



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E ENSINO

**SILÊNCIO OU ECOS DE VOZES FEMININAS EM TRÊS  
PERSONAGENS DO ROMANCE GRÁFICO *AYA DE YOPOUGON***

DÉBORAH ALVES MIRANDA

Campina Grande

Julho, 2019

DÉBORAH ALVES MIRANDA

**SILÊNCIO OU ECOS DE VOZES FEMININAS EM TRÊS PERSONAGENS DO  
ROMANCE GRÁFICO *AYA DE YOPOUGON***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande como requisito parcial para obtenção do diploma de Mestre em Linguagem e Ensino na área de Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Josilene Pinheiro-Mariz.

Campina Grande, PB

Julho, 2019

M672s      Miranda, Déborah Alves.  
                Silêncio ou ecos de vozes femininas em três personagens do romance gráfico *Aya de Yopougon* / Déborah Alves Miranda. – Campina Grande, 2019.  
                123 f. : il. color.

                Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2019.  
                "Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Josilene Pinheiro-Mariz".  
                Referências.

                1. Análise Literária. 2. Romance Gráfico. 3. Literatura de Língua Francesa. 4. Corpo Feminino Negro. 5. Escarificação Simbólica. I. Pinheiro-Mariz, Josilene. II. Título.

CDU 82.09(043)

DÉBORAH ALVES MIRANDA

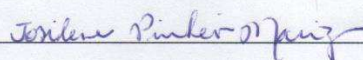
**SILÊNCIO OU ECOS DE VOZES FEMININAS EM TRÊS PERSONAGENS DO  
ROMANCE GRÁFICO *AYA DE YOPOUGON***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina  
Grande como requisito parcial para obtenção do diploma de  
Mestre em Linguagem e Ensino na área de Estudos Literários.

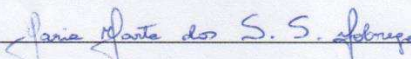
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Josilene Pinheiro-Mariz

Aprovada em 15 de julho de 2019

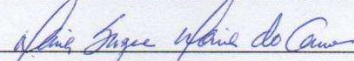
Banca Examinadora:



Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Josilene Pinheiro-Mariz (UFCG)



Examinadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Marta dos Santos Nóbrega (UFCG)



Examinadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Suzana Moreira do Carmo (UFU)

CAMPINA GRANDE – PB  
2019



*Dedico esta pesquisa a todas as Ayas, Adjouas e Bintous que lutam pelo direito aos seus próprios corpos, suas histórias e seus destinos.*

## AGRADECIMENTOS

À CAPES pela bolsa concedida, sem esse auxílio teria sido impossível cursar o mestrado;

À Josilene Pinheiro-Mariz pela orientação, paciência, apoio, reflexões compartilhadas desde o primeiro semestre da graduação e por ter acreditado em mim quando nem eu mesma acreditava;

À Patrícia por sua existência, por todo cuidado, apoio e paciência;

À Ana Cláudia, psicanalista, pelo suporte emocional durante boa parte do mestrado;

À Maria Marta Nóbrega por ter aceitado avaliar esta pesquisa desde a qualificação e pelas importantes contribuições;

À Maria Suzana Moreira do Carmo por ter aceitado avaliar esta pesquisa desde a qualificação, pelas importantes contribuições e pela revisão das traduções dos excertos de *Aya de Yopougon*;

À Natielly Rosa e Wellington Júnio Costa pela ajuda com a tradução do *résumé*;

À Maria Angélica e Cláudio, por todo o apoio, conselhos e pelo exemplo de amor genuíno;

À Ilonita pela amizade, apoio, conselhos e parceria durante mais essa etapa;

À Natielly, pela amizade e pelo apoio;

À Ilonita, João Gabriel, Rodrigo, Leidiane, Juliane e Mathilde Lendresse pelos bons papos entre uma aula e outra;

Aos professores Josilene, Marco Antônio, Hélder, Naelza e Washington pelas reflexões compartilhadas nas aulas;

À Nyeberth Emanuel pelas orientações no Estágio Docência e aos alunos da turma do estágio que foram muito solícitos;

À coordenadora do PPGLE, Denise Lino, e a Júnior, secretário do PPGLE, pela ajuda na resolução das questões burocráticas.

*Je vous remercie infiniment!*

*Triste, louca ou má  
Será qualificada  
Ela quem recusar  
Seguir receita tal*

*A receita cultural  
Do marido, da família  
Cuida, cuida da rotina*

*Só mesmo rejeita  
Bem conhecida receita  
Quem não sem dores  
Aceita que tudo deve mudar*

*Que um homem não te define  
Sua casa não te define  
Sua carne não te define  
Você é seu próprio lar*

*[...]*

*Eu não me vejo na palavra  
Fêmea: Alvo de caça  
Conformada vítima*

*Prefiro queimar o mapa  
Traçar de novo a estrada  
Ver cores nas cinzas  
E a vida reinventar*

*E um homem não me define  
Minha casa não me define  
Minha carne não me define  
Eu sou o meu próprio lar  
[...]*

*Triste, louca ou má*, (composição de Juliana Strassacapa, 2017,  
interpretada pela banda Francisco el Hombre)

