

Org. | Jânderson Albino Coswosk

**POÉTICAS LITERÁRIAS E VISUAIS  
DE ÁFRICA E DA AFRODIÁSPORA:**  
INTERLOCUÇÕES ANGLÓFONAS,  
FRANCÓFONAS, LUSÓFONAS E HISPÂNICAS



**POÉTICAS LITERÁRIAS E VISUAIS DE ÁFRICA E DA  
AFRODIÁSPORA: INTERLOCUÇÕES ANGLÓFONAS,  
FRANCÓFONAS, LUSÓFONAS E HISPÂNICAS**

***Comissão Editorial***

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

***Conselho Editorial***

Dr. André Rezende Benatti (UEMS\*)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB\*)

Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)

Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE\*)

Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)

Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)

Me. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA\*)

Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA\*)

Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)

Dr. Washington Drummond (UNEB\*)

Me. Sandro Adriano da Silva (UNESPAR\*)

\*Vínculo Institucional (docentes)

Jânderson Albino Coswosk

**ORGANIZADOR**

**POÉTICAS LITERÁRIAS E VISUAIS DE ÁFRICA E DA  
AFRODIÁSPORA: INTERLOCUÇÕES ANGLÓFONAS,  
FRANCÓFONAS, LUSÓFONAS E HISPÂNICAS**



Catu, BA

2023

© 2023 by Editora Bordô-Grená  
Copyright do Texto © 2023 Os autores  
Copyright da Edição © 2023 Editora Bordô-Grená

TODOS OS DIREITOS GARANTIDOS. É PERMITIDO O DOWNLOAD DA OBRA, O COMPARTILHAMENTO E A REPRODUÇÃO DESDE QUE SEJAM ATRIBUÍDOS CRÉDITOS DAS AUTORAS E DOS AUTORES. NÃO É PERMITIDO ALTERÁ-LA DE NENHUMA FORMA OU UTILIZÁ-LA PARA FINS COMERCIAIS.

*Editora Bordô-Grená*  
https://www.editorabordogrena.com  
bordogrena@editorabordogrena.com

*Projeto gráfico:* Editora Bordô-Grená  
*Capa:* Keila Lima de Assis  
*Edição:* Editora Bordô-Grená  
*Revisão textual:* Anderson de Almeida Santos

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

---

P745

**Poéticas literárias e visuais de África e da afrodiáspora:** [Recurso eletrônico]: interlocuções anglófonas, francófonas, lusófonas e hispânicas / Organizador Jânderson Albino Coswosk. – Catu: Bordô-Grená, 2023.

1189kb, 199fls.

Livro eletrônico  
Modo de acesso: Word Wide Web <[www.editorabordogrena.com](http://www.editorabordogrena.com)>  
Incluem referências

ISBN: 978-65-80422-23-4 (e-book)

1. Africanidade. 2. Negritude. 3. Literatura. I. Título.

CDD 801.960  
CDU 81/9.6

---

Os conteúdos dos capítulos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

# S U M Á R I O

APRESENTAÇÃO	9
<i>Organizador</i>	
<b>1. Africanidades (trans)continentais em espaços anglófonos: África do Sul, Somália, Quênia, Nigéria e Estados Unidos</b>	
ÁFRICAS POR ESCRITORES/AS AFRICANOS/AS	11
<i>Valeria Silva de Oliveira e Marcella Mesquita Granatiere</i>	
[HOMO]ANCESTRALIDADE E ÊXTASE: ROTIMI FANI- KAYODE SOB AS LENTES DO CONTEMPORÂNEO	27
<i>Jânderson Albino Coswosk</i>	
<i>PIECING ME TOGETHER</i> (2017) [ME MONTANDO] E ME DESMANCHANDO: SOBRE CRESCER E ESPALHAR PALAVRAS	39
<i>Fernanda Vieira de Sant'Anna</i>	
<b>2. Imagens e imaginários em espaços africanos de língua francesa</b>	
A ARANHA MÃE – MULHER, SEXO E IDENTIDADE EM <i>LA PLUS SÉCRÈTE MÉMOIRE DES HOMMES</i>	59
<i>Antonia de Thuin</i>	
<b>3. Mulheridades, negritude e resistência na África lusófona</b>	
CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS EM <i>O ALEGRE CANTO DA PERDIZ</i> , DE PAULINA CHIZIANE	72
<i>Emanuelle Valéria Gomes de Lima</i>	

#### 4. Lesbianidades plurais e africanidades na Guiné Equatorial

QUATRO MENINAS INDECENTES, SENDO UMA BASTARDA: LENDO <i>LA BASTARDA</i> , DE TRIFONIA MELIBEA OBONO <i>Ruan Nunes Silva</i>	95
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	115
SOBRE O ORGANIZADOR	119



## APRESENTAÇÃO

Em quase três décadas vencidas do século XXI, a academia brasileira assiste à consolidação de um movimento expressivo que tem se dedicado aos Estudos de Literaturas e Visualidades Africanas e Afrodiaspóricas. Desde a implantação das cotas raciais nos sistemas de entrada nas universidades e concursos públicos, até o autorreconhecimento da população brasileira que, pela primeira vez na história dos censos, se percebeu majoritariamente preta e parda em 2010, não se vislumbrava um interesse tão vasto pela “Arte negra”, seja ela literária, plástica, fotográfica ou filmica, seja ela continental ou da diáspora, no seio acadêmico brasileiro e em nosso público leitor. Ao mesmo tempo, um outro fenômeno se manifesta em paralelo a tal receptividade – museus, galerias e casas editoriais que antes tinham o cânone como base de suas publicações e exposições, olham hoje para as “margens” e reconhecem nelas demandas de outros grupos étnicos e sociais (mesmo que, na maioria das vezes, esse olhar se restrinja ao plano da venda e do consumo e mesmo que artistas negras/os sofram represálias provocadas pelos mecanismos de controle editorial e artístico).

Por mais que as africanidades, forte ingrediente de todo o arcabouço cultural brasileiro, ainda sejam relegadas à subalternidade, no que se refere ao panorama cultural e hegemônico nacional; e por mais que a persistência desse valor minoritário a elas atribuído seja reflexo do quadro social caótico que compõe o Brasil contemporâneo, é indiscutível que a proliferação de suportes artísticos oriundos de África e da afrodiáspora no calor da hora tenha exibido com protagonismo a ocupação, por artistas negras/os, de museus, galerias, editoras e ambientes acadêmicos antes restritos à

ocidentalidade ou à cooptação pelo exotismo e fetiche. Artistas negras/os têm estabelecido intensa conexão entre suas produções e uma audiência de expressiva dimensão transcontinental, rasurando fronteiras linguísticas, geográficas, epistemológicas e modos de representar as africanidades, o continente africano e o saldo colonial.

É da possibilidade, antes não vislumbrada por nós, pesquisadoras/es brasileiras/os, de contemplarmos esse fenômeno um pouco mais de perto que trata este livro. Cada artigo aqui reunido celebra um contato mais próximo com uma produção artística e teórico-crítica negra não brasileira, ao estudarmos tais fenômenos sob uma perspectiva nossa, e mais importante, traduzi-la ao público leitor de língua portuguesa do Brasil. Apesar de tímida e modesta, nossa iniciativa, enquanto estudiosas/os de textos e imagens que compõem o tecido complexo das africanidades transcontinentais, é provocar no/a leitor/a brasileiro/a aproximações e distanciamentos na recepção dessa produção artístico-teórico-literária, que hoje em dia, não precisa estar necessariamente em viagem para alcançar um público transoceânico. De múltiplos locais e quadros culturais diversos, reunimos aqui textos que dialogam com ou contra a nossa (afro)brasilidade e nos colocam em proposital suspensão, a fim de que tenhamos tais textos como pistas, amostragens artísticas e teóricas de outras “Áfricas”, que também são nossas, em um sentido mais amplo possível.

Um abraço e boa leitura! | Jânderson Albino Coswosk

## CAPÍTULO 1

---

### ÁFRICAS POR ESCRITORES/AS AFRICANOS/AS

Valeria Silva de Oliveira

Marcella Mesquita Granatiere

Na contramão das tentativas de “inferiorização dos bens simbólicos<sup>1</sup>” (LOPES; SIMAS, 2022, p. 16) africanos, o presente ensaio objetiva apresentar uma breve reflexão acerca do papel do escritor africano e da importância das literaturas africanas de expressão em língua inglesa no processo de autoinscrição de identidades africanas e das várias formas de luta pela sobrevivência. Esse processo de autoinscrição, que ocorre mediado por um diálogo entre uma imaginação afroidentificada e vivências locais e diaspóricas, contribui para a rasura de uma tradição intelectual eurocêntrica e contestação de um repertório historicamente epistemicida.

Em *Modern African Literature and Cultural Identity* (1992), além de lembrar que a escrita africana é algo recente se comparada à tradição oral, Tanure Ojaide classifica a literatura africana produzida na segunda metade do século XX como aquela escrita nas línguas europeias faladas em África e de autoria africana. Embora as línguas europeias, como o inglês, tenham sido impostas pelo colonizador, Ojaide destaca que não é este – a língua do colonizador - o elemento principal que

---

<sup>1</sup> Segundo Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2022), a discriminação também se estabelece a partir da inferiorização dos bens simbólicos daqueles a quem o colonialismo tenta submeter: crenças, danças, comidas, visões de mundo, formas de celebrar a vida, enterrar os mortos e educar as crianças.

caracteriza a literatura africana, mas a representação de uma vivência específica marcada inclusive por atravessamentos históricos. De fato, conforme sugere Nadine Gordimer,

Os escritores na África no século XX interpretam os maiores acontecimentos em nosso continente desde a abolição da escravidão, desde “O mundo se despedaça” nos regimes coloniais, atravessando “O rio que separa” a opressão e a libertação, passando “Armados para o combate” pela “Neblina no fim da estação”, “Descendo a segunda avenida”, entoando a “Canção de Lawino” sobre a “Missão para Kala”, superando as “Condições nervosas” e descartando a “Ordem de pagamento” como preço da servidão, suportando “A casa da fome”, desafiando um “Mundo de estranhos” criado pelo racismo, reconhecendo que estamos fugindo da responsabilidade como “Tolos” a “Culpar a história” pela nossa existência. “Confessando como um terrorista albino”, narrando como “Os intérpretes” “O conto árduo” da luta pela liberdade<sup>2</sup>. (GORDIMER, 2012, p. 45)

Ao relacionar os títulos de relevantes obras literárias africanas de expressão em língua inglesa na citação anterior, Gordimer (2012) não só contribui para destacar as diferentes experiências de luta pelo fim da colonização e pela liberdade, mas também nos revela a identidade do escritor africano engajado e o poder de sua caneta. Ainda a respeito das questões que servem à imaginação do escritor africano, Ojaide (1992) também reflete a partir da escrita criativa de Chinua Achebe, Wole

---

<sup>2</sup> Títulos originais dos livros citados: *Things Fall Apart*, de Chinua Achebe, *The River Between*, de Ngugi wa Thiong’o, *Up in Arms*, de Chenjerai Hove, *Fog at Season’s End*, de Alex L. Guma, *Down Second Avenue*, de Es’kia Mphahlele, *Song of Lawino*, de Okot P’Bitek, *Mission to Kala*, de Mongo Beti, *Nervous Conditions*, de Tsotsi Dangarembga, *The Money Order*, de Sembene Ousmane, *The House of Hunger*, de Dambudzo Marechera, *A Would of Stranger*, de Nadine Gordimer, *Fools*, de Njabulo Ndebele, *Blame Me on History*, de Bloke Modisane, *The True Confessions of an Albino Terrorist*, de Breytenbach, *The Interpreters*, de Wole Soyinka, e *A Tough Tale*, de Mongane Wally Serote (GORDIMER, 2012, p. 45).

Soyinka e Ngugi wa Thiong'o sobre os temas os quais traduzem a singularidade da identidade cultural africana e suas várias formas de representação literária. Entre esses temas, Ojaide (1992) destaca “a natureza ética e moral da civilização africana”, “a função utilitária da literatura africana”, “coesão social”, “defesa da cultura africana”, “vida mística africana”, “ordem e justiça”, “terra”, “folclore africano”, “tempo e espaço africano em forma e visão literária”, “a língua da literatura africana” e “universalidade” (OJAIDE, 1992, p.43-57, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Diante da grande diversidade nas formas de representação das vozes africanas e as limitações do formato deste ensaio, nos deteremos a refletir principalmente sobre a questão da literatura enquanto braço cultural das lutas pela descolonização e liberdade política na África anglófona. Nesse contexto, qual seria o papel desse escritor africano engajado? Como o território da imaginação criativa pode servir a esse escritor no processo de contestação do apagamento do mosaico de memórias e das tentativas de homogeneização das formas de existir em África?

Ao analisar as literaturas africanas de expressão em língua portuguesa, Francisco Noa (2015) descreve um processo criativo caracterizado por uma permanente e “profunda interação e contaminação do meio em que elas emergem” (NOA, 2015, p. 14). Da mesma forma, as literaturas africanas de expressão em língua inglesa traduzem para seu leitor, através da escrita criativa, esse intenso diálogo

---

<sup>3</sup> Ethical and Moral Nature of African Civilization; Utilitarian Functions of African Literature; Social Cohesion; Defense of African Culture; African Mystical Life; Order and Justice; Land; African Folklore; African Time and Space in Literary Form and Vision; The Language of African Literature; Universality (OJAIDE, p. 43-57, 1992).

com o meio realizado de forma diligente e profunda pelo escritor africano. Sua dedicação em preencher as lacunas e contextualizar o que pode parecer a princípio um emaranhado em fragmentos, torna esse escritor um sujeito engajado não só em reinscrever uma identidade cultural específica demarcada pelos contornos geográficos, mas também em contestar narrativas eurocentradas que contradizem ou apagam as experiências locais. Nesse sentido, destaca-se a natureza política dessa escrita que possui uma estética própria, conforme sugere Noa,

[...] pelo simples fato de as literaturas africanas terem surgido em situação de domínio colonial e na tentativa de procurarem afirmar um universo estético próprio e que incorpora e celebra tudo o que o Ocidente ignorou ou subestimou, acabaram, essas mesmas literaturas por fazerem da escrita não só um ato cultural, mas também político. (NOA, 2015, p. 15)

Na esteira desse entendimento do aspecto político das literaturas africanas, Ngugi wa Thiong'o escreve *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics* (1972). Neste livro de ensaios escrito após se tornar um professor de literatura inglesa na Universidade de Nairobi, renunciar ao cristianismo e ao seu nome cristão "James", passar a escrever na língua nativa *Gikuyu* e ter feito parte do *Fellow in Creative Writing* em Makerere, há uma seção dedicada aos escritores em África intitulada "*Part 2: Writers in Africa*", a qual reúne profundas reflexões a respeito da escrita sobre África produzida em África.

Na referida seção, Thiong'o contesta a definição de poesia e história de Aristóteles, a qual relega a cada gênero textual um lugar limitado por suas diferenças e objetivos distintos. Segundo Thiong'o,

“foi Aristóteles que escreveu que a diferença entre o historiador e o poeta é que um escreve o que foi, e o outro descreve o que poderá [ou pode] ser” (THIONG’O, 1981[1972], p. 39, tradução nossa). Ao contrário desta visão de Aristóteles que impõe uma noção de tempo linear e tenta domesticar a imaginação do escritor, Thiong’o destaca o papel de um passado que se presentifica e assombra: “o romancista é assombrado pelo passado. Seu trabalho é muitas vezes uma tentativa de chegar a um acordo com ‘o que foi’, uma luta, por assim dizer, para registrar com sensibilidade seu encontro com a história, a história de seu povo<sup>5</sup>” (THIONG’O, 1972, p. 39, tradução nossa).

As várias formas de autoinscrição das identidades culturais africanas contemporâneas, principalmente aquelas que se materializam através da escrita literárias em África e que protagonizam vozes e olhares historicamente silenciados, constituem-se como ferramentas potentes de resistência e (re)construção, de acordo com as especificidades e as necessidades étnico-políticas. Em *Penpoints, Gunpoints and Dreams* (1998), Thiong’o reflete criticamente a respeito da potente força da caneta do escritor africano em romper com a imposição de estruturas domesticadoras, que tentam apagar a diversidade e que são de natureza eurocentradas:

um estado neocolonial tenta impor o silêncio à população como um todo. Muitas vezes, o direito de organizar foi retirado. As pessoas

---

<sup>4</sup> “It was Aristotle who wrote that the distinction between the historian and the poet was that one describes the thing that has been, and the other a kind of thing that might be.” (THIONG’O, 1981 [1972], p. 39)

<sup>5</sup> “The novelist is haunted by a sense of the past. His work is often an attempt to come to terms with ‘the thing that has been’, a struggle, as it were, to sensitively register his encounter with history, his people’s history.” (THIONG’O, 1972, p. 39)

não podem se reunir livremente para expressar seus pensamentos. Certa vez, no Quênia, Toroitich Arap Moi tentou proibir discussões sobre política no transporte público. Outro decreto tentou impedir que a música fosse tocada nos carros e no transporte público. Em tal situação, você pode ver como o estado da arte inevitavelmente colidirá com a arte do estado. Um romance, ou qualquer narrativa, pode criar uma situação em que as pessoas estão debatendo as mesmas questões proibidas na vida real pelo Estado. A narrativa em sua própria existência, e nas vozes representadas nela, está na verdade quebrando o código do silêncio.<sup>6</sup>(THIONG'O, 1998, ebook, tradução nossa)

Assim, é no processo de tessitura de fragmentos espalhados e embaralhados pela ação de um tempo linear imposto que o mosaico de experiências começa a fazer sentido. Vozes em encenação na narrativa acenam para seus leitores e os convidam não só para refletir criticamente a respeito das dinâmicas sociopolíticas locais representadas, mas também os convidam para a intervenção. As vozes que quebram o silêncio urgem pela ação. Com a ruptura do silêncio, surge um potencial para mudanças e rompimento de uma noção falsa de estabilidade e linearidade, imposta por estruturas que tentam controlar e reescrever formas locais de ser e existir em África.

Através da escrita de Nadifa Mohamed, escritora somali-britânica nascida em *Hargeisa* (*atualmente capital da República da*

---

<sup>6</sup> “A neo-colonial state tries to impose silence on the population as a whole. Quite often the right to organize has been taken away. People are not allowed to gather freely to voice their thoughts. At one time in Kenya, Toroitich Arap Moi tried to ban discussions of politics on public transport. Another decree tried to stop music being played in cars and on public transport. In such a situation, you can see how the state of art will inevitably clash with the art of the state. A novel, or any narrative, may create a situation in which people are debating the very issues forbidden in real life by the state. The narrative in its very existence, and in the voices represented within it, are actually breaking the code of silence.” (THIONG'O, 1998, eBook).



*Somalilândia*) em 1981, vozes das mulheres somalianas denunciam os efeitos devastadores de uma sociedade patriarcal construída no período pós-colonial em *O Pomar das Almas Perdidas* (2016). A narrativa encena uma Somália em crescente tensão até a eclosão de uma guerra civil. Na contramão de qualquer narrativa essencialista e simplificada a respeito da Somália como a conhecemos hoje, “[...] Mohamed rompe não só com o discurso patriarcal e o histórico silenciamento das mulheres somalis, mas também com as estruturas de um romance tradicional centrado nas personagens masculinas” (OLIVEIRA, 2019, p. 199). Nesse sentido, a escrita de Mohamed sugere não só a importância de reconstruir por meio da imaginação africana as vivências individuais e coletivas locais, mas também que é preciso apresentar a complexidade dessas experiências retratadas não só pelos personagens masculinos, mas também por mulheres de diferentes gerações e que se ocupam de diversos papéis sociais.

Assim como Gordimer identifica a interpretação de acontecimentos como uma ferramenta do escritor africano (GORDIMER, 2010, p. 45), Mohamed também se apoia em diversos métodos para interpretar os maiores acontecimentos de sua terra natal localizada no Chifre da África, entre eles a escuta atenta de testemunhos. Quando participou da mesa-redonda intitulada *Quando me Tornei Negra*, na Festa Literária Internacional das Periferias (FLUP), realizada na Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, edição de 2016, Mohamed comentou sobre o processo de criação de *Black Mamba Boy* (2010), uma obra atravessada por diversos acontecimentos

históricos da Somália de meados do século XX e que foi inspirada na vida de seu pai:

E... com ele [meu pai] e... o relacionamento que desenvolvemos trabalhando juntos em *Black Mamba Boy* foi uma espécie de transfusão de memória... chegou ao... desde o ponto inicial onde eu realmente não sabia nada sobre sua vida, ao final onde eu pensei que sabia tudo sobre ela e poderia corrigir suas memórias como se eu fosse ... como se eu tivesse experimentado essas coisas eu mesma. Foi muito intenso. Então, a memória é, na verdade, uma grande parte de como eu trabalho [...].<sup>7</sup> (MOHAMED, 2017, transcrição da autora, tradução nossa)

O processo de “transfusão de memória” sinalizado por Mohamed, sugere o papel da memória a qual é vocalizada, ouvida atentamente e reinscrita por uma caneta engajada que objetiva despertar atores sociais para transformar e (re)construir.

As literaturas africanas em língua inglesa, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, tem como tema central a experiência da colonização. Os romances são o território de reescrita da história colonial e a rememoração das identidades étnicas, culturais e linguísticas. Para a geração de escritores/as e intelectuais nigerianos/as, somalianos/as, quenianos/as e sul-africanos/as que viveram os movimentos de independência e o processo de reorganização política de seus países, escrever era um ato político de repensar a experiência colonial e os desafios enfrentados pelas suas sociedades, ex-colônias dos

---

<sup>7</sup> “And...with him [my father] and ... the relationship that we developed working on Black Mamba Boy together it was kind of a memory transfusion ... it got to the ... from beginning point where I really didn't know anything about his life to the end where I thought like I knew everything about his life and could correct his memories as if I was ... as if I had experienced these things myself. It was very intense. So, memory is actually a big part of how I work [...]” (MOHAMED, 2017, transcrição da autora).

impérios europeus. Chinua Achebe explica o fato de optar pela escrita literária na língua do colonizador por ter sido um “[...] fenômeno que nos foi imposto pela História, uma História peculiar e dolorosamente africana” (ACHEBE, 2012, p. 102).

Na África do Sul, a escrita em língua em inglesa carrega algumas especificidades da realidade imposta pelo apartheid. As políticas raciais e seus efeitos no cotidiano da sociedade sul-africana estão presentes na escrita imaginativa, prosa e poesia de autores antiapartheid. O embate discursivo, por vezes, supera as palavras escritas. O rígido monitoramento exercido pelo Conselho de Controle das Publicações (1948-1992) – em outras palavras, a censura – sobre as publicações literárias retira das prateleiras das livrarias do país uma parte significativa da literatura antiapartheid. A interdição política provoca, também, encarceramento, exílio ou autoexílio de alguns escritores negros.

