mulheres nos textos investigados, pois a forma como as performances de gênero são elaboradas reverbera sobre a plasticidade dos corpos e da sexualidade apresentada.

Nos poemas selecionados para o primeiro capítulo deste trabalho, as mulheres são subalternizadas em todos os textos poéticos, o que é coerente com a proposta desse segmento da pesquisa, que buscou avaliar corpos de mulheres angolanas oprimidos pelo domínio masculino. Este poder conferido aos homens é gerado por fundamentos herdados do patriarcado, como foi possível observar em análises realizadas no capítulo citado.

O poder engendrado pelo patriarcado possui aspectos universais e específicos; por um lado, está presente na maior parte do planeta, em quase todas as sociedades. Por outro lado, não é o mesmo em todos os lugares e tempos, pois fatores históricos e sociais específicos influenciam na forma como atua. Em Angola, o patriarcado tem muitas referências para se pautar. Por um viés, têm-se a cultura do colonizador, que se faz presente. Como é notório no uso da língua portuguesa, que mesmo não sendo a única, é a oficial; nas religiões, que hoje, em sua maioria, são de base cristã; entre outros aspectos que foram assimilados e fazem parte da composição cultural angolana. Mas a característica que interessa a esta análise é que se tem também a manutenção da rígida performance machista, com que o colonizador conduzia a sexualidade das mulheres que eram objetos de sua posse.

Assim como ocorreu no Brasil, em Angola o colonizador controlava a sexualidade da esposa branca e definia sua função como procriadora de herdeiros

legítimos. Quanto às mulheres angolanas, também eram objetificadas pelo colonizador; no entanto, de forma mais cruel, pois eram escravizadas. Assim, sofreram todos os abusos decorrentes deste tipo de domínio sobre as mulheres, principalmente estupros, que contribuíram substancialmente para miscigenar a população angolana.

Outro fator que mantém atuante o patriarcado em Angola é a ordenação do sistema de pensamento de grupos de etnias pastoras, que constroem imagens sobre o feminino que inferiorizam e dominam as mulheres. Trata-se de práticas ancestrais, fundadas em preceitos que reforçam a subalternização delas. Paula Tavares faz dois movimentos ao elaborar essas práticas étnicas tradicionais em sua poesia, o primeiro é resgatá-las. Isso é importante para um país que é pós-colonial há tão pouco tempo. Pois contribui para fortalecer e recompor a identidade do país a partir dele mesmo, dos próprios elementos culturais.

Por outro lado, há que se concordar com as pesquisadoras Chaves, Macêdo e Secco (2006, p.152), quanto à leitura que fazem sobre poemas de Paula Tavares: “o eu-lírico assume a rebeldia do grito e denuncia práticas autoritárias oriundas tanto dos valores morais lusitanos herdados, como de preceitos ditados pela tradição angolana”. Sempre pelo prisma feminino, a poeta recupera elementos culturais étnicos, situando o lugar e o olhar das mulheres para o cotidiano de práticas sociais, paradigmas da estrutura social vigente.

O pesquisador Eugénio Silva (2009, p. 2406) afirma que as representações femininas em Angola são vastas, tanto que no contexto urbano a imagem das mulheres diferencia-se, em face de sua atuação na organização tradicional dos papéis de gênero no contexto rural. Silva (2009) aponta para performances em que a rigidez das construções de gênero é diluída e os ritos abandonados. O teórico afirma que nas cidades existem mais possibilidades para as mulheres terem acesso à escolarização, assim, surgem mais oportunidades no mercado de trabalho, além de contribuir para a desconstrução de preceitos opressores. As afirmações de Silva (2009) sobre valores culturais mais favoráveis à expressão de liberdade feminina coadunam com poemas (TAVARES, 2011) avaliados no segundo e terceiro capítulos, em que mulheres se mostram agentes de suas próprias decisões.

“Uma mulher arde/ no fogo de uma dor fria/ igual a todas as dores/ maior que todas as dores [...]” (TAVARES, 2011, p. 77-78). Esse trecho de “Canto de nascimento” pode dar o tom dos poemas avaliados no primeiro capítulo deste

trabalho. Nesses poemas, as mulheres não têm direito à condição de sujeito, portanto, seus corpos não lhes pertencem. Assim, são corpos manipulados, como objetos a serviço de designios masculinos. Elas não estão autorizadas a possuir necessidades próprias, sua função é servir: amante, empregada, procriadora, objeto de troca, enfim, são corpos subalternizados de várias maneiras, pois há pleno domínio masculino sobre eles. Vale ressaltar que essas relações são estabelecidas dentro de um contexto social de pobreza, violência, exploração, práticas tradicionais e pós-colonialidade.

O grau de discernimento da mulher sobre a inferiorização a que está submetida varia em alguns aspectos. Os poemas “Mulher à noite” (TAVARES, 2011, p. 91) e “Assim o corpo” (TAVARES, 2011, p. 93-94) apresentam imagens relacionadas à maternidade compulsória, dentro do contexto social angolano de miséria. A postura feminina, em ambos os textos, indica que essas mulheres mantêm a consciência de objeto (TOURAINÉ, 2007), por permanecerem alheias à subjugação sofrida.

Porém, em “Assim o corpo” (TAVARES, 2011, p. 93-94), o domínio masculino é ainda mais marcado, pois as personalidades masculinas mostram preocupação em deixar a marca de seu clã no mundo. Além disso, o texto traz imagens de corpos nus, manipulados por aqueles que assim o desejarem, indicando mais precariedade do corpo da mulher.

A função de satisfazer o prazer masculino também é assinalada no poema “Esta manhã dói-me mais do que é costume” (TAVARES, 2011, p. 202), no qual a violência sexual é o cotidiano da relação conjugal. Verificou-se, a partir dos dados utilizados para avaliar esse texto poético (TAVARES, 2011, p. 202), que a violência sexual dentro do casamento está alinhada às ideologias de sociedades ordenadas patriarcalmente, pois a posse do corpo feminino pelo marido faz parte dos atributos do relacionamento marital. Esta concepção dificulta a reação de mulheres diante de tal ato, ou até mesmo a percepção do nível de abuso na relação conjugal, já que ceder ao desejo masculino é uma de suas obrigações.

Já no poema “Mpinda e Mbanza Kongo” (TAVARES, 2011, p. 164), a sexualidade das mulheres é desconsiderada, pois seu papel é de doméstica do marido, serviçal da casa. Assim como em “Compraste o meu amor” (TAVARES, 2011, p. 243), no qual a sexualidade da mulher confunde-se com suas tarefas de casa. No entanto, quando o verso afirma “sou tua” seis dias da semana, fica implícito

que a sexualidade feminina também está disponível para servir ao “senhor”. Nesse poema, o eu lírico marca a presença de outras mulheres que também servem sexualmente seu marido: as concubinas.

Esta função de servir sexualmente ao homem aparece indiretamente nos poemas “A História de amor da princesa Ozoro [...]” (TAVARES, 2011, p. 105-114) e “Rapariga” (TAVARES, 2011, p. 49), se for levado em consideração que ambas preparam-se para casar, ou firmar o “contrato sexual” (PATEMAN, 1993). Pode-se apontar, nesses textos, que a relação conjugal é pautada em práticas que desconsideram a sexualidade feminina como fonte de prazer para as mulheres. Visto que nem o direito de escolher o noivo pertence à mulher, mas a seu pai, como ficou registrado em “A História de amor da princesa Ozoro [...]”.

Nestes poemas, “A História de amor da princesa Ozoro [...]” (TAVARES, 2011, p. 105/114) e “Rapariga” (TAVARES, 2011, p. 49), os corpos femininos estão presos a práticas tradicionais que definem o destino das jovens. Elas possuem um corpo objeto, sem qualquer poder sobre si mesmo, aceitando a situação de assujeitamento a que estão submetidas. Percebe-se que isso se deve ao fato de possuírem pouca consciência crítica sobre a situação de exploração em que estão envolvidas, como é o caso de “Ozoro”. Ou nenhuma noção da subalternização infligida sobre o corpo, mantendo-se alienadas diante de fatos tão típicos de sua cultura, como em “Rapariga” (TAVARES, 2011, p. 49).

Esses paradigmas de comportamento opressores aceitos sem contestação e, principalmente, esperados pelos indivíduos, dialogam com a ideia de “mecanismos de autocontrole psíquico”. É um conceito do sociólogo alemão Nobert Elias, utilizado pelo historiador francês Roger Chartier (2002) para explicar o mecanismo de controle de comportamentos sociais. Um sistema que funciona sem que seja necessário um poder maior para dominar e determinar a postura dos sujeitos. Ao longo do tempo, as significações sociais instauram-se como universais, são tão naturalizadas que os sujeitos se autocondicionam para respeitar as normatizações impostas (CHARTIER, 2002).

Essa definição é uma lente de análise que amplia um pouco mais o olhar sobre a postura de submissão registrada em poemas de Paula Tavares. O patriarcalismo, que se materializa nos textos avaliados, não teria força de atravessar gerações infindáveis se seus valores não estivessem registrados na mentalidade de homens e mulheres. É esta coesão mental que mantém estável a cultura de um

lugar, seus conceitos e pré-conceitos. Os indivíduos interiorizam os princípios que moldam valores e posturas sociais, o que para as mulheres contribui para mantê-las atadas a situações de dominação.

