



RAFAEL BARBOSA DE JESUS SANTANA
ORGANIZADOR.

COOPERAÇÃO, ESPERANÇA
E OUTRAS FORMAS DE RESISTÊNCIA
NA LITERATURA AFRICANA

PREFÁCIO DE PRISCILA MARIA WEBER

OKOS
EDITORA

**Cooperação, esperança e
outras formas de resistência
na literatura africana**

Rafael Barbosa de Jesus Santana
Organizador

**Cooperação, esperança e
outras formas de resistência
na literatura africana**

E-book



São Leopoldo
2025

© Dos autores – 2025

Editoração: Oikos

Revisão: Rui Bender

Capa: Juliana Nascimento

Imagem da capa – fonte: <https://www.istockphoto.com/vector/ethnic-figure-aztec-embroidery-style-gm1902372056-554340917>

Arte-final: Jair de Oliveira Carlos

Conselho Editorial:

Avelino da Rosa Oliveira (UFPEL)

Danilo Streck (Universidade de Caxias do Sul)

Elcio Cecchetti (UNOCHAPECÓ e GPEAD/FURB)

Eunice S. Nodari (UFSC)

Haroldo Reimer (UEG)

Ivoni R. Reimer (PUC Goiás)

João Biehl (Princeton University)

Luiz Inácio Gaiger (Bolsista de Produtividade CNPq)

Marluza Marques Harres (Unisinós)

Martin N. Dreher (IHSL)

Oneide Bobsin (Faculdades EST)

Raül Fornet-Betancourt (Intern. Schule für Interkult. Philosophie Aachen/Alemanha)

Rosileny A. dos Santos Schwantes (Centro Universitário São Camilo)

Vitor Izecksohn (UFRJ)

Editora Oikos Ltda.

Rua Paraná, 240 – B. Scharlau

93120-020 São Leopoldo/RS

Tel.: (51) 3568.2848

contato@oikoseditora.com.br

www.oikoseditora.com.br

C778 Cooperação, esperança e outras formas de resistência na literatura africana. [E-book]. / Organizador: Rafael Barbosa de Jesus Santana – São Leopoldo, RS: Oikos, 2025.

180 p.; il.; color.; 16 x 23 cm.

ISBN 978-65-5974-281-3

1. Literatura africana – Crítica. 2. Literatura africana – Resistência.
3. Literatura – História – África. 4. Romance africano – Fonte histórica. 5. História do pensamento africano. I. Santana, Rafael Barbosa de Jesus.

CDU 896.09

Catálogo na Publicação: Bibliotecária Eliete Mari Doncato Brasil – CRB 10/1184

Sumário

Sobre histórias, trajetórias e esperanças que costuram a ponto miúdo o continente africano	7
---	---

Priscila Maria Weber

Apresentação: Delineando nossos caminhos	17
--	----

Rafael Barbosa de Jesus Santana

Capítulo I

Cooperar e esperar: vozes literárias africanas	23
--	----

Rafael Barbosa de Jesus Santana

Capítulo II

Las literaturas africanas en el siglo XX: un estudio de sus principales movimientos literarios	43
---	----

Federico Vivanco

Capítulo III

A luta do trabalhador africano na literatura de Ngugi wa Thiong'o: um método para mudar o mundo	74
--	----

Bruno Ribeiro Oliveira

Capítulo IV

Escritoras africanas: de las sombras al epicentro de la(s) literatura(s) africana(s)	101
---	-----

Lara Tortosa Signes

Capítulo V

Irmãs, filhas e esposas: associativismo de mulheres igbos na Nigéria	129
---	-----

Tathiana Cristina S. A. Cassiano

Capítulo VI

Cinema e literatura em Angola	156
-------------------------------------	-----

Renata Dariva Costa

Sobre os(as) autores(as)	177
--------------------------------	-----

Sobre histórias, trajetórias e esperanças que costuram a ponto miúdo o continente africano

Sem justiça não pode haver amor.
(bell hooks em “Tudo sobre o amor”)

Este livro é certamente o resultado de trajetórias de esforços e também de esperanças que se entrecruzaram. Tal como o organizador do livro, Rafael Barbosa de Jesus Santana, que abre este volume com um texto que conecta literaturas africanas através do modo que tentam mover o mundo ou, pelo menos, um mundo particular, esta obra possui um fio condutor: textos de jovens autores que sabem esperar quando escrevem sobre África, e inevitavelmente projetam um horizonte de futuro possível e melhorado com mais desenvolvimento e equânime. Esse futuro, seja passado ou de um tempo presente, faz abrandar com uma espécie de acolhimento os sofrimentos produzidos por violências advindas de toda sorte de explorações.

Ao receber o convite para escrever este texto, que abre o livro, fiquei muito contente e também orgulhosa, pois minha trajetória como pesquisadora e professora universitária está co-

nectada com a trajetória de Rafael Santana. Para que o leitor entenda o que estou falando, usarei uma narrativa bastante informal e pessoal e explicarei acontecimentos significativos que envolvem muita dedicação acadêmica, e munidos do esperar, engajamo-nos no cenário de pesquisadores que estudam a História da África no sul do Brasil na tentativa de fazer algo positivo enquanto educadores.

Nos idos de 2016, na Universidade de Santa Cruz do Sul, importante universidade comunitária no interior do Rio Grande do Sul, por ocasião do XIII Encontro Estadual de História da Associação Nacional de História, Seção Rio Grande do Sul, ofertei à comunidade acadêmica um minicurso sobre História da África. Naquele ano, muitas coisas tinham acontecido. Meu avô, que foi também meu pai, havia falecido. Mas senti que não podia deixar de manter o compromisso de ministrar o referido curso, e assim o fiz.

Um dos inscritos no minicurso era Rafael Santana, que cursava graduação em História na Universidade Federal do Pampa, Campus de Jaguarão, universidade situada na parte mais meridional do Brasil, que é separada do Uruguai apenas por uma ponte e um rio. Ao finalizar o curso, Santana me abordou. Disse-me que aquelas aulas foram seu primeiro contato com a História da África e que ele se interessava em pesquisar o tema. Obviamente como jovem professora, fiquei bastante satisfeita por ter despertado algum interesse em um aluno. No correr dos anos, nossos laços de amizade só aumentaram.

Em 2016, nesse mesmo Encontro Estadual de História, na Universidade de Santa Cruz do Sul, universidade em que fiz

minha graduação em História, foi fundado o Grupo de Trabalho História da África, o GT África da ANPUH Seção Rio Grande do Sul. Foi muito simbólico para mim que o GT África ANPUH-RS tenha sido fundado na UNISC, universidade em que me graduei. Anos mais tarde, em 2020, assumi a coordenação do referido GT com a ajuda da professora Renata Dariva e de Rafael Santana; coordenar um GT em tempos pandêmicos foi desafiador e eu certamente não teria conseguido sem o excelente trabalho de Dariva e Santana.

Aliás, preciso dizer que a ação que considero de maior sucesso do GT África ANPUH-RS foi o programa “Terça com África”, idealizado por Rafael Santana. Em síntese, esse programa foi desenvolvido e ficou em atividade entre os anos de 2020 e 2021 de modo digital. Através da plataforma *Streamyard* realizávamos entrevistas/palestras com renomados estudiosos do campo de estudos africanos no Brasil e disponibilizávamos a gravação em mídias como *Facebook* e *Youtube*. Era também possível assistir esse programa ao vivo e interagir com comentários e perguntas aos entrevistados/palestrantes. O principal *record* de público desse programa foi a palestra do professor Anderson Oliva, da Universidade de Brasília. Na ocasião, mais de 800 pessoas estavam logadas e assistindo à palestra simultaneamente. Vale dizer que, em todos os programas realizados, sempre houve um expressivo número de pessoas assistindo ao vivo, e não me recorro de um público menor do que 300 espectadores simultâneos.

Com o findar dos trabalhos dessa gestão no GT África, Santana foi desenvolver seus estudos de doutorado na Universi-

dade Federal do Rio Grande do Sul sob orientação do professor Jocelito Zalla. Eu dei continuidade a meus estudos de pós-doutorado na Universidade de São Paulo sob a supervisão da professora Mariana de Mello e Souza. Santana e eu nunca perdemos contato, e sempre pude acompanhar sua trajetória e objetivos de pesquisa, como a sua recente viagem a Serra Leoa, em que Santana tece considerações muito lúcidas sobre esse espaço raramente estudado no Brasil.

É igualmente raro um pesquisador que reúna duas qualidades: escrever uma história da África analítica e sensível. Na presente obra, organizada por Santana, os textos são costurados com essa dupla característica: análise e sensibilidade. O que me faz pensar sobre a escolha dos jovens autores que compõem a obra e o esforço dos mesmos para estar conectados com os anseios do livro e de Santana. Nos parágrafos que seguem, deixo de forma muito resumida a minha impressão sobre os capítulos que fazem parte deste livro e deixo o leitor à vontade para concordar ou discordar das mesmas e ainda refletir comigo sobre os pontos que destacarei.

* * *

Como a frase de Rutendo Tavengerwei em entrevista à Editora Kapulana, “a esperança é a nossa única asa”, o capítulo intitulado “Cooperar e esperar: vozes literárias africanas”, de Rafael Santana, percebe que a única possibilidade de alçar voos melhores, sobrevoar o mundo e enxergar as coisas por outro ângulo e assim trabalhar e lutar por mudanças é através do esperan-

çar. Ao costurar literaturas várias para pensar o conceito de “esperança” em múltiplos contextos, Santana observa a arte literária, sobretudo a nigeriana, para propor horizontes mais cooperativos e assim propícios a mudanças.

Citando diversos autores africanos que escreveram em diferentes momentos do século XX, o texto de Federico Vivanco com o título “Las literaturas africanas en el siglo XX: un estudio de sus principales movimientos literarios”, estimula que questionemos premissas pouco analíticas que definem o que seria a literatura escrita no continente africano. A língua de escrita, o contexto histórico da feitura de uma obra, e também o contexto em que um autor está inserido, examinando singularidades das trajetórias desses autores como imigrações, por exemplo, são elementos considerados por Vivanco que objetiva menos definir, e mais discutir sobre a literatura ou as literaturas africanas que, embora todas as argumentações que possam categorizá-la, certamente serve como janela interpretativa para noticiar ao mundo, para fazer chegar ao mundo informações outras, histórias de vidas que pela primeira vez são observadas como protagonistas de seus próprios cenários e enredos. Há um sentido imensurável nisso, e embora todas as discussões e possibilidades analíticas que podem categorizar e definir movimentos e momentos literários no continente africano, isso certamente é algo onde ganham todos: escritor e leitor.

Costurado com a linha do esperar, penso que Bruno Ribeiro Oliveira em “A luta do trabalhador africano na literatura de Ngugi wa Thiong’o: um método para mudar o mundo” escreve sobre um autor que fez da luta o motor de sua escrita,

trazendo cotidianos de trabalhadores e personagens que se tornavam guerrilheiros – é como se a guerrilha fosse um convite para ser livre e lutar por uma realidade mais igual e sem as agruras do colonialismo. No limite, é como se houvesse apenas uma possibilidade nos escritos de Ngũgĩ wa Thiong’o: a luta pela liberdade, que se (con)funde com a luta pela sobrevivência.

Há uma figura histórica que faz parte de algumas obras de Ngũgĩ: Dedan Kimathi (1920-1957) foi um guerrilheiro Mau Mau que participou da luta pela independência do Quênia. Foi julgado e executado pelos britânicos. Esse personagem, conforme Ribeiro, enreda a trama de romances como em “Menino, Não Chores” e “Um Grão de Trigo”. O autor Ngũgĩ também defende que para as literaturas africanas que tanto clamam por mudanças chegarem à população, ao interior dos países, aos camponeses e trabalhadores, ela precisa ser escrita nas línguas locais e não na língua do colonizador. Talvez com essa reivindicação houvesse mais do que a esperança de mudança social, mas de resgatar culturas e memórias que certamente estavam se perdendo com o colonialismo.

Das mulheres igbos ancestrais até as contemporâneas, Tathiana Cristina Cassiano em “Irmãs, filhas e esposas: associativismo de mulheres igbos na Nigéria” permite que através da leitura de seu texto recriemos várias Nigérias, mas também tenhamos contato com mulheres que por vários motivos e em diferentes momentos tentaram ser colocadas em posições de inferioridade, seja por não poder quebrar a nós de cola, tarefa reservada aos homens numa Nigéria mais afastada da contemporaneidade, seja porque o território acaba por incorporar valores

de gêneros ocidentais. O fato é que entre as mulheres igbos algumas tradições deixaram de ter representatividade naquela sociedade.

Obviamente, tradições e identidades estão sempre em movimento, em um processo de vir a ser, e entendemos que não há nada puro ou estático. Mas o historiador pode questionar ou refletir sobre o que, afinal, está deixando de ser praticado, o que está sendo substituído e em detrimento de outro elemento. Há algum tipo de violência sendo exercida com novos padrões comportamentais adotados? De forma muito sensível, Cassiano finaliza seu texto colocando que as mulheres igbo encontraram um caminho para sobreviver e de alguma forma melhorar a qualidade de vida na Nigéria contemporânea. Esse caminho, conforme as obras de Chinua Achebe e Flora Nwapa, é longo, porém as mulheres não o percorrem sozinhas, pois ele foi iniciado pelas antepassadas igbo.

A mesma literatura que empresta enredos e cenários a romances que pretendiam alimentar com criticidade a centelha do descolonizar dos territórios do que hoje conhecemos como Angola empresta seus personagens, contextos e sentidos para serem roteirizados. Essa literatura que é filmada difunde-se em alguma medida pela América e Europa, mas, segundo Renata Dariva em “Cinema e Literatura em Angola”, essa produção fílmica demorou um pouco mais para ser exibida ao público angolano, sofrendo de censuras e pressões políticas autoritárias.

Na trama do afeto que sonha e que multiplica esse sonho quando um espectador assiste à sua criação cinematográfica está

Sarah Maldoror, filha de mãe francesa e pai caribenho, que se insere no movimento da Negritude e dos eventos realizados pela *Présence Africaine*. Nos idos dos anos sessenta do século XX, recebe bolsa de estudos do Instituto de Cinematografia da União Soviética e trabalha no Studio Gorki, sendo esses estudos uma etapa importante de sua formação enquanto cineasta que vai adaptar ao cinema obras de José Luandino Vieira, romancista luso-angolano que luta pela independência de Angola, inclusive ingressando nas fileiras do MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola. Vieira escreve obras como *Monangambé* e *Sambizanga*, ambas adaptadas por Maldoror. Essas obras literárias, assim como os filmes de Maldoror, esperanças, antes de qualquer coisa, uma ideia de futuro melhor dentro das possibilidades de sê-lo naquele contexto.

Historicizando literaturas feministas na África, “Escritoras africanas: de las sombras al epicentro de la(s) literatura(s) africanas”, de Lara Tortosa Signes, possibilita que o leitor observe uma espécie de panorama do desenvolvimento dessas literaturas, especialmente as escritas no século XXI. Signes articula as principais discussões que permeiam as escritoras por ela citadas, inclusive o debate se algumas literaturas são ou não feministas. É verdade que, em determinado momento, talvez no último quartel do século XX, o feminismo enquanto conceito foi de alguma forma rechaçado por algumas escritoras africanas. Havia o dilema de que o termo empregado enquanto um conceito cunhado no norte global não dava conta das realidades africanas.

Com o correr dos anos pode-se perceber que os feminismos são também africanos, pois em verdade são múltiplos e de-

vem conectar com as necessidades daquelas que os estão articulando. Portanto, Signes, citando Minna Salami, afirma que há intersecções em todos os feminismos africanos. Todas as vertentes, segundo Salami, ocupam-se não apenas com o patriarcado, mas também com a colonização, o imperialismo, a heteronormatividade, a etnicidade, a raça, classe e pobreza, bem como com questões de direitos humanos, prevenção à violência e direitos sanitários e reprodutivos.

Essas literaturas escritas no continente africano, geralmente na língua do colonizador, sobretudo em inglês e francês, ganham tradução para outras línguas como espanhol, português e italiano, sendo facilmente encontradas em livrarias e nos currículos de várias graduações nas universidades tanto do norte como do sul global. Para entender esse fato, precisamos considerar que as mulheres possuem ainda na contemporaneidade e no continente africano muitíssimo mais dificuldade de ser alfabetizadas do que os homens. Inclusive, Signes traz dados da UNESCO que comprovam esse fato. Isso quer dizer que devemos considerar a circulação de escritoras africanas como um feito. Um feito baseado em muito trabalho e luta, que nunca perdeu o foco no esperar, no futuro que essas literaturas estavam plantando em seus países de origem e nos países em que são traduzidas e circulam.

* * *

Preciso neste momento finalizar este texto de abertura que não apresentou apenas o livro organizado por Rafael Barbosa de Jesus Santana, mas apresentou também momentos em que nos-

sas trajetórias enquanto pesquisadores da História da África se entrecruzaram. Fazemos parte de uma geração de africanistas que contribui para desenvolver e consolidar os estudos africanos no Brasil. Certamente isso só foi possível em virtude da Lei 10.639 de 2003, que fomenta os estudos sobre História da África e Afro-brasileira na Educação Básica, esforço vitorioso de reivindicações de movimentos sociais, principalmente dos movimentos negros brasileiros. E também em função de políticas públicas que puderam alargar o ensino universitário no Brasil e propiciaram o desenvolvimento de pesquisas e pesquisadores que hoje atuam em universidades públicas e privadas, contribuindo para o desenvolvimento nacional em múltiplas áreas. Seguramente, este livro é um reflexo da trajetória de pesquisadores e também da trajetória e dos avanços dos estudos africanos no Brasil.

Priscila Maria Weber
Professora de História da África,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

APRESENTAÇÃO

Delineando nossos caminhos

Caro leitor e leitora, a presente obra que vos apresento nasceu de forma bastante orgânica, depois de quase uma década de contato e estudo das literaturas africanas, mais especificamente do gênero do romance, e produzidas por autores e autoras da diáspora africana contemporânea. Muitas dessas produções que suscitaram as questões-chave deste escrito estão vinculadas à história da Nigéria e Serra Leoa, territórios geoliterários nos quais me engajei academicamente. Assim, *Cooperação, esperança e outras formas de resistência na literatura africana* diz respeito às formas como escritores e escritoras africanas representam a vida de seus povos e de como essas representações dialogam com os modos de cooperar e esperar na África. Cooperação, esperança e categorias correlatas cruzam muitas produções literárias africanas e talvez possam nos direcionar para atitudes que tenham o potencial de construir um futuro de compartilhamento social, aqui entendido como harmonia, equilíbrio, sustentabilidade e dignidade das relações entre os seres humanos.

A obra tem como objetivo divulgar e ampliar o conhecimento sobre as literaturas africanas e visibilizar a África não apenas pelo prisma da dor ou da falta, como ocorrera até não muito tempo, mas também por perspectivas positivadas. Essa é uma tendência dos estudos acadêmicos atuais, os quais buscam destrinchar as formas de interpretação, significação e autorrepresentação dos(as) africanos(as). É óbvio que o presente livro é um minúsculo exercício de visibilização e análise das produções literárias africanas; afinal, está circunscrito a alguns territórios geopolíticos. Cada capítulo deste livro busca contribuir singelamente para a percepção da importância dos conceitos de cooperação e esperança na literatura africana, tanto no espectro da produção literária como da leitura e recepção dessa mesma literatura.

Outro ponto de grande importância a ser ressaltado é que aqui estamos nos restringindo às literaturas escritas da África. É válido ressaltar que a literatura oral do continente tem sua potencialidade, existe e resiste nos dias atuais. O romance como conhecemos hoje é um produto cultural de finais do século XVIII e início do século XIX, carregando em sua origem o desejo de autorrepresentação da burguesia europeia, vinculado a um espaço-tempo específico. Esse objeto de reconstrução do mundo a partir do real e de significados socialmente compartilhados foi levado ao continente africano no contexto do neoimperialismo, sendo mais um dos instrumentos de colonização europeia. Contudo, como já é de conhecimento dos(as) acadêmicos(as), esse objeto foi ressignificado em território africano.

Historicamente, o romance tornou-se um estilo literário de expressão da classe média africana, apesar de haver cada vez

mais produções de cunho popular. Desse modo, talvez a presença constante das categorias “cooperação” e “esperança” nas obras fale mais sobre a mentalidade de um grupo social do que qualquer outra coisa. Deixarei essa hipótese em aberto para que você, leitor e leitora, pense no decorrer de sua leitura. Seja como for, a África tem utilizado a estrutura da literatura europeia em seu próprio benefício, desde os movimentos de libertação do século XX até a luta por direitos nas nações já consolidadas no século XXI.

A obra está organizada em seis capítulos. No primeiro, escrito por mim, busco definir o que estamos chamando de esperança e cooperação, levando em consideração referenciais teóricos especializados no assunto, assim como romances de Serra Leoa, Nigéria, Moçambique e Zimbábwe. Ishmael Beah, Chibundu Onuzo, Chris Abani, Paulina Chiziane e Rutendo Tavengerwei ajudam-nos a perceber que a esperança e a cooperação são comportamentos naturais dos seres humanos, ou seja, são elementos biológicos. Mas os autores e autoras também nos apontam para a necessidade de interpretar esses conceitos/comportamentos enquanto fenômenos histórico-sociais.

Em seguida, Federico Vivanco conduz-nos até uma revisão bibliográfica para identificar os movimentos literários da África no século XX. Para isso, Vivanco busca analisar as definições do que viria a ser uma “literatura africana”, considerando as questões que envolvem as línguas, as temáticas abordadas e as correntes pré- e pós-independências. Resumo da ópera: o autor percebe que a literatura africana transformou-se não só em expressão de sofrimentos e injustiças, mas também em instrumento de esperança. Essa análise é feita a partir do cotejamento dos movimentos li-

terários da Negritude, Migritude, Realismo, Realismo Mágico e Afrofuturismo/Africanfuturismo. Esse último movimento por si só já trata sobre a esperança, visto que busca reorganizar as narrativas históricas e propor a escrita de histórias potentes que projetem o futuro.

Em diálogo direto com as proposições realizadas no primeiro capítulo, Bruno Ribeiro Oliveira enriquece-nos com sua escrita de alto nível sobre as produções literárias do queniano Ngugi wa Thiong'o. Em *A luta do trabalhador africano na literatura de Ngugi wa Thiong'o: um método para mudar o mundo*, Oliveira evidencia sete romances de Thiong'o que apontam para caminhos possíveis de vivência fora do capitalismo ocidental, como o socialismo e o comunismo africanos. Na perspectiva do autor, as obras literárias de Thiong'o funcionam como instrumentos de luta contra o colonialismo, assim como os próprios personagens atuam de maneira a questionar as estruturas sociais controladoras.

Percebendo a presença frequente da figura do trabalhador/guerrilheiro nas obras do literata queniano, tanto na lógica da exploração e opressão como na perspectiva da resistência e solidariedade, Oliveira argumenta que nos romances analisados a esperança está depositada nos trabalhadores, os quais seriam os motores da revolução social necessária para acabar com a exploração capitalista, com o imperialismo e o colonialismo. Destruindo essas formas de poder desiguais, haveria a criação de vidas dignas no continente africano e no sul global como um todo. Se a esperança é uma estaca que fincamos no futuro para poder guiar-nos pelos caminhos tortuosos da História, certamente essa estaca é

de caráter socialista, seguindo a lógica apresentada por Oliveira a partir da leitura de Thiong'o.

Por outro lado, ao realizar um panorama sobre a relação entre literatura e feminismo no continente africano, Lara Tortosa Signes aponta que, para muitas escritoras africanas, a mudança social seria resultante da construção da cooperação entre as mulheres. Neste capítulo, intitulado *Escritoras africanas: de las sombras al epicentro de la(s) literatura(s) africana(s)*, Signes resalta o crescimento quantitativo das literaturas de escrita feminina, as quais buscam revitalizar o mundo através da proposição de uma sociedade mais igualitária e inclusiva. Assim, conforme o dissertar da autora, a literatura, seja ela feminista radical, transformista ou reformista, busca reorganizar as hierarquias de poder na África.

No quinto capítulo, denominado *Irmãs, filhas e esposas: associativismo de mulheres igbos na Nigéria*, Tathiana Cassiano enfoca sua análise nos dispositivos de cooperação das mulheres na Nigéria pré-colonial, colonial e pós-colonial. A partir das produções literárias de Chinua Achebe e Flora Nwapa, Cassiano argumenta que já é de longa data a organização das mulheres igbos para a proteção mútua, a defesa de seus interesses, a conquista e manutenção de sua autonomia e a tomada de decisão política, exemplificada pelas instituições femininas baseadas no comunitarismo e na solidariedade, como a Associação de Filhas e a Associação de Esposas. Nesse sentido, a esperança das mulheres igbos contemporâneas seria alimentada se estas aprendessem com suas antecessoras, de forma a construir ambientes de cooperação e de ajuda mútua entre as mulheres.

Afunilando seu olhar para um território específico na África, Renata Dariva Costa situa, no sexto e último capítulo, intitulado *Cinema e Literatura em Angola*, os diálogos históricos que os dois campos têm a partir de algumas produções da cineasta Sarah Maldoror. Analisando os filmes *Monangambee* e *Sambizanga*, ambos adaptações de obras literárias, é constatado que a literatura e o cinema dos anos sessenta e setenta foram produzidos com fortes inspirações anticolonialistas, nesse caso com grande esperança por um futuro livre da colonização portuguesa. A autora enxerga as obras de Maldoror como um ponto de nascimento do cinema angolano.

O presente livro foi custeado com verbas do próprio organizador da obra. Entretanto, se não fosse a bolsa de doutorado recebida da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), este escrito não seria possível. Por isso, deixo aqui meus agradecimentos à instituição, assim como às pessoas que passaram pela minha vida e que me fizeram esperar. Agradeço também aos humildes homens que entrevistei quando estive na Tanzânia, país do leste africano, que me fizeram questionar o conceito e a fundamentação da esperança em um futuro social melhor, num contexto de desigualdade que nos faz desesperar.

Rafael Barbosa de Jesus Santana
Porto Alegre, janeiro de 2025

CAPÍTULO 1

Cooperar e esperar: vozes literárias africanas

Rafael Barbosa de Jesus Santana

Mapa geoliterário



Fonte: Acervo pessoal produzido a partir do site Visme.

Cooperação e esperança são termos aos quais os historiadores pouco dão importância em suas pesquisas, e por isso os termos nunca ganharam grandes esforços para a sua conceituação. São variados os eventos históricos que, em sua essência, foram movidos pelas supracitadas categorias: no Brasil Colonial, o que seria dos escravizados se não fossem seus atos cooperativos e esperançosos, como a formação de quilombos? O que seria dos escravizados se não fossem os espaços associativos dos clubes sociais negros? No sul global, o que seria dos colonizados se não fossem as organizações independentistas do século XX? Nesse mesmo contexto, o que seria das nações recém-formadas? O que seria da humanidade sem as cooperações esperançosas nacionalistas e pessoais de finais da Idade Média europeia, que permitiram as ditas Grandes Navegações? E as Revoluções Francesa e Industrial? O que seria das classes dominantes sem seus conchavos políticos? Como podemos perceber, a História é movida por atos cooperativos e esperançosos, sejam eles protagonizados pelos marginalizados sociais ou por aqueles que controlam a sua própria centralidade social.

Seja como for, vários autores(as) renomados já abordaram a questão da cooperação e da esperança, desde Frantz Fanon a Paulo Freire, mesmo que de forma um tanto tangencial. Apesar de nosso conhecimento sobre os termos no senso comum, é necessário defini-los. A esperança vai além de um sentimento inerente a todo ser humano ou um sentimento de caráter involuntário, como postulou Immanuel Kant. Para ter esperança, é necessário ter uma necessidade ou, pelo menos, criá-la.

Como diz o professor Cláudio Thebas, “a fome é que faz a alma voar em busca do fruto sonhado” (THEBAS *apud* ALVES, 2021, p. 17), fome que é gerada em nossos pensamentos. De acordo com Rubem Alves (2021), é essa fome que nos faz agir, construir pontes e abrir caminhos para o futuro. Ao mesmo tempo, é essa fome que gera a cooperação, a solidariedade e a resistência. Em *Niketche: uma história de poligamia* (2002), romance publicado pela moçambicana Paulina Chiziane¹, a esperança (ou a fome) de Rami, personagem principal da obra, é ver acontecer o empoderamento e a emancipação das mulheres em Moçambique.

Nesse mesmo sentido, podemos trazer para a discussão a autora Bell Hooks (2010), a qual afirma que é nos espaços cooperativos que as mulheres negras historicamente puderam expressar suas emoções reprimidas. Assim, seria a fome de amor (ou a falta de amor) que moveria muitas mulheres negras a “criar condições para viver plenamente” (HOOKS, 2010, p. 193). O objeto de esperança para Hooks (2010, p. 197) seria “viver em um mundo onde existisse amor, onde pudesse amar e ser amada”. Mais uma vez, o conceito de esperança entrelaça-se com o conceito de cooperação, visto que, para alcançar esse mundo desejado, na cosmologia de Hooks, é preciso agir de forma a romper

¹ Chiziane fez parte da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) durante os idos da independência de Moçambique. Sua primeira obra literária data do início da década de 1990, sendo a primeira mulher a publicar um romance naquele país. Assim como em outras produções suas, *Niketche*, quarto romance da moçambicana, valoriza as vozes das mulheres, as quais criticam as tradições calcadas em desigualdades. Hodiernamente, aos 69 anos de idade, Chiziane já ganhou vários prêmios literários, inclusive o Prêmio Camões, a maior honraria literária lusófona.

com o racismo, com as demais formas de dominação e com as estruturas sociais existentes, tarefa dificultada quando estamos sós.

Em *Little Family* (2020), do escritor serra-leonense Ishmael Beah², a jovem Khoudiemata e seus companheiros lutam e cooperam contra a invisibilidade social que os assombra. A desigualdade, o machismo e tantas outras formas de violência geraram nos personagens o aprisionamento dos sentimentos. Explíco-lhe. Nvedui, um menino de apenas dez ou onze anos de idade, achava que demonstrar sentimentos era um luxo que uma pessoa na condição dele não podia alcançar. Khoudi, a personagem principal, por sua vez, não podia sentir prazer com o próprio corpo por causa dos tabus sociais. Na obra, todos os personagens evitam manifestar sensibilidade uns para com os outros para não demonstrar fraqueza. Essa falta de demonstração de afeto lembra-nos dos postulados de Bell Hooks. Para esperar é preciso o amor, inclusive o amor próprio.

Hooks articula de maneira bem sábia o conceito de esperança ao afirmar que com amor “é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro” (HOOKS, 2010, p. 198). Fortificando essa linha de raciocínio, podemos recorrer aos postulados de Santos Filho, Apolinaro & Soares (2022), as quais enxergam, a partir da análise de

² Beah nasceu em 1980 numa família bem pobre de Serra Leoa. Na década seguinte, com o início da guerra civil naquele país, o então garoto de 13 anos de idade foi recrutado e transformado em criança-soldado pelas forças militares nacionais. O serra-leonense ficou mundialmente conhecido após lançar uma autobiografia, em 2007, relatando sua vivência enquanto soldado. *Little Family* é o segundo romance do autor, o qual escreve ressaltando o lugar das juventudes em Serra Leoa.

alguns contos de Conceição Evaristo, a ancestralidade como um fio condutor da esperança na trajetória de mulheres negras. Nesse prisma, a ancestralidade proporcionaria “a busca pelo equilíbrio, pela harmonia, o pensar e o fazer coletivos” (SANTOS FILHO; APOLINARIO; SOARES, 2022, p. 186).

Esperança, por assim dizer, diz respeito a como nos relacionamos com as diversas temporalidades de nossa existência social e individual, como desejamos e lutamos pela realização de algo num futuro de curto, médio e longo prazos. A esperança é o que ainda não aconteceu e o que talvez nunca aconteça, mas pode acontecer. De forma objetiva, Mariana Carvalho, a partir da obra *O princípio esperança*, do filósofo alemão Ernst Bloch, define esperança como o “olhar aberto fixamente adiante (no horizonte em formação)” (CARVALHO, 2013, p. 22), sempre olhando para o presente a fim de traçar as possibilidades de futuro. E como percebemos anteriormente, esse olhar também é lançado ao passado.

Aqui, teoria e prática literária dialogam mais uma vez. Em *Niketche*, o pai de Rami constata: “No meu tempo, as mulheres não eram assim” (CHIZIANE, 2002, p. 97). O comentário do personagem faz referência à mutabilidade do tempo, dos modos operacionais da sociedade e vai contra o fatalismo, contra a aceitação das estruturas controladoras, alimentando a esperança. As estruturas controladoras em *Niketche* estão relacionadas à sociedade que ensina os homens a ser valentes e as mulheres a aceitar a tirania, como se isso fosse a ordem natural do universo (CHIZIANE, 2002, p. 97). Lembra-nos até das considerações de Chimamanda Ngozie Adichie sobre a necessidade de ensinar as crianças a ser feministas.

Seguindo a mesma linha de raciocínio traçada até aqui, principalmente no que diz respeito à necessidade do pensamento histórico e ao entendimento sobre a mutabilidade do tempo para ter esperança, Ernst Bloch, segundo Carvalho (2013), entende que a realidade do presente parece permanente “até que o segredo de sua fragilidade seja revelado” (CARVALHO, 2013, p. 25); afinal, a realidade é inesgotável e provisória.

Contudo, muitas vezes a nossa relação com a história social e individual gera outro sentimento: a desesperança. Ernst Bloch já apontava no século passado para a possibilidade da interpretação do passado e do presente inibir ações em direção ao futuro desejado. Assim, nem sempre o olhar para o pretérito e para o presente leva à esperança ou à cooperação. O desespero e o temor podem causar a falta de esperança: o desespero no presente e o temor do futuro, como acontece com My Luck, personagem principal do romancista nigeriano Chris Abani em *Song for Night* (2007)³. Vivendo durante os idos da guerra civil nigeriana (1967-1970) e analisando a história recente de seu país, My Luck explica que a guerra tornou a vida das pessoas sem sentido, obrigando-as a procurar formas alternativas de sobrevivência num cenário de sentimento coletivo de desesperança (ABANI, 2007, p. 18). Além disso, a situação de My Luck enquanto criança-soldado desencorajava-o a ter qualquer ato cooperativo (ABANI, 2007, p. 25).

³ Abani nasceu nos idos do tensionamento político nigeriano pós-independência, que resultou na guerra civil entre os anos de 1967 e 1970. Seu primeiro romance data de meados da década de 1980, o qual foi responsável pelas prisões e pela tortura do autor na Nigéria, visto que nesse período vigorava um estado ditatorial naquele país. *Song for Night* é o terceiro romance de Abani.