O que é o apartheid? Nas palavras da escritora Nadine Gordimer, depende de quem responde. O branco alinhado com o governo da época dirá que é o meio de manutenção da África do Sul branca; já na experiência do negro, é o regime de opressão que nega sua cidadania sul-africana e rejeita sua humanidade. A definição oficial e legal do regime é o desenvolvimento separado e paralelo dos brancos e negros (GORDIMER, 2013, p. 77). O apartheid foi institucionalizado em 1948 e terminou em 1992 após um plebiscito exclusivamente para brancos.

O silêncio imposto às obras de escritores/ativistas sul-africanos exilados ou vivendo no país, independentemente da escrita literária tematizar ou não a opressão do regime do apartheid, fez com que os livros de parte desses autores fossem lidos no exterior, mas não em seu próprio país. A experiência da escrita sob o controle da censura na África do Sul é distinta para escritores/as negros/as.

Entre os autores negros que vivenciam o ativismo, o encarceramento e o exílio estão Peter Abrahams (1919-2017), Alex La Guma (1924-1985) e D. M. Zwelonke (?). Em *Mine Boy* (1946), considerado o primeiro romance proletário, Abrahams narra o confronto de um rapaz negro do interior com a dupla experiência da industrialização e da discriminação racial na cidade. Peter Abrahams viveu a maior parte de sua vida adulta na Inglaterra, França e Jamaica. La Guma, em seu primeiro romance – *A Walk in the Night* (1962) –, nos fornece uma etnografia do bairro District Six, onde se concentrava a maior população *coloured* (mestiça) até 1966. La Guma era ativista político, passou pela experiência da prisão domiciliar e encarceramento até deixar o país em 1967. Zwelonke, ativista do Poqo, ala clandestina do Congresso Pan-Africanista, escreve seu primeiro livro – *Robben Island: the Memoirs of Dan Zwelonke Mdluli* (1973) – no exílio, após passar um tempo preso em Robben Island. O título, o cenário e a narrativa contra o apartheid remetem à experiência do autor nessa ilha prisional.

Entre as escritoras sul-africanas que passaram pela experiência de terem seus livros proibidos em seu próprio país, está Nadine

Gordimer. Além da literatura ficcional, a escritora publicou dois livros de ensaios: *Tempos de reflexão: de 1954 a 1989* e *Tempos de reflexão: de 1990 a 2008*. Nessas coletâneas de memórias estão reunidos os textos não-ficcionais, resultados de apresentações de Gordimer em eventos literários e políticos, palestras em universidades, resenhas sobre livros de autores e pensadores africanos, estadunidenses e europeus. Escritora, crítica literária e ativista política – esses olhares se encontram e por vezes se sobrepõem, mas sobretudo orientam uma reflexão sobre o seu próprio tempo.

A experiência de Nadine Gordimer com a censura difere um pouco de seus colegas, pois, apesar de seu nome constar na lista dos autores/ativistas monitorados de perto pelo Conselho de Controle das Publicações, a escritora não vivenciou o encarceramento e/ou o exílio como Peter Abrahams, Alex La Guma e D. M. Zwelonke. Tal fato se reflete nos textos que tematizam a liberdade. Neles, Gordimer (2012) centra na experiência dos escritores na condição de “censurados, proibidos e amordaçados” em um tempo contemporâneo marcado por opressões.

A reflexão sobre a liberdade tem como fio condutor o termo “a visão particular do escritor”, que significa, nas palavras de Gordimer (2012), o olhar do/a escritor/a sobre a sociedade em que vive refletida em suas escritas ficcionais. No ensaio, “A liberdade para um escritor” (1976), a escritora explica a complexidade do conceito de liberdade para os/as escritores/as que vivem sob o jugo de sistemas políticos autoritários.

Vivendo no momento em que vivemos, no lugar em que vivemos, do modo como vivemos, a “liberdade” surge em nossas mentes exclusivamente como um conceito político – e quando as pessoas pensam em liberdade para os escritores, visualizam de imediato a grande quantidade de livros queimados, proibidos e proscritos que nossa civilização tem empilhado; uma pira a que nosso próprio país acrescentou e está acrescentando sua contribuição. O direito de ser deixado em paz para escrever o que bem entender não é uma questão acadêmica para aqueles de nós que vivemos e trabalhamos na África do Sul. (GORDIMER, 2012, p. 262)

O texto escrito ainda durante o regime do apartheid convoca a pensar o papel do/a escritor/a diante da ausência de liberdade de expressão e do rígido controle sobre as produções literárias. Qual a contribuição do/a escritor/a em qualquer país em que a liberdade política é negada? Escrever. Seja por empatia com a causa, seja por ser escritor/ativista defensor de ideias que compartilha como ser humano, seja sua visão do cotidiano - quer público, quer íntimo da vida pessoal. Escrever sua visão particular sobre as memórias do passado e/ou de seu contemporâneo. Escrever na adversidade, sob censura, apesar de tudo, como fizeram os escritores/as negros/as sul-africanos/as que, apesar de escrever e publicar, tiveram suas obras proibidas de serem lidas em seu próprio país. Conforme observa Gordimer,

A maior parte dos escritores sul-africanos negros que têm registrado a experiência contemporânea de seu povo - incluindo a autobiografia de Peter Abrahams, os ensaios literários de Ezekiel Mphahlele, as autobiografias de Alfred Hutchinson e Todd Matshikiza, e uma antologia de escritos africanos que abrange histórias e poemas de vários escritores negros da África do Sul - está proibida. Esses livros foram escritos em inglês e constituem a parte principal do único registro, redigido por pessoas talentosas e autocríticas, do que os sul-africanos negros, que não têm voz no

parlamento nem nenhum direito de opinar sobre o arranjo de sua vida, pensam e sentem sobre sua existência e a dos seus colegas sul-africanos brancos. A África do Sul pode passar sem esses livros? (GODIRMER, 2012, p. 152)

“Escrita literária engajada” significa, na concepção dos/as escritores/as africanos/as que vivenciaram as lutas pelo fim da colonização de seus países, pela liberdade política durante a constituição de suas nações, o ato político de escrever. Segundo Gordimer, a característica da literatura africana têm sido o engajamento político que marca sua voz através da beleza da linguagem e das emoções humanas.

Pois o real “engajamento”, para o escritor, não é algo separado do âmbito da imaginação criativa a mando de seus irmãos e irmãs na causa partilhada com eles, provém do interior do escritor, de seu destino criativo como agência de cultura, vivendo na história. O “engajamento” não exclui a beleza da linguagem, a complexidade das emoções humanas, ao contrário, tal literatura deve ser capaz de usar isso para ser realmente engajada na vida, quando o fator predominante nessa vida é a luta política. (GORDIMER, 2010, p. 46)

Vivendo e escrevendo em África no século XX, os escritores mencionados ao longo deste ensaio tiveram experiências distintas. Alguns foram presos: Wole Soyinka, Ngugi wa Thiong’o e D. M. Zwelonke; outros viveram no exílio: Chinua Achebe, Peter Abrahams e Alex La Guma. Estas condições impostas, de certa forma, se inscrevem em suas narrativas, em poema e prosa, construindo a cartografia das histórias humanas apagadas pelo colonialismo e pelos sistemas políticos autoritários. Na visão de Nadine Gordimer (2012, p. 46), os escritores, por meio da imaginação criativa, procuram “a impressão digital da carne na história”.

Em 27 de abril de 1994, Nelson Mandela é eleito presidente da África do Sul na primeira eleição democrática e multirracial. No discurso de posse, o novo presidente ressalta a liberdade e enfatiza o compromisso da sociedade sul-africana contra todo o tipo de discriminação. Mandela (2013, p. 621) finaliza o seu discurso dizendo: “Nunca, nunca e nunca mais esta bela terra irá novamente experimentar a opressão de um para o outro [...]. Deixe reinar a liberdade. Deus abençoe a África!”<sup>8</sup> (MANDELA, 2013, p. 621, tradução nossa).

Neste ambiente de euforia após o fim do apartheid, a “escrita literária engajada” – braço cultural da luta pela liberdade – ressignifica seu *status*. A liberdade política conquistada é a linha do recomeço para os/as escritores/as. “Há tanta coisa a escrever sobre o que antes era posto de lado pela mente criativa comprometida; há tanto a escrever sobre o que nunca aconteceu porque não podia existir” (GORDIMER, 2012, p. 87).

As literaturas africanas de expressão em língua inglesa do século XXI surgem com as seguintes questões: quais são as condições sob as quais os/as escritores/as esperam escrever? Quais os caminhos para a imaginação criativa no “novo século”? São reflexões com as quais Nadine Gordimer dialoga em seu ensaio “Virando a página: os escritores africanos no limiar do século XXI” (1992), para pensar o papel dos escritores e escritoras africanas na contemporaneidade.

---

<sup>8</sup> “Never, never and never again shall it be that this beautiful land will again experience the oppression of one by another [...]. Let freedom ring. God bless Africa!” (MANDELA, 2013, p. 621).



O que nós, na África, esperamos realizar, como escritores, no novo século XXI. Pelo fato de sermos escritores, podemos esperar realizar literalmente, por meio de nosso trabalho, aquele símbolo de mudança, o virar de uma nova página?

Parece-me que essas são as duas questões básicas para o futuro da literatura africana. Acredito ser consenso geral que a consonância com as necessidades do povo é o imperativo para o futuro na nossa visão da literatura africana. (GORDIMER, 2010, p. 48)

As tensões sociopolíticas continuarão a existir. Novas/velhas questões persistem: a formação de leitores, o restrito mercado editorial, a distribuição dos livros, incentivo às publicações ficcionais em línguas africanas e as culturas africanas narradas pelos seus escritores e escritoras. A “visão particular do escritor” sobre as histórias humanas por meio de uma escrita comprometida e sensível, a beleza da literatura, podem ser consideradas algumas das diretrizes das literaturas africanas de expressão em língua inglesa no século XXI.

## REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. *A educação de uma criança sob o protetorado britânico: ensaios*. Tradução: Isa Mara Lendo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GORDIMER, Nadine. *Tempos de reflexão: de 1954 a 1989*. Tradução: Rosana Eichenberg. São Paulo: Globo, 2012.

GORDIMER, Nadine. *Tempos de reflexão: de 1990 a 2008*. Tradução: Rosana Eichenberg. São Paulo: Globo, 2012.

LOPES, Ney; SIMAS, Luiz A. *Filosofias africanas: uma introdução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

MANDELA, Nelson. *Long Walk to Freedom*. New York: Back Bay Book, 2013.

- MOHAMED, Nadifa. *Black Mamba Boy*. New York: Picador, 2010.
- MOHAMED, Nadifa. *O pomar das almas perdidas*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Tordesilhas, 2016.
- MOHAMED, Nadifa. *Quando eu me tornei negra*. Publicado em 24 fev. 2017. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=17f2wbDrvSs&t=1034s>. Acesso em: 14 jan. 2018.
- NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.
- OJAIDE, Tanure. Modern African Literature and Cultural Identity. *African Studies Review*, v. 35, n. 3, p. 43-57, dec. 1992.
- OLIVEIRA, Valeria Silva de. *Narrativas da diversidade africana: fragmentos, memória e resistência em Black Mamba Boy e The Orchard of Lost Souls, de Nadifa Mohamed e A Grain of Wheat, de Ngugi wa Thiong'o*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade do Estado do Rio Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.
- THIONG'O, Ngugi wa. *Homecoming: essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*. London: Heinemann, [1972] 1981.
- THIONG'O, Ngugi wa. *Penpoints, Gunpoints and Dreams: towards a critical theory of the arts and the state in Africa*. New York: Oxford University Press, 1998. Edição Kindle.

## CAPÍTULO 2

---

### [HOMO]ANCESTRALIDADE E ÊXTASE: ROTIMI FANI-KAYODE SOB AS LENTES DO CONTEMPORÂNEO <sup>1</sup>

Jânderson Albino Coswosk

“Como viver livre neste corpo negro?” (COATES, 2015, p. 12)<sup>2</sup>. Em 2015, esta pergunta do jornalista afro-americano Ta-Naesi Coates, que compõe o início de seu livro *Between the World and Me*, abriu um enorme debate sobre a frequente violência policial acometida a homens e mulheres negros nos Estados Unidos. Ao tomar emprestado o estilo do ativista dos Direitos Civis e escritor James Baldwin, Coates reacende um diálogo sem trégua, iniciado em meados dos anos 1960, por seu antecessor, em *The Fire Next Time* (1963), sobre a violência imposta à população afro-americana pela força policial, através de um racismo institucionalizado que produzia a aniquilação física e simbólica de corpos negros.

É da efervescência desse debate e da tentativa de superação dessas questões que o jovem fotógrafo nigeriano Rotimi Fani-Kayode, à época, aos 21 anos, se contamina, ao sair da Inglaterra para estudar na Georgetown University, em Washington, D.C. Contagiado pelo espírito pós-Direitos Civis que pairava os Estados Unidos à época em que se mudou para lá, bem como pela cena gay negra que emergia em

---

<sup>1</sup> O presente artigo é uma versão traduzida e revisada do artigo “Body, ancestry, and ecstasy: reading Rotimi Fani-Kayode’s photographs in contemporary times”, publicado em *VISTA: Revista de Cultura Visual*, n. 6, v. 1, Lisboa/Portugal, 2020, p. 59-77.

<sup>2</sup> “How do I live free in this black body?” (COATES, 2015, p. 12).

Washington, Chicago e Nova Iorque, esses ingredientes foram para Fani-Kayode um certo colo e aconchego, para quem vinha de um espaço geográfico que, aos poucos, deixava de ser chamado de Protetorado Britânico, e que tinha de lidar, logo em seguida, com a ferida ainda aberta provocada pela Guerra de Biafra, da qual sua família se afastou, procurando refúgio na Inglaterra. Fani-Kayode foi testemunha da insurgência da cena gay negra nos escombros da segregação racial dos Estados Unidos, na qual, também, pode vivenciar de maneira mais livre sua homossexualidade.

Muito distante da perspectiva de uma “busca identitária”, Fani-Kayode se apegou aos rastros de uma identidade que não se concebia mais como africana, mas que ao mesmo tempo não era nem europeia nem norte-americana. Era um misto de todas elas, já que buscou sua ancestralidade africana através da cultura iorubá e do corpo, ligando-a às experimentações fotográficas a partir de sua sexualidade. Fani-Kayode teve de moldar sua identidade com o dilema do que significa ser nigeriano. Um Estado-nação onde figuram o idioma do colonizador misturado aos idiomas nativos, circundado por conflitos de ordem étnico-religiosa e, por consequência, por problemas graves que envolvem, ainda hoje, pessoas LGBTQIA+, a Nigéria se mantém na contemporaneidade no embate constante entre manter as raízes dos estados organizados antes da invasão do Império britânico, bem como suas influências no que ela se tornou após a Guerra Civil de Biafra.

Em se tratando da fração LGBTQIA+ nigeriana, ela ainda continua a viver sob a violência policial e familiar por conta da

dissidência sexual e corporal, que não cabem na ordem heterogêndrada do sistema colonial, e pelo estabelecimento de um Estado-nação já esgotado em seu modelo inicial, organizado dentro do binômio masculino-feminino. Em janeiro de 2014, a Nigéria instituiu o *Same Sex Marriage Prohibition Act*, que proibiu a união homoafetiva, contribuindo para a intolerância contra as minorias sexuais na sociedade nigeriana (AKINWOTU, 2018).

O sentimento de não poder desenvolver sua arte nos anos 1980 em sua terra natal era parte do drama vivenciado por Rotimi Fani-Kayode, embora não pudesse, de qualquer forma, retornar à Nigéria:

Era meu destino acabar como um artista com um desejo sexual por outros homens. Como consequência disso, desenvolveu-se uma certa distância entre mim e minhas origens. A distância é ainda maior porque deixei a África como refugiado há mais de 20 anos. Tornei-me um *outsider* em três aspectos: em termos de sexualidade, de deslocamento geográfico e em termos culturais; e no sentido de não ter me tornado o tipo de profissional respeitável e casado que meus pais esperavam. Tal posição deixa a sensação de que tenho muito pouco a perder. Ela produz uma liberdade pessoal que me distancia da hegemonia da convenção. (FANI-KAYODE, 1996, p. 5)<sup>3</sup>

O projeto estético de Rotimi Fani-Kayode tinha o corpo negro masculino e gay como suporte e o êxtase como elo entre o plano material

---

<sup>3</sup> “It has been my destiny to end up as an artist with a sexual taste for other young men. As a result of this, a certain distance has necessarily developed between myself and my origins. The distance is even greater as a result of my having left Africa as a refugee over 20 years ago. On three counts I am an outsider: in matters of sexuality; in terms of geographical and cultural dislocation; and in the sense of not having become the sort of respectably married professional my parents might have hoped for. Such a position gives me a feeling of having very little to lose. It produces a sense personal freedom from the hegemony of convention” (FANI-KAYODE, 1996, p. 5).

e espiritual, entre a sexualidade e a espiritualidade, entre suas heranças culturais iorubás e seu encontro com a ocidentalidade. Nas palavras de Kobena Mercer (1996, p. 109),

sua visão caleidoscópica, filtrando elementos africanos e europeus através do nervo óptico de sua câmera, e sua busca apaixonada pelo prazer visual carnal, revelam, ao invés disso, um intenso encontro com a realidade emocional da carne, onde é ritualizada a perda da identidade estática do eu.<sup>4</sup>

Na fotografia de Fani-Kayode, o predomínio de corpos negros masculinos nus, “deuses da varíola, na figura da deusa iorubá Shapona, padres transsexuais e homens negros atraentes” (FANI-KAYODE, 1996, p. 9)<sup>5</sup>, se faz presente devido à transfiguração entre êxtase e o resgate da ancestralidade iorubá que permeia entre adereços e poses dos corpos. Exatamente por tal “visão caleidoscópica”, oriunda da vivência entre três continentes – África, Europa e América do Norte, do desamparo que o deslocamento provoca no imigrante, da tentativa de viver simultaneamente entre mundos e por viver as transformações ocorridas nos anos 1960, 1970 e 1980, é que a vida e a obra de Fani-Kayode nunca se confinaram ao conforto e à segurança de uma identidade, pois não se limitaram a rótulos que os aprisionassem a uma ou outra “identidade nacional”, ao “ser africano e negro”, bem como à homossexualidade, todas elas enclausuradas na estaticidade e no exotismo.

---

<sup>4</sup> “his kaleidoscopic vision, filtering African and European elements through his camera's optic nerve, and his passionate pursuit of carnal visual pleasure, reveal instead a heightened encounter with the emotional reality of the flesh in which it is precisely the ego's ecstatic loss of identity that is celebrated” (MERCER, 1996, p. 109).

<sup>5</sup> “smallpox gods, transsexual priests and desirable black men” (FANI-KAYODE, 1996, p. 9).

A partir de uma abertura caracterizada pela emergência do pós-moderno e das guerras anticoloniais em territórios africanos, a diáspora e a vivência da sexualidade em trânsito se colocam como pilares para a reflexão das raízes da fotografia kayodiana sob o “domínio do sagrado” (MERCER, 1996, p. 110), o que pode ser notado já em seu ensaio inaugural *Traces of Ecstasy* (1996) e da publicação de sua primeira coleção de fotografias, *Black Male/White Male* (1987).

Apesar de ter tido apenas uma exposição individual em vida, em seis anos de carreira, a obra de Fani-Kayode apareceu em inúmeras mostras coletivas, demonstrando o quanto seus trabalhos transitaram por diversos espaços e o quanto impactaram o panorama da cultura visual britânica dos anos 1980, ao fundar e assumir a presidência da *Autograph* – Associação de Fotógrafos Negros, ao estabelecer contatos com artistas de dentro e fora da ambiência britânica, ao ter várias de suas fotografias utilizadas em antologias de literatura e crítica de arte *queer* e ao se tornar um dos porta-vozes da cultura gay. O fato de o corpo, em sua obra, se transmutar em um local de tradução e metáfora, Rotimi Fani-Kayode se engaja rumo à “formação transatlântica de uma diáspora cultural negra e gay” (MERCER, 1996, p. 1)<sup>6</sup>, ao assumir o papel de um “tradutor migrante”, nos termos de Kobena Mercer (1996, p. 1-5)<sup>7</sup>.

Uma repercussão curiosa e contemporânea da influência de Kayode nos Estudos da Imagem nos transporta direto para a exposição

---

<sup>6</sup> “transatlantic formation of a black gay cultural diaspora” (MERCER, 1996, p. 1).

<sup>7</sup> “migrant translator” (MERCER, 1996, p. 5).

com título homônimo ao seu ensaio inaugural, *Traces of Ecstasy*, organizada em 2016, mas fora dos olhos ocidentais. Era a primeira vez que sua obra era exibida em África, no museu sul-africano *Iziko South African National Gallery*, à época, 25 anos após a morte do fotógrafo nigeriano. Nas palavras de Rebecca Steel (2016, s.p.), crítica do museu, “as fotografias de Rotimi Fani-Kayode nos permitiram reavaliar o que constitui a sexualidade masculina negro-africana”<sup>8</sup>.

Em parceria com a Autograph<sup>9</sup>, o museu trouxe as imagens mais icônicas de Kayode, passando por sua publicação inaugural, *Black Male/White Male*, bem como de outras publicadas pela *Gay Men’s Press* ou pela *Ten.8*, tais como *Nothing to Lose* e *Bodies of Experience*, cuja obra teve parceria incondicional de seu companheiro Alex Hirst. Se a exibição tivesse ocorrido em África nos anos 1980, como o próprio Fani-Kayode (1996, p. 9) coloca, “se um dia eu conseguisse fazer uma exposição em Lagos, creio que isso causaria muita revolta e violência. Eu certamente seria acusado de ser alguém que dissemina valores ocidentais corruptos e decadentes”<sup>10</sup>.

Diante da proibição da união homoafetiva em diversos países africanos, a exposição se torna um marco na contemporaneidade do continente, tendo em vista a enorme quantidade de pedidos de refúgio de homens e mulheres de África para o Ocidente por conta da

---

<sup>8</sup> “the photographs of Rotimi Fani-Kayode have allowed us to re-evaluate what constitutes black African male sexuality” (STEEL, 2016, s.p.).

<sup>9</sup> Alguns dos arquivos estão na Tate ou na Hales Gallery, em Londres.

<sup>10</sup> “If I ever managed to get an exhibition in, say, Lagos, I suspect riots would break out. I would certainly be charged with being a purveyor of corrupt and decadent Western values” (FANI-KAYODE, 1996, p. 9).



homossexualidade vista enquanto um crime em Camarões, Chade, Egito, Nigéria, Gana, Uganda, entre outras nações africanas (ACNUR, 2019). Além disso, a exposição propõe a leitura das imagens citadas como objetos que promovem o afeto homossexual e a empatia na contemporaneidade, ao abandonar o caráter panfletário de divulgação da violência e brutalidade a que esses corpos são acometidos diariamente.

