

**Dois universos femininos e os limiares das ancestralidades em
Conceição Evaristo e Ana Paula Tavares / *Two Female Universes and
the Borders of Ancestry in Conceição Evaristo and in Ana Paula Tavares***

Lethicia Ramos Bernardino*
Renata Beatriz Brandespin Rolon**

RESUMO

Este artigo surge como desdobramento de uma pesquisa de mestrado defendida na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Tem como objetivo apresentar algumas das personagens femininas das obras *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo (2016), e *Um rio preso nas mãos*, de Ana Paula Tavares (2019), bem como evidenciar de que maneira a ancestralidade, enquanto operador filosófico de leitura, coloca as duas obras em diálogo. Este percurso de observação demonstra a confluência de uma agência autoral que se debruça sobre o trabalho de elaborar nuances performativas na criação de personagens femininas. Evidencia contextos socioculturais distintos com foco em categorias como gênero, raça, classe e contexto geopolítico, que dialogam ao fazer uso de elementos de ancestralidades para realçar posições divergentes de normas culturais impostas hegemonicamente.

PALAVRAS-CHAVE: *Olhos d'água*; *Um rio preso nas mãos*; Personagens femininas; Ancestralidades

ABSTRACT

This article is part of a master's thesis defended at the Amazonas State University (UEA). Its purpose is to present some of the female characters in the works Olhos d'água [Water Eyes], by Conceição Evaristo (2016), and Um rio preso nas mãos [A River Caught in the Hands], by Ana Paula Tavares (2019), as well as to show how ancestry, as a philosophical operator of reading, connects the two works. This path of observation demonstrates the confluence of an authorial agency that focuses on elaborating performative nuances in the creation of female characters, underscoring distinct sociocultural contexts with an emphasis on categories such as gender, race, class and geopolitical context, which are associated by the use of elements of ancestry in order to highlight divergent positions from hegemonically imposed cultural norms.

KEYWORDS: *Olhos d'água*; *Um rio preso nas mãos*; Female characters; Ancestry

* Universidade do Estado do Amazonas – UEA, Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, Manaus, Amazonas, Brasil; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM; <https://orcid.org/0000-0003-0294-3152>; lrb.mla21@uea.edu.br

** Universidade do Estado do Amazonas – UEA, Escola Normal Superior, Curso de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, Manaus, Amazonas, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-3880-7163>; rolon@uea.edu.br

Os procedimentos de figuração do feminino e de ancestralidades nas narrativas que fazem parte do projeto literário de Conceição Evaristo e de Ana Paula Tavares reverberam as identidades femininas e as suas possíveis matrizes culturais empreendidas nas estéticas das autoras. Considerando a personagem como um dos elementos da composição de estrutura da narrativa que determinam a sua coerência interna, conforme afirma Candido (2009), é pertinente analisar a constituição das personagens femininas presentes em *Olhos d'água* (2016) e *Um rio preso nas mãos* (2019), demonstrando como elas contribuem para a organicidade da obra e para surpreendentes negociações de sentidos (Bhabha, 2013), expressas em cada um dos livros citados. Importa observar como as relações de gênero, além de atravessarem os lugares sociais dentro dos sistemas literários, manifestam-se, em alguma medida, nos modos da sua figuração na ficção literária.

Antonio Candido (2009), refletindo sobre a relação entre criação e aspectos da vida na técnica de caracterização, aponta os limites desses dois polos nas possíveis origens de uma personagem. É a partir das ideias de François Mauriac, em *Le romancier et ses personnages*, que o crítico brasileiro tece seu pensamento de modo reformulado. Uma das afirmações feitas por Mauriac, agora retomadas, é de que “há uma relação estreita entre a personagem e o autor”, pois “Este a tira de si (seja da sua zona má, da sua zona boa) como realização de virtualidades, que não são projeção de traços, mas sempre modificação, pois o romance transfigura a vida” (Candido, 2009, p. 67). O referido crítico reflete sobre os possíveis limites de criação de um romancista, tendo em vista que é a partir do seu repertório de vida e seu universo cultural que este sujeito pode criar personas em uma realidade fictícia. Tal reflexão pode ainda se expandir para o plano do conto ou da crônica. Desse modo, é possível compreender que a vida e as percepções da realidade são matérias brutas lapidadas por um escritor, ou escritora, em seu ofício de escrita ficcional.

Tendo em vista que algumas tendências estabelecidas no decorrer da formação dos sistemas literários do Brasil e de Angola persistem até a contemporaneidade, compreende-se que a ancestralidade aparece manifesta nas produções literárias contemporâneas e pós-coloniais como uma estratégia de retomada e de tensionamento da discussão sobre identidades nacionais, expressando uma continuidade revisada de pensamento, ou uma descontinuação de um pensamento em que a tentativa de formulação

de um ideal de identidade nacional apagava diferenças como as de gênero, raça, etnia e classe social. Com esse pressuposto, é oportuno refletir sobre o papel da personagem e suas formas de construção no arranjo ficcional dos textos eleitos para análise, de modo a evidenciar esse movimento.

A religiosidade e a cosmovisão presentes na literatura de Conceição Evaristo apontam para um exercício comprometido de reapropriação e valorização da cultura afrodescendente. Na perspectiva afro-brasileira, essas relações caracterizam teoricamente atribuições específicas para a categoria de “ancestralidade”. Na escrita de Ana Paula Tavares, a ancestralidade se manifesta de maneira mais relacionada à memória das paisagens, dos hábitos e de comportamentos, sendo constantemente colocados em confronto com a intervenção violenta motivada pelo Outro.

1 Apresentação de personagens femininas em *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo

Olhos d'água, de Conceição Evaristo, tem a sua organização composta por quinze contos, cujas narrativas são protagonizadas, em sua maioria, por mulheres negras. É importante sublinhar que a característica racial nem sempre aparece como informação explícita no texto. Muitas vezes, pode ser inferida quando se identifica a presença de elementos da cultura negra e afrodescendente. Nas narrativas, além da violência sistemática que recai sobre essa parte da população brasileira, encontram-se também beleza, sensibilidade e um modo de escrita que devolve ao sujeito negro uma representação que o humaniza e complexifica.

No conto homônimo, é revelada a angústia de uma narradora-personagem em torno da cor dos olhos da mãe. Seu pensamento, voltado para o olho humano, reflete a sua contemplação de natureza íntima sobre si mesma através da sua ascendente. Na narrativa, há elementos simbólicos da cultura de religiosidade afro e de seus sincretismos, como menções a orixás e santas, além de uma forma de escrita que sugere uma percepção animista dos elementos da natureza. É marcada uma noção de continuidade entre mulheres, uma espécie de continuação da “linha-vida” (Evaristo, 2017) entre elas. Essa noção de que as pessoas de alguma forma se dão continuidade também aparecerá em outros contos, como em “Duzu Querença” e em “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”.

Além da construção de imagens que remontam à cultura afro-brasileira, o que desloca a narrativa do “padrão literário” é o trabalho com a dimensão psicológica da protagonista negra.