## RESUMO

Alocada entre as discussões sobre reatualizações de obras literárias ao longo do tempo enquanto obra estética e as discussões sobre o corpo feminino negro, a partir dos estudos de gênero, esta dissertação resulta em um estudo que tem a mudança e a necessidade desta como palavra chave. Objetivamos, então, investigar as manifestações das vozes femininas na busca pelo direito a si no romance gráfico marfinense *Aya de Yopougon*, obra que possui seis volumes e tem conquistado cada vez mais leitores ao redor do mundo, possuindo tradução em espanhol, inglês e português e, no Brasil, constituindo o acervo do PNBE (Programa Nacional Biblioteca na Escola) das escolas públicas no ano de 2012. A obra aborda questões importantes do ponto de vista sociológico que giram em torno principalmente do direito da mulher na sociedade marfinense durante a década de 1970-primeira década pós-colonial- na Costa do Marfim. As discussões teóricas foram entrelaçadas concomitantemente à leitura da obra, que abarcou os seis volumes e as três personagens mais presentes na narrativa: Aya, Bintou e Adjoua. Nossas discussões teóricas iniciam com as reflexões sobre o romance gráfico enquanto gênero que consideramos como sendo uma dobra do romance, a partir dos estudos do filósofo Leibniz apresentados por Deleuze (1988), e partindo do conceito de literatura menor de Deleuze e Guattari (2003) e de reatualização apresentado por Ghirardi (2014). Em seguida, apresentamos as discussões sobre a literatura africana produzida por mulheres na África de língua francesa, a dita “África francófona”, especialmente na África subsaariana, que se trata de uma literatura considerada recente tendo em vista que data publicamente de 1970. Nossas reflexões a esse respeito estão ancoradas nos estudos de Chevrier (1999, 2008); Fanon (2008); Ouedraogo (1988), Perrot (2017); Rangira (2008), Huannou (1999), dentre outros. Tais discussões deságuam, por fim, nas ponderações sobre o corpo feminino negro e sobre a escarificação simbólica do corpo feminino pautada na discussão sobre violência simbólica apresentada por Bourdieu (1998) e nas discussões de Tiburi (2018), Ribeiro (2018); Renard (2018); Hooks (2015) dentre outras. Do ponto de vista metodológico nossa pesquisa se configura como uma pesquisa qualitativa por seu viés interpretativo, (BOAVENTURA, 2009) com traços de pesquisa bibliográfica e descritiva (TEIS; TEIS, 2006; CHIZZOTTI, 2013).

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance gráfico. Literatura de língua francesa. Corpo feminino negro. Escarificação simbólica.

## RÉSUMÉ

Placée entre les discussions à propos des réactualisations des œuvres littéraires au fil du temps en tant qu'œuvre esthétique et les débats concernant le corps de la femme noire, à partir des études de genre, ce mémoire résulte dans une étude qui a pour mot-clé le changement et la nécessité de ce changement. Notre objectif, alors, est d'examiner les manifestations des voix des femmes à la recherche du droit à elle-même dans le roman graphique ivoirien *Aya de Yopougon*, ouvrage constitué de six volumes et séduisant de plus en plus des lecteurs à travers le monde, avec des traductions en espagnol, anglais et portugais et, au Brésil, intégrant la collection du PNBE (Programme National Bibliothèque dans l'École) des écoles publiques en 2012. L'œuvre aborde des questions importantes d'un point de vue sociologique qui tournent principalement autour du droit de la femme dans la société ivoirienne pendant les années 1970 - première décennie postcoloniale - en Côte d'Ivoire. Les discussions théoriques ont été entrelacés simultanément à la lecture de l'œuvre, qui englobe les six volumes et les trois personnages plus présents dans le récit: Aya, Bintou et Adjoua. Nos discussions théoriques débutent avec les réflexions sur le roman graphique en tant que genre littéraire qu'on considère un pliage du roman, à partir des études du philosophe Leibniz présentées par Deleuze (1988), et en partant du concept de littérature mineure de Deleuze et Guattari (2003) et de réactualisation présentée par Ghirardi (2004). Ensuite, on présente les discussions sur la littérature africaine produite par des femmes dans l'Afrique de langue française, ladite "Afrique francophone", notamment l'Afrique subsaharienne, une littérature considérée comme étant nouvelle puisqu'elle date publiquement des années 1970. Nos réflexions sur ce sujet sont ancrées dans les études de Chevrier (1999, 2008); Fanon (2008); Ouedraogo (1988), Perrot (2017); Rangira (2008), Huannou (1999), parmi d'autres. Telles discussions se versent, finalement, dans les réflexions concernant le corps de la femme noire et la scarification symbolique présentée par Bourdieu (1998) et dans les questions soulevées par Tiburi (2018), Ribeiro (2018); Renard (2018); Hooks (2015) entre autres. D'un point de vue méthodologique, notre recherche se configure comme une étude qualitative en raison de son biais interprétatif (BOAVENTURA, 2009) avec des traits de recherche bibliographique et descriptive (TEIS; TEIS, 2006; CHIZZOTTI, 2013).