Tais imagens foram expostas sem uma linearidade temporal premeditada ou hierarquização de corpos ou cores em retratos, estudos de nus e quadros encenados em preto e branco, numa genealogia descontínua e descentrada, própria do trabalho de Fani-Kayode. De modo aleatório, *Traces of Ecstasy* recorre ao método de Fani-Kayode para trazer à tona uma linguagem fotográfica que transita entre o universo da sexualidade negro-africana e masculina e de signos religiosos iorubás reconstituídos no Ocidente, mas fora dos regimes coloniais visuais anglófonos. A identificação com o acervo da africanidade iorubá é imediata, seja através das práticas ritualísticas e símbolos religiosos, seja pelas pinturas nos corpos, pelos elementos da natureza que os compõem, ou pelo uso das máscaras, objeto que, na cultura iorubá, é ligação entre o plano carnal e o espiritual, e não algo a esconder uma espécie de segredo.

A hibridização de tais elementos é visível através da apropriação de objetos e vestes ocidentais, que revelam a influência direta do cristianismo em África, bem como o fardo da escravidão. Todavia, tais elementos produzem uma interrupção, uma suspensão na leitura das

imagens, dado o livre prazer e gozo de corpos historicamente expropriados de suas histórias e a completa nudez (ou não) de seus membros, ou através da fricção dos músculos em contatos que exprimem o desejo carnal entre homens. A liberdade dos corpos em sua exposição, materialidade e plasticidade os distanciam do fetiche e da hipersexualização, do controle e paralisia, dotando-os de domínio próprio, para além do desejo erótico. As poses ornadas por máscaras, por exemplo, colocam o espectador em um terreno distante do primitivismo cubista, obrigando-o a construir uma outra leitura dos corpos que o encaram.

De modo análogo a Aimé Césaire, o “retorno ao continente natal” de Fani-Kayode através do seu trabalho, mesmo após a morte, traz a possibilidade de retornarmos ao incontornável e tão presente convite do escritor Chinua Achebe, às vésperas da independência da Nigéria, tempo da infância de Kayode e fuga de sua família da Guerra. Um convite à reflexão sobre os retratos ocidentais do continente africano em molduras que o colocam como a antítese da Europa, um espaço sem histórias, culturas e arte. Um convite tímido à época, mas urgente na contemporaneidade, que se coloca avesso a uma leitura estritamente antropológica dos arquivos da africanidade, aos velhos e opressores modos de apropriação desses arquivos, como uma estratégia brutal de desumanização do Outro.

Essa distorção imagética em torno do continente africano se deve, em grande parte, ao sistema de educação implantado em África pelo Ocidente.

A história de África e da raça negra tem sido constantemente distorcida. Mesmo em África, minha educação foi dada em inglês e em escolas cristãs, como se a língua e a cultura do meu próprio povo, os iorubás, fossem inadequadas ou de alguma forma inadequadas para o desenvolvimento saudável das mentes jovens. (FANI-KAYODE, 1996, p. 7)<sup>11</sup>

Em *The Education of a British-Protected Child*, Achebe (2009) destaca o surgimento da primeira universidade na Nigéria, após a 1ª Guerra Mundial – o *Government College*, em Umuahia, local onde estudou. Suas reflexões nos levam a perceber o quanto a sua opção pela escrita literária em língua inglesa estava intimamente ligada à educação da Nigéria e à instituição do Estado moderno nigeriano. Tanto ele quanto seus antecessores e sucessores se viram no impasse entre escolher a língua nativa ou a europeia como veículos de suas literaturas.

Embora muito centrado na porção igbo da Nigéria e nas imagens estereotipadas do continente africano de modo muito geral, Achebe (2009) aparece como interlocutor de Fani-Kayode quando o fotógrafo fala desse mesmo fetiche, desse mesmo caráter “primitivo” atribuído ao “ser africano”, ao tomar como ponto de interpretação, não somente a geopolítica do continente, mas sua Arte, principalmente quando esta passou a estar em voga nos museus ocidentais e a ser objeto de escrutínio por conta do uso das máscaras africanas feito por seus modelos nas fotos.

Fani-Kayode (1996, p. 6) relata a inserção de suas fotografias no Ocidente e como a recepção de sua fotografia impacta a leitura de quem

---

<sup>11</sup> “The history of Africa and of the Black race has been constantly distorted. Even in Africa, my education was given in English in Christian schools, as though the language and culture of my own people, the Yoruba, were inadequate or in some way unsuitable for the healthy development of young minds” (FANI-KAYODE, 1996, p. 7).

tem a arte de origem africana como um objeto exótico e primitivo a ser lido:

Minha realidade não é a mesma que muitas vezes nos é apresentada nas fotografias ocidentais. Na qualidade de um africano trabalhando através de uma mídia ocidental, tento trazer a dimensão espiritual em minhas fotografias para que os conceitos de realidade se tornem ambíguos e sejam abertos à reinterpretação. Isso requer o que os sacerdotes e artistas iorubás chamam de técnica de êxtase. (...) Torno minhas fotos homossexuais de propósito. Os homens negros do Terceiro Mundo não revelaram anteriormente nem a seus próprios povos nem ao Ocidente um fato chocante: eles podem desejar uns aos outros. (...) Agora é hora de reapropriarmos tais imagens e transformá-las ritualisticamente em imagens para a nossa própria criação.<sup>12</sup>

Em tempos que garantem a continuidade do que Achille Mbembe (2001) designou como as “significações canônicas da África” ou da africanidade, vinculadas ao colonialismo, ao escravismo e ao *apartheid*; em tempos em que a Nigéria propõe uma legislação para proibir a união homoafetiva; nós, gays e afrodescendentes, insistimos nas perguntas: como combater a guerra pela posse do corpo, a partir do desmantelamento dessas forças? Como desvincular a identidade da clausura do corpo e do confinamento representacional?

Diante de tais questionamentos, Rotimi Fani-Kayode nos impulsiona a ver para além dos problemas enfrentados pela população

---

<sup>12</sup> “My reality is not the same that which is often presented to us in western photographs. As an African working in a western medium, I try to bring out the spiritual dimension in my pictures so that concepts of reality become ambiguous and are opened to reinterpretation. This requires what Yoruba priests and artists call a technique of ecstasy. (...) I make my pictures homosexual on purpose. Black men from the Third World have not previously revealed either to their own peoples or to the West a certain shocking fact: they can desire each other. (...) It is now time for us to reappropriate such images and to transform them ritualistically into images for our own creation” (FANI-KAYODE, 1996, p. 6).

LGBTQIA+ da Nigéria contemporânea e da leitura ocidental das artes africanas em diáspora. O fotógrafo nigeriano aponta para imagens de protagonismo de africanos e afrodescendentes na constituição da história do Ocidente. A exposição *Traces of Ecstasy*, ocorrida na África do Sul em 2016, surge como contraimagem de referência na luta dos artistas africanos da diáspora, na tentativa de revisar as significações canônicas impostas aos seus corpos e ao continente africano. Imagens como as de Rotimi Fani-Kayode, que desafiam a ocidentalidade, nos concedem outras figurações para uma leitura despactualizada da cultura visual de África na diáspora, a fim de exibir sua potência frente às memórias escravistas instituídas e à heteronormatividade.

## REFERÊNCIAS

ACHEBE, C. *The Education of a British-Protected Child*. New York: Anchor Books, 2009.

ACNUR - United Nations High Commissioner for Refugees. *Perfil das Solicitações de Refúgio relacionadas à Orientação Sexual e à Identidade de Gênero*. 2019. Disponível em: [https://datastudio.google.com/reporting/11eabzin2AXUDzK6\\_BMRmo-bAIL8rrYcY/page/1KIU](https://datastudio.google.com/reporting/11eabzin2AXUDzK6_BMRmo-bAIL8rrYcY/page/1KIU). Acesso em: 17 jul. 2022.

AKINWOTU, E. Blackmail, prejudice and persecution: gay rights in Nigeria. *The Guardian*, 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/global-development/2018/mar/30/blackmail-prejudice-persecution-gay-rights-nigeria>. Acesso em: 17 jul. 2022.

COATES, T. *Between the World and Me*. New York: Random House, 2015.

- FANI-KAYODE, R. Traces of Ecstasy. *In*: FANI-KAYODE, R.; HIRST, A. (eds.). *Photographs*. London: Autograph, 1996, p. 4-11.
- MBEMBE, A. As Formas Africanas de Auto-Inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, nº 1, 2001, p. 171-209.
- MERCER, K. Eros & Diaspora. *In*: FANI-KAYODE, R.; HIRST, A. (eds.). *Photographs*. London: Autograph, 1996, p. 108-121.
- STEEL, R. Nigerian Photographer Rotimi Fani Kayode: Exposing Prejudice Through the Nude. *The Culture Trip*, 2016. Disponível em: <https://theculturetrip.com/africa/nigeria/articles/nigerian-photographer-rotimi-fani-kayode-exposing-prejudice-through-the-nude/>. Acesso em: 17 jul. 2022.

## CAPÍTULO 3

---

### *PIECING ME TOGETHER* (2017) [ME MONTANDO] E ME DESMANCHANDO: SOBRE CRESCER E ESPALHAR PALAVRAS<sup>1</sup>

Fernanda Vieira de Sant'Anna

*Todos nós carregamos uma fragilidade muito grande, mesmo com toda a força.*

*A invisibilidade cansa.*

*Graça Graúna*

Estamos sempre nos tornando quem somos e descobrindo pontos de vista – já que a verdade é um conceito que deve ser evitado porque é definitivo demais, e sabemos que o conhecimento é fluido como um rio selvagem. O conceito linear de tempo é um entendimento ocidental que escolhi negar, porque o passado é uma parte importante de quem somos no presente: não podemos separar nossos ontem(s) de nossos hoje(s). Este ensaio é muito pessoal, de tal forma que foi impossível fazer uma análise apartada de *Piecing me together* (2017) de Renée Watson: dito isso, só posso esperar que este texto traga alguma compreensão das condições subalternas retratadas no trabalho de Watson, ou algum consolo, ou algum senso de cumplicidade; e que você se lembre de que minha experiência pessoal faz parte de uma história coletiva, uma herança da colonialidade.

---

<sup>1</sup> Este ensaio é uma versão traduzida e revisada do ensaio “Piecing me Together, Tearing me Apart: Growing up, Spreading Words and Breathing Hard”. Publicado em MEDEIROS, Fernanda; CIANCONI, Vanessa (Orgs.). *PPGL/UERJ: escritos discentes em literaturas de língua inglesa*. Vol XII. 1ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019, v. 12, p. 52-61.

Renée Watson é autora de best-sellers, performer, educadora e ativista. Ela recebeu o Coretta Scott King Award e Newbery Honor por seu romance para jovens adultos *Piecing me together* (2017). Seus trabalhos também incluem outro romance para jovens adultos, *This Side of Home [Este lado de casa]* (2015), que foi indicado para Melhor Ficção para Jovens Adultos pela *American Library Association*. Seus livros ilustrados infantis receberam vários prêmios. Sua poesia e ficção são muitas vezes centradas em torno das experiências vividas por meninas e mulheres negras, explorando temas como lar, identidade e interseções de classe, gênero e raça. No verão de 2016, ela lançou o “*I, Too, Arts Collective [Eu, também, Coletivo de arte]*”, uma organização sem fins lucrativos comprometida em nutrir vozes sub-representadas nas artes criativas. Ela também lançou a campanha de arrecadação de fundos *#LangstonsLegacy Campaign [Campanha #Legadode Langston]*, na esperança de alugar a antiga residência de Langston Hughes, com a intenção de preservar seu legado e construir um programa para escritoras/es emergentes.

A obra *Piecing me together* (2017) de Watson retrata Jade Butler, uma garota afro-estadunidense de 16 anos que é pobre, gorda, mora na “*hood [quebrada]*” e é filha de uma mãe adolescente. Jade ganha uma bolsa de estudos em uma escola particular onde, apesar de se sentir uma estranha, tem muitas oportunidades. Uma delas é o programa de mentoria “*Women to women [De Mulheres para Mulheres]*”, um programa para meninas “em risco”; e mesmo que sua mentora seja uma mulher negra formada na mesma escola, ela não



compartilha ou entende o contexto de Jade. Jade acredita que deve sair de seu bairro pobre para ter sucesso, tentando aproveitar todas as oportunidades que surgem em seu caminho. Mas mais do que isso, Jade quer falar e ser ouvida, criar e ser vista, enquanto luta para encontrar uma maneira de fazer a diferença. Com capítulos que mais se assemelham a movimentos e uma linguagem acolhedora, cheia de poesia, Watson chega ao seu público de forma sensível e acessível. Aqueles que enfrentaram ou estão enfrentando uma situação como a de Jade podem se ver na jovem enquanto ela amadurece. E quem nunca viveu a pobreza e o preconceito pode exercitar a empatia e vislumbrar as agruras da invisibilidade e da opressão.

Ser uma garota pobre não-branca é quase como ter o superpoder da invisibilidade ao mesmo tempo em que temos um alvo pintado nas costas. Nós não pertencemos. Preenchemos as rachaduras produzidas pelo sistema para sobreviver, como água ou lama – lama porque somos feitas da terra, da matéria de Pachamama. E “se você acha que é crime eu querer reconhecimento, então você quer que eu permaneça invisível” (MARACLE, 1996, p. 129-130, tradução nossa). Como cresci em uma família que se passava por branca (e eu não), me senti como um animal de estimação exótico para meus parentes em tantas circunstâncias que perdi a conta. Meus primos brancos de classe média quebravam meus poucos brinquedos e nada acontecia com eles. Comecei a estudar porque achava que era a única coisa em que eu era boa. Melhor do que meus colegas brancos. Melhor do que minha família branca. Eu pensava, naquela época, que os livros não podiam julgar a cor da minha pele ou

minha condição social – a inocência da infância e adolescência. Entendi melhor as coisas à medida em que envelheci. E talvez seja por isso que, hoje, me tornei escritora e estudiosa de literatura, pesquisando literaturas indígenas [majoritariamente produzidas por mulheres e não-binárias] de Abya Yala (continente colonialmente conhecido como América). Livros, como *Piecing me together* (2017) poderiam ter me salvado mais cedo e eu poderia ter alguém como eu para admirar em vez de todos os exemplos e autores brancos, que foram importantes e excelentes, mas que estão tão distantes da realidade e identidade de meninas pobres não-brancas.

Assim como Jade, pensei que tinha que deixar meu bairro pobre e minha solução também foi estudar o máximo que pudesse. Como percebeu Frederick Douglass, “o conhecimento inabilita uma criança para ser escravizada” (DOUGLASS apud DAVIS: 1981, 1.35%, tradução nossa<sup>2</sup>). Educação. Essa seria a minha saída, a minha entrada, como afirma a personagem na primeira página da obra:

español  
língua espanhola

Estou aprendendo a falar.  
Para me dar uma saída. Uma entrada. (WATSON, 2017, 1,5%,  
tradução nossa<sup>3</sup>).

---

<sup>2</sup> “knowledge unfits a child to be a slave” (DOUGLASS apud DAVIS: 1981, 1.35%)

<sup>3</sup> “español

Spanish language

I am learning to speak.

To give myself a way out. A way in”. (WATSON, 2017, 1.5%).

No entanto, ao buscar o conhecimento ocidental(izado), não estamos buscando nos “integrar” ao modelo eurocêntrico de dominação. Estamos tentando sobreviver a ele, para não sermos esmagadas por ele em primeiro lugar. Então, se conseguirmos aguentar o suficiente, pretendemos desmantelá-lo. Claro, é difícil fazê-lo quando aprendemos tudo de uma perspectiva eurocêntrica:

O desejo do nosso povo de se firmar nesta sociedade é arrogantemente interpretado como um desejo de ser como o europeu. Nunca tememos ou rejeitamos novos conhecimentos. Mas, francamente, não respeitamos os caminhos europeus da CanAmerica. Buscamos conhecimento para que possamos transformá-lo para nosso próprio uso. Não se surpreenda quando eu te disser que o seu conhecimento não é o único conhecimento que buscamos. (MARACLE, 1996, p. 87, tradução nossa<sup>4</sup>)

Ainda assim, estou ciente dos meus privilégios. Mesmo crescendo em um bairro periférico e estudando em uma escola pública com livros e roupas usadas, tive um teto sobre minha cabeça, saneamento básico e uma comunidade de amor: uma mãe amorosa, um padrinho carinhoso e uma avó dedicada. E até mesmo uma visita ocasional do meu pai trazendo biscoitos de coco e exigências sobre meu desempenho escolar ser irrepreensível. Claro, havia também uma tia neurótica, um tio abusivo e alcoólatra e um vizinho molestatador. Não podemos ter tudo, podemos? Sim, algumas pessoas podem. Mas, como Jade, eu não sou uma dessas pessoas. No entanto, vivendo em um país

---

<sup>4</sup> “The desire of our people to gain a foothold in this society is arrogantly interpreted as a desire to be like European. We have never feared or rejected new knowledge. But quite frankly, we do not respect the ways of European CanAmerica. We seek knowledge that we may turn it to our own use. Do not be surprised when I tell you that your knowledge is not the only knowledge we seek” (MARACLE, 1996, p. 87).

desigual como o Brasil, posso me considerar afortunada, pois muitas crianças não têm metade das condições que tive quando menina.

Não obstante, o enraizamento de uma sujeita racializada pode ser encontrado em uma noção de lar como “o local da experiência cotidiana vivida” (BRAH, 1996, p. 4, tradução nossa<sup>5</sup>). No caso de Jade, o lar está em ser reparada pelo amor de sua mãe, está em experienciar a rotina de sua casa:

O amor de mãe me repara.

Sempre que a comida da mamãe está cozinhando no fogão e a música de EJ está enchendo cada centímetro da casa e eu estou fazendo minha arte, eu acredito em tudo que essas mulheres estão dizendo sobre ser digna de coisas boas. Esses são os momentos em que me sinto segura, me sinto bem. Olho no espelho e vejo os olhos do meu pai olhando para mim, o cabelo volumoso da minha mãe, tudo volumoso. É aí que eu acredito que minha pele escura não é uma maldição, que meus lábios e quadris, cabelo e nariz não precisam de conserto. Que meu sonho de ser artista e viajar o mundo não é bobo. (WATSON, 2017, 1.37%, tradução nossa<sup>6</sup>)

De certa forma, o lar é uma constelação<sup>7</sup> de relações sociais particulares e pode ser entendido como um processo, ao invés de um marco fixo (MASSEY, 1994, p. 154) embora essa metáfora não seja uma mera abstração e carregue a materialidade discursiva das relações

---

<sup>5</sup> “the site of everyday lived experience” (BRAH, 1996, p. 4)

<sup>6</sup> Mom’s love repairs me.

Whenever Mom’s cooking is simmering on the stove and E.J.’s music is filling every inch of the house and I am making my art, I believe everything these women are saying about being worthy of good things. Those are the times I feel secure, feel just fine. I look in the mirror and see my dad’s eyes looking back at me, my mom’s thick hair, thick everything. And that’s when I believe my dark skin isn’t a curse, that my lips and hips, hair and nose don’t need fixing. That my dream of being an artist and traveling the world isn’t foolish (WATSON, 2017, 1.37%).

<sup>7</sup> Não confundir, em hipótese alguma, com a dita prática terapêutica de “Constelação familiar”.

de poder (BRAH, 1998, p. 198). Assim como Jade, meu lar era o amor da minha mãe, meu padrinho cantando as palavras erradas de uma letra de música em uma língua estrangeira que ele não conhecia, a casa era o pão frito da minha vó e seu jeito de encarar as coisas; e eu fiz um lar na minha escrita. O lar era uma constelação de emoções e pessoas que eu poderia levar comigo quando tivesse que enfrentar um mundo ao qual não pertencia. Como Jade, que se questiona sobre quando deixa a segurança e o pertencimento proporcionados por sua experiência de casa:

E isso me faz pensar se a vida de uma garota negra é apenas ser costurada e desfeita, ser costurada e desfeita. Eu me pergunto se existe uma maneira de uma garota como eu se sentir inteira. (WATSON, 2017, 1,37%, tradução nossa<sup>8</sup>)

Quando adolescente, também me perguntava constantemente se um dia esse desfazer e ser costurada cessaria. Não. Acho que nunca vai acontecer, mas aprendi a administrar. “[Os] efeitos das relações sociais não podem ser expurgados tão facilmente, pois carregamos seus traços em nossa psique” (BRAH, 1996, p. 5, tradução nossa<sup>9</sup>).

Fator de impacto no nosso desfazimento constante: o capitalismo. O capitalismo não é mais um sistema econômico: é nosso modo de vida contemporâneo. Não é um *modus operandi*, mas um *modus vivendi*. E a colonialidade é um dos elementos-chave que

---

<sup>8</sup> And this makes me wonder if a black girl's life is only about being stitched together and coming undone, being stitched together and coming undone. I wonder if there's ever a way for a girl like me to feel whole (WATSON, 2017, 1,37%).

<sup>9</sup> “[The] effects of social relations cannot be expunged that easily, for we carry their traces in our psyche” (BRAH, 1996, p. 5).

constituem o poder global do capitalismo. Sustenta-se na imposição da classificação racial como principal fonte de seu poder e funcionamento, em todas as dimensões, sejam elas materiais ou subjetivas (QUIJANO, 2010, p. 85). Assim, esse modo de vida precisa de pessoas descartáveis como bens de consumo e mão de obra barata para manter seus mecanismos funcionando. Nesse sentido, a guetização é essencial para a operação e manutenção do capitalismo e da colonialidade, traduzida em sistema de binarismos hegemônicos: branco/não-branco, ocidental/oriental, selvagem/civilizado, heterossexual/gay, e assim por diante. Um binarismo que está sempre posicionando e reposicionando brancos e ocidentais como interlocutores normativos (SHOHAT, 2004, p. 21), acentuando o silenciamento das identidades que não se conformam: vítimas não se tornam resistência. E nós somos (r)existência. É difícil se definir pelo que lhe falta, por ser o lado negativo de um modelo hegemônico: mulher/mestiza-indígena /pobre/cuír-queer. É doloroso entender que somos bens descartáveis para serem usados por um sistema cruel de dominação. E é ainda mais difícil perceber que as pessoas pensam que você é a coisa que precisa ser consertada: “Eu digo a ela. ‘Não quero parecer ingrata. Quer dizer, eu gosto de fazer todas essas viagens, mas às vezes você me faz sentir como se tivesse vindo para me consertar; só que, eu não me sinto quebrada. Não até eu estar perto de você ’” (WATSON, 2017, 1.69%, tradução nossa<sup>10</sup>).

---

<sup>10</sup> “I tell her. ‘I don’t want to sound ungrateful. I mean, I do like going on all those trips, but sometimes you make me feel like you’ve come to fix me; only, I don’t feel broken. Not until I’m around you’” (WATSON, 2017, 1.69%).

Nesse sentido, as opressões se sobrepõem e não podem ser isoladas umas das outras: raça, gênero, classe social, orientação sexual e padrões estéticos. Como me recuso a reproduzir as práticas da colonialidade, não vou hierarquizar as opressões: uma abordagem interseccional é essencial. “O caminho da liberdade é pavimentado com o conhecimento íntimo dos oprimidos” (MARACLE, 1996, p. 139, tradução nossa<sup>11</sup>). O empoderamento das mulheres racializadas “nunca acontecerá em um contexto caracterizado pela opressão e injustiça social” (COLLINS, 2002). As mulheres afrodescendentes e indígenas entendem a dor e a opressão da colonialidade na carne e na alma. Qualquer empoderamento que não leve em conta as experiências das mulheres racializadas e a opressão contínua, não serve a todas as mulheres, servindo apenas a uma parte “seleta” desse grupo. Portanto, se uma de nós não é livre, nenhuma de nós é: “Eu não sou livre enquanto qualquer mulher não for livre, mesmo quando seus grilhões são muito diferentes dos meus. E não sou livre enquanto uma pessoa de Cor permanecer acorrentada” (LORDE, 1984 [1981], l. 68%, tradução nossa<sup>12</sup>).