Na segunda narrativa, intitulada “Ana Davenga”, há uma exploração de aspecto psicológico maior do personagem masculino Davenga, que é descrito pelas lentes de um narrador onisciente. No entanto, é possível identificar traços da personalidade de Ana pela forma como ela se relaciona com ele: alegre e livre no modo de se comportar e de dançar. Ana é autêntica na forma em que é apresentada. Interrompe o dançar somente quando a bateria acaba de tocar. Não camufla seu desejo e demonstra interesse por Davenga: “Na volta ela passou por ele, olhou-o e deu-lhe um largo sorriso” (Evaristo, 2016, p. 24). Desinibida, corresponde às investidas do homem que ela virá a chamar de “seu”. É assim que Ana entra e fica na vida de Davenga, mesmo com o fim trágico que a aguarda.

Outra narrativa a ser mencionada é “Duzu-Querença”. Narrada de forma onisciente, em terceira pessoa, expõe um traço marcante da protagonista Duzu. Embora ela ocupe uma posição de subalternidade social na estória, é perceptível a sua capacidade de reação. O mecanismo de sobrevivência à sua cruel condição de vida é o acionamento da imaginação. Ao se deparar com o espaço vazio dos fundos das latas que vasculha no lixo, ela encena com as mãos o movimento de quem se alimenta fartando-se “de sonho”. Duzu observa o seu entorno pela perspectiva de quem olha a vida de baixo, mas não se imobiliza diante dela; mantém-se ativa mesmo com a fraqueza da fome e, apesar das pernas cambaleantes, perambula.

O conto “Maria”, por sua vez, é conduzido por um narrador onisciente, que se manifesta, logo no início, com o uso do discurso indireto livre: “Se a distância fosse menor, teria ido a pé. Era preciso mesmo ir se acostumando com a caminhada. O preço da passagem estava aumentando também!” (Evaristo, 2016, p. 39). No decorrer da narrativa, fica evidente a solidão e a objetificação de Maria. A objetificação explícita da personagem se dá não somente por um abandono projetado na sua construção psicológica, mas também pela forma como ela é tratada por desconhecidos que, sem hesitar, tiram-lhe a vida. A personagem estaria então duplamente abandonada, tanto no seu íntimo, na sua vida privada, quanto na vida social.

Uma outra personagem interessante para essa apresentação é a protagonista do conto “Quantos filhos Natalina teve?”, pelo seu caráter complexo refletido no desejo de

assumir uma gravidez que é fruto de um estupro em detrimento de outras experiências de gestação. A narrativa é iniciada em *ultima res*:

Natalina alisou carinhosamente a barriga, o filho pulou lá de dentro respondendo ao carinho. Ela sorriu feliz. Era a sua quarta gravidez, e o seu primeiro filho. Só seu. De homem algum, de pessoa alguma. Aquele filho ela queria, os outros não (Evaristo, 2016, p. 43).

A problemática de gênero, raça e classe é enfrentada pela personagem. A temática da maternidade é relacionada com a violência física sofrida por mulheres, desconstruindo, então, a idealização romântica da concepção.

O conto seguinte, intitulado “Beijo na face”, é protagonizado por Salinda. Inicialmente, o narrador em terceira pessoa, onisciente, expressa uma cena da personagem em estado de contemplação, rememorando a experiência amorosa do dia anterior. A partir de então, a personagem vive um caso de amor às escondidas: “Havia quase um ano que a felicidade lhe era servida em conta-gotas. Pequenas gotículas que guardavam a força e a aparência de reservatórios infindos, de represas de felicidade inteira” (Evaristo, 2016, p. 52).

Vivendo sob o domínio de um casamento em cuja permanência é forçada pelas ameaças de assassinato e de suicídio do marido, Salinda encontra maneiras de driblar o controle e a vigilância exacerbada de seu algoz. É uma outra figura feminina que “adivinha” e acolhe o seu sofrimento, bem como torna possíveis seus momentos furtivos de liberdade e de afeto. O que está incorporado à personalidade de Salinda é a capacidade de subverter a ordem pré-estabelecida sobre a sua sexualidade. A personagem não se deixa intimidar pela moralidade de um casamento falido, nem pela agressividade do marido. Ela é fiel ao seu desejo. Seu relacionamento com outra mulher também reitera isso. A paixão e o desejo despertados pela relação de Salinda com a amante são a força motriz que permitem à protagonista a sua autodefinição em relação à sua sexualidade, mesmo que para isso ela precise buscar subterfúgios.

O conto “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”, por sua vez, é narrado em terceira pessoa e protagonizado pela menina Zaíta. A garota tem uma irmã gêmea que corresponde ao seu oposto complementar: gêmeas. Eram iguaizinhas. A diferença estava

na maneira de falar. Zaíta falava baixo e lento, Naíta, alto e rápido. Zaíta tinha nos modos um quê de doçura, de mistérios e de sofrimento (Evaristo, 2019, p. 72).

Na narrativa, além de sua irmã, também é revelado o comportamento particular de sua mãe, Benícia, uma mulher de 34 anos, mãe de quatro filhos e provedora do lar, sempre descrita em estado de cansaço. Ela é o retrato de personagens da vida real, mães que são chefes de família e precisam se desdobrar para criar os filhos. São refletidas as consequências da falta de apoio do Estado para que esses filhos se desenvolvam de maneira saudável, além da grande violência que acomete as populações periféricas que precisam lidar com um sistema de segurança pública que mais as colocam em risco do que as protegem. A personagem Zaíta é mais uma das inúmeras meninas das favelas brasileiras vítimas da desigualdade social, do preconceito racial e da violência urbana.

Em “A gente combinamos de não morrer”, penúltimo texto do livro, além de um narrador extradiegético que predomina no início da narrativa, emergem três outras vozes: a de Dorvi, responsável por um ponto de venda de drogas, a de Bica, esposa e mãe do filho recém-nascido de Dorvi, e a de Dona Esterlinda, mãe de Bica e sogra de Dorvi. A noção que Bica possui sobre a dimensão do corpo negro como território de violência possui importante dimensão dentro da narrativa. “Apalpo meu corpo, aqui estou” (Evaristo, 2016, p. 107). Ela precisa se certificar da sua existência, como se sua vida também fosse um tipo de morte. Mas o que é interessante no caráter psicológico da personagem é a forma que ela encontra para sobreviver a essa condição, desenvolvendo uma relação com a escrita. Ela recorda um dos momentos em que isso passou a se dar: uma situação na infância em que escreve na lousa palavras cujo grupo semântico remete à sua realidade, como uma tentativa de chocar a professora. A escrita assume a função de um lugar em que a personagem pode purgar as suas dores e descontentamentos perante a vida, mas também como uma forma de escape daquela realidade.

Em contraste com as histórias de dor retratadas ao longo de *Olhos d'água*, a última narrativa evoca esperança e renovação. O conto também é protagonizado por uma personagem feminina, Ayoluwa, que carrega no seu nome o sentido de “a alegria do nosso povo” (Evaristo, 2016, p. 111). A personagem nasce para reverter os males que assombram uma comunidade. A narrativa não se limita à denúncia social, mas explora a complexidade humana da mulher negra enquanto sujeito.

2 Apresentação de personagens femininas em *Um rio preso nas mãos*, de Ana Paula Tavares

Ao observar o livro *Um rio preso nas mãos*, da angolana Ana Paula Tavares, é possível notar um modo de organização que sugere ao leitor uma construção de sentido que envolve a condição feminina. Dividido em quatro partes, cada uma de suas seções abriga um conjunto de crônicas com os títulos na seguinte ordem: “Ananapalavra”, “Iniciação”, “Mulheres” e “Culpa”. Esta composição de lexemas, com exceção do substantivo próprio cujo emprego é melhor compreendido com a leitura de cada texto, remete a referenciais de mundo de determinadas mulheres. Para um leitor familiarizado com a obra de Tavares, a palavra “iniciação” não é nenhuma novidade, dado que a autora costuma fazer referência a ritos dessa natureza nos seus escritos, criando alusões a momentos de transições, muitas vezes característicos de etnias do sudoeste angolano, sob o prisma do feminino, como bem observa Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (2022).