Paulo Konzen (2020) fez um estudo aprofundado sobre como o conceito de esperança aparece nas obras de Georg Hegel, conhecido filósofo europeu do século XVIII.⁴ Hegel, de acordo com Konzen, fala sobre as esperanças que nos são permitidas dentro de nossa realidade. Uma crítica que pode ser feita de antemão é que tal perspectiva não apenas condiciona, como também determina as possibilidades de sonhos. Essa interpretação da esperança aprisiona, de certa forma, os corpos e cria uma realidade fatalista. A concepção de Hegel sobre a esperança vai contra sua própria teoria do que significariam vida e morte. Hegel decreta, de certo modo, a morte da esperança e de toda a vida que ela carrega, seja espiritual, física ou biológica, dimensões que o autor considera ao definir vida e morte.

Por outro lado, para Hegel, a falta de esperança é natural e exclusiva do ser humano: “Somente o ser humano pode desistir de tudo” (HEGEL *apud* KONZEN, 2020, p. 206). Em sua cosmologia, os conceitos de suicídio, desespero, temor, tempo, morte, vida, liberdade, dignidade, valor e autonomia estão intimamente interligados ao conceito de esperança. É nessa conectividade entre categorias que acredito estar a valiosidade das contribuições de Hegel, mesmo com suas contradições. O filósofo atribui, inclusive, ao cenário político o incentivo à desesperança:

⁴ Se tem conhecimento das críticas realizadas ao autor por seus posicionamentos racistas. Autores como Federico Sanguinetti argumentam que diferentes teses de Hegel estão impregnadas de traços racistas, comprometendo a utilização de seus postulados, ou seja, a sua apropriação. Contudo, no que se refere ao conceito de esperança, percebo que suas reflexões dialogam com problemas contemporâneos, inclusive das populações subalternas.

“Quando o homem [Mann] passa para a vida prática [praktische Leben], pode [kann] certamente ficar triste e indignado [ver-drießlich und grämlich] com a situação do mundo [Zustand der Welt] e perder a esperança por um melhorar da mesma” (HEGEL *apud* KONZEN, 2020, p. 210).

Sob esse mesmo prisma, Condorcet propunha que a esperança (ou a sua falta) está, inevitavelmente, entrelaçada “ao desenvolvimento político e moral da sociedade, o qual não pode se realizar antes de ser enfrentado o problema da desigualdade” (CONSANI; KLEIN, 2014, p. 115). Assim, da mesma forma que a esperança é fruto de uma reflexão racional e temporal sobre a realidade, a desesperança também é resultado desse mesmo ato. O que altera o sentimento de uma ou outra é a forma de subjetivação individual, comunitária e social, conforme o grau de liberdade experimentada. Ao identificar a importância da liberdade para o sentimento da esperança, Condorcet aponta que a semiliberdade, tão frequente no decorrer da história humana, cerceia a esperança e promove a desesperança (CONSANI; KLEIN, 2014, p. 120).

Apesar de sofrer com o machismo em sua comunidade e de viver em uma sociedade patriarcal, como a Rami de Chiziane, a invisibilidade de Khoudi, de Ishmael Beah, está relacionada à questão de classe. Como ela e seus amigos eram moradores de rua, eram como se não existissem. “Ela não era visível – os olhos das pessoas a avistavam –, mas de alguma forma ela foi esquecida assim que foi avistada” (BEAH, 2020, p. 11). Indo além do que está explícito em palavras, o processo que as personagens sofrem é a destruição das juventudes, em vigência não só em Serra Leoa,

sendo um fenômeno global, eu diria. Entretanto, percebemos no romance que a desigualdade gerou a cooperação, não necessariamente a desesperança.

Essa cooperação conspícua assemelha-se à ideia da rede de afetos de Cida Bento (2022, p. 68), que consiste na construção de territórios amigos e familiares no intuito de criar articulações de elaboração e manutenção de projetos. O narrador de *Little Family* coloca-nos a questão de que, mesmo em uma conjuntura desigual, os personagens sentiam-se mais livres do que o restante da população. Nesse sentido, liberdade e direitos sociais não são sinônimos, visto que Khoudi quase não tinha garantida a sua existência. A liberdade experimentada diz respeito à própria invisibilidade social, à própria semiliberdade, a qual permite o não seguimento de muitas condutas sociais das estruturas controladoras.

Destarte, as utopias e os sonhos dos personagens não só em *Little Family* teriam um sentido positivo, antiniilista e de recusa ao pensamento pessimisticante. Do mesmo modo, as mulheres sonhadoras de Evaristo, segundo Santos Filho, Apolinário & Soares (2022), vivem e prosperam com a cooperação, podendo ser traçados paralelos com as realidades de vários(as) personagens trazidos neste capítulo. A base do pensamento de recusa ao pessimismo está na seguinte reflexão: se meus antepassados lutaram e mudaram suas realidades, e a realidade é constantemente reconstruída, eu, no presente, posso acreditar que posso lutar e mudar a estrutura desigual imposta. Assim, de forma geral, os personagens das obras aqui exemplificadas são a esperança de seus antecessores.

É possível afirmar então que a esperança, consubstanciada pelas utopias e sonhos, seria

capaz de modificar a realidade mediante uma práxis de viés marxista. Tal dinamismo pressupõe a convicção de que o processo do mundo ainda não está decidido e que este *dever* pode conferir concretude à esperança, se entendida como esforço construtor que leva em conta as contradições reais do presente (CARVALHO, 2013, p. 22).

E mais. Mesmo em casos nos quais o presente seja desafiador, como visualizado principalmente na obra de Beah, esse tempo não é

nem a constatação do fracasso das utopias, nem a reprodução contínua de suas decepções. Para Bloch, este discurso derrotista é construído, financiado, reproduzido e difundido pelos detentores do poder, que são, não por coincidência, os detratores de plantão do sonho, na medida em que se interessam pela manutenção de antigos privilégios adquiridos, os quais o cinismo, o niilismo e o derrotismo, em tese, manteriam – por cansaço, indiferença e generalização como *norma* (CARVALHO, 2013, p. 22).

Kant, por outro lado,⁵ não relacionando diretamente a falta de liberdade e a desigualdade à cooperação e à revolução, argumenta que, quando políticos ficam inertes e não promovem mudanças sociais, as revoluções podem estourar (CONSANI; KLEIN, 2014, p. 126). Em sua cosmologia, essa revolução é de caráter natural do ser humano. Todavia, vemos que a esperança, elemento que move as revoluções, não é só um sentimento, uma emoção, uma crença e uma convicção que todos os seres huma-

⁵ Também se tem conhecimento sobre a filosofia racista de Kant. Mais uma vez, acredito que as contribuições desse autor sobre a esperança pode abrir portas para definirmos e caracterizarmos o mencionado conceito.

nos podem desenvolver, mas é também um sentimento construído historicamente, como Carvalho (2013) comunga. Em *Welcome to Lagos* (2018), romance de Chibundu Onuzo⁶, a narrativa inicia exatamente com uma revolta contra o Estado: a de Yemi e Chike, membros do exército nigeriano. Os dois personagens viram desertores e saem do interior da Nigéria para tentar a vida na capital, Lagos. A tentativa de uma nova existência na capital é movida por sonhos e esperanças, construídas a partir de suas realidades sociais.

Consani & Klein (2014, p. 126) argumentam que a esperança promove a cooperação na medida em que os indivíduos almejam realidades que não podem ser realizadas individualmente, necessitando de um esforço coletivo. Nesse sentido, a cooperação retroalimentaria a esperança na medida em que, segundo Carvalho (2013), para Ernst Bloch, a vivência/experiência coletiva enriqueceria a possibilidade de um futuro mais frutífero do que o presente. Por exemplo, a cooperação de personagens em microcosmos, como observamos nos quatro romances citados até aqui neste capítulo, fortificam a ideia de que é possível alterar realidades violentadas.

Em outras palavras, para que a sociedade seja menos desigual e tenha a efetiva vivência da liberdade

precisa-se ter a esperança de que ele [*o desenvolvimento*] já vem ocorrendo e de que continuará a ocorrer se os seres humanos se

⁶ Onuzo faz parte de uma nova geração de escritoras africanas/nigerianas, nascida na década de 1990 e que vive ou viveu na diáspora. *Welcome to Lagos* é o segundo romance da autora, lançado originalmente em 2017. Sua escrita é caracterizada pela crítica como sendo otimista, o que dialoga diretamente com o que estamos chamando aqui de esperança.

empenharem nessa direção, pois só assim se pode continuar trabalhando intencionalmente em sua promoção (CONSANI; KLEIN, 2014, p. 128, *grifo meu*).

Tais pressupostos são identificáveis no romance de Onuzo (2018). Ao encontrar mais três personagens (Isoken, Oma e Fineboy) a caminho de Lagos, para Yemi e Chike a cooperação mostra-se como um instrumento para a realização desses sonhos. A esperança é desenhada pelo narrador, por exemplo, quando é constatado que Chike, rumo à capital nigeriana, teria “uma nova vida esperando por ele em Lagos. Ele faria o seu caminho” (ONUZO, 2018, p. 59). Já Isoken sonhava em ser farmacêutica e viver numa sociedade menos machista, que não achasse “que uma mulher não deveria usar roupas de homem”, diga-se roupa jeans (ONUZO, 2018, p. 65). Fineboy, por sua vez, deseja ter uma empresa de “entretenimento do povo, pelo povo e para o povo” (ONUZO, 2018, p. 134). Ahmed, um jornalista branco, deseja uma Nigéria com efetiva liberdade de expressão. Assim como em *Little Family*, de Beah, as esperanças dos personagens de Onuzo são testadas, nesse caso, ao perceber que “Lagos era uma selva, um ecossistema ordenado com uma cadeia alimentar classificada, vencedores e perdedores decididos antes de nascer” (ONUZO, 2018, p. 82).

Há uma luta contínua das personagens do romance por dias nos quais elas mesmas pudessem decidir seu futuro. O romance aponta para a necessidade da união das mulheres: “Qualquer que fosse o muro que havia entre Isoken e Oma, deve ter sido dissolvido em uma tarde de solidariedade feminina” (ONUZO, 2018, p. 102). O próprio narrador onisciente ressalta que os personagens tinham uma horizontalidade de pensamentos, de

objetivos, de ações, aspecto característico dos espaços de cooperação: “tinha uma espécie de família” (ONUZO, 2018, p. 162).

Como é possível perceber, falar de esperança e cooperação dialoga muito com a vida das populações subalternas e de seus porta-vozes. Conforme Fanon (1968, p. 193), em *Os condenados da terra*, a escrita de literatas deveria ter a serventia de cimentar o caminho para o futuro e promover a ação a partir da esperança. O autor não chega a conceituar exatamente o que seria a esperança, mas, nas entrelinhas, seria o desejo pela mudança mesmo em um cenário que tenta conter a mobilização dos corpos. Lembrando que Fanon escreve no contexto das independências dos Estados africanos e asiáticos. O que poderia gerar desesperança para alguns, para os explorados pela estrutura colonial poderia ser a oportunidade de concretização da esperança. Analisando o próprio Fanon enquanto pessoa, poderíamos dizer que havia nele o desejo e a proposição de ações para romper com a supremacia dos centros urbanos sobre as áreas rurais⁷, com o corrompimento dos partidos políticos⁸, com a exploração das terras e dos corpos não europeus e tantas outras esperanças.

De forma semelhante, inclusive com os referenciais europeus citados, Amorim *et al.* (2014, p. 67) argumentam, a partir do pensamento de Paulo Freire, que no centro do conceito de esperança estão o conhecimento e a articulação entre o passado, o presente e o futuro e o entendimento de que sempre é possível transformar o eu, o outro e o mundo. Uma perspectiva que dis-

⁷ Denúncia realizada por Beah em *Little Family*.

⁸ Denúncia presente em *Welcome to Lagos* e *Little Family*.

pensa o conformismo, como já foi abordado. Consoante os autores, “os seres humanos são, por natureza, seres da Esperança; a desesperança é que não é *natural*” (AMORIM *et al.*, 2014, p. 68), sendo fruto do sistema neoliberal. Neste ponto discordo dos autores. Mesmo reconhecendo que o sistema capitalista gera a desesperança para quem está em sua margem, a existência social de tal sentimento não está condicionada à existência do capitalismo ou, estendendo nosso campo de análise, à existência do colonialismo.

Seja como for, Amorim *et al.* e Fanon vinculam o ato de sonhar com a esperança, entendem os mesmos enquanto atos políticos em constante movimento. De novo caímos na relação entre esperança, ação, fala, resistência e cooperação. Paradoxalmente, para as populações subalternas a esperança é também uma forma de legitimação da “raiva sentida pela negação do amanhã, do sonho que é impossibilitado pela ganância da exploração, do autoritarismo” (AMORIM *et al.*, 2014, p. 72). Então, seja a esperança de uma educação libertadora ou de dias melhores para as mulheres negras e ex-colonizados, seja a esperança definida como resultado de uma necessidade/da fome, como desejo/sonho de mudança, como forma otimista de se relacionar com o tempo, como enfrentamento à desigualdade e à semiliberdade, como uma resposta à inércia social, como resultado do pensamento histórico ou como ato político, a esperança deve ser garantida a todos os povos como um direito.

Por tudo aqui traçado, a cooperação seria definida como os movimentos coletivizados que têm o intuito à superação de uma necessidade, de superação da “fome”, no sentido atribuído

por Rubem Alves e Cláudio Thebas. A cooperação surge a partir da esperança, e para as populações subalternas surge também de realidades desiguais. Como diria Malomalo (2021), espaços cooperativos são caracterizados pela convergência de ideias, interesses, lutas e utopias que permitem romper com o *status* de semiliberdade. Lembrando que essas ideias, interesses, lutas e utopias não são exatamente iguais às utopias do passado, apesar de determinadas reivindicações se repetirem.

Em termos práticos, nós enquanto leitores de *Little Family* desejamos que o quinteto protagonista da obra supere os grandes obstáculos que o impedem de ter uma vida plena, que consiga criar espaços onde a demonstração de afeto não seja um problema, mas sim a solução; que a corrupção não continue a criar o ambiente fértil da desigualdade social e que os políticos não atuem em prol das elites. Esperançamos que as pessoas possam agir mais como *Sam*, termo que aparece no romance de Beah e significa “companheiros”. Percebemos na obra que os personagens cooperam não só para a conquista da dignidade, mas também para sua manutenção, e que a cooperação tem um nítido significado para os personagens: juntos podemos lutar contra o que está posto.

Nós, enquanto leitores(as) de *Niketche*, desejamos que Rami não sofra “por ser escura” (CHIZIANE, 2002, p. 98) ou por não estar nos padrões de beleza, visto que “os homens negros são obcecados pelas peles claras, como os brancos são obcecados pelas cabeças loiras” (CHIZIANE, 2002, p. 133). E, assim como a personagem principal, questionamos a diferença entre o significado de poligamia para os homens (natureza e cultura) e aquele significado atribuído à mulher na poligamia (cicatrizes e lágri-

mas). Questionamos, junto com Rami, até as tradições moçambicanas que hierarquizam as mulheres dentro dos núcleos familiares. Todos os questionamentos que realizamos empurram-nos à esperança de dias diferentes.

Quando lemos *Song for Night*, desejamos que a morte não seja a maior expectativa de um jovem adolescente, que as crianças envolvidas em conflitos armados, como *My Luck*, consigam gerenciar seus traumas de guerra. E mais do que isso: que crianças e adolescentes nem sejam recrutados(as), como temos testemunhado na contemporaneidade, desde os casos no México, Venezuela e Colômbia até aqueles recrutamentos mais disseminados na mídia ocidental, em pelo menos 20% do território africano e no Oriente Médio. Em suma, nossa esperança é que personagens como *My Luck* recuperem suas esperanças, tal como os personagens de *Welcome to Lagos*. Quando lemos o romance de Onuzo, ficamos entusiasmados com a horizontalidade na relação entre os personagens, uma prova de que a cooperação é possível, benéfica e necessária. No caso do cenário apresentado no romance, a cooperação seria imprescindível para desarticular a corrupção estatal e comunitária na Nigéria.

Eu poderia trazer aqui para exemplificar a presença e a importância da esperança e da cooperação na literatura africana as obras de Chimamanda Adichie, principalmente *Hibisco roxo* e *Meio sol amarelo*; *Tudo de bom vai acontecer*, de Sefi Atta; *Feras de lugar nenhum*, de Uzodinma Iweala; *Sob as árvores de udalas*, de Chinelo Okparanta, entre tantos outros romances. Óbvio que os exemplos citados se referem ao microcosmo literário da Nigéria e de sua diáspora, mas que servem para o entendimento de

muitos romances da África, que são cruzados do início ao fim pela esperança e cooperação. Conceitos que você pode até não valorizar enquanto instrumentos de pesquisa, mas que são atuantes nas tomadas de decisões das pessoas e de seus coletivos.

Em termos gerais, conforme Bloch, a esperança deve “*modificar* os próprios parâmetros daquilo que, no presente, entende-se por felicidade” (CARVALHO, 2013, p. 26), e os romances reportados ajudam-nos a cumprir essa tarefa. Por fim, não poderia finalizar este primeiro capítulo sobre esperança e cooperação sem mencionar um romance que exala esses conceitos. Estou falando de *Esperança para voar* (2018)⁹, primeiro romance da autora zimbabuense Rutendo Tavengerwei. Na apresentação do escrito, Tavengerwei ressalta que por trás de toda esperança e de toda história há uma mensagem. No caso de seu romance, o objetivo seria contar “uma história que não subestima o quão difícil a vida pode ser, mas que também não subestima como a esperança pode inspirar a vontade de seguir em frente” (TAVENGERWEI, 2018b, p. 1-2).

A autora trilha por uma escolha conceitual que difere das abordagens de Chris Abani e Ishmael Beah. Apesar de versarem sobre a esperança, os mencionados autores deixam a entender, em *Song for Night* e *Little Family*, respectivamente, que a esperança não é a última que morre (desculpem o trocadilho), levando em consideração os constantes atos socioestruturais que almejam a sua destruição, principalmente quando falamos de Áfri-

⁹ Publicado originalmente em inglês como *Hope is our only wing*.

ca. É perceptível que Abani e Beah ressaltam formas de resistência em suas obras, mas esse aspecto é encarado de forma pessoal por Tavengerwei. Falando sobre o contexto representado em seu romance (em 2008), a zimbabuense explica:

Apesar de ter sido uma época em que as pessoas poderiam facilmente ter sido quebradas, a resiliência que testemunhei foi surpreendente. Vi uma esperança que rezo para que permaneça viva e nos conduza a tempos melhores. Este é um livro inspirado no que realmente aconteceu. Uma história sobre um lugar que adoro. Espero que, ao lê-lo, você fique com raiva, ria, fique chocado e talvez até chore às vezes. Mas espero que você se lembre através de toda essa emoção que a esperança é a nossa única asa (TAVENGERWEI, 2018b, p. 2).

Tavengerwei (2018a) almeja, como disse em entrevista à Editora Kapulana, não deixar a esperança morrer e esperar a juventude de seu país, tal como Fanon (1968) defendia em relação ao dever do(a) literata(o): abrir o caminho para o futuro. Assim, enquanto escritora, a esperança de Tavengerwei (2018a) é que “livros de escritores marginalizados se tornem a norma na literatura contemporânea”. Espero que este pequeno capítulo contribua para essa normalização do consumo da literatura africana no Brasil. Tenho certeza de que a leitura dos romances supracitados deixarão vocês famintos por mudanças. Caso a desesperança surja, o que é natural, crie a esperança em seu microcosmo de vivência. Há de ter algum sinal de laços cooperativos por lá.

Referências

ABANI, Chris. **Song for Night**. New York: Editora Akashic Books, 2007.

ALVES, Rubem. **Ao professor, com carinho**: a arte de pensar e do afeto. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2021.

AMORIM, Filipi Vieira *et al.* Reflexões sobre o conceito ontológico de esperança em Paulo Freire no horizonte de uma ética para a educabilidade ambiental. **Revista Comunicação e Educação Ambiental**, v. 4, n. 2, p. 63-78, 2014.

BEAH, Ishmael. **Little Family**. New York: Riverhead Books, 2020.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARVALHO, Mariana. Esperança e possibilidade em Ernst Bloch. **Universitas Humanas**, v. 10, n. 2, p. 21-27, 2013.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche**: uma história de poligamia. Lisboa: Editora Caminho, 2002.

CONSANI, Cristina Foroni; KLEIN, Joel Thiago. Condorcet e Kant: a esperança como horizonte do projeto político. **Kriterion**, s/v., n. 129, p. 111-131, 2014.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

HOOKS, Bell. Vivendo de amor. **O livro da saúde das mulheres negras**: nossos passos vêm de longe, v. 2, p. 188-198, 2010.

KONZEN, Paulo. O conceito de esperança (Hoffnung) na filosofia de Hegel. **Aufklärung**, v. 7, n. esp., p. 195-216, 2020.

MALOMALO, Bas'Ilele. O significado da Comunidade-Orum-Aiyé ou Comunidade-Universo-Natureza na filosofia africana do Ntu-Axé. **Revista Communitas**, v. 5, n. 10, p. 182-200, 2021.

ONUZO, Chibundu. **Welcome to Lagos**. New York: Catapult Press, 2018.

SANTOS FILHO, Valdelino Gonçalves dos; APOLINARIO, Danielle da Silva; SOARES, Júlia Silveira. Fios de esperança: marcas da ancestralidade na trajetória de personagens femininas negras no livro Olhos d'água de Conceição Evaristo. **Eixo Roda**, v. 31, n. 3, p. 184-204, 2022.

TAVENGERWEI, Rutendo. **Entrevista**. São Paulo: Kapulana, 02 abr. 2018a. [Trad. de Carolina Kuhn Facchin]. Disponível em: <https://www.kapulana.com.br/uma-entrevista-com-rutendo-tavengerwei-autora-de-esperanca-para-voar/>. Acesso em: 10 jul. 2024.

TAVENGERWEI, Rutendo. **Hope is our only wing**. New York: Soho Press, 2018b.

CAPÍTULO II

Las literaturas africanas en el siglo XX: un estudio de sus principales movimientos literarios

Federico Vivanco

Definir las literaturas africanas resulta un desafío considerable debido a su naturaleza diversa y expansiva, lo cual complica la posibilidad de una única y sencilla definición. Aunque comúnmente se asocia con la literatura producida en África en lenguas europeas, esta visión es limitada y no refleja la amplitud del término. Este enfoque restringido deja de lado las importantes tradiciones literarias indígenas africanas y la literatura de las regiones arabófonas del continente. Asimismo, las discusiones sobre las literaturas africanas suelen excluir al África del Norte, centrándose en la región subsahariana (CODESRIA, 2015, p. 78). Chinweizu y Onwuchekwa, en *African literature Towards the Decolonization of African Literature* (1980), ofrecen una definición que describe estas literaturas como “obras producidas para audiencias africanas, por africanos, y en lenguas

africanas, sean orales o escritas, dado que constituyen el núcleo históricamente indiscutible de las literaturas africanas”. Sin embargo, esta definición plantea ciertas interrogantes. ¿Es posible que una definición tan concisa capture la complejidad del concepto? ¿Qué ocurre con los lectores occidentales que disfrutan de obras africanas escritas en lenguas europeas? Además, ¿esta definición incluye las obras escritas en lenguas africanas y posteriormente traducidas al inglés? Un ejemplo de ello es el caso de Ngũgĩ wa Thiong’o, quien traduce sus propias obras del gikuyu al inglés. ¿No deberían considerarse también estas obras como parte de las literaturas africanas?

La Conferencia de Makerere de 1962, celebrada en Uganda bajo el título *African Writers of English Expression*, constituye un punto de partida clave en los debates sobre la definición de las literaturas africanas (GIKANDI Y MWANGI, 2007, p. 7-8; VIVANCO, 2017, p. 26-27). Este encuentro reunió a destacados escritores africanos y fue testigo de intensas deliberaciones en torno a la cuestión de cómo delimitar y conceptualizar las literaturas del continente. Uno de los asistentes más influyentes fue el escritor nigeriano Chinua Achebe, quien a sus 32 años ya se había consolidado como una figura prominente en el panorama literario africano. En su ensayo “English and the African Writer” (1965), Achebe explora de manera crítica el significado de las literaturas africanas, cuestionando si su alcance debería limitarse a producciones en lenguas africanas o si también abarca las obras escritas en lenguas europeas, como el inglés.

¿Aquellas que son producidas en África, ¿o sobre África? ¿Podría la literatura africana tratar sobre cualquier tema, o debe tener un

tema africano? ¿Debería abarcar todo el continente, o solo al sur del Sahara, o solo el África Negra? Y luego la cuestión del idioma. ¿Debería ser en lenguas africanas indígenas o debería incluir árabe, inglés, francés, portugués, afrikáans, y otras lenguas? (ACHEBE, 1965, p. 342).

Los asistentes de la Conferencia de Makerere dedicaron un tiempo considerable a las deliberaciones, sin llegar a una definición precisa de las literaturas africanas. Aunque el encuentro no logró establecer una respuesta definitiva, un año después, en la Faculté des Lettres de la Universidad de Dakar en Senegal, se propuso con éxito una definición tentativa (THIONG'O, 1993, p. 11). Durante esta conferencia, el escritor sudafricano Ezekiel Mphahlele ofreció la siguiente definición de literaturas africanas:

escritura creativa en la que un entorno africano es manejado auténticamente o en la que las experiencias originarias de África son fundamentales. Por lo tanto, esto incluye, entre otros, la escritura de africanos blancos como Nadine Gordimer, Dan Jacobson, Doris Lessing, Elspeth Huxley, Alan Paton, entre otros, así como la de no africanos como William Plomer, Joyce Cary y Joseph Conrad (específicamente, *El corazón de las tinieblas*). En cuanto a la novela *The Heart of the Matter* de Graham Greene, esta podría haber tenido cualquier escenario fuera de África, por lo que no calificaría (MPHAHLELE, 1993, p. 16).

La definición propuesta por Ezekiel Mphahlele plantea diversas interrogantes críticas, como quién está legitimado para determinar qué constituye un “entorno africano” auténtico, y qué experiencias pueden ser consideradas como originarias de África. También surge la cuestión del tiempo necesario para que un personaje pueda considerarse inmerso en una experiencia africana. Estas dudas llevan a una reflexión más profunda sobre si la novela africana es una mera extensión de la identidad del escritor africano, sin importar el escenario y el contenido, o si el

entorno geográfico es el único criterio válido para calificarla como tal. Las implicaciones de esta definición permiten, por ejemplo, que *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, ambientada en África, sea incluida como un texto africano, mientras que una novela de un autor africano ambientada fuera del continente no calificaría como literatura africana. Esta paradoja llevó a Chinua Achebe (1965, p. 343) a sostener que “no puedes comprimir la literatura africana en una escueta y ajustada definición”. Achebe concibe las literaturas africanas no como una entidad monolítica, sino como una colección de unidades diversas, que abarcan tanto las literaturas nacionales como las literaturas étnicas de África. Según su visión, la literatura nacional está escrita en inglés, mientras que las literaturas étnicas son aquellas producidas en lenguas africanas como el hausa, igbo, yoruba, efik, edo, o ijaw, entre otras.

Al establecer esta distinción, Achebe contribuyó a una jerarquización lingüística que otorgaba un mayor prestigio a la literatura escrita en inglés, relegando las lenguas africanas al ámbito de la literatura étnica. Esta jerarquización ha tenido un impacto duradero en la forma en que se perciben las literaturas africanas, y el debate sobre su definición persiste más de cincuenta años después de la Conferencia de Makerere. Mientras que en 1965 se defendía la diversidad y multiplicidad de las literaturas africanas, el debate actual cuestiona si la categoría de ‘literaturas africanas’ conserva una distinción significativa o si, dada la globalización y las múltiples voces literarias, es necesario replantear su definición (THIONG’O, 2018, p. 11-12).

La definición de lo que constituyen las literaturas africanas lleva inevitablemente a un debate crucial: el tema de la lengua. ¿En qué idioma debe el escritor africano expresar sus ideas creativas en las obras literarias? Esta cuestión ha sido objeto de un debate considerable y prolongado. Por un lado, Ngũgĩ wa Thiong'o sostiene que la literatura escrita en lenguas europeas no puede considerarse verdaderamente africana, ya que refleja una conciencia histórica ajena, vinculada a las experiencias de los colonizadores en lugar de las del propio pueblo africano. Para él, las lenguas europeas no pueden capturar adecuadamente las realidades africanas y, por tanto, no deben ser el vehículo de expresión literaria para los escritores del continente.

De manera similar, Obi Wali argumenta que la literatura genuinamente africana debe estar escrita en lenguas africanas, pues solo estas pueden reflejar con autenticidad la conciencia histórica y cultural de los africanos. Según Wali, escribir en lenguas europeas no solo perpetúa una forma de dependencia cultural, sino que también aliena a los escritores africanos de su herencia lingüística y sus audiencias locales. Por otro lado, Chinua Achebe adopta una postura más pragmática. Él defiende el uso de lenguas europeas, especialmente el inglés, como un medio eficaz para conectar a los escritores africanos con un público global. En su ensayo "English and the African Writer" (1965), Achebe reconoce las ventajas de escribir en un idioma que puede ser comprendido por audiencias más amplias, afirmando que "sin duda, escribir en una lengua universal tiene una gran ventaja". A su juicio, el desafío y la misión del escritor africano consisten en "forjar un inglés que sea a la vez universal y capaz de transmitir su

experiencia peculiar”, un inglés que esté impregnado de los matices de las culturas africanas y que refleje su singularidad sin perder su capacidad de ser comprendido a nivel global.¹ Este debate sigue siendo central en la discusión sobre las literaturas africanas, pues plantea preguntas sobre la autenticidad cultural, la accesibilidad y la identidad en un contexto poscolonial y globalizado.

La controversia radica en la elección entre lenguas autóctonas y lenguas coloniales. Algunos sostienen que es fundamental el uso de las lenguas indígenas, destacando la importancia de preservar la autenticidad cultural y fortalecer los idiomas locales. Por otro lado, se argumenta a favor de las lenguas coloniales, como el inglés, el francés o el portugués, ya que permiten acceder a un público internacional y a un mercado literario más extenso. En definitiva, la decisión lingüística depende de diversos factores, entre ellos, las preferencias personales del autor, el público al que se dirige y el enfoque temático de la obra. Muchos escritores africanos navegan por esta complejidad al incorporar lenguas, expresiones o elementos culturales autóctonos en obras escritas principalmente en una lengua colonial. De este modo, logran superar las barreras culturales sin dejar de alcanzar un público más amplio. En última instancia, la

¹ Chinua Achebe optó por escribir en inglés con el objetivo de extender el alcance de la literatura más allá de las divisiones regionales y nacionales, evitando restringirla a grupos étnicos específicos (1965, p. 434). De manera pragmática, explicó: “Para mí, no hay otra alternativa. Este idioma [el inglés] me ha sido dado y voy a utilizarlo” (1965, p. 434). Achebe veía el uso de una lengua europea no como una traición cultural, sino como una oportunidad para la aparición de una “nueva voz de África, que relata la experiencia africana en un idioma global” (1965, p. 433).

decisión es subjetiva y refleja la rica diversidad lingüística y cultural del continente africano.

En la actualidad, las literaturas africanas se presentan como una entidad compleja e interconectada, abarcando diversas afiliaciones y escuelas literarias, donde los escritores se influyen mutuamente y a veces se oponen. Comprender esta extensa red de conexiones es crucial para una visión integral (KESTELOOT, 2009, p. 16). La literatura actúa como una ventana que permite observar las realidades sociales, políticas y culturales de una región o país. Wole Soyinka (2014), el primer africano en ganar el Premio Nobel de Literatura, afirmó en su introducción a la antología *Africa*³⁹ que la principal función de la literatura es capturar y ampliar la realidad (xviii). Por su parte, el autor ugandés Okot p'Bitek sostenía que la literatura no es simplemente un objeto de análisis o interpretación, sino que se trata de la “comunicación y el intercambio de emociones profundamente sentidas” (p'BITEK, 1973, p. 22). Para él, la literatura era una forma de expresión entre el narrador y su audiencia (1977, p. 22), y no debía ser sometida a un análisis exhaustivo, sino disfrutada como parte de un ‘festival’ donde la gente canta, baila y comparte historias, invitando a que lo hagan por el simple placer de hacerlo (p'BITEK, 1977, p. 23).

Las literaturas africanas se distinguen por dos formas principales de producción: la oral y la escrita. Aunque la oralidad tuvo un mayor desarrollo y predominó en el periodo anterior a la colonización, este capítulo se enfocará en la producción escrita, sin dejar de reconocer la importancia de la tradición oral. Esta última no solo fue fundamental para sentar las bases de la futura

literatura escrita, sino que también influyó de manera significativa en ella, a menudo referida como ‘literaturas tribales’, ‘aisladas’ o ‘monolingües’, creadas para el consumo interno de cada grupo étnico. La literatura escrita durante la colonización no solo refleja una marcada influencia de la oralidad, sino que, dependiendo de los autores y del tipo de formación e ideología europea que recibieron, también está impregnada por las literaturas europeas. De este modo, las literaturas africanas experimentaron una transformación de la oralidad a la escritura, un proceso que los escritores afrontaron al expresarse en una técnica y lengua ajenas a su idioma materno.

Durante el periodo colonial, se produjo una transformación notable en la dinámica entre autores y público dentro de las literaturas africanas. La tradición oral, en la que la comunidad intervenía activamente como creadora y receptora, experimentó un cambio significativo. Esta transformación fue impulsada por los efectos de la colonización y la incorporación de la literatura escrita. Como resultado, surgió un nuevo canon literario que integraba elementos tanto de la tradición oral africana como de la literatura escrita europea. Este canon emergente presentaba diferencias notables en cuanto a la participación del público y su propósito, en contraste con la literatura oral tradicional, que tenía un enfoque didáctico y se orientaba principalmente a la preservación de la continuidad histórica de los diversos grupos étnicos.

Las literaturas africanas modernas en el África subsahariana encuentran su origen en el período de contacto con los europeos y sus lenguas, lo cual marcó un punto de inflexión en la historia

literaria de cada país tras la independencia. Este contacto produjo un cambio significativo, inaugurando una nueva etapa en la evolución literaria de cada nación. Es posible identificar en la mayoría de las literaturas africanas dos corrientes principales: una preindependentista y otra postindependentista, aunque estas deben entenderse como corrientes continuas y no como una ruptura abrupta (JONES; JONES, 1996, p. 1). La corriente preindependentista se caracterizaba por los conflictos y tensiones entre los países africanos y la influencia europea, manifestando protestas contra la dominación colonial, promoviendo la unidad contra el opresor, y reivindicando el derecho de los africanos a la autodeterminación. Esta corriente afirmaba la validez de los conceptos y sistemas africanos, dentro de un marco romántico y sentimental. La independencia política en África fue seguida por un breve período de celebración, un momento efímero que sirvió como transición de la explotación y represión colonial hacia una nueva forma de opresión, que en muchos países africanos resultó ser aún más brutal. Aquellos que habían anhelado y proclamado la independencia rápidamente pasaron de ser víctimas a convertirse en opresores. Como indican Jones & Jones, “El objeto de protesta, que antes era el invasor colonial, se dirige ahora hacia los herederos de su poder” (JONES; JONES, 1996, p. 1).