Assim, a literatura, como forma simbólica independente e como espaço de criação de mundos possíveis, aborda questões que são dadas, mas ainda não resolvidas pela contemporaneidade, ficcionalizando acontecimentos de forma que as pessoas possam se distanciar para

---

<sup>11</sup> The road to freedom is paved with the intimate knowledge of the oppressed” (MARACLE, 1996, p. 139).

<sup>12</sup> “I am not free while any woman is unfree, even when her shackles are very different from my own. And I am not free as long as one person of Color remains chained” (LORDE, 1984 [1981], l. 68%).

melhor encará-los – em certa medida. A literatura produzida pelas – assim chamadas – margens, pode ajudar a repensar os processos identitários, a colonialidade e as relações de poder. Watson, em *Piecing me together* (2017), inclui temas como a apagada História indígena e afro-estadunidense. Temas pouco ou nada abordados pela literatura totalizante. A amiga de Jade, Lee Lee, frequenta uma escola do bairro e sua professora, a Sra. Phillips, ensina sobre coisas bastante incomuns em um programa escolar regular, assuntos que vão contra o eurocentrismo e um sistema educacional que perpetua a colonialidade. Por exemplo, Jade havia aprendido sobre a jornada de dois anos de Lewis e Clark pelo Oeste como parte de uma “esplêndida peça de diplomacia estrangeira através do Senado dos EUA” (NATIONAL ARCHIVES, 2018, tradução nossa<sup>13</sup>). A ruptura histórica que abrange a maior parte da história afro-estadunidense e indígena é destacada quando Jade percebe todos os sinais que marcam a jornada de Lewis e Clark, mas também percebe que não há nenhum indício de York ou Sacagawea neles: “York não está lá; nem Sacagawea. Ou os povos nativos que já estavam lá” (WATSON, 2017, 1.14%, tradução nossa<sup>14</sup>). Essa nomeação de figuras e situações importantes do passado, apagadas dos livros didáticos, e esse uso da escrita criativa para preencher as lacunas deixadas pela História Oficial é um dos usos mais preciosos e possíveis da literatura. É claro que todas as limitações e privilégios da

---

<sup>13</sup> “splendid piece of foreign diplomacy through the U.S. Senate” (NATIONAL ARCHIVES, 2018).

<sup>14</sup> “York is not there; neither is Sacagawea. Or the native people who were already there” (WATSON, 2017, 1.14%).



literatura como meio de memória (MORRISON apud GENTZLER, 2008, p. 181) devem ser levados em consideração. No entanto, uma abordagem criativa pode ser indispensável para (re)criar a história e preencher as lacunas históricas deixadas pela colonialidade, uma vez que a literatura, como sistema simbólico de memória cultural, funciona de forma diferente de outros sistemas, como a História. A rememoração proporciona uma espécie de identificação e sentido de enraizamento e passado, oferecendo uma forma de cura pela recriação da história (GENTZLER, 2008, p. 181), apesar das opressões massivas, de forma a possibilitar a projeção de uma nova inscrição para um futuro possível.

Quando eu era criança, aprendendo História na escola, nunca ouvi falar de indígenas como protagonistas ou como pessoas resistentes ou mesmo como pessoas vivas, ainda lutando contra o apagamento. Naquela época, me ensinaram mentiras terríveis: que os povos originários não foram escravizados porque eram preguiçosos, ou porque fugiam do cativeiro e não podiam ser recapturados pois conheciam o território, e que havia sido por isso que os europeus tiveram [o verbo costumava ser “ter”, em um sentido de não haver outra opção] que trazer e escravizar povos de África, já que devido ao deslocamento físico e às barreiras linguísticas, estes não fugiriam. Nem uma vez li um livro de História que nomeasse uma personalidade indígena ou mencionasse que os indígenas fizeram petições durante o Império brasileiro. Os vencedores nos escreveram fora da História e nos alimentaram com distorções e versões inventadas de fatos. Além disso, eu nunca tinha lido nenhum livro escrito por escritores indígenas pindorâmicos (brasileiros)

ou afro-brasileiros até a pós-graduação. Como Jade expressa como se sentiu depois de descobrir o real significado do Dia de Ação de Graças, foi como eu pessoalmente me senti quando comecei a desvendar fatos e histórias escondidas pela colonialidade:

Eu me sinto tão constrangida porque eu nunca pensei em nada disso. Nunca percebi que havia um centro comunitário para jovens nativos americanos aqui em Portland. Mamãe, EJ e Lee Lee continuam conversando, comparando a experiência de afro-americanos e nativos americanos nos Estados Unidos. (WATSON, 2017, 1,44%, tradução nossa<sup>15</sup>)

É difícil ser uma sujeita fronteiriça e acadêmica ao mesmo tempo. Escrever literatura, fazer pesquisa e ativismo se sobrepõem e se reescrevem. O diálogo sobre racismo e colonialidade requer o reconhecimento de contextos e especificidades que são estranhas às mulheres mais privilegiadas. É fundamental destacar os perigos da representação, da autorrepresentação e de representar o outro. Pesquisadores acadêmicos que não pertencem a grupos subalternos podem se posicionar como interlocutores de grupos marginalizados sem reconhecer seus próprios privilégios. Por outro lado, não se pode ser representante de todo um grupo subalterno apenas por fazer parte dele. De uma forma ou de outra, como pesquisadoras e escritoras, devemos ter muito cuidado para não distorcer ou homogeneizar pessoas e povos, ou mesmo reproduzir a opressão. Devemos nos manter vigilantes para não reproduzir o Outramento, reforçando os estereótipos impostos pela

---

<sup>15</sup> I feel so embarrassed that I've never even thought about any of this. Never realized that there was a community center for Native American youth here in Portland. Mom, E.J., and Lee Lee keep on talking, comparing the experience of African Americans and Native Americans in the United States. (WATSON, 2017, 1.44%).

colonialidade, para resolver um problema de representação. Como sujeitas fronteiriças, às vezes somos consideradas “vozes autênticas” e devemos estar sempre vigilantes para não nos transformarmos em *tokens*, 'falando por', em vez de 'falando com'. Deve haver uma crítica permanente de nossas práticas acadêmicas e de nossa escrita criativa, em uma vigilância constante.

As pontes que tive que cruzar para me tornar escritora e pesquisadora me marcaram e marcaram tanto minha práxis acadêmica quanto minha literatura. É injusto ter que lutar para ser quem somos. Como eu, muitas mulheres racializadas precisam trabalhar durante a faculdade e devem fazer duas ou três vezes o esforço para obter um diploma. Devemos sempre nos sobressair para provar que somos dignas. Aprendi em carne e osso que quando nós, as chamadas sujeitas periféricas, alcançamos mais alto, nos tornamos perigosas. E como Jade sabe, já em sua tenra idade, que terá que superar estereótipos: “Ouvindo essas mentoras, sinto que posso provar que os estereótipos negativos sobre garotas como eu estão errados. Que eu posso e vou fazer mais, ser mais” (WATSON, 2017, l. 37%, tradução nossa<sup>16</sup>). No meu primeiro ano na universidade, tive que argumentar com um professor que um ensaio que escrevi era autoral, porque ele disse que estava muito bem escrito para ser meu. Assim como Jade, a maioria das garotas negras e indígenas são consideradas limitadas, quebradas, incapazes de alcançar

---

<sup>16</sup> “Listening to these mentors, I feel like I can prove the negative stereotypes about girls like me wrong. That I can and will do more, be more” (WATSON, 2017, l. 37%).

grandes coisas: “Por que eu só sou vista como alguém que precisa e não alguém que pode dar?” (WATSON, 2017, 1,77%, tradução nossa<sup>17</sup>).

Como Jade, às vezes achamos que essa raiva precisa ser escondida, porque não seremos aceitas ou ouvidas, e talvez seremos ainda mais temidas do que já somos. Quando questionada por um homem branco sobre o que ela pensa sobre a agressão policial a um adolescente negro, Jade afirma: “Não tenho certeza de como responder à pergunta dele, porque nada além de dor vai transbordar. Digo a ele: “Estou muito triste com isso”. Digo-lhe triste porque acho que os brancos podem lidar melhor com a tristeza negra do que com a raiva negra. Eu sinto os dois. Mas a tristeza ganha simpatia, então eu fico com ela” (WATSON, 2017, 1.78%, tradução nossa<sup>18</sup>).

Raiva não significa violência. Mas nós, sujeitas racializadas, também conhecemos a violência. Minha mãe era uma mulher branca ruiva, mas ela teve “a conversa” comigo: recomendações sobre como se comportar em um estado policial sendo uma garota racializada. “Não corra, nunca. Não retruque, mesmo que seus amigos brancos estejam fazendo isso, você não pode. Você não deve. Não deixe que te revistem, mostre seus bolsos, abra você mesmo sua bolsa”. E mais. O que minha mãe não explicou foi o porquê. Eu tive que descobrir isso sozinha. E descobri que é porque nós, racializadas, somos todas culpadas até que se

---

<sup>17</sup> “Why am I only seen as someone who needs and not someone who can give?” (WATSON, 2017, 1.77%).

<sup>18</sup> “I am not sure how to answer his question, because nothing but pain will pour out. I tell him, “I’m really sad about it.” I tell him sad because I think white people can handle black sadness better than black anger. I feel both. But sadness gets sympathy, so I stick with that” (WATSON, 2017, 1.78%).

prove o contrário, enquanto nossos colegas brancos são todos inocentes até que se provem culpados. Fui seguida por seguranças em lojas em mais ocasiões do que me importo em lembrar, mas nunca li um livro discutindo essa experiência até *Piecing me together* (2017). Mesmo com os perigos da totalização, tokenização ou guetização, representatividade importa. É uma maneira de entender que não estamos sozinhas e que importamos.

Às vezes, quando eu narrava para alguém situações em que fui confrontada com o racismo, algumas pessoas duvidavam de mim e diziam que eu estava exagerando. Alguns diziam que eu não era “tão assim”, sendo eles próprios racistas. Alguns diriam que a pessoa estava apenas fazendo seu trabalho. Ou mesmo que eu estava louca por pensar que, o que quer que fosse, tinha de fato acontecido. Louca. Somos chamadas de loucas por apontar o racismo e devemos provar que realmente aconteceu. No capítulo ironicamente intitulado “*pertenecer /to belong [pertenecer/pertencer]*”, Jade vivencia puro racismo enquanto espera por sua amiga branca, Sam, em uma loja. Ela sai da loja porque a vendedora a maltrata e pede que ela entregue sua bolsa, enquanto todas as mulheres brancas dentro da loja estão com as suas. Jade se recusa e sai. Após o incidente, ela conta a Sam, cuja reação é de descrença:

[...] Você vai ficar do lado daquela vendedora racista?’

Caminhamos até a próxima loja. ‘Eu não chamaria de racista’, diz Sam.

— Então, como você chamaria?’

‘Não sei. Talvez você parecesse suspeita porque não estava comprando roupa nenhuma’. [...]

Não sei o que é pior. Ser maltratada por causa da cor da pele, do tamanho ou ter que provar que realmente aconteceu. (WATSON, 2017, 1,55%, tradução nossa<sup>19</sup>)

A batalha pela igualdade não tem sido fácil, justa, sem grandes sacrifícios e muitas perdas. Muitas pessoas que lutaram por justiça social foram massacradas apenas por defender um mundo menos desigual. A literatura é um lugar de (re)criação e investigação da realidade e de novas possibilidades. Watson retrata um episódio de violência policial em seu livro: uma adolescente é espancada pela polícia. Na obra, a adolescente sobrevive; na realidade, às vezes não. Mas como seu público é Young Adult (jovem adulto), é importante trazer um lado bom e uma mensagem de esperança junto com a denúncia da realidade. A violência policial é um tema recorrente que pessoas racializadas enfrentam todos os dias e que precisa ser abordado, além disso, precisa ser interrompido:

EJ olha para seu telefone, rolando para cima e para baixo com o dedo. ‘Natasha Ramsey’, diz ele. ‘Ela tem quinze anos.’ Ele vira o telefone para mim para que eu possa ver a foto.

Eu não reconheço seu nome ou rosto, mas ainda assim, ela parece familiar. Como uma garota com quem eu seria amiga. ‘O que... o que aconteceu?’

‘A polícia bateu muito nela. Ela está em estado crítico’. EJ lê o artigo, destacando os detalhes enquanto lê. ‘A polícia foi chamada para uma festa porque os vizinhos reclamaram da música alta. Os policiais estão dizendo que quando vieram para acabar com a festa,

---

<sup>19</sup> [...] You’re going to side with that racist salesclerk?’

We walk to the next store. ‘I wouldn’t call that racist,’ Sam says.

‘So what would you call it?’

‘I don’t know. Maybe you seemed up to something because you weren’t buying any clothes.’ [...]

I don’t know what’s worse. Being mistreated because of the color of your skin, your size, or having to prove that it really happened (WATSON, 2017, 1.55%).

ela foi insubordinada.’ Ele lê por alguns momentos, depois me diz: ‘Eles estão dizendo que não usaram força excessiva. Mas essa garota está com as costelas fraturadas e o maxilar quebrado!’ EJ balança a cabeça e guarda o telefone. ‘Nós provavelmente nem saberíamos disso se as pessoas não estivessem com seus telefones, gravando!’ (WATSON, 2017, 1,71%, tradução nossa<sup>20</sup>)

No final da obra, o público encontrará uma Jade que fala por si mesma, que faz exigências e que é corajosa o suficiente para assumir riscos. Por causa do episódio com Natasha Ramsey, e com a ajuda das conexões feitas através do programa “*Women to Women*”, ela consegue promover um sarau, junto com sua amiga Lee Lee, para arrecadar fundos para a família Ramsey, onde expõe suas colagens e onde Lee Lee pode ler sua poderosa poesia. A Jade que começou a obra tentando aprender a falar (outro idioma), agora encontra meios de expressar sua voz. Ela tem possibilidades. E essa mensagem é crucial para uma adolescente racializada que é desfeita diariamente pelas opressões da colonialidade. *Piecing me together* (2017) pode realmente ajudar a costurar uma adolescente ou, pelo menos, pode (talvez) contribuir para que alguém de origem privilegiada se torne mais consciente das questões raciais e sociais.

---

<sup>20</sup> E.J. looks at his phone, scrolling up and down with his finger. ‘Natasha Ramsey,’ he says. ‘She’s fifteen.’ He turns the phone to me so I can see the photo.

I don’t recognize her name or face, but still, she looks familiar. Like a girl I would be friends with. “What . . . what happened?”

‘The police beat her bad. She’s in critical condition.’ E.J. reads the article, calling out details as he reads. ‘The police were called to a house party because neighbors complained about loud music. The cops are saying when they came to break up the party, she was insubordinate.’ He reads for a few moments, then tells me, ‘They are saying they didn’t use excessive force. But this girl has fractured ribs and a broken jaw!’ E.J. shakes his head and puts down the phone. ‘We probably wouldn’t even know about this except people had their phones out, recording’ (WATSON, 2017, 1.71%).

Em síntese, se é que é possível construir uma síntese quando se trata de colonialidade, de representação e de identidades racializadas, Renée Watson aborda assuntos sensíveis e urgentes com uma prosa e enredo agridoces. *Piecing me together* (2017) é uma obra forte e necessária. E o público de Watson merece ser expandido e não limitado pela barreira do idioma. É claro que temos grandes autoras em Pindorama, mas uma tradução da obra de Watson seria muito bem-vinda. Como nos ensina Lee Maracle, uma sensação de impotência, de falta de poder e agência, é o legado deixado ao povo colonizado (1996, p. 93), enfrentar essa herança colonial ao retratar uma jovem negra que luta contra múltiplos efeitos da colonialidade e, ainda assim, consegue fazer mais e ser mais, desafiando os estereótipos impostos pela classificação hegemônica, é revigorante e necessário. Devo dizer que é urgente. A literatura é uma poderosa ferramenta decolonial que deve ser amplamente disseminada. A virada decolonial, a construção de novas epistemes e a criação de novos mundos precisa do lugar que a literatura oferece para analisar e pensar um mundo livre de opressão e segregação. Um mundo onde uma criança não precise catar frutas nas calçadas do seu bairro para ter algo para comer. Um lugar onde ativistas dos Direitos Humanos não sejam mais executadas nas ruas. Um lugar preenchido de um futuro ancestral.

## REFERÊNCIAS

BRAH, Avtar. *Cartographies of Diaspora: contesting identities*. London: Routledge, 1996.



- COLLINS, Patricia Hill. *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York and London: Routledge, 2002. Taylor & Francis e-Library e-book.
- DAVIS, Angela. *Women, race & class*. New York: Random House, 1981. E-book.
- GENTZLER, Edwin. *Translation and Identity in the Americas: New Directions in Translation Theory*. London and New York: Routledge, 2008.
- HALL, Stuart. "Introduction: Who Needs 'Identity'?" In: HALL, Stuart (ed). DU GAY, Paul (ed). *Questions of Cultural Identity*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 2006.
- LORDE, Audre. *The Uses of Anger: Women Responding to Racism*. [1981] In: \_\_\_\_\_. *Sister Outsider: Essays and Speeches* (Crossing Press Feminist Series). New York: Crossing Press, 2007 [1984]. E-book.
- MARACLE, Lee. *I am Woman: A Native Perspective on Sociology and Feminism*. Vancouver: Press Gang Publishers, 1996.
- MASSEY, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- NATIONAL ARCHIVES. Lewis & Clark Expedition. Site created and maintained by The U.S. National Archives and Records Administration. Retrieved from: <https://www.archives.gov/education/lessons/lewis-clark>. Accessed on 1 March 2018.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura S.; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. 1ª ed. 4ª reimpressão. São Paulo: Cortez, 2010. p. 84-130.
- SHOHAT, Ella. Estudos da área de gênero e as cartografias do conhecimento. In: COSTA, Claudia L.; SCHMIDT, Simone P.

(orgs). Poéticas e políticas feministas. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004. p. 19-30.

SPIVAK, Gayatri C. Questions of Multi-culturalism. In: HARASYM, Sarah (ed). *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. New York & London: Routledge, 1990. p. 59-66.

WATSON, Renée. *Piecing me together*. New York: Bloomsbury, 2017. E-book.

## CAPÍTULO 4

---

### A ARANHA MÃE – MULHER, SEXO E IDENTIDADE EM *LA PLUS SÉCRÈTE MÉMOIRE DES HOMMES*

Antonia de Thuin

Mohamed Mbougar Sarr (1990-) faz em seu romance *La Plus Secrète Mémoire des Hommes* (2021) uma homenagem a diversos outros autores, desde sua dedicatória a Yambo Ouologuem (1940-2017), autor do Mali, a Bolaño, presente na estrutura do livro, que repete a de *2666*, passando por Ken Bugul (1947-), escritora senegalesa, que inspira a personagem Siga D, como dito em entrevistas pelo autor. O livro descreve ao longo de mais de 400 páginas a busca de um escritor pela inspiração inicial de um livro mítico, no romance chamado *Le Labyrinthe de l'Inhumain*, pelo qual Diégane, o personagem principal, se assombra. Ajudado em sua busca pela personagem Mariame Siga D., a “aranha-mãe”, uma escritora senegalesa mais velha, que sai de seu país natal para estudar e permanece na Europa pelo escândalo que causam seus livros, em que as personagens têm uma vida sexual não tradicional. Estruturando-se assim, o livro se apresenta como um pensamento a respeito da identidade africana no continente e em sua diáspora, tendo como ponto em comum o sujeito colonial cindido de Frantz Fanon, quer dizer, a noção de que a colonização opera uma cisão identitária no sujeito, e isso é parte do seu processo de subjugar povos e indivíduos, que se tornam partidos entre sua cultura de origem e a cultura Ocidental.

Para contar as histórias dos diferentes personagens, o livro, tal qual o romance *2666*, de Bolaño, troca a voz do narrador, emulando a escrita de outros autores, como em uma homenagem. Assim, emprega um artifício usado por outros autores como Silviano Santiago, em seu *Machado*, ou o próprio Yambo Ouologuem, presente na dedicatória, em seu *Devoir de la Violence* (1966). Da voz de Diégane, que se confunde com o autor, passamos à voz de Elimane, o autor do livro mítico, de Siga D. e de outros amigos e colegas do autor que com ele se comunicam. Cada um se coloca dentro de uma questão ética-estética do continente africano e de sua diáspora, colocando a política possível na criação literária em sua representação. O autor, Mohamed Mbougar Sarr, declarou em entrevista à *La Revue internationale et stratégique* que “toda estética é também política. Quero dizer: toda estética tem sua parte do trabalho político e busca expressar essa parte de uma forma sensível!” (MICHEL, 2021, s.p.) quer dizer, o escritor também é parte da política em sua escrita, essa escrita é trabalho político.

A primeira página do livro traz uma data, reforçando o paralelismo estrutural com o livro de Bolaño, a ideia de diário é manifesta. A primeira frase, “de um escritor e de sua obra, podemos ao menos saber o seguinte: um e o outro andam juntos no labirinto mais perfeito que podemos imaginar, uma longa estrada circular, em que seu destino se confunde com sua origem: a solidão” (SARR, 2021, s.p.), dá o tom do livro, do que ele apresenta. O autor, o criador e esse labirinto de identidade e criação em que se encontra, em que está só, mas

---

<sup>1</sup> « Toute esthétique est aussi politique. Je veux dire : toute esthétique prend sa part du travail politique, et cherche à exprimer cette part dans une forme sensible » (SARR, 2021, s.p.).

acompanhado desse criar. Assim, nos apresenta a busca de Diégane, o personagem principal, pelo livro de Elimane, mostrando o labirinto humano da criação.

Ao longo do livro, diversos personagens tomam a palavra, narrando pedaços da história que vai nos sendo apresentada. Diégane é o fio condutor, mas partes da narrativa são contadas por amigos de Elimane, na sua tentativa de encontrar o autor, parte por amigos de Diégane ao encontrá-lo – inclusive ao voltar a seu país, onde encontra uma ex-namorada e um amigo envolvido com movimento estudantil – e parte é contada pela aranha-mãe, Siga D., que conta a ele como conseguiu colocar as mãos na cópia que lhe empresta do livro mítico de T.C. Elimane.

Diégane encontra com Siga D. em um café e se apresenta, tímido, com medo de menino da literatura da personagem, que é apresentada como uma literatura erótica, escandalosa, em que a mulher tem o domínio de sua sexualidade. A descrição desse primeiro encontro nos deixa bem clara a força que a aranha-mãe exerce sobre o personagem.