**MOTS-CLÉS:** Roman graphique. Littérature de langue française. Corps de la femme noire. Scarification symbolique.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- O romance gráfico como dobra do romance	22
Figura 2 – Capas de romances de tipologias diferentes	24
Figura 3- <i>À la recherche du temps perdu</i> (1913-1927), de Marcel Proust	25
Figura 4- Aya de Yopougon (2005-2010), Marguerite Abouet e Clément Oubrerie	25
Figura 5- desdobramento do romance gráfico, <i>Histoire de M. Jabot</i> (1833), de Töpffer	26
Figura 6- Desdobramento do romance gráfico, Aya de Yopougon (2005), de Marguerite Abouet e Clément Oubrerie	27
Figura 7- quadrinhos enquanto ramificações	29
Figura 8- narrativas quadrinísticas como ecossistema-sequencial simultâneo	32
Figura 9- Sequência do romance gráfico	34
Figura 10- Traços de narrativa ancorada sócio-historicamente.	36
Figura 11- Bintou reivindica a sua liberdade	39
Figura 12- Aya sofre assédio na rua	40
Figura 13- Adjoua e Bintou consideram a poligamia algo normal	53
Figura 14- Aya diz que as mulheres é quem tem poder para mudar sua condição	55
Figura 15- Aya ouve do pai que os estudos superiores foram feitos para os homens	57
Figura 16- O conhecimento é visto como <i>papier de blanc</i>	59
Figura 17- Aya, Adjoua e Bintou discutem seus planos para o futuro	60
Figura 18- Adjoua solicita que seu nome não seja pronunciado em público	62
Figura 19- Narrativas quadrinísticas produzidas por mulheres em África	65
Figura 20- Aya é examinada	71
Figura 21- Adjoua descobre sua gravidez e pensa em fazer um aborto	72
Figura 22- Aya se indigna com o fato de Adjoua procurar uma curandeira para fazer o aborto e a alerta contra os perigos	75
Figura 23- Adjoua procura um “remédio” para a sua gravidez	77
Figura 24- procedimento da escarificação em África	83
Figura 25- escarificação cicatrizada	84
Figura 26- o professor de Aya avalia o trabalho de Aya como um mau trabalho	89
Figura 27- Aya vai ao curso oferecido pelo professor	91
Figura 28- O professor de Aya tenta estuprá-la	92
Figura 29- O professor de Aya tenta puni-la por não ter cedido às suas investidas.	94
Figura 30- Aya é humilhada pelo professor na frente dos colegas e posteriormente ameaçada	96
Figura 31- Aya tenta convencer Affoué a denunciar a agressão	97
Figura 32- Affoué não acredita na solução por meio da denúncia	98
Figura 33- Aya é categórica ao dizer que vai desmascarar o professor	99
Figura 34- As personagens se unem para lutar contra a opressão vivenciada na universidade	100
Figura 35- O professor é preso em flagrante por assediar Affoué	101



## **LISTA DE TABELA**

Tabela 1. Lista de nome de autoras de quadrinhos africanas ou que falam sobre África 64

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	<b>18</b>
<b>ROMANCE GRÁFICO: ENTRE DOBRAS E DESDOBRAS</b>	<b>18</b>
1.1 Romance Gráfico: a dobra Deleuziana	20
1.2 O romance gráfico e a teoria do romance	30
1.3 Características das personagens da narrativa romanesca <i>Aya de Yopougon</i>	37
<b>CAPÍTULO 2</b>	<b>43</b>
<b>SILÊNCIO OU ECO DE VOZES FEMININAS NAS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA FRANCESA</b>	<b>43</b>
2.1 Vozes femininas nas literaturas africanas de língua francesa: “ <i>écrire le cri</i> ”	46
2.2 As mulheres como autoras e personagens de narrativas gráficas na África subsaariana de língua francesa: “ <i>des mots à tresser en paroles</i> ”	64
<b>CAPÍTULO 3</b>	<b>68</b>
<b>CORPO FEMININO NEGRO E A ESCARIFICAÇÃO SIMBÓLICA DA DESIGUALDADE DE GÊNERO</b>	<b>68</b>
3.1 Corpo feminino negro	70
3.2 Cultura e corpo: Corpos colonizados pela cultura	79
3.3. Escarificação simbólica: manifestações da desigualdade de gênero	83
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>105</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>112</b>

## INTRODUÇÃO

Nas discussões atuais, em nossa sociedade, muito se tem debatido sobre questões ligadas ao gênero nas mais diversas áreas. Por isso, acreditamos que em nenhuma época precedente a palavra gênero esteve tão em evidência, nas suas mais diferentes acepções. Esse termo é recorrente nos estudos culturais, nos quais designa os “atributos culturais referentes a cada um dos sexos e à dimensão biológica dos seres humanos” (ZOLIN, 2011) e nos estudos literários quando se identificam os diferentes tipos de textos literários: novela, romance, poesia etc.