Los movimientos literarios en África han sido profundamente influenciados por una serie de factores históricos y culturales que han dado forma tanto a su evolución como a sus expresiones artísticas. Entre los más significativos se encuentran la reafirmación de la identidad cultural africana, el despertar de la conciencia racial, las luchas por la justicia social y las dinámicas

migratorias que han afectado a grandes sectores de la población. Además, el racismo y la opresión colonial, que dejaron cicatrices en la historia del continente, jugaron un papel crucial en la configuración de la narrativa literaria africana. La necesidad de capturar y reflejar las realidades cotidianas de la vida en África también ha sido un motor creativo para muchos escritores. Estos procesos no solo alteraron profundamente las estructuras políticas y sociales, sino que también transformaron el panorama literario, generando obras que dialogan con las experiencias de resistencia, supervivencia y autodeterminación. Así, las literaturas africanas se ha convertido en un vehículo fundamental para expresar no solo el sufrimiento y las injusticias históricas, sino también la esperanza, la renovación cultural y el renacimiento de una identidad africana dinámica y diversa.

La Negritude fue un movimiento literario que surgió en la década de 1930 del descontento de los estudiantes negros en París durante el período de entreguerras (KESTELOOT, 1974, p. 57) impulsado por tres estudiantes negros en París que buscaban reivindicar la cultura africana (KESTELOOT, 1974, p. viii). Estos fundadores, hoy conocidos como ‘los tres padres de la Negritude’ – Léon Gontran Damas, Aimé Césaire y Léopold Sédar Senghor –, destacaron en la poesía, la academia y la política. En París, se unieron por su interés compartido en la literatura negra. Los escritores de la Negritude eran grandes admiradores del Renacimiento de Harlem, estudiando a autores como Langston Hughes, W.E.B. Du Bois y Countée Cullen. De hecho, el Renacimiento de Harlem fue un modelo para los movimientos de conciencia negra (KESTELOOT, 1974, p. 57).

El origen del movimiento de la negritud puede rastrearse hasta la creación de *L'Étudiant Noir* en 1937 (KESTELOOT, 1974, p. 11). Esta publicación literaria, fundada por Aimé Césaire, funcionó como una plataforma para las primeras obras de numerosos escritores negros en Francia. En la primera edición de la revista, en la sección titulada “Ideas”, Césaire hizo un llamado a la conciencia racial y a la revolución social (MAPOMA, 2016, p. 6). La negritud, siendo un concepto originalmente impreciso, ha sido interpretada de múltiples formas según el contexto en que se empleaba. Se puede entender como “la afirmación o conciencia del valor de la cultura, herencia e identidad negra o africana” (Oxford Dictionary). En su ensayo “*Qu'est-ce que la Négritude?*” (1966), Senghor definió la negritud como la ‘personalidad negra’, empleando el mismo concepto que previamente había utilizado el poeta afroamericano Langston Hughes (SENGHOR, 1964, p. 101).

Senghor, Césaire y Damas se identificaban como fervientes defensores del movimiento de la negritud, asumiendo como su misión fundamental exaltar las cualidades intrínsecas que definían la identidad negra. Ante la frecuente desvalorización de estas características, los fundadores de la negritud adoptaron una postura desafiante, proclamando: “¡Ay de aquellos que nunca inventaron nada / de aquellos que nunca exploraron nada / de aquellos que nunca conquistaron nada / sino que se rinden, cautivados, a la esencia de las cosas!” (CÉSAIRE, 2001, p. 41). Esta cita del célebre poema de Césaire *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) encarna la contundente reivindicación que caracterizó al movimiento de la negritud.

Los autores pertenecientes al movimiento literario se opusieron a la noción de que los africanos eran salvajes, a lo que Césaire denominó “la política de asimilación”, así como al complejo de inferioridad que, según consideraban, había sido implantado en la psique de los negros a lo largo de los siglos. Este movimiento fue descrito por Léon Damas “intentó evitar la absorción” por parte de los franceses, lo que Chando Mapoma lo denominó ‘Negritud Clásica’. Senghor intentó transformar la negritud en un emblema nacional, un llamado a la unidad bajo el cual Senegal pudiera cohesionarse. La negritud representaba un ethos personal que Senghor procuró universalizar (MAPOMA, 2016, p. 8). Sin embargo, no logró percibir que sus vivencias en Francia habían convertido la negritud en una necesidad personal, sin que ello implicara lo mismo para el resto de la población senegalesa. En el discurso pronunciado por Senghor, recién electo presidente, durante el día de la independencia de Senegal, definió la negritud como una síntesis entre el socialismo francés y el “comunalismo negro-africano” tradicional (MAPOMA, 2016, p. 9).

Posterior al movimiento de la Negritud surge en la década de 1990 una corriente de pensamiento conocida como *Migritude*, que establece un vínculo literario directo entre la Negritude y la inmigración. Este término fue acuñado por Jacques Chevrier (2004) en su obra “*Afriques(s)-Sur-Seine*»: *Autour de la notion de ‘migritude’*” para caracterizar las novelas de migrantes escritas por autores africanos francófonos que residen en países occidentales. Estas obras literarias emergieron en la década de 1980 y cobraron relevancia en la escena literaria hacia finales del siglo

XX y principios del XXI (VILLELLA, 2023, p. 220). Este neologismo

indica claramente que el África de la que nos hablan los escritores contemporáneos ya no es la que servía de escenario a la mayoría de sus predecesores, sino, por así decirlo, un África extracontinental cuyo centro de gravedad se situaría en algún lugar entre Belleville y más allá del periférico (CHEVRIER, 2004, p. 97).

El propio Chevrier reconoce que los autores de la *migritud* no solo se desplazan a Francia, sino también a otros países occidentales. Como señala, los escritores de la *migritud* “tienden [de hecho] hoy a volverse nómadas y a evolucionar entre diferentes países, lenguas y culturas” (CHEVRIER, 2004, p. 100). Estos autores son viajeros globales, multiculturales, y crean sus obras dentro de un marco transnacional que trasciende las fronteras nacionales. Esta característica se refleja en los personajes de sus novelas, cuyas vidas e identidades están profundamente influenciadas por su experiencia migratoria y las conexiones que establecen entre diferentes naciones (VILLELLA, 2023, p. 220). Dado que el concepto de migración es central en el fenómeno de la *migritud*, es evidente que las obras producidas en este contexto tienden a abordar principalmente el desplazamiento de individuos entre países. Esta perspectiva

remite tanto a la temática de la inmigración, que se encuentra en el centro de los relatos africanos contemporáneos, como al estatus de expatriados de la mayoría de sus autores, quienes han dejado Dakar y Douala en favor de París, Caen o Patin (CHEVRIER, 2004, p. 100).

Este movimiento literario más reciente busca distanciarse de las perspectivas esencialistas y afrocentristas propias de la

Négritude. *Migritude* pone de relieve las experiencias de individuos que, aunque forman parte de la diáspora y son ciudadanos de los países a los que han emigrado, continúan siendo influenciados por las culturas de sus lugares de origen. Este movimiento literario incluye a una diversidad de escritores, tanto africanos como no africanos (MAPOMA, 2016, p. 40). La literatura negroafricana de la inmigración se articula en torno a dos temas principales: la exploración de la identidad, intensificada por la experiencia del exilio, y la crítica de las costumbres, políticas y tradiciones propias de las sociedades negroafricanas (WEMBE, 2016, p. 148). En este nuevo género literario, cultural y político podemos encontrar autores como Fatou Diome (Senegal), Abdourahman Waberi (Yibuti), Shailja Patel (Kenia) o Christina Ali Farah (Italia/Somalia), Tierno Monénembo (Guinea), Kossi Efovi (Togo) y Sami Tchack (Togo).

Para estos autores, la escritura sobre la inmigración implica una doble misión educativa dirigida tanto a África como a Europa. Por un lado, buscan alertar al joven africano, ilusionado por el mito del ‘El Dorado europeo’, sobre los peligros del viaje clandestino, las dificultades de integración en la sociedad europea (lo cual también contribuye a sensibilizar a la sociedad europea al respecto) y los desafíos que implica el retorno a las raíces. Por otro lado, los textos de la *migritude* tienen como objetivo proporcionar a los europeos una comprensión más profunda de las dificultades que enfrenta el ‘otro’, así como de las capacidades y contribuciones potenciales del extranjero a la sociedad occidental. En términos generales, estos autores, al poseer identidades duales y una perspectiva más amplia del mundo, están

especialmente capacitados para abordar los peligros del entorno global actual e ilustrarnos sobre los cambios de mentalidad que se requieren (WEMBE, 2018, p. 102).

Los escritores de la *migritud* comparten valores antirracistas con los de la negritud, pero sus proyectos difieren debido a los contextos históricos. Mientras la negritud, impulsada por figuras como Aimé Césaire, denunciaba el racismo y promovía la cultura africana en respuesta a la opresión colonial, la *migritud* aborda la vida de los migrantes en países occidentales y los legados del colonialismo en un mundo globalizado y poscolonial. Los autores de la *migritud* se centran en las condiciones actuales de los migrantes y las secuelas del colonialismo, más que en confrontar directamente al colonizador (VILLELLA, 2023, p. 220).

Así, mientras la *migritud* explora las experiencias de desplazamiento y adaptación en contextos globales, el realismo africano ofrece una representación más detallada y crítica de las realidades socio-políticas y económicas específicas de África, estableciendo un puente entre las narrativas de migración y las realidades intrínsecas del continente africano.

Este movimiento se refiere al movimiento literario que surgió a mediados del siglo XX en África, cuando los escritores africanos buscaron retratar la realidad de la vida en el continente, a menudo en el contexto posterior al colonialismo (TANDON, 2020, p. 853). Fue contra esta perspectiva exótica y colonial en la novela europea sobre África que la primera generación de novelistas africanos comenzó a presentar su propia versión del mismo tema: la confrontación entre africanos y europeos en

África. Las normas prejuiciosas de los blancos tenían que ser destruidas: según la perspectiva africana, la literatura colonial europea no había tratado el tema de África de manera realista (SCHIPPER, 1985, p. 561). El escritor realista destruye ciertas normas de su tiempo – y de su grupo social – al escribir con más veracidad que sus predecesores (SCHIPPER, 1985, p. 559).

Este movimiento se caracteriza por el rechazo a las representaciones romantizadas y exóticas de África que habían prevalecido en la literatura europea, novelas que no ofrecían ninguna información ‘real’ sobre África (SCHIPPER, 1985, p. 560), y donde su enfoque en las realidades sociales, políticas y económicas de la vida africana era desvirtuado. En los años sesenta, los escritores africanos comenzaron a enfocarse en criticar su propia sociedad contemporánea, dejando atrás temas como la imagen del europeo y el paraíso africano precolonial. Al hacerlo, también desafiaron las normas sociales impuestas por las autoridades políticas de sus países (SCHIPPER, 1985, p. 561).

Numerosas novelas africanas abordan de manera ‘realista’ la historia del continente, centrándose en su mayoría en acontecimientos recientes. Este enfoque se caracteriza por un tratamiento directo de los hechos históricos, incluyendo la mención explícita de nombres y lugares significativos, así como la referencia a eventos ampliamente reconocidos, tales como guerras, batallas, conflictos, huelgas y otros acontecimientos similares (SCHIPPER, 1985, p. 562). Un ejemplo destacado de esta tendencia se encuentra en la novela *A Grain of Wheat* [*Un grano de trigo*], publicada en 1967, de Ngũgĩ wa Thiong’o, ambientada en Kenia en la víspera de su Independencia. En esta

obra, se hacen continuas referencias a la época colonial, la Resistencia, el movimiento Mau Mau, la lucha por la libertad, el 'Partido', las Guerras Mundiales, la Reina de Inglaterra, figuras como Harry Thuku y Jomo Kenyatta, y la ceremonia misma de la Independencia (SCHIPPER, 1985, p. 563).

Uno de los aspectos más relevantes del realismo africano reside en su integración de las tradiciones orales africanas, tales como la narración de cuentos, los proverbios y las canciones, dentro de la literatura escrita. Esta fusión contribuyó a la creación de un estilo literario africano único, profundamente enraizado en la cultura e historia del continente. La influencia del realismo africano en la literatura mundial ha sido considerable. Autores africanos como Chinua Achebe, Ngũgĩ wa Thiong'o, Buchi Emecheta y Wole Soyinka han ganado reconocimiento internacional por sus obras, las cuales han sido traducidas a múltiples idiomas. Sus escritos han desempeñado un papel crucial en la superación de estereotipos y en la promoción de una comprensión más compleja y matizada de las culturas y sociedades africanas. Además, el realismo africano ha ejercido un impacto significativo en el desarrollo de la literatura poscolonial a nivel global, inspirando a escritores de otras regiones del mundo a abordar sus propias experiencias de colonialismo, racismo y opresión. El realismo africano ha realizado una contribución profunda a la literatura mundial, proporcionando una plataforma para que los escritores africanos narren sus historias con sus propias voces y sirvan de inspiración a otros para hacer lo mismo (TANDON, 2020, p. 853).

Los aspectos esenciales del realismo africano incluyen: 1. El rechazo de los estereotipos coloniales: El realismo africano se opone a las representaciones idealizadas y exotizadas de África que dominan la literatura europea, enfocándose en cambio en las realidades sociales, políticas y económicas que caracterizan la vida en el continente. 2. La exploración de temas como el legado del colonialismo y el impacto de la modernización: Las obras realistas africanas examinan profundamente las consecuencias del colonialismo, la lucha por la independencia y los efectos de la modernización en las sociedades tradicionales africanas. 3. Crítica de la sociedad poscolonial: Este enfoque literario suele ofrecer una crítica incisiva de la sociedad africana poscolonial, resaltando los desafíos sociales, políticos y económicos con el fin de promover la rendición de cuentas y fomentar una mayor comprensión de estos problemas. 4. La representación de las realidades sociales y políticas: Las obras realistas africanas iluminan cuestiones como la pobreza, la corrupción y la desigualdad, con el propósito de abogar por un cambio social y político significativo. 5. La integración de lenguas y tradiciones orales africanas: Los escritores africanos incorporan elementos de las lenguas y tradiciones orales autóctonas en sus obras, generando un estilo literario único que refleja profundamente la cultura e historia africanas (TANDON, 2020, p. 855).

El realismo africano, al enfocarse en una representación fiel de las realidades sociales y políticas del continente africano, establece un diálogo crítico con el realismo mágico. Este último, por su parte, combina lo extraordinario con lo cotidiano para examinar dimensiones alternativas de la experiencia humana. El

realismo mágico busca, con diversos niveles de éxito, reflejar la paradoja de la conjunción de opuestos, cuestionando dualidades tales como la historia frente a la magia, el pasado precolonial frente al presente postindustrial, y la vida frente a la muerte. Al explorar estos límites, el realismo mágico se sitúa en un espacio intermedio, en los puntos de intersección entre estos extremos temporales o espaciales (COOPER, 2012, p. 1).

El realismo mágico emerge como una modalidad de representación que cuestiona las convenciones del realismo occidental, al ofrecer en su lugar un universo alternativo donde elementos fantásticos coexisten con la realidad. Este enfoque busca establecer una equivalencia entre lo real y lo fantástico (QUAYSON, 2009, p. 1). El realismo mágico es un término ambiguo que los escritores rechazan, pero que sigue siendo popular, especialmente en Europa y América del Norte, debido a su exotismo. Aunque su definición es esquiva, el concepto se mantiene porque ofrece un valor explicativo útil. En África, ha surgido un grupo de novelas influenciadas por las tradiciones africanas y el realismo mágico latinoamericano.

Para entender a escritores como Laing, Okri y Cheney-Coker, es importante examinar los contextos históricos, culturales y socioeconómicos que han dado lugar al realismo mágico, así como su posición social y las características comunes de su obra y política. El realismo mágico florece en contextos de transición y ambigüedad, donde el capitalismo emergente se mezcla con modos precapitalistas y culturas sincréticas. En los países en vías de desarrollo, el capitalismo, la tecnología y la educación occidental llegaron de manera irregular, creando un mosaico

social de desarrollo desigual. Las ciudades crecieron descontroladamente, y las familias se dividieron entre miembros educados en Occidente y aquellos que permanecieron en economías precoloniales. Este complejo entramado social da forma al realismo mágico, que refleja las nuevas realidades históricas de estas sociedades en transformación (COOPER, 2012, p. 15-16).

El autor nigeriano Amos Tutuola podría considerarse como un precursor del realismo mágico africano (QUAYSON, 2009, p. 3) porque sus obras incorporan elementos fantásticos y mitológicos en narrativas que reflejan la realidad cotidiana, anticipándose a lo que más tarde se reconocería como realismo mágico. Este 'proto-realismo mágico' sentó las bases para que autores posteriores, como Ben Okri, desarrollaran y perfeccionaran el estilo en las literaturas africanas. En las obras de Ben Okri, considerado como la expresión más sofisticada del realismo mágico en las literaturas africanas actuales (QUAYSON, 2009, p. 8), el autor aprovecha el proto-realismo mágico como un modelo productivo para lanzar su propio experimento de realismo mágico en sus narrativas breves y en sus novelas *The Famished Road* y *Songs of Enchantment*, todos los cuales tienen inspiración animista y de realismo mágico.

Teniendo en cuenta la integración del esteticismo tradicional en la escritura africana, también es posible hacer una distinción general entre los textos de realismo mágico del continente y aquellos de América Latina, el sur de Asia y otros lugares. Se percibe una diferencia entre la literatura de realismo mágico que se basa en textos épicos y sagrados bien conocidos,

como la Biblia, el Corán, el Ramayana, los mitos griegos clásicos, etc., y aquella que apela a fuentes orales tradicionales más locales. Cada grupo revela una concepción diferente de la configuración de los elementos que componen el realismo mágico, con implicaciones para considerar el tiempo sagrado, la metamorfosis de los personajes y las interacciones entre lo mágico y lo real (QUAYSON, 2009, p. 3).

Los escritores de realismo mágico educados en Occidente y bien viajados no están inmersos en las culturas indígenas y pretecnológicas que les inspiran. Aunque están conectados con estas comunidades a través de su propia historia, están separados de ellas por su clase, a pesar de las afirmaciones que puedan hacer sobre una ‘autenticidad’ derivada de una unidad con la cultura indígena. García Márquez, por ejemplo, describe “un mundo de presagios, premoniciones, curas y supersticiones que es auténtica [...] y verdaderamente latinoamericano”. Pero al proclamar una propiedad sencilla de este mundo mágico, Márquez reclama demasiado. Él es ‘nativo’ solo en un sentido sustancialmente calificado. Una observación mucho más realista es que la literatura latinoamericana no fue desarrollada por los mayas, incas o aztecas, escribiendo sobre un mundo familiar para ellos. Aunque el realismo mágico se considera a menudo como una expresión auténtica de América Latina, los practicantes del modo fueron fuertemente influenciados por la consideración del Nuevo Mundo como algo maravilloso (COOPER, 2012, p. 16-17). Los autores africanos de realismo mágico buscan mostrar, reflejar y celebrar maneras de vivir y de percibir que no estén influenciadas por el dominio europeo. Sin embargo, estos escritores también

son una mezcla híbrida en la que la cultura europea juega un papel esencial (COOPER, 2012, p. 17).

El realismo mágico establece una equivalencia entre lo real, entendido como la vida cotidiana, y lo mágico, que incluye elementos de mitología, fantasía y cuentos populares, en un contexto literario que desafía el realismo tradicional. Ben Okri, Koko Laing, Syl Cheney-Coker y Pepetela son considerados ejemplos destacados de realismo mágico en las literaturas africanas, aunque hay muchos otros escritores africanos que también lo incorporan en su obra. El realismo mágico en este contexto combina lo cotidiano con elementos mágicos, extraídos de mitología y fantasía, creando un marco temporal y fantástico para la interpretación de los textos (QUAYSON, 2009, p. 4).

En el ensayo “Black to the Future” (1993) el crítico cultural Marc Dery acuña el término de Afrofuturismo con el fin de definir la “ficción especulativa que trata temas afroamericanos y aborda las preocupaciones afroamericanas en el contexto de la tecnocultura del siglo XX y, de manera más general, significación afroamericana que se apropia de imágenes de tecnología y un futuro mejorado mediante prótesis” (DERY, 1993, p. 736). El ensayo de Dery aborda precisamente la cuestión de las posibilidades de imaginar futuros alternativos, partiendo del casi completo borrado de la historia identitaria, cultural y social de la diáspora negra en los Estados Unidos. El Afrofuturismo surge como una respuesta a la necesidad de superar la visión culturalista, predominantemente occidental, del progreso, para narrar el futuro desde una perspectiva afrodescendiente. Este movimiento se contrapone a la hegemonía imaginativa blanca que había excluido

a las personas no occidentales de un espacio representativo en las narrativas culturales (CARUSO, 2023, p. 265).

Aunque la definición de Afrofuturismo surgió a finales del siglo XX, la ficción especulativa negra en África tiene sus inicios a principios de dicho siglo, específicamente en la década de 1920, con la obra del sudafricano Thomas Mofolo. Su novela *Chaka* (1925) es particularmente significativa, ya que ofrece una reinterpretación de la gesta del rey zulú desde una perspectiva inédita. Otros pioneros de este género incluyen a Felix Couchoro (Benín, 1900), Jean-Louis Njemba Medou (Camerún, 1902), Abubakar Imam (Nigeria, 1911) y Muhammadu Bello Kagara (1890-1971). Por otro lado, en Estados Unidos, los orígenes del Afrofuturismo pueden rastrearse hasta finales del siglo XIX, manifestándose en obras aisladas de ficción especulativa producidas por autores afrodescendientes. Estas narrativas abordaban de manera recurrente la posibilidad de escapar de la reciente esclavitud y la segregación racial, donde los deseos de libertad se expresaban mediante distopías, viajes temporales y tecnologías futuristas (TARRIÑO, 2021, p. 9).

El Afrofuturismo se presenta como una estética que actúa como una contranarrativa frente a la pobreza, el subdesarrollo y los discursos coloniales y eurocéntricos, ofreciendo nuevas formas de representar y asumir la identidad en un espacio alternativo. Este movimiento va más allá de ser categorizado como un subgénero marginal dentro de la ciencia ficción, estableciéndose como una corriente estética y cultural que abarca una amplia diversidad de géneros y medios artísticos. Su propósito es imaginar futuros innovadores para las comunidades negras, en los cuales

estas puedan identificarse y encontrar representación (TARRIÑO, 2021, p. 5). Aunque esta conceptualización inicial se centra en las producciones afroamericanas, actualmente también se aplica a otras diásporas africanas, así como a las creaciones provenientes del continente africano que incorporan elementos de fantasía, ciencia ficción, misticismo, temporalidades pasadas y futuras, y realidades alternativas. Además, han surgido términos más específicos, como el futurismo africano o Black Futurism, con el fin de distinguir las propuestas originadas en las diásporas de aquellas que surgen directamente en África, reconociendo que las influencias, experiencias vitales y contextos geográficos y sociológicos pueden variar significativamente (TARRIÑO, 2021, p. 8-9).

En otras palabras, el Afrofuturismo se caracteriza por reinterpretar la historia africana y vislumbrar historias alternativas en las que las civilizaciones africanas prosperan sin las interrupciones provocadas por el colonialismo y la esclavitud. Este enfoque permite recuperar y reimaginar historias perdidas o reprimidas. El movimiento no solo mira hacia el pasado, sino que proyecta futuros en los que las personas de ascendencia africana son protagonistas centrales en narrativas sobre la exploración espacial, la innovación tecnológica y la transformación social.

El Afrofuturismo ha sido, y continúa siendo, un pilar fundamental de la literatura especulativa a nivel global. Esta corriente ha revolucionado el campo al integrar temas predominantes de la literatura de ciencia ficción anglosajona – tales como distopías, mundos extraterrestres, viajes intergalácticos y criaturas alienígenas – con los elementos centrales de la diáspora

africana. Este movimiento “propone una rescritura desestabilizadora del futuro que resulta de la herencia directa del propio género especulativo” (CARUSO, 2023, p. 266).

Es de importancia hacer una distinción entre afrofuturismo y africanfuturismo (también llamado ‘futurismo africano’) son conceptos relacionados pero distintos dentro de la ficción especulativa y el discurso cultural. Aunque ambos exploran futuros desde una perspectiva africana, difieren en enfoque, temas e intenciones. El afrofuturismo tiende a enfatizar la experiencia global negra, incorporando las diversas experiencias de afroamericanos, afrocaribeños y otros en la diáspora africana. Mientras que el africanfuturismo es un término popularizado recientemente por Nnedi Okorafor para describir un enfoque más específico y localizado de la ficción especulativa, centrado explícitamente en configuraciones y personajes africanos. Este término enfatiza las experiencias y futuros africanos sin necesariamente estar influenciado por las tradiciones de ciencia ficción occidental o la perspectiva global de la diáspora africana.

Con relación a su temática y enfoque, el afrofuturismo explora frecuentemente temas como la tecnología, la exploración espacial y las historias alternativas desde una perspectiva negra y suele hacer hincapié en el impacto del colonialismo y la esclavitud en la identidad de la diáspora africana, y cómo estos impactos pueden ser reimaginados o superados en futuros especulativos. El africanfuturismo, en cambio, está arraigado en la cultura, la historia y las tradiciones africanas, y a menudo imagina futuros que están firmemente basados en el continente africano. Este movimiento explora escenarios futuristas o especulativos que son

auténticamente africanos, evitando a menudo la hibridación cultural típica del afrofuturismo más amplio.

La escritora de ciencia ficción nigeriano-estadounidense Nnedi Okorafor, reconocida internacionalmente, ha expresado recientemente su deseo de que su obra no sea catalogada como Afrofuturismo, sino bajo su propio término, *Africanfuturism* o futurismo africano. Okorafor sostiene que, a pesar de que el Afrofuturismo tiene el potencial de resaltar la negritud global, en la práctica ha favorecido las preocupaciones afroamericanas mientras marginaliza las de África. La autora argumenta que su trabajo debe ser comprendido explícitamente como africano en lugar de formar parte de la diáspora negra. Ella aplica esta idea al escribir novelas y cómics situados en África con personajes africanos, a menudo incorporando elementos como extraterrestres y brujas, en un futuro reconocible de África que está arraigado en la historia y tradiciones del continente, sin la intención de alinearse con la cultura occidental (HODAPP, 2022, p. 606).

El panorama de las literaturas africanas está experimentando una transformación significativa, y aunque el rumbo exacto que tomarán en el futuro sigue siendo incierto, es indiscutible que su evolución continuará y mantendrá una conexión profunda con sus raíces culturales e históricas. Las literaturas africanas han superado las limitaciones que en algún momento las confinaban, afirmándose cada vez más como una voz legítima y esencial dentro de la literatura mundial. Este proceso de cambio, si bien impredecible en cuanto a direcciones específicas, es firme y seguro en su movimiento hacia una mayor visibilidad y reconocimiento global.

Las letras africanas en lenguas europeas han experimentado una evolución notable a través de las voces y perspectivas de diversas generaciones de escritoras y escritores. Las mujeres, históricamente subestimadas pero siempre resilientes, han sido fundamentales en la configuración y el desarrollo de estas tradiciones literarias. Cada generación, desde los autores pioneros hasta las voces contemporáneas más dinámicas, ha contribuido a la creación de una tradición literaria rica y diversa que sigue expandiéndose en el escenario global. A través de sus obras, los escritores africanos no solo han capturado las complejidades y matices de sus sociedades, sino que también han desafiado los estereotipos, promovido la justicia social y fomentado el cambio. Este impacto no se limita al contexto local, sino que ha dejado una huella profunda en el panorama literario internacional, reafirmando el papel de África como un actor crucial en la configuración de la literatura mundial.

Los movimientos literarios en las literaturas africanas han sido fundamentales para redefinir la identidad africana y desafiar las narrativas impuestas por el colonialismo. A lo largo del siglo XX y XXI, las literaturas africanas han sido testigo de la aparición de diversos movimientos que buscan redefinir la identidad negra y africana en diferentes contextos históricos y sociales. Desde la Negritude, que surgió como una reivindicación cultural y política en respuesta al colonialismo, hasta la Migritude, que explora las experiencias de migración y diáspora, estos movimientos han ofrecido nuevas perspectivas sobre la realidad africana. El realismo africano, con su enfoque en las realidades sociales y políticas del continente, y el realismo mágico, que mezcla lo cotidiano con lo

fantástico, también han desempeñado un papel clave en las literaturas africanas. Finalmente, el afrofuturismo que emerge como una corriente que reimagina el futuro desde una perspectiva afrodescendiente, desafiando las narrativas dominantes y proponiendo nuevas formas de pensar el tiempo, el espacio y la tecnología. Todos estos movimientos comparten un objetivo común: la representación auténtica y matizada de la experiencia africana y su diáspora. Durante el siglo XX, el movimiento de la Negritud ha dado lugar a la aparición de nuevas corrientes como la Migritude, el realismo africano, el realismo mágico y el afrofuturismo. Estas corrientes siguen investigando la identidad africana en relación con las vivencias postcoloniales, migratorias y visiones futuristas. Estos movimientos, aunque distintos en enfoque, comparten el objetivo de ofrecer narrativas que desafían las representaciones eurocéntricas y celebran las complejas realidades de las culturas africanas. Estos movimientos no solo han enriquecido las literaturas africanas, sino que también han influenciado en la literatura global al incorporar voces diversas, reivindicar la identidad negra y ofrecer una crítica a las estructuras de poder coloniales y neocoloniales. En conjunto, estos movimientos literarios han generado un legado de resistencia cultural y creatividad que sigue evolucionando, proporcionando nuevas formas de entender y representar la experiencia africana en el mundo contemporáneo.

Referencias

ACHEBE, Chinua. English and the Africano writer. **Transition**, s/v. n. 18, p. 27-30, 1965.

CARUSO, Maria Cristina. Más allá del afrofuturismo anglosajón. El futurismo caribeño: la Santería en La mucama de Omicunlé de Rita Indiana. **Kamchatka Revista de Análisis Cultural**, s/v., n. 22, p. 263-287, 2023.

CÉSAIRE, Aimé. **The original 1939 notebook of a return to the native land**. Hanover: Wesleyan University Press, 2001.

CHEVRIER, Jacques. Afrique (s)-sur-Seine: autour de la notion de 'migrITUDE'. **Notre Librairie**, v. 155, s/n., p. 96-100, 2004.

CODESRIA. African Literature and the Future. **Council for the Development of Social Science Research in Africa**, 2015.

COOPER, Brenda. **Magical realism in west African fiction**. Londres: Routledge, 2012.

DERY, Mark. Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. **The South Atlantic Quarterly**. Durham: Duke University Press, 1993.

GIKANDI, Simon; MWANGI, Evan. **The Columbia Guide to East African Literature in English since 1945**. New York: Columbia University Press, 2007.

HODAPP, James. Fashioning Africanfuturism: African Comics, Afrofuturism, and Nnedi Okorafor's Shuri. **Journal of Graphic Novels and Comics**, v. 13, s/n., p. 606-619, 2022.

KESTELOOT, Lilyan. **Black writers in french: A literary history of negritude**. Washington: Howard University Press, 1974.

KESTELOOT, Lilyan. **Historia de la literatura negro africana: Una visión panorámica desde la francofonía**. Barcelona: El Cobre Ediciones, 2009.

MAPOMA, Chando. **Echoes of Caliban's Curse: An Exploration of the Legacy of the Négritude Movement.** Diss. Wesleyan University, 2016.

NEGRITUDE. **Quick search results.** Disponível em: <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=Négritude>. Acesso em: 5 sep. 2024.

P'BITEK, Okot. **Africa's Cultural Revolution.** South Africa: Macmillan Books for Africa, 1973.

QUAYSON, Ato. Magical Realism and the African Novel. In: IRELE, F. Abiola (org.). **The Cambridge Companion to the African Novel.** Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SCHIPPER, Mineke. Toward a definition of realism in the African context. **New Literary History**, v. 16, n. 3, p. 559, 1985.

SENGHOR, Léopold S. Qu'est-ce que la négritude? **Liberté**, v. 3, n. 1, p. 100, 1967.

SOYINKA, Wole. **Africa39: New Writing from Africa South of the Sahara.** Londres: Bloomsbury Publishing, 2014.

TANDON, Neelam. The African realism and influence in literature. **International Journal of Advanced Academic Studies**, v. 2, n. 3, p. 853-856, 2020.

TARRIÑO, Julia Rodríguez. **Introducción al movimiento afrofuturista.** Universidad de Jaén, 2021.

THIONG'O, Mukoma wa. **The rise of the African novel: Politics of language, identity, and ownership.** Michigan: University of Michigan Press, 2018.

THIONG'O, Ngugi wa. **A grain of wheat.** London: Heinemann, 1967.

THIONG'O, Ngugi wa. **Moving the centre: The Struggle for Cultural Freedoms.** London: James Currey, 1993.

VILLELLA, Dalila. The political significance of transnational experience in the migritude novel: Alain Mabanckou's *Bleu Blanc Rouge* and *Black Bazar*. **ALTRALANG Journal**, v. 5, n. 3, p. 219-229, 2023.

VIVANCO, Federico. "Introducción" *Ellas [también] cuentan. Antología inédita de escritoras africanas de expresión inglesa*. Tenerife: Baile del Sol, 2017. p. 17-43.

WEMBE, Nelson Sindze. La literatura negroafricana de la inmigración: definición, precursores, particularidades. **Espacios transliterarios**, 2018.

WEMBE, Nelson Sindze. La literatura negroafricana en el marco del comparatismo literario. **Intercambio/Échange**, v. 1, s/n., p. 139-150, 2016.

CAPÍTULO III

A luta do trabalhador africano na literatura de Ngugi wa Thiong'o: um método para mudar o mundo

Bruno Ribeiro Oliveira

No contexto da dominação colonial surge a literatura africana contemporânea, e ela não ignorou o seu próprio tempo de nascimento. Por todos os lados se sentia a presença de forças estrangeiras, que, de diferentes formas e em diferentes graus, relacionavam-se com os povos africanos. Costumes, línguas, culturas, visões de mundo e organizações sociais transformaram-se nessa relação desigual entre os que se declaravam superiores e os que eram inferiorizados.

Na luta anticolonial das décadas de 1950 e 1960, as ideias, os programas políticos e os nomes famosos da política anticolonial foram a ponta de lança no projeto de um continente e de nações livres. Nomes como Amílcar Cabral (1924-1973), Frantz Fanon (1925-1961), Jomo Kenyatta (1897-1978), Julius Nyerere (1922-1999) ou Steve Biko (1946-1977) são mais conhecidos por seus escritos que tratam da política, mas isso não significa que eles possuíam o domínio absoluto sobre esse campo.