Eu deambulava ali à espera de um milagre. Ele se mostrou pra mim por trás da vitrine de um bar, quando reconheci Marème Siga D., uma escritora senegalesa de cerca de sessenta anos, que o escândalo de cada um de seus livros havia transformado, para alguns, em pitonisa maléfica, em ghoul ou diretamente em súcuba. Eu a via como um anjo; o anjo negro da literatura senegalesa, sem quem essa última seria uma cloaca mortal de enfado onde chafurdam, como esterco mole, esses livros que abrem fatalmente com descrições de um sol eterno “dardejando seus raios entre as nuvens”, ou vistas sobre esse rosto romanceado universal, com maçãs do

rosto “salientes”, o nariz “aquilino” (ou “achatado”), a testa “grande” ou “proeminente”.<sup>2</sup> (SARR, 2021, s.p.)

Diégane gosta da escrita de Siga D. e quer conhecê-la, quer saber como ela consegue sair do estereótipo esperado do “autor africano”, sair do gueto em que vivem os jovens autores, que convivem entre si, em busca de poder escrever sua obra-prima e sair do espaço reservado ao exótico dentro da literatura em língua francesa. A aranha-mãe como apelido se coloca aqui como algo de amedrontador e sábio, parecido com o papel da aranha-mãe, a escultura de Louise Bourgeois, artista francesa do século XX, que traz em si seus filhotes na barriga, imensa, na frente da galeria Tate Modern em Londres. A aranha-mãe também nos lembra Ananci, a deusa-aranha caribenha, que ali chegou vinda dos Ashanti, povo do Gana, na África Ocidental. É um apelido que traz a sabedoria e o medo inspirados pela personagem, que traz em si o papel da mulher que sai do estereótipo esperado de submissão, sobretudo da mulher racializada, de quem se espera a submissão dentro da família e fora dela. Traz também o tecer da aranha, a tessitura do texto como literatura.

Eu olhava Siga D. e sabia a verdade: não era um ser humano que eu via na minha frente, era uma aranha, a Aranha-mãe, cuja obra imensa cruzava milhares de fios de seda, mas também de aço e

---

<sup>2</sup> « J’y déambulais, à l’affût du miracle. Il se présenta à moi derrière la vitrine d’un bar, quand j’y reconnus Marème Siga D., une écrivaine sénégalaise d’une soixantaine d’années, que le scandale de chacun de ses livres avait transformée, pour certains, en pythonisse malfaisante, en goule, ou carrément en succube. Moi, je la voyais comme un ange ; l’ange noir de la littérature sénégalaise, sans qui cette dernière serait un mortel cloaque d’ennui où barbotent, semblables à des étrons mous, ces livres qu’ouvrent fatalement des descriptions d’un soleil éternel ‘dardant ses rayons à travers les feuillages’, ou des vues sur ce visage romanesque universel dont les pommettes sont ‘saillantes’, le nez ‘aquilin’ (ou ‘épaté’), le front ‘bombé’ ou ‘proéminent’ » (SARR, 2021, s.p.).

talvez de sangue, e eu era uma mosca petrificada nessa teia, uma grande mosca fascinada e esverdeada, presa em Siga D., no laceado e na densidade de suas vidas<sup>3</sup>. (SARR, 2021, s.p.)

Uma mulher fascinante e amedrontadora, a personagem Marème Siga D., a aranha-mãe, se inspira em Ken Bugul, pseudônimo de Mariëtou Mbaye Bileoma, escritora senegalesa. Como Ken Bugul, Siga D. sai de uma cidade do interior do Senegal, que na época era ainda colônia, e vai estudar na Europa, mais especificamente na Bélgica. Como Ken Bugul, a aranha mãe acaba por se prostituir, em busca de dinheiro e na dificuldade de adaptação ao Ocidente. Como Ken Bugul, Siga D. é filha temporã de um casamento polígamo e a única mulher da família a estudar. E ambas causam escândalos ao publicar seus livros, em que contam suas vidas. Aí acabam as semelhanças, que existem na medida em que o autor usa a trajetória de Ken Bugul como uma das possíveis para falar de identidade, imigração, identidade.

Ken Bugul, pseudônimo, quer dizer “a que ninguém quer” em uolof, a língua mais falada no Senegal. A autora escolhe esse nome ao publicar seu primeiro romance, *Le Baobab Fou*, por insistência de sua editora, por ser o nome da personagem principal. O livro, largamente autobiográfico, ficcionaliza as memórias do tempo que passou no Ocidente, para onde foi estudar, após ganhar uma bolsa para a Bélgica. Ao chegar, se desencanta, como relata em entrevista “não foi apenas o tempo cinza do outono de Bruxelas que me desencantou, mas sobretudo

---

<sup>3</sup> « Je regardais Siga D. et je savais la vérité : ce n'était pas un être humain que j'avais devant moi, c'était une araignée, l'Araignée-mère, dont l'immense ouvrage croisait des milliards de fils de soie, mais aussi d'acier et peut-être de sang, et moi j'étais une mouche empêtrée dans cette toile, une grosse mouche fascinée et verdâtre, prise dans Siga D., dans le lacis et la densité de ses vies » (SARR, 2021, s.p.).

a descoberta de que eu era negra (risos) e estrangeira...” (BUGUL, 2015, s.p.). A noção de identidade “negra” ocorre no embate com a branquitude, com o Ocidente, e aqui lembramos novamente de Frantz Fanon, ao relatar a criança que aponta para ele e fala com a mãe: “Mamãe, olha, um negro, tenho medo!”. Ao chegar ali, ela percebe que o ensinado na escola, “nossos ancestrais, os gauleses”, era radicalmente distante do que era ela. O livro relata a busca por uma identidade da protagonista, seu envolvimento com drogas e prostituição. O encontro com o Ocidente, sua primeira visão ao sair na rua, sua percepção de ser estrangeira, acontece no livro antes de ser falado na entrevista.

Como esse rosto podia me pertencer? Eu entendia por que a vendedora tinha me dito que não podia me ajudar. Sim, eu era uma Negra, uma estrangeira. Eu tocava a testa, a bochecha para melhor perceber que essa cor era a minha.

Sim, eu era uma estrangeira e era a primeira vez que eu percebia isso<sup>5</sup>. (BUGUL, 2009, p. 69)

Ken Bugul não é só o nome de uma personagem, é um nome uolof, tradicionalmente o nome dado a uma filha nascida depois de uma gravidez malsucedida, como uma proteção contra os maus espíritos. Fala então desse não pertencimento que começa na infância, quando foi a única mulher da família a estudar, em época em que isso não era bem-visto. Até sua volta ao Senegal, quando, ao não fazer o estereótipo

---

<sup>4</sup> « Ce n'est pas seulement le temps gris de l'automne bruxellois qui m'a fait déchanter, mais surtout la découverte que j'étais noire (rires) et étrangère... » (BUGUL, 2015, s.p.).

<sup>5</sup> « Comment ce visage pouvait-il m'appartenir ? Je comprenais pourquoi la vendeuse m'avais dit qu'elle ne pouvait rien faire pour moi. Oui, j'étais une Noire, une étrangère. Je me touchais le menton, la joue pour mieux me rendre compte que cette couleur était à moi. Oui, j'étais une étrangère et c'était la première fois que je m'en rendais compte » (BUGUL, 2009, p. 69).



esperado de quem volta do Ocidente, ser uma “hippie” (em suas palavras na mesma entrevista), não ter casado, é rejeitada por sua família. Casa com um homem mais velho, um sábio, sendo sua vigésima oitava mulher, e ele a convence a escrever. Depois de sua morte, se casa novamente e tem uma filha, residindo no Benim, onde continua a escrever. Cada livro seu é um acontecimento e causa choque, o último, *Le Trio Bleu*, foi lançado em 2022. Sua história e sua produção permanecem, portanto, interligadas, e permanecem sendo um exemplo e uma inspiração a autores e mulheres africanas. O não pertencimento aqui não como um não afeto ou como um desamor – apesar de ter morado na rua, de ter sido abandonada por todos –, mas como um lugar de pensamento da autora, que se dá nos espaços e fronteiras possíveis entre o que se espera da mulher nas diferentes sociedades em que habita e o que Ken Bugul é, pode ser, e escreve.

A prostituição, a naturalidade do sexo da personagem, os temas tabus tratados com naturalidade, até mesmo os pensamentos suicidas da personagem, todo o conjunto de sua escrita a coloca como uma autora que pode ser vista dentro do escopo da libertação da mulher no continente africano, mas por um viés pessoal, de percepção pela sua trajetória desse espaço de submissão, ocupado nessa busca por essa identidade que a levou ao Ocidente.

Para além da prostituição física da personagem, é a prostituição do espírito que aparece em filigrana; Ken é não apenas a imagem de uma África confusa, é também a imagem de uma mulher em revolta contra o neocolonialismo. Por meio dela, se revela a teia de confusões físicas que subjuga os africanos residentes na França. Seu percurso assimilável a uma busca pessoal de reconhecimento nos

entrega seus encontros e o mundo dos intelectuais, dos artistas, dos drogados e dos prostituídos (homens e mulheres) e também a facilidade de deslizamento dos intelectuais e artistas no campo dos drogados e prostituídos<sup>6</sup>. (LADITAN, 2002, p. 96)

O sexo, a prostituição, são parte do personagem e do livro na medida em que revelam a busca também por um amor carnal, por uma tentativa de pertencimento também no sexo. A personagem do livro, Ken Bugul, se mescla com a autora, na medida em que ela adota o sobrenome e assume a parte autobiográfica de sua escrita, em que reconhece que a busca por identidade em seus livros também é sua busca, que acreditou em um aprendizado na escola de um pertencimento a um espaço europeu e branco por meio do estudo ao qual em realidade nunca teve acesso, por ser africana e negra. Sua realidade não se provou condizente com os livros que lia.

Com frequência eu estava com os brancos; eu discutia melhor com eles, eu compreendia sua linguagem. Durante vinte anos eu só tinha aprendido seus pensamentos e suas emoções. Eu pensava que me divertia com eles, mas na realidade estava ainda mais frustrada: eu me via neles, eles não se viam em mim<sup>7</sup>. (BUGUL, 2009, p. 80)

---

<sup>6</sup> « Au-delà de la prostitution physique du personnage, c'est la prostitution de l'esprit qui apparaît en filigrane ; Ken est non seulement l'image d'une Afrique confuse, elle est aussi l'image de la femme en révolte contre le néocolonialisme. A travers elle, se révèle l'étendue des bouleversements psychiques que subissent les Africains qui résident en France. Son parcours, assimilable à une recherche d'identité et à une quête personnelle de reconnaissance, nous livre ses rencontres et le monde des intellectuels, celui des artistes, des drogués et des prostitués (hommes et femmes) et aussi la facilité de glissement des intellectuels et artistes vers le camp des drogués et des prostitués » (LADITAN, 2002, p. 96).

<sup>7</sup> « J'étais souvent avec les Blancs ; je discutais mieux avec eux, je comprenais leur langage. Pendant vingt ans je n'avais appris que leurs pensées et leurs émotions. Je pensais m'amuser avec eux, mais en fait j'étais plus frustrée encore : je m'identifiais en eux, ils ne s'identifiaient pas en moi » (BUGUL, 2009, p.80).

Marème Siga D., a aranha-mãe do livro de Mohamed Mbougar Sarr, se torna um local teórico para pensarmos a literatura e a trajetória de Ken Bugul nas letras africanas em francês. A interpretação generosa que Mohamed Mbougar Sarr faz da trajetória da autoranos leva a pensar na trajetória da mulher nesse espaço do continente, em um “feminismo decolonial”, para tomar emprestado o termo de Françoise Vergès (2020), antes de ter esse nome, um feminismo que atenta para a interseccionalidade entre gênero e raça e que percebe a condição da mulher não branca, operária, não burguesa. A personagem de Sarr, apesar de permanecer no continente europeu, o faz por reconhecer que não quer lidar com o escândalo de suas obras na sua terra natal, ao mesmo tempo em que é insubmissa ao que é esperado de uma mulher não branca. A aranha-mãe manda, domina Diégane, é ela quem coloca a narrativa em movimento ao emprestar o livro a ele, e é ela que liga todas as pontas da história do livro ao final, ela tece, sem ser a narradora, todo o livro, aqui tomando o papel de fio e agulha do tear. “Tecer é pensar no futuro”<sup>8</sup>, diz o autor malgaxe Raharimanana (2019, s.p.), em artigo que também lembra o papel da aranha em sua cultura, de casa, doméstica, mas que come quem cai em sua teia.

Se em *La plus Secrète Mémoire des Hommes* o assombro pela literatura é o grande objeto do romance. Parte desse assombro vem da união que a aranha-mãe faz entre sua escrita e sua vida, visceralmente unidos, da sua escrita que choca por relatar cruamente sua vida sexual, seu tempo como trabalhadora do sexo. No romance, quando a voz de

---

<sup>8</sup> « Tisser, c'est penser à l'avenir » (RAHARIMANANA, 2019, s.p.).

Siga D. toma a frente da narrativa, vemos uma história mais crua surgir. A emulação da voz da autora ao contar suas experiências no Ocidente e em sua aldeia natal nos coloca em contato com outra forma de lidar com a negociação da identidade africana, diferente da do personagem principal e de outros personagens ao longo do livro – uma de negação do pai.

A aranha-mãe ainda observava o silêncio. Eu já havia encontrado a silhueta de seu pai em alguns de seus textos, mas era outra coisa vê-la essa noite e enfrentar o odor. Eu o via então estendido no canapé ao pé do qual o pote em ferro branco cheio de areia esperava por seus viscosos humores. Siga D. o olhava e seus olhos flamejavam. Ela retomou: — Poucos escritores permaneceram fiéis à raiva de seus pais. Nos seus livros, ou fazem as pazes ou interrogam simplesmente uma relação difícil com eles, acaba sempre por aparecer um pouco de amor, um pouco de ternura que atenua o ímpeto de sua violência pura. Que desperdício! A vida os oferece um presente inesperado e eles jogam fora no sentimentalismo idiota que temos por nossos genitores. Que desperdício imundo! Espero que eu continue a odiar meu pai e que eu não esmoreça nunca. Ele nunca esmoreceu. Até o fim me privou de seu amor<sup>9</sup>. (SARR, 2021, s.p.)

Siga D. aparece como uma mulher dividida entre as tradições em que foi criada, por um pai idoso que mal a reconhecia, e a cultura

---

<sup>9</sup> « L'Araignée-mère observait toujours le silence. J'avais déjà rencontré la silhouette de son père dans quelques-uns de ses textes, mais c'était autre chose de lui faire face ce soir et d'affronter l'odeur. Je le voyais désormais, étendu sur le canapé au pied duquel le pot en fer-blanc rempli de sable attendait ses gluantes humeurs. Siga D. le regardait et ses yeux flamboyèrent. Elle reprit : – Peu d'écrivains sont restés fidèles à la haine de leurs parents. Dans les livres où ils règlent leurs comptes, ou interrogent simplement une relation difficile avec eux, il finit toujours par apparaître un peu d'amour, un peu de tendresse qui atténue le pur élan de leur pure violence. Quel gâchis ! La vie leur offre un cadeau inespéré, et ils bazardent tout dans le sentimentalisme idiot qu'on a pour nos géniteurs. Quel gâchis immonde ! J'espère, moi, que je continuerai à haïr mon père, et que je ne faiblirai pas. Lui n'a jamais faibli. Jusqu'à la fin, il m'a privée de son amour » (SARR, 2021, s.p.).

ocidental, à qual sabe não pertencer, o que é lembrado pelas colegas na universidade, pelo espaço em que se prostitui, onde é vista como uma “exótica”. A negociação de sua identidade então passa por uma recusa à volta, por decidir permanecer no espaço europeu. A identidade da personagem é cindida radicalmente de seu país natal e de sua exclusão familiar, o que torna a volta impossível. Com isso, o autor nos mostra uma forma de se negociar essa identidade diaspórica e cindida colonial, diferente de outras expostas no livro, inspirada, mas não colada na realidade de Ken Bugul. E como numa homenagem, Siga D. não é “a que ninguém quer”, mas a desejada, a que todos os jovens autores querem conhecer e ter.

Siga D., como homenagem, aparece como quem consegue sair do gueto, ser vista não como uma “escritora africana”, mas como uma escritora. Dentro disso, ela não mora em Paris ou em Dakar, mas em Bruxelas, onde foi estudar, Siga D. escolheu não fazer as pazes com sua vida diaspórica e viver em seu sexo e sua literatura. O que basta a ela é seu ódio pela figura paterna – Ken Bugul nunca reencontrou o pai, apesar de ter feito as pazes com a mãe pouco antes desta falecer – e sua literatura, sua busca por Elimane. Mas ela tentou voltar. E deambulou sem sucesso pelas ruas de Dakar, como Ken Bugul antes de se casar, sem apoio de sua família.

As lembranças de meus anos de errância nas ruas de Dakar me assombrava, sob a forma de pesadelos e de sombras que eu não conseguia ainda transformar em imagens poéticas. No entanto, as chagas estavam lá, abertas, disponíveis: era só me servir. Mas a pena que eu mergulhava ali mergulhava sempre voltava com a ponta seca. Os meses se seguiam, e as frustrações e as perdas. Depois,

muito tempo depois, entendi: ter uma ferida não significa que precisemos escrevê-la. Não significa nem mesmo que sonhemos com escrevê-la. E eu não estou falando do poder. O tempo é assassino? Sim, ele cava em nós a ilusão de que nossas feridas são únicas. Elas não são. Nenhuma ferida é única. Nada de humano é único. Tudo se torna horrorosamente comum no tempo. Eis o impasse; mas é nesse impasse que a literatura tem uma chance de nascer.<sup>10</sup> (SARR, 2021, s.p.)

O impasse de Ken Bugul, que Mohamed Mbougar Sarr nos mostra tão bem em seu livro, o impasse do comum, do reconhecimento de nossa dissolução no outro e de nossa igualdade ao outro, mas ao mesmo tempo que a ferida é nossa. Nesse impasse, a literatura surge em Ken Bugul e em Mohamed Mbougar Sarr. E no livro de Sarr, para explicitar o impasse e nos mostrar as feridas, as feridas da mulher e sua relação com sua identidade racializada em um continente branco, a personagem da aranha-mãe surge para fiar e nos explicitar o que está em jogo na criação literária africana em diáspora. Em que momento essa ferida diaspórica, tão bem descrita por Frantz Fanon, James Baldwin e outros, essa ferida de habitar um mundo ao qual não se pertence, onde você pode se ver no outro, mas ele não se vê em você. Siga D. é a voz dentro do romance que ensina isso a Diégane. A homenagem do autor,

---

<sup>10</sup> « Les souvenirs de mes années d'errance dans les rues de Dakar me hantaient, sous la forme de cauchemars et d'ombres que je n'arrivais pas encore à transmuier en images poétiques. Les plaies étaient pourtant là, béantes, disponibles : je n'avais qu'à me servir. Mais la plume que j'y plongeais ne remontait qu'une pointe sèche. Les mois se succédèrent, et les frustrations, et les échecs. Puis, longtemps après, je compris : avoir une blessure n'implique pas qu'on doive l'écrire. Ça ne signifie même pas qu'on songe à l'écrire. Et je ne te parle pas de le pouvoir. Le temps est assassin ? Oui. Il crève en nous l'illusion que nos blessures sont uniques. Elles ne le sont pas. Aucune blessure n'est unique. Rien d'humain n'est unique. Tout devient affreusement commun dans le temps. Voilà l'impasse ; mais c'est dans cette impasse que la littérature a une chance de naître » (SARR, 2021, s.p.).

talvez à sua leitura de Ken Bugul, à sua percepção da autora como um lugar de descoberta de como existir nesse espaço que o devora.

## REFERÊNCIAS

BUGUL, Ken, *Le Baobab Fou*, Paris: Présence Africaine, 2009.

BUGUL, Ken. *Le petit journal Francfort*, 2015. Disponível em:  
<https://lepetitjournal.com/francfort/a-voir-a-faire/ken-bugul-un-pseudonyme-puissant-pour-une-auteure-qui-lest-tout-autant-78003>.  
Acesso em: maio 2022.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

LADITAN, O. La "prostitution" comme thème de révolte dans la littérature contemporaine en Afrique noire. Paris: *Présence Africaine*, 163-164, 199-207. 2001.

MICHEL, Nicolas. Prix Goncourt 2021 : Mohamed Mbougar Sarr, la littérature et la vie. *Jeune Afrique* 2021. Disponível em  
<https://www.jeunefrique.com/1233697/culture/prix-goncourt-2021-mohamed-mbougar-sarr-la-litterature-et-la-vie/>. Acesso em: maio 2022.

RAHARIMANANA, Tissage. Un métier à penser – Écrire et penser en Afrique, ou le nœud du Grand Récit du monde. In: MBEMBE, Achille ; SARR, Felwine (orgs.) *Politique des Temps* Imaginer les devenirs africains. Dakar: Philippe Rey/Jimsaan, 2019. E-book.

SARR, Mohamed Mbougar. *La plus Secrète Mémoire des Hommes*, Paris : Philippe Rey, 2021. E-book.

VERGÈS, Françoise *Um feminismo decolonial/* traduzido por Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo São Paulo: Ubu Editora, 2020.

## CAPÍTULO 5

---

### CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS EM *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ*, DE PAULINA CHIZIANE

Emanuelle Valéria Gomes de Lima

#### INTRODUÇÃO

Paulina Chiziane (1955) é considerada, pela crítica, a primeira mulher moçambicana a ter um livro publicado: *Balada de amor ao vento* (1990). Seu primeiro romance prenuncia que as mulheres constituirão o eixo central nas narrativas da autora. Sua voz feminina destaca-se no contexto da produção literária em Moçambique, marcada, essencialmente, pela autoria masculina, em que se sobressaem autores como José Craveirinha e Mia Couto, apesar de haver um destaque para as mulheres, mesmo que tímido, na poesia, para a escritora Noémia de Souza e na prosa de ficção, para Lília Momplé. Chiziane, considerada polêmica por colocar em evidência a realidade da sociedade em que vive, usa sua voz para retratar, entre outras temáticas, a posição da mulher na sociedade, bem como a relação com a tradição patriarcal na qual está inserida, principalmente no âmbito familiar.

Além de seu primeiro romance supracitado, a autora publicou *Ventos do Apocalipse* (1993), *O sétimo juramento* (2000), *Niketche: uma história de poligamia* (2002) e *O alegre canto da perdiz* (2008). Os temas de suas obras giram em torno da *poligamia*, que é a união conjugal de uma pessoa com várias outras e do *lobolo*, costume cultivado, sobretudo, no Sul de Moçambique, em que a família da noiva recebe



dinheiro em compensação pela perda que representa a sua ida para outra casa, onde a então esposa deve cumprir tarefas domésticas e conjugais, conforme opera a tradição machista que ainda paira em alguns lugares do continente africano. Ambas as temáticas representam a situação da mulher moçambicana nos contextos de submissão, de opressão e de conformismo frente às imposições sociais. É, por exemplo, o que observamos acontecer com a personagem Maria das Dores, em *O alegre canto da perdiz*: vendida por sua mãe a um feiticeiro, aos 13 anos (idade em que muitas garotas são *loboladas*), ela suporta anos de violências físicas e psicológicas nas mãos de um homem mais velho, que possui outras esposas.