A filósofa Simone de Beauvoir lança a questão: “Por que as mulheres não contestam a soberania do macho?” (BEAUVOIR, 1970, p.12). Frente às questões expostas no primeiro capítulo, pode-se apontar que as relações de poder são complexas, porque seus fundamentos estão alinhados a uma forma de poder que percorre todas as instituições de maneira invisível, porém, determinante das relações sociais, pode-se nomear de poder simbólico (BOURDIEU, 1995, 2002). Como referido antes, trata-se da naturalização de privilégios masculinos, em detrimento da condição de sujeito das mulheres. Destarte, subjetividades femininas permanecem sem consciência de seu eterno lugar de objeto, além de não perceberem que se trata de uma premissa construída socialmente.

Mas o que esperar da sexualidade de corpos submissos e passivos? Dentro dessa definição era possível prever uma vida sexual dominada ou inexistente. E é nesses termos que se pôde delinear a sexualidade em poemas selecionados para responder ao objetivo específico que investiga a subalternidade da mulher em poemas de Paula Tavares (2011). Em todos os textos da primeira seção deste estudo as mulheres têm a sexualidade definida por critérios que desconsideram a condição delas como sujeitos.

Sobre a sexualidade dos corpos e as relações entre os gêneros, Louro (2000) afirma que:

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. 5).

Os sentidos atribuídos à sexualidade feminina nas imagens poéticas analisadas no primeiro capítulo são de anulação e violência. As redes de poder seguem uma ordem que está posta há muito tempo, tanto que se impõem como a maneira natural de configuração do mundo. Assim, diante das características apontadas sobre as performances femininas, é possível constatar que uma parte das mulheres, presentes no primeiro capítulo do estudo, permanece abstraída de sua real condição. Outra está consciente, mas não reage.

Porém, há uma exceção: o poema “Desossaste-me” (TAVARES, 2011, p. 55). Embora o corpo feminino apareça, no primeiro momento, esfacelado; no segundo momento, este corpo rompe com a passividade e se rebela. Para isso, a mulher nega práticas cotidianas que lhes são imputadas, abandona os paradigmas que lhe ditam a vida, busca ser inteira, lança-se a “saltar o cercado” (TAVARES, 2011, p. 55). “Desossaste-me” ilustra a mulher desenvolvendo a consciência de sujeito da própria existência. Desta forma, alcança performances mais livres de ideologias opressoras, rejeitando o papel suplementar na vida do parceiro.

O poema “Desossaste-me” (TAVARES, 2011, p. 55) é indicativo da mudança de foco analítico na qual se assenta o segundo capítulo deste trabalho, que avaliou posturas femininas independentes, transgressoras frente ao padrão de comportamento apresentado no primeiro capítulo. A mulher “abre a boca e solta os pássaros que lhe povoam a garganta” (TAVARES, 2011, p. 79), assim como liberta o corpo, que busca satisfazer os próprios prazeres. Portanto, os poemas que fazem parte dessa seção de estudo apontam para uma mudança paradigmática marcante. As mulheres se mostram atuantes, é delas a capacidade de agência e decisão. Por isso, seus corpos e sexualidade lhes pertencem.

O teórico português Boaventura Santos afirma que os paradigmas socioculturais são como os seres humanos, “nascem, desenvolvem-se e morrem” (SANTOS, 2002, p. 15), mas a diferença expressiva neste processo é que na morte eles trazem em si um novo paradigma que ocupará o lugar do modelo anterior. Não é possível mensurar o que nasce com o que morre, porque o que nasce é o novo, sem reprisar o paradigma anterior. Outra característica é que a mudança paradigmática é imperceptível no momento em que está ocorrendo, somente depois de anos, ou séculos, é viável estabelecer uma data aproximada (SANTOS, 2002, p. 15).

A passagem entre paradigmas – a transição paradigmática - é, assim, semi-cega e semi-invisível. Só pode ser percorrida por um pensamento construído, ele próprio, com economia de pilares e habituado a transformar silêncios, sussurros e ressaltos insignificantes em preciosos sinais de orientação (SANTOS, 2002, p. 15).

Os poemas analisados no segundo capítulo indicam os “sinais de orientação” indicados por Boaventura Santos (2002), pois existe a formação de novos padrões de comportamento, há subversão de posturas que fazem parte do senso comum de sociedades patriarcais. Isso aponta para um tempo em que sejam estabelecidos

outros modelos socioculturais, nos quais as performances femininas tenham autonomia para definir, a partir de si, o movimento de seu corpo e sexualidade. Em alguns países, já não é sustentável a rigidez de padrões utilizados para oprimir as mulheres, tanto que os movimentos feministas vêm, ao longo dos anos, lutando contra paradigmas em que se assentam tais opressões. O feminismo abriu espaços para contestação de temas tabus como a sexualidade, contribuindo substancialmente para problematizar performances estabelecidas como compulsórias.

Neste estudo, o conceito de performatividade de gêneros proposto por Judith Butler (2003) tem força como categoria analítica porque estuda a forma como os papéis sociais são mantidos. Butler (2003) indica que isso ocorre através da repetição de atos, simbolismos e discursos que mantêm as ordens compulsórias. A possibilidade de subverter essa repetição está na elaboração de novas performances de gênero. “[...] na perspectiva de que gênero não é algo com que se nasce, nem algo que se possui, mas algo que se faz” (FONTANA; OSTERMANN, 2010, p. 11).

É na criação de outras performances que cada mulher poderá contribuir para desconstrução de padrões que inferiorizam as mulheres como coletividade. Santos (2002, p. 16) afirma que “entre ruínas que se escondem atrás das fachadas, podem pressentir-se os sinais, por enquanto vagos, da emergência de um novo paradigma”. Como o próprio teórico preconiza, é necessária uma dose de utopia para ser capaz de vislumbrar um processo que se esgueira diante de paradigmas tradicionais, pois cresce a margem deles. Por isso, é importante a mudança de perspectiva estabelecida no segundo capítulo da dissertação, pois é uma forma de avaliar subjetividades divergentes, no sentido de materializar transições paradigmáticas de performances insubordinadas a padrões patriarcais.

Um exemplo da mudança de padrão de comportamento das mulheres é o poema “Devia olhar o rei” (TAVARES, 2011, p. 191), no qual o sujeito lírico feminino segue seus instintos sexuais, desconsiderando normatizações sobre a “indispensável” fidelidade feminina. O desejo de seu corpo é vivenciado como prioridade. A mulher escolhe a quem deseja entregar-se e de forma ativa vai à busca de prazer, sem pretensões românticas, pois o que desperta a excitação feminina é o corpo masculino, mostrando assim uma sexualidade desvinculada de modelos patriarcais. No poema, mesmo rei, o homem é traído, e não por motivos amorosos

idealizados, mas pelo prazer vislumbrado no ato sexual. A infidelidade no texto poético pode ser considerada como um processo libertador, porque é uma decisão que a mulher toma por conta própria, mesmo diante de toda educação opressiva que as mulheres costumam receber.

A negação de normatizações sociais, comumente vigentes em Angola, surgirá em todos os poemas referentes ao segundo capítulo deste trabalho. Porém, há três poemas que trazem um elemento específico em relação aos outros textos, o que estabelece uma rede de ligações entre eles. Trata-se dos poemas “A abóbora menina” (TAVARES, 2011, p. 19), “O mirangolo” (TAVARES, 2011, p. 25) e “Cerimónia secreta” (TAVARES, 2011, p. 67). Como foi observado na análise desses poemas, uma das singularidades deles está no fato de metaforizarem corpos sexuais como frutos angolanos; dessa forma, a sexualidade é elaborada através de analogias que delineiam a natureza desses frutos. E o mais relevante é que os três textos representam diferentes configurações de identidades sexuais, articuladas no processo de formação do corpo sexual.

Em “A abóbora menina” (TAVARES, 2011, p. 19), acompanha-se o amadurecimento do corpo feminino, ansioso pelo momento de desfrutar da própria sexualidade. Já no poema “O mirangolo” (TAVARES, 2011, p. 25), ocorre um processo similar, mas se trata do corpo masculino, que é celebrado pela voz lírica feminina como fonte de vida e de sexo. Nesse texto, a linguagem que a poeta elabora acompanha o movimento erótico do corpo masculino, e é possível vislumbrar a mulher como ser desejante, que marca de forma ativa o gozo, quando o metaforiza como “iluminação”. Nos dois poemas os corpos são preparados para seu destino natural, e essa determinação não se associa a valores sociais, mas à pulsão sexual, que é explosão de vida, as imagens poéticas trazem a abóbora como uma vagina pronta para ser penetrada, e o mirangolo elaborado como falo, que promete prazer quando maduro.

O terceiro poema da trilogia referida é “Cerimónia secreta” (TAVARES, 2011, p. 67). Nesse texto, a formação de um ser com características femininas e masculinas gera uma figura hermafrodita: o mamoeiro macho torna-se fêmea e possui um “grande falo”, assim como uma vagina sugerida pelo “espaço aberto a sete palmos da raiz” (TAVARES, 2011, p. 67). No estudo do texto, verificou-se que Paula Tavares resgata ritos de etnias angolanas tradicionais e as reelabora. Desse modo, o poema “Cerimónia secreta” dialoga com novas e indefinidas configurações

da sexualidade na sociedade contemporânea.

O texto é exemplar para pensar a teoria de performatividade da filósofa Judith Butler (2000; 2003), porque é através de atos e vivências femininas que o masculino encontra mobilidade para transformar-se, porém, em algo que permanece em aberto quanto a identificações, assim, a identidade torna-se flutuante. Coerente com essa lógica discursiva de Butler (2000; 2003), Louro (2000, p. 6) afirma que “[...] Somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes. Portanto, as identidades sexuais e de gênero (como todas as identidades sociais) têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural. [...]”. No poema “Cerimônia secreta” (TAVARES, 2011, p. 67), a elaboração metafórica indica um gênero que destoa do sexo atribuído originalmente, o que pode ser conceituado, na atualidade, como identidade transgênera (JESUS, 2012, p. 7).