Os estudos de gênero na perspectiva dos estudos culturais versam, sobretudo, sobre o espaço reservado à mulher em nossa sociedade, discutindo o lugar que esta ocupa nos diferentes espaços, nas esferas públicas e privadas. É de público conhecimento os mais diversos problemas enfrentados pela mulher, unicamente por sua condição de mulher. As marcas deixadas nelas, por serem consideradas como encarregadas de todos os males, e ao mesmo tempo chamadas de fracas, são escarificadas em seus corpos que são constantemente objetificados e sexualizados. Nesse sentido, os estudos de gênero ancorados nas discussões do movimento feminista dão conta de colocar em pauta tais problemas ligados ao corpo feminino que parecem comuns às nossas sociedades propondo a discussão em prol da resolução do(s) problema(s) (ADICHIE, 2015).

As discussões do movimento feminista giram em torno das diferentes demandas e das diferentes necessidades das mulheres ao redor do mundo. Assim, tal movimento acabou por se subdividir a fim de recobrir todas as pautas; e, dentre uma de suas ramificações está a noção de feminismo negro, discutido por Collins (2017), Ribeiro (2018), dentre outras, que lutam pela igualdade dos sexos, indo além ao somar à sua luta os problemas relacionados ao preconceito racial e os problemas de objetificação ainda mais intensos relacionados ao corpo feminino negro e ao corpo feminino negro africano.

Diante disso, as mulheres encontraram amparo no feminismo e voz na literatura, tendo em vista que cada vez mais temos a participação de mulheres na escrita de textos literários, tendo a crítica literária consagrado uma parte de seus estudos para de tais escritos. As mulheres negras, em particular as mulheres africanas, têm visto na literatura um meio para denunciar os problemas relacionados à sua existência enquanto mulher negra. A literatura se torna para essas mulheres espaço de subversão, tendo em vista que expõe e modifica visões sobre o que é ser uma mulher negra em África.

É importante ressaltar que o estudo da literatura africana produzida por mulheres tem aumentado consideravelmente nos últimos anos, mas, ainda existe uma lacuna no que diz respeito aos estudos dos outros gêneros literários produzidos em África, tais como o romance gráfico. Ainda existe a invisibilidade desse gênero, assim como da mulher negra como autora e personagem de romances gráficos. Sendo assim, esta pesquisa nasce da necessidade de contribuir para o preenchimento de uma lacuna nos estudos de literatura africana produzida por mulheres negro-africanas e se justifica pela necessidade de se discutir o gênero literário, assim como o gênero feminino em África, considerando todas as problemáticas que giram em seu entorno.

Para analisar e discutir os aspectos aqui, até então colocados, escolhemos como *corpus* desta pesquisa os seis volumes do romance gráfico *Aya de Yopougon*, roteirizado por Marguerite Abouet e ilustrado por Clément Oubrerie. A obra é ambientada no distrito de Yopougon, em Abidjan, capital econômica da Costa do Marfim, -(país situado na costa oeste do continente africano)-, nos anos de 1970 a 1980, logo após a descolonização e em pleno desenvolvimento econômico, período considerado como o *Miracle Ivorien* [Milagre marfinense].

Temos então, baseada nesse contexto, a seguinte pergunta norteadora: existe a manifestação de vozes femininas na busca pelo direito a si no romance gráfico *Aya de Yopougon*? Para o desenvolvimento desta pesquisa, vislumbramos como objetivo geral investigar as manifestações das vozes femininas na busca pelo direito a si no romance gráfico marfinense *Aya de Yopougon*; e, como objetivos específicos 1) Identificar os aspectos da matéria constitutiva do romance gráfico que o permitem ser lido como literatura, a partir dos postulados de Leibniz relidos pelo filósofo Deleuze; 2) discutir a presença da mulher como escritora e personagem nas literaturas africanas de língua francesa; 3) analisar a escarificação da desigualdade de gênero nas personagens femininas no romance gráfico em questão.

Esta pesquisa está alocada no paradigma de pesquisas qualitativas tendo em vista que é prioritariamente interpretativa baseando-se nos sentidos do texto verbal e não verbal, atribuindo-lhes significados a partir dos entrelaces teóricos (BOAVENTURA, 2009). Também tem traços de pesquisa bibliográfica, uma vez que se apoia em materiais bibliográficos já existentes e também tem características de pesquisa descritiva, considerando que descreve seu objeto a fim de analisá-lo (TEIS; TEIS, 2006; CHIZZOTTI, 2013).

Os dados de análise para esta pesquisa foram coletados do *corpus* escolhido: os seis volumes do romance gráfico *Aya de Yopougon* roteirizado por Marguerite Aboutet e ilustrado por Clément Oubrierie. O *corpus* em questão é escrito em francês- e alguns volumes já possuem tradução em inglês, português e espanhol-, além de ser destaque em feiras de quadrinhos ao redor do mundo, inclusive no Brasil. A obra figura na lista da Babelio, consagrado site sobre literatura, como um dos romances *incontournables* escritos por mulheres africanas. Além disso, a obra foi listada pelo PNBE no ano de 2012 como uma das obras constituintes do acervo das bibliotecas públicas do país.