Nyerere, o influente primeiro presidente da Tanzânia, discutiu a possibilidade de uma nova existência fora do universo capitalista do Ocidente e fora da esfera socialista da União Soviética (NYERERE, 1964, p. 75). Tom Mboya (1930-1969), queniano defensor do socialismo africano e do pan-africanismo, criticou o imperialismo cultural do Ocidente, a divisão do mundo em dois universos políticos e epistemológicos e defendeu um universo propriamente africano que poderia ser constituído através do socialismo africano (MBOYA, 1964, p. 85). O que eles discutiram e realizaram no campo da política foi feito por escritores em romances, poemas, ensaios e peças de teatro. Nesses dois exemplos voltados para as políticas do campo socialista e comunista também existiram escritores que pertenciam à mesma esfera, como é o caso de Ngugi wa Thiong'o, autor investigado nas próximas páginas.

Intelectuais e artistas, como os escritores africanos mencionados, tratavam de temas que iam desde a construção das identidades nacionais, a condição das mulheres na pós-colônia ou a vida dos trabalhadores explorados. O evento global do colonialismo atuou sobre todas as áreas da vida, e é natural que os autores buscassem explorar diferentes aspectos dessa intromissão. Partindo do mesmo sentimento geral de libertação (CHISIZA, 1964, p. 38), os escritores embarcaram para explorar temas variados dentro desse sentimento compartilhado. Na luta contra o colonialismo e, mais tarde, o neocolonialismo, a política não foi o único campo de batalha. A literatura africana desse período de transição entre colônia e pós-colônia está repleta de escritos que participam do debate político sobre o passado, as realidades presentes, os rumos dos países e do continente africano em um novo cenário.

As novas formas de trabalho introduzidas são um dos aspectos mais significativos da colonização. O trabalhador moderno, aquele que recebe salários, paga impostos, presta reverência e obediência a superiores, cumpre horários e cotas de produtividade, torna-se um indivíduo, ou uma classe, para ser discutido pelos escritores africanos.

Nesse contexto é que este capítulo insere a sua proposta: descobrir na literatura de Ngugi wa Thiong'o (1938) as lutas dos trabalhadores contra o colonialismo e seus legados. Ngugi, como outros escritores africanos, observou o mundo ao seu redor, decodificou-o para si através de conceitos-chave e, através de sua ficção, criou uma nova perspectiva sobre a vida dos trabalhadores e aldeões do Quênia e do continente. A vida desses personagens de segunda classe no sistema identificado por Ngugi, está sempre entrelaçada em um esquema muito maior do que a própria vida e o período em que habitam.

Compreender as ideias do autor, seus interesses, suas experiências com sua própria sociedade e com os elementos ocidentais introduzidos, seus contatos e influências intelectuais, suas ideologias ou comprometimentos políticos permitem encontrar na literatura muito mais do que a ficção, mas uma prova do mundo que habita a mente do escritor. Nesse sentido, a literatura torna-se uma fonte para investigar a intelectualidade de um indivíduo e de um determinado período (COOK; OKENIMKPE, 1997, p. 188-189).

Os trabalhadores aparecem constantemente nos escritos de Ngugi e nos de outros autores da mesma geração. O termo usualmente está acompanhado de uma ideia de exploração e resistên-

cia, de opressão e solidariedade. Nos escritos de Ngugi, as relações de trabalho nas colônias e nas economias capitalistas posteriores são dramatizadas, narradas e explicadas por meio de situações fictícias, mas verossímeis.

As relações conflituosas entre trabalhadores e seus superiores aparece tanto em Ngugi como em outros autores do mesmo período. Exemplos são encontrados no senegalês Ousmane Sembène (1923-2007), em que os trabalhadores lutam por melhores salários (SCHUERKENS, 1994, p. 132); no camaronês Mongo Beti (1932-2001), que apresentou a crueldade colonial dos brancos em suas relações com os negros africanos (SCHUERKENS, 1994, p. 103); no também camaronês Manga Mado, que escreveu sobre o trabalho forçado sob o domínio francês (SCHUERKENS, 1994, p. 79); no costa-marfinense Bernard Dadié (1906-2019), que refletiu sobre as alterações causadas pelo colonialismo nas relações de trabalho (SCHUERKENS, 1994, p. 118); ou mesmo em Chinua Achebe, em que africanos aparecem divididos entre os compromissos do trabalho ao estilo dos colonizadores e os deveres com a comunidade (SCHUERKENS, 1994, p. 214).

São escritos cujos objetivos não são apenas estéticos, mas possuem um grande ímpeto em analisar e discutir as realidades causadas pelo embate, divisão e pela hibridização entre o Ocidente e os diversos povos de África. Os autores debateram sobre o passado africano, as relações de poder, as estruturas de dominação coloniais e pós-coloniais e suas próprias experiências e percepções em meio a tudo isso (GÉRARD, 1980, p. 285). Ngugi pode ser incluído no mesmo grupo devido ao tema trabalhado, ainda que elementos mais específicos ao longo de sua carreira se-

jam responsáveis por definir os trabalhadores e suas relações dentro de fórmulas influenciadas pelo marxismo.

Faz sentido enquadrar a literatura desse período como produto de povos que refletem seus valores, incertezas, imaginações e as imagens de si, dos outros e da própria história recente de seus países e seu continente. Em Ngugi, assim como em outros escritores de sua geração, a literatura serve como geradora de consciência histórica, filosófica e social que pode preservar ou destruir a realidade que habitam (AMUTA, 1989, p. 8). Não são textos neutros, mas escritos envolvidos nos eventos de suas épocas.

Na forma como são apresentados os trabalhadores e suas lutas, Ngugi é o autor que envereda por uma análise de luta de classes que envolve história e a constante prática de identificar as continuidades do período colonial. É dentro desse esquema que Ngugi carrega uma radical visão que busca vias revolucionárias para resolver a exploração capitalista.

Ngugi é um autor que, sem problema algum, indica a sua posição como um intelectual que busca desvendar a ideologia colonial das elites do capitalismo e mostrar o funcionamento do imperialismo nas áreas da cultura, da economia e da política. A visão de mundo que sustenta sua posição ancora-se dentro de uma linha de pensadores e eventos celebrados pela esquerda que vão desde Lênin e a Revolução Russa (1917) até o pan-africanismo de Kwame Nkrumah.

O realismo é o que define a obra de Ngugi ao tratar dos trabalhadores, mas ainda assim é insuficiente para uma compreensão mais profunda de sua literatura. É comum que autores de diversos tempos e estilos buscassem mostrar a realidade através

de diferentes perspectivas. Escritores não partem do nada, mas do mundo em que vivem e da forma como se relacionam com ele. Com Ngugi não foi diferente. As suas experiências no Quênia colonial e pós-colonial, seus contatos, influências e leituras fizeram com que sua escrita representasse a realidade através de lentes vermelhas que fazem seu realismo ser identificado de outra maneira (JABLONKA; BRACHER, 2018, p. 56-57).

Os romances de Ngugi inserem-se no denominado realismo socialista. Trata-se de uma categoria que apresenta e discute a ficção e a realidade por um viés socialista e, indo além, um tipo de escrita que mostra o que deve ser feito para alcançar uma sociedade socialista (AMUTA, 1989, p. 140). Em Ngugi, isso fica evidente em suas análises sobre as condições dos trabalhadores. A luta deles é compreendida dentro de uma estrutura de dominação cujo objetivo são a maximização e a concentração de capital.

Ngugi identifica em seu contexto histórico que para escrever é necessária uma ampla compreensão de como a sociedade funciona. Em sua escrita, a luta dos trabalhadores, por exemplo, nunca aparece isolada de aspectos culturais, econômicos ou históricos. Em sua visão, seja o trabalho ou seja a língua em que uma peça de teatro é apresentada, trata-se de uma questão de luta de classes e das relações desiguais entre o centro (Europa e Estados Unidos) e a periferia (sul global) (THIONG'O, 1993, p. 10). Para construir uma ficção, Ngugi parte de uma análise histórica que conecta passado, presente e futuro. Se antes o colonialismo precisava ser derrotado, no presente é o neocolonialismo que deve ser combatido para que o alvorecer do futuro seja livre de opres-

são ou exploração. Em meio a isso tudo está a massa de trabalhadores.

O centro de sua escrita na maior parte de sua carreira concentrou-se em desenvolver a perspectiva dos explorados, dos que produzem, mas não recebem, daqueles que habitam os mais baixos níveis do capitalismo. Seu objetivo foi revelar o mundo capitalista: desde o trabalhador na linha de frente da produção até as elites no topo das estruturas de poder.

Os primeiros romances

Em seus dois primeiros livros, *Não Chores, Menino* (1964) e *The River Between* (1965), Ngugi trata com pouca profundidade a questão dos trabalhadores quenianos em suas esperanças em meio à penúria e à luta. O primeiro livro foca na vida de um estudante queniano em meio ao conflito Mau Mau (1952-1960). O segundo trata do conflito entre quicuios convertidos ao cristianismo e os quicuios que se mantêm fiéis a Ngai (o criador do universo e ser supremo na religião quicuio). São essencialmente livros que humanizam os quicuios, possuem uma característica anticolonial, mas não exploram as relações de poder de maneira aprofundada.

Não Chores, Menino é a história do pequeno Njoroge, que sucede nos seus estudos em meio à insurgência Mau Mau da mesma forma que Ngugi conseguiu. O rompimento dos laços familiares e a destruição de sua comunidade são outros pontos que afetam a vida do pequeno protagonista. Njoroge é a resistência que pela persistência e superação dos obstáculos coloniais e

bélicos realiza o seu sonho de continuar estudando (THIONG'O, 1980, p. 144).

No livro, aborda-se a questão da luta anticolonial pela posse da terra e expulsão dos colonizadores, por um lado, e o terror da contrainsurgência dos quicuios que apoiavam o regime colonial e as tropas do Império Britânico. Não são análises que buscam explorar a natureza desses eventos; são narrativas centradas nos dramas de indivíduos em meio ao caos característico desse eventos.

No segundo livro, *The River Between*, existe um embate que não trata das lutas dos trabalhadores. A narrativa concentra-se no embate entre duas formas de viver que são apresentados pela presença de duas religiões: uma nativa e outra colonial (THIONG'O, 1965, p. 34). Ngugi recria a história dos convertidos e dos tradicionalistas nas décadas de 1930 e 1940. O conflito é causado pela intromissão dos missionários e colonizadores. Esse é o pano de fundo para o romance (THIONG'O; NAGENDA; SERUMAGA, 1966, p. 22). O protagonista, Waiyaki, luta sem saber se vai conseguir ou fracassar em unir os dois mundos dos quais participa. Para piorar, Waiyaki não está completamente dentro nem fora de cada um deles. Esse não lugar é a posição de desassossego que habita o protagonista e o próprio autor da obra.

O que deve mudar e o que deve permanecer? Essa é uma indagação que percorre muitas obras dos anos de descolonização entre 1950 e 1970 e que em Ngugi fica sem resposta. Chinua Achebe faz isso em *A Paz Dura Pouco* (1960), Wole Soyinka em *Os Intérpretes* (1965) e Ousmane Sembène em *The Money-Order* (1966). Essas obras tratam do mesmo problema, e é possível perceber a preocupação dos autores em discutir a própria identi-

dade e de seus povos (THIONG'O, 1965, p. 38). Muitos escritores desse período cresceram em comunidades tradicionais enquanto eram expostos à educação ao modelo europeu, trazida pelos colonizadores. Essa vida entre diferentes modelos de pensamento, incongruente em alguns momentos e atraente em outros, foi fonte constante de discussões sobre os mais variados temas.

Somente em seu terceiro romance, *Um Grão de Trigo* (1967), é que relações de poder que envolvem o trabalho se tornam parte essencial de seus escritos ficcionais. A exploração do povo quicuio é a responsável por greves, revoltas e luta armada. Das manifestações da década de 1920 até a luta dos Mau Mau nos anos 60, Ngugi cria um cenário de resistência contra o governo colonial e suas medidas. São lutas travadas pelos extratos mais baixos da sociedade colonial, trabalhadores urbanos e rurais, desempregados ou sem terra.

Uma história de resistência é apresentada a nós através das lutas grevistas travadas por Harry Thuku (1895-1970). Thuku organizou e manifestou-se contra as medidas exploratórias das leis coloniais em que trabalhadores não tinham mais a posse da terra nem condições dignas de trabalho. Ainda que essas manifestações tenham sido derrotadas, o exemplo de resistência, de dignidade e de denúncia permanece (THIONG'O, 2015, p. 29-30).

Um Grão de Trigo ocorre em dois tempos distintos durante a luta Mau Mau (1952-1960) e as celebrações da independência (1963). O objetivo é mostrar a penúria daqueles que lutaram e sofreram na guerra anticolonial. Há um indício de que, apesar da independência, a vida não se alterou de maneira significativa. São permanências do colonialismo que começam a ser exploradas pelo

autor. É por isso que trabalhadores outrora transformados em guerrilheiros estão abandonados e esquecidos no novo governo.

A união entre os guerrilheiros (trabalhadores explorados, despossuídos e sem terras) é o método pelo qual a vitória pode ser obtida contra os colonizadores. Cada um é um Cristo, um mártir na luta para que todos possam ser livres (THIONG'O, 2015, p. 127). O guerrilheiro Mau Mau, nesse sentido, é um arquétipo do trabalhador que vai aparecer nas produções futuras. Um indivíduo que, mesmo vivendo com extremas dificuldades, é capaz de se unir a seus semelhantes e se sacrificar por eles. É ele que carrega uma cruz, mas não pela religião. O peso que ele carrega é pela revolução.

O escritor radical

No período de efervescência do Terceiro Mundo entre os blocos capitalista e socialista, ideários radicais eram desenvolvidos por diversos grupos de intelectuais na América Latina, África e Ásia. A Guerra do Vietnã, a Revolução Cubana, as guerras de descolonização de Guiné-Bissau, Angola e Cabo Verde, a Revolução Argelina são exemplos de focos em que intelectuais e ideias surgiam e promoviam uma via não capitalista para os novos Estados. Os conceitos de colonialismo, neocolonialismo, luta de classes, imperialismo, capitalismo e libertação, por exemplo, foram essenciais para construir corpos de ideias que, influenciados pela Revolução Russa e Revolução Comunista Chinesa (1949), guiaram muitos esforços políticos, revolucionários, militares e epistemológicos. A literatura não deixou de participar disso.

Nos anos 1970, a produção de Ngugi apropriou-se de conceitos de origem marxista encontrados em Frantz Fanon (1925-1961) e Lênin (1870-1924). Quando ele apresenta a vida e a luta dos trabalhadores, eles não escapam de estar sitiados pelos conceitos de luta de classes, colonialismo, neocolonialismo, imperialismo e capitalismo. Todo trabalhador vive dentro desses parâmetros que limitam sua liberdade de ação, mas que ainda cedem espaço para a resistência e a esperança de superá-los.

Do homem que trabalha a terra até o grupo de investidores de uma multinacional – tudo está entrelaçado por essa ordem de desigualdade. O trabalhador e o aldeão precisam aprender o funcionamento do mundo em que vivem se querem buscar a liberdade e a igualdade. Como ensina Fanon, o método é a luta armada, mas é também através da história e da cultura. Como explica Lênin, o futuro socialista é alcançado pela revolução dos proletários (THIONG'O, 2005, p. 63). Nesse sentido, Ngugi descobre que não cabe a ele escolher sobre o que escrever; esse é um dever imposto pela História. Seu interesse em desvendar o mundo passa por uma metodologia em que os problemas identificados nas classes baixas precisam ser tratados (THIONG'O; RAO, 1999, p. 163).

Pétalas de Sangue, publicado dez anos após *Um Grão de Trigo*, em 1977, é onde Ngugi desenvolve as estruturas de dominação do Quênia neocolonial. Trata-se de um país que funciona na divisão entre ricos e pobres e que, na visão do autor, é uma continuação do colonialismo (THIONG'O, 1979, p. 25). De forma simples, o que ele nos diz é: se explorados no colonialismo, também explorados no neocolonialismo (THIONG'O, 1979, p. 111).

A ligação entre o passado colonial e o presente neocolonial é constante em sua escrita a partir desse momento. Ele mostra que os legados coloniais ainda persistem nas sociedades africanas, seja nas relações econômicas, linguísticas ou culturais. Para fazer esse paralelo, Ngugi afirma que foi o colonialismo através da “bíblia, a moeda e a espingarda” que causou as transformações sociais e econômicas responsáveis pela proletarianização dos quenianos (THIONG’O, 1979, p. 106).

Um dos principais objetivos de *Pétalas de Sangue* é mostrar como o imperialismo, o capitalismo e o neocolonialismo moldam as vidas dos trabalhadores urbanos e rurais. Ngugi centra-se nesses conceitos e na relação entre África e Ocidente para mostrar a necessidade dos africanos buscarem outras referências. Na literatura, nas artes, na história, o centro não deve estar entre os povos brancos (THIONG’O, 1979, p. 194). Isso, segundo ele, são formas de dominação atreladas aos conceitos anteriormente listados. O colonizado, ou o neocolonizado, deve estar disposto a lutar para alterar o seu centro de gravidade, aquilo que vai sustentá-lo para a liberdade e não mantê-lo na submissão.

É nesse ponto que os trabalhadores se encontram e, acredita o autor, não pode haver luta contra essa situação sem saber como ela funciona, quando ela começou e quais são os seus efeitos. Ngugi critica a centralidade da Europa no universo mental dos trabalhadores, porque essa é a névoa que impede que a realidade seja vista fora das lógicas do capitalismo e do eurocentrismo (THIONG’O, 1979, p. 194). O que o autor nos informa é que as referências históricas que possuem, as ideias sobre trabalho ou sobre como funciona o sistema econômico são exteriores aos

povos africanos, portanto, incapacitantes para a resistência. O rompimento com esse véu colonial é um ponto de início para a libertação do trabalhador.

As mensagens mais revolucionárias sobre a luta dos trabalhadores são lidas em *Devil on the Cross*, de 1980, e em *Matigari*, de 1986. Em ambos os livros, o leitor passa por um período de explanação sobre a história e os efeitos do colonialismo, aprende sobre o funcionamento da política e da economia sob o capitalismo, detecta os legados coloniais que ainda ditam as regras e, principalmente, como os trabalhadores devem unir-se, armar-se e derubar a ordem vigente. O resultado disso será uma sociedade igualitária, sem racismo ou misoginia, sem exploração ou opressão. Dito de outra forma, será o contrário de tudo aquilo que o colonialismo, o imperialismo e o capitalismo fornecem.

Em *Devil on the Cross*, a personagem Wariinga percorre um longo caminho para se livrar da ideologia eurocêntrica e colonial que habita sua mente, que a impede de ver as redes de exploração que regem seu país e afetam sua vida. Só no final é que ela, uma trabalhadora, liberta-se de seus algozes machistas e capitalistas ao adotar a luta armada. Dito de outra forma, a libertação é conquistada pelo cano de uma arma (THIONG'O, 1987, p. 254). Apenas desse modo é que o trabalhador consegue desfazer uma ordem em que tudo gira ao redor da propriedade privada e do dinheiro (THIONG'O, 1987, p. 65), em que os negros africanos que constituem a elite continuam a agir como os colonizadores de antes (THIONG'O, 1987, p. 43) e os trabalhadores, como antes, seguem na penúria, sem moradia, sem direitos e sem dinheiro (THIONG'O, 1987, p. 71).

Há uma característica bastante influente no debate da natureza da literatura africana em relação ao público para o qual se escreve neste livro. *Devil on the Cross* foi escrito inteiramente na língua quicúio, enquanto Ngugi era um preso político do regime de Daniel Arap Moi, que governou o Quênia entre 1978 e 2004 (THIONG'O, 2005, p. 64). Esse é o ponto de início em que, mais tarde, Ngugi trabalharia quais línguas representam a literatura africana e em qual língua se pode escrever para comunicar-se com a classe trabalhadora.

No seu ensaio mais influente, *Decolonizing the Mind* (1986), Ngugi defende que a literatura africana escrita em línguas europeias não é exatamente uma literatura africana, mas afro-europeia, com ramificações que podem ser chamadas de anglo-africanas, franco-africanas ou luso-africanas (THIONG'O, 2005, p. 22). Sua proposta defende que a verdadeira literatura africana só pode ser expressa em línguas africanas (THIONG'O, 2005, p. 41). Ele sustenta que (1) somente na língua falada pelas massas é que o escritor africano poderá comunicar sua mensagem para os trabalhadores e aldeões; (2) somente a escrita em língua africana poderá fazer com que as línguas do continente recuperem o espaço ocupado pelas línguas imperiais (inglês, francês, português); (3) somente a língua nativa de um povo carrega os dados culturais e históricos que foram depredados pela missão colonial, uma das causas da dominação dos povos africanos (THIONG'O, 2005, p. 15). O reencontro com a língua é o começo da descolonização mental, que com a mensagem correta leva o trabalhador a libertar-se.

A partir desse ensaio, Ngugi abandonou a escrita em língua inglesa, e seus livros só chegaram nos outros mercados por

meio de traduções. O período mais radical de Ngugi revela-se entre 1980 e 1986, depois da prisão, e a publicação de *Devil on the Cross* passa por seu chamado para a escrita em línguas africanas em prol das massas e fecha com o romance *Matigari*, onde ele demonstra seu ímpeto político contra as elites, os burgueses, os países centrais do capitalismo e as epistemologias importadas de fora do continente.

Nesse ponto, vale ressaltar que a sua literatura possui um papel de combate contra as epistemologias estrangeiras que foram implantadas de maneira imperial e colonial. Segundo os conquistadores ocidentais, somente sua forma de pensar, rezar, produzir e amar era válida; todas as outras mereciam ser eliminadas por mãos e mentes brancas (MIGNOLO, 2011, p. 13). É a partir dessa situação que Ngugi tenta combater com a sua escrita em quicuio a hierarquia linguística entre as línguas europeias e as línguas não europeias. Essa hierarquização não acaba na questão linguística; ela ocorre nos campos do conhecimento e das visões de mundo. Segundo o cânone ocidental, somente seu mundo é universal e correto, portanto superior, e para os demais habitantes do mundo sobra a ignorância (MIGNOLO, 2011, p. 19).

A língua original do escritor africano, no caso de Ngugi o quicuio, é o meio pelo qual o intelectual consegue comunicar-se com trabalhadores e aldeões que não possuem o inglês ou o francês como suas línguas principais. Ngugi acredita que a escrita afro-europeia, aquela escrita por africanos em línguas europeias, não alcança o público africano que trabalha e que é explorado. Desse modo, ela não atinge o seu objetivo revolucionário e descolonizador.

O constante uso dos conceitos de colonialismo e imperialismo ocorre porque Ngugi crê que o intelectual e a literatura dos países subalternos possuem um dever. Trata-se de ensinar que ambos os conceitos tratam da expansão territorial, da dominação e inferiorização, da hierarquização entre línguas, culturas e conhecimentos que foram praticados pelos povos ocidentais contra os povos de outros continentes (SMITH, 2012, p. 22).

A literatura de Ngugi intervém de forma prática no mundo porque questiona a forma de examinar a realidade e os elementos da epistemologia ocidental que justificam as desigualdades (SMITH, 2012, p. 148). Dentro de sua escrita encontram-se questões e respostas que rompem com os pensamentos dominantes, fazendo com que as perguntas que fazemos e as conclusões a que chegamos sejam diferentes do que é enunciado pelos considerados superiores e suas estruturas de dominação (SMITH, 2012, p. 144).

Em *Matigari*, a narrativa é guiada por um guerrilheiro que ensina uma história de resistência com valor pedagógico para servir de exemplo e esperança aos oprimidos. Uma explicação sobre o que é o neocolonialismo é encontrada no livro, e é Matigari, o protagonista, que nos explica. Os países da América Latina, da Ásia e África que já foram colônias libertaram-se do controle direto do centro (Europa e Estados Unidos), mas seguem no mesmo modelo de exploração e subalternidade (BIERSTEKER, 2008, p. 319). Ngugi desenvolve essa estrutura de dominação em que se assentam a história e a ficção para que o principal alvo de sua mensagem, o explorado, perceba a sua condição e o local que habita. Cabe aos trabalhadores, a quem Matigari ensina, mudarem essa ordem desigual.

Matigari deixa claro que o caminho para os trabalhadores é a luta armada, principalmente por meio da guerrilha. A narrativa ocorre em um fictício país ditatorial que impede qualquer dissidência em nome da ordem capitalista (THIONG'O, 1987, p. 7) e que defende a propriedade privada para garantir os lucros da elite nacional e internacional. Aos trabalhadores resta a exploração (THIONG'O, 1987, p. 10). Nesse país africano, mesmo que independente, a elite negra emula os antigos brancos colonizadores mesmo em seus aspectos mentais (THIONG'O, 1987, p. 43). Essa emulação é um dos aspectos do neocolonialismo, que não age apenas no campo da economia, mas nas mentalidades e nas culturas. A solução disso são a união e a luta dos trabalhadores, porque só a luta, nesse caso armada, consegue a vitória contra o neocolonialismo.

O guerrilheiro é uma figura que muitas vezes aparece na literatura africana como um guardião da resistência, da mudança, da esperança e do exemplo para a libertação contra muitas formas de dominação e opressão. O personagem Matigari representa as massas oprimidas ao longo da História, que, no intelecto de Ngugi, significa uma luta entre oprimidos e opressores, um dos elementos mais significativos em seu modo de ver o desenvolvimento histórico (THIONG'O; JAGGI, 1989, p. 263).

O chamado de Matigari para a luta é também acompanhado de um combate pela história, para que as classes baixas conectem-se a uma história de resistência contra as forças opressoras que divulgam uma história falsificada. Essa falsidade serve como anestesia para as massas (THIONG'O; JAGGI, 1989, p. 243).

Em Ngugi e em autores como o angolano Pepetela (1941), o queniano Meja Mwangi (1948), o congolês Emmanuel Dongala (1941) ou o sul-africano Zakes Mda (1948), a figura do guerrilheiro está presente (COUSSY, 2000, p. 113). Ngugi utiliza-o como uma esperança para o trabalhador: transformar-se em guerrilheiro pode ser o caminho para mudar o mundo. Uma figura real que habita alguns de seus escritos é Dedan Kimathi (1920-1957), guerrilheiro Mau Mau que lutou pela independência do Quênia até ser capturado, julgado e executado pelos britânicos. Kimathi é citado em *Menino, Não Chores* e *Um Grão de Trigo*, por exemplo.

Kimathi é invocado porque na fórmula de Ngugi para compreender os trabalhadores e seus objetivos há de se passar pela história de resistência do Quênia e da África. Existe a necessidade de trazer ao presente os heróis das antigas resistências. Essa figura serve para contar que o passado dos povos colonizados é de luta e não de submissão. Outro propósito é motivar o trabalhador para as lutas necessárias contra a tríade formada pelo colonialismo, imperialismo e capitalismo. Kimathi é o lado da História que importa, enquanto o lado colonial que tanto denunciou Kimathi é um exemplo da falsificação da História. Dito de outra forma, uma história beneficia os trabalhadores e a outra as elites.

Essa formulação das desigualdades mundiais que ocorrem desde as relações locais até as estruturas de dominação econômica e epistemológica acompanhará Ngugi no restante de sua carreira. Depois de *Matigari*, Ngugi dedicou-se mais à escrita de ensaios do que ficção. O que não significa que ele deixou de explorar suas ideias, especialmente no campo das línguas das litera-

turas africanas. Somente 20 anos depois de *Matigari* é que um novo romance foi publicado.

O extenso *Wizard of the Crow* (2006) mostra-nos, mais uma vez, a disputa entre os donos do poder e a massa de destituídos. O ditador que governa o país expressa de forma clara como seu poder advém de sua boa relação com o capitalismo, o imperialismo e o colonialismo ocidental. Esses mesmos elementos são responsáveis pela desgraça do povo. Na obra de Ngugi, todo trabalhador está preso ao domínio desses três conceitos. É neles que Ngugi encontra a explicação para a situação de exploração cultural e material dos trabalhadores (THIONG'O, 2007, p. 21).

O fictício país presente no livro, Aburiria, busca representar os países do sul global que outrora foram colônias do Ocidente. O país é povoado por trabalhadores e aldeões pobres, suas cidades são sujas e insalubres. Mendigos e desempregados enchem as ruas. *Wizard of the Crow* deixa claro que isso é obra do Ocidente e das elites africanas (THIONG'O, 2007, p. 35).

Partindo de uma estratégia de recriar os atos e efeitos das opressões às quais os trabalhadores estão submetidos, o autor define aquilo que não se quer, que não se deve tolerar e o que devemos modificar. Cria-se um espaço para discutir a figura do ditador, da elite política e do colonizador, expor as suas lógicas e como funcionam os sistemas que os sustentam. Nesse espaço Ngugi insere o trabalhador.

O trabalhador é aquele ser capaz de mudar os rumos de sua vida, comunidade, nação ou continente, desde que esteja unido com seus companheiros de classe. Por serem o extrato mais baixo na ordem colonial, neocolonial e capitalista, são eles que

têm algo a ganhar com a destruição da estrutura que os obriga à pobreza. Existe um ímpeto por justiça, liberdade e até revolução, que então seria parte da essência da classe trabalhadora. Isso é gestado pela situação em que vivem, e por isso os trabalhadores criam, praticam, sonham e agem através dessa essência desafiadora e desobediente, seja no âmbito material (condições concretas de sua existência) ou no âmbito dos saberes (questionamentos que partem de suas próprias vidas e perspectivas).

Se dividíssemos em temas a obra de Ngugi, os trabalhadores estariam entre os temas mais presentes. Não é o único nem aparece de maneira isolada. O trabalhador, seja do Quênia, da África ou do sul global, está cerceado por duas possibilidades. A via do capitalismo, que é pró-Occidente e razão da desigualdade, ou do socialismo, que é sinônimo de libertação e igualdade. Sua obra só enxerga dois universos. O trabalhador, portanto, tem suas ações limitadas pela escolha de um desses universos. Cada um deles decidirá a forma de pensar e agir. Ngugi está na opção revolucionária contra os três elementos principais: capitalismo, colonialismo e imperialismo.

O autor disputa contra as autoridades o espaço dos afetos, da percepção e da realidade presente, passada e futura. A escrita de Ngugi mostra que sua obra diverge dos interesses das autoridades autocratas, que se tornaram endêmicas no período pós-colonial (GRANQVIST, 1990, p. 2). Sua obra desnuda os autocratas e revela os segredos de seus poderes. São livros que podem ser caracterizados como uma literatura de resistência, visto que apoiam grupos explorados e oprimidos.

A luta pela percepção

O colonialismo, como verificado por muitos autores contemporâneos, foi também uma forma de alterar as percepções mentais sobre os indivíduos e sobre as realidades de cada povo. As culturas afetadas, as línguas, as visões de mundo, as ideias, as tradições intelectuais e as raças que estão fora do mundo ocidental foram rebaixadas por um longo processo de domínio, exploração, opressão, racismo e escravidão.

As derrotas infligidas em guerras, a lógica temporal de progresso em que ocidentais estão no presente (moderno e civilizado) e os outros estão estagnados no passado (incapazes e incivilizados), o apagamento da história dos africanos colonizados e a construção do eurocentrismo como centro de suas vidas serviram para desenvolver sentimentos negativos sobre os indivíduos, suas sociedades, seus países, raças e epistemologias de origem africana. Isso pode ser resumido da seguinte maneira: se não é ocidental, não tem valor e não precisa existir.

Contra essa visão de mundo degradante é que muitos escritores da geração de Ngugi se chocaram. O método de Ngugi foi realizado através da valorização das culturas e das mentalidades africanas (quicuiu no seu caso) contra o que para ele era uma colonização mental imposta pelo Ocidente, e foi no trabalhador que ele encontrou esse potencial de mudança (AMUTA, 1989, p. 95). Esse estado das coisas pode e deve ser combatido por um exercício de reencontro com aquilo que foi enterrado pelos colonizadores. Esse exercício decolonial é feito por Ngugi, tanto para pensar o trabalho em suas ficções como para oferecer uma tática de libertação para os trabalhadores no mundo real.

A classe trabalhadora está ativamente participando de uma luta entre os que buscam dominar e aqueles despossuídos que lutam para libertar-se. A historiografia que justifica essa formulação fictícia sustenta-se sobre a ideia de que o capitalismo – ou o moderno sistema mundial – começou com as expansões ibéricas no século XVI (WALLERSTEIN, 1998, p. 85). Nessa longa história, Ngugi cria as conexões entre um passado de lutas e resistências com um presente que deve compreender por que lutar e como fazer isso.

O escritor africano teve um trabalho fundamental nessa alteração de percepção sobre os indivíduos e o coletivo, seja no tempo presente, no passado ou na perspectiva de um futuro positivo. É em suas literaturas que importantes fatos dados como concretos pelo pensamento colonial e eurocêntrico são questionados, demolidos e contrastados com narrativas históricas e ficcionais que humanizam e valorizam os povos africanos.

Sua literatura nega a universalidade do Ocidente como centro de todo o conhecimento. Ela move o centro para o seu próprio local, negando o eurocentrismo (THIONG'O, 1993, p. 11). Ngugi demonstra os resultados da expansão ocidental contra a África e busca alterar as epistemologias que guiam a vida (MIGNOLO, 2011, p. 114-115). A figura do trabalhador é o principal elemento dessa possibilidade de alteração do mundo.

O escritor que possui as características de Ngugi em seus textos é aquele que está enraizado em seu próprio local de existência, seja um país periférico como o Quênia, uma comunidade quéchua no Peru ou a experiência de um imigrante argelino na França (THIONG'O, 1977, p. 50). Para isso tornar-se possível, é necessá-

rio romper com o capitalismo em todas as esferas (THIONG'O, 1977, p. 12) em todas as ex-colônias (THIONG'O, 1977, p. 19). É nesse cenário que ocorre a luta dos colonizados contra os invasores, seja no passado, no presente ou no futuro.

Na literatura de Ngugi, a agência dos dominados e dos dominadores existe dentro de um arcabouço teórico em que todos os explorados do mundo buscam (ou devem buscar) a libertação contra o capitalismo. O que significa também a construção do socialismo. Essa é uma limitação de Ngugi em imaginar possibilidades de vida para os explorados do sistema. Não há outros caminhos, alternativas, nem outros universos que racionalizem a existência. Através da figura do trabalhador verificamos uma dicotomia que é totalizante e que ignora pensamentos que estão fora da esfera do capitalismo e do socialismo.