Os três poemas analisados sobre frutos angolanos mimetizam a formação de diferentes corporalidades. Percebe-se que os instintos sexuais se sobrepõem às normatizações culturais de gênero. Por isso, o ser forma-se sem a interferência de definições comuns sobre comportamentos indicados para a iniciação sexual em sociedades patriarcais.

Mas para que as mulheres elaborem atos de gênero mais dissociados de padrões exigidos culturalmente, é necessária a construção de comportamentos autônomos, a partir da própria subjetividade. São as atitudes divergentes que contribuem para compor fragmentos de novas “performatividades”. No segundo capítulo de análise é possível vislumbrar mulheres atuando de forma a desfazer ideias que as vinculam à passividade. Isso também é marcante nos poemas “Pode ser que encontres” (TAVARES, 2011, p. 188) e “Desces a curva do meu corpo, amado” (TAVARES, 2011, p. 136).

Em “Pode ser que me encontres” (TAVARES, 2011, p. 188), o corpo feminino mantém uma postura de valorização de si mesmo. A mulher empoderada não segue regras convenientes ao homem, ela não é passiva e não está à espera dele, pelo contrário, ele que deverá submeter-se a muitas provas para que talvez tenha acesso a ela, visto que o “pode ser” é reiterado em todo o poema. Esta atitude segura, que leva a mulher a agir com confiança diante das próprias decisões, também pode ser verificada no poema “Desces a curva do meu corpo amado” (TAVARES, 2011, p. 136), no qual a mulher é enérgica ao barrar o acesso do parceiro a seu corpo, quando percebe que não é valorizada e está sendo traída. A subversão de padrões

está na rejeição de um papel secundário na vida do parceiro, assim como na negação de seu corpo para experienciar uma sexualidade que não a satisfaz. Nesse poema, a mulher exige a maneira como deseja ser amada.

Ainda que a dominação masculina permaneça uma característica central da sociedade moderna, é importante lembrar que as mulheres têm sido ativas participantes na modelação de sua própria definição de necessidades. Além do feminismo, as práticas cotidianas da vida têm oferecido espaços para as mulheres determinarem suas próprias vidas (WEEKS, 2000, p. 41).

Para haver transformações dos atos de Gênero (ou performances), são necessárias subjetividades divergentes que operem mudanças sociais, mesmo partindo dos termos das leis sociais regulatórias, já que não é possível desconsiderá-las, como afirmou a teórica Judith Butler (2003), mas há contextos mais permeáveis para a desconstrução de paradigmas opressores. É possível constatar isso no estudo dos poemas referentes ao segundo capítulo desta dissertação; associados ao atual contexto urbano em Angola (SILVA, 2009).

“Deixa a mão pousada na duna” (TAVARES, 2011, p.189), “Deixa as mãos cegas” (TAVARES, 2011, p.192) e “Perguntas-me do silêncio” (TAVARES, 2011, p. 88). Em poemas em que o homem é ativo na condução das relações observa-se que o patriarcado marca sua presença delineando os comportamentos de gênero, como nos poemas “Fala da amada” (TAVARES, 2011, p. 237), “Não conheço nada do país do meu amado” (TAVARES, 2011, p. 82). No entanto, nos poemas “Nas tuas mãos” (TAVARES, 2011, p.193) e “O meu amado chega e enquanto despe as sandálias de couro” (TAVARES, 2011, p.81), mesmo o homem mantendo uma atitude ativa na condução da relação sexual/amorosa, percebe-se que há uma interação mais equânime das relações, o que anula as relações de poder.

As múltiplas possibilidades de estudo de corpos femininos na poesia de Paula Tavares (2011) coadunam com a percepção de que o comportamento feminino torna-se cada vez mais plural, embora a maioria das mulheres angolanas vivencie relações de submissão diante da opressão masculina (PEREIRA, 2008), há posturas femininas que destoam de velhos paradigmas, arejando normas tradicionais. Isso contribui para desnaturalização de papéis sociais indicados para mulheres e homens. Nos textos da poeta, a face feminina é múltipla. Isso permitiu investigar processos de autonomia feminina que afetam diferentes formas de viver e conduzir as identidades sexuais e de gênero.

A elaboração deste estudo contribuiu com a formação da pesquisadora, por exigir que fossem transpostos os desafios de ler poemas frente às teorias de gênero, discutidas ao longo de várias gerações de teóricas feministas. A leitura contribuiu para um olhar crítico, mas positivo sobre um possível equilíbrio nas relações entre os gêneros, com menos violência e desigualdades, em todas as esferas de relações humanas. No entanto, a mudança de paradigmas só é possível quando a mulher consegue romper com os simbolismos sociais que a subjugam. Paula Tavares, na diversidade de mulheres elaboradas por ela, guarda para os próximos leitores e pesquisadores uma gama de outras faces femininas a serem descobertas em sua poesia.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Aline (Org.). **Diagnóstico de Género em Angola**. PAANE II – Programa de Apoio aos Actores Não Estatais. Angola, 2015. Disponível em: <http://eeas.europa.eu/archives/delegations/angola/documents/press_corner/2015/diagnostico_genero_angola_pt_final_digital_pt.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- BARBOSA, Celísia; TESSMANN, Dakari Fernandes. Violência sexual nas relações conjugais e a possibilidade de configurar-se crime de estupro marital. **Judicare**, v. 6, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://ienomat.com.br/revista/index.php/judicare/rt/prINTERfriendly/65/191>>. Acesso em: 15 ago. 2016.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. Disponível em: <<https://app.box.com/s/u40vdemu1g53y67xjlaaqdwmaijtgesd>>. Acesso em: 29 jan. 2017.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. Disponível em: <<http://brasil.indymedia.org/media/2008/01/409660.pdf>>. Acesso em: 29/03/ 1017.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Alves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- _____. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1230/Guacira-Lopes-Louro-O-Corpo-Educado-pdf-rev.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 10 mai. 2016.
- CARVALHO, Paulo de. Poligamia não deve constituir preocupação social em Angola. **Semanário angolense**, 31/03/2008. Disponível em: <<http://www.angonoticias.com/Artigos/item/17798/poligamia-nao-deve-constituir-preocupacao-social-em-angola-paulo-de-carvalho>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 2002.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; SECCO, Carmen (Org). **Brasil/África**: Como se o mar fosse mentira. São Paulo: Editora UNESP; Luanda, Angola: Chá de Caxinde, 2006.

DALLERY Arleen B.. A política da escrita do corpo: écriture féminine. In: JAGGAR, Alison M.; FREITAS, Brítta Lemos de. **Gênero, corpo, conhecimento**. Tradução de Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record, 1997. Disponível em: <<http://www.marcoareliosoc.com.br/jaggar-bordo.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. **Significado dos símbolos e simbologias**. Disponível em: <<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/busca/?q=ARANHA.>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

DUCADOS, Henda. A mulher angolana após o final do conflito. In: ACCORD. **Da paz militar à justiça social?** O processo de Paz angolano. Londres, Conciliation Resources, 2004. Disponível em: http://www.c-r.org/sites/default/files/accord15_Port.pdf. Acesso em: 05 mai. 2015.

EX-VOTO. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5433/ex-voto>>. Acesso em: 28 de mar. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FAAN, Fundação António Agostinho Neto. **Poligamia ou adultério?** Diálogos em família. Angola, 05/03/2010. Disponível em: <http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&view=article&id=359:poligamia-ou-adulteiro&catid=77:2010#>. Acesso em: 15 ago. 2016.

FAO and Ministry of Agriculture and Rural Development of Angola. March 2004 Review of Agricultural Sector and Food Security Strategy and Investment Priority Setting (TCP/ANG/207). **Angola**: Women and Rural Development. Rome. de Ofélia Gonçalves. ASDI, LUANDA, 2000. Disponível em: <http://eeas.europa.eu/archives/delegations/angola/documents/press_corner/2015/diagnostico_genero_angola_pt_final_digital_pt.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2016.

FENSKE, ElfiKürten. **Ana Paula Tavares**: a poética do espaço. Templo Cultural Delfos, junho/2015. Disponível em <<http://www.elfikurten.com.br/2015/06/ana-paula-tavares.html>>. Acesso em: 11 ago. 2016.

FIRESTONE, Shulamith. **A dialética do sexo**: um estudo da revolução feminista. Coleção de Bolso. (Publicado originalmente em New York, por Bantam), 1970.

FRAIFE FILHO, Gilberto de Andrade; LEITE, José Basilio Vieira; RAMOS, José Vanderlei. **Sexagem do mamoeiro e sua aplicação na produção**. Disponível em: <<http://www.ceplac.gov.br/radar/Artigos/artigo39.htm>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

GAVIÃO, Isabel Harriet Gourgel. **A violência doméstica no seio da relação conjugal e a sua relação com o estatuto da mulher na sociedade**: o caso de Angola. Lisboa, Julho, 2015. 115 p. Dissertação (Mestrado em Direito). Faculdade de Direito da Universidade Nova Lisboa. Lisboa, 2015.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GINET, Pierre Yves. **Os homens têm medo do feminismo**. Entrevista concedida à Rede Angola, em 08 de março, de 2016. Disponível em: <<http://www.redeangola.info/especiais/os-homens-tem-medo-do-feminismo/>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

GORDON, Gill; LEWIS, Jill. Termos de contato – em contato com a transformação: pesquisando o prazer numa epidemia de HIV. In: CORNWALL, Andrea; JOLLY, Susie. **Questões de sexualidade**: ensaios transculturais. Tradução de Jones de Freitas. Rio de Janeiro: ABIA, 2008. Disponível em: <<http://sxpolicies.dreamhosters.com/wp-content/uploads/2009/04/questoes-de-sexualidade.pdf>>. Acesso em: 02 mar. 2017.