Na terceira parte da obra, o substantivo “Mulheres” denota a temática feminina em seu conteúdo, enquanto a última seção, “Culpa”, em conjunto com as demais, sugere um sentimento que geralmente acompanha a condição de mulher. O primeiro bloco de textos, intitulado “Ananapalavra”, corresponde a seis narrativas. A primeira, “Carta a Francisco”, é narrada em primeira pessoa pela personagem Ananapalavra. Esta se coloca como signatária de uma carta liricizada que é remetida ao pai, um ser ancestral, e resguarda no seu título e no seu tom de insatisfação uma relação intertextual com *Carta ao pai*, de Kafka. É interessante notar que nesse conjunto de textos Ananapalavra aparecerá como voz enunciativa, configurando uma narradora-personagem, principalmente nas cartas, e como personagem secundária de um narrador que assume a voz de uma primeira pessoa que ora é coletiva, ora é individual.

Em “Carta a Francisco” a narradora afirma que o pai é conhecido por ser bom e atento e que, mesmo preservando a tradição e o passado, procura saber as verdades que existem para além das que são ditas por sujeitos em situações de autoridades, como os príncipes e os homens. A afeição pela verdade do pai faz com que a narradora revele que esse ser articula fenômenos metafísicos e materiais. Isso a faz perceber que há nessa onipotência ancestral uma sensibilidade humana e uma sensibilidade divina, igual a todos os homens e mulheres que enfrentam a jornada pela vida. Os relatos são intensificados

graças as impressões da narradora acerca da voz do pai, que pode fazer soar verdades nos lugares mais inacessíveis assim como no deserto em que ela habita: “Dizem-me os mais velhos que tua voz é maior que o vento, é uma voz do infinito e consegue articular as coisas mais difíceis de dizer para que perdure eco dos ecos nas montanhas e nos desertos” (Tavares, 2019, p. 14).

A partir da segunda narrativa, “Estórias de Ananapalavra”, cuja protagonista é Anamaria Grande, fica exposta a vida da menina adotada e explorada por uma família. Nesse texto, Ananapalavra aparece como personagem secundária e como contadora de estórias. Ela, que não tinha direito ao uso da casa de banho comum da casa, é tratada como “bicho” e dorme no chão do quarto das meninas. Nesse momento, a voz de Ananapalavra aparece pelo discurso indireto livre, contando uma estória, o que permite inferir que ela seja uma dessas meninas que dividem o quarto com a protagonista. Há também uma relação de paralelismo entre a estória que Ananapalavra narra naquela ocasião dentro da estória secundária, e a estória que é contada ao leitor no momento presente. Anamaria Grande equivaleria a Nehepo, personagem mítica¹ castigada pela miséria e que é mencionada apenas uma vez na narrativa, mas que é cuidadora para com outros seres e convoca fantasmas pela sua voz. Isso porque Anamaria Grande é calada e só se expressa ao cantar no banho, quando pode ter acesso à “selha” de uma estufa pequena da casa grande: “Então soltava os cantos e as falas com aquela voz de fazer arrepios: *miser miser modo niger...* De resto, todo o dia ostentava o silêncio como uma acusação, um insuportável silêncio dentro da nossa barulheira” (Tavares, 2019, p. 15).

No terceiro texto, “Estranhas aparições de Ananapalavra”, há uma espécie de narrativa de formação de um “eu-poético” de Ananapalavra, que interage com a personagem Odete (uma persona de realidade imaginada pela protagonista). Narrado em primeira pessoa, são evocadas memórias que também oscilam entre o individual e o coletivo. Ananapalavra corresponde a um “eu-poético” da narradora que elabora com a voz e seus sons um outro modo de estar no mundo, o que lhe permite viver de forma menos dolorosa nele. Em meio a lembranças melancólicas de cheiros, de ritos desse

¹ O dado apresentado ao leitor sobre a personagem Nehepo é disposto em nota de glossário do livro e nos permite a compreensão de que se trata do irmão gêmeo de Sihepo. Ambos teriam nascido após a morte do pai e, por isso, seriam os “filhos da miséria”. Essas duas figuras compõem uma espécie de narrativa mítica do povo Kuanyama, grupo étnico que habita o sul de Angola e o norte da Namíbia, e são mencionadas apenas uma vez na criação ficcional sobre a qual empreendemos a leitura.

amadurecimento e dos hábitos do padrinho e da madrinha, rememora sua relação com o espelho, evidenciando seu processo de mudança.

A narrativa seguinte, apesar de intitulada “Josefa de Óbidos”, também tem como protagonista Ananapalavra. Narrada em terceira pessoa, a estória é movimentada pelas memórias acerca dos papéis que continham imagens e palavras do universo religioso guardados pela personagem. O livro de horas, as imagens de santos, a imagem de um cristo flagelado e uma cabeça de cordeiro são signos que marcam a presença dos valores e das narrativas cristãs no seu repertório cultural logo no início do texto. Esses objetos, com exceção do livro de horas, são guardados cuidadosamente junto a anotações desgastadas pelo tempo dentro de um envelope de pano bordado à mão. É o fato de Ananapalavra ter guardado esses elementos que motiva as reflexões angustiadas da narradora, que se debruçam filosoficamente sobre a metafísica de uma existência.

Os dois últimos textos desse conjunto em que Ananapalavra é construída como personagem são missivas. Vale lembrar, a propósito, que o primeiro texto deste grupo também era uma carta, mas endereçada a um pai. Agora, a personagem passa a escrever a uma filha e, logo após, a uma possível leitora. Em “A carta secreta de Ananapalavra ou a morte dos poetas”, assim como em “Carta a Francisco”, é identificado um diálogo com outra obra literária evocada em seu título. Trata-se de *A carta secreta*, de Lucinda Riley. No romance, uma carta póstuma é deixada com segredos que a fazem ser temida e escondida. Em semelhança, também se pode ler esta carta de Ananapalavra como póstuma. Nela, a remetente trata da herança que deixa à filha. Na narrativa, fica evidenciada a importância das palavras e da poesia para a personagem, tanto quando ela manifesta que as que traz consigo foram apreendidas com as suas mais velhas e com as suas vivências nos seus caminhos, quanto quando faz referência àquelas que são deixadas pelos poetas quando morrem. A metalinguagem é usada como recurso para a retomada da tradição oral e para o estabelecimento do elo com o moderno marcado pela letra.

A palavra também ocupa lugar significativo na narrativa seguinte, “Nova carta de Ananapalavra”. Nesse texto, a destinatária é uma amiga, compreendida pelo uso do vocativo em seu início como uma possível leitora. A narrativa tem início com a manifestação da angústia de Ananapalavra por não encontrar uma palavra sua que sirva ao seu poema e à “invenção de um certo oriente”, expressão que remete ao romance de Milton Hatoum, que também se desenvolve a partir de memórias. Na crônica de Tavares,

a voz poética e a capacidade de expressão da narradora são comprometidas pela dor que a memória histórica lhe causa. A consciência de como as falsas promessas das disputas pela riqueza corromperam o povo angolano provoca a sua desilusão. Por isso, Ananapalavra passa a considerar a palavra “ameaça” como uma correspondente de “fronteira”, pois demonstra que a condição humana devastada pelos agentes daquele sistema de exploração é considerada um estorvo por seus dominadores, evidenciando que as fronteiras teriam se revertido em ameaça.