Para alcançar a mudança, o mundo precisa ser revelado, de modo que a desesperança gestada pelas ideologias dominantes sejam substituídas pelas epistemologias dos trabalhadores (socialista, sul-global, internacionalista). Sua literatura segue nessa direção: revelar para alterar o que foi sufocado pelo colonialismo, imperialismo e capitalismo, mas sempre dentro do determinado por sua visão dicotômica.

As questões de gênero, mesmo que presentes, são rasas e ocupam um espaço secundário na luta por libertação. Em seu intelecto, se resolvermos questões econômicas, a misoginia desaparecerá. Ngugi não é um autor que consegue desenvolver uma teoria sobre feminismo ou gênero; apenas compreende que a luta das mulheres é necessária apesar de ser um apêndice de lutas que ele considera mais importantes.

O trabalhador, a classe trabalhadora e o futuro socialista são constantes em Ngugi, mas são deveras abstratos. O futuro é o local das esperanças e o motivo pelo qual se luta. Ele – promete o autor – será bom e sem opressões. Será tudo aquilo que o capitalismo não é. O trabalhador e sua classe são heróis, resistentes, mártires que estão dispostos a concretizar esse sonho se suas mentes forem libertadas. Quando se trata do trabalhador e sua resistência, a literatura de Ngugi é pouco analítica das vidas plurais em que vivem os trabalhadores. Também se limita a massificá-los dentro de uma visão dicotômica da História. Ainda assim, ela serve como um manual de compreensão e libertação que possui outros atributos, como a construção da dignidade.

A África como um continente imaginado, ausente de ordem, civilidade e sociedades funcionais, foi constante nos últimos séculos. A construção desse imaginário começou com a escravatura massificada, a dominação colonial e o desenvolvimento de uma epistemologia racista que beneficiava os povos brancos da Europa. Saindo dessas visões, a África independente surge com esperanças. As décadas de liberdade trouxeram outras interpretações sobre o que significa ser parte do continente. A literatura africana teve importante papel em criar perspectivas para rejuvenescer e valorizar os seus povos.

Nos anseios do momento histórico da descolonização, os escritores participaram da construção da esperança na liberdade, da celebração de suas culturas, da afirmação de seus pontos de vista e de contranarrativas ao universo mental colonial e eurocêntrico. Um dos métodos foi através da ficção centrada nos trabalhadores.

Ngugi conseguiu construir um universo literário centrado nas desigualdades entre pobres e ricos, norte global e sul global, línguas imperiais e línguas nativas. A figura do trabalhador e a classe trabalhadora são um dos principais fios que ajuda a tecer essa rede que cobre todo o mundo. Esse enorme dicionário de conceitos e o desvendar do mundo cabe dentro de seus livros. É uma das formas radicais e decoloniais para mostrar que, além do claustro ocidental, existe humanidade.

Referências

- BIERSTEKER, Ann. 'Gikuyu Literature: Development from Early Christian Writings to Ngũgĩ's Later Novels'. **The Cambridge History of African and Caribbean Literature**, 1, p. 306-28, 2008.
- COOK, David; OKENIMKPE, Michael. **Ngũgĩ Wa Thiong'o, an Exploration of His Writings**. New York: James Currey, 1997.
- COUSSY, Denise. **La Littérature Africaine Moderne Au Sud Du Sahara**. Paris: Khartala, 200.
- GÉRARD, Albert. '1500 Anos de Literatura Criativa na África Negra'. **Africa, Literatura, Arte e Cultura**, 2 (8), p. 281-90, 1980.
- GRANQVIST, Raoul. **Travellin, Chinua Achebe in Scandinavia**. Umeå Papers in English. Umeå: Umeå Universitetet, 1990.
- JABLONKA, Ivan; Nathan J. BRACHER. **History Is A Contemporary Literature**. Ithaca: Cornell University Press, 2018.
- KESTELOOT, Lilyan. **Histoire de La Littérature Négro-Africaine**. Paris: Karthala, 1986.
- MIGNOLO, Walter D. **The Darker Side of Western Modernity**. Durham: Duke University Press, 2011.

NYERERE, Julius. 'Ujamaa: The Basis of African Socialism'. In: **Africa's Freedom**. London: Unwin Books, 1964. p. 67-78.

SCHUERKENS, Ulrike. **La Colonisation dans La Littérature Africaine**. Paris: L'Harmattan, 1994.

SMITH, Linda Tuhiwai. **Decolonizing Methodologies**. London: Zed Book, 2012.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. 'A Discussion between James Ngũgĩ, Author of *The River Between* (Heinemann), Who Is Studying at Leeds University, John Nagenda, a Writer from Uganda Who Has Just Spent Some Time in the United States of America and Is Now on His Way Back to Uganda, 1966'. In: **Ngũgĩ Wa Thiong'o Speaks Interviews with the Kenyan Writer**, edited by Reinhard SANDER and Bernth LINDFORS. Oxford: James Currey, 2006. p. 22-24.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. **Devil on the Cross**. London: Pearson, 1987.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. **Homecoming**. London: Heinemann, 1977.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. 'Matigari as Myth and History: An Interview Conducted by Jaggi Maya'. **Third World Quarterly**, 11(4), p. 241-51, 1989.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. **Matigari**. Heinemann Publishers Oxford, 1987.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. **Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedoms**. Melton: James Currey, 1993.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. **Não Chores, Menino**. Editorial Caminho, 1980.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. **Pétalas de Sangue**. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1979.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. **Um Grão de Trigo**. Rio de Janeiro: Alfaquara, 2015.

THIONG'O, Ngũĩ wa. **Wizard of the Crow**. Vintage Books, 2007.

MBOYA, Tom. 'African Socialism'. In: **Africa's Freedom**. London: Unwin Books, 1964. p. 78-87.

WALLERSTEIN, Immanuel. **O Capitalismo Histórico seguido de A Civilização Capitalista**. Vila Nova de Gaia: Estratégias Criativas, 1998.

CAPÍTULO IV

Escritoras africanas: de las sombras al epicentro de la(s) literatura(s) africana(s)

Lara Tortosa Signes

El siglo XXI ha presenciado un notable florecimiento en las literaturas africanas producidas por mujeres, tanto aquellas que residen en el continente como las que han emigrado al norte global. Este fenómeno se caracteriza por una diversidad temática y una riqueza de personajes sin precedentes en dichas literaturas. De manera significativa, las escritoras que emplean el idioma inglés o el francés como lengua vehicular están ganando reconocimiento en editoriales de renombre y también en editoriales independientes, que se encargan de traducir sus obras a idiomas como el español, el portugués o el italiano. Estas últimas manifestaciones literarias han sido identificadas como la tercera y cuarta ola de escritoras africanas, que se inscribe dentro de un movimiento literario marcadamente feminista y comprometido con la justicia social.

En concordancia con las reflexiones de Pumla Gqola (2001), se advierte un cambio sustancial en el propósito de las escritoras, quienes no se limitan a responder a los discursos patriarcales y coloniales como hacían los escritores masculinos, sino que aspiran a remodelar y revitalizar el mundo a través de sus obras. Las mujeres ya no son meros objetos pasivos en torno a los cuales un escritor construye su imaginario, idealizándolas, juzgándolas o representándolas de manera inadecuada, si no que sus voces se erigen poderosas para reclamar su lugar en la historia y afirmar su autonomía, tanto en el continente africano como fuera de él. Además, Gqola hace referencia a las madres de la literatura en femenino en el contexto africano: Mariama Bâ y Ama Aita Aidoo, cuyas obras *Mi Carta Más Larga* (1979) y *Nuestra Hermana Aguafiestas* (1977) constituyen un paradigma literario que desafía los sistemas de opresión a las mujeres. Esta primera generación de autoras, así como la segunda, tenían también la preocupación de la nación como constructo que debía ser protegida contra las violencias de la colonización y la post-colonización (EZE, 2016).

Con frecuencia, las ideas que se asociaban a las mujeres en la(s) literatura(s) africana(s) eran las de la madre y la esposa, y se subrayaba su capacidad para ser las custodias de la herencia cultural a través de la educación de la prole. En un contexto donde la mayoría de países luchaban por unificar aquello que había quedado después de la brutalidad del colonialismo, las mujeres eran casi invisibles en la vida política y social y tenían dificultades para publicar, pero pronto se dieron cuenta de que sus relatos eran esenciales para construir la nación postcolonial. Tal y como señala Pucherová:

El potencial subversivo de la novela fue reconocido al instante por las escritoras africanas, que la emplearon para dar forma a ideas sin precedentes sobre el género y la sexualidad en una sociedad poscolonial cambiante desde los años sesenta hasta los noventa. Sus heroínas luchan contra la opresión colonial y neocolonial, pero las formas concretas de opresión que les afectan más íntimamente no son de procedencia extranjera, sino local¹. Se trata de prácticas y costumbres tradicionales como el matrimonio concertado, el *bride price*, la poligamia, el gran valor que se le da a la maternidad y al nacimiento de hijos varones, la mutilación genital femenina, la violación sancionada socialmente, el repudio de las esposas por no tener hijos, la imposibilidad de las mujeres de heredar propiedades u obtener la custodia de los hijos, la división desigual del trabajo, etc. La mayoría de estas formas de opresión se centran en restringir y contener la sexualidad femenina: el control patriarcal sobre la sexualidad femenina se muestra como la clave para mantener a las mujeres en su sitio. El deseo de las heroínas de liberarse de la tradición opresiva se expresa como un deseo de identidades modernas² (PUCHEROVÁ, 2022, p. 20).

En la construcción de estas “identidades modernas” es necesario destruir lo que la autora Chimamanda Ngozi Adichie llama “el relato único”³. Tras haber sufrido los dos tipos de opresión más severos, el patriarcado y el colonialismo, las autoras africanas han decidido que ha llegado el momento de escribir sobre sí mismas y sobre sus compañeras, sobre sus inquietudes, sus malestares, su visión de la realidad, pero también sobre sus sueños, esperanzas y deseos. El libro *Ethics and Human Rights*

¹ Esta opinión puede generar controversia, pues muchas teóricas africanas afirman que la situación de las mujeres era mucho más igualitaria (en algunos contextos) antes de la colonización, tal y como se comentará más adelante.

² Esta y todas las citas de este documento (excepto la de Dusingize) han sido traducidas por la autora de este capítulo ya que las fuentes han sido consultadas siempre en inglés.

³ https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story. Accedido en: Octubre 2024.

in *Anglophone African Women's Literature*, publicado en 2016, pone de manifiesto este cambio de rumbo y perspectivas que procuran un “write back to self” en contraposición al “writing back” de las generaciones anteriores, lideradas sobre todo por autores que ignoraban deliberadamente el dolor de las víctimas de las estructuras patriarcales y sexistas (EZE, p. 70).

Contrariamente a lo que se pueda pensar, estos relatos no son narraciones victimistas que buscan enemistar a mujeres y hombres, sino más bien señalar las estructuras coloniales que afectaron negativamente a la situación de las mujeres. Este cambio de rumbo está capitaneado por las escritoras de la considerada tercera generación – Chimamanda Ngozi Adichie, Sefi Atta, Doreen Baingana, Lola Shoneyin, Petina Gappah, Chinelo Okparanta, NoViolet Bulawayo, Patricia Nnedi Okorafor, entre otras–, a quienes les interesa explorar su humanidad y su autonomía en sus localidades de origen y en la diáspora. Sin embargo, también hay que destacar la aportación de otrxs⁴ autorxs (cuarta generación⁵) que buscan dismantelar los roles de género y proponen una visión más allá de lo moderno: Akwaeke Emezi, Jennifer Nansubuga Makumbi, Buki Papillon, Olumide Popoola, entre otrxs.

⁴ Utilizo la terminación en “x” para incluir también a autorxs de género no binario que han aparecido por primera vez en esta cuarta generación. En todo el texto, se hará referencia a hombres/escritores empleando las terminaciones masculinas y a mujeres/escritoras empleando las terminaciones femeninas. Cuando se quiera nombrar a ambos géneros a la vez, o se busque incluir a personas no binarias, las terminaciones en “x” serán utilizadas.

⁵ Aunque este término no está aceptado académicamente todavía, así lo considera la autora de este capítulo por los rasgos marcadamente definitorios y diferenciales de esta nueva ola de autorxs.

Feminismos africanos

El feminismo y la(s) literatura(s) africana(s) escritas por mujeres están íntimamente relacionados. A pesar de la negativa de algunas las autoras de la primera y segunda generación de situarse como feministas – Buchi Emecheta, por ejemplo, se nombraba como “feminista con f minúscula” (2005) – porque no se identificaban con el feminismo *mainstream* que provenía de occidente, las autoras de las últimas generaciones han abrazado el término, aunque con matices. En un curso sobre feminismos, Dusingize (2023, p. 32) afirmaba que “podemos decir que el feminismo en África se está distanciando del feminismo radical occidental al avanzar hacia un feminismo liberal que utiliza la negociación y el compromiso como herramientas estratégicas”⁶.

En el contexto africano se habla de feminismos en plural (GAIDZANWA, 2010) puesto que las corrientes de pensamiento son muchas; emanan desde diversas localidades y se articulan desde diferentes esferas. En los últimos años, el nombre de la autora nigeriana Chimamanda Ngozie Adichie ha resonado alrededor del mundo como un altavoz. Sus charlas educativas y sus conferencias en universidades, así como la posterior publicación de su discurso de TedxEuston en 2012⁷ en formato libro (*Todos Deberíamos Ser Feministas*, 2020), traducido a treinta y dos lenguas, la han convertido en referente e icono de la lucha

⁶ El PDF del que se ha extraído esta cita pertenece a la autora del mismo y no está publicado en ningún repositorio público.

⁷ https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists?subtitle=en&lng=es&geo=it.

feminista. Sin embargo, Adichie no está sola. La autora ha bebido de la fuente de otras teóricas e investigadoras, tanto nigerianas como no, mucho menos conocidas fuera del ámbito académico. El lenguaje cercano y claro que utiliza Adichie ha permitido que el mensaje se haya democratizado y abarcado a personas de todo el mundo, pero no hay que olvidar el trabajo sobre el que se sustenta.

Durante los años 80 y 90, estudiosas feministas como Filomina Chioma Steady, Molar Ogundipe-Leslie, Ifi Amadiume y Oyèrónkẹ Oyìwùmí publicaron sus obras más representativas con gran variedad de visiones. Chioma Steady (1981) señaló la importancia de la prole y la cooperación entre mujeres mientras que Ogundipe-Leslie (1994) subrayó la necesidad de romper con la opresión femenina y empoderar a las mujeres para que África floreciese. Por otro lado, Amadiume (1987) analizó los roles de género en un territorio en concreto de la etnia Igbo mientras que Oyìwùmí (1997) denunció la construcción del término “mujer” como noción puramente occidental y alejada de la concepción del mundo Yorùbá. Las investigaciones y publicaciones de estas autoras fueron extremadamente relevantes en un contexto en el que la palabra *feminismo* no acababa de ser aceptada por las africanas. De hecho, se desarrollaron corrientes que luchaban por los derechos y la igualdad de las mujeres bajo nombres distintos como *Womanism* or *Stiwanism*. Este último término, Stiwanism, pertenece a Ogundipe-Leslie, quien señaló la tensión entre el feminismo hegemónico (blanco, europeo o estadounidense) y los feminismos africanos y destacó que las formas de resistencia al patriarcado han formado parte siempre de la(s) cultura(s) africana(s):

Para quienes afirman que el feminismo no es relevante en África, ¿pueden afirmar sinceramente que la mujer africana está bien en todas las áreas de su ser y, por lo tanto, no necesita una ideología que aborde su realidad, con la esperanza de mejorarla? Cuando argumentan que el feminismo es foráneo, ¿pueden estos detractores respaldar la idea de que las mujeres o las culturas africanas no tenían ideologías que propusieran o teorizaran el ser mujer, proporcionando vías y fórmulas para oponerse y resistir a la injusticia dentro de sus sociedades? Ciertamente, estos canales existieron. ¿Están dispuestos los detractores del feminismo a argumentar que las sociedades indígenas africanas no disponían de formas y estrategias para corregir el desequilibrio y la injusticia de género? ¿Afirman que estos aspectos de ingeniería social sólo podían provenir de las mujeres blancas o euroamericanas? ¿Estarán diciendo que las mujeres africanas no pueden ver su propia situación y exigir cambios sin la orientación de las mujeres blancas? (2007, p. 547-8).

Tal y como también afirmó Adeleye-Fayemi (2000), el hecho de que la mayoría de sociedades africanas hayan sido – y continúan siendo – tradicionalmente, extremadamente patriarcales, ha generado que las mujeres lleven siglos navegando esas dificultades de distintas maneras de forma que se han asegurado parcelas de acceso al poder y al liderazgo, siempre dependiendo de la región y el grupo étnico (ADELEYE-FAYEMI, p. 6). Además, el colonialismo no hizo más que reforzar y acentuar el poder de las estructuras patriarcales⁸ y las desigualdades existentes (*ibid*). Así, estas formas de resistencia o feminismo indígena que eran ya parte del tejido cultural de las mujeres africanas antes del advenimiento del feminismo europeo son algunos de los motivos por los que las teóricas africanas no

⁸ Para saber más sobre esta idea, se recomienda el libro de Oyiwùmí (1997).

encajaban bien el término “feminismo”, pues sentían que no era algo novedoso ni se diferenciaba de lo que ellas llevaban tiempo haciendo.

Por otro lado, el feminismo hegemónico ha tendido a ignorar las aportaciones de las feministas africanas así como ha sido muchas veces cómplice en la visión racista, colonialista e imperialista del continente. En palabras de Chielozone Eze: “el feminismo africano se ha configurado combinando el temor a una reacción violenta en los sectores tradicionales y patriarcales de las sociedades africanas y la necesidad de cuestionar el dominio occidental de las ideas sobre África” (EZE, 2016, p. 8). También Obioma Nnaemeka se hizo eco de la problemática visión que el feminismo hegemónico tiene de la situación de las mujeres africanas puesto que tienden a teorizar sobre ellas como sujetos pasivos y no activos en su propia lucha:

Las mujeres africanas hemos sido testigos en repetidas ocasiones de las actividades de nuestras hermanas extranjeras demasiado entusiastas, en su mayoría feministas que se apropian de nuestras guerras en nombre de la lucha contra la opresión de las mujeres en el llamado *tercer mundo*. (...) [Ellas] usurpan nuestras guerras y las combaten mal, muy mal. (...) Las mujeres africanas no *son* problemas a resolver. Como las mujeres de todo el mundo, las mujeres africanas *tienen* problemas. Y lo que es más importante, han aportado soluciones a esos problemas. Somos las únicas que podemos establecer nuestras prioridades y nuestra agenda (NNAEMEKA, 2004, p. 57).

Con el tiempo, el rechazo al término “feminismo” ha ido desapareciendo entre las autoras africanas, aunque mantienen siempre varios puntos centrales en sus teorizaciones que divergen de los intereses hegemónicos. La escritora Minna Salami identifica los siguientes rasgos como interseccionales a todos los feminismos

africanos: “todas las vertientes (...) se ocupan no sólo del patriarcado, sino también de la colonización, el imperialismo, la heteronormatividad, la etnicidad, la raza, la clase, así como de cuestiones de derechos humanos como la reducción de la pobreza, y la prevención de la violencia y los derechos sanitarios y reproductivos” (SALAMI, 2022)⁹. De este modo, se puede resumir que, a pesar de las diferentes ramas de feminismos africanos, todos ellos mantienen se definen alrededor de cuatro ideas clave, que se explican a continuación.

En primer lugar, tal y como se ha mencionado anteriormente, el feminismo o la búsqueda de la igualdad está arraigado en las culturas africanas y no es una importación occidental. De la misma manera que el patriarcado no llegó a África con el colonialismo, sino que ya estaba presente, tampoco la lucha contra la opresión llegó con él. El colonialismo, no obstante, prácticamente eliminó la mayoría de los lugares de resistencia, como los rituales religiosos, las instituciones autónomas, la participación política de las mujeres, etc. En los estudios feministas abundan los ejemplos concretos de inversión o transferencia de poder por parte de las mujeres en las culturas precoloniales¹⁰ y muestran la resistencia patriarcal aunque no se definiera como tal (ADELEYE-FAYEMI, 2000). El empoderamiento es, en las realidades africanas, “sutil, complejo, esotérico y multidimensional” (JELL-BAHLESEN, 1998, p. 101) y necesita ser repensado bajo sus propias premisas.

⁹ Publicado en <https://msafropolitan.com/2022/08/a-historical-overview-of-african-feminist-strands.html>. Accedido en Octubre 2024.

¹⁰ Para ampliar información sobre estas ideas, véanse los textos de Amadiume, Oyiwùmí, Ogun-dipe-Leslie y Mama citados en la bibliografía.

En segundo lugar, se cuestionan los conceptos occidentales de género, poder y opresión. Muchas de las autoras subrayan el hecho de que los rasgos de feminidad no son universales, sino que están supeditados a la cultura y que no existe una naturaleza femenina “pre-cultural, pre-social e independiente de las fuerzas sociales” ya que “los supuestos eurocéntricos incrustados en las visiones coloniales del mundo se sustentaban en [...] ideales esencialistas, y se desarrollaron históricamente en un modelo civilizatorio que se constituyó en las relaciones de dominio occidental” (UCHENDU *et al.*, 2017, p. 5).

En tercer lugar, la producción teórica difiere de los estándares europeos / hegemónicos y es mucho más inclusiva. Como afirma Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi en *African Gender Studies* (2005), a menudo se percibe a lxs académicxs africanxs como personas que no pueden teorizar si no que solo “consumen” teorías sin generarlas. En parte, esto se debe a que muchxs teóricxs africanxs rechazan la lógica patriarcal blanca que distingue entre teoría (academia) y praxis (arte creado fuera de la academia); puesto que defienden la idea de que la construcción teórica puede provenir de diferentes espacios donde puede crearse y refinarse (GQOLA 2001; SALAMI, 2023). En el terreno histórico y filosófico, las formas tradicionales de expresión cultural, como la narración oral o la representación de rituales, y las formas modernas de creación artística, como el arte visual o la escritura de ficción, deben contemplarse como fuentes válidas de concepción teórica porque permiten a los escritores recuperar información sobre su pasado colectivo. Así, “las teorías indígenas siempre han estado ahí, en las lenguas y culturas de África, en los

textos transmitidos oralmente y, más tarde, en la ficción” (NFAH-ABBENY, 2005, p. 262).

En este sentido, Paul Tiyambe Zeleza señala cómo las historiadoras feministas están prestando atención a diferentes aspectos que constituyen la cultura de las mujeres, lejos de los estereotipos reduccionistas de la maternidad y los cuidados. Ahora se estudian temas como las redes de solidaridad, la autonomía, el empoderamiento, las actividades económicas (comercio, agricultura, manufactura, etc.) y la participación militar, así como la implicación política precolonial (ZELEZA, 2005, p. 221). Después de haber ignorado por completo su perspectiva en el proceso de colonización y en los proyectos neocoloniales que aún tienen lugar en África, es natural que lxs teóricxs africanxs reclamen el espacio que les fue negado.

Finalmente, se enfatiza la doble lucha de las feministas africanas: contra las estructuras patriarcales que definen y/o controlan sus vidas y contra el borrado de sus culturas por el imperialismo y el neo-imperialismo occidental. Las teorías de lxs estudiosxs del Norte global y del Sur global proceden de un conjunto diverso de culturas y conocimientos, por lo que es natural que las teorías que produzcan sean diferentes. En esta línea, Nnaemeka critica cómo se ha instrumentalizado a las mujeres africanas en los estudios coloniales, ya que se les ha visto útiles solo como datos o como instrumentos para recopilar datos, pero nunca se las ha incluido en trabajos de colaboración como colaboradoras o coautoras. Bajo su punto de vista, para contrarrestar este fenómeno, las teorías africanas deberían construirse desde lo indígena para poder explicar su visión del

mundo, su pensamiento y sus literaturas de una forma seria (NNAEMEKA, 1994, p. 366).

En conclusión, la teoría feminista no puede basarse únicamente en los trabajos y las luchas de una parte de las mujeres, las más privilegiadas o las que viven en el norte global. Para conseguir una verdadera igualdad todas las mujeres deben estar y sentirse incluidas. Para “construir sobre lo autóctono”, las escritoras africanas están rompiendo barreras y escribiendo sobre sus propias experiencias con las palabras como herramientas para rebelarse contra los discursos hegemónicos. El rechazo a ser llamadas feministas que existía entre las escritoras africanas de la primera y segunda generación se ha convertido en un deseo de interseccionalidad y en un gran volumen de producciones literarias sobre mujeres, escritas por mujeres. La superposición de las teorías feministas occidentales en la(s) literatura(s) africana(s) ya no es aceptable, y ahora

las académicas feministas [están] a la vanguardia de la visibilización de las historias literarias invisibles de las mujeres africanas, criticando su marginación canónica y haciendo oír sus voces [...] prestando más atención a sus contextos culturales [...] algunas utilizan teorías de género vernáculas para aportar una comprensión más anclada culturalmente de las relaciones de género (UIMOMEN, 2020, p. 74, *mi énfasis*).

Aunque no se puede negar la fertilización cruzada entre Occidente y el sur global, ni se puede pasar por alto el fenómeno de la diáspora de las académicas africanas, el pensamiento feminista africano parece ser distinto, ya que “no podemos acabar con el patriarcado en ninguna parte mientras lo estemos reforzando al mismo tiempo con trabajos feministas eurocéntricos” (SALAMI, n.p. 2022).

Literatura feminista

Las mujeres africanas poseen una larga tradición de contadoras de historias desde mucho antes de que se tengan registros. La función de estas historias iba mucho más allá que el mero entretenimiento de sus oyentes. A esto mismo hace referencia Minna Salami en su libro *El Otro Lado de la Montaña* (2020) al explicar que “las historias se vuelven conocimiento, y el conocimiento se transforma en materia. La visión dual del mundo¹¹ separa la materia de la historia, pero la narrativa es la materia desde la que construimos nuestra visión del mundo” (*ibid*, p. 13). Las historias pasaban de madres a hijas, o de abuelas a nietas y ayudaban a las mujeres a identificar sus roles en la sociedad y negociarlos. Las narraciones orales son herramientas pedagógicas de gran valor (ISEKE, 2013) que no se limitan a tiempos pasados. Todavía hoy son formas autóctonas de transmitir conocimiento y asegurar la continuidad de elementos culturales, aunque autorxs como Tanure Ojaide (2018) afirman que los elementos folklóricos tienen poca presencia en las obras literarias actuales.

Otrxs autorxs como Isidore Okpewho difieren de esta idea y afirman que “la literatura oral africana se estudia junto con la literatura africana moderna porque muchos escritores africanos modernos toman prestadas conscientemente técnicas e ideas de sus tradiciones orales para construir obras que tratan de la vida

¹¹ Aquí se refiere a la visión eurocéntrica, siempre binarista, en la cual la mente y el cuerpo están separados, así como la emoción y el conocimiento o lo masculino y lo femenino. Salami se opone a este binarismo.

moderna” (OKPEWO *apud* OYẄWÙMÌ, 2005, p. 18). A pesar de comunicarse (en su mayoría) en una lengua extranjera, los autores sienten que debe haber elementos fundamentales de la tradición oral que se puedan aplicar a sus descripciones de la vida moderna (*ibid*).

De hecho, estas historias son un medio esencial para la revalorización de las culturas autóctonas tal y como menciona Iseke:

las narraciones orales, como testimonio y memoria, nos permiten involucrarnos con las historias del pasado y nos ayudan a transformarnos hoy. Al aprender de las historias y del acto de contarlas, nos recuperamos del proceso de colonización y sus efectos, y nos rehacemos a nosotros mismos. En las narraciones, podemos convertirnos en quienes estamos destinados a ser. En las historias, contamos quiénes somos y de dónde venimos, lo que sabemos y a dónde pertenecemos; nos creamos a nosotros mismos y al mundo. A través de las narraciones orales y las ceremonias, nos involucramos en el estilo de vida de la gente, la cultura, la comunidad, la familia y la tradición (...). Ya sea que nuestras historias sean pedagógicas o testimoniales, y por lo tanto tengan una función didáctica, o ceremoniales y tengan una conexión espiritual, las historias son importantes para nuestra vida cultural (2013, p. 572).

Es de vital importancia reconocer que en estas narrativas las mujeres ocupaban y ocupan un rol central – lo cual contrasta con la situación periférica que tenían en la mayoría de las primeras novelas africanas. “Las mujeres no eran solo las intérpretes y encargadas de diseminar las historias, [...] también componían y a veces transformaban y re-creaban el corpus ya existente de narraciones orales para incorporar perspectivas centradas en las mujeres” (NNAEMEKA, 1994, p. 138). En el pasado, la identidad personal y colectiva se formaba con la ayuda de estas

historias. En la actualidad, conviven con otros muchos factores como la literatura escrita, las artes plásticas, las redes sociales, los medios de comunicación (incluyendo series, programas de televisión y radio, prensa y plataformas de *streaming*) y el cine.

En cuanto a la tradición escrita, en la mayoría de países africanos, las mujeres tuvieron dificultades para escolarizarse, incluso desde antes de la colonización occidental. En los países donde el Islam había colonizado y se había mezclado con las religiones indígenas, lo más habitual era que los hombres accedieran a algún tipo de educación religiosa, pero no así las mujeres. Una vez las mujeres alcanzaron educación formal en los idiomas de los colonos, sus dificultades para dedicarse a la escritura no mermaron puesto que el mundo editorial, dirigido por hombres, no solía aceptar manuscritos escritos por mujeres y, además, éstas solían casarse muy jóvenes y quedar relegadas a la vida doméstica¹² (MWAKA, 2022)¹³.

Por otro lado y no menos importante, la desigualdad de género en términos de alfabetismo todavía sigue presente a día de hoy tal y como refleja la UNESCO: en los países del África subsahariana las mujeres jóvenes tienen una tasa de alfabetización

¹² Esto no significa que todas las mujeres se quedaran en casa. En muchos contextos, las mujeres realizaban tareas esenciales para la supervivencia de la comunidad como vender en el mercado, cultivar, preparar comidas para terceros, etcétera. Estas actividades les permitían criar a sus hijos mientras trabajan y aportaban a la economía familiar. Sin embargo, tras la colonización, no solían acceder a puestos profesionalizados ni a posiciones de poder.

¹³ Otros autores como Charlton y Snyder y Tadese han resaltado cómo los hombres tenían más posibilidades formativas y accedían más fácilmente a los recursos familiares para continuar sus estudios. Consultar bibliografía.

del 71,6% mientras que los hombres tienen un 79,2%¹⁴. Además, la tasa empeora en las regiones rurales. Debido a la complejidad de todos estos factores, no es de extrañar que en muchos países, las escritoras africanas tuvieran que crear asociaciones para promover talleres de escritura, crear sus propias editoriales y difundir sus propios textos.

No obstante y al contrario de lo que se suele pensar, no toda la literatura escrita por mujeres es feminista. Sobre esto mismo advierte la pensadora Nana Wilson-Tagoe (2017, p. 12) puesto que “la escritura de las mujeres africanas se interpreta con frecuencia como una simple imagen de la realidad. En este contexto, la crítica se queda atrapada en descripciones superficiales y análisis que tienden a reforzar una comprensión convencional de la escritura”. Aunque ciertamente toda literatura escrita por mujeres provee al lector de una visión más realista e íntima, además de ampliar la perspectiva heteropatriarcal, no se puede afirmar que toda pluma femenina rompa los moldes y roles de género establecidos o subraye aspectos que habían quedado en la sombra cuando solo los hombres conseguían publicar sus obras. Pese a esto, la abundante presencia actual de mujeres en el mercado literario supone ya una muy buena noticia y un punto de inflexión en la(s) literatura(s) africana(s). Para identificar si un texto es feminista o no, la categorización de la investigadora Susan Arndt (2002) resulta muy útil puesto que divide la

¹⁴ Datos del 2015 recogidos en este informe: https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/fs45-literacy-rates-continue-rise-generation-to-next-en-2017_0.pdf.
Accedido en: Octubre 2024.

literatura africana feminista en tres corrientes principales a las que llama: reformista, transformativa o radical¹⁵.

Los textos reformistas son aquellos en los que se asume que la sociedad es fundamentalmente patriarcal y las mujeres necesitan encontrar alternativas para negociar sin intentar dismantelar el sistema; los hombres son criticados de forma individual, no en general, y en algunos casos son capaces de superar su propio comportamiento discriminatorio hacia las mujeres – siempre dentro de los límites posibles de los tejidos patriarcales. En la literatura reformista, hay esperanza en reformar la sociedad gracias a la alianza de hombres y mujeres e incluso las narraciones tienen a veces un final feliz.

Por otro lado, los textos transformistas van un poco más allá puesto que los hombres son criticados más severamente y aunque también son capaces de mejorar su comportamiento, nunca se transforman radicalmente. También aquí los personajes masculinos son criticados de forma individual e incluso aparecen personajes con notas más positivas (potenciales aliados, y retratados en ocasiones como víctimas del patriarcado). Además, se incluye la presencia de mujeres que reproducen patrones discriminatorios, aunque también pueden llegar a abrazar estilos de vida más progresistas durante el desarrollo de las novelas.

Finalmente, las narrativas radicales son aquellas en las que los hombres en general son presentados como personajes

¹⁵ Ya me hice eco de este sistema en mi artículo *Original Feminisms or Mwenekanonkano in Uganda: Indigenous Voices in Jennifer Nansubuga Makumbi's The First Woman*, publicado en 2023.

machistas e inmorales que maltratan y discriminan a las mujeres, bien sea por naturaleza o a consecuencia de su socialización. En estos textos, los hombres que no están de acuerdo con la estructura patriarcal y que tienen una forma de pensar más inclusiva no aparecen con frecuencia y si lo hacen, no tienen poder para cambiar la situación. Son novelas pesimistas y trágicas en las que las mujeres tienen pocas posibilidades de acceder a un futuro más justo debido a su identidad racial o a factores socioeconómicos. Aparece también violencia física y psicológica hacia el género femenino y sus únicos puntos de apoyo suelen venir de otras mujeres.

Como resulta evidente, no todas las obras son homogéneas y se ajustan a una sola corriente, si no que pueden combinar elementos. Arndt considera que los textos reformistas y transformistas son más comunes ya que como destaca Nnaemeka las mujeres no solamente están en los márgenes, sino también en los bordes de esos márgenes: los lectores, los críticos literarios y los editores son, en su mayoría, hombres así que las mujeres se ven “obligadas” a inventar personajes y tramas en las que los actos de un solo hombre no puedan extrapolarse a todos ellos (NNAEMEKA, 1994, p. 142). Esta tendencia está empezando a cambiar con novelas como *Agua Dulce*¹⁶ (2021), *An Ordinary Wonder*¹⁷ (2021) o *Tomorrow I Become a Woman*¹⁸(2022), mucho más radicales en cuanto a temática y protagonistas.