GRASSI, Marzia. **Género, Desigualdades Sociais e Desenvolvimento na África Subsaariana**: o caso de Angola. Publicações, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2001. Disponível em: <<http://www.ics.ul.pt/rdonweb-docs/Marzia%20Grassi%20-%20Publica%C3%A7%C3%B5es%202001,%20n%C2%BA1.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

GUATTARI, Félix; ROLNIK Suely. **Micropolítica**: Cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

KLAVEREN, Maarten van; TIJDENS, Kea; WILLIAMS, Melanie Hughie; MARTIN, Nuria Ramos. **Visão Geral do Trabalho e Emprego das Mulheres em Angola**: Projecto Decisões para Toda a Vida relativo ao ODM3 Relatório Nacional n° 2. Universidade de Amesterdão. Amesterdão, Países Baixos, Julho de 2009. Disponível em: <http://www.wageindicator.org/documents/meeting-decisionsfor-life-december2008-8-9/dfi-country-reports/Decisions_for_life-Country_Report-Angola_in_Portuguese.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

LAKOFF, Robin. Linguagem e lugar da mulher. In: OSTERMAN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz (Org.). **Linguagem, gênero, sexualidade**: Clássicos traduzidos. Tradução e organização de Ana Cristina Osterman e Beatriz Fontana. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

LOPES, Anchyses Jobim. Breve introdução a uma história da libido: Poetas Latinos, Santo Agostinho e Freud (via Foucault). **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte, MG, n. 35, p. 23–40. jul. 2011. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n35/n35a03.pdf>>. Acesso 04 fev. 2017.

LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1230/Guacira-Lopes-Louro-O-Corpo-Educado-pdf-rev.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 10 mai. 2016.

MACHADO, Emília; PARREIRAS, Ninfa; SALEK, Vânia; ROCHA, Mariucha. **Da África e sobre a África**: textos de lá e de cá. São Paulo: Cortez, 2012.

MACHADO, Lia Zannota. **Perspectivas em confronto**: Relações de gênero ou Patriarcado contemporâneo? Brasília: UNB, 2000. Disponível em: <http://www.compromissoeatitude.org.br/wp-content/uploads/2012/08/MACHADO_GeneroPatriarcado2000.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. Masculinidade, sexualidade e estupro: as construções da virilidade. **Cadernos pagu** (11) 1998: pp.231-273. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/cadpagu_1998_11_15_MACHADO.pdf>. Acesso em: 04 mar. 2017.

MAGESTE, Gizelle de Souza; MELO, Marlene Catarina de Oliveira Lopes; CKAGNAZAROFF, Ivan Beck. Empoderamento de mulheres: uma proposta de análise para as organizações. **V Encontro de Estudos organizacionais da ANPAD**. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EnEO/eneo_2008/2008_ENEO548.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

MANTOLVANI, Rosângela. **Escrita de mulheres**. USP/Assis, 2003. Disponível em: <<http://escrita-das-mulheres.blogspot.com.br/2007/01/escrita-das>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

MARQUES, Rafael. Corrupção em Angola: entrevista com o defensor dos direitos humanos Rafael Marques. **África notícias**, 20 de outubro, 2011. Entrevista concedida a Nádia Issufo. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt/corrupt%C3%A7%C3%A3o-em-angola-entrevista-com-o-defensor-dos-direitos-humanos-rafael-marques/a-6642541>>. Acesso em: 07 ago. 2016.

MATTA, Inocência. Prefácio à edição Portuguesa: Passagem para a diferença. In: TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos**: poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

NASCIMENTO, Edna de Fátima Gonçalves Alves do; RIBEIRO, Adalgisa Peixoto; SOUZA, Edinilsa Ramos de. Percepções e práticas de profissionais de saúde de Angola sobre a violência contra a mulher na relação conjugal. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, 30(6):1-10, jun. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csp/v30n6/pt_0102-311X-csp-30-6-1229.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2016.

OSTERMANN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz (Org.). **Linguagem, gênero, sexualidade**: Clássicos traduzidos. Tradução e organização de Ana Cristina

Osterman e Beatriz Fontana. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XIX. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

PARKER, Richard. Cultura, economia política e construção social da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1230/Guacira-Lopes-Louro-O-Corpo-Educado-pdf-rev.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 10 mai. 2016.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Tradução de Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PEHRSSON, Kajsa. **Para uma igualdade entre mulheres e homens em Angola**: Um perfil das relações de gênero. Tradução de Ofélia Gonçalves. ASDI, LUANDA, 2000. Disponível em: <http://www.sida.se/contentassets/ed79a33e33554a60b0d050a80f2c0c2c/towards-gender-equality-in-angola1_2691.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2016

PEREIRA, Aline. **“CODESRIA: Contributo das angolanas para a construção de um espaço público de discussão em Angola**: a força das organizações de mulheres. ISCTE, Universidade de Lisboa, 2008. Disponível em <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Aline_Afonso_Pereira.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2016.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

POESIA AFRICANA. **Alda Lara**. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_africana/angola/alda_lara.html>. Acesso em: 08 ago. 2016.

RAGO, Margareth L. Adeus ao feminismo: Feminismo e (pós)modernidade no Brasil". **Cadernos AEL, - Mulher, História e Feminismo**, n. ¾, 1996. Disponível em: <<file:///C:/Users/Usuario/Documents/projeto%20pesquisas/projeto%20pesquisas%201/2.%20cap%C3%Adtulo/Rago%20adeus%20ao%20feminismo.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

REDE ANGOLA. **Angola é o maior exportador africano de petróleo para a China**, 31 de Jul, 2015. Disponível em: <<http://www.redeangola.info/angola-e-o-maior-exportador-africano-de-petroleo-para-a-china/>>. Acesso em: 07 ago. 2016.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Disponível em: <https://monoskop.org/images/c/c9/Roudinesco_Elisabeth_Plon_Michel_Dicionario_d_e_psicanalise_1998.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2017.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para um novo senso comum: A ciência, o direito e a política na transição paradigmática**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SANTOS, Donizeth Aparecido. **Representações da mãe – África na literatura angolana**. Universidade Estadual de Londrina, 2005. Disponível em: <<https://sobrecs.files.wordpress.com/2014/12/1721-6139-1-pb.pdf>>. Acesso em: 07 ago. 2016.

_____. Da Ruptura à Consolidação: um esboço do percurso literário angolano de 1948 a 1975. **Publ. UEPG Ci. Hum., Ci. Soc. Apl., Ling., Letras e Artes**, Ponta Grossa, 15 (1) 31-42, jun. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/humanas/article/viewFile/574/573>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

SARDENBERG, Cecília M. B.. Conceituando “Empoderamento” na Perspectiva Feminista. **Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO**. NEIM/UFBA, Salvador, Bahia, de 5-10 de junho de 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6848/1/Conceituando%20Empoderamento%20na%20Perspectiva%20Feminista.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

SCAVONE, Lucila. A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais. **Cadernos Pagu**, 2001: p.137-150. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a08.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2016.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. As veias Pulsantes da terra e da poesia. In: TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos: poesia reunida**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

_____. **A literatura e a arte em Angola na Pós-Independência**. Conexão Letras. As línguas & as literaturas de língua portuguesa e brasileira. Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. - v. 8, n. 9. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Disponível em: <<http://www.artistasgauchos.com/conexao/09.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

SILVA, Eugénio Alves. Educação em Angola e (des) igualdade de género: quando a tradição cultural é factor de exclusão. **Actas do X Congresso Internacional Galego-Português de Psicopedagogia**. Braga: Universidade do Minho, 2009. <<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/16492/1/EDUCA%C3%87AO%20ANGOLA%20DESIGUALDADE%20GENERO.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

SILVA, Eugénio Alves. Tradição e identidade de género em Angola: ser mulher no mundo rural. **Revista Angolana de Sociologia**, n 8, p. 21-34 dez. 2011. Disponível em: < <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/20538/1/RAS-N8-DEZ2011.pdf>>. Acesso em: 02 mai. 2016.

SIQUEIRA, Camilla Karla Barbosa. As três ondas do movimento feminista e suas repercussões no direito brasileiro. In: **Poder, cidadania e desenvolvimento no estado democrático de direito**. CONPEDI/UFMG/FUMEC (Org). Florianópolis: CONPEDI, 2015. Disponível em:

<<file:///C:/Users/Usuario/Documents/DISSERTA%C3%87%C3%83O/2.%20CAP%C3%8DTULO/Siquerira,%202015%20tres%20ondas%20feminismo.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

SOUZA, Mailza Rodrigues Toledo e. O Erotismo e as Representações do Feminino em “Ritos de Passagem”, de Paula Tavares. **Interdisciplinar: Revista de Estudos de língua e literatura**, ano 5, v. 10, jan./jun. 2010. p. 133-144. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1261>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

SPINK, M. J. (Org.). **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas**. São Paulo: Cortez, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STRAUSS, Lévi. **As estruturas elementares do parentesco**. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis, Vozes, 1982. Disponível em: <<https://classicos12011.files.wordpress.com/2011/03/lc3a9vi-strauss-claude-as-estruturas-elementares-do-parentesco.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

TAVARES, Ana Paula. **Amargos como os frutos: poesia reunida**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

_____. Entrevista com Ana Paula Tavares, escritora angolana. **Revista Critério**, 17/08/2000. Entrevista Concedida a Susanna Ventura. Disponível em: <<http://cidinhadasilva.blogspot.com.br/2009/01/entrevista-com-escritora-angolana-ana.html>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

_____. Entrevista concedida a Claudia Pastore. **V Encontro de estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa**, promovido pelo Centro de Estudos Portugueses e a Área de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH/USP (31/10 e 1/11/2000).