Tendo em vista que a busca pela identidade acaba se tornando o enfoque principal do romance, o objetivo deste trabalho, além de destacar a importância da autora para a Literaturas africanas em língua portuguesa de autoria feminina, é nos debruçarmos sobre a obra *O alegre canto da perdiz*, a fim de discutir o processo de construção identitária étnico-racial, bem como o processo de assimilação na obra, através das personagens femininas Serafina, Delfina e Jacinta. Essa narrativa aborda temas atuais da sociedade contemporânea de Moçambique, como a “mestiçagem”, a assimilação, a discriminação étnico-racial e de gênero, os embates culturais e as relações de poder. Certamente, para entender as personagens mencionadas acima, em alguns momentos, faz-se necessário olhar também para outros personagens do romance, como é o caso de José dos Montes, um dos maridos de Delfina. Tal figura, influenciado pela esposa, acaba por

eliminar traços étnicos e culturais da tradição a qual pertence para ir em busca da tão sonhada assimilação. Ou seja, do desejo de tornar-se o mais próximo do branco e da cultura europeia.

Dito isso, as análises desenvolvidas a partir de revisão bibliográfica, contam com o arcabouço teórico de autores que discutem a situação do colonizado em relação ao colonizador, como Albert Memmi (2007), Frantz Fanon (2005), assim como autores que discutem aspectos identitários, culturais e de gênero, a saber: Stuart Hall (2002), Zigmunt Bauman (2005), Neusa Souza Santos (1983), Lélia Gonzales (1988), Silvia Federici (2017), Angela Davis (2016), entre outros.

## SERAFINA, DELFINA E MARIA JACINTA: OS CONFLITUOSOS SENTIMENTOS ENVOLTOS NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES EM PLENO SISTEMA COLONIAL DE MOÇAMBIQUE

Indiscutivelmente, a literatura escrita por mulheres africanas representa, além da subversão dos preconceitos estendidos à raça e ao gênero, uma conquista valiosa sobre o que determina, por longo período, o cânone europeu, que é também racista e machista, como nos lembram Bonnici e Zolin:

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. para a mulher inserir-se nesse universo, foram

precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo. (BONNICI; ZOLIN, 2009, p. 327)

Portanto, a voz feminina de Paulina Chiziane coloca em questão a discussão sobre pautas identitárias que se desenvolvem a partir dos aspectos étnico-raciais sob os efeitos do colonialismo e da questão de gênero, tanto na ficção, por retratar a realidade de mulheres negras oprimidas pelo sistema patriarcal, quanto na realidade, por ser uma romancista negra que ultrapassa as regras do lugar onde vive – mesmo não considerando que é uma romancista, mas sim uma contadora de histórias.

Sendo assim, a presença feminina na literatura, sobretudo, na literatura moçambicana, configura-se como forte veículo de disseminação e denúncia dos impactos da dominação branca sobre os povos africanos, uma vez que “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.” (SPIVAK, 2010, p. 67). Logo, além de subverter a lógica falocêntrica do mundo globalizado excludente e opressor, essa literatura reivindica o seu espaço, apresentando, em um processo gradual, a conquista da autonomia sob o sistema tradicional, o que é um feito extremamente importante para a sociedade contemporânea.

Dessa forma, as narrativas da autora encontram espaço para propagar a violência ocorrida, sobretudo contra as mulheres, através de uma leitura imprescindível acerca da colonização em África. Segundo Costa (2013, p. 23), o conceito de colonização está relacionado com a

ocupação e o povoamento de territórios por um Estado que busca, essencialmente, crescimento político, econômico e territorial, por meio da dominação e da exploração dos povos conquistadores sobre os povos conquistados. Nesse sistema, é importante que os povos invadidos continuem subjugados e a colônia permaneça sendo explorada, uma vez que o “estrangeiro, chegado a um país pelos acasos da história, conseguiu não somente criar um espaço para si como também tomar o do habitante, outorgar-se espantosos privilégios em detrimento de quem de direito.” (MEMMI, 2007, p. 42).

Com efeito, *O alegre canto da perdiz* revisita a história da dominação europeia, submergida através dos conflituosos sentimentos da personagem Delfina, que evidencia claramente o paradoxo existente entre negros e brancos, entre luta pela sobrevivência em um espaço invadido por estrangeiros e o conforto do que só um branco pode lhe dar, ao se perceber no universo colonialista. Assim, Delfina, encontra-se dividida entre o amor do negro José dos Montes, que vem junto com o sofrimento, e a comodidade de ficar com o branco Soares, que pode suprir seus desejos. Encontrando, enfim, um remédio para aliviar essa diferença na procriação de uma filha *mestiça*<sup>1</sup>, de nome Maria Jacinta. Nessa perspectiva, temáticas como racismo e assimilação são dispostas, a partir de um olhar interno que exige ser manifestado na literatura:

---

<sup>1</sup> De acordo com Grada Kilomba (2019, p. 19) os termos *mestiço/a*, *mulata/o* e *cabrita/o*, criados durante o projeto colonial, estão diretamente ligados às políticas de controle da reprodução e proibição do “cruzamento de raças” e reduzem as novas identidades a uma nomenclatura animal, ou seja, à condição de animal irracional e impuro. No entanto, a palavra *mestiça* é utilizada nesse artigo da mesma forma que aparece no romance analisado, a fim de tratarmos do tema *assimilação* com mais ênfase nas questões suscitadas pela autora.

Ao reivindicar a origem da humanidade para a Zambézia, Chiziane reivindica para este povo um status de valor que lhe fora negado. O romance reinventa a tradição, afirmando uma origem identitária que reabilita o continente africano, a mulher e o negro na construção da história da humanidade. (LA GUARDIA; GONÇALVES, 2010, p. 218)

As pesquisadoras La Guardia e Gonçalves (2010) apontam que Chiziane, alegoricamente, conta a história de África por meio das personagens femininas do romance. Especificamente, José dos Montes seria a personificação dos Montes Namuli e Delfina a Zambézia. Essa leitura alegórica coloca em questão dois fatores: a hibridização moçambicana e a polêmica contribuição do nativo para o projeto colonial. Delfina, enquanto prostituta, é a representação corpórea dessa África que, sob certo aspecto, se vendeu para sobrevivência de seus povos e, conseqüentemente, contribuiu para a criação de uma nova “raça”. É importante ressaltar que tal afirmativa não procura generalizar e/ou destituir o papel da resistência dos povos africanos ao colonialismo antes e durante as lutas anticoloniais, apenas pontua uma visão analítica da personagem em questão.

Além de Delfina, as personagens Serafina, Maria das Dores e Jacinta retratam a forma como a invasão europeia interferiu diretamente na construção das identidades étnico-raciais presentes no romance. Antes desse processo, as personagens não possuíam critérios hierárquicos para diferenciar os povos uns dos outros, daí em diante, é a cor da pele e os traços de seus corpos que as fazem refletir essa diferenciação com um grau intenso de inferioridade. Para Fanon (2008, p. 28), autor de *Pele negra, máscaras brancas*, “permanece evidente que

a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais. Só há complexo de inferioridade após um duplo processo: — inicialmente econômico; — em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade.” Logo, estando em um universo carregado de imposições ocidentais, as personagens se colocam sempre à margem do que, a partir dali, é superior a elas: o branco.

Apesar de inúmeras tentativas para comprovar diferenciações, biologicamente, a raça humana é uma categoria cientificamente inoperante, o que nos indica que a raça é simplesmente uma categoria discursiva, como explicita Stuart Hall (2002). Por conseguinte, Neusa Santos Souza (1983, p. 20) infere que “raça aqui é entendida como noção ideológica, engendrada como critério social para a distribuição de posição na estrutura de classes.” Dessa forma, notamos que os objetivos da colonização não somente conferem à negritude um status de inferioridade, mas também enobrecem a branquitude a partir de noções como a da supremacia branca, o que, como afirma Lélia Gonzales (1988), não se manifesta apenas através de grandes ações violentas, mas “(...) em face da resistência dos colonizados, a violência assumirá novos contornos, mais sofisticados; chegando, às vezes, a não parecer violência, mas a verdadeira ‘superioridade’” (GONZALES, 1988, p. 71).

Comprendemos então, que quando nos referimos à etnia, estamos tratando de características socioculturais e históricas, que por sua vez não permanecem estáticas, podem e são modificadas, de sua

origem à evolução, e mais do que modificadas, elas podem também desaparecer, em função do que é suscitado pelos padrões globais universalizantes, enquanto a *raça* funciona como um discurso que elege a ascensão de determinadas classes sociais, em relação às outras. Por esta razão, entendemos que tal questão é manifestada na sociedade como formas discursivas de segregação e poder, em que, especialmente, negros e brancos são distinguidos pelas cores de suas peles, sendo o negro negligenciado em favor do branco.

Nesse sentido, a personagem Delfina está mergulhada na ideia de raça como uma categoria discursiva. Ela vê a si própria e aos negros como inferiores e miseráveis, e por isso, vê na “mestiçagem”, como assim denomina, um espaço para ascensão, através de sua filha Jacinta. Logo, o mestiço se torna o lugar da resistência, mas não só isso, a mestiçagem é uma maneira de sobrevivência. Comprovamos isso por meio do discurso de Serafina, mãe de Delfina, ao saber que a filha pretende se casar com José dos Montes:

— [casar] Com esse preto?

— Oh! Não entende! A mãe é ainda mais negra que ele!

— *Melhora a tua raça*, minha Delfina!

Repete inconscientemente o que ouvia da boca de tantas mães negras. E dos brancos. Casar com um preto? Confirmando que o sexo é uma arma de combate em tempo de guerra. Casar com um preto? Palavras comuns na boca dos marinheiros. Que os próprios negros adoptam como verdades inquestionáveis. As frases ouvidas gravam-se na mente e materializam-se. E as falsidades ganham a forma de verdade. *Serafina absorveu a vida inteira as injúrias nos gritos dos marinheiros, que acabaram semeadas na consciência. Na arena da consciência luta contra ti próprio, numa batalha sem vitória. O estigma da raça deixou sementes cancerígenas, que se multiplicam como a raiz de um cancro, e matarão gerações, mesmo*

*depois da partida dos marinheiros.* (CHIZIANE, 2018, p. 91-92, grifos nossos)

A partir desse fragmento, é possível compreender como o colonialismo agiu na consciência dos colonizados, a exemplo do que afirma Gonzales (1988), quando infere que a violência não necessariamente parece violência, mas a verdadeira superioridade incutida durante longo período na mente dos oprimidos pelo regime. Por isso, para entender Delfina é preciso que voltemos à origem de sua criação por sua mãe Serafina, que desencadeia grande parte das atitudes da filha ao longo da narrativa: “A culpa é da minha mãe que me iniciou nos segredos do travesseiro quando eu ainda sonhava em conquistar o meu diploma de professora numa escola indígena qualquer” (CHIZIANE, 2018, p. 81). Serafina vende Delfina da mesma forma que Delfina vendeu Maria das Dores, o que parece um ciclo interminável na família. A venda dos corpos e esse tratamento de moeda de troca que se dá é trazido no romance de forma crua e violenta, uma vez que as mães entregam suas filhas, respectivamente, por uma taça de vinho e por um feitiço para atrair o branco, o que demonstra a forma como o colonialismo atuou intensamente no continente africano de língua portuguesa, induzindo mães a obterem uma espécie de controle de poder usando os corpos de suas próprias filhas, como observamos neste trecho:

– Vida de negra é servir, minha Delfina. Nos campos de arroz. Nas sementeiras e na colheita de algodão, para ganhar um quilo de açúcar por mês ou uma barra de sabão que não cabe na palma da mão. *Uma negra é força para servir em todos os sentidos.* Foi uma grande sorte teres nascido bela, senão estarias a penar sob o sol



abrasador, onde sanguessugas invisíveis provocam doenças e mortes nos pântanos. Tens sorte, tu serves na cama, tens mais rendimento. Por que deitas fora a tua sorte? (CHIZIANE, 2018, p. 100, grifos nossos)

Além de reforçar o papel da mulher na sociedade africana, a qual nos propomos a analisar, a personagem ainda alimenta o estereótipo de submissão feminina através de seu corpo. Essa domesticação dos corpos, recorrente durante o regime colonial, é discutida por Silvia Federici (2017), que demonstra como a mulher foi retirada do campo da produção e (re)colocada no campo da reprodução na transição para o capitalismo, tornando-se dependente do marido e tendo seu corpo privatizado. Historicamente, as mulheres carregam o estigma de que seus corpos podem ser a salvação da humanidade regrada a bons costumes e a valores morais. Por essa razão, movimentos que impedem a mulher de exercer total independência sobre seu próprio corpo são manifestados com grande fervor pelas sociedades conservadoras, pelo desejo de que o corpo feminino seja uma espécie de território público, onde, por exemplo, a Igreja e o Estado, compostos por homens, legislam sobre eles.

Esses aspectos ultrapassam a Idade Média e percorrem o período colonial. Sendo assim, o primeiro território colonizado pelos Europeus é o corpo feminino. Inicialmente, pela caça às Bruxas, donas da reprodução e controladoras do poder sobre estarem grávidas ou não, já que possuíam a sabedoria a seu favor e, logo após, pelas mulheres escravizadas, que eram, como citado acima: “força para servir em todos os sentidos”. Angela Davis (2016, p.18) afirma que “[...] os homens

brancos, por sua posição econômica, tinham acesso ilimitado ao corpo das mulheres negras. Era enquanto opressores – ou, no caso dos que não possuíam escravos, enquanto agente de dominação – que os homens brancos se aproximavam do corpo delas”. Ou seja, a luta pela sobrevivência era uma constante na vida de mulheres que tinham seus corpos banalmente vendidos, trocados, lobolados ou divididos, como no romance que estamos analisando. Quando não é violado e violentado pelos marinheiros, o corpo feminino serve apenas para trabalhos domésticos e subserviência aos brancos. Esses fatos, narrados como forma de denúncia e protesto por parte de uma mulher que viu acontecer muito do que escreve, ilustram o quanto são importantes as lutas diárias por igualdade de gênero no mundo.

Dito isso, através da colonização, os estrangeiros arrancaram das mães a dignidade, o afeto e a humanidade: “Os seres humanos se transformaram com a chegada dos marinheiros. A espada do regime expulsou o amor no coração das mães” (CHIZIANE, 2018, p. 95). Logo, notamos como as estratégias de dominação foram pautadas na exploração e também na opressão dos povos, como postula Lélia Gonzales:

Quando se analisa a estratégia utilizada pelos países europeus em suas colônias, verifica-se que o racismo desempenhará um papel fundamental na internalização da ‘superioridade’ do colonizador pelos colonizados. E ele apresenta, pelo menos, duas faces que só se diferenciam enquanto táticas que visam o mesmo objetivo: exploração/opressão. (GONZALES, 1988, p. 72)

Serafina idealiza em sua filha uma melhora para a família e esse enriquecimento, em seu pensamento, só pode vir com um

“melhoramento da raça”. Ao saber do casamento de Delfina, ela evidencia seu interesse, inicialmente, superficial, em querer o envolvimento da filha com um homem branco, por esse poder proporcionar o conforto que José dos Montes não poderia, apenas por ser negro em um mundo tomado pelos brancos e seus costumes:

Largou a enxada e inspirou um pedaço da brisa. A filha trouxera várias visitas de homens brancos, do que Serafina não desgostava porque *lhe deixavam nas mãos moedas soltas, garrafas de vinho, lenços de seda roubados no guarda-roupa de uma esposa*. Por vezes traziam, até, *um cabaz com um bacalhauzinho seco e umas azeitonas*. Aquele preto, o que daria em troca? (CHIZIANE, 2018, p. 91, grifos nossos)

Dessa forma, percebemos que Serafina apresenta desejos que, em um primeiro momento, vemos como superficiais, dos quais ela poderia prescindir: garrafas de vinho, lenços de seda pertencentes a esposas dos marinheiros, bacalhau seco e algumas azeitonas. Mas ao analisar seu discurso e o desenrolar da narrativa, compreendemos por que é tão importante se servir de vinho e bacalhau, mesmo que estes sejam apenas migalhas deixadas pelos brancos, uma vez que eles significam a inserção de Serafina, uma negra, no mundo dos brancos: “— Minha Delfina, esperava que me dissesse: tenho um amante branco! Olha que eu aceitaria, pois na nossa mesa não faltariam *migalhas* de vinho, bacalhau e azeitona. Agora, um condenado?” (CHIZIANE, 2018, p. 95, grifo nosso).

Esse mundo recauchutado por europeus e suas crenças e culturas, incutiu nos africanos e africanas um estigma de subalternização e um instinto de sobrevivência que extrapolam os limites da vida humana e

de seus direitos mais básicos, para não falar das condições miseráveis de vida a que foram submetidas pessoas que sempre estiveram rodeadas de ouro e de recursos naturais. Notamos que até o sentimento de amor entre os próprios povos negros é contestado na narrativa:

— O que é o amor para a mulher negra, Delfina? Diz-me: o que é o amor na nossa terra onde as mulheres se casam por encomenda e na adolescência? Diz-me o que é o amor para a mulher violada a caminho da fonte por um soldado, um marinheiro ou um condenado? As histórias de paixão são para quem pode sonhar. A mulher negra não brinca com bonecas, mas com bebês de verdade, a partir dos doze anos. A conversa de amor e virgindade é para as mulheres brancas e não para as pretas. Por que me falas de amor? A paixão é perigosa, Delfina, não te fies nela. O amor é caprichoso como as marés, vai e vem, esconde-se, aparece, voa. Se queres construir um lar sólido não te fies no amor, porque quando ele se esvai destróis tudo e partes à procura de outro. É por isso que para nós, negras e pobres, o amor e a paixão deviam ser proibidos. (CHIZIANE, 2018, p. 96-97)

Nesse trecho, é notório como a autora visibiliza a situação da mulher em Moçambique, onde aos doze anos, período em que menstruam e, simbolicamente, “tornam-se mulheres”, são destituídas de seus lares e loboladas, por uma quantia em dinheiro ou em vacas (em algumas localidades rurais), para que ocupem lares já ocupados por outras mulheres, submetidas à poligamia.

Em relação a Delfina, percebemos como, desde o início, não há aceitação de sua identidade étnico-cultural. A personagem questiona a todo momento por que nasceu negra e sempre confere ao termo *mulata* uma saída ou um alívio para que possa ser alguém em ascensão na sociedade: “— Mãe, por que me fez assim tão escura?” (CHIZIANE,

2018, p. 83); “— Por que não me fizeste com um branco, mãe? Felizes são as mulatas e as brancas, que nasceram com diamantes no corpo” (CHIZIANE, 2018, p. 83). Portanto, é a partir da tensão racial, estabelecida com a chegada dos invasores, que a personagem começa a negar sua identidade. De acordo com Fanon (2008), no momento em que se recusa ao povo subjogado uma cultura própria, apaga-se também a sua identidade. Em vistas disso, essas contestações exemplificam o desgaste psicológico e emocional da personagem, ao tomar para si um modelo ideal de vida, de beleza, de dignidade e, sobretudo, de classe, quando se descobre negra em um mundo dilacerado pela cultura ocidental. Dessa forma:

Tendo que livrar-se da concepção tradicionalista que o definia econômica, política e socialmente como inferior e submisso, e não possuindo uma outra concepção positiva de si mesmo, o negro viu-se obrigado a tomar o branco como modelo de identidade, ao estruturar e levar a cabo a estratégia de ascensão social. (SOUZA, 1983, p. 19)

Nesse contexto, Hall (2002) enfatiza que a construção das identidades se estabelece nas relações sociais e culturais. Sendo assim, podemos identificar que as transições pelas quais as personagens passam, afetam a formação de seus “eus”, posto que os conflitos se dão a partir do processo de racialização, quando percebem visões diferenciadas dos outros sobre si e passam a ter visões equivalentes sobre elas mesmas. Os conflitos existenciais que afligem Delfina enquanto ser humano pertencente a determinada identidade étnico-racial, evoluem à medida em que ela mergulha cada vez mais no universo colonialista. Logo, o pensamento que a constitui é o de que, para sobreviver, ela

precisa seguir o conselho da mãe e “melhorar a raça”. Esse pensamento já se afirma no texto a partir dos primeiros capítulos:

— Eu nada sou, mãe. Nada do que faço tem sentido. Não pude estudar. Não posso sonhar. E quando faço algo para melhorar a vida o mundo inteiro zomba de mim e me trata como uma criminoso. As filhas dos *assimilados* são tratadas com mais respeito.  
— Pensas que não sei o que sofres, Delfina? Ah, se eu pudesse abrir o meu peito e mostrar a ferida que tenho por dentro. *Ser negra é doloroso. Negro não tem deus nem pátria.* (CHIZIANE, 2018, p. 81, grifos nossos)

Os sentimentos que rodeiam o coração de sua mãe Serafina são os de não pertença. Mesmo estando em uma terra que sempre foi sua, a personagem encontra na rendição uma maneira mais fácil de sobrevivência. Porém, ao contrário da mãe, Delfina demonstra ambição em escapar do regime através da mestiçagem. Tal ambição, torna-se, em certo ponto, intolerância racial, como observamos adiante. Ao conversar com o seu marido branco, ela afirma: “— Os pretos não são nada, Soares” (CHIZIANE, 2008, p. 68), assumindo, em conformidade com aquilo que afirma bell hooks (2019), um “auto-ódio” pela sua cor e a autonegação de seu “eu”. Delfina expressa, portanto, desprezo por seus semelhantes, devido às exigências raciais do universo no qual está inserida.

Assim, a personagem acredita que pode mudar de cor ao adentrar no mundo dos brancos, onde se fala português e se usa cosméticos que prometem clarear a pele:

— Soares, gostas de mim?  
— Adoro-te, minha preta.

Minha preta, negrinha. Uma expressão ofensiva, humilhante, redutora. Porque já tinha ultrapassado as fronteiras de uma negra. Ela já tinha um homem branco e filhos mulatos. Ela já falava bom português e tinha a pele clareada pelos cremes e cabelo postiço. Sou preta sim, só na pele. Já sou mais do que uma preta, casei com branco!

— Eu não sou preta, Soares, sou?

— Então não és?

— Já sou quase uma branca, com os cremes que uso. Vivo como os brancos, como comida de branco e já falo bom português. (CHIZIANE, 2008, p. 68)

Delfina manifesta esses sentimentos de desprezo porque também aprendeu a se auto desprezar, a desprezar sua tez e sua cultura. Essas são as consequências de um regime que perdura até hoje nas sociedades racistas e misóginas ao redor do mundo: negação da própria identidade e cultura, subalternização, domesticação dos corpos, valorização estética do branco em detrimento do negro, entre outras grandes sequelas carregadas desde as invasões.