Outra subdivisão do livro, importante para se verificar a materialização das encenações do feminino, é “Mulheres”. São sete textos cujas reflexões se dão em torno de temas que se desdobram acerca da condição feminina. “A manta” apresenta-se disposto em versos, em forma de poema:

É pequena a manta que te cabe
Pequena menina grande pessoa
Para guardar teu choro e esconder
as minúsculas mãos
Em pano de seda representado.
É uma dobra do mundo que se estende
Para teu crescimento cuidado
no colo da gente nas voltas do tempo
(Tavares, 2019, p. 41)

A leitura possibilita interpretar que a manta representa metaforicamente “a dobra do mundo”, que resguarda e abraça a fragilidade da menina. A criança, embora pequena, é considerada pela voz poética grande como pessoa, de modo que a manta é encarada como pequena diante daquilo que ela merece. Nesse objeto, está simbolizado o cuidado empregado por uma comunidade ao longo do tempo de amadurecimento dessa menina. É interessante notar que o cuidado é geralmente uma atribuição do gênero feminino, e isso se manifesta também no texto, pois o substantivo correspondente à palavra que cumpre a função de proteção da menina também é feminino.

Essa relação de gênero e cuidado introduz a temática do sacrifício que nela está implicada e que se expressa de modo evidente no texto seguinte, “As mães”. Constituída por um parágrafo, a crônica inicia com uma reflexão que remete a uma não idealização da vida quando nega sobre ela um sentido figurado relacionado a uma flor. Essa ausência de idealização também se projeta sobre a figura materna, pois embora ela seja colocada

na centralidade “do mundo” pelo discurso, o fato da maternidade ser associada a uma “viga de pé corrida pelos ventos” (Tavares, 2019, p. 42) implica o sentido de que ela corresponde à sustentação em meio às adversidades. Essa viga representa, metaforicamente, os corpos de mães que se erguem contra a tirania e que são também marcados por aquelas que foram mães antes delas. As “antigas” marcam o legado da persistência e da insubordinação dessas mães, pois foram elas que “velaram pelo fogo na sua teimosia” (Tavares, 2019, p. 42).

A maternidade em ótica africana também é constituinte do texto “Mães da Nigéria”. Assim como em “A carta secreta de Ananapalavra ou a morte dos poetas” há um chamado dirigido à filha, nesse texto a convocação é dirigida às mães. Essas mães são chamadas para ouvir os cantos dos filhos que já não cantam mais, e para chorar suas mortes. No discurso literário, fica exposta a valorização da palavra e do seu poder de intervenção no próprio mundo, pois por meio da criação artística com a palavra torna-se possível questionar e romper os silêncios incisivos sobre as suas manifestações culturais:

Chamei-vos para que a palavra repetida, a que cura e veste, não pare mais e consiga rasgar este silêncio que agora desceu sobre nossas vidas como uma pedra, uma única pedra que rompeu o nosso sonho e de seguida a vida de todos aqueles que, no mercado, ainda buscavam peixes (Tavares, 2019, p. 44).

Na cultura Yorubá, um dos maiores grupos étnicos da Nigéria, assim como em diversas culturas de Angola, a tradição possui importância fundamental. Uma das bases da tradição é a palavra falada. E é em vista de reestabelecer um vínculo com essa tradição e com um modo de vida em que ela está circunscrita que o narrador, ou narradora, invoca essas mães. Novamente, a maternidade é usada como uma referência de cuidado, proteção e de reversão de males. O sentido positivo atribuído a ela no texto decorre de uma outra lógica cultural, que se desvia de uma percepção ocidental em que ela seria desvalorizada e associada a uma domesticação.

A última parte do livro, “Culpa”, contém 21 textos. Sobre esse conjunto “Ana de Amsterdã” é exemplo do tratamento sobre o feminino na poética de Ana Paula Tavares. Ana de Amsterdã aparece como um codinome para Ananapalavra. Trata-se da voz poética e interior a que se aludira em “Estranhas aparições de Ananapalavra”. Pela descrição da narradora, Ana é concebida como uma espécie de entidade espiritual que permite a

conexão de um grupo com o divino. A memória da narradora em relação a Ana se desdobra sobre um estágio da vida que marca a passagem da sua infância à fase adulta: a menarca. O assombro que a primeira menstruação lhe causa faz com que a personagem busque abrigo em Ana. Essa figura oferece acolhimento, transmitindo-lhe segurança. Pelo contexto da continuidade da estória, o vínculo entre a narradora e Ana é descrito em meio ao rito de iniciação de mulheres chamado *efiko*. É ao entrar em contato com Ana que ela consegue acessar um outro lugar de memória sobre aquele momento em que descobre um ciclo de vida e morte ao se tornar mulher. Ao final da narrativa, a narradora revela que “Ananapalavra para alguns, era na verdade a nossa voz e foi difícil perdê-la. Resta-nos a maldição do Kalahari e algumas portas por atravessar” (Tavares, 2019, p. 69). Assim, demonstra que sua sina é compartilhada.

3 Ancestralidades nas encruzilhadas das escritas de Conceição Evaristo e de Ana Paula Tavares

Leda Maria Martins (2002) considera a noção de encruzilhada como um operador teórico, uma chave teórica metodológica para uma expressão consciente de que a encruzilhada costuma representar “um lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos” (Martins, 2002, p. 73). Algumas filosofias nagô/iorubá indicam a possibilidade de utilizar o termo como um postulado teórico. A ideia de encruzilhada predispõe a análise de formas híbridas e de processos de trânsitos que as cosmovisões, as performances e as epistemologias de diferentes culturas inter cruzam (Martins, 2002). É o que se pretende observar em relação ao lugar que a ancestralidade ocupa nas escritas de Conceição Evaristo e de Ana Paula Tavares.

Frantz Fanon (2022, p. 207) afirma que “Cada geração, numa relativa opacidade, deve descobrir sua missão, cumpri-la ou traí-la”. Ele reflete que as gerações anteriores “resistiram ao trabalho de erosão empreendido pelo colonialismo e ao mesmo tempo prepararam o amadurecimento das lutas atuais” (Fanon, 2022, p. 207). Nessa perspectiva, na escrita de Conceição Evaristo e de Ana Paula Tavares se reconhece um labor preocupado com a reconstituição de memórias postas em risco pelos processos de violência colonial. As autoras realizam isso de maneira diferente, cada uma a seu modo,

justamente pelas distinções socioculturais em que o mundo de cada uma delas está circunscrito.

A distinção está no trato que as escritoras fazem das memórias ancestrais. O que se vê realizado em seus projetos estéticos é que, embora compartilhem uma atenção ética que expõe o trauma colonial dos seus espaços de origem, os mecanismos de projeção que usam são distintos. No Brasil, por exemplo, a noção de ancestralidade tem sua base na cultura dos povos negros que viveram a experiência de travessia forçada pelo Atlântico. Portanto, tem suas raízes fincadas na história de gente preta escravizada que viu seu sangue ser vertido pela mão de chicote em punho do senhor branco.