_____. A oralidade é meu culto. In: **AUSTRAL**, n. 78, 7 nov. 2010. Entrevista concedida a Pedro Cardoso. Disponível em: <www.buala.org/.../a-oralidade-e-meu-culto-entrevista-a-ana-paula-tavares>. Acesso em: 06 jun. 2015.

_____. LectioMagistralis proferida em Florença a 21 de março de 2013 ao receber o 57º Premio Letterario Internazionale Ceppo. **Navegações Entr**, v. 6, n. 2, p. 244-246, jul./dez. 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/16797-65079-1-PB.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2017.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Tradução de Francisco Morás.

Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

UEANGOLA, União dos Escritores Angolanos. **António Agostinho Neto**. Disponível em: <<http://www.ueangola.com/bio-quem/item/746-ant%C3%B3nio-agostinho-neto>>. Acesso em: 08 ago.2016.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1230/Guacira-Lopes-Louro-O-Corpo-Educado-pdf-rev.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 05 mai. 2016.

APÊNDICES

APÊNDICE A: **Quadro 1** - Categorias estudadas no primeiro capítulo

CORPUS POÉTICO	CORPO	GÊNERO	SEXUALIDADE
<p>Mukai (3) (Mulher à noite)</p> <p>Um soluço quieto desce a lentíssima garganta (rói-lhe as entranhas um novo pedaço de vida) os cordões do tempo atravessam-lhe as pernas e fazem a ligação terra.</p> <p>Estranha árvore de filhos uns mortos e tantos por morrer que de corpo ao alto navega de tristeza as horas.</p> <p>(TAVARES, 2011, p. 91)</p>	<p>Gerador de miséria humana: “Estranha árvore de filhos /uns mortos e tantos por morrer” (TAVARES, 2011, p. 91).</p>	<p>A maternidade concentra a função social da mulher BEAUVOIR (1967); SILVA (2009; 2011); PEREIRA, 2008); SCAVONE (2001).</p>	<p>A sexualidade feminina é um valor quando associado à fertilidade SILVA (2009); PEREIRA (2008).</p>
CORPUS POÉTICO	CORPO	GÊNERO	SEXUALIDADE
<p>Assim, o corpo sitiado pela sede ausente de si próprio quase de pedra perdido quieto à beira da cidade.</p> <p>Nada acontece antes da noite por sobre a orla cinzenta de outro dia acesas as fogueiras desencadeada a ira é maior a fome da fome [d'outros corpos é tão grande a sede d'outros [corpos que se alarga o círculo à volta [da cidade que se alarga o grito à volta da [cidade.</p> <p>Um gemido antigo inicia uma noite larga fêmea de tão sofrida há corpos que tilintam outros envelhecem este permanece nu na mão da cidade a ninguém é permitido o sono</p>	<p>Gerador de miséria humana: “crianças de vidro” (TAVARES, 2011, p. 93-94).</p> <p>A objetificação de corpos de mulheres no poema está associada à reprodução de crianças, mas, sobretudo, à satisfação violenta de desejos masculinos, sem dúvidas, é a materialização da cultura patriarcal em seu aspecto mais nocivo, o domínio sexual sobre corpos de mulheres (PARKER, 2000).</p>	<p>São relações de dominação que mantêm leituras patriarcais entre os gêneros (SAFFIOTI, 1987, p. 9); (PARKER, 2000).</p> <p>Responsabilida- de com a prole é uma tarefa exclusiva de mulheres (SAFFIOTI, 1987, p. 9); DUCADOS (2004); CERRITELI (2009); PEREIRA, (2008); GRASSI (2001); SAFFIOTI (1987).</p>	<p>A sexualidade feminina é um valor associado à fertilidade, mas também à disponibilidade do corpo feminino como objeto de prazer masculino.</p> <p>As mulheres têm a sexualidade definida por critérios que desconsideram a condição delas como sujeitos (PARKER, 2000).</p>

<p>Na esteira da cidade sentados frente a frente dois homens dão as mãos</p> <p>esperam um futuro parto das mulheres a tribo renascerá de si própria e as crianças soltas nas ruas da cidade</p> <p>pouco importa se são crianças de vidro não importa se são crianças estilhaço</p> <p>tudo está bem quando se pode pôr por ordem as insígnias a cabeça a marca [do clã na esteira da cidade</p> <p>(TAVARES, 2011, p. 93-94)</p>			
CORPUS POÉTICO	CORPO	GÊNERO	SEXUALIDADE
<p>As gentes de Mpinda e [Mbanza Kongo Colocaram nos braços as [pulseiras Beberam o vinho de palma Andaram em círculo Deixaram para as mulheres o [trabalho De apanhar os frutos maduros [da palmeira</p> <p>Coro:</p> <p>Se não consegue [descansar, [és escrava Mandam-te à lenha Mandam-te à água Mandam-te aos frutos</p> <p>Na cozinha as mulheres tratam [da gordura No quarto as mulheres tratam [dos mais novos Os velhos não comem mais [carne Sentam-se ao sol a desfiar [palavras</p> <p>Coro:</p> <p>Se não consegue descansar,</p>	<p>Os corpos femininos não possuem o direito de priorizar necessidades próprias.</p> <p>A definição do “sexo” dos corpos como natural traz em si normas regulatórias de comportamento que apontam para uma divisão binária entre os sexos (BUTLER, 2000, p. 151).</p> <p>Não é possível anular as categorias de sexo como são comumente entendidas, porque “é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural” (BUTTLER, 2000, p. 152).</p>	<p>São relações de dominação que mantêm leituras patriarcais de gêneros.</p> <p>Butler (2000, p. 151) ressalta que apesar das diferenças sexuais apresentarem-se como diferenças materiais, isto não procede porque são discursivamente construídas.</p> <p>Butler (2000) refuta qualquer categoria de análise biológica das relações humanas.</p>	<p>A sexualidade é desconsiderada no poema, porque o papel social da mulher aparece vinculado às tarefas domésticas e aos cuidados com a família (KLAVEREN et al., 2009).</p>

<p>[és escrava Mandam-te à lenha Mandam-te à água Mandam-te aos frutos</p> <p>(TAVARES, 2011, p. 164)</p>			
CORPUS POÉTICO	CORPO	GÊNERO	SEXUALIDADE
<p>Compraste o meu amor Com o vinho dos antigos Sedas da Índia Anéis de vidro</p> <p>Sou tua, meu senhor, À segunda, terça, quarta, [quinta, sexta-feira E também preparo funje aos [sábados Não, não me peças o domingo Todos os deuses descansam E sei também das concubinas O horário de serviço</p> <p>(TAVARES, 2011, p. 243)</p>	<p>Permanece submisso às leituras sociais que o afetam, mas não é alienado quanto à desigualdade estabelecida nas relações de poder entre gêneros.</p> <p>A mulher não tem direito a condição de sujeito (SAFFOTI, 1987); BUTLER (2003); SAFFIOTI (2004).</p>	<p>No texto poético, o sistema patriarcal se mostra atuante na leitura dos gêneros (GRASSI, 2001); (DUCADOS, 2004); (SAFFOTI, 1987); (PARKER, 2000, p.59)</p> <p>“O termo ‘gênero’ remete a uma não fixidez, nem universalidade das relações entre homens e mulheres” (MACHADO, 2000, p. 3).</p> <p>Com a teoria da performatividade, Butler (2003) entende-se que todo comportamento é um ato construído discursivamente, portanto não há condições naturais vinculadas à noção de sexo biológico.</p>	<p>Está implícito que a sexualidade feminina tem obrigação de satisfazer o cônjuge, chamado no poema de “senhor”.</p> <p>Para “o poderoso macho importa, em primeiro lugar, seu próprio desejo” (SAFFIOTI, 1987, p. 19).</p>
PERFORMATIVIDADE	CORPO	GÊNERO	SEXUALIDADE
<p>Esta manhã dói-me mais do [que é costume A pele As escarificações As cicatrizes</p>	<p>Pleno domínio masculino sobre o corpo feminino.</p> <p>“Quando a violência</p>	<p>As relações entre os gêneros têm como base um patriarcado que</p>	<p>Marcada pela violência sexual dentro do relacionamento.</p>