¹⁶ De Akwaeke Emezi, publicada por primera vez en 2018 en inglés y traducida a varios idiomas.

¹⁷ De Buki Papillon, no traducida al castellano.

¹⁸ De Aiwanose Odafe, no traducida al castellano.

La primera novela es semiautobiográfica y escrita por lxs primerxs autorxs que se reconoció como persona no binaria del continente y narra las dificultades de existir en un cuerpo que no refleja sus múltiples identidades. La segunda trata sobre una protagonista intersexual y aborda la violencia intrafamiliar y social que sufre al no ser aceptada en su género de preferencia. Por otro lado, la tercera describe de manera cruda la violencia de género que sufre el personaje principal a manos de su pareja. Todas estas visiones de cuerpos disidentes y las claras denuncias a los malos tratos y la violencia estructural en muchos de los países del continente constituyen un giro innovador en la(s) literatura(s) africana(s).

El siglo de oro de las autoras africanas

Durante mucho tiempo, las autoras africanas fueron invisibles en el canon literario y, de hecho, muchos estudiosos han sido criticados por ignorarlas en sus estudios de forma consciente. Por ejemplo, Florence Stratton señaló como Eustace Palmer en su *An Introduction to the African Novel* se refirió solo una vez a una mujer, Flora Nwapa, a quien calificó como una “novelista de categoría inferior” (PALMER *apud* STRATTON, 1972, p. 61). Ante ese contexto, las escritoras africanas no se han detenido; han continuado luchando por hacerse un hueco en el mercado literario, muchas veces impregnando sus producciones de posiciones feministas, desde diversas perspectivas. Así, “la escritora africana contemporánea entiende su feminismo como un principio ético que implica que las personas se relacionen con

otras personas como individuos y no solamente como miembros de un grupo” (EZE, 2016, p. 3).

No se puede negar que, de manera general, la mayoría de autores y autoras africanxs escriben desde la diáspora, aunque sus obras remitan al continente (como por ejemplo las de Imbolo Mbue, Chimamanda Ngozi Adichie, Tsitsi Dangaremba o Chika Unigwe). Este hecho es positivo porque tienen más posibilidades de acceso a grandes editoriales con presencia global, pero también resulta negativo puesto que las editoriales africanas siguen teniendo dificultades, y las lenguas autóctonas siguen siendo minoritarias en su producción literaria. También ha habido un cambio sustancial en la facilidad de acceso a las obras: en Europa, por ejemplo, están presentes en los currículums de la mayoría de universidades, es fácil encontrarlas en librerías (aunque en significativamente menor número que autoras occidentales), se traducen a diversos idiomas como el castellano, el catalán, el alemán, el italiano, el portugués, etc. También se encuentran a menudo en grupos de lectura organizados por asociaciones y librerías. Cada vez más, inspiran a autoras afrodescendientes en la diáspora a escribir sus experiencias y tratar temas como la identidad, el racismo, la dificultad de sentirse entre dos mundos, entre otros. En España, por ejemplo, los nombres de Desirée Bela-Lobedde y Lucía Mbombío son bastante conocidos, pero también autoras jóvenes como Safia el-Addam empiezan a sonar con fuerza, especialmente en círculos antirracistas.

Una de las formas más eficaces de ganar reconocimiento es obtener algún premio literario. A finales del año 2021, *The*

*Guardian*¹⁹ publicó un artículo donde resumía algunos de los galardones que habían sido otorgados a escritores africanos. Ese fue el año en que Abdulrazak Gurnah (de origen tanzano) ganaba el premio Nobel mientras que Damon Galgut (de origen sudafricano) ganaba el Booker Prize y David Diop (de origen senegalés) ganaba el International Man Booker Prize. El periodista Alex Clark señaló cómo estos resultados forman parte de un largo proceso de trabajo y muchos años de lucha para ser reconocidos, y añadía que

al hablar con los escritores en cuestión, dos elementos se repitieron: que cualquier discusión sobre un ‘fenómeno’ debe abarcar la diversidad de culturas literarias con herencia africana, y que esto debe verse como el comienzo de una conversación más que como su culminación (2021).

El año 2021 también fue importante para las escritoras africanas pues la ugandesa Jennifer Nansubuga Makumbi ganó el Jhalak Prize, la zimbabuense Tsitsi Dangaremba ganó el Pen Pinter Prize y la mozambiqueña Pauline Chiziane ganó el premio más prestigioso del mundo literario lusófono, el premio Camões. Por otro lado, es muy significativo que el premio Caine de escritura africana ha sido entregado a una mayoría de mujeres en los últimos años (Irenosen Okojie en 2020, Meron Hadero en 2021, Idza Luhumyo en 2022, Mame Bougouma Diene junto con el escritor Woppa Diallo en 2023 y Nadia Davids en 2024). Este premio es extremadamente importante puesto que, además de la retribución económica, tanto los ganadores como los

¹⁹ <https://www.theguardian.com/books/2021/nov/20/from-the-booker-to-the-nobel-why-2021-is-a-great-year-for-african-writing>. Accedido en: Octubre 2024.

finalistas y los participantes del *workshop* anual organizado por la entidad son publicados en una antología en el Reino Unido y Estados Unidos, pero también en diferentes partes de África (Sudáfrica, Kenya, Uganda, Zambia, Ghana, Nigeria, Etiopía, Tanzania y muchos otros países²⁰) con editoriales locales. De esta manera, se promociona la literatura africana tanto fuera como dentro del continente.

Como resultado de décadas de esfuerzo para hacerse un hueco en el mercado literario, las escritoras africanas están cambiando el paradigma y han pasado de ser invisibles a ocupar poco a poco un espacio central. Probablemente la clave de su éxito sean las valiosas perspectivas desde las que escriben y la capacidad para ser mucho más inclusivas que sus compañeros. Estas narrativas no solo desafían a las sociedades y los roles patriarcales, sino también a la hegemonía masculina y/o occidental en el mundo editorial. Además, tal y como menciona Tanure Ojaide (2018, p. 133):

lxs escritorxs africanxs deberían trabajar para promover la causa de la humanidad. Con este propósito en mente, corresponde al escritorx africanx de la era global sensibilizar a los lectores sobre la defensa de los derechos de la mujer, el amor y la sexualidad, la democracia, los derechos humanos, los derechos de las minorías en todas sus manifestaciones, el ecologismo y otras cuestiones pertinentes que cada escritor considera que deben utilizarse para dar justicia a lxs maltratadx, desfavorecidxs, explotadx, oprimidxs, discapacitadx, etc.²¹

²⁰ Para ver la lista completa de países y editoriales, se puede consultar la página web: <https://www.caineprize.com/anthologies>. Accedida en: Octubre 2024.

²¹ Ojaide emplea términos neutros en inglés y así lo he traducido puesto que creo que se refiere tanto a hombres como mujeres y personas no binarias o de género fluido.

Sin duda, las mujeres escritoras han tomado el rol de dar visibilidad a estos temas tal y como se observa en la cuarta ola de autorxs africanxs – a la que se ha hecho referencia previamente en este capítulo – y que están estrechamente relacionadas con ideas feministas, ya que buscan poner el foco en los cuerpos discordantes (cuerpos cuir), en las sexualidades diversas, en las subjetividades de los grupos históricamente oprimidos y en la revalorización de los aspectos culturales intrínsecos de cada región. Asimismo, la crítica feminista está también involucrada en “desarrollar un nuevo canon literario, analizar las figuras estereotipadas de la mujer en las narrativas africanas, estudiar el desarrollo de la estética femenina y de las mujeres escritoras y examinar a la mujer en las narraciones orales” (BOYCE, 2007, p. 567).

De esta manera, los feminismos africanos en todas sus variantes y nomenclaturas, y los distintos géneros literarios se dan la mano para adentrarse en una nueva y prometedora era para la literatura africana, que por fin comienza a ser inclusiva y rompe con fuerza todos los moldes establecidos por los escritores masculinos. Finalmente, la trágica y desesperada situación que Ama Ata Aidoo relataba en “To be an African Woman Writer” (2007) se ha revertido. La autora decía que las escritoras no necesitaban que se las considerase genios literarios, se conformaban con que sus historias tuviesen un lugar igualitario al lado de las de los hombres. Gracias a la implicación de las mujeres y personas no binarias que, con todo en contra, continuaron su lucha, se formaron, algunas veces emigraron, se organizaron y, sobre todo, continuaron creyendo en el poder de

su subjetividad y la valía de sus experiencias, se puede afirmar que lxs escritorxs africanxs no solo están reclamando el lugar que les corresponde, sino que lo están obteniendo con éxito y prestigio.

Referências

ADELEYE-FAYEMI, Bisi. **Creating and sustaining feminist space in Africa: Local-global challenges in the 21st century**. Ontario: Institute for Studies in Education of the University of Toronto, Centre for Women's Studies in Education, 2000.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. The danger of a single story. **TEDGlobal**, julio 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?subtitle=en. Acesso em: 14 out. 2024.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Todos deberíamos ser feministas. **Penguin Random House Grupo Editorial**, 2020. 48 p.

AIDOO, Ama Ata. In: OLANIYAN, Tejumola; QUAYSON, Ato (orgs.). **African literature: an anthology of criticism and theory**. Blackwell Publishing, 2007. p. 513-519.

AIDOO, Ama Ata. Nuestra hermana aguafiestas. **Cyan Proyectos Editoriales**, 2014. 144 p.

ARNDT, Susan. Perspectives on African feminism: defining and classifying African-feminist literatures. **Agenda**, v. 17, n. 54, p. 31-44, 2002.

BÂ, Mariama. **Mi carta más larga**. Ediciones Wanafrica, 2019. 140 p.

BOYCE DAVIES, Carole. **Some notes on African feminism**. In: QUAYSON, Ato (org.). **African literature: an anthology of criticism and theory**. **Blackwell Publishing Limited**, 2007, p. 561-569.

CAINE PRIZE. **Anthologies**. Disponível em: <https://www.caineprize.com/anthologies>. Acesso em: 16 out. 2024.

CHARLTON, S. E. Development as history and process. In: VISVANATHAN, N. *et al.* (orgs.). **The women, gender and development reader**. London: Zed Books, 1997. p. 7-12.

CLARK, Alex. **The Guardian**. From the Booker to the Nobel: why 2021 is a great year for African writing. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2021/nov/20/from-the-booker-to-the-nobel-why-2021-is-a-great-year-for-african-writing>. Acesso em: 16 out. 2024.

DUSINGIZE, Marie Paul. Feminismos en África. En **Curso de introducción a los feminismos en África**, 2ª edición, CEAf, 2023.

EMEZI, Akwaeke. **Agua dulce**. Tradução de Arrate Hidalgo. Ilustrações de Ana Galvañ. [S. l.]: Consonni, 2021. 256 p.

EZE, Chieloza. **Ethics and human rights in anglophone African women's literature**. Cham: Springer International Publishing, 2016. E-book. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-40922-1>. Acesso em: 14 out. 2024.

ADELEYE-FAYEMI, B. **Creating and sustaining feminist space in Africa: Local-global challenges in the 21st century**. Ontario Institute for Studies in Education of the University of Toronto, Centre for Women's Studies in Education, 2000.

GQOLA, Pumla Dineo. Ufanele uqavile: blackwomen, feminisms and postcoloniality in Africa. **Agenda: Empowering Women for Gender Equity**, Durban, v. 50, p. 11-22, 2001. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4066402>. Acesso em: 14 out. 2024.

HÖRTER, Anna. **Interview with Minna Salami**. 12 jun. 2023. Disponível em: <https://www.megatrends-afrika.de/publikation/mta-joint-futures-32-interview-minna-salami>. Acesso em: 14 out. 2024.

ISEKE, J. Indigenous storytelling as research. **International Review of Qualitative Research**, v. 6, n. 4, p. 559-577, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1525/irqr.2013.6.4.559>. Acesso em: 14 out. 2024.

MWAKA, Victoria Miriam. Women's studies in Uganda. **Women's Studies Quarterly**, v. 24, n. 1/2, p. 449-464, 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40004545>. Acesso em: 14 out. 2024.

NFAH-ABBENYI, Juliana Makuchi. Gender, feminist theory, and post-colonial (women's) writing. In: OYẄŪMÌ, Oyeronke (org.). **African gender studies: a reader**. New York: Palgrave Macmillan, 2005. p. 259-278. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-1-137-09009-6_14. Acesso em: 14 out. 2024.

NNAEMEKA, Obioma. From orality to writing: African women writers and the (re)inscription of womanhood. **Research in African Literatures**, Bloomington, v. 25, n. 4, p. 137-157, 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3819872>. Acesso em: 14 out. 2024.

NNAEMEKA, Obioma (org.). Sisterhood, feminisms, and power: from Africa to the diaspora. **Africa World Press**, 1998. 513 p.

NNAEMEKA, Obioma. Negofeminism: theorizing, practicing, and pruning Africa's way. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, Chicago, v. 29, n. 2, p. 357-385, jan. 2004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1086/378553>. Acesso em: 14 out. 2024.

NEWELL, Stephanie (org.). **Writing African women: gender, popular culture and literature in West Africa**. 2. ed. London: Zed Books, 2017. 216 p.

ODAFEN, Aiwanose. **Tomorrow I become a woman**. London: Scribner UK, 2022. 416 p.

OJAIDE, Tanure. **Literature and culture in global Africa**. 1. ed. New York: Routledge, 2019. 142 p.

OKPEWHO, Isidore. African oral literature: backgrounds, character, and continuity. In: OYẄWÙMÌ, Oyeronke (org.). **African gender studies: a reader**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

OYẄWÙMÌ, Oyeronke. **The Invention of women: making an African sense of Western gender discourses**. University of Minnesota Press, 1997.

PALMER, Eustace. An Introduction to the African novel. **Africana Publishing Corporation**, 1972. 176 p.

PAPILLON, Buki. **An ordinary wonder**. New York: Pegasus Books, 2021. 336 p.

PUCHEROVÁ, Dobrota. **Feminism and modernity in anglophone African women's writing: a 21st-century global context**. Taylor & Francis Group, 2022.

SALAMI, Minna. **El otro lado de la montaña**. Así verías el mundo si no te lo contara siempre un hombre blanco europeo. Ediciones Temas de Hoy, 2020. 240 p.

SALAMI, Minna. A historical overview of African feminist strands. **Ms Afropolitan**. 24 ago. 2022. Disponível em: <https://msafropolitan.com/2022/08/a-historical-overview-of-african-feminist-strands.html>. Acesso em: 14 out. 2024.

SALO, Elaine. Talking about feminism in Africa. **Agenda**, Durban, v. 16, n. 50, p. 58-63, 2001. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10130950.2001.9675993>. Acesso em: 14 out. 2024.

STRATTON, Florence. **Contemporary African literature and the politics of gender**. Routledge, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4324/9781003070924>. Acesso em: 14 out. 2024.

SNYDER, Margaret; TADESE, Mary. The African context: women in the political economy. In: VISVANATHAN, N. *et al.* (orgs.). **The**

women, gender and development reader. London: Zed Books, 1997.

TORTOSA SIGNES, Lara. Original feminisms or Mwenkanonkano in Uganda: indigenous voices in Jennifer Nansubuga Makumbi's *The first woman*. **The Grove – Working Papers on English Studies**, v. 30, p. 135-154, dez. 2023.

UCHENDU, Uche; ROETS, Griet; VANDENBROECK, Michel. Mapping constructs of gender in research on Igbo women in Nigeria: embracing a southern feminist theoretical perspective. **Gender and Education**, Londres, v. 31, n. 4, p. 508-524, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09540253.2017.1358807>. Acesso em: 14 out. 2024.

UIMONEN, Paula. **Invoking Flora Nwapa**: Nigerian women writers, femininity and spirituality in world literature. Estocolmo: Stockholm University Press, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.16993/bbe>. Acesso em: 14 out. 2024.

UNESCO; INSTITUTE FOR STATISTICS (UIS). Literacy rates continue to rise from one generation to the next. **Fact Sheet**, n. 45. set. 2017. FS/2017/LIT/45. Disponível em: https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/fs45-literacy-rates-continue-rise-generation-to-next-en-2017_0.pdf. Acesso em: 16 out. 2024.

WILSON-TAGOE, Nana. Reading towards a theorization of African women's writing: African women writers within feminist gynocriticism. In: NEWELL, Stephanie (org.). **Writing African women**: gender, popular culture and literature in West Africa. Zed Books Ltd, 1997. p. 1-15.

ZELEZA, Paul Tiyambe. Gender biases in African historiography. In: OYẄWUMÌ, Oyeronke (org.). **African gender studies**: a reader. New York: Palgrave Macmillan, 2005. p. 207-232. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-1-137-09009-6_11. Acesso em: 14 out. 2024.

CAPÍTULO V

Irmãs, filhas e esposas: associativismo de mulheres igbos na Nigéria

Tathiana Cristina S. A. Cassiano

No ano de 2017 proliferou nas redes sociais a *hashtag* #EndSars, movimento social que surgiu para denunciar a brutalidade de uma unidade policial chamada *Special Anti-Robbery Squad* (SARS). O movimento, liderado predominantemente por jovens, exigia a dissolução dessa força de segurança pelo governo nigeriano e expandiu-se para fora da Nigéria, principalmente em 2020, angariando apoio de pessoas de várias partes do mundo. O que destaco aqui, e que chamou minha atenção na época, foi o surgimento de um grupo de jovens feministas nigerianas no contexto dos protestos contra o SARS.

Esse grupo era intitulado *Feminist Coalition*¹ (FemCo) e surgiu por iniciativa de 14 jovens mulheres. Ele auxiliou o movi-

¹ Disponível em: <https://feministcoalition2020.com/about/>.

mento por meio da arrecadação de recursos, oferecimento de alimentação, assistência médica e jurídica. Desde então, essa organização atua por meio de vários projetos em favor da assistência mútua e busca da igualdade de gênero, educação, autonomia financeira e representação política de mulheres nigerianas.

Iniciativas como a FemCo, no entanto, não são inéditas no contexto nigeriano. Há um histórico de organização de mulheres que remonta ao período anterior ao colonialismo britânico.² No meu trabalho de pesquisa junto à produção literária de uma escritora igbo do século XX, pude identificar evidências de que as mulheres igbos organizaram-se desde sempre para proteção mútua e defesa de seus interesses.

Segundo Glória Chuku (2009, p. 81), predominam duas interpretações acerca da participação política das mulheres africanas: uma que supervaloriza o poder político das mulheres antes da imposição colonial europeia e outra que atribui a condição de marginalização política feminina do presente às forças inibidoras do patriarcalismo herdadas da colonização. Para Chuku, porém, qualquer conclusão acerca do tema depende da análise das dinâmicas nas quais os papéis sociais se baseiam, seja no passado ou no presente. Ao falar especificamente da sociedade igbo, Chuku reforçou que, para entender o papel político de homens e mulheres, seja no contexto anterior ou posterior à colonização, devemos primeiramente analisar como nessa sociedade se davam

² Oficialmente, o território onde hoje é o Estado da Nigéria foi administrado pelo Império Britânico desde 1885, e a Nigéria surgiu como protetorado em 1914. Porém, sua influência na região remonta a 1807, quando proibiu o comércio de escravizados. A Nigéria tornou-se independente em 1960.

as atribuições de poder e autoridade e como isso está relacionado aos papéis masculino e feminino. Neste texto interessam-nos, especificamente, as organizações femininas igbos e como elas atuaram no sentido de mobilizar as mulheres para negociar espaços de decisão.

A produção literária de homens e mulheres igbos, especialmente Chinua Achebe e Flora Nwapa, são indicativos de que nas antigas cidades igbos as mulheres já atuavam coletivamente por meio de organizações próprias, que funcionavam na perspectiva da complementaridade, expressa no provérbio: “onde uma coisa está, outra se colocará a seu lado” (ACHEBE, 1976, p. 135). Nascido em Ogidi, na Nigéria, em 1930 e falecido em 2013, Chinua Achebe foi um escritor, professor e crítico literário. Escreveu romances, poesias, ensaios e contos, mas foi seu primeiro romance, *O Mundo se Despedaça*³ (2009), que o tornou reconhecido internacionalmente e virou um dos livros mais importantes da literatura africana contemporânea. Nesse livro, Achebe conta a história de *Okonkwo*, um respeitável homem igbo da aldeia de *Umuófia*, na Igbolândia⁴, que precisa lidar com os conflitos internos de sua comunidade e, ao mesmo tempo, com o impacto da chegada do colonizador.

O Mundo se Despedaça é um romance que nos apresenta uma narrativa cativante a respeito da transição do mundo igbo para uma vida sob a ingerência do colonizador. O povo igbo da obra é também o grupo no qual o autor se insere; assim inaugu-

³ Do título original “Things Fall Apart”, publicado pela primeira vez em 1958.

⁴ Igbolândia refere-se a um território a sudeste da Nigéria, composto por 20 milhões de pessoas que compartilham características culturais e linguísticas similares, os igbos.

rou um gênero de literatura que conferiu uma nova condição à escrita africana ao colocar sua própria sociedade como elemento central na narrativa. Achebe defendia uma escrita literária que atuasse especialmente no sentido de buscar um “equilíbrio das histórias” sobre os povos africanos no geral e igbos em particular. Essa expressão Cláudia Mortari traduziu a partir de uma entrevista concedida pelo Chinua Achebe em 2007 ao escritor Helon Habila, cuja premissa é “diante de uma história de que você não gosta ou que não o/a representa é preciso contar outra que se contraponha a ela” (MORTARI, 2016, p. 41).

Flora Nwapa nasceu em 1931 e faleceu em 1993, foi escritora, professora, servidora pública e editora (a primeira mulher em todo o continente africano a fundar uma editora). Seu primeiro e mais conhecido romance foi *Efuru* (1966), no qual conta a história de uma jovem igbo e seus dilemas sobre maternidade, casamento e lugar da mulher igbo em uma sociedade igbo que já sentia os efeitos iniciais da presença do colonizador. Nwapa ainda escreveu vários outros romances, contos, poemas e ensaios.

Nwapa, particularmente em seu primeiro romance *Efuru*, evidenciou as formas de ser e estar no mundo de mulheres igbos em suas comunidades no início do século XX. Assim como Nwapa abordou os problemas e dificuldades que as comunidades tradicionais impunham às suas filhas incapazes de ter filhos, também destacou a habilidade e desenvoltura das mulheres para tornar-se bem-sucedidas e influentes apesar da infertilidade. A centralidade da autora estava em destacar a mulher igbo como trabalhadora, independente e autônoma, mesmo quando não

atendia as expectativas da sociedade quanto à maternidade e subserviência aos homens (EZEIGBO, 1990, p. 159). Essa perspectiva de Nwapa permanece em seus romances, cujas histórias se passam na Nigéria pós-emancipação política. *Women are Different*⁵ (1992), por exemplo, conta a história de Rose, Agnes e Dora, amigas que se conheceram na escola colonial ainda na infância e as trajetórias delas ao longo de décadas de transformação política e social na Nigéria.

Para Ezeigbo (1990, p. 155), escritoras como Flora Nwapa acreditavam na intencionalidade da arte como ferramenta de interpretação da sociedade em que viviam a partir de seus próprios termos. O passado, portanto, como referência para o presente. O projeto da autora consistia em proporcionar uma percepção mais equilibrada da história de mulheres igbos nigerianas. Essa perspectiva confirma-se em seu ensaio sobre a escrita literária feminina (NWAPA, 2007), no qual denunciou que as mulheres eram negligenciadas quanto a seus papéis fundamentais na sociedade igbo.

A autora também pretendia por meio das histórias de suas personagens evidenciar que a mulher igbo da Nigéria contemporânea poderia aprender com aquelas que vieram antes, suas antepassadas. Ezeigbo concluiu que Nwapa foi uma escritora que celebrou aquilo que é considerado positivo na cultura igbo: a cooperação comunitária, o sistema de família estendida, o compromisso com a criação e educação das crianças, o amor e a amizade entre as mulheres (EZEIGBO, 1990, p. 159).

⁵ Publicado pela primeira vez em 1986.

É no diálogo com Achebe, Nwapa e autores de textos acadêmicos que se debruçaram sobre o tema que esse ensaio se constitui. Na primeira parte, falo das instituições femininas nas antigas sociedades igbo e, em seguida, sobre instituições femininas na Nigéria contemporânea, estabelecendo um vínculo entre ambas por meio do princípio de comunitarismo e solidariedade, preservado pelas mulheres igbos ao longo de sua história.

Parte 1: Instituições femininas nas antigas sociedades igbo

Até o início do século XX, a Igbolândia era composta por diversas comunidades, cujo poder e autoridade eram diversos e descentralizados: algumas eram administradas por um governante (*eze* ou *obi*) e chefes titulados e outras por um conselho de anciãos (*ndichie*), aliados às chefaturas tituladas. As funções executivas, legislativas e judiciárias eram fluidas e dispersas entre os grupos etários, sociedades, sacerdotes, entre outros. Baseando-se na noção de sistema político corporativo, ou seja, aquele em que homens dominam a partir de laços de parentesco, mas com margens de flexibilidade para a participação política feminina, Chuku analisou a atuação política feminina igbo naquele período. Ela afirma que era a partir das relações de parentesco com os homens da comunidade (mãe, esposa, sogra, filha ou irmã) que as mulheres exerciam maior ou menor papel político. Em algumas regiões, por exemplo, as mulheres mais velhas da linhagem (*Isi Ada*) detinham autoridade e poder decisório (CHUKU, 2009, p. 83).

Dentro desse sistema político pautado em dois sexos, as organizações femininas eram estruturas com autoridade paralela

às masculinas. Juntas elas atuavam complementarmente para garantir o equilíbrio da comunidade (CHUKU, 2009. p. 84). Essas organizações incluíam tribunais, associações, grupos etários, grupos comerciais, etc.

Aqui falaremos especificamente das associações, como a Associação de Filhas e a Associação de Esposas (EZEIGBO, 1990, p. 150). Essas instituições garantiam às mulheres igbos alguma força coletiva para o controle de seus próprios interesses e poder político nas antigas cidades. Ezeigbo destaca que, em determinadas situações, especialmente nas discussões políticas que afetavam toda a comunidade, as mulheres não participavam, apesar de possuir controle total dos assuntos que lhes diziam respeito (1990, p. 151). A gestão era atribuição da *Umunna*, a base sociopolítica dos igbos. Trata-se de uma linhagem masculina composta por descendentes de um fundador ancestral. Essa unidade era o principal fator de controle da sociedade, que garantia a manutenção do equilíbrio, inclusive punindo quem, por exemplo, agredisse uma mulher.

Em *O Mundo se Despedaça*, toda a comunidade reuniu-se na praça para acompanhar um julgamento no qual um homem exigia de volta o dote pago por sua atual esposa. O motivo: seus cunhados o teriam agredido e levado a irmã embora. A parte acusada, porém, culpou o marido de agredir a mulher constantemente, a ponto de ela ter perdido um bebê:

A lei de Umuófia diz que, se uma mulher foge da casa do marido, seus parentes têm de devolver o preço pago por ela. Mas, nesse caso, ela fugiu para salvar a pele. Seus dois filhos são de Uzowulu. Não discutimos isso, mas achamos que eles são ainda pequenos para sair de junto da mãe. Se, por outro lado, Uzowulu se curasse de seus ataques de loucura e viesse, com bons modos, pedir à

mulher que voltasse, ela o faria sob a seguinte condição: se ele voltasse a espancá-la, nós lhe cortaríamos os órgãos genitais (ACHEBE, 2009, p. 111).

Os *egwugwus*, mascarados que encarnaram os ancestrais de *Umuófia*, encerram o julgamento com uma decisão de meio-termo (equilíbrio): Uzowulu deveria ir à casa dos cunhados com uma cabaça de vinho, suplicar que a mulher voltasse para casa e reforçam: “Não é um ato de coragem brigar com uma mulher” (ACHEBE, 2009, p. 112).

O poder político e a autoridade nas antigas sociedades igbos poderiam ser exercidos por homens e mulheres em graus diferentes. Idade, experiência, habilidade, títulos e ritos de iniciação definiam a condição hierárquica da pessoa na comunidade (CHUKU, 2009, p. 82). Porém, buscava-se reforçar a autoridade masculina por meio de simbologias, como o ato de quebrar a noz-de-cola. As mulheres igbos não tinham permissão para quebrar e compartilhar a noz-de-cola quando havia a presença masculina. Em Ugwuta, porém, mulheres detentoras de títulos podiam fazê-lo com os homens (CHUKU, 2009, p. 87).

Nesse sentido, apesar de reconhecida como um sistema de sociedade igualitária, marcada por uma noção de equilíbrio, a organização sociopolítica igbo por si só não poderia impedir que as mulheres tivessem seus interesses negligenciados. Para Ezeigbo (1990, p. 151), foram a agência e a organização coletiva das mulheres igbos que lhes permitiram explorar os recursos já existentes na constituição de coletivos próprios para se fortalecer e se proteger.

Como funcionavam essas redes de organização feminina? Na sociedade igbo, as relações familiares davam-se por laços de linhagem baseados em consanguinidade em torno de um núcleo de

indivíduos ligados por laços entre si. No caso de famílias patrilineares como os igbos, o grupo principal descendia de um grupo de irmãos (homens), filhos das irmãs e netos (OYEWÚMÍ, 2004).

A continuidade da comunidade e a capacidade produtiva destas em relação ao trabalho agrícola dependiam da reprodução demográfica, o que exigia que cada comunidade se abrisse a outras por meio dos casamentos. A mulher é o meio de reprodução da linhagem; os descendentes dessa relação são os que, no futuro, garantirão aos pais seu sustento e seu lugar de anciãos. A maternidade é, portanto, uma relação de descendência legitimada pelos laços de linhagem.

Em *O Mundo se Despedaça* (2009), Uchendu explica a Okonkwo, protagonista da história, os papéis masculinos e femininos na família:

É verdade que os filhos pertencem ao pai. Mas, quando o pai bate no filho, a criança vai à cabana da mãe em busca de consolo. O lugar de um homem é na terra natal de seu pai quando tudo lhe corre bem e a vida lhe sorri. Mas, quando vêm a tristeza e a amargura, ele encontra refúgio na terra natal de sua mãe. A mãe está ali para protegê-lo. Ela foi enterrada ali. E é esse o motivo que nos leva a dizer que a mãe é suprema (ACHEBE, 2009, p. 154).

As filhas da linhagem de cada comunidade igbo organizavam-se na *Umuada*. As esposas dos homens dessas comunidades organizavam-se na *Alutaradi*⁶ (EZEIGBO, 1990, p. 152). Na co-

⁶ Ezeigbo (1990) utiliza as denominações *Umuada* e *Alutaradi*, comuns nas regiões das comunidades de Aguata, do estado de Anambra. Porém, os nomes podem variar em outras regiões, principalmente devido às características locais dos dialetos igbos. É comum também encontrarmos a expressão *Otu Umuada* (sociedade de filhas da linhagem) e *Otu Alutaradi* (associação de esposas da linhagem). Flora Nwapa (1997), que descreveu a Associação de Esposas das comunidades ribeirinhas de Ugwuta, no estado de Imo, chamou a associação de esposas de *Umunwunyeobu*.

munidade, as filhas tinham mais poder de decisão e influência do que as esposas (especialmente aquelas que vinham de outras comunidades), porém essas últimas eram respeitadas e ouvidas em suas comunidades de origem. Segundo Chuku, essas associações garantiam que as mulheres atuassem conforme as normas e expectativas daquela sociedade (2009, p 86).

O grupo de mulheres que fazia parte da *Umuada* estava ligado por uma única ancestralidade e incluía todas as filhas nascidas de uma linhagem, casadas ou não, onde quer que elas estivessem. Uma mãe e sua filha não pertenciam ao mesmo grupo *Umuada*, pois a linhagem igbo se dá pela família do marido (NWAPA, 1997, p. 420). Os homens, por sua vez, não deviam interferir nas decisões ou ingerências do grupo, preferindo preservar a paz com suas irmãs, integrantes da *Umuada*, a despeito de suas esposas (*ibid*, p. 422).

A *Umuada* exercia influência nas decisões tomadas nos conselhos e raramente sofria alguma oposição dos homens. Os homens que ofendessem qualquer integrante da *Umuada* poderiam ser duramente penalizados pela comunidade (NWAPA, 1997, p. 421). A elas cabia orientar e até punir as mulheres que cometessem alguma infração, sendo verdadeiras forças policiais no controle das esposas da linhagem e também como mediadoras da paz entre as linhagens natais e conjugais (CHUKU, 2009, p. 86).

Em outro momento da literatura, Achebe descreve um episódio que expressa o papel das mulheres na administração e governança das atividades do dia a dia em *Umófia* (ACHEBE, 2002). Após um grito de alarme, todas as mulheres da aldeia cor-

reram para ver a vaca que havia escapado para as plantações. Não só eram elas as responsáveis por reaver o animal e cobrar a multa do dono que o deixara escapar, como verificavam se alguma mulher da aldeia não respondera ao chamado. Só Chielo, a sacerdotisa, tinha autorização para ser liberada do chamado, assim como algumas mulheres da *Umuada* que estavam cuidando da refeição da cerimônia do *uri*⁷ (ACHEBE, 2009, p. 133).

Ao contar a história do casamento de Amikwu, filho de Uchendu, Achebe abordou como a *Umuada* atuava:

As filhas da família estavam todas presentes, sendo que algumas tinham vindo de muito longe, de suas casas em aldeias distantes [...] Era um encontro completo da umuada, idêntico ao que teria havido em caso de morte na família. Somavam-se ao todo vinte e duas mulheres. Sentaram-se no chão, formando um grande círculo, em cujo centro a noiva se colocou com uma galinha na mão direita. Uchendu sentou-se ao lado dela, segurando na mão o cajado dos ancestrais da família. Todos os demais homens mantiveram-se de pé, fora do círculo, olhando. Suas mulheres também estavam presentes. A tarde findava e o sol se punha.

A filha mais velha de Uchendu, Njide, foi encarregada de fazer as perguntas.

– Lembre-se de que, se você não responder com a verdade, há de sofrer, ou até mesmo morrer, ao dar à luz – começou ela. – Quantos homens se deitaram com você desde o dia em que meu irmão pela primeira vez expressou o desejo de desposá-la?

– Nenhum – respondeu a moça com simplicidade.

– Não minta – insistiam as outras mulheres.

– Nenhum? – perguntou Njide.

– Nenhum – confirmou a noiva.

– Jure por este cajado de meus pais – falou Uchendu.

– Eu juro – disse a noiva.

⁷ Uri: cerimônia de noivado que ocorre quando o noivo completa o pagamento do dote da noiva (ACHEBE, 2009, p. 236).

Uchendu então pegou a galinha, cortou-lhe o pescoço com uma faca afiada e deixou que parte do sangue caísse sobre o cajado dos ancestrais.