O enredo é apresentado sob a perspectiva de Aya, personagem principal, ao longo de todos os seis volumes. Da referida obra foram selecionadas 3 personagens femininas: Aya, Adjoua e Bintou; Aya é uma jovem que sonha em ser médica, Adjoua é uma de suas melhores amigas, e sonha em ter um grande salão de beleza e Bintou que também é a melhor amiga de Aya, e que sonha em ter um ateliê de costura e está sempre à procura do homem perfeito. A escolha pelas 3 personagens citadas se deu diante do fato de as personagens fazerem parte dos núcleos principais da obra e apresentarem traços e características complexas, enquanto personagens redondas, na ótica da teoria da literatura (BRAIT, 2006), pois para além de suas complexidades podem ser consideradas personagens atemporais.

Sendo assim, a primeira etapa desta pesquisa consistiu no levantamento bibliográfico acerca dos temas centrais, a saber: romance gráfico, escarificação simbólica do corpo feminino, literatura feminista e pós-colonial e feminismo negro. A segunda etapa englobou o período em que nos debruçamos sobre a obra a fim de coletar os dados sobre as personagens nos seis volumes da obra em estudo, atentando para os nossos objetivos e o tipo de metodologia previamente escolhida. Nesta etapa foi feita uma primeira triagem quando foram selecionados os excertos em que as três personagens figuravam; depois, foi realizada uma segunda triagem a fim de identificar em quais dos excertos selecionados as personagens lutavam pelo direito a si; e, a partir disso, foram selecionados os excertos que estão dispostos nesta dissertação. A terceira etapa, então, consistiu na nossa leitura dos dados coletados à luz das reflexões teóricas feitas paralelamente.

Diante disso, no primeiro capítulo desta pesquisa intitulado *Romance gráfico: entre dobras e desdobras* discutimos o gênero romance gráfico à luz dos estudos de Deleuze (1988), baseado nos estudos do filósofo Leibniz, sobre o conceito de dobra, que nos levou à discussão do romance gráfico enquanto uma dobra e uma desdobra do gênero romance. Para tal discussão utilizamos também os estudos de Ghirardi (2014) sobre reatualização da

obra literária e o conceito de literatura menor apresentado por Deleuze e Guattari (2003), além das reflexões apresentadas por Sousanis (2017) a respeito de narrativas quadrinísticas e, por fim, os estudos de Reuter (1995) e Luckács (2009) sobre o gênero romance.

No segundo capítulo intitulado *Silêncio ou eco de vozes femininas na literatura africana de língua Francesa*, nossas reflexões giram em torno da literatura africana produzida por mulheres na África “dita francófona<sup>1</sup>”, especialmente na África subsaariana, que data de 1970, período considerado recente se comparado à produção literária masculina. Para as nossas discussões, utilizamos os estudos de Chevrier (1999; 2008), Fanon (2008), Ouedraogo (1988) Perrot (2017), Rangira (2001), Huannou (1999), dentre outros. Destacamos neste capítulo principais temáticas abordadas pelas mulheres em seus escritos e o caráter subversivo e de resistência da produção literária feminina africana; destacamos ainda a entrada ainda tímida das mulheres na produção de narrativas gráficas na África de língua francesa.

Nossas discussões deságuam no terceiro capítulo intitulado *Corpo feminino negro e a escarificação simbólica da desigualdade de gênero* onde discutimos sobre o corpo feminino negro e as diversas colonizações que o atravessam a partir dos estudos de Tiburi (2018), Ribeiro (2018); Renard (2018); Hooks (2015), dentre outros. Discutimos ainda como a violência contra o corpo feminino revela uma escarificação simbólica do corpo feminino, tal reflexão foi embasada principalmente nas discussões sobre violência simbólica apresentada por Bourdieu (1998).

Destacamos que algumas referências utilizadas tanto no capítulo 2, quanto no capítulo 3, por vezes, não são de autoras(es) marfinenses ou africanos, são de autores que falam a partir de outro lugar de fala; mas, que em alguns aspectos se assemelha à realidade das mulheres marfinenses, assim, nestes casos, destacaremos a partir de qual realidade os autores estão falando a fim de demarcar os espaços geopolíticos. Além disso, ressaltamos que o nosso olhar para o objeto desta pesquisa também parte de outro lugar de fala, pois situa-se na realidade brasileira e, portanto, nos basearemos nessa realidade para fazer um contraponto com a realidade marfinense.

Diante do exposto, acreditamos, portanto, que esta pesquisa contribuirá para as discussões feitas atualmente nos estudos literários sobre a transitoriedade dos gêneros literários e as discussões dos estudos de gênero sobre o direito da mulher negra ao seu próprio corpo. Além disso, embora esta pesquisa não esteja voltada para a sala de aula

---

<sup>1</sup> Esclarecemos que Francofonia é um termo utilizado para denominar o grupo de falantes da língua francesa ao redor do mundo é bastante redutor, pois há toda uma problemática por detrás desse termo que também remete à subserviência, como veremos adiante.



acreditamos que tais discussões reverberarão para tal espaço pelo caráter urgente de tais discussões no momento atual em que vivemos e por considerarmos a escola um espaço gerador de transformações.

## CAPÍTULO 1

### ROMANCE GRÁFICO: ENTRE DOBRAS E DESDOBRAS

*Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit; toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente, voire opposée 1: le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie.<sup>2</sup> (BARTHES, 1966, p.1)*

---

<sup>2</sup> “Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias; ela está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, no quadro pintado (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversa. Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, transhistórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida.” (BARTHES, 1971, p. 19, 20). Tradução de Maria Zélia B. Pinto.