<p>Doeu-me a noite de laços e [espuma Dói-me agora a pele As escarificações as cicatrizes Dói-me o teu corpo deitado O silêncio Os gritos em feixe dentro de mim.</p> <p>(TAVARES, 2011, p. 202)</p>	<p>sexual é imputada ao marido, dificulta ainda mais o fato delituoso, pois a prática sexual é um atributo intrínseco ao casamento [...]” (BARBOSA e TESSMANN, 2014, p. 3)</p>	<p>concede poderes indiscriminados aos homens. Isto é contundente nas categorias de corpo e sexualidade (GAVIÃO 2015); (NASCIMENTO et al. (2014); (SAFFOTI, 1987).</p>	<p>A objetificação de mulheres não as tolera como sujeitos de suas escolhas.</p> <p>A mulher no texto poético (TAVARES, 2011, p. 202) ainda não chegou à consciência de sujeito, mantém a consciência de objeto (TOURAINÉ, 2007, p. 43).</p> <p>“[...] há relações amorosas estáveis, legais ou consensuais, no seio das quais o estupro é uma norma” (SAFFIOTI, 1987, p. 18).</p>
<p>CORPUS POÉTICO</p>	<p>CORPO</p>	<p>GÊNERO</p>	<p>SEXUALIDADE</p>
<p>HISTÓRIA DE AMOR DA PRINCESA OZORO E DO HÚNGARO LADISLAU MAGYAR</p> <p>Primeiro momento</p> <p>Meu pai me chamou e disse: mulher, chegou a hora, eis o [senhor da tua vida aquele que te fará árvore</p> <p>Apressa-te Ozoro parte as pulseiras e acende o [fogo. Acende o fogo principal, o fogo do fogo, aquele que arde [noite e sal. Prepara as panelas e a esteira e o frasco dos perfumes mais [secretos este homem pagou mais bois, tecidos e enxadas do que [aqueles que eu pedi</p>	<p>Ozoro não se sente preparada e procura demonstrar que as normatizações sobre seu corpo não correspondem ao seu estado emocional, “ainda não chegou meu tempo de mulher” (TAVARES, 2011, p.106).</p> <p>O contrato sexual é social no sentido de que autoriza o acesso sistemático de homens sobre corpos de mulheres (PATEMAN, 1993, p. 17).</p>	<p>A comunidade social exerce pressão para que os indivíduos se adequem aos papéis sociais determinados pela tradição (SILVA 2009);</p> <p>Práticas de alambamento ainda são comuns em angola, trata-se do preço da noiva em acordos matrimoniais (FAO 2014);</p> <p>As relações não parecem derivadas quer</p>	<p>Diante do contexto poético, entende-se que a sexualidade feminina tem como finalidade satisfazer o cônjuge.</p> <p>Falou-se muito sobre o contrato social, e pouco sobre o contrato sexual (PATEMAN, 1993, p. 15) o que afeta diretamente as mulheres, pois não há direitos civis que as protejam da dominação em muitas</p>

<p>este homem atravessou o mar não ouvi falar do clã a que [pertence o homem atravessou o mar e é [da cor do espírito</p> <p>NOSSA VIDA É A CHAMA DO [LUGAR QUE SE CONSOME ENQUANTO [ILUMINA A NOITE</p> <p>Voz de Ozoro:</p> <p>Tate, tate meus todos parentes de sangue os do lado do arco os do lado do cesto Tate tate porque me acordas para um [homem e para vida se ainda estou possessa de um [espírito único aquele que não se deu a [conhecer meu bracelete entrançado não se quebrou e é feito das [fibras da minha própria</p> <p>essência cordão umbilical a parte da mãe meu bracelete entrançado ainda [não se quebrou Tate tate ouve a voz do meu pequeno [arco esticado as canções de rapariga minha dança que curva a noite ainda não chegou meu tempo [de mulher o tempo que chegou é lento como um sangue que regula agora as luas para mim de vinte oito em vinte oito dias</p> <p>(TAVARES, 2011, p. 105-114)</p>		<p>de uma ordem cultural pensada como arbitrária quer de uma ordem construída. [...] Aparecem como a forma social e cosmológica de ser das relações entre homens e mulheres, entre feminino e masculino (MACHADO 2000, p. 9).</p> <p>Desde o surgimento das primeiras estruturas elementares de parentesco as trocas matrimoniais e as trocas econômicas permaneceram vinculadas (STRAUSS, 1982).</p> <p>Mulheres “sendo ofertadas como dote de um clã patrilinear para outro, por meio da instituição do casamento” (BUTLER, 2003, p. 68).</p>	<p>sociedades.</p>
<p>CORPUS POÉTICO</p>	<p>CORPO</p>	<p>GÊNERO</p>	<p>SEXUALIDADE</p>
<p>Rapariga</p> <p>Cresce comigo o boi com que [me vão trocar Amarraram-me às costas, a</p>	<p>Os dois primeiros versos do texto poético apresentam práticas normatizadas para corpo feminino: o alambamento e a</p>	<p>A ideia de gênero parte de uma análise bipolar das diferenças sexuais,</p>	<p>Diante do contexto poético, entende-se que a sexualidade feminina tem</p>

<p>[tábua Eylekessa</p> <p>Filha de Tembo organizo o milho</p> <p>Trago nas pernas as pulseira pesadas Dos dias que passaram...</p> <p style="text-align: center;">Sou do clã do boi -</p> <p>Dos meus ancestrais ficou-me a paciência O sono profundo do deserto, a falta de limite...</p> <p>Da mistura do boi e da árvore a efervescência o desejo a intranquilidade a proximidade do mar</p> <p>Filha de Huco Com a sua primeira esposa Uma vaca sagrada concedeu-me o favor das suas tetas úberes</p> <p style="text-align: right;">(TAVARES, 2011, p.49)</p>	<p>tábua de Eylekessa (SECCO, 2011).</p>	<p>pautadas na natureza dos corpos como definidora de comportamento s sociais.</p> <p>As lentes de gênero utilizadas para ler culturas isoladas não devem atribuir um sentido libertador (MACHADO, 2000, p. 10).</p>	<p>como finalidade satisfazer o cônjuge.</p>
CORPUS POÉTICO	CORPO	GÊNERO	SEXUALIDADE
<p>Desossaste-me</p> <p>Cuidadosamente inscrevendo-me no teu universo como uma ferida uma prótese</p> <p>[perfeita maldita</p> <p>[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</p> <p>Hoje levantei-me</p> <p>[cedo</p>	<p>O desossar é metáfora utilizada para indicar o esfacelamento da individualidade feminina, através da violência contra seu corpo. No primeiro momento do poema ela aparece apenas como parte constituente do homem, porém na segunda estrofe há uma ruptura com a passividade que seu corpo demonstra e a voz feminina indica outra performance para o corpo fracionado, num movimento de rebeldia que busca</p>	<p>Santos (2002, p. 282) afirma que as instituições são vigilantes quanto a repetições de padrões, justamente para manter a ordem posta, elas geram as expectativas que os indivíduos e grupos sociais se pautam para definir posturas.</p> <p>As repetições compulsórias que as normas sociais exigem limitam o ser individual,</p>	<p>Está implícito que a sexualidade feminina tem como função satisfazer o cônjuge. No entanto a mulher se recusa a continuar aceitando esta imposição.</p>

<p>pintei de tacula e água [fria</p> <p>o corpo aceso não bato a manteiga não ponho o cinto</p> <p>Vou para o sul saltar o [cercado</p> <p>(TAVARES, 2011, p.55)</p>	<p>ser inteira.</p>	<p>porém, é a inflexibilidade arbitrária das regras postas que fazem aqueles que não se enquadram questionar, resistir e subverter a performatividad e dos corpos (BUTLER, 2003).</p>	
--	---------------------	---	--

Fonte: Elaborado pela autora, baseada em Spink (2010).

APÊNDICE B: **Quadro 2** - Categorias estudadas no segundo capítulo

CORPUS POÉTICO	CORPO	GÊNERO	SEXUALIDADE
<p>Devia olhar o rei Mas foi o escravo que [chegou Para me semear o corpo [de erva rasteira</p> <p>Devia sentar-me na cadeira [ao lado do rei Mas foi no chão que deixei [a marca do meu corpo</p> <p>Penteei-me para o rei Mas foi ao escravo que dei [tranças do meu cabelo</p> <p>O escravo era novo Tinha um corpo perfeito As mãos feitas para a taça [dos meus seios</p> <p>Devia olhar o rei Mas baixei a cabeça Doce terna Diante do escravo.</p> <p>(TAVARES, 2011, p. 191)</p>	<p>A efusão de sensações, geradas pela excitação sexual, fazem os sujeitos agirem no sentido de satisfazer o corpo desejante.</p> <p>O corpo da mulher pertence a ela mesma.</p>	<p>Normatizações patriarcais perdem força diante de uma performatividade que se rebela e define suas próprias experiências.</p>	<p>A mulher no poema “Devia olhar o rei” (TAVARES, 2011, p. 191) entrega-se àquele que sexualmente lhe atrai.</p> <p>O eu lírico demonstra um instinto sexual livre que, numa expressão diferenciada de afirmação da liberdade da mulher, não uma luta por direito, mas a expressão livre do desejo, o protagonismo do desejo.</p> <p>Questões relacionadas à sexualidade feminina surgiram a partir da segunda onda do feminismo, que vigorou principalmente entre as décadas de sessenta e oitenta (PINTO, 2010; RAGO, 1996).</p>
CORPUS POÉTICO	CORPO	GÊNERO	SEXUALIDADE
<p>A abóbora menina</p> <p>Tão gentil de distante, tão [macia aos olhos vacuda, gordinha, de segredos bem [escondidos</p>	<p>O sexo como predisposição natural do corpo.</p> <p>O corpo da mulher aparece metaforizado sob os signos da natureza.</p>	<p>Os instintos sexuais não levam em consideração normatizações sociais.</p>	<p>A celebração da sexualidade (MANTOLVANI 2003).</p> <p>No poema a sexualidade não é submetida a</p>