Em seguida, Amikwu levou a jovem noiva para a sua cabana, e ela tornou-se sua mulher. As filhas da família não voltaram imediatamente para suas casas; passaram dois ou três dias com os parentes (ACHEBE, 2009, p. 152).

As mulheres também interferiam na implementação da *Nluikwa* (também chamada de *Nhaikwa* ou *Nhachi* em outras regiões), que consistia em permitir que uma filha de determinada linhagem sem filhos homens permanecesse em sua casa familiar para gerar filhos (homens, de preferência) de modo a herdar as propriedades (terras) da família. Essa filha assumiria o controle dessas propriedades até que seus filhos, quando adultos, assumissem esse papel (EZEIGBO, 1990, p. 152). Após a colonização, os casos de *Nluikwa* tornaram-se raros na Igbolândia.

A *Umuada* era presidida pela filha velha, e suas integrantes raramente atuavam individualmente (NWAPA, 2007, p. 527). O poder da *Umuada* de uma comunidade poderia ser mensurado quando uma de suas integrantes falecia ou recebia um título: se ela fosse importante e rica, seu funeral ou sua cerimônia de titulação seriam marcadas pela presença de inúmeras pessoas importantes. A riqueza, portanto, estava relacionada a seu prestígio junto à comunidade. Uma pessoa poderia ser economicamente rica, porém pobre caso esses importantes eventos estivessem esvaziados (NWAPA, 1997, p. 421).

Uma irmã da *Umuada* que não comparecesse a qualquer um desses eventos poderia ser condenada a pagar multa, ao ostracismo e ao boicote de seu funeral ou obtenção de títulos. As inte-

grantes da *Umuada* deviam solidarizar-se, chorando, cantando e mantendo vigília (NWAPA, 1997, p. 421).

Em sua descrição sobre o funcionamento da *Umuada* junto às comunidades igbos ribeirinhas, Flora Nwapa descreveu que não importava por quanto tempo a mulher fora casada ou quantos filhos ela tinha. Ao morrer, ela voltava para a casa do pai, onde seria enterrada. O marido não tinha direito o seu corpo, “[...] no final, ela deve fazer a última viagem de volta para casa e descansar com seus ancestrais”⁸ (NWAPA, 1997, p. 422).

A Associação de Esposas (*Alutaradi* ou *Umunwunyeobu*) tinha poder menor; sua atuação destacava-se mais pelo poder conciliador e jamais desafiavam a *Umuada*. As mulheres integrantes desse grupo exerciam seu poder como membros da *Umuada* de suas comunidades de origem. O grupo de esposas servia para educar a mulher recém-casada sobre a vida e os costumes da comunidade na qual estavam, e suas integrantes deveriam proteger umas as outras, especialmente contra abusos do marido, julgando assuntos relacionados a adultério e violações matrimoniais (CHUKU, 2009, p. 86). Uma das estratégias mais comuns utilizadas pelo grupo de esposas era recusar-se a cozinhar ou ter relações sexuais com o marido, munidas de seu poder na continuidade da linhagem (NWAPA, 1997, p. 423).

Segundo Ezeigbo (1990, p. 154), nas comunidades igbos cabia às mulheres o trabalho de produção, armazenamento e venda de gêneros alimentícios. Era da mulher a tarefa de alimentar

⁸ [...] in the end she must take the final journey home to rest with her ancestors (tradução nossa).

marido e filhos. A capacidade de uma menina em se destacar no trabalho era o principal atrativo para o casamento, e essa característica se acreditava ser herdada de sua mãe. Ao descrever Efuru, a personagem principal do primeiro romance de Flora, Nwapa destacou as qualidades inatas da jovem: “Efuru era seu nome. Ela era uma mulher extraordinária. Não se tratava apenas do fato de ela vir de uma família distinta. Ela mesma era distinta”⁹ (NWAPA, 1966, p. 1). Essas qualidades também estavam em sua mãe:

Sua mãe prosperou em seu negócio. Ela era tão boa, que o dinheiro fluía em tudo o que ela colocava a mão. Quando vendia pimenta, obtinha grandes lucros; quando vendia inhame ou peixe, também obtinha lucros¹⁰ (NWAPA, 1966, p. 186).

Quando se casavam, as mulheres recebiam uma terra para cultivo, de onde obtinham alimentos, principalmente a mandioca. Nas regiões ribeirinhas também pescavam. Do excedente produzido retiravam seu sustento por meio das atividades comerciais, que, por sua vez, podiam estender-se para vilarejos distantes (EZEIGBO, 1990, p. 154). Aquelas que conseguiam enriquecer devido às suas habilidades na agricultura e comércio obtinham títulos e gozavam de prestígio e influência, como Nwapa abordou em *Efuru*:

Efuru e seu marido comercializavam inhame. Eles remavam em uma canoa de sua cidade até um afluente do Great River e dali até Agbor. Lá, compravam inhame e outros produtos raros em sua cidade e os vendiam com lucro. Quando o comércio de inha-

⁹ Efuru was her name. She was a remarkable woman. It was not only that she came from a distinguished family. She was distinguished herself (tradução nossa).

¹⁰ Your mother prospered in her trade. She was so good that whatever she put her hand to money flowed in. When she sold pepper, she made huge profits; when she sold yams or fish, she made profits also (tradução nossa).

me era ruim, eles comercializavam peixes secos e lagostins. Foi com lagostins que fizeram fortuna¹¹ (NWAPA, 1966, p. 19).

Porém, “Adizua não era bom em comercializar. Efuru é que era o cérebro por trás do negócio”¹² (NWAPA, 1966, p. 39). Desse modo, as mulheres garantiam a sobrevivência econômica da comunidade na qual viviam, e esse papel central possibilitava a elas maior poder de negociação.

Outra instituição social e política, muito citada por Nwapa em *Efuru*, era o *age-group* (grupo etário, tradução livre). Esse grupo não era de exclusividade feminina e servia de socialização e solidariedade entre pessoas nascidas no mesmo período (EZEIGBO, 1990, p. 158). O grupo etário de Efuru foi quem a apoiou para provar sua inocência junto ao santuário da deusa *Utosu* quando a jovem foi acusada de adultério por seu marido (NWAPA, 1966, p. 277).

O grupo etário não possuía muita organização quanto a seu funcionamento, como se dava com as organizações exclusivamente femininas, mas era de igual importância porque o membro do grupo ficava nele até o fim de sua vida. Eram pessoas que andavam juntas desde a infância, e nisso consistia o vínculo entre elas, sem hierarquias (NWAPA, 1997, p. 423).

Em *Efuru*, de Nwapa, a personagem principal foi reconhecida como sacerdotisa de *Uhamiri*, a Deusa do Lago Azul, e con-

¹¹ Efuru and her husband traded in yams. They would paddle a canoe from their town to a tributary of the Great River, and thence to Agbor. There, they bought yams and other things rare in their town and sold them at a profit. When the yam trade was bad, they traded in dry fish and crayfish. It was in crayfish that they made their fortune (tradução nossa).

¹² Adizua was not good at trading. It was Efuru who was the brain behind the business (tradução nossa).

siderada uma mulher diligente e bem-sucedida graças a seu trabalho e talento, apesar dos casamentos fracassados e da ausência de filhos. Assim, junto à sua linhagem na casa de seu pai Efuru estava segura e valorizada (EZEIGBO, 1990, p. 158). Efuru era uma mulher rica, generosa e hábil nos negócios. Quando começou a sonhar com *Uhamiri*, a jovem percebeu ter sido escolhida para adorá-la. Ser uma sacerdotisa da deusa, porém, significava poucas chances de Efuru ter filhos (NWAPA, 1966, p. 203). Ao procurar um *dibia*, uma espécie de curandeiro da aldeia, para relatar os seus sonhos, Efuru ouviu que as escolhidas da deusa eram centrais para o desenvolvimento da comunidade.

É uma grande honra. Ela a protegerá e lhe dará riquezas. Mas você deve obedecer às leis dela. Olhe ao redor desta cidade, quase todos os prédios altos que você encontrar foram construídos por mulheres que, em algum momento, foram adoradoras de Uhamiri¹³ (NWAPA, 1966, p. 190).

Na literatura de Flora, as mulheres sem filhos nas comunidades igbos de *Ugwuta* o eram certamente para dedicar-se ao culto à deusa, que, por sua vez, as cobria de riquezas. Por meio da trajetória da personagem Nwapa mostrou a sua perspectiva sobre os caminhos que as mulheres igbos pavimentaram em suas comunidades para a reconstrução de seus papéis na linhagem, especialmente quando a maternidade não era uma opção.

Mesmo com a existência de sistemas e mecanismos por meio dos quais as mulheres igbos exerciam um papel central na tomada de decisões, pesquisadores e observadores externos igno-

¹³ It is a great honor. She is going to protect you and shower riches on you. But you must keep her laws. Look around this town, nearly all the storey buildings you find are built by women who one time or another have been worshippers of Uhamiri.

raram a existência deles. Ezeigbo (1990, p. 149) cita, por exemplo, os escritos de Basden, um missionário que atuou na antiga província de *Onitsha*. Embebido de uma noção ocidental sobre os papéis sociais de homens e mulheres, Basden reforçou em seu livro publicado em 1921 a ausência de direitos para as mulheres e a suposta postura submissa delas em aceitar a sua sorte. Oito anos depois, porém, na antiga província de *Owerri* ocorreu a famosa Guerra das Mulheres de Aba, na qual estas se levantaram contra a taxação abusiva de seu trabalho.

“Como se pode então conciliar a militância das mulheres igbos nesse evento e outros registrados com o estado de fraqueza, apatia e fatalismo que Basden atribuiu a elas [...]?”¹⁴ (EZEIGBO, 1990, p. 150). Se os documentos produzidos pelos observadores externos como Basden estão embebidos de uma percepção colonialista e racista sobre as populações africanas, como aproximarmos de um olhar endógeno sobre essas mulheres? São perguntas que a produção literária de Achebe e Nwapa, embebida pelo caráter testemunhal de seus autores, pode ajudar-nos a responder.

Parte 2: Instituições femininas na sociedade igbo contemporânea

O colonialismo britânico promoveu mudanças econômicas, sociais e culturais profundas na vida das cidades igbos. Concepções ocidentais de Estado, família e papéis de gênero funda-

¹⁴ How then can one reconcile Igbo women's militancy in this action and other recorded agitations with the state of weakness, apathy and fatalism Basden attributes to them [...] (tradução nossa).

mentaram a administração colonial, cujos gestores eram exclusivamente homens. Os Tribunais Nativos, criados por oficiais britânicos, substituíram as assembleias igbos, tornando irrelevante os laços de parentesco e enfraquecendo a atuação das organizações femininas, pois os administradores coloniais lidavam diretamente com as lideranças masculinas locais (CHUKU, 2009, p. 88).

As mulheres perderam a autoridade no mercado, nos templos, e os tribunais femininos, assim como ocorreu com todas as instituições judiciais “nativas”, foram declarados ilegítimos (CHUKU, 2009, p. 89). A ordem econômica e social imposta pelo colonialismo britânico, portanto, favoreceu os homens, pois os treinou para ocupar o lugar nos espaços administrativos, nas missões, nas empresas, etc. As mulheres, quando tinham acesso à educação ocidental, eram treinadas para os serviços domésticos. Desse modo, as mulheres igbos, que anteriormente eram responsáveis pelo setor produtivo nas comunidades igbos, foram empurradas para o setor informal (CHUKU, 2009, p. 89).

As mulheres reagiram por meio de boicotes, greves e protestos, especialmente voltados contra o governo colonial, missionários e empresas de comércio, mesmo diante de violenta repressão. Segundo Chuku (2009, p. 89-90), a autoridade colonial prevaleceu, mas as mulheres atuaram no sentido de buscar na própria estrutura colonial alguma forma de emancipação econômica e política, ainda que restrita a uma camada escolarizada e urbana. A maioria, no entanto, foi prejudicada pelas hierarquias pautadas em gênero.

Em *Women are Different*, Nwapa explicita por meio da história da personagem Agnes que formação e capacitação nem

sempre eram suficientes para as mulheres conseguirem superar essas hierarquias:

Ela trabalhava sob o comando do Inspetor-Chefe Adjunto de Educação, que, infelizmente, não tinha muita confiança em pessoas como Agnes, apesar de sua educação. Como resultado, os relatórios de Agnes foram ignorados e seus esforços não eram apreciados (NWAPA, 1992, p. 63).

Ezeigbo também destacou a perda do poder político, econômico e religioso das mulheres em sociedades africanas no período colonial (1990, p. 149). Progressivamente, as mulheres foram excluídas das atividades econômicas, da política, ciência e tecnologia. Sequer podiam tomar decisões sobre os assuntos que as afetavam diretamente, ao contrário do que ocorria no passado (EZEIGBO, 1990, p. 164).

A partir das décadas de 1940 e 1950, as mulheres da Nigéria (oriundas de diferentes povos, como igbo, iorubás, etc.), especialmente as que viviam nos grandes centros urbanos, engajaram-se nas políticas de descolonização por meio da filiação em organizações femininas¹⁵ (CHUKU, 2009, p. 91). Essas associações tinham por objetivo promover a educação, garantir melhores condições de vida e defender os interesses das mulheres. Flora Nwapa (1997, p. 424), por exemplo, destacou em seu texto a atuação de um órgão voluntário e não governamental que reuniu a maioria desses grupos sob sua égide: o *National Council of Women's Society* (N.C.W.S.). Ele surgiu em 1959 e estabeleceu

¹⁵ Uma das mais conhecidas foi a Nigerian Women's Union (NWU), de 1949, que esteve sob a liderança de Funmilayo Ransome-Kuti, iorubá, figura política feminina de maior visibilidade na história da Nigéria.

filiais nas principais regiões da parte sul da Nigéria. Nwapa reforçou que, apesar das modificações sociopolíticas na Nigéria, essas diferentes associações e grupos formados por mulheres constituíram-se com alguns princípios similares àqueles das antigas comunidades: irmandade e auxílio mútuo (NWAPA, 1997, p. 424).

Surgiram também alas femininas nos principais partidos políticos da Nigéria colonial, até que em 1950 as mulheres do sul, entre elas as mulheres igbos, conquistaram o direito ao voto e a concorrer a cargos políticos¹⁶ (CHUKU, 2009, p. 92). A atuação de mulheres igbos no sudeste da Nigéria foi fundamental para que o NCNC (*National Council of Nigeria and the Citizens*), um dos principais partidos políticos atuantes na Nigéria, controlasse o governo regional do leste para ter assentos na Assembleia Nacional em número suficiente para eleger o Dr. Nmandi Azikiwe como o primeiro presidente da Nigéria (CHUKU, 2009, p. 93).

A Nigéria tornou-se uma república em 1963, três anos após a independência, e até 1998 alternou entre regimes civis e militares. Apesar das mulheres da parte sul do país poderem participar das eleições federais, poucas realmente conseguiram ocupar cargos políticos. As mulheres igbos que conseguiram atuar em espaços de poder fizeram-no por meio de nomeação e não eleição, o que enfraquecia o exercício do poder a elas atribuído. Chuku (2009, p. 101) ressalta que aquelas que tentaram maior autonomia foram forçadas a renunciar.

¹⁶ As mulheres do norte da Nigéria, região de maioria muçulmana, só puderam votar após o *The Draft Local Government Electoral Regulations*, de 1976, que estabeleceu que todos os homens e mulheres maiores de 18 anos poderiam votar.

Com o agravamento das tensões no final da década de 1960 explodiu a Guerra Civil Biafra-Nigéria.¹⁷ Nesse período, muitas mulheres igbos atuaram como enfermeiras nas equipes médicas ou foram enviadas para missões diplomáticas no exterior em busca de apoio para a causa biafrense (CHUKU, 2009. p. 95). Em *Women are Different*, Nwapa utilizou a história da personagem Dora para exemplificar a atuação de mulheres no trabalho e assistência no contexto da guerra. Em julho de 1967, quando a guerra civil implodiu, Dora começou a estocar seu bangalô de alimentos e transferiu sua empresa de panificação para outra região. Quando ficou sem matéria-prima, recebeu farinha do Conselho Mundial de Igreja e da Cáritas. Assim começou a produzir pacotes de bananas-verdes desidratadas para abastecer soldados que combatiam na frente de guerra e a Casa do Governo, em Umuahia (NWAPA, 1992, p. 74).

Em que pese a pouca presença de mulheres em cargos na administração pública (Flora Nwapa, por exemplo, comandou o Ministério de Saúde e Bem-Estar Social e de Terras, Pesquisa e Desenvolvimento Urbano de 1970 a 1975), elas se mobilizaram por meio de organizações contemporâneas para garantir que seus interesses não fossem negligenciados. As ações decorrentes da Década das Mulheres (1975-1985)¹⁸ impulsionaram o desenvolvi-

¹⁷ A Guerra Civil Biafra-Nigéria ocorreu entre os anos de 1967 e 1970 em decorrência de um processo separatista da parte sudeste da Nigéria, de maioria igbo, que fundou a República de Biafra. O evento matou milhões de pessoas, cerca de 100 mil soldados e 500 mil a 2 milhões de civis (maioria devido ao bloqueio de Biafra pelas tropas federais) (KI-ZERBO, 1999).

¹⁸ Entre 1976 e 1985, as Nações Unidas (ONU) declararam a Década das Mulheres, o período no qual haveria a elaboração de uma agenda voltada para a melhoria nas condições de vida das mulheres.

mento de movimentos feministas internacionais e nacionais, além da criação de instituições voltadas para aumentar a conscientização sobre os problemas enfrentados pelas mulheres nigerianas.

A pressão desses movimentos e instituições fez com que o governo militar do major Ibrahim Babangida (1985-1993) criasse organizações feministas financiadas pelo Estado, como a *Better Life for Rural Women* (BLP), sob administração de Maryam Babangida (esposa do major) em 1988, e a *National Commission for Women* (NCW), em 1989 (CHUKU, 2009, p. 97).

Essas instituições conseguiram relativamente atuar na melhoria da condição de vida de diversas mulheres por meio de serviços de planejamento familiar, formação profissional, cuidados com a saúde, entre outros. Porém, sua atuação estava limitada pelas diretrizes ideológicas do Estado; não havia transparência quanto ao uso dos recursos e não impactou em nada nos mecanismos que impediam o acesso de mulheres ao poder. O mesmo aconteceu no *Family Support Program* (FSP), criado pelo governo militar do General Sani Abacha (1993-1998), também sob gestão de uma primeira-dama, Maryam Abacha¹⁹ (CHUKU, 2009, p. 98).

O impacto problemático dessas organizações do Estado para as mulheres ultrapassou as limitações de sua atuação. Além de seu uso para enriquecimento pessoal e projeção política dos

¹⁹ Os problemas dos programas BLP e da FSP foram atribuídos, entre outras coisas, à “síndrome da primeira-dama”, fenômeno não exclusivo da Nigéria, no qual as mulheres acessam o poder por meio de seus relacionamentos como esposas ou amantes de homens influentes no governo. Saiba mais em OKEKE, Philomina E. *First Lady syndrome: the (en)gendering of bureaucratic corruption in Nigeria*. Codesria Bulletin, 1998, p. 16-19.

chefes de governo e suas esposas, essas organizações reduziram o poder de ações daquelas organizações independentes, seja por meio de ingerência direta (como quando Maryam Babangida se tornou patrona do NCWS), como a defesa da prioridade do papel feminino para a maternidade e casamento (CHUKU, 2009, p. 100). Ao mesmo tempo, os inúmeros eventos, conferências e seminários promovidos por essas instituições ajudaram a aumentar a conscientização das mulheres sobre sua condição no país.

Em *Women are Different*, Flora abordou essa mudança de perspectiva entre as mulheres sobre diversos assuntos relacionados à vida das mulheres, entre elas o casamento, por meio das personagens Dora (mãe) e Chinwe (filha):

Chinwe fez a coisa certa. A geração dela estava se saindo melhor do que a da mãe. A geração dela estava dizendo aos homens que existem diferentes maneiras de viver a vida de forma plena e frutífera. Eles estão dizendo que as mulheres têm opções. Suas vidas não podem ser arruinadas devido a um casamento ruim. Elas têm uma escolha, uma escolha de criar o seu próprio negócio, uma escolha de casar e ter filhos, uma escolha de casar ou divorciar-se dos seus maridos. O casamento não é o único caminho²⁰ (NWA-PA, 1992, p. 119).

Chuku (2009, p. 101) considera que a herança igbo de mobilização coletiva feminina tem sido até o presente o impulsor das diversas organizações e associações que visam proteger os interesses das mulheres. A FemCo é só um exemplo de muitos

²⁰ Chinwe had done the right thing. Her generation was doing better than her mother's own. Her generation was telling the men, that there are different ways of living one's life fully and fruitfully. They are saying that women have options. Their lives cannot be ruined because of a bad marriage. They have a choice, a choice to set up a business of their own, a choice to marry and have children, a choice to marry or divorce their husbands. Marriage is not the only way (tradução nossa).

outros coletivos femininos em atuação na Nigéria contemporânea. A inserção de algumas mulheres individualmente em espaços de poder não significou melhorias na condição geral de todas elas, seja por ausência de poder decisório ou por associação aos interesses da elite na qual algumas mulheres estavam inseridas. Por isso, as organizações tornam-se alternativas para uma atuação coletiva cujos resultados são mais eficazes e duradouros.

Muitos desses coletivos, nos quais diversas mulheres igbos atuam no presente, direcionam-se mais para suprir as necessidades de sobrevivência e enfrentamento das crises econômicas que afetam principalmente as mulheres pobres. Um exemplo é a proliferação de sociedades cooperativas de mulheres em diferentes setores da economia (CHUKU, 2009, p. 101), com acesso a linhas de crédito exclusivas e sistemas próprios de poupança²¹, conhecido como *Esusu* em igbo.

Conclusão

Olhar para as experiências de mulheres no continente africano implica, de nossa parte, reconhecer que “África” não é um substantivo singular. Falamos de um continente plural, dinâmico e, assim como todas as sociedades do mundo, marcadas pelas implicações e contradições de um sistema que prioriza o acúmu-

²¹ *Esusu* é uma variação da palavra *Isusu*, uma palavra igbo que significa contribuir. Trata-se de um esquema de poupança no qual um grupo de pessoas se reúne para colocar uma quantia acordada de dinheiro diária, semanal ou mensalmente, e então, no final de cada mês, alguém no grupo pega todo o dinheiro (sem juros) economizado para aquele mês. Isso é posteriormente rotacionado entre todos os membros do grupo. Saiba mais em ADEOLA, UZO e ADEWUSI (2020).

lo de capital para uma minoria nos grandes centros do capitalismo em detrimento de uma maioria espalhada pelas periferias mundiais. Neste ensaio, os olhares voltaram-se para as experiências de mulheres igbos na Nigéria e como elas se mobilizaram coletivamente para lidar com todas essas transformações.

Retomando o alerta de Glória Chuku na introdução, apresentei que as sociedades antigas igbos possuíam uma organização sociopolítica pautada na noção de equilíbrio, segundo a qual as partes masculinas e femininas deveriam atuar no sentido da complementaridade. Se, por um lado, esse sistema permitiu que as mulheres pudessem organizar-se por meio de associações e grupos etários que garantiam a elas liberdade e controle sobre os assuntos que lhes diziam respeito diretamente, por outro, marcadores de autoridade evidenciaram que ali a autoridade era masculina. Ainda que homens fossem punidos caso fossem violentos ou abusivos com suas mulheres, essas punições decorriam da crença de que aquele sujeito colocou em risco o equilíbrio daquela sociedade e não por uma noção de que a mulher por si só deveria ser protegida.

Mesmo sob esses termos, nessas sociedades antigas as mulheres igbos possuíam mais instrumentos de organização própria e de participação nas decisões políticas do que nos períodos posteriores, ou seja, no colonialismo e na Nigéria pós-independência. As dinâmicas de atribuição de poder e autoridade numa sociedade atravessada por princípios ocidentais de hierarquia de gênero potencializaram as hierarquias já existentes e retiraram dessas mulheres os papéis centrais que desempenhavam na gestão e na economia igbos.

Foi justamente na permanência de uma ideia de coletividade feminina que as mulheres igbos (e não igbos) encontraram alternativas para conseguir alguma melhoria de vida na Nigéria contemporânea. Os caminhos a serem percorridos para uma efetiva busca por uma sociedade igbo mais equilibrada e segura para as mulheres são longos, porém foram pavimentados por suas antepassadas, como Achebe e Nwapa retrataram em suas obras.

Referências

ACHEBE, C. **O mundo se despedaça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ACHEBE, C. **Morning Yet on Creation Day**: Essays. Londres: Heinemann, 1976.

ADEOLA, O.; UZO, U.; ADEWUSI, A. Indigenous Financial Practices of Igbo Micro-entrepreneurs in Lagos. In: ADEOLA, O. (ed.). **Indigenous African Enterprise**. Advanced Series in Management, Vol. 26, Leeds: Emerald Publishing Limited, 2020. p. 143-159.

CHUKU, G. Igbo Women and Political Participation in Nigeria, 1800s-2005. **The International Journal of African Historical Studies**, v. 42, n. 1, p. 81-103, 2009. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40282431?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 10 ago. 2024.

EZEIGBO, T. A. Traditional women's institutions in Igbo society: Implications for the Igbo female writer. **African Languages and Cultures**, v. 3, n. 2, p. 149-165, 1990. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/09544169008717717>. Acesso em: 10 ago. 2024.

KI-ZERBO, J. **História da África Negra-II**. 3. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1999.

MORTARI, C. O “equilíbrio das histórias”: reflexões em torno de experiências de ensino e pesquisa em História das Áfricas. In: PAULA, S. M. de; CORREA, S. M. de S. (org.). **Nossa África: ensino e pesquisa**. São Leopoldo: Oikos, 2016. p. 41-53.

NWAPA, F. **Efuru**. Londres: Heinemann, 1966.

NWAPA, F. Priestesses and Power Among the Riverine Igbo. In: KAPLAN, F. S. (ed.). Queens, Queen Mothers, Priestesses, and Power: Case Studies in African Gender. **Annals of the New York Academy of Sciences**. New York: The New York Academy of Science, 1997. v. 810, p. 415-424.

NWAPA, Flora. Women and Creative Writing in Africa. In: OLANIYAN, Tejumola; QUAYSON, ATO. **African Literature: an Anthology of Criticism and Theory**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. p. 526-532.

NWAPA, F. **Women are Different**. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1992.

CAPÍTULO VI

Cinema e literatura em Angola

Renata Dariva Costa

A relação entre cinema e literatura em Angola é um caminho contínuo de entrelaçamentos e casamentos. Grande parte das obras produzidas na atualidade faz menção a escritores angolanos. Por exemplo, o filme *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005-7), de Ondjaki e Kiluanje Liberdade, é uma adaptação de inspiração direta do escritor angolano Ndalú de Almeida (Ondjaki) do poema *Buscando o Homem* (2000), de António Gonçalves. A obra fílmica produziu *a posteriori* uma outra obra literária de mesmo nome numa edição bilíngue entre o português e o alemão, que contou com prosa e poesia de diversos autores, como João Melo, Agostinho Neto, José Luís Mendonça, entre outros. Outra obra fílmica dos anos 2000 com a coparticipação de outros países que têm como eixo nodal a literatura é o filme *Angola Saudades de Quem te ama* (2005), de Richard Pakleppa, onde é citado o escritor José Luandino Vieira. Recentemente, o grupo de cineastas da Geração 80 também tem realizado adaptações da literatura angolana para o cinema, principalmente com a participação do escritor angolano Ondjaki, como no curta *Vou Mudar a Cozi-*

nha (2021), ou através de outras parcerias como o longa-metragem *Avó Dezenove e o Segredo do Soviético* (2019), dirigido pelo cineasta moçambicano João Ribeiro e com a realização de Luís Galvão Teles, Gonçalo Galvão Teles e Antônio Junior numa parceria entre Portugal, Moçambique e Brasil.

Dentro desse cenário múltiplo entre literatura e cinema quero me deter na presença de José Luandino Vieira. O escritor tem novelas e contos adaptados para o cinema desde as primeiras obras “angolanas” realizadas fora do território angolano antes da independência. A cineasta Sarah Maldoror realizou adaptações para o cinema de *O fato completo de Lucas Matesso*, conto presente na obra *Vidas Novas* e *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, em Monangambé (1968) e Sambizanga (1972), respectivamente. Essas obras produzidas antes da independência angolana antecipam, em vários elementos, alguns “itens” que estarão presentes na produção cinematográfica angolana do futuro território angolano.

Um pouco sobre a cineasta...

Sarah Maldoror, ou Sarah Ducatos (1929-2020)¹, esteve vinculada a espaços de cinema argelinos e da antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), onde estabeleceu contato com diferentes nomes como Serguei Guerassimov e Mark Donskoi, do qual era discípula, além de conhecer seu colega Ousmane Sembène. Conforme Piçarra (2017, p. 14-15):

¹ A data de nascimento da autora também varia conforme a fonte consultada. Infelizmente, a diretora faleceu em 2020 devido a complicações da COVID-19.

Sarah Maldoror, cujo nascimento ocorreu na ilha caribenha de Barbados², adoptou o nome artístico em homenagem a Isidore Ducasse (1846-1870), dito Conde de Lautréamont, autor d'*Os cantos de Maldoror* (1869). Nasceu no Caribe, no Arquipélago de Guadalupe, filha de mãe francesa e de pai natural da Ilha de Maria Galante, nas Antilhas Francesas. Em 1956, Maldoror foi uma das fundadoras do grupo *Les Griots* (Os Contadores de Histórias), a primeira companhia teatral “negra” da capital francesa, que promoveu a Negritude através de adaptações de Jean-Paul Sartre (1905-1980), Jean Genet (1910-1986) e Aimé Césaire (1913-2008), que lhe era próximo e sobre o qual fez alguns filmes.

Através da *Compagnie d'Art Dramatique des Griots* (Les Griots) ela estabelece contatos com grandes artistas diaspóricos e do movimento da Negritude e dos eventos organizados pela *Présence Africaine*. No início dos anos de 1960, entre 1961 e 1962, recebe uma bolsa de estudos no Instituto de Cinematografia da União Soviética e trabalha no Studio Gorki. Em sua formação inicial, a cineasta perpassa diversos países, como a França, Guiné-Conacri, Marrocos, Tunísia e, sobretudo, Argélia.³ Maldoror

² A questão de nascimento da dramaturga e cineasta diverge na bibliografia entre Guadalupe e o interior da França. Em entrevista a sua filha, comentando acerca da nacionalidade de sua mãe: “Ainda que ela não seja africana de nascimento, suas origens, seu trabalho e seu interesse pela causa africana permitem dizer que Sarah Maldoror ocupa um lugar privilegiado no cinema negro mundial”. Para se definir, ela diz: “Sinto-me em casa em toda parte. Sou de toda parte e de lugar algum. Meus ancestrais eram escravos. No meu caso, isso torna as coisas mais difíceis. Os antilhenses me acusam de não viver nas Antilhas, os africanos dizem que eu não nasci no continente africano e os franceses me criticam por não ser como eles”. A respeito do cinema, na entrevista há o relato: “Não me importa que o autor seja negro ou branco se a história for interessante. O cinema não tem fronteiras”. Ver: ANDRADE, Annouchka de. “Um olhar sobre o mundo”. In: Lúcia Ramos Monteiro (org.). *África(s): cinema e revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016 (p. 84).

³ Maiores dados sobre o circuito das redes da diretora em: SILVA, Alessandro. Sarah Maldoror: uma cineasta em diáspora. *Revista USP*, n. 123, 2019 e na recente Fundação Sarah Maldoror. Disponível em: <https://sarahmaldoror.org/sarah/>. Acesso em: 27 maio 2024.

também trabalhou como assistente de Gillo Pontecorvo em *A Batalha de Argel* (1966).

Monangambé (1968) foi seu primeiro curta-metragem, e *Sambizanga* (1972) talvez seja o longa-metragem mais conhecido da diretora. Entre 1968 e 1972, autores como Piçarra (2017) e Silva (2019) destacam outras produções realizadas pela diretora como *Des Fusils pour banta* (1971, longa-metragem), *La Commune, Louise Michel et nous* (curta), *Saint-Denis sur avenir* (média-metragem) e os curtas *Viva la muerte* e *The poor and the proud*, realizados entre 1971-1972. Além disso, em 1966, ano em que participa como assistente na *Batalha de Argel*, colabora na obra *Elles*, de Ahmed Lalle, filme dedicado às jovens argelinas pós-revolução. A cineasta também esteve presente na equipe de Willian Klein ao lado de seu marido na obra *The Pan-African Festival of Algiers*, de 1969, destinada a documentar o festival ocorrido no período.

Monangambé (1968): o grito para o cinema “angolano”

Seu primeiro filme, *Monangambee*, ou popularmente conhecido como *Monangambé*⁴, foi realizado com atores não profissionais. O único ator profissional presente era o argelino Mohamed Zinet (1931-1995), com o qual Sarah teve contato no filme *A Batalha de Argel* (1966). Filmada na Argélia em aproximadamente três semanas, a obra foi uma adaptação do conto de

⁴ A palavra *Monangambee* está escrita dessa forma em seu acervo de restauração na Alemanha.

Luandino Vieira *O Fato Completo de Lucas Matesso* (1962)⁵. O conto foi escrito por Luandino ainda na prisão dentro do pavilhão prisional da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado). Na altura, a obra foi premiada com o prêmio João Dias da Casa dos Estudantes do Império. A obra foi editada pela primeira vez em 1968 numa versão francesa nas Edições Anti-Colonial⁶ e em 1971 pela Présence Africaine junto com *A vida verdadeira de Domingos Xavier*⁷.

Maria Piçarra (2013, p. 32) afirma que a produção fílmica contou com apoio financeiro de 7 mil dólares e suporte técnico do Departamento de Orientação e Informação da Frente de Libertação Nacional e do Exército Nacional Popular. O curta-metragem recebeu diversos prêmios, como Dinar Film Festival, na França, o International Critics' Prize no Carthage Film Festival, na Tunísia, e foi selecionado para o terceiro lugar no Festival Pan-africain de Ougadougou (FESPACO) em 1972. Participa também de uma seção paralela dentro do Festival de Cannes (PIÇARRA, 2017). A obra foi realizada em língua francesa.⁸

⁵ A versão consultada para este trabalho faz parte da obra *Vidas Novas*, produzida pela União dos Escritores Angolanos (5ª edição), que teve uma tiragem de 10.000 exemplares e realizada pela Ediciones Cubanas para a União dos Escritores Angolanos e impressa na República de Cuba em junho de 1985.

⁶ Capa ilustrativa da edição presente em: <https://www.tchiweka.org/biblioteca/b-00442> Acesso em 10 abril de 2024. Os dados retirados sobre as edições são do resumo da edição da Editora Ática na obra *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*.

⁷ Capa da edição de 1971, presente em: <https://www.tchiweka.org/biblioteca/b-00388> Acesso em 10 de abril de 2024. A obra contou com a revisão de Mario Pinto de Andrade, marido de Sarah Maldoror.