O termo *assimilação* surge no romance para compreendermos como esse processo acontece, a partir da personagem Jacinta, produto da miscigenação. A busca por identidade se torna o objetivo da narrativa, uma vez que a própria *mulata* não se reconhece como tal: “A princípio Jacinta não sabia que tinha raça. Depois aprendeu que os negros eram servos. Começou a pensar que Maria das Dores era uma escrava e Delfina serva de seu pai” (CHIZIANE, 2018, p. 254). Partindo dessa assertiva, compreendemos que Jacinta aprende sobre ser negro a partir da sua inserção em uma sociedade com estereótipos negativos e não se coloca, igualmente, no lugar de subserviência por não se perceber como negra, uma vez que possui a pele mais clara. Assim, “a

identidade é algo aprendido, às vezes de maneira violenta, impondo ao indivíduo o reconhecimento de sua suposta diferença, de sua alteridade e opacidade no sistema social” (LA GUARDIA; GONÇALVES, 2010, p. 221).

Lélia Gonzales (1988), destaca como o racismo desempenhou um papel crucial na internalização da superioridade do colonizador pelos colonizados. Então, percebemos que, mais do que um sistema opressor em suas punições severas, o racismo colonizou intelectualmente, por meio de sua forma mais eficiente: a ideologia do branqueamento. Essa ideologia se constitui em *O alegre canto da perdiz* como um processo de assimilação, que pode ser entendido, uma vez que:

Sua constante ambição, bastante justificada, é escapar à condição de colonizado, carga suplementar em um balanço suficientemente pesado. Por isso, eles se esforçam para se assemelhar ao colonizador, na esperança declarada de que este pare de reconhecê-los como diferentes. Daí os esforços no sentido de esquecer o passado, de mudar de hábitos coletivos, sua adoção entusiasmada da língua, da cultura e dos costumes ocidentais. (MEMMI, 2007, p. 48)

Por amor à Delfina, José dos Montes se torna um *assimilado*. O personagem transforma-se, em outras palavras, em um capanga dos brancos e chega a assassinar seu próprio povo. Além disso, abre mão de sua cultura, de sua língua materna, de suas roupas, de suas tradições para assumir uma posição aproximada do que é ser branco, esquecendo-se de suas origens e não demonstrando nenhum senso de justiça ou solidariedade. A partir disso, entendemos que:

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua



originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu matto, mais branco será. (FANON, 2008, p. 34)

Entretanto, Costa (2013) explica que a assimilação de José dos Montes, assim como dos demais negros em Moçambique, não ocorre porque o mundo colonizado impossibilita que isso aconteça. O termo *assimilação* sugere que se tornem iguais os desiguais, a partir da interiorização da cultura, da língua, dos valores etc. No entanto, “a partir do momento em que o colonizado se tornar igual ao colonizador, o sistema colonial deixa de existir, pois pressupõe a oposição entre os sujeitos coloniais” (COSTA, 2013, p. 38). E esse não era o objetivo dos europeus.

Essa ideia fixa de que a mestiçagem melhora a vida acarreta grandes consequências também na formação de identidade de Jacinta que, assim como vários personagens, entra em conflito por não saber quem é e de onde veio: “Afinal de contas qual é o meu lugar? Por que é que tenho que me ficar entre duas raças? Será que tenho que criar um mundo meu, diferente, marginal, só com indivíduos de minha raça?” (CHIZIANE, 2018, p. 256). Consequentemente, o fato de ser mestiça não encaminha Jacinta para uma vida de liberdade. Ao contrário do que se espera, desestabiliza os sentimentos de pertença da garota. O que era para ser uma proximidade com o branco, acaba por se destacar como sendo a própria diferença, o lugar que ela ocupa é o do não pertencimento. Bauman (2005, p. 26) aponta que “a ideia de identidade nasceu da crise de pertencimento” e o que acontece no romance é a não

identificação das personagens com a cor, com as características fenotípicas, com o território e com as tradições que, de fato, sempre pertenceram a elas.

Outro momento importante da narrativa é o casamento de Jacinta com um homem branco. Esse instante se configura como o auge do sucesso na vida de Delfina e em como se saiu bem na sua busca incansável por sobrevivência. Ela observa: “O vestido branco aclara mais a pele de mulata, que até parecia uma branca” (CHIZIANE, 2018, p. 292). A conquista finalmente acontece: daí em diante, é provável que Jacinta procrie filhos brancos, por isso ela representa o melhoramento da raça, desejo crescente no peito de Delfina. Jacinta descreve a si própria como um troféu, um objeto que muda de lugar de acordo com o que convém às práticas de um regime opressor, que a faz se sentir em uma espécie de entrelugar:

Sou Maria Jacinta, a mulata, troféu de guerra, bandeira branca, escudo de combate. Defendi a família da escravatura. Ao lado dos brancos sou branca, ao lado dos pretos sou preta, sozinha sou mulata, mudo de um lugar para outro para sobreviver. Invejo a Maria das Dores, invejo o meu pai. Nunca saem do seu lugar e nem precisam de esforço para se afirmar. (...) Sou de todos e de ninguém. Sou diferente e igual. Amai-me e odiai-me, à altura de vossa paixão e de vossa raiva, mas atenção: sou vossa, eu vos pertença! Esta é a minha terra. (CHIZIANE, 2018, p. 335-336)

Percebemos, então, que Jacinta entra em conflito por não conseguir afirmar quem, de fato, ela é, estando ao lado de brancos e negros. A personagem encontra lugar apenas na diferença e a diferença a faz cultivar sentimentos negativos em relação ao seu “eu”, posto que:

O assimilado vê-se então sem lugar na sociedade colonial. Ao confrontar-se com o 'não lugar', 'não ser', 'não pertencer' ou falta de identidade dentro das categorias sociais até então disponíveis, é impelido a procurar uma identidade a que possa se acomodar, não sem antes lutar com uma imensidão de sentimentos conflitantes. (COSTA, 2013, p. 37)

Com efeito, Jacinta representa para sua mãe o rompimento com o passado, a recusa pela situação de subalternidade e a reformulação de um destino estigmatizado pela opressão em função da pigmentação da pele. A construção dessa personagem é importante para que se coloquem em pauta reflexões sobre as diferentes percepções de lugares de origens, como também, a situação da construção de identidade nesse contexto de diferenciação e valorização da branquitude.

Por fim, há um único fragmento no romance em que Delfina, em um momento de epifania, se dá conta de que não importa que José dos Montes se torne um assimilado, de que ela tenha uma filha mestiça e use produtos que clareiam a pele, assim como fale um bom português, pois:

[...] só um camaleão muda de cor. Que o negro é sempre negro e deve aprender o orgulho de sê-lo. Começa a perceber as mensagens de resistência nas greves dos palmares. Não se pode ser preto e ser branco ao mesmo tempo. Recorda-se das canções de revolta. A terra era minha e roubaram-ma. O corpo era meu e usaram-no. Esta noiva é minha filha e ma roubam. Ah, se eu fosse mais nova empunharia uma arma e lutaria pela minha dignidade e por tudo o que me tiraram. (CHIZIANE, 2018, p. 296-297)

A citação rememora a assertiva de Kilomba (2019, p. 39) quando assinala que “no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ele/ela possa

realmente ter”. Durante todo o romance, a personagem Delfina colocou a si própria e aos negros e negras em um lugar de marginalidade, devido ao terrorismo psicológico desde a chegada dos colonizadores. Esse momento de arrependimento por não ter resistido demonstra a articulação de uma mulher que soube sobreviver a um regime com as “armas” que tinha. Afinal, “numa luta desigual, vale mais a pena a rendição do que a resistência” (CHIZIANE, 2018, p. 80).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance analisado demonstra como o colonialismo europeu agiu sobre Moçambique, assim como colocou em evidência, sobretudo a situação da mulher durante esse período agressivo da história. Longe de querer romantizar o sofrimento das mulheres no romance, notamos que, apesar de sofrer inúmeras violências, as personagens femininas demonstram grandes atos de resistência, mesmo que tal resistência não ocorra no plano das lutas armadas.

Serafina, Delfina e Maria Jacinta explicitam, através de seus discursos e ações, as consequências da irrupção europeia, através do processo de racialização. A luta pela sobrevivência e o afã da busca pela identidade percorrem a narrativa constantemente. As construções identitárias das personagens Serafina e Delfina se dão por um processo de negação de características e das variadas culturas africanas, pelo fato de estarem imersas em um regime totalitário e segregador que tem na superioridade branca o seu enfoque principal. Maria Jacinta, por outro lado, não podia negar o que nunca assumiu como seu “eu”. A

personagem coloca em evidência a mestiçagem como lugar da diferenciação e do não pertencimento. Por essa razão, Jacinta encontra-se em constante conflito sobre sua identidade étnico-racial, levantando um debate acerca da ideia de assimilação, interligada também, à superioridade branca em detrimento da inferiorização negra.

Finalmente, destacamos a importância de escritoras como Paulina Chiziane que, ao escolher não silenciar sobre o que acontece a sua volta, expõe ao mundo uma parte do muito que vive a mulher moçambicana. A autora promove a exaltação do protagonismo das mulheres negras e africanas de língua portuguesa, mas não como “responsáveis pela história da humanidade”, colocando em pauta a luta cultural e identitária de um povo que sofre com a invasão, o racismo e o patriarcalismo, diariamente.

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria Literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3.ed. Maringá: EUEM, 2009.
- CHIZIANE, P. *O alegre canto da perdiz*. Porto Alegre: Dublinense, 2018.
- COSTA, P. S. S. *Assimilação, identidade e memória na obra O alegre canto da perdiz, de Paulina Chiziane*. 2013. 85 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) —Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

- FEDERICI, S. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- GONZALES, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Tempo brasileiro*. Rio de Janeiro, nº. 92/93 (jan/jun.). 1988, p. 69-82.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- hooks, b. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, G. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LA GUARDIA, L.; GONÇALVES, A. F. Corpos transfigurados: uma análise do corpo mestiço em *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 215 - 226, jul./dez. 2010.
- MEMMI, A. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- SOUZA, N. S. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## CAPÍTULO 6

---

### QUATRO MENINAS INDECENTES, SENDO UMA BASTARDA: LENDO *LA BASTARDA*, DE TRIFONIA MELIBEA OBONO

Ruan Nunes Silva

#### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Banido na Guiné Equatorial pelo conteúdo, *La Bastarda* é o segundo trabalho literário de Trifonia Melibea Obono, que iniciou sua carreira literária com a novela *Herencia de bindendee* também publicada em 2016. *La Bastarda* é o primeiro romance de autoria feminina da Guiné Equatorial a ser traduzido para inglês e narra a formação sexual e identitária de uma jovem de 17 anos chamada Okomo.

Embora jovem, Okomo é capaz de questionar a formação cultural e ideológica na qual está inserida. Sua comunidade étnica – Fang – prescreve determinados papéis sociais baseados em expressões generificadas masculinas e femininas, o que reduz as existências a um sistema binário. Okomo, portanto, demonstra uma aguçada percepção de como operam estruturas cis-heterossexualizantes.

Sendo órfã, Okomo vive com seu avô que, por sua vez, possui duas esposas – sua avó, mãe de sua mãe, e outra mais jovem, capaz de engravidar. Okomo não conhece seu pai porque sua família guarda segredo sobre a identidade do homem, constantemente descrevendo-o

como incapaz, pobre e infeliz. Dessa forma, Okomo é tratada pela família como “a bastarda”:

From that moment I was declared *a bastarda* – a bastard daughter. I had been born before my father paid the dowry in exchange for my mother. That’s why society looked at me with contempt and people called me “the daughter of an unmarried Fang woman” or “the daughter of no man”. (OBONO, 2018, p. 2, ênfase no original)<sup>1</sup>

Nas próprias palavras de Okomo, ela é lida socialmente como um erro e um problema. É por esta questão que sua avó materna deseja casá-la para não só inserir Okomo na narrativa desejada de uma vida heteronormativa, mas também para conseguir dinheiro e respeitabilidade na comunidade. Por esse viés, compreendo que a vida de Okomo representa uma nódoa no tecido social Fang que deve, sem dúvidas, ser corrigido com um casamento, uma instituição heteronormativa de alinhamento e endireitamento de sujeitos.

Para pensar a construção de estratégia de endireitamento de Okomo, desejo me aproximar de três elementos de *La Bastarda*. O primeiro é a produção discursiva por trás da identidade produzida pelo posicionamento da protagonista como “*la bastarda*”. Em lugar de assumir uma narrativa de descontentamento de sua família, Okomo se despe de sentidos negativos e assume explicitamente ser o “objeto infeliz” de sua família. Para essa questão, utilizo os comentários de Sara Ahmed sobre a criação de objetos (in)felizes nas narrativas familiares.

---

<sup>1</sup> A partir daquele momento eu fui declarada uma bastarda - uma filha bastarda. Eu tinha nascido antes de meu pai pagar o dote em troca pela minha mãe. É por isso que a sociedade olhava para mim com desdém, e as pessoas me chamavam de "filha de uma mulher Fang solteira" ou "a filha de homem nenhum". (Minha tradução)



O segundo item em *La Bastarda* que penso é o processo de invisibilização presente no jogo linguístico. Ao se compreender como “diferente”, Okomo não reconhece um nome para descrever sua sexualidade, embora seu tio seja descrito pela sociedade como um “homem-mulher”. A partir da ausência de termos para descrever sua experiência, Okomo registra a invisibilidade da lesbianidade e se posiciona como uma bastarda política.

Por fim, o terceiro elemento que indago é o final no qual a floresta, espaço tradicional de mistério e perigo, se torna em *La Bastarda* um exercício de desfazer limites e recusar processos de assimilação. A floresta revela, portanto, um projeto de descolonização do sistema de opressão vigente na Guiné Equatorial e desfaz narrativas homogeneizantes sobre as sexualidades africanas.

#### SER A BASTARDA É UM ATO POLÍTICO

O termo *queer* em inglês descreve experiências diversas que desfazem a normalidade inserida nos contextos sociais e culturais. A partir do questionamento da normalidade como uma construção, indagações *queer* podem ser produtivas e gerar frutos que indicam novos caminhos e modos de viver. Se no passado *queer* era uma ofensa, hoje é motivo de exercício político de consciência. *Queer* é, portanto, utilizado aqui com cuidado para pensar as formas pós-identitárias que podem recusar assimilações. Leio o uso de *queer* como uma estratégia de interrogar processos de normalização baseados em construções sociais, que aqui são heranças coloniais da Guiné Equatorial.

Ao ser utilizado como um guarda-chuva, *queer* corre o risco de ser despolitizante porque existem críticas aos modelos predatórios que enfatizam identidades e utilizam as questões LGBTQIAPN+ como pauta. Uma proposta que deveras questione a normalidade precisa reescrever os caminhos e não apenas buscar inserir pessoas nas instituições já vigentes. Isso significa repensar o uso de *queer* para além de uma inclusão: *queer* deve recusar a respeitabilidade exigida no modelo liberal de sujeição. Por tal razão, penso que *queer* deve se alinhar às cobranças de Stella Nyanzi (2020, p. 193): “Tornar queer a África queer demanda uma ampliação do foco temático para ampliar o conhecimento.” Deve-se, assim, questionar as experiências de formas múltiplas e complexas, sem reduzi-las a essencialismos ou representações homogeneizantes.

Nessa linha de pensamento, quero sublinhar que não basta mais definir *queer* como “estranho” ou “excêntrico” (LOURO, 2017) quando até mesmo esses adjetivos passam a descrever experiências capturadas e cooptadas pelo sistema neoliberal capitalista. O projeto original dos estudos *queer* era desfazer a normalidade e questionar o exercício liberal assumido por pautas gays e lésbicas de outrora. Se uso *queer* aqui para falar sobre processos de resistência, talvez seja até mesmo necessário pensar em outros termos que possam expressar o sentido do asco e nojo que a palavra designa em inglês. Ao me aproximar de *La Bastarda*, reitero a importância de experiências dissidentes que são ainda descritas com base em termos ocidentais como “gay” e “lésbica” e talvez sugerir que, como Thabo Mbisi aponta, precisamos de outros termos para

descrever pessoas que desejam o mesmo sexo – embora o próprio termo sexo seja problemático para os estudos *queer*. Assim, utilizo os termos *queer* e lésbica aqui como formas políticas de manter no ar a tensão do próprio projeto. Direciono minha atenção agora ao romance *La Bastarda* e à protagonista Okomo.

Ao perceber que sua existência é lida socialmente como irrelevante sem um homem – seja pai ou marido –, Okomo deseja compreender o seu passado para tentar pensar o futuro. O que ela não esperava era que, ao conhecer seu pai, seria também rechaçada porque ele não a reconhece como filha, uma vez que não cumprira o seu papel de provedor. A expectativa de fazer sentido de si a partir do passado gera em Okomo mais frustrações. Contudo, em vez de admitir que seus avós possuíam razão, Okomo percebe algo fundamental sobre si:

*Nobody* feels responsible for me. It's true that my aunts and my uncle help me sometimes, but it's not enough. They only think of me after they've first taken care of their own sons and daughters. What I want is a father. You just don't understand. (OBONO, 2018, p. 88, ênfase no original)<sup>2</sup>

A ênfase que Okomo dá ao termo “ninguém” [*nobody*] revela para si mesma o que ela sabia e não compreendia com profundidade: ser a bastarda significa não existir nas narrativas de sua família de outra forma. Ela era o objeto infeliz e só assim seria compreendida.

Sara Ahmed (2010), teórica dos estudos feministas e *queer*, enfatiza que é comum pensar que sujeitos que se desviam das narrativas

---

<sup>2</sup> “Ninguém se sente responsável por mim. É verdade que minhas tias e meu tio me ajudam às vezes, mas não é suficiente. Eles apenas pensam em mim depois que cuidaram dos seus próprios filhos e filhas. O que eu quero é um pai. Você não entende.” (Minha tradução)

tradicionais são produtores da infelicidade alheia. Em outras palavras, atribui-se a tristeza aos corpos que tornam visíveis as regras arbitrárias, o que gera a impressão de que são esses mesmos corpos que produzem a tristeza que estão visibilizando. Desviar das narrativas que nos são oferecidas como o único caminho é, portanto, um ato político de recuperar a tristeza como uma estratégia afetiva que desfaz o que Ahmed (2010) chama de *scripts* de felicidade.

Segundo a autora, esses *scripts*:

[...] encourage us to avoid the unhappy consequences of deviation by making those consequences explicit. The “whole world,” it might seem, depends on subjects being directed in the right way, toward the right kind of things. To deviate is always to risk a world even if you don’t always lose the world you risk. Queer and feminist histories are the histories of those who are willing to risk the consequences of deviation. (AHMED, 2010, p. 91)<sup>3</sup>

Ao se desviar da narrativa esperada de uma mulher Fang, Okomo visibiliza a construção de um mundo no qual as mulheres de sua comunidade são transformadas em meras reprodutoras de artimanhas patriarcais. Dessa forma, como Ahmed aponta, desviar é um arriscar porque outras formas de ser e estar no mundo são produzidas.

O casamento por dinheiro, a redução ao mundo doméstico, a perda de direitos sobre seu corpo, a impossibilidade de uma família – todas essas ações se revelam dispositivos de endireitamento. Como

---

<sup>3</sup> [...] nos encorajam a evitar as consequências infelizes do desvio ao tornaram explícitas essas consequências. O "mundo inteiro", pelo que parece, depende de sujeitos sendo direcionados da forma correta, em direção aos tipos de coisas certas. Desviar é sempre arriscar um mundo mesmo se você não perde sempre o mundo que você arrisca. Histórias queer e feministas são as histórias daqueles que estão sempre dispostos a arriscar as consequências dos desvios. (Minha tradução)

Ahmed sugere, para deixar de ser a fonte da tristeza das pessoas ao redor, é necessário que a pessoa passe por um processo de assimilação, tornando-se, assim, parte da comunidade. São essas ações que chamo aqui, seguindo Ahmed, de dispositivos de endireitamento, afinal, desviar desse roteiro pré-estabelecido significa trazer tristeza para todas as vidas ao redor. Torna-se, arbitrariamente, um objeto triste que as vidas alheias também assumem para si.

Embora objeto triste pareça evocar um tipo de impossibilidade, leio de forma distinta. Ser um objeto triste é um desvio político de Okomo como a bastarda, afinal, é pela sua vivência como tal que ela enxerga as construções dos objetos ditos “felizes”. É irônico reconhecer, por exemplo, que mesmo sendo avisada por sua avó que não deveria criar laços com algumas meninas da região, é por meio desse grupo de meninas – chamado de “o clube da indecência” [*the indecency club*] – que Okomo reconhece sua lesbianidade.

Após perder sua virgindade com essas meninas em uma cena de sexo grupal, Okomo percebe algo sobre seus sentimentos:

That feeling had always made me ashamed of myself. *I am sick*, I thought often, *sick with sin*, embarrassed that I couldn't tear my eyes away from her feminine curves. Whenever women around me would tell stories about their sex lives, I'd feel overcome with guilt for not being more like them; sometimes I felt I had no air in my

lungs. Who would I talk to about my own desires? (OBONO, 2018, p. 36, ênfase no original)<sup>4</sup>

A partir de sua “inclusão” no “clube da indecência”, Okomo descobre palavras e ações que a permitem se expressar de formas distintas, especialmente ao perceber sua afeição por Dina, outra menina do “clube”. Participar desse “clube” permite que Okomo expresse uma distinta linguagem de si, gerando uma política de reconhecimento de si. Aqui ela se torna não apenas uma bastarda da comunidade, mas uma bastarda do sistema cis-heteropatriarcal. Ser uma bastarda a move por caminhos novos e tortuosos, porém trilhas que revelam um mundo no qual ela não precisa se adequar aos objetos felizes – casamento, filhos, estereótipos de gênero.

A subversão do termo *la bastarda*, tal qual *queer* na contemporaneidade, revela uma substância política da qual Okomo não pode mais se abster. Apesar de ter assumido para si o valor negativo de ser uma bastarda, ela agora opta explicitamente em assumir que ser a bastarda é distanciar-se dos dispositivos de endireitamento às quais espera-se que ela adira. A recusa não é fácil, afinal, após ser descoberta, Okomo é punida e enviada para outra região para ser educada para casar-se. Antes disso, ela contempla outra possibilidade de viver a partir de seu tio, Marcelo, chamado de “homem-mulher” pela comunidade.

---

<sup>4</sup> Aquele sentimento sempre tinha me feito envergonhada de mim mesma. *Eu estou doente*, eu pensava com frequência, *doente de pecado*, envergonhada que eu não conseguia tirar meus olhos de suas curvas femininas. Sempre que as mulheres ao meu redor contavam histórias sobre sua vida sexual, eu me sentia cheia de culpa por não ser mais como elas; às vezes eu sentia que não tinha ar nos pulmões. Com quem eu falaria sobre meus próprios desejos? (Minha tradução)

## HOMEM-MULHER, MULHER-HOMEM

A única pessoa por quem Okomo nutre sentimentos positivos cuja troca é recíproca é seu tio, Marcelo. Acusado de não prover a comunidade com herdeiros, Marcelo é chamado de “*man-woman*” que, em tradução livre, é “homem-mulher”: “*Uncle Marcelo was an isolated man who lived outside of society because he was a fam e mina or ‘man-woman’. The men of the tribe accused him of this both in public and in private.*” (OBONO, 2018, p. 10)<sup>5</sup>.