<p>estende-se à distância procurando ser terra quem sabe possa acontecer o milagre: folhinhas verdes flor amarela ventre redondo</p> <p>depois é só esperar nela desaguam todos [os rapazes.</p> <p>(TAVARES, 2011, p. 19)</p>	<p>A preparação do corpo feminino para assumir suas funções sexuais é expressa no poema como explosão de vida.</p> <p>A abóbora-menina pode ser lida como uma vagina que deseja e está pronta para ser penetrada, fecundada.</p>		<p>um sistema de práticas culturais normatizadoras.</p> <p>A linguagem da sexualidade: “parece ser avassaladoramente masculina” (WEEKS, 2000, p. 27).</p> <p>A consciência social, por vezes, associa, como modelo de dominação erótica, o masculino (WEEKS, 2000, p. 28).</p>
CORPUS POÉTICO	CORPO	GÊNERO	SEXUALIDADE
<p>O mirangolo</p> <p>Testículo adolescente purpurino</p> <p>Corta os lábios ávidos com sabor ácido da vida encandesce de maduro e cai</p> <p>submetido às trezentas e [oitenta e duas feitiçarias do fogo transforma-se em geleia real: ILUMINA A GENTE</p> <p>(TAVARES, 2011, p. 25)</p>	<p>O corpo masculino é fonte de vida e de sexo.</p> <p>O tesão é verbalizado com liberdade e o falo é elaborado a partir do prazer que proporciona.</p> <p>Mesmo tratando da representação do corpo masculino, o poema elabora versos que dizem muito sobre o corpo feminino, e a primeira mensagem é que esse corpo é sujeito e ativamente vai em direção ao seu objeto de desejo e gozo.</p> <p>Não é o corpo feminino que é fragmentado como objeto de prazer, é o corpo masculino capturado pelo olhar</p>	<p>Butler (2003, p. 169) afirma que a linguagem é tanto causa de opressão sexual como instrumento fundamental para libertar-se dela.</p> <p>Quanto mais mulheres se expressarem com liberdade, mais moverão os paradigmas postos pelo patriarcado.</p> <p>Além do feminismo, as práticas cotidianas têm oferecido espaços para as mulheres determinarem suas próprias vidas, [o privilégio sexual masculino continua existindo, mas já</p>	<p>A Sexualidade feminina se mostra atuante, assim é possível vislumbrar a mulher como ser livre e desejante.</p>

	e desejo feminino.	não é] inevitável nem imutável (WEEKS, 2000, p. 41). “As mulheres experimentam a discriminação linguística de duas maneiras: no modo como elas são ensinadas a usar a linguagem e no modo como o uso geral as trata” (LAKOFF, 2010, p. 14).	
CORPUS POÉTICO	CORPO	GÊNERO	SEXUALIDADE
<p>Cerimónia Secreta</p> <p>Decidiram transformar o mamoeiro macho em fêmea prepararam cuidadosamente a terra à volta exorcizaram o vento</p> <p>e com a água sagrada da chuva retiraram-lhe a máscara</p> <p>pintaram-lhe em círculos com tacula barro branco sangue...</p> <p>Entoaram cantos breves enquanto um grande falo fertilizava o espaço aberto a sete palmos da raiz.</p> <p>(TAVARES, 2011, p. 67)</p>	<p>O mamoeiro macho torna-se fêmea e possui um “grande falo”, assim como uma vagina, sugerida pelo “espaço aberto a sete palmos da raiz” (TAVARES, 2011, p. 67).</p> <p>“[...] pode ocorrer que os desejos e necessidades que alguém experimenta estejam em discordância com a aparência de seu corpo” (LOURO, 2000, p. 8).</p> <p>“[...] homem e masculino podem, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino quanto um feminino” (BUTLER, 2003, p. 24).</p>	<p>A conjugação entre masculino e feminino acontece em toda extensão do texto, há, aos poucos, o surgimento de um ser andrógino. Butler considera gênero como uma complexidade cuja totalidade nunca é alcançada, “uma coalizão aberta” que permitirá múltiplas possibilidades (BUTLER, 2003, p. 37).</p> <p>Butler (2003) afirma que sem os “atos” de gênero não haveria gênero algum, “pois não há nenhuma “essência” que o gênero expresse ou exteriorize” (BUTLER, 2003, p. 199).</p>	<p>A sexualidade engendrada não cabe em categorias bipolares de definição.</p> <p>Paula Tavares resgata ritos de etnias angolanas tradicionais e reelabora de forma que reverbera sobre as novas configurações de padrão sexual na sociedade contemporânea.</p>
CORPUS POÉTICO	CORPO	GÊNERO	SEXUALIDADE

<p>Pode ser que me encontres Se caminhares pelas dunas Sobre a ardência da areia Por entre as plantas rasteiras</p> <p>Pode ser que me encontres Por detrás das dunas</p> <p>Talvez me encontres Na décima curva do vento Molhada ainda do sangue das virgens do sacrifício Por entre a febre A arder</p> <p>Pode ser que me encontres Como ao escaravelho negro Dobrada ao chão da décima [duna No corpo as gotas da [salvação Na exacta medida da tua [sede</p> <p>Pode ser que me encontres No lugar da aranha do [deserto A tecer a teia De seda e areia</p> <p>(TAVARES, 2011, p. 188)</p>	<p>Corpo com autoestima e autonomia.</p> <p>Há uma valorização de si mesma, como é possível perceber nestes versos: “No corpo as gotas da salvação / Na exacta medida da tua sede” (TAVARES, 2011, p. 188).</p>	<p>Performance feminina ativa, dominante.</p> <p>O Patriarcado não se manifesta, pois a mulher está Empoderada.</p> <p>O termo “empoderamento” não deve centrar-se apenas em questões sociais, mas, principalmente, na relação pessoal das mulheres consigo mesmas. Porque é a partir de si que se atua no mundo (SARDENBERG (2006).</p> <p>MAGESTE, MELO, CKAGNAZAROFF, (2008) afirmam que o processo de empoderamento para as mulheres “representa um desafio às relações patriarcais, garantindo a elas autonomia para controlar o próprio corpo, a sua sexualidade, o seu direito de ir e vir [...]” (MAGESTE, MELO, CKAGNAZAROFF, 2008, p. 2).</p>	<p>No poema “Pode ser que me encontres”, a mulher mantém uma postura de autonomia e respeito para com os próprios desejos.</p>
CORPUS POÉTICO	CORPO	GÊNERO	SEXUALIDADE
<p>Desces a curva do meu [corpo, amado com o sabor da curva de [outros rios</p>	<p>Desencantado, mas ativo.</p> <p>A mulher é ativa ao</p>	<p>Relata experiências de base Patriarcal, porém, mostra</p>	<p>“A construção de si é construção de uma</p>

<p>contas as veias e deixas as [mãos pousarem como asas como vento sobre o sopro cansado sobre o seio desperto</p> <p>Parte a canoa e rasga a rede tens sede de outros rios olhos de peixe que não [conheço e dedos que sentem em mim [a pele arrepiada d'outro tempo</p> <p>Sou a esperança cansada da [vida que bebes devagar no corpo que era meu e já perdeste andas em círculos de fogo à volta do meu cercado Não entres, por favor não [entres sem os óleos puros do [começo e as laranjas.</p> <p>(TAVARES, 2011, p. 136)</p>	<p>vetar o acesso a seu corpo, ao não ceder quando ele a procura, ao definir o que espera da relação.</p>	<p>uma mulher que possui autonomia para recusar uma relação que não está de acordo com o que almeja para si.</p> <p>Em Angola, o homem possuir mais de uma parceira pode constituir-se como uma relação que não se confunde com traição. E sim a formação de outro núcleo familiar: a poligamia (CARVALHO, 2008).</p> <p>O que mais acontece “é que os homens têm, para além da esposa, uma ou mais amantes, tratando-se, portanto, de uma relação de infidelidade e sem aceitação social” (FAAN, 2010, s/p).</p>	<p>sexualidade a partir de uma experiência de corpo, na qual o sexo ou o desejo sexual é um dos aspectos principais” (TOURAINÉ, 2007, p. 41).</p>
---	---	---	---

Fonte: Elaborado pela autora, baseada em Spink (2010).

APÊNDICE C: **Quadro 3** - Categorias estudadas no terceiro capítulo

CORPUS POÉTICO	CORPOS	GÊNEROS	SEXUALIDADE
<p>Deixa a mão pousada na duna Enquanto dura a tempestade [de areia</p> <p>A sede colherá o mel do [corpo Renascemos tranquilos De cada morte dos corpos Eu em ti Tu em mim O deserto à volta.</p> <p>(TAVARES, 2011, p.189)</p>	<p>A mulher comanda o ato sexual e defini o que seu corpo deseja.</p>	<p>Relações de poder tradicionais Fragmentadas por performance feminina empoderada.</p> <p>As leis sociais precisam de validação constante, fornecendo modelos que os sujeitos devem reiterar, mas é na repetição que pode ocorrer a rearticulação delas. (BUTLER, 2000, p. 111; 2003, p.200).</p> <p>“‘Sexo’ deve ser uma forma de ir além de gênero [...].” (TOURAINÉ 2002, p. 172)</p>	<p>A sexualidade é instrumento de autonomia feminina, por isso é necessário que se valorize a libido como elemento propulsor de autodeterminações. (TOURAINÉ, 2007, p.66)</p>
CORPUS POÉTICO	CORPOS	GÊNERO	SEXUALIDADE