A literatura na contemporaneidade, em especial o romance, um dos gêneros mais aclamados nos séculos XIX e XX, viu se expandir ao longo do século XXI os moldes do que se conhecia até então como romance. A contemporaneidade trouxe a inovação e o hibridismo para dentro do fazer literário o que trouxe também questionamentos a respeito do cânone e o que faz de uma obra literatura ou não. O hibridismo entre as artes na contemporaneidade tem multiplicado as possibilidades de produção de arte e desestabilizado padrões nos mais diversos setores. A este respeito, Jouve (2012) assinala que a arte passou por transformações, mas, historicamente, nossa ideia do que é belo se expandiu junto com todos os avanços da nossa sociedade.

Dentro desse prisma, o setor editorial e o cânone literário têm experimentado mudanças no tocante ao que é literatura, haja vista que romances gráficos como *Maus*, de Art Spiegelman (2009), *Habibi* (2012), de Craig Thompson e *Aya de Yopougon* (2005), de Marguerite Abouet e Clément Oubrerie, estão dispostos hoje na seção de literatura e transformaram-se em objeto de estudos para a crítica literária.

Diante de avanços constantes e as mudanças que foram acontecendo progressivamente na literatura, Barthes (2005, p. 25) questiona: “o romance ainda é possível?” O autor traz este questionamento, pois com os efeitos da modernidade e as inúmeras mudanças no que se conhecia até o século anterior como sendo romance, nos moldes romanescos de Victor Hugo e Tolstói, achou-se que esse gênero estaria morrendo, tal discussão inicia-se ainda no século XX, como podemos observar nos estudos de Schüler (2000, p. 9), primeira edição datando de 1989, que discute “o romance está morrendo? Morto está não o romance, mas a forma burguesa de narrar [...] o romance está morrendo e deve continuar a morrer. [...] alimentando-se de suas muitas mortes, é que o romance se mantém vivo”. Sendo assim, Schüler (2000) nos chama atenção para o fato de que as atualizações do gênero romance são o que o mantém vivo, logo, consideraremos aqui o romance gráfico (doravante, RG) uma atualização do gênero romanesco, uma dobra desse gênero.

Em presença dessas ponderações, discutiremos aqui não a questão do romance gráfico enquanto literatura ou não, mas sim, o que faz com que tal gênero possa ser lido pelo viés da literatura. Para isso, utilizaremos estudos anteriormente realizados por Reuter (1995) e Lucáks (2009) que discutem o gênero romance; também em Dürrenmatt (2013) que problematiza a relação dos quadrinhos com a literatura e Sousanis (2017), que considera o RG como um espaço complexo e dinâmico e, portanto, não plano. Além disso esta pesquisa está ancorada nos estudos de Deleuze (1988) e de Deleuze e Guattari (2003) a

fim de discutir o conceito de dobra aplicado ao RG, considerando-o uma dobra do romance e, por conseguinte, da literatura.

A seguir, servindo-nos das discussões filosóficas de Deleuze (1988), veremos a partir do conceito de dobra, empreendido pelo autor com base nos estudos do filósofo Leibniz, como o RG pode ser considerado uma dobra do romance e conseqüentemente da literatura.

### **1.1 Romance Gráfico: a dobra Deleuziana**

O romance gráfico, durante muito tempo confundido com os quadrinhos e tendo sua terminologia constantemente questionada, esteve como nos aparece ao longo do tempo, em meio a persistentes debates sobre sua composição, uma vez que herda a estrutura quadrinística dos quadrinhos, mas, ao mesmo tempo, herda a estrutura do romance literário, personagens e enredo ancorados em tempo e espaço e ancorados em um dado contexto sócio histórico e uma extensão maior de páginas assim como nos romances.

Tal dualidade trouxe para o entorno do romance gráfico, o questionamento sobre o seu *status* enquanto literatura e mesmo o seu status enquanto arte gráfica. Distantes de perpetuar esse duelo, como já citamos anteriormente, aqui leremos o romance gráfico como literatura, discutindo os aspectos que nos permitem lê-lo e analisá-lo como uma obra literária, percebendo-o como uma dobra da literatura a partir dos postulados de Leibniz apresentados por Deleuze, em *Le pli-Leibniz et le baroque* [*A dobra-Leibniz e o barroco*]. Para isso, partimos então do conceito de literatura enquanto experiência estética, enquanto arte, como indicado por Culler (1999), que considera a literatura como um objeto estético.

Destarte, o conceito de dobra vem dos estudos de Leibniz (1646-1716), filósofo e matemático alemão, para quem, o nosso mundo é um mundo de possibilidades infinitas. Como matemático, Leibniz se baseia na matemática e na ideia de infinidade, que é pautada na série infinita de números chamada de números irracionais. Dentro desse mundo, todos os seres possuem escolhas possíveis, pois, o mundo em que vivemos poderia ter infinitas outras formas, todavia, foi construído tal qual o conhecemos, já que se trata de uma escolha possível dentre todas as possibilidades infinitas de mundos que ele poderia ser. Ainda, do ponto de vista metafísico, para o filósofo, as almas, tanto orgânicas quanto inorgânicas, possuem dobras na alma e o conjunto dessas infinitas dobras Leibniz chama de mônadas (DELEUZE, 1988).