Marcelo possui um papel fundamental em *La Bastarda*: ser o caminho para Okomo entre o presente na comunidade na qual crescem e o futuro na atividade utópica de outra existência. Em conversa com uma tia, Okomo escuta sobre como Marcelo sempre fora um sujeito dissidente e que, por isso, deveria ser punido:

He deserves it for being so selfish. He doesn't want to impregnate my sister-in-law.” She passed judgement on him: “Your uncle was never a normal child. Ever since he was little, he liked women's things: cooking, cleaning, smiling, and talking too much. [...] (OBONO, 2018, p. 57)

Enfatiza-se nesse trecho a função das mulheres na comunidade: cozinhar, limpar, sorrir e até mesmo falar demais. Esses elementos reduzem as mulheres e as agrupam a partir de determinados monolíticos essencialistas. Ao se aproximar desse mundo, Marcelo é automaticamente julgado e tratado como inferior. Entretanto, *La Bastarda* realiza um movimento de questionamento dessa estrutura ao

---

<sup>5</sup> Tio Marcelo era um homem isolado que vivia fora da sociedade porque ele era um *fam e mina* ou “homem-mulher”. Os homens da tribo o acusavam disso tanto em público quanto no privado. (Minha tradução)

sinalizar que o termo “homem-mulher”, embora preconceituoso e prejudicial, descreveria uma existência de homens gays, coisa não autorizada para as mulheres lésbicas.

Ao encontrar seu tio na floresta, Okomo descobre não só que ele mantém uma relação com outro homem, mas que eles já sabiam de sua relação com Dina:

How does Fang tradition define us? If a man who is with another man is called a man-woman, what are women called who do the same?

There isn't a word for it. It's like you don't exist," my uncle said bluntly. "You and Dina love each other, right? That's what matters. This man and I have had a relationship for ten years now. We both live in the forest because... You understand me. In his village, five kilometres from here, they also reject him. [...]" (OBONO, 2018, p. 67)<sup>6</sup>

A experiência de ser visível para alguém – nesse caso seu tio e as outras pessoas “bastardas” na floresta – é profundamente gratificante para Okomo. Contudo, ela se surpreende ao enxergar que ser uma mulher Fang é estar automaticamente inserida num contexto da heterossexualidade compulsória (RICH, 2019) sem outra opção de existência. Em outras palavras, homens gays podem existir e até serem rejeitados socialmente, porém mulheres lésbicas inexitem porque mulheres não possuem nem mesmo reconhecimento de sua sexualidade

---

<sup>6</sup> "Como que a tradição fang nos define? Se um homem que está com outro homem é chamado de homem-mulher, como chamam as mulheres que fazem o mesmo?"

"Não há uma palavra para isso. É como se você não existisse," disse meu tio de forma abrupta. "Você e Dina se amam, certo? É isso que importa. Esse homem e eu temos uma relação há dez anos. Ambos vivemos na floresta porque... Você me entende. Na vila dele, cinco quilômetros daqui, eles também o rejeitam [...]" (Minha tradução)



para além das fronteiras cis-heteropatriarciais. Como sublinha Jesúsín, companheiro de Marcelo:

Isn't that worse?" Jesúsín said. "If you don't have a name, you're invisible, and if you're invisible, you can't claim any rights. Besides, the offensive label man-woman implies disdain toward women. It reduces them to passive sexual objects that never act on their own desires. [...]" (OBONO, 2018, p. 68)<sup>7</sup>

A inexistência de um termo para descrever experiências lésbicas reforça um apagamento colonial das experiências múltiplas que existiam em territórios antes dos processos de colonização. A imposição binária homem/mulher é um exercício colonial de estruturação e opressão. "Não podemos fugir do fato de que", afirma o ativista Julius Kaggwa (2020, p. 41), "muitas pessoas ocupam o terreno cinzento entre o masculino e o feminino."

Os trabalhos de María Lugones (2014, 2020) e Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2020) revelam como o sistema moderno/colonial privilegiou uma compreensão binária e reducionista de gênero, produzindo uma poderosa ficção, nas palavras da primeira, sobre como as sociedades se fundam e se normalizam. Lugones e Oyěwùmí investigam como as produções coloniais de gênero reverberam até os dias atuais e elas enfatizam a importância de se questionar os estudos de gênero a partir de suas fundações ocidentais/ocidentalizantes.

---

<sup>7</sup> "Isso não é pior?" disse Jesúsín. "Se você não tem um nome, você é invisível e, se você é invisível, você não pode cobrar por nenhum direito. Além disso, o rótulo ofensivo de homem-mulher expressa um desdém pelas mulheres. Ele as reduz a objetos sexuais passivos que nunca agem de acordo com seus desejos [...]" (Minha tradução)

Ao pensar os mitos reducionistas sobre as sexualidades africanas, a pesquisadora Lyn Ossome (2018, p. 20) destaca a “acusação também insidiosa segundo a qual a homossexualidade é uma ‘perversão ocidental’, imposta ou adotada por populações africanas.” Deve-se, na visão de Ossome, recusar as políticas identitárias que não só fomentam apagamentos, mas também aquelas que perpetuam mitos sobre (in)existências baseadas em modelos coloniais de exploração. De forma semelhante, as palavras de Thabo Mbisi (2020, p. 212) permitem compreender a pluralidade das sexualidades em territórios africanos: “Parece-me que os africanos sempre consideraram a sexualidade de maneiras altamente complexas, que não podem ser prontamente traduzidas nas categorias predominantes do Ocidente.”

Retomando a discussão sobre *La Bastarda*, é importante compreender a política de autonegação de Okomo para além de modelos binários. Refletindo sobre a inexistência de um termo para descrever sua sexualidade, ela aceita o termo “lésbica” para expressar aquilo que sua gramática não a permitiu usar de outra forma. Em lugar de ler esse ato como uma subserviência aos modelos ocidentais, penso que é um exercício de tradução de si. Ao ser descoberta por sua avó, Okomo é punida assim como Dina. Suas duas outras amigas, Linda e Pilar, também sofrem: a primeira é obrigada a se casar e, após fugir, vive da prostituição enquanto a segunda é estuprada pelo próprio pai e engravida. Noto aqui as ações violentas contra o corpo feminino como exercício dos dispositivos de endireitamento: o estupro corretivo e o casamento são formas de “endireitar” mulheres que não estão alinhadas

com os ideais sociais. Essas violências inscrevem o feminino na comunidade Fang e nas formas coloniais de controle, logo não devem ser reduzidas a um estereótipo homogeneizante. Nesse sentido, Okomo assumir-se lésbica é revidar o discurso colonial contra si mesmo.

O ato de nomear-se como lésbica é o mesmo movimento político que citei anteriormente. Apropriar-se da lesbianidade é recusar a norma social e reconhecer que ser uma bastarda do sistema de gênero é um exercício de liberdade. É na última linha do romance que Okomo se assume de formas múltiplas: “*I’m a bastarda, a Fang woman; I’m a bastarda, daughter of an unmarried Fang woman; I’m a bastarda, a lesbian.*” (OBONO, 2018, p. 88)<sup>8</sup>.

As múltiplas facetas de Okomo – nem sempre coerentes ou harmônicas – constroem o mosaico de si e, em lugar de serem produtos reducionistas, afirmam ao mesmo tempo seu alinhamento e sua recusa de lugares sociais. Essa posição só pode ser tomada porque Okomo foge para a floresta, o espaço paradigmático no qual as regras Fang são suspensas em prol de um futuro *queer* diferente. Minha atenção se volta agora para a construção da floresta como um espaço intersticial de resistências.

## A FLORESTA: O ESPAÇO DO CLUBE DA INDECÊNCIA

Para as mulheres ao redor de Okomo, viver em sociedade significa aceitar as regras estabelecidas e segui-las acriticamente. Seguir as regras é herdar a família que, por sua vez, nas palavras de Ahmed

---

<sup>8</sup> Eu sou uma bastarda, uma mulher fang; eu sou uma bastarda, filha de uma mulher fang que não se casou; sou uma bastarda, uma lésbica. (Minha tradução)

(2010), é herdar a cobrança pela reprodução de sua forma e conteúdo. Okomo se compreende como bastarda não apenas pelas formas que a sociedade Fang a enxerga, mas principalmente pelas ações de sua família: sua tia que a ofende por cortar seu cabelo de uma forma “menos feminina”, sua avó que deseja casá-la com pessoas ricas para salvaguardar a honra da família, seu avô que não a enxerga como pessoa e apenas utiliza de seus serviços como mensageira ou cozinheira. De forma explícita, ser uma mulher é aderir aos discursos pré-estabelecidos e é aqui que a floresta surge como uma zona de liberdade, um pedaço de uma pequena resistência *queer*.

A floresta aparece inicialmente como o espaço no qual vive Marcelo, o “homem-mulher” rejeitado pela comunidade. Lá descobre-se que ele compartilha o espaço com Restituta e Jesusín, a primeira uma prostituta e o segundo seu companheiro. A floresta é, desde o início, o espaço das pessoas excluídas e marginalizadas. Será também assim que ela se tornará o lar de Okomo ao final de *La Bastarda*. Como Dina diz, “*You’ll like it. You’re in the forest. – the Fang forest is a free space. Now you’re free.*” (OBONO, 2018, p. 35)<sup>9</sup>.

Embora seja o lar de dissidências, a floresta é ainda um território lido como Fang, ou seja, as pessoas que ali habitam não abrem mão de sua identificação étnico-cultural. Elas desejam reescrever parte da história de sua comunidade ao se permitirem materializar outras formas de vida. Herdar aqui se torna uma subversão do sistema: sonhar com outros futuros e não a herança já decidida.

---

<sup>9</sup> "Você vai gostar. Você está na floresta - a floresta fang é um espaço livre. Agora você é/está livre." (Minha tradução)

Diferente de outras expressões nas quais os movimentos diaspóricos são estratégias de sobrevivência, as dissidências em *La Bastarda* não só reafirmam suas pontes culturais com os territórios que os rechaçam, mas também se recusam a abandonar os espaços. Leio a floresta como uma possibilidade de um futuro *queer* no qual a heteronormatividade, um regime político e normativo baseado em perspectivas heterossexuais (LEOPOLDO, 2020), é interrogada e existências dissidentes possam existir. Essa compreensão da floresta desfaz a demanda por ação individual e suscita questionamentos acerca de como esse futuro político *queer* é uma ação coletiva. Uma atitude coletiva que questiona a mera apreensão de Okomo como agente livre de si, uma jovem que exerceria seus próprios projetos de agência sem, necessariamente, estar no mundo.

Peta Bowden e Jane Mummery (2020) discutem como modelos teóricos feministas têm enfatizado a individualidade como expressão central da agência. Contudo, elas indicam que ações individuais não necessariamente podem trazer as mudanças estruturais esperadas:

A atuação efetiva [...] pode não ser capaz de trazer mudanças radicais [...] e, por essa razão, será possivelmente vista como efêmera e obscura. Mas tais revisões do conceito de atuação [*agency*] nos lembram que, embora nunca seja possível jogar fora as algemas de sistemas opressivos de uma vez [...], mudanças incrementais podem se acumular para desmascarar as estruturas de opressão que moldam as vidas das mulheres. (BOWDEN; MUMMERY, 2020, p. 214-215)

O comentário de Bowden e Mummery indica que as mudanças pelas quais o conceito de agência tem atravessado podem nos guiar por

novos caminhos. Cabe aqui ler a agência para além de um mero exercício individual. Um exemplo dessa questão é que, embora a floresta tenha se tornado o lar das dissidências, ela só se torna tal a partir da união de vidas que se aliam e se unem. Okomo não poderia resistir ao sistema de opressão sem a ajuda de outras pessoas como Marcelo e Dina. É a união dessas vidas que criará um lugar diferente no coração da própria Guiné Equatorial.

So I escaped to the forest to live with my Uncle Marcelo, the man-woman, and the other three indecent girls from my village, the only family that life had given me. Dina was overjoyed to see me. Right away, the two of us went deep into the woods to be alone together. The forest was the only refuge for those who had no place in Fang tradition, like me. (OBONO, 2018, p. 88)<sup>10</sup>

Outrora visto como um espaço perigoso e misterioso, a floresta é para Okomo o local no qual sua liberdade existe para além das fronteiras das interdições de gênero. A floresta é onde ela pode se reunir com a única família que de fato tivera – mesmo após os conflitos com Linda e Pilar. O grupo se alia e o “clube da indecência” se consolida como uma segurança para todas as pessoas. Nessa linha, pensar a agência como uma ação individual não permite enxergar a subversão que a floresta guarda para todas as “bastardas”. É necessário, como apontam Françoise Vergès (2020) e Nelson Maldonado-Torres (2020), pensar a coletividade como parte do projeto decolonial. A luta coletiva deve ser

---

<sup>10</sup> Então eu escapei para a floresta para viver com meu tio Marcelo, o homem-mulher, e as outras três meninas indecentes da minha vila, a única família que a vida me dera. Dina estava feliz demais em me ver. De imediato nós duas entramos na floresta para ficarmos às sós. A floresta era o único refúgio para aqueles que não tinham lugar na tradição fang, como eu. (Minha tradução)

compreendida como um exercício contra a estrutura e não apenas uma ação isolada no tempo-espaço.

A floresta enfatiza como uma forma distinta de viver é possível justamente pelo seu viés coletivo. Compreendo a floresta como um exercício de descolonização justamente porque:

[a] decolonialidade não é um projeto de salvação individual, e sim um projeto que aspira “construir o mundo de Ti”. O pensamento, a criatividade e a ação são todos realizados não quando se busca reconhecimento dos mestres, mas quando estendemos as mãos aos outros condenados. São os condenados e os outros, que também renunciam à modernidade/colonialidade, que pensam, criam e agem juntos em várias formas de comunidade que podem perturbar e desestabilizar a colonialidade do saber, poder e ser, e assim mudar o mundo. (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 50)

Por ser um projeto coletivo, o lar na floresta também se alinha com o conhecimento. É na floresta com Jesusín e Restituta que Okomo descobre que não há maldição em sua comunidade por parte de Marcelo. Diferente do que se fala na vila, a ausência de peixes é resultado da exploração de missionários brancos na região chamados de *mitangan*: “*Restituta joined in: ‘The fact that there aren’t any fish in the rivers is not your uncle’s fault. It’s because of the mitangan, their exploitation. They fish with advanced technology while the people of the village still use traditional methods [...]’*.” (OBONO, 2018, p. 69-70)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Restituta se juntou: "O fato de que não há peixes nos rios não é culpa de seu tio. É por causa dos mitangan, de sua exploração. Eles pescam com tecnologia avançada enquanto as pessoas da vila ainda usam métodos tradicionais." (Minha tradução)

O último capítulo, intitulado “*The forest*”, inicia com semelhante denúncia, enfatizando a presença da exploração de pessoas brancas na região: “*After the lumber companies arrived in Asok Abia, the town had split in two: the people who’d always been there, the Equatorial Guineans, on one side, and the mitangan and their long-suffering employees on the other.*” (OBONO, 2018, p. 85)<sup>12</sup>. Assim, a floresta ainda assume o sentido de uma resistência contra uma exploração capitalista na qual os únicos que se beneficiam não estão na região. A comunidade Fang é explorada e destituída de suas riquezas ao mesmo tempo que se alinha aos ideais ocidentais de opressão. Nesse jogo, a floresta é o refúgio para dissidências que buscam outras estratégias de vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo um romance com uma posição paradigmática pela sua tradução em inglês e pelo tratamento sobre lesbianidades, *La Bastarda* se recusa a facilmente se acomodar em descrições simples. Ao assumir aqui uma lente problematizadora de gênero e sexualidade, explícito meu interesse nas formas como Okomo e outras personagens evidenciam questões ainda caras aos estudos *queer* na contemporaneidade.

Ao pensar sexualidade e gênero como questões entrelaçadas em três pontos distintos – a posição de uma bastarda, a invisibilidade da lesbianidade e a floresta como refúgio –, desejei oferecer uma leitura de

---

<sup>12</sup> Depois que companhias madeireiras chegaram em Asok Abia, a cidade se partiu em dois: as pessoas que sempre estiveram aqui, os guinéu-equatorianos, de um lado, e os mitangan e seus empregados sofridos do outro. (Minha tradução)



como *La Bastarda* é um trabalho sintomático da riqueza crítica ainda a ser explorada no continente africano. Partindo de pressupostos teóricos que evidenciam a necessidade de construir outras interpretações, o presente trabalho buscou desenhar um mapa de investigação que foge de descrições e definições estanques do que gênero e sexualidade são. O interesse residuiu, aqui, nas interpelações possíveis como exercícios de interpretação que promovem não apenas uma reconsideração de elementos que seriam não só deixados de lado como infelizes, mas como esses mesmos elementos se tornam objetos de um futuro *queer* nas mãos de quatro meninas indecentes, sendo uma delas a bastarda.

## REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham and London: Duke University Press, 2010.
- BOWDEN, Peta; MUMMERY, Jane. *Feminismo*. Tradução de Fábio Roberto Lucas. Petrópolis: Editora Vozes, 2020.
- KAGGWA, Julius. A batalha por direitos das pessoas intersex em África. In: REA, Catherine; FONSECA, João Bosco Soares da; SILVA, Ana Catarina Benfica Barbosa (orgs.). *Traduzindo a África Queer II*. Salvador: Editora Devires, 2020. p. 37-43
- LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista Hoje*. Perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-82.
- LUGONES, Maria. Colonialidade y género: hacia um feminismo descolonial. In: MIGNOLO, Walter (Ed.). *Género y Descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2014. p. 13-42.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-

COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson;  
GROSFUGUEL, Ramón. (orgs.). *Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 27-53.

MBISI, Thabo. As mentiras que nos contaram: sobre a (homo)sexualidade na África. In: REA, Catherine; FONSECA, João Bosco Soares da; SILVA, Ana Catarina Benfica Barbosa (orgs.). *Traduzindo a África Queer II*. Salvador: Editora Devires, 2020. p. 197-229.

OBONO, Trifonia Melibea. *La Bastarda*. Translated by Lawrence Schimel. New York: Feminist Press, 2018.

OSSOME, Lyn. Discursos pós-coloniais do ativismo queer e de classe na África. In: REA, Catherine; PARADIS, Clarisse; AMANCIO, Izzie Madalena (orgs.). *Traduzindo a África Queer*. Salvador: Editora Devires, 2018. p. 57-73.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. *A Invenção das Mulheres*: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de wanderson flor do nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica & outros ensaios*. Tradução de Angélica Freitas e Daniel Lühmann. Rio de Janeiro: Editora A Bolha, 2019.

VERGÈS, Françoise. *Um Feminismo Decolonial*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

## SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

**Antonia de Thuin**, carioca, é doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, com sanduíche em Obafemi Awolowo, em Ifé, Nigéria, com a tese "Ooyinbo, visões de um continente", que apresenta autores e artistas do continente africano. Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade também pela PUC-Rio, tem pós-graduação em História da Arte e em Interpretação de Conferências, sendo graduada em Design pela ESDI-UERJ. Tem interesse em literaturas e artes visuais em língua inglesa e francesa produzidas no continente africano e em sua diáspora.

**Emanuelle Valéria Gomes de Lima** é doutoranda em Literatura e Interculturalidade pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB). Mestre em Literatura e Interculturalidade pela mesma Instituição. Graduada em Licenciatura Plena em Letras - habilitação Português/Inglês - pela Universidade Federal Rural de Pernambuco/Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE/UAST).

**Fernanda Vieira** é Mestiza, Indígena em retomada; cuir/queer; carioca e (sub)urbana. Atua como escritora, pesquisadora, poeta, professora e tradutora. Professora efetiva no curso de Letras da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG/Divinópolis). Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade do Estado do Rio

de Janeiro (UERJ). Possui livro, poemas, traduções, ensaios, contos e artigos publicados em meios diversos. Criou e mantém Ikamiaba.com.br. Coordena o grupo de pesquisa ALDEIA - Artes, Linguagens, Decolonialidades e Epistemologias Indígenas, Afrodiaspóricas e de África (UEMG/CNPq).

**Marcella Mesquita Granatiere** é mestre e doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio), pesquisadora visitante na Wits Institute for Social and Economic Research (WISER) - Johannesburg, África do Sul. Membro do grupo de pesquisa Crítica feminista e autoria feminina (Cnpq - Brasil).

**Ruan Nunes Silva** é professor adjunto (Dedicação Exclusiva) de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Estadual do Piauí (Campus Prof. Alexandre Alves de Oliveira - Parnaíba) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI (Área de concentração: Literatura e Cultura; Linha de pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos). Possui doutorado em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestrado em Letras (Literaturas de Língua Inglesa) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), especialização em Língua Inglesa pela PUC-Rio e licenciatura em Letras (Português-Inglês) pela Faculdade CCAA. É líder do grupo de pesquisa EntreSaberes e membro do grupo História, Cultura e Gênero. Possui os certificados CAE (Certificate in Advanced English) e CPE

(Certificate of Proficiency in English), ambos emitidos pela University of Cambridge. Atuou na educação básica (redes estadual e municipal do Rio de Janeiro; instituições particulares), em escolas de idiomas (Cultura Inglesa, IBEU, CNA, Yes!) e no ensino superior como professor substituto (UERJ e UFRJ). Organizou duas obras ('Literaturas de Expressão em Língua Inglesa: Entre Culturas, leituras e interpretações' e 'Letras da Diversidade') e escreveu o posfácio de 'De Passagem', de Nella Larsen, publicado pela Penguin/Companhia das Letras. Tem pesquisado e produzido nas seguintes áreas: literaturas de língua inglesa; estudos pós-coloniais; estudos de gênero, identidade e sexualidade; teorias/estudos queer; estudos culturais e literaturas de língua inglesa; literaturas e outros sistemas/linguagens/artes.

**Valeria Silva de Oliveira** é professora adjunta (Dedicação exclusiva) de língua inglesa no Centro de Instrução Almirante Graça Aranha – Marinha do Brasil. Possui graduação em Inglês e Respectivas Literaturas (bacharelado e licenciatura) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Especialização em Linguística Aplicada pela Universidade Federal Fluminense (UFF); Especialização em Língua Inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Mestrado em Letras (Área de concentração: Estudos de Linguagem) pela Universidade Federal Fluminense (UFF); Doutorado em Letras (Área de concentração: Literaturas de Língua Inglesa), pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Membro do grupo de pesquisa Discurso e Estudos da Tradução, na Universidade do Estado do Rio de

Janeiro (UERJ). Áreas de interesse: 1) Ensino de inglês como língua estrangeira; 2) Ensino de inglês para fins específicos; e 3) Literaturas africanas de expressão em língua inglesa, colonialismos, estudos pós-coloniais e decoloniais, traduções transculturais, diásporas e memória.

## SOBRE O ORGANIZADOR

**Jânderson Albino Coswosk** é Professor de Língua Inglesa e Literaturas Correspondentes do Instituto Federal do Espírito Santo – Ifes, *Campus* de Alegre. Doutor em Letras/Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Seus interesses de pesquisa permeiam os Estudos Literários e Visuais no que diz respeito às artes africanas e afrodiaspóricas, com predominância na obra do escritor afro-americano James Baldwin.