⁸ Dentro da cinematografia angolana grande parte das obras fílmicas foi realizada em português, língua adotada após a descolonização do país em 1975. Os trabalhos de Sarah Maldoror e do cineasta de origem portuguesa, posteriormente naturalizado angolano, Ruy Duarte de Carvalho, são algumas das exceções dentro dessa cinematografia.

Outros elementos sobre a produção do curta merecem ser destacados. Em entrevista de Maldoror a Raquel Schefer (2015, p. 144) a respeito da obra:

RS – Realizou *Monangambee* [1969] a partir do conto O Fato Completo de Lucas Matesso [1962], de Luandino Vieira [n. 1935]. De que forma concebeu a adaptação cinematográfica do texto literário?

SM – *Monangambee* é uma curta-metragem e, portanto, a realização não foi difícil. Por outro lado, o conto de Luandino Vieira é um texto verdadeiramente cinematográfico, o que também facilitou a realização do filme. Foi fácil de fazer. Havia um só décor e poucos actores. Um deles era Mohamed Zinet [1932-1995, o “guarda prisional”], alguém que encontrei por acaso e que nunca tinha actuado, mas que era um actor brilhante. Gostava da história de Luandino Vieira. Uma mulher leva comida ao marido preso e diz-lhe – “Trouxe-te um completo”. Os portugueses, que não conheciam a África, não entendiam o significado da palavra. Na Guiné-Bissau, um completo é um prato com carne, mas, para os portugueses, o completo era um fato completo com uma mis-siva ou um bilhete secreto dentro.

Em comparação ao conto literário, o curta tem um enfoque maior na mulher (Maria) que busca auxiliar seu marido que está na prisão. A ida para Luanda como eixo principal é um dos elementos norteadores, mas no conto a atual capital de Angola aparece mais no final da narrativa, e há uma constante menção ao Congo como o lugar de onde vem os “terroristas” contrários ao regime de Salazar. A tensão para encontrar o “fato completo” é presente em ambas as narrativas, sendo no conto e no filme iniciada logo no início da narrativa. Em ambos os suportes, a narrativa da tortura é um elemento forte em comum. No filme, a utilização da banda sonora é marcada como uma espécie de grito para aguentar a solidão da prisão e a dor das práticas da

tortura. Além disso, há vários planos e enquadramentos⁹ que dão enfoque à figura de Salazar.

A música da obra fílmica foi realizada pelo Art Ensemble, de Chicago. Em relação à escolha musical, em entrevista realizada a Raquel Schefer (2015, p. 145) a cineasta afirma:

RS – O Art Ensemble of Chicago é conhecido por seguir processos de improvisação livre. Em *Monangambeee*, tal como em *Sam-bizanga* [1972], trabalhou com actores não profissionais. A interpretação do filme baseava-se também num método de improvisação livre?

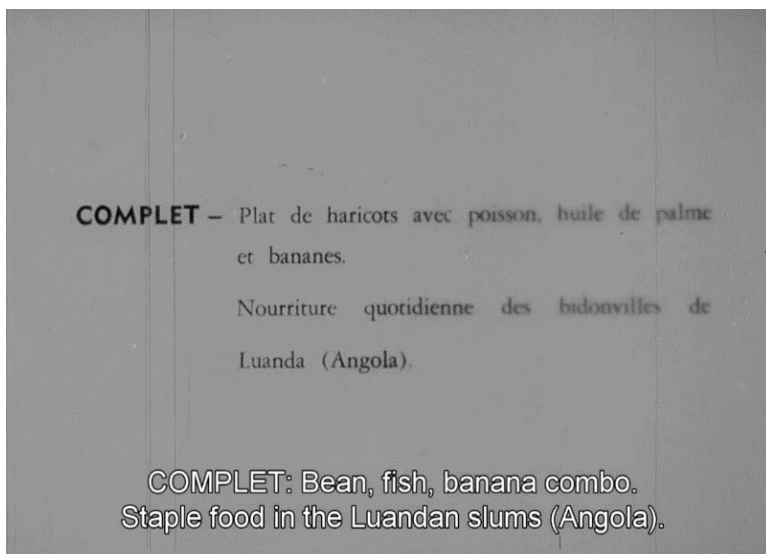
SM – Claro que sim. Em primeiro lugar, era necessário que os actores, todos eles não profissionais, compreendessem o que era o filme. Não podemos esquecer que era o primeiro filme que se fazia sobre a guerra. Por essa razão, era muito importante que eles representassem bem a natureza do conflito. Fui muito criticada pelas cenas de tortura, por ter feito os actores emagrecerem. As agressões e os golpes na sua dimensão física, de contacto entre os corpos, têm muito mais efeito do que uma cena de chicotearia. Aquilo que me interessava era o sofrimento que cada novo soco representava.

A música no filme perpassa a questão linguística, que é marcada pela diferença na dicotomia entre colonizado e colonizador. O jazz é utilizado como símbolo da falta de voz do prisioneiro em toda a narrativa. O prisioneiro fala diversas vezes a frase: *Le complet*, esperando o alimento que nunca vem, até seu falecimento. Enquanto os portugueses acreditam que o “Le complet” é um bilhete secreto. No conto, em seu término há a explicação do “Le complet”, enquanto no filme talvez não fique tão claro ao espectador que não conhece o contexto do qual a obra foi tirada. Vejamos a explicação no conto:

⁹ Plano: imagem que “aparece”. Plano 1 + Plano 2 + Plano 3=cena. Cena 1+ Cena 2 +...= Sequência (GERBASE, 2012, p. 90-94; AUMONT, Jacques; MARIE, Michel, 2009, p. 35-60).

O amarelinho doce do azeite de palma estava a rir para ele com esses dentes todos do feijão bem cozido e quase emborrachado pela colher d pau, Maria sabia fazer tão bem, nessa panela de barro onde lhe cozera. E tinha o peixe para lhe juntar, as bananas mesmo, embrulhadas no papel, tudo como ele gostava, essa boa comida do povo que a companheira cozinhava, sabia ainda arranjar como ninguém. Essa comida de feijão de azeite-palma com peixe de azeite-palma, a banana e tudo, que toda a gente nos musseques tem só a mania de chamar de “fato completo” (VIEIRA, 1985, p. 138).

Primeiro plano de abertura do filme
explicando o que é o “completo” (0’59)



Fonte: MALDOROR, Sarah. Monangambé (1968).

Após a abertura, na primeira sequência do filme temos o caminhão da PIDE indo para a prisão. O primeiro plano já na prisão é justamente o encontro de Maria (1’44) com seu marido,

agora um preso político (2,34). Segundo entrevista realizada a Sarah Maldoror sobre a escolha da atriz (SCHEFER, 2015, p. 146):

RS – Por que razão optou por trabalhar com actores não profissionais, como a economicista e historiadora cabo-verdiana Elisa Andrade, que depois interpreta Maria em *Sambizanga*?

SM – Na verdade, não tinha outra escolha. *Monangambée* é o primeiro filme da Elisa Andrade. Encontrei todos os actores no local de filmagem. A Elisa era muito bonita e agradável, mas como fui criticada por sua beleza... Quando a heroína de um filme francês ou americano é bonita, não há qualquer problema, mas, se a heroína for africana, não pode ser bela... tinha encontrado uma mulher de grande sensibilidade e, além disso, bonita. Deveria ter abdicado dela só porque era negra? É claro que não.

Logo após o término do curto encontro, há o debate entre os oficiais da PIDE, buscando entender quem era o preso político que recebeu a visita da mulher que foi questionada por levar um “combo”. Há um plano com enfoque na foto, acusando-o de ser responsável pela “baderna” em Luanda. De onde vêm os acompanhantes desse responsável? Do Congo? Do meio do mato? De Cadinga (06’02). Enquanto é tecida essa sequência, há um enfoque no quadro de Salazar, que está pendurado atrás da mesa dos policiais (5’44-6’29), onde é solicitado ao sr. Rais que terá que questionar ao máximo essas “feras”. Ao término dessa sequência, começa a surgir a figura do preso político já cansado na prisão. Todas as cenas das sequências do preso político são de agonia por fome e pela tortura de um prato de alimento que nunca vem e a consequente deterioração de sua própria vida com a ausência de comida e com as práticas de tortura do regime salazarista.

É notável que o curta busca estabelecer conceitos de identidades dados pela luta anticolonial, principalmente do papel do

homem que grita na prisão na busca de suas roupas e do prato completo, que consistia de feijão com peixe e banana, enquanto é colocado como um “terrorista” contra o regime português. Para o homem era negada a dignidade de permanecer no mundo. Em entrevista a Raquel Schefer (2015, p. 146-147):

RS – *Monangambé* é um filme extraordinário do ponto de vista estético. Filme expressionista ao nível plástico, é notória a influência da escola russa na sua montagem. Ao realizar *Monangambé*, tinha a intenção de criar uma estética anticolonial, isto é, de se estabelecer as condições formais para a emergência do cinema africano e de uma estética cinematográfica negra?

SM – Poderíamos dizer que sim, embora, para mim, o cinema sempre seja uma descoberta, uma descoberta que desfaz certas construções culturais. É paradoxal que seja necessário ir a museus europeus e não a museus africanos para ver arte africana. Há toda uma construção cultural por trás, e é a isso que me refiro.

***Sambizanga* (1972), o primeiro longa-metragem “não angolano” sobre a História de Angola**

Sambizanga é, em alguns aspectos, uma ampliação da diretora de sua primeira obra. *Sambizanga* (1972) possui inúmeras conexões com o primeiro curta da autora, começando inicialmente pela música, na qual ao ritmo de tambores, similares ao ritmo do semba, é cantado *Monangambé*. No primeiro plano geral do filme mostra-se o mar, que pode ser simbolizado pela mudança e pela transformação em busca de renovação. Nos planos seguintes, mostra-se a importância do trabalhador lutando por uma nova nação, apesar de ainda escravo do colonialismo português, gerando assim a primeira sequência do filme. O mar está constante também no último plano da obra. Adaptado da

obra de Luandino Vieira, *A vida verdadeira de Domingos* (1971)¹⁰, a abertura do filme difere do conto literário. No primeiro capítulo do livro, há o anúncio da prisão de um senhor que ninguém sabe quem é no musseque¹¹ ao olhar de uma criança Zito em diálogo com o seu avô Petelo. Petelo, por sua vez, tem várias recordações do mar. Talvez este seja um dos elementos que fez Maldoror optar pelo primeiro plano da obra ser o próprio mar. O primeiro capítulo do livro também difere da narrativa fílmica, pois o filme em seus primeiros planos que dão origem à sua primeira sequência mostra a importância do trabalho para construir uma nova nação e lutar contra o colonialismo, não havendo na abertura o diálogo entre Zito e Petelo, ou seja, há no filme um enfoque de diálogos entre os trabalhadores. É a partir do capítulo dois que ambas as narrativas convergem de uma forma mais similar. Segundo Piçarra (2017, p. 22) a respeito da importância de realizar o filme:

¹⁰ A versão literária consultada é da coleção de autores africanos da Ática. Segundo dados da bibliografia sobre o autor, a grande popularização da obra ocorreu em 1971, conforme também colocado por Piçarra (2017, p. 22). Escrito em 1961, a obra contou com uma edição em Lisboa pela Edições 70 em 1974; uma segunda edição em 1975; uma terceira edição numa parceria entre as Edições 70 e a União dos Escritores Angolanos (U.E.A.); quarta edição entre as Edições 70 e a U.E.A., numa edição de bolso; uma quinta edição comemorativa realizada pela U.E.A. no 1º Congresso do MPLA. Houve também uma tradução russa em 1973; outra tradução alemã em 1974; tradução sueca em 1976; outra tradução norueguesa em 1976 e uma primeira tradução inglesa em 1977 (Ática, 1974, p. 95). Capa da edição de 1974 pela Edições 70. Disponível em: <https://www.tchiweka.org/biblioteca/b-03430>. Acesso em: 27 maio 2024. Capa da edição de 1977 disponível em: <https://www.tchiweka.org/biblioteca/b-03434>. Acesso em 27 mai. de 2024. Capa da edição entre a parceria da U.E.A. e a Edições 70, em 1977. Disponível em: <https://www.tchiweka.org/biblioteca/b-03436>. Acesso em: 27 maio 2024. Capa da edição de 1979 pela U.E.A. Disponível em: <https://www.tchiweka.org/biblioteca/b-04383> Acesso em 27 mai. de 2024.

¹¹ Musseke ou Musseque são as regiões mais periféricas de Angola, o que seria correspondente no Brasil às favelas ou comunidades brasileiras.

Em 1971, no âmbito da edição conjunta, pela *Présence Africaine*, de *Ofato completo de Lucas Matesso* e de *A vida verdadeira de Domingos*, de Luandino Vieira, submete, inspirado nesta última obra e para apreciação pelo Centre National de Cinématographie (CNC), um argumento seu, assinado também por Mário Pinto de Andrade e pelo escritor e jornalista Maurice Pons. Em carta enviada, de Paris, a 23 de agosto de 1971, a Pinto de Andrade anuncia que conseguiu um apoio de 30 milhões de francos antigos – o CNC aprovou, no final de junho, um apoio selectivo que poderia atingir os 300 mil francos – para a rodagem do novo filme. Começará a trabalhar no filme sobre Domingos Xavier no final de setembro, anuncia. Afirma que, sem a ajuda do companheiro, não poderá começar. Escreve-lhe: “Tenho absoluta necessidade de ti”.

Segundo a autora, inicia-se o plano de trabalho em dezembro para a preparação e a rodagem entre janeiro e fevereiro no Congo Brazzaville. Escolhe-se o musseque. Apesar da obra tratar sobre o distrito de Sambizanga, importante bairro para o estabelecimento musical de grupos e de atividades recreativas anticoloniais, no momento não era possível filmar em Angola devido à pressão da PIDE e do próprio regime colonial português. Em 1961, ocorreu um dos primeiros atos contra o regime no bairro, no dia 4 de fevereiro, que é citado no final da obra fílmica e que marca o início da luta armada contra Portugal. O filme foi produzido em torno de sete semanas no Congo Brazzaville e teve a sua montagem em Paris em aproximadamente dez semanas (PIÇARRA, 2017, p. 23). Segundo entrevista a Sarah Maldoror:

Filmei no Congo-Brazzaville porque não era possível fazê-lo em Angola. O Congo Brazzaville era independente e, além disso, interessava-me a arquitectura da prisão de Brazzaville. O rio Congo também era impressionante. Quando faço um filme, os décors são tão importantes quanto o texto. [...] Quando vi o rio Congo, soube imediatamente que era ali que iria filmar. Cinematograficamente, tanto a prisão quanto o rio me pareciam excepcionais (SCHEFER, 2015, p. 149).

O filme passou por várias revisões de Luandino Vieira (SCHEFER, 2015, p.150). A obra ganhou vários festivais, dos quais se destacam o Tanit d'Or do Festival de Cinema de Cartago e International Catholic Film Office Award no FESPACO em 1973. O filme foi distribuído pela Europa e Estados Unidos, enquanto Luandino Vieira encontrava-se preso (PIÇARRA, 2017, p. 23-25). Segundo Carmo:

Sambizanga foi pioneiro e distinguiu-se por três motivos: por ter prenunciado a criação de uma produção de cinema especificamente africana; por ser uma obra ficcional inspirada pelos movimentos de libertação africanos; e pela opção em assumir um ponto de vista feminino. Visualmente bem conseguido – com grandes planos notáveis –, bem montado, é fragilizado por um certo didactismo político embora a opção de Maldoror de filmar num registo íntimo o distinga de um cinema militante de vocação colectivista, dominante no período em que foi realizado.

O filme foi proibido em Angola e Portugal por medo de revoltas, pois a independência angolana ocorre apenas após a Revolução dos Cravos (1974), em 1975. Após 1975, vários órgãos administrativos passam por uma grande reformulação, que é noticiada nas páginas do *Jornal de Angola* (FIGUEIREDO, 2019, p. 101). É nesse contexto que várias obras começam a ser exibidas, o que incluía novas programações na televisão, agora estatal (Televisão Popular de Angola, atualmente Televisão Pública de Angola). Conforme Figueiredo (2019, p. 103):

Na edição de domingo, dia 7, anunciava-se a exibição à noite, na televisão, do clássico *O Couraçado Potemkine* como primeiro filme de um ciclo dedicado ao realizador soviético Sergei Eisenstein, que se previa veicular todos os domingos do mês de março. A matéria apresentava uma breve biografia do cineasta, seguida de uma resenha do filme – um formato que se tornaria modelar dali por diante (JORNAL DE ANGOLA, 7 mar. 1976, p. 2). Por

motivos que não pude averiguar, o segundo filme do ciclo, Outubro, só seria exibido a 23 de maio (JORNAL DE ANGOLA, 22 maio 1976, p. 3). Em abril, foi a vez do cinema latino-americano com A terra prometida, do chileno Miguel Littín (JORNAL DE ANGOLA, 11 abr. 1976, p. 3), Os fuzis, do brasileiro Ruy Guerra (JORNAL DE ANGOLA, 18 abr. 1976, p. 3; 21 abr. 1976, p. 3), e A coragem do povo, do boliviano Jorge Sanjinés (JORNAL DE ANGOLA, 24 abr. 1976, p. 3). Também em abril, no Cinema Restauração, o mesmo que assistira à criação da UEA, promoveu-se uma Semana do Cinema Cubano. Em junho e julho, filmes soviéticos e húngaros foram exibidos na televisão, além de Zero em comportamento, do francês Jean Vigo, uma obra de 1933 caracterizada como uma “crítica do sistema de vida do chamado mundo ocidental” (JORNAL DE ANGOLA, 27 jun. 1976, p. 5; 4 jul. 1976, p. 3; 25 jul. 1976, p. 3).

É nesse contexto, pós-independência, que obras como *Sambizanga* começam a ser exibidas nas salas de cinema angolanas. Em Portugal, atualmente estamos realizando o levantamento da exibição da obra junto à Cinemateca Portuguesa. Os dados iniciais levantados mostram que o filme foi exibido juntamente a ciclos de “cinemas africanos”. Infelizmente, apenas após a morte da diretora encontramos inúmeras iniciativas pelo mundo de restauração e direito à concessão de suas obras. No Brasil, a cópia restaurada de *Sambizanga* (1972) foi exibida na mostra Ecofalante de 2020.

A obra de Maldoror conta com elementos importantes, como a presença da representação do grupo musical do Ngola Ritmos no final da obra.¹² O movimento musical do semba é vis-

¹² Grupo musical vinculado ao semba, estilo similar ao samba brasileiro. A respeito da nacionalização do estilo musical, autores como Moorman (2008) e recentemente Nascimento (2020) trazem estudos sobre o assunto. Ver: MOORMAN, Marisa. *Intonations. A Social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Ohio: Ohio University, 2008 E: NASCIMENTO, Washington. *Jogo das*

to como uma forma de resistência ao colonialismo, por ser um movimento musical clandestino surgido nos musseques, e foi adotado como elemento musical nacional após a independência. O semba surge em diversas obras fílmicas angolanas até os dias contemporâneos.

A língua aqui ganha destaque; a obra é narrada em diferentes idiomas como português, Lingara e Lari, vinculados aos participantes da realização do filme, como ocorreu no caso de *Monangambé*. É importante salientar a questão de múltiplos idiomas étnicos e da utilização de outras línguas, já que essa característica se perde com o estabelecimento do Laboratório Nacional de Cinema em 1975 e do Instituto Angolano de Cinema em 1977.

O filme conta a história de Maria e Domingos e a resistência da família na luta contra o colonialismo português. Domingos estava envolvido com a luta anticolonial e, após um período longo de trabalho, reencontra a sua esposa e sua família. O filme narra a rara presença de um casal negro em sua intimidade cotidiana-

Sombras: realidades misturadas, estratégias de subjetivação e luta anticolonial em Angola (1901-1961). Vitória da Conquista: Edições UESB, 2020. No cinema, o semba foi narrado em diversas obras, como por exemplo: *GAIVOTA Negra*. Direção: Nguxi dos Santos. Angola, 2003; *CARNAVAL da Vitória*. Direção: António Ole. Angola, 1978; *INDEPENDÊNCIA*. Realização: Mário Bastos. Angola, 2016; *LUANDA: Fábrica de Música*. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola e Portugal, 2009; *MÃE Ju*. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola, 2007; *MUXIMÁ*. Direção: Alfredo Jaar. Angola, Chile, 2005; *NA CIDADE Vazia*. Maria João Canga. Angola e Portugal, 2004; *O GRANDE Kilapy*. Direção: Zezé Gamboa. Angola, Brasil e Portugal, 2014; *O HERÓI*. Direção: Zezé Gamboa. Angola, França e Portugal, 2004; *PARA Não Esquecer Angola*. Direção: Marcelo Luna. Angola, 2005-2006; *RAÍZES do Carnaval de Luanda*. Direção: Chico Júnior. Angola, 2014; *A MINHA Banda e Eu*. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola, 2012; *ANGOLA Histórias da Música Popular*. Realização: Jorge António. Angola e Portugal, 2005. *RAÍZES DO SEMBA-TPA*. Além disso, há o documentário *O Lendário "Tio Licau"* e os *Ngola Ritmos*, de Jorge António, a que não tivemos acesso até o presente momento.

na num período em que essas formas de representação não eram tão comuns dentro da esfera cinematográfica tanto afro-diaspórica como, e principalmente, nas representações das obras do continente africano.

Após voltar para a sua comunidade, Domingos é preso pela PIDE e levado para diferentes prisões. Maria parte para a cidade de Luanda em busca de seu companheiro. Em várias partes da obra, Maria pergunta: “Guarda, sabes onde está meu homem?” de maneiras distintas. A busca de Maria com seu filho nas costas e as redes de apoio que vai encontrando pelo caminho são o guião da obra. No meio dessa trajetória, é mostrado um pouco do cotidiano da cidade de Luanda, que está em constante transformação. Domingos é interrogado diversas vezes pelo seu trabalho clandestino e questionado se possuía contato com o homem branco que auxiliava o movimento. Pereira, o escrivão da delegacia, é quem pratica a maioria das torturas e quem também fala a maioria das falas, remetendo Domingos como fora de lugar no mundo por ser “negro”. Domingos é condenado à prisão sem volta e falece na mesma, enquanto Maria sonha em reencontrá-lo indo diariamente na busca por seu marido. Após morto, os demais prisioneiros acolhem Domingos morto e fazem seu luto cantando a música *Birin Birin*¹³.

Maria é comunicada do falecimento de seu marido e parte para o luto, em que é acolhida por um grupo de mulheres. Essa sequência do filme (o luto) mostra em diferentes planos a dife-

¹³ Birin Birin é uma das músicas mais clássicas dentro da cultura angolana no período. Sua versão mais popular foi feita pelo músico Rui Mingas.

rença nos cuidados e no luto para homens e mulheres na sociedade angolana do período. O filme termina com uma grande festa ao som de Ngola Ritmos, em que é destacada a importância dos movimentos clandestinos para a luta de libertação. Além disso, durante a obra há uma pequena sequência de planos que mostra a importância da educação marxista para o desenvolvimento dos movimentos e para a construção de uma nova sociedade (1'01-1'05"41), “onde não há pretos e brancos, há apenas ricos e pobres, e o rico explora o pobre”.

Um elo entre caminhos...

Apesar de se constituírem em suportes diferentes, a literatura e o cinema angolanos entrecruzam-se entre as mais variadas geografias de afeitos dentro de uma perspectiva em que muitas vezes é difícil publicar ou ter o financiamento para o lançamento de uma obra fílmica até os dias atuais. Os primeiros filmes adaptados das obras de Luandino Vieira, ou seja, vindos da literatura, acabam por demarcar o nascimento de um cinema angolano com uma característica bastante peculiar de ligação entre redes nacionais e transnacionais para o seu surgimento. Por isso, são necessárias cada vez mais pesquisas que abordem a questão das redes de intelectuais, suas trajetórias, caminhos e entrelaçamentos.

Luandino Vieira, adaptado pelo olhar de Maldoror, ainda está presente nas narrativas contemporâneas, assim como surge uma nova rede de intelectuais como Ondjaki, que buscam, a partir da literatura, novos caminhos para o cinema. Diversas obras, como *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005-7), *Angola Saudades de*

quem te ama (2005), *Vou mudar a Cozinha* (2021), entre outras, têm inspirações diretas vindas de caminhos literários. Entrelaçar e cruzar os caminhos desses diferentes suportes é tecer uma história de afetos e críticas a uma nova forma de representar a sociedade.

Referências

Obras fílmicas

A BATALHA de Argel. Direção: Gillo Pontecorvo. Argélia e Itália, 1966.

A MINHA Banda e Eu. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola, 2012.

ANGOLA: Histórias da Música Popular. Realização: Jorge António. Angola e Portugal, 2005.

ANGOLA: Saudades de Quem te Ama. Realização: Richard Pakleppa. Angola e Inglaterra, 2005.

AVÓ dezanove e o Segredo do Soviético. Direção: João Ribeiro. Brasil, Moçambique e Portugal, 2019.

CARNAVAL da Vitória. Direção: António Ole. Angola, 1978.

GAIVOTA Negra. Direção: Nguxi dos Santos. Angola, 2003.

INDEPENDÊNCIA. Realização: Mário Bastos. Angola, 2016.

LUANDA: Fábrica de Música. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola e Portugal, 2009.

MÃE Ju. Direção: Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves. Angola, 2007.

MONANGAMBÉ. Direção: Sarah Maldoror. Angola, 1968.

MUXIMA. Direção: Alfredo Jaar. Angola, Chile, 2005.

NA CIDADE Vazia. Maria João Canga. Angola e Portugal, 2004.

O GRANDE Kilapy. Direção: Zezé Gamboa. Angola, Brasil e Portugal, 2014.

O HERÓI. Direção: Zezé Gamboa. Angola, França e Portugal, 2004.

OXALÁ Cresçam Pitangas – Histórias de Luanda. Direção e realização: Ondjaki e Kiluanje Liberdade. Angola e Portugal, 2006.

PARA Não Esquecer Angola. Direção: Marcelo Luna. Angola, 2005-2006.

RAÍZES do Carnaval de Luanda. Direção: Chico Júnior. Angola, 2014.

RAÍZES DO SEMBA. TPA.

SAMBIZANGA. Direção: Sarah Maldoror. Angola, Congo e França, 1972.

THE PAN-African Festival of Algiers. Direção: William Klein, 1969.

VOU Mudar a Cozinha. Direção: Ondjaki. 2021.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Annouchka de. “Um olhar sobre o mundo”. In: Lúcia Ramos Monteiro (org.). **África(s): cinema e revolução**. São Paulo, Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

FIGUEIREDO, Fábio Baqueiro. Batalhas da cultura cinema e música em Luanda nos dias da independência. In: SANSONE, Lívio; FURTADO, Cláudio. **Lutas pela memória em África**. Salvador: EDUFBA, 2019.

GERBASE, Carlos. **Cinema Primeiro Filme**. Descobrindo, fazendo, pensando. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.

MOORMAN, Marisa. **Intonations**. A Social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times. Ohio: Ohio University, 2008.

NASCIMENTO, Washington. **Jogo das Sombras**: realidades misturadas, estratégias de subjetivação e luta anticolonial em Angola (1901-1961). Vitória da Conquista/BA: Edições UESB, 2020.

PHAF-RHEINBERGER, Ineke. **Mögen Pitangas Wachsen Literatur aus Angola**. Leipzig: Poetenladen, 2014.

PIÇARRA, Maria. O cinema é uma arma. In: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (org.). **Angola: o nascimento de uma nação**. Volume II: O cinema da libertação. Lisboa: Guerra e Paz, 2013.

PIÇARRA, Maria. Os cantos de Maldoror: cinema de libertação da “realizadora romancista”. **Mulemba**, n.17, p. 14-29, , jul./dez.. 2017.

SCHEFER, Raquel. Sarah Maldoror: o cinema da noite grávida de punhais. Entrevista de Raquel Schefer a Sarah Maldoror. In: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (org.). **Angola: o Nascimento de uma nação**. Volume III: O cinema da Independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.

SILVA, Alexsandro. Sarah Maldoror, uma cineasta em diáspora. **Revista USP**, n. 123, 2019.

VASCONCELOS, Adriano Botelho (org.). **Todos os sonhos, antologia da poesia moderna angolana**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2008.

VIEIRA, José Luandino. **A vida verdadeira de Domingos Xavier**. São Paulo: Editora Ática, 1979.

VIEIRA, José Luandino. O fato completo de Lucas Matesso. In: VIEIRA, José Luandino. **Vidas Novas**. Luanda, Cuba: União dos Escritores Angolanos, 1985.

Sites / Acervos virtuais

Capa da edição anticolonial da obra *Vidas Novas*, de Luandino Vieira. <https://www.tchiweka.org/biblioteca/b-00442>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Capa da edição de 1971 de *A vida Verdadeira* de Domingos Xavier: <https://www.tchiweka.org/biblioteca/b-00388>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Fundação Sarah Maldoror. Disponível em: <https://sarahmaldoror.org/sarah/>. Acesso em: 27 maio 2024.

Capa da edição de 1974, pela Edições 70. Disponível em: <https://www.tchiweka.org/biblioteca/b-03430>. Acesso em: 27 maio 2024.

Capa da edição de 1977, disponível em: <https://www.tchiweka.org/biblioteca/b-03434>. Acesso em: 27 maio 2024.

Capa da edição entre a parceria da UEA e a Edições 70, em 1977. Disponível em: <https://www.tchiweka.org/biblioteca/b-03436>. Acesso em: 27 maio 2024.

Capa da edição de 1979 pela U.E.A. Disponível em: <https://www.tchiweka.org/biblioteca/b-04383>. Acesso em: 27 maio 2024.

Sobre os(as) autores(as)

Rafael Barbosa de Jesus Santana (organizador)



Doutorando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com mobilidade acadêmica na Fourah Bay College / University of Sierra Leone e pesquisa de campo em Freetown / Serra Leoa. É Mestre em História também pela UFRGS; Especialista em Cultura Afro-brasileira pela Faculdade de Educação São

Luis (FESL); Especialista em Relações Internacionais Contemporâneas pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA); Graduado em História Licenciatura e Graduando em Geografia pela mesma instituição. Interessa-se por pesquisas que utilizam romances africanos como fonte histórica, principalmente as produções literárias da Nigéria e Serra Leoa; trabalha em suas pesquisas com os conceitos de criança-soldado, representação, trauma, pós-memória e testemunho em contextos de guerras civis.

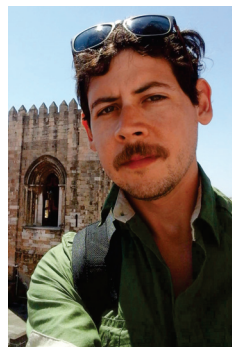
Federico Vivanco



Formado em Estudos Ingleses pela UNED e possui Mestrado em Educação. Atualmente está concluindo seu Doutorado em Estudos Literários com foco em Literatura Africana de expressão inglesa na Universidad de Málaga. É antólogo, editor e tradutor de *Ellas [también] cuentan*, a primeira antologia de contos e poesia anglo-africana; editor e tradutor de *Ve, cuéntaselo al sol*, uma coleção de histórias da escritora botsuana Wame Molefhe, sendo esse o primeiro livro da Botswana traduzido para o espanhol; e tradutor do romance *Las vidas secretas de las esposas de Baba Segui*, da escritora nigeriana Lola Shoneyin. É coordenador literário e conselheiro da Sociedade Finlandesa-Africana, ministra diversos seminários sobre literaturas africanas no México e na Argentina e colabora com universidades públicas como a Universidad Nacional de San Martín, a Universidad de Tres de Febrero e a Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.

Bruno Ribeiro Oliveira

Doutor em História e Artes pela Universidade de Granada (2024), Mestre em História (com ênfase em História de África) pela Universidade de Lisboa (2019) e Licenciado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2015). Atua nas áreas de história do pensamento africano radical, histó-



ria literária africana, teoria e metodologias decoloniais, história africana contemporânea, história do Quênia e história militar.

Lara Tortosa Signes



Doutoranda na Universitat de València (Espanha), possui Licenciatura em Estudos Ingleses, Mestrado em Estudos Ingleses Avançados, com especialização em Literatura. Além disso, obteve Mestrado em Ensino Secundário para complementar a sua carreira docente. A sua investigação abrange uma vasta gama

de tópicos, incluindo identidade de gênero, literatura *queer*, ontologias indígenas e feminismos africanos, focando-se principalmente em obras literárias da África Ocidental e, em particular, em romances escritos por mulheres, pessoas trans ou não binárias. Tem interesse em promover e amplificar as vozes africanas no cânone literário. Recentemente, completou uma estadia de investigação de doutoramento na Universidade de Gante (Bélgica) e tem publicado ensaios em revistas acadêmicas nos últimos anos.

Tathiana Cristina S. A. Cassiano

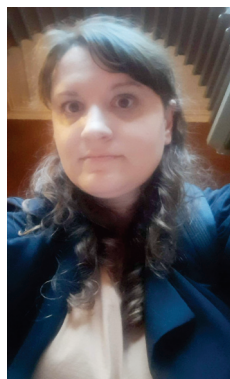
Doutoranda em História pelo PPGH da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Mestra em Ensino de História pelo PROFHISTÓRIA (UDESC), Licenciada e Bacharel em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP).



É pesquisadora e extensionista associada do AYA Laboratório de Estudos Pós-coloniais e Decoloniais (UDESC); da Rede de Historiadores e Historiadoras Negrxs e integrante do Grupo de Trabalho de História da África da Associação Nacional de História (ANPUH) – seção Santa Catarina. Também atua como consultora acadêmica e produtora executiva na Emitai Produções Audiovisuais.

Renata Dariva

Doutoranda em História na Universidade Federal de Santa Catarina em estágio pela Universidade Autónoma de Lisboa com financiamento pela CAPES; Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); Licenciada e bacharel em História na mesma instituição; especialista em História da África pela UCAM. É membro do Grupo Áfricas (UERJ/PUC-Rio), assim como do NEHCINE na UFSC e do LEHAF na UFSC. Atua como Coordenadora do GT de História da África da ANPUH-RS.





Recomeçar

A presente obra que vos apresento nasceu de forma bastante orgânica, depois de quase uma década de contato e estudo das literaturas africanas, mais especificamente do gênero do romance, e produzidas por autores e autoras da diáspora africana contemporânea. Muitas dessas produções que suscitaram as questões-chave deste escrito estão vinculadas à história da Nigéria e Serra Leoa, territórios geoliterários nos quais me engajei academicamente. Assim, *Cooperação, esperança e outras formas de resistência na literatura africana* diz respeito às formas como escritores e escritoras africanas representam a vida de seus povos e de como essas representações dialogam com os modos de cooperar e esperar na África.