Como meio de resistência, a religiosidade exerceu grande papel para a comunidade afrodescendente no país. Por isso, hoje, a filosofia africano-brasileira concebe a ancestralidade como um conceito cuja dinâmica se dá pelo mito e pelo corpo africano. Eduardo Oliveira (2021, p. 26) reporta que essa categoria analítica foi transformada pelo discurso de “intelectuais orgânicos da tradição africana, reinventada no Brasil”. Esse dado é relevante, pois ele ajuda a compreender os sincretismos e a ligação complexa de culturas que constitui a afro-brasileira, assim como a expressão literária afro-brasileira. Também permite atentar para a noção de reinvenção de tradição que ela abriga como um meio de enfrentamento à tentativa de apagamento de memórias coletivas. Nas palavras do teórico, além das relações de consanguinidade, “a ancestralidade é o movimento da cultura” (Oliveira, 2021, p. 26).

Os aspectos de ancestralidade são localizados em *Olhos d'água* pelos seguintes elementos, conforme as contribuições teóricas de Eduardo Oliveira (2021): cosmovisão africana e apreciação pelos mitos; percepção da dimensão corpórea a partir da experiência africana em solo brasileiro; princípio da coletividade e princípio de senioridade. A apreciação pelos mitos se vê logo no primeiro conto, que tem título homônimo ao livro. É perceptível uma predileção pelas entidades femininas que são invocadas a compor a narrativa, como as Yabás, sendo mencionado o orixá feminino Oxum, e Santa Bárbara, indicando a referência ao sincretismo religioso de tradições afro-brasileiras. A referência a Oxum nesse texto remete também à dimensão arquetípica apontada por José Jorge Zacharias (1998, p. 178):

[...] perceber a importância que tem o feminino, como elemento de fertilidade e continuidade da vida. Este fato associa Oxum à maternidade e à gestação, e também traz a associação das Várias Nossas Senhoras ligadas à água, enquanto símbolo de nascimento – o líquido amniótico.

As menções às águas e aos rios na narrativa também fazem parte da cosmovisão de herança africana, ao considerar as relações entre o humano, o divino e a natureza em sistema de integração. A corporeidade negra também aparece como elemento em “Olhos d’água” pela brincadeira performática da mãe com as filhas, pela presença do som e da dança e pela sua característica afro descrita pelo cabelo crespo. Esses elementos apontam para o retorno de uma memória receptada pelo corpo. A lembrança da narradora-protagonista sobre as mulheres mais velhas de sua família também se presentifica no texto como elemento de senioridade.

Já na segunda narrativa, “Ana Davenga”, é identificada como elemento da cultura afrodescendente, assim como manifestação de afirmação dessa ancestralidade, a relação da personagem Ana com a música e com o conhecimento acerca de uma religiosidade de matriz africana, além da sua relação com a dança. Isso está posto desde o início do conto, quando é narrado que os toques na porta se assemelham, na perspectiva da personagem apontada pelo discurso indireto-livre, a “um prenúncio de samba ou de macumba” (Evaristo, 2016, p. 21), que configurava um código para indicar um bom sinal. No conto, notamos a presença de duas dimensões culturais de resistência do povo negro e afrodescendente em território brasileiro pelo emprego dos sintagmas “samba” e “macumba”, fazendo referência à música e ao batuque típico de práticas religiosas de matriz africana.

É também em uma roda de samba que Davenga conhece Ana, esta última personagem dotada da habilidade da dança, visto que movimenta o corpo, em especial os quadris e a bunda, de maneira desimpedida. Ao contemplar Ana nesse encontro, Davenga a associa a “uma bailarina nua, tal qual ele vira um dia na televisão. A bailarina dançava livre, solta, na festa de uma aldeia africana” (Evaristo, 2016, p. 25). A dança também é elemento presente no momento que caracteriza um suspense dentro da narrativa. Personagens secundárias dançam em torno de Ana sem nada dizer, causando aflição na personagem que deseja saber o paradeiro do marido. Após a revelação de que esse movimento faz parte de uma celebração pelo aniversário de Ana, planejada por Davenga,

presumimos que a dança constitui um aspecto celebrativo, integrando a dimensão corpórea ao evento.

Outra narrativa que apresenta algumas das características buscadas para análise é o conto “Duzu-Querença”. Nesse texto, parte da ambientação se dá no morro, localização que, no Brasil, é majoritariamente habitada por pessoas negras. Assim como na última narrativa, também há a dança como componente de um caráter ancestral. A protagonista, Duzu, moradora de rua, enlouquece como uma forma de escape e de libertação da sua realidade. Mas, nos seus devaneios, ela dança, e isso acontece também quando ela vem a desfilar na ala das baianas no Carnaval. A sua preferência por essa ala e o apreço que ela demonstra por essa festa evidenciam outra forma de resistência da comunidade afrodescendente diante das mazelas da vida, ao nutrir o espírito com a alegria da música e da dança. O corpo é retratado como um receptor de sensações que muda o estado de espírito da personagem.

Nesse conto, em semelhança ao primeiro, há uma referência explícita à ancestralidade. Isso acontece quando ela se refere à neta Querença como uma espécie de realização do destino dos antepassados: “Querença que retomava sonhos e desejos de tantos outros que já tinham ido...” (Evaristo, 2016, p. 34). Ou ainda quando a protagonista deseja que a neta tenha “boa moradia, bendito *ayê*, onde ancestrais e vitais sonhos haveriam de florescer e acontecer” (Evaristo, 2016, p. 36). O discurso que equivale ao seu pensamento reitera a ideia de que a neta está destinada a realizar os sonhos dos seus antepassados. A palavra *ayê* também é elemento explícito da cultura afrodescendente. No candomblé, significa “A terra dos humanos”, em complementaridade a *Orum*, “O céu dos orixás” (Prandi, 2001, p. 526).

Em “Duzu-Querença”, o princípio da coletividade também pode ser observado pela ideia de linhagem, inferida na visão que prediz a morte de Duzu:

Faces dos ausentes retornavam. Vó Alafaia, Vô Kiliã, Tia Bambene, seu pai, sua mãe, seus filhos e netos. Menina Querença adiantava-se mais e mais. Sua imagem crescia, crescia. Duzu deslizava em visões e sonhos por um misterioso caminho... (Evaristo, 2016, p. 36).

A lembrança afetiva de pessoas de sua família, desde os mortos até os mais novos, culminando na lembrança de Querença, demonstra o sentido de unidade entre todos eles

e a forte ligação entre a avó e a neta, o que justifica também o substantivo composto que dá título ao conto: Duzu-Querença.

A narrativa “Ayoluwa, a alegria do nosso povo” também revela alguns dos elementos mencionados por Oliveira (2021). O princípio de coletividade é o mais evidente inicialmente, evocado por uma voz narrativa que se assemelha à de um *griot* contando a história de uma comunidade: “Quando a menina Ayoluwa, a alegria do nosso povo nasceu, foi em boa hora para todos. Há muito que em nossa vida tudo pitimbava” (Evaristo, 2016, p. 111). A experiência coletiva de sofrimento do grupo só é revertida com o nascimento da menina Ayoluwa.

Na estória, o estado de tristeza é compartilhado por todo o grupo social:

E nós ali amolecidos, sem sustância alguma para aprumar nosso corpo. Repito: tudo era uma pitimba só. Escassez de tudo. Até a natureza minguava e nos confundia. Ora aparecia um sol desenrolado e que mais se assemelhava a uma bola murcha [...] (Evaristo, 2016, p. 111).