É a partir de tal conceito que Deleuze (1988) discorre sobre a dobra na arte barroca e também na arte contemporânea, quando considera que a arte contemporânea perpetua o hibridismo entre as artes, o que já era típico no barroco. Sendo assim, o conceito de dobra apresentado por Deleuze com base nos estudos de Leibniz não se aplica somente ao barroco, mas às artes de uma forma geral, podendo assim aplicar-se às manifestações literárias, dentre elas o romance gráfico. Sobre isso, o autor destaca que

un corps flexible ou élastique a encore des parties cohérentes qui forment un pli, si bien qu'elles ne se séparent pas en parties des parties, mais plutôt se divisent à l'infini en plis de plus en plus petits qui gardent toujours une certaine cohésion. Aussi le labyrinthe du continu n'est pas une ligne qui se dissoudrait en points indépendants, comme le sable fluide en grains, mais comme une étoffe ou une feuille de papier qui se divise en plis à l'infini ou se décompose en mouvements courbes, chacun déterminé par l'entourage consistant ou conspirant [...] Toujours un pli dans le pli, comme une caverne dans la caverne.<sup>3</sup> (DELEUZE, 1988, p. 9).

Assim verificamos que as dobras estão interligadas, não são dobras separadas continuamente, mas continuamente imbricadas. Nessa perspectiva, embora se faça dobras, o corpo, que nesse caso consideramos como sendo a literatura, não se dissolve, poderíamos dizer que ao constituir-se uma dobra não perde a essência, pois a dobra não se separa do corpo que a constitui. Assim como um origami, como nos apresenta Deleuze (1988), constituído de possíveis infinitas dobras, o corpo, - a literatura -, admite dobras também ao infinito sem que a sua essência, - a literariedade -, seja perdida.

Assim, o romance gráfico pode ser considerado como uma dobra do romance, que, por conseguinte é uma dobra da literatura, que é uma dobra da arte, dobras sob dobras como afirma Deleuze (1988):

[...] pli sur plis, tel est le statut des deux modes de perception, ou des deux processus, microscopique et macroscopique. C'est pourquoi le dépli n'est jamais le contraire du pli, mais le mouvement qui va des un aux autres. Déplier signifie tantôt que je développe, que je défais les plis infiniment petits qui ne cessent d'agiter le fond, mais pour tracer un grand pli sur le côté duquel apparaissent des formes, et c'est l'opération de la veille : je

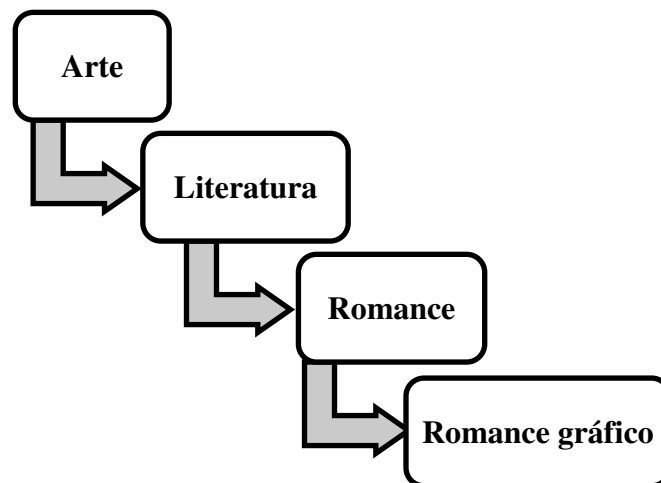
---

<sup>3</sup>Todas as traduções referentes à obra são de autoria de Luís B.L. Orlandi: “Um corpo flexível e elástico tem ainda partes coerentes que formam uma dobra, de modo que elas não se separem em partes de partes, mas dividem-se até o infinito em dobras cada vez menores, dobras que sempre guardam certa coesão. Do mesmo modo, o labirinto do contínuo não é uma linha que dissolveria em pontos independentes, como a areia fluída dissolve-se em grãos, mas é com um tecido ou folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos, sendo cada um deles determinados pela circunvizinhança consistente ou conspirativa. [...] Sempre uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna”. (DELEUZE, 1991, p.17)

projette le monde « sur la surface d'une pliure »... (DELEUZE, 1988, p. 124)<sup>4</sup>

Para o filósofo francês, a dobra implica em processos microscópicos e desdobra em processos macroscópicos, tendo em vista que ao passo que a desdobra acontece, as infinitas dobras ganham um desdobramento, o que resulta em um efeito macroscópico. Sendo assim, o processo de desdobramento é um processo de extensão, de aumento. Para o autor, tal ideia no contexto das artes, especificamente no caso da arte barroca, significa que *“si le baroque a instaure un art total ou une unité des arts, c'est d'abord en extension, chaque art tendant à se prolonger et même à se réaliser dans l'art suivant qui le déborde.”*<sup>5</sup> (DELEUZE, 1988, p. 166, 168) o que retoma a ideia da desdobra explicada pelo autor, que não se trata do contrário da dobra, mas da sua extensão, o resultado das dobraduras é a desdobra que resulta também em um transbordamento daquilo que a antecede, como podemos observar na figura abaixo.