<p>Deixa as mãos cegas Aprender a ler o meu corpo Que eu ofereço vales Curvas de rio Óleos</p> <p>Deixa as mãos cegas Descer o rio Por montes e vales. (TAVARES, 2011, p.192)</p>	<p>A mulher comanda o ato sexual e defini o que seu corpo deseja.</p> <p>O corpo não é definido por obrigações, mas por desejos.</p>	<p>Relações de poder tradicionais Fragmentadas por performance feminina empoderada.</p>	<p>“[...] a confiança da mulher nela mesma é inseparável da importância que ela dá a sexualidade em sua vida pessoal” (TOURAINÉ, 2007, p.66).</p> <p>A libido em textos latinos e gregos (LOPES, 2011) em contraposição à presença da libido em poemas de Paula Tavares, como “Deixa tua mão pousada na duna” (TAVARES, 2011, p. 192), apresenta mudanças paradigmáticas.</p>
CORPUS POÉTICO	CORPOS	GÊNERO	SEXUALIDADE
<p>Nas tuas mãos Ardia barco de espuma rede</p> <p>das tuas mãos escorria língua de fogo sede</p> <p>nas tuas mãos sentia dobra do vento febre</p> <p>nas tuas mãos tremia nome da vida tempo. (TAVARES, 2011, p.193)</p>	<p>A reiteração da expressão “Nas tuas mãos” na abertura de cada estrofe enfatiza o quanto a mulher está entregue às ações do parceiro.</p> <p>“a sexualidade está relacionada a políticas, programas e relações de poder, mas também trata de prazer e perigo, sensações, emoções, pele, carne e fluidos corporais (esperamos que também inclua orgasmos!)” (CORNWALL, JOLLY, 2008, p.30)</p>	<p>O movimento feminista, assim como diversos órgãos de desenvolvimento humano, buscam equalizar a relação entre gêneros, mas é importante ampliar o âmbito das discussões, abrindo espaço para discursos que enfoquem também vínculos afetivos e prazer sexual. (GORDON, LEWIS, 2008)</p>	<p>Percebe-se que embora a mulher lírica do texto (TAVARES, 2011, p.193) não conduza de maneira ativa o sexo, por outro lado seu prazer é constituído como prioridade para ela, assim como para seu parceiro.</p> <p>O sexo vai além das relações de poder que permeiam a sexualidade humana, porque não pode ser desconsiderado a dimensão subjetiva e corporal. (CORNWALL, JOLLY, 2008, p.30).</p>
CORPUS POÉTICO	CORPOS	GÊNERO	SEXUALIDADE

<p>Perguntas-me do silêncio eu digo</p> <p>meu amor que sabes tu do eco do silêncio como pode pedir-me [palavras e tempo</p> <p>se só o silêncio permite ao amor mais limpo erguer a voz no rumor dos corpos (TAVARES, 2011, p. 88)</p>	<p>Discorre, metaforicamente, sobre a importância do sexo na relação, pois o amor ergue a voz no som dos corpos.</p>	<p>A mulher no poema “perguntas-me do silêncio” (TAVARES, 2011, p. 88) conhece o silêncio que é imposto ao seu gênero, pois socialmente pode ser afetada por sua imposição, mas na intimidade com o amado é cobrada a presença de sua voz. (SPIVAK, 2010)</p> <p>Apesar do eu- lírico manter um tom romântico (FIRESTONE, 1987), “ao amor mais limpo”, ela não deixa de ser ativa na relação, pois questiona o amado, além de decidir sobre o que deve ser dito e como deve ser enunciado: “no rumor dos corpos”. (TAVARES, 2011, p. 88)</p>	<p>O amor romântico é sexualizado pelo eu lírico feminino.</p>
CORPUS POÉTICO	CORPOS	GÊNERO	SEXUALIDADE

<p>Fala da amada</p> <p>Fecho agora as portas de [sombra Que me dividiram a vida Com a ponta do fio Dou-me à luz de coração [limpo E agora aberto Eu te me entrego Minha vida meu corpo Minha fala e meu lugar.</p> <p>Fala do amado</p> <p>Guardião do silêncio Guardei a pérola Para te dizer Noites de nardos coração [mais puro Agora e todos os dias Do meu amor Para receber na minha a tua [mão</p> <p>(TAVARES, 2011, p. 237)</p>	<p>No arrebatamento amoroso ocorre a anulação da mulher: “Eu te me entrego/Minha vida meu corpo/ Minha fala e meu lugar.” (TAVARES, 2011, p. 237).</p>	<p>É comum responsabilizar a mulher pela aceitação da dominação, Bourdieu (2002, p. 26) afirma que a “tendência a submissão” imputada a mulheres, na verdade, é um pretexto para culpá-las sobre a aceitação de imposições masculinas. Essa sujeição não pode ser entendida de modo simplista, segundo Bourdieu.</p>	<p>A sexualidade no poema está vinculada ao amor romântico, que sugere uma postura masculina ativa e dominante.</p> <p>A performance masculina de entrega e fusão com a amada revela um comportamento diferenciado do feminino, pois do homem basta a palavra para se comprometer; enquanto ela entrega a vida, o corpo, a fala, o lugar.</p> <p>Bourdieu afirma que “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção.” (BOURDIEU, 2002, p. 9).</p>
CORPUS POÉTICO	CORPOS	GÊNERO	SEXUALIDADE
<p>Não conheço nada do país do [meu amado Não sei se chove, nem sinto o cheiro das [laranjas. Abri-lhe as portas do [meu país sem perguntar [nada Não sei que tempo era O meu coração é [grande e tinha [pressa Não lhe falei do país, [das colheitas, nem da seca Deixei que ele bebesse [do meu país o vinho o mel e [a carícia Povoei-lhe os sonhos [de asas, [plantas e desejo O meu amado não [disse nada do [seu país Deve ser um estranho</p>	<p>Corpo feminino permanece acessível ao desejo do corpo masculino que define os termos da relação entre os corpos.</p> <p>Fatores sociais e humanos são base para o encontro entre corpos. (Gordon, Lewis, 2008, p.214).</p> <p>O amado, sem diálogo, toma para si o único espaço que deseja ocupar, que não é ao lado</p>	<p>No poema em análise fica acentuado que o contexto é de base patriarcal, a mulher no texto porta-se de acordo com regras gerais de educação feminina, que costuma definir como papel da mulher a sedução, o silêncio e a manutenção do relacionamento com o homem que deseja, ou que precisa.</p>	<p>“As atitudes e imagens do comportamento sexual são moldadas pelas condições sociais, produzindo autopercepções que afetam: a confiança das pessoas; a percepção acerca de quanto e como são desejadas; os sentimentos e percepções em relação a gênero e sexualidade; a maneira como percebem as pautas do sexo oposto [...]” (GORDON, 2008, p.214).</p>

<p>[país o país do meu amado pois não conheço [ninguém que não [saiba a hora da colheita o canto dos pássaros o sabor da sua terra de [manhã cedo</p> <p>Nada me disse o meu amado</p> <p>Chegou Mora no meu país não [sei por quanto [tempo É estranho que se [sinta bem e parta. Volta com um cheiro [de país diferente Volta com os passos [de quem não conhece a [pressa.</p> <p>(TAVARES, 2011, p. 82)</p>	<p>da mulher, mas dentro: seu corpo – “Nada me disse o meu amado/ Chegou/ Mora no meu país não sei por quanto tempo” (TAVARES, 2011, p.82).</p> <p>Ao longo do texto poético (TAVARES, 2011, p. 82), o “Corpo país” da mulher permanece acessível aos desejos do homem, assim como se mantém silencioso quanto as angústias geradas pela relação emocional que se apresenta unilateral.</p>	<p>Dissertando sobre <i>A dialética do sexo</i>, Firestone (1970, p.153) coloca que as determinações sociais vinculam a identidade da mulher à vida amorosa, “Só lhe é permitido amar a si mesma, se um homem a considerar digna de amor”.</p> <p>Penélopes esperam e tecem, “mas sempre o mesmo: amor por Ulisses” enquanto “Ulisses viajam, não tecem”, permanecem “eternamente condenados a vontade de partir” (GUATARRI, ROLNIK, 1996, p. 285).</p>	<p>Apesar de intermitente, o relacionamento parece longo, porém restrito ao envolvimento sexual, pelo menos por parte dele.</p> <p>A mulher lírica demonstra afetividade, o que se contrapõe com a presença masculina que se instaura como “penetração”.</p> <p>Ambos seguem “scripts sexuais” patriarcais. (BOZON, 2004, p.134).</p>
CORPUS POÉTICO	CORPOS	GÊNERO	SEXUALIDADE
<p>O meu amado chega e [enquanto despe as sandálias [de couro marca com o seu perfume as [fronteiras do meu quarto. Solta a mão e cria barcos sem [rumo no meu [corpo. Planta árvores de seiva e [folhas. Dorme sobre o cansaço embalado pelo momento [breve da esperança. Traz-me laranjas. Divide [comigo os intervalos da vida. Deixa perdidas como um sonho as belas sandálias de couro.</p>	<p>O encadeamento lírico que elabora o movimento sexual e afetuoso entre os corpos amantes gera prazer e bem- estar para ambos. (GIDDENS, 1993)</p>	<p>O texto poético aproxima-se mais do conceito de amor confluyente (GIDDENS,1993, p. 72), afastando- se de leituras patriarcais rígidas entre gêneros, embora elas ainda permaneçam como pano de fundo.</p>	<p>A afetividade (e sexualidade) que conduz a relação não parece se basear no “tratamento universalizante do desejo que consiste precisamente em reduzir o sentimento amoroso a essa espécie de apropriação do outro, apropriação da imagem do outro, do corpo do outro, do sentir do outro.” (GUATARRI, ROLNIK,1996</p>

(TAVARES, 2011, p.81)		p.281)
-----------------------	--	--------

Fonte: Elaborado pela autora, baseada em Spink (2010).