O princípio de coletividade também se vê refletido no aspecto da natureza, o que leva a inferir a presença de uma cosmovisão africana que contemple a integração dos seres vivos. Outra característica da ancestralidade a ser observada no texto é a dimensão corpórea a partir da experiência africana. Isso é perceptível quando o corpo e a voz são valorizados por aqueles que careciam das palavras em suas bocas, do canto e das danças. Em um outro momento, a ancestralidade é revelada através do adoecimento do corpo e da alma, fator citado na ocasião em que o narrador descreve o estado de “banzo” da comunidade. Nessa perspectiva, importa citar que esse estado físico e psíquico de extrema melancolia e de nostalgia acometia os homens e mulheres escravizados que chegavam ao Brasil. O princípio da senioridade se manifesta na narrativa com a valorização dos mais velhos. Quando a escassez assola o grupo, recai sobre eles o espírito da morte, e o narrador lamenta.

Em face da ancestralidade expressa em algumas das narrativas de *Olhos d'água*, consta a presença daquilo que Oliveira (2021, p. 17) denomina como uma experiência de “re-criação de uma África entre nós”. O autor reforça que a história da África pré-colonial é valorizada e incorporada pelos afrodescendentes no Brasil em um processo de

reapropriação simbólica como uma tentativa de compreensão das memórias afrodiaspóricas em solo brasileiro.

Essa estratégia de reapropriação simbólica está plasmada no projeto literário de Evaristo. Com o apontamento dos elementos identificados, somados ao posicionamento da autora e à sua consciência autoral a respeito dos efeitos degradantes sobre a população negra em decorrência do tráfico negreiro transatlântico, constata-se que o uso desses recursos que remetem a uma ancestralidade africana é intencional. Assim como também é intencional a tentativa de retomada de um passado ancestral evocado por Tavares. Mas, diante do trabalho com a abordagem de *saberes localizados*, à luz de Donna Haraway (1995), é necessário realizar uma breve reflexão sobre o modo de pensar a ancestralidade dentro da realidade histórica e social de Tavares. Laura Cavalcante Padilha (1995, p. 10) explica o termo ancestralidade:

Assim como, esteticamente, a oralidade é um dos traços distintivos do discurso narrativo angolano, também a força vital constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negra-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia [...].

Essa ideia de ancestralidade é reforçada quando se toma como base a definição de “Força vital”, estabelecida por Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2021), ao tratarem do termo à luz das filosofias africanas. Conforme os autores,

Segundo concepções imemoriais africanas, todos os seres, segundo a qualidade de sua Força Vital, integram-se em uma hierarquia. Acima de tudo está o Ser Supremo, Incriado e Preexistente. Ele é a Força por si mesma e a origem de toda a energia vital. Depois, vêm os primeiros ancestrais dos seres humanos, os fundadores dos diferentes clãs, que são os mais próximos intermediários entre os humanos e o Ser Supremo. Após esses fundadores, estão os mortos ilustres de cada grupo, por ordem de primogenitura. Eles são os elos da cadeia que transmite a Força Vital dos primeiros antepassados para os viventes. E estes, por sua vez, estão hierarquizados, de acordo com sua maior ou menor proximidade, em parentesco, com os antepassados e, conseqüentemente, segundo sua Força Vital (Lopes; Simas, 2021, p. 28).

As duas concepções referidas pelos estudiosos sugerem a ideia de inter-relação entre todos os seres, em compasso com a noção de animismo e do próprio pensamento de

cosmovisão aludido por Eduardo Oliveira (2021). No entanto, agora, além da importância que uma senioridade assume na relação hierárquica desse cosmo, explicita-se a função dos mortos nessa estrutura de percepção do funcionamento da vida.

Observa-se a valorização dos mortos em algumas narrativas de *Um rio preso nas mãos*, no modo que apresentam textos como “Carta secreta de Ananapalavra ou a morte dos poetas”, quando a narradora e remetente da carta faz referência aos poetas mortos, afirmando que “os mortos não precisam de nós (como dizia Rilke) mas nós precisamos deles e das insensatas palavras que trabalharam em verso para nos perturbar” (Tavares, 2019, p. 24); ou ainda em “Nova carta de Ananapalavra”, quando a mesma narradora lamenta os mortos pela exploração diamantífera desenfreada e pela guerra. Em “Ana de Amsterdã”, também é perceptível essa ligação entre seres vivos e mortos quando no rito de iniciação *efiko* Ananapalavra invoca “Melulo, a das tranças, filha e irmã de chefe, Nehova a dos espíritos, morta antes da hora, pairando entre os tempos com a sua cara de jovem eterna [...]” (Tavares, 2019, p. 69), bem como “Beatriz a avó mais próxima”.

É importante observar que nessa última narrativa mencionada existe uma referência à tradição dos povos do Sul de Angola: o *efiko*. Um rito de passagem tradicionalmente realizado pelas meninas das comunidades Nhaneca, Humbi, Mucubais e Kwanyamas quando entram na puberdade (Chicoca, 2017). Na cerimônia, ficcionalizada pelo texto de Tavares, são invocados por Ananapalavra espíritos femininos. O que de interessante há nesse trecho é a referência a uma figura que aparece na poesia tradicional e oral de Angola: Melulo. Esse personagem aparece num poema Kwanyama que teria sido dirigido ao último soba independente, conforme o poeta angolano Mário António de Oliveira (Freudenthal, 1994). Eis o poema:

Vós, Cuanhamas, sois estúpidos!
Abandonastes cobardemente o chefe,
Ele, filho único de sua mãe,
O cavaleiro incomparável,
Com a sua bela arma Mauser!
O soba a que se estendiam tapetes de couro,
O andrajoso irmão de Melulo,
E da princesa Ndilokelwa.
Aos brancos não darei água,
Não lhes darei na minha cabacinha.
Eles mataram o nosso rei,
Trucidaram o soberano!

O soba a quem se estendiam tapetes de couro,
O andrajoso irmão de Melulo.
(Freudenthal, 1994, p. 32)

No lugar do protagonismo masculino dessa poesia oral popular angolana, Tavares traz para a cena de sua narrativa as mulheres. O espírito evocado não é o irmão de Melulo, nem mesmo Melulo se faz apresentado como um homem. Melulo, na narrativa da escritora angolana, é mulher e é do clã das tranças, filha e irmã do chefe. Nehova, também invocada, é apresentada como sendo do clã dos espíritos. Trata-se de espíritos que de alguma forma se relacionam com a história da narrativa oral angolana e que exercem a Força Vital mencionada por Lopes e Simas. A “avó mais próxima”, Beatriz, configura em nossa leitura um lugar de parentesco que também integra esse elo de força sagrada.

Esse texto remete à característica de ancestralidade apresentada por Padilha (1995) em relação à “interação entre elementos cósmicos e sociais”. É evidente a presença dos traços culturais, da tradição e da história como recursos de elaboração ficcional da autora de modo a torná-los elementos pertencentes a um universo maior. A cultura Kwanyama também aparece como referência no segundo texto do livro, quando a personagem Ananapalavra, como contadora de histórias, apresenta uma narrativa do grupo étnico mencionando os gêmeos Nehepo e Sihepo, que para o povo Kwanyama são considerados “os filhos da miséria” (Tavares, 2019, p. 102).

Outro escrito que permite inferir a correlação entre referências míticas e simbólicas como reflexo de ancestralidade na obra em questão é a crônica “Josefa de Óbidos”. No texto, os questionamentos da narradora-personagem acerca da compreensão da dinâmica da existência, “o ser e o nada” (Tavares, 2019, p. 21), são produzidos a partir da confusão que os diferentes signos religiosos lhe causam. A Trindade que é inventada e apresentada por Ananapalavra, “Suku e deus e kalunga”, remete à cultura do grupo étnico Suku, de língua banto, do sudoeste do Congo, país que faz fronteira com Angola.

A respeito dessa sociedade de base matrilinear, Igor Kopytoff (2012, p. 235), à luz das reflexões do antropólogo sul-africano Meyer Fortes, aborda o que poderia ser considerado ancestralidade para o grupo:

Os Suku não têm um termo que pode ser traduzido como “ancestrais”.
Esses membros mortos da linhagem são chamados por eles de *bambuta*.

Literalmente, bambuta significa os “grandes”, os “velhos”, aqueles que adquiriram maturidade [...].

A importância dada ao culto aos mortos equivale à ancestralidade nas culturas africanas. Portanto, pelo que está posto, infere-se que a referência ao termo “Suku”, no texto de Tavares, corresponda a algum morto da linhagem. Já a referência a “deus” indica a hibridez dessa percepção cultural, o lugar de fronteira no qual a personagem está inserida com a confusão que os diversos signos religiosos e culturais lhe causavam. A palavra “kalunga”, por sua vez, remete à concepção de energia cósmica do grupo étnico Bakongo, também de língua banto, e que hoje está situado na República Popular do Congo, no sul da República Democrática do Congo, no norte de Angola e no sul de Gabão (Martínez-Ruiz, 2012). Além disso, na língua kimbundo significa “eminente, insigne, grande, incomensurável, infinito; uma massa líquida que circunda os continentes, oceano; infortúnio, calamidade; a imensidão, o vácuo, o abismo” (Epalanga, 2020, n.p.).

Com esses exemplos, fica evidente uma riqueza cultural pela predominância de alusões a diferentes povos tradicionais na escrita de Tavares. Em *Um rio preso nas mãos*, está demonstrada a menção às comunidades Cokwe, Lunda, Lumba, entre outras. Essa escolha revela uma busca que se parece com a de Evaristo, no sentido de revalorização de culturas que seriam originárias para determinados povos que sofreram a intervenção do projeto colonial. Junto a isso, está o seu gesto de criação que menciona as tradições, mas as modela ao seu próprio modo e com as implicações de seu próprio tempo.

O fato de aparecerem nas escritas das duas escritoras os elementos apontados, que remetem a mecanismos de resistência ao impacto da violência colonial sobre sujeitos e civilizações, permite recorrer novamente à reflexão de Fanon (2022) a respeito da produção de conhecimento mobilizada por intelectuais colonizados. Para o teórico,

O colonialismo não se contenta em impor sua lei ao presente e ao futuro do país dominado. O colonialismo não se satisfaz em encerrar o povo em suas malhas, em esvaziar o cérebro colonizado em todas as formas e de todo o conteúdo. Por uma espécie de perversão lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido, distorce-o, desfigura-o, anula-o. Esse empreendimento de desvalorização da história pré-colonização assume hoje sua significação dialética (Fanon, 2022, p. 211).

A elaboração dessa “significação dialética” a respeito do passado vai ao encontro da ideia que se manifesta na escrita das duas autoras. Ao recorrer à herança cultural e à retomada de elementos e percepções sobre a realidade advinda das formas de organização do período pré-colonial do território africano, ou das culturas desse continente que ficaram à margem da legitimidade conferida por valores eurocêntricos, Conceição Evaristo e Ana Paula Tavares realizam um processo de revalorização de identidades, reafirmando o que elas tinham de particular antes da intervenção violenta do Outro. Diante disso, é revelado que em seus projetos literários está presente um caráter intersticial que as colocam nas encruzilhadas das dialéticas históricas e culturais nos seus respectivos espaços de produção.

Considerações finais

O tecer das malhas da rede de símbolos que envolvem os mundos ficcionais de Conceição Evaristo e de Ana Paula Tavares permite avaliar a importância de ressaltar suas distinções, suas particularidades estéticas e temáticas. No desvelamento do contexto histórico e social das suas literaturas, foi possível observar que os fatores externos ao texto literário, relacionados às opressões históricas do gênero feminino, configuram-se muitas vezes como elementos internos à produção ficcional, bem como ao juízo de valor da crítica literária de tradição masculina.

Na produção de Evaristo, se presentifica o realce do protagonismo de mulheres negras. Mas, além disso, a escritora trabalha a complexidade das suas personagens, sejam elas protagonistas, sejam secundárias. A sua lida com a elaboração do comportamento particular, das contradições e das angústias de muitas das suas personas forma o caráter humano e complexo dessas mulheres. Isso se torna possível principalmente pelas atribuições de nível psicológico que ela imprime a essas figuras.

Na produção de Tavares, também há uma predileção pelo feminino, especialmente por personagens que figuram um grau de parentesco, como mãe, filha, avó, tia. Mas uma personagem específica que salta aos olhos no livro contemplado, denominada Ananapalavra, corresponde a um alter ego ficcional da autora. Nessa perspectiva, a personagem expressa uma transposição de um modelo real de alguma experiência interior

da ficcionista. No caso, a sua relação com a escrita, com o fazer poético e literário, e com a criação de narrativas, bem como com a manipulação do conhecimento das sociedades orais do seu continente de origem. Por isso, apesar de a criação dessa personagem acionar primeiramente a ideia de autoficção, quando é revelado por uma narradora que ela projeta a voz de um “nós”, fica evidente que ela também configura uma instância coletiva de escrivência.

Na continuidade da leitura dos livros selecionados, *Olhos d'água* (2016) e *Um rio preso nas mãos* (2019), o objetivo foi o de compreender as particularidades das ancestralidades como categorias de alteridades. Isso porque tratar ancestralidade como categoria não se restringe à ideia de antepassados, mas abrange sistemas de pensamento complexos, que certamente guardariam distinções proporcionadas por cada cultura. A principal distinção acerca da ancestralidade para as culturas afro-brasileiras e africanas é aquilo que elas vêm a cultivar. Na ancestralidade afro-brasileira, a mítica dos orixás e a tradição nagô prevalecem, pois elas estão intrinsecamente ligadas à herança da ascendência africana. Nas culturas africanas, além da interação entre elementos cósmicos e sociedades antigas, o culto aos mortos também é valorizado.

Os textos literários de Evaristo e de Tavares reafirmam essas prospecções acerca do termo. *Olhos d'água* apresenta histórias em que características das culturas negras e afrodescendentes se fazem presentes. Nota-se isso na ambientação das narrativas, quando são retratadas em morros ou favelas, ou quando há referências a dimensões corpóreas como ações performativas, ou ainda na sugestão das formas de organização social em linhagens ou comunidades. Mas o elemento mais expressivo da herança africana, e que de imediato se destaca na obra em questão, é a referência aos orixás e ao sincretismo religioso do conto homônimo que dá título à obra e que também aparecem invocados pelo exercício de fé de personagens de outras narrativas.

Em *Um rio preso nas mãos*, a ancestralidade como categoria se torna visível nos textos a partir das diversas referências étnicas e culturais feitas pela autora na construção dos seus escritos. As diferentes sociedades, assim como suas crenças e histórias inferidas pelos contextos das narrativas, demonstram a riqueza histórica e antropológica de civilizações antigas de Angola e de outros espaços da África, que prefiguram as relações cósmicas e sociais de percepções ancestrais africanas. Os vínculos de parentesco e o culto aos mortos também se mostram como elementos correntes da categoria ancestralidade.

Apesar das diferenças de significado entre as “ancestralidades” subjacentes em cada uma das obras, é possível afirmar que as duas sugerem a revalorização de culturas e histórias pré-coloniais. Desse modo, as relações de linhagem e parentalidade, apreciadas pelas formas de organização das sociedades referenciadas nos livros, podem ser uma chave para a leitura comparada de ambos. Esse mecanismo comum, de buscar elementos do passado negado pelo colonialismo, coloca *Olhos d’água* e *Um rio presos nas mãos* em certa relação de parentesco.

As escritas de Evaristo e de Tavares operam num movimento que faz uso do modo de legitimação do colonizador para inverter a história: o registro escrito e suas atribuições performativas. As obras aqui discutidas demonstram como a escrita e a produção de outros universos simbólicos proporcionam agora, aos grupos de países periféricos e que estão ao sul do Equador, a possibilidade de recontar as próprias histórias, de modo que não sejam mais apenas reprodutores do que foi dito e produzido pelo norte.

Observados pelo viés de uma solidariedade da literatura comparada, o que os textos de Evaristo e de Tavares deixam como aprendizado são as infinitudes de repertórios culturais que as literaturas afro-brasileira e africanas têm como potencial a revelar. Esse comparatismo intima o enfrentamento do caráter mestiço das diversas realidades socioculturais, para que assim se percebam as similaridades a partir das distinções, em contraponto à universalidade hegemônica culturalmente imposta. Escrever, para Conceição Evaristo e Ana Paula Tavares, é driblar as opressões sociais de gênero, de raça, de classe e de espaço geopolítico. É colocar a voz em altivez, ainda que ela seja indesejada ou que haja um projeto de nação e de sociedade que busque invalidá-la.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi Kharshedji. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Loureço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. pp. 51-80.
- CHICOCA, Armando. Efiko, festa da puberdade no Namibe marca a passagem. *Voa Português*. Disponível em: <https://www.voaportugues.com/a/efiko-festa-puberdade-namibe-marca-passagem/3667792.html>. Agosto de 2017. Acesso em 2 fev. 2023.

EPALANGA, Kalaf. Kalunga k'atabula Waldemar yetu. *Quatro Cinco Um*. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/colunas/um-benguelense-em-berlim/kalunga-katabula-waldemar-yetu>. Setembro de 2020. Acesso em 7 abr. 2022.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

EVARISTO, Conceição. Apesar das acontecimentos do banzo. In: EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Lígia Fonseca Ferreira, Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FREUDENTHAL, Aida et al. *Antologias de poesia da Casa dos Estudantes do Império, 1951-1963*: Angola, S. Tomé e Príncipe. Vol. 1. Edição ACEI, 1994. Disponível em: https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/19863/1/Antologias%20de%20Poesia%201951%20a%201963%20CEI%20Angola%20e%20S%20Tome%20e%20Principe_UCCLA.pdf. Acesso em 10 jan. 2022.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, pp. 7-41, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em 8 dez. 2022.

KOPYTOFF, Igor. Ancestrais enquanto pessoas mais velhas do grupo de parentesco na África. *Cadernos de Campo (São Paulo-1991)*, v. 21, n. 21, pp. 233-250, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/53928>. Acesso em 15 fev. 2024.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Filosofias africanas: uma introdução*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MARTÍNEZ-RUIZ, Bárbaro. *Escritura gráfica kongo y otras narrativas del signo*. El Colegio de México: Centro de Estudios de Asia y África, 2012.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais*, vol. 1. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. pp. 69-91.

OLIVEIRA, Eduardo. *A ancestralidade na encruzilhada: dinâmica de uma tradição inventada*. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTIAGO, Ana Rita. *Águas: moradas de memórias*. 2. ed. Salvador: Katuka Edições, 2021.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Indeléveis ruminações da memória. *Literáfrica: o portal da literatura Afro-Brasileira*, Fevereiro de 2022. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/literafrias/literatura-angolana/1518-indeleveisruminacoes-da-memoria-carmen-lucia-tindo-secco>. Acesso em 11 jan. 2024.

TAVARES, Ana Paula. *Um rio preso nas mãos: crônicas*. São Paulo: Kapulana Publicações, 2019.

ZACHARIAS, José Jorge de Moraes. *Ori Axé, a dimensão arquetípica dos orixás*. São Paulo: Vetor, 1998.

Recebido em 15/05/2024

Aprovado em 02/05/2025

Declaração de contribuição de cada autora

As autoras afirmam suas responsabilidades pelo artigo. O texto surge como desdobramento de uma pesquisa de mestrado, realizada pela autora Lethicia Bernardino, defendida na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), orientada pela professora Renata Rolon. No que tange ao texto apresentado, importa explicitar que as análises, contemplando as figurações do feminino e de ancestralidades, presentes nas obras selecionadas, foram elaboradas por Lethicia Bernardino e supervisionadas por Renata Rolon. Ambas as autoras redigiram o artigo e realizaram a revisão do referencial teórico e do conteúdo intelectual. As autoras são responsáveis por todos os aspectos do trabalho na garantia da exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de disponibilidade de conteúdo

Os conteúdos subjacentes ao texto da pesquisa estão contidos no manuscrito.

Pareceres

Tendo em vista o compromisso assumido por *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso* com a Ciência Aberta, a revista publica somente os pareceres autorizados por todas as partes envolvidas.

Parecer I

O artigo está bem redigido e cumpre com eficiência o objetivo de estudar comparativamente as obras de Evaristo e Tavares, valendo-se, para tanto, de argumentação sólida e bibliografia relevante. As análises seguem um estilo de “passeio” pelas obras, apresentando uma visão geral de vários contos sem aprofundar nas narrativas (na maioria das vezes, é dedicado um único parágrafo para cada uma delas). Esse tipo de apreciação crítica é arriscado, pois pode gerar uma percepção de superficialidade no tratamento dos textos. Apesar disso, o (a) autor (a) consegue reverter essa sensação nos momentos em que lança mão das referências teóricas e estabelece conexões entre as histórias ficcionais. Considero válida a publicação e sugiro quatro ajustes pontuais sinalizados no arquivo em anexo. APROVADO

Samira Pinto Almeida – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-7955-983X>; samira.letras@gmail.com

Parecer emitido em 12 de setembro de 2024.

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (3): e66684p, jul./set. 2025

Parecer II

O texto trata de um tema relevante e de larga importância para a área. O título é condizente com o assunto abordado no texto. A análise literária é bem fundamentada pela discussão teórica elaborada sobre a ancestralidade. Sugiro observar o sobrenome de Homi Bhabha, pois o/a autor(a) traz sem o último “h” tanto no texto quanto nas referências. APROVADO

Michelly Cristina Alves Lopes – Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Vitória, Espírito Santo, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-1365-5300>; michellyalveslopes@gmail.com

Parecer emitido em 27 de setembro de 2024.

Editores responsáveis

Beth Brait

Elizabeth Cardoso

Maria Helena Cruz Pistori

Paulo Rogério Stella

Regina Godinho de Alcântara