Figura 1- O romance gráfico como dobra do romance



Fonte: Elaborado por Déborah Alves Miranda

Diante de tais apontamentos, compreendemos que a perspectiva da dobra, desdobra e redobra apontados por Leibniz e retomados por Deleuze em relação à arte barroca e

<sup>4</sup> “Dobras sobre dobras, é esse o estatuto dos dois modos de percepção ou dos dois processos, o microscópico e o macroscópico. Eis por que a desdobra nunca é o contrário da dobra, mas é o movimento que vai de umas dobras às outras. Algumas vezes, desdobrar significa que desenvolvo, que desfaço as dobras infinitamente pequenas que não param de agitar o fundo, mas para traçar uma grande dobra sobre a qual aparecem formas, sendo esta a operação da vigília: projeto o mundo “sobre a superfície de uma dobradura” (DELEUZE, 1991, p. 140)

<sup>5</sup> “Se o barroco instaurou uma arte total ou uma unidade total ou uma unidade das artes, isso se deu primeiramente em extensão, tendendo cada arte a se prolongar e mesmo a se realizar na arte seguinte, que a transborda.” (DELEUZE, 1991, p. 186, 187)



aplicada à arte contemporânea, nos faz perceber o romance gráfico enquanto arte gráfica e ao mesmo tempo literária, pois se instala entre duas artes sem que uma seja mais importante que a outra; mas, que confluam, resultando em uma nova arte híbrida por natureza. A este respeito Nunes (2007) diz que

[...] tal dobra, em funcionamento, tem a função de alterar a essência dos objetos que, ao passarem pelo processo da dobra, convertem-se em outros objetos, aparecendo, portanto, o “novo”. Assim, esses objetos perdem sua forma estática (molde espacial) e ganham novas variações contínuas (modulação temporal). Na modulação, o processo de desmoldagem é infinito: variação perpétua; em outras palavras, a dobra, como a cultura híbrida, faz com que a essência do objeto seja dinâmica. (NUNES, 2007, p. 30; 31)

Sendo assim, no caso da literatura, teremos uma nova produção literária, um novo fazer literário, o que Ghirardi (2014) nomeia de “reconfigurações” que vão acontecendo ao passo que os avanços na sociedade vão ocorrendo, os leitores são outros a cada dia e com tal mudança a literatura também muda, se “reconfigura” (GHIRARDI, 2014) se dobra, redobra e desdobra.

A respeito das atualizações na arte, Nunes (2007) acrescenta ainda que o

[...] objeto eterno que não para de se atualizar. Um elemento ou dobra de um passado remoto é atualizado no momento em que se integra à outra dobra, fazendo surgir o acontecimento “novo”, e este (que também é uma dobra), por sua vez, poderá ser atualizado em outro momento futuro. Há um ciclo de atualização constante, por isso o elemento eterno não pára de se deslocar, “ganhando e perdendo partes levadas pelo movimento; as coisas não param de se alterar; mesmo as preensões não param de entrar e sair de compostos variáveis. Os acontecimentos são fluxos” (DELEUZE, 1991, p. 137). Portanto, o objeto eterno constituiu-se em constantes (re) atualizações. (NUNES, 2007, p. 37 e 38)

Dentro dessa perspectiva, o objeto eterno, a arte, não seria estático por ser eterno, mas, dinâmico, exatamente, pelo seu caráter de eternidade, pois aquilo que é eterno não tem fim. No contexto da literatura podemos considerar que os vários gêneros romanescos que foram se dobrando e desdobrando ao longo da história, romance de formação, romance autobiográfico, romance naturalista, romance epistolar etc. e dentre esses, para nós, está o romance gráfico, como disposto abaixo na figura 2, mostram o caráter dobrável e de reatualização da literatura e da arte na modernidade e mesmo antes dela.

Figura 2 – Capas de romances de tipologias diferentes



Fonte: Imagens disponíveis na Internet

Diante do exposto, a desdobra seria o resultado da matéria dobrada que não pode mais voltar ao que era antes, pois os vincos feitos pela dobra a transformam em uma nova matéria a partir da qual foi constituída e toda dobra vem de outra dobra, “*tout pli vient d’un pli, plica ex plica.*”<sup>6</sup> (DELEUZE, 1988, p. 16). Nessa perspectiva da desdobra, percebemos que a discussão do velho *versus* o novo não se sustenta pois o novo será sempre ancorado no velho em uma relação de unidade e transbordamento, não de separação e distanciamento, como percebemos anteriormente no infográfico disposto, anteriormente, na figura 1.

<sup>6</sup> toda dobra, vem de uma dobra, *plica ex plica* (DELEUZE, 1991, p. 24)

Além do já exposto, tal perspectiva pode ser observada em outros aspectos referentes à obra, levando-se em conta que *Aya de Yopougon*, de Marguerite About e Clément Oubrierie em relação à *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, se assemelha pelos aspectos organizacionais e editoriais da obra que também é publicada em sequência, com diversos volumes, como podemos verificar nas figuras 3 e 4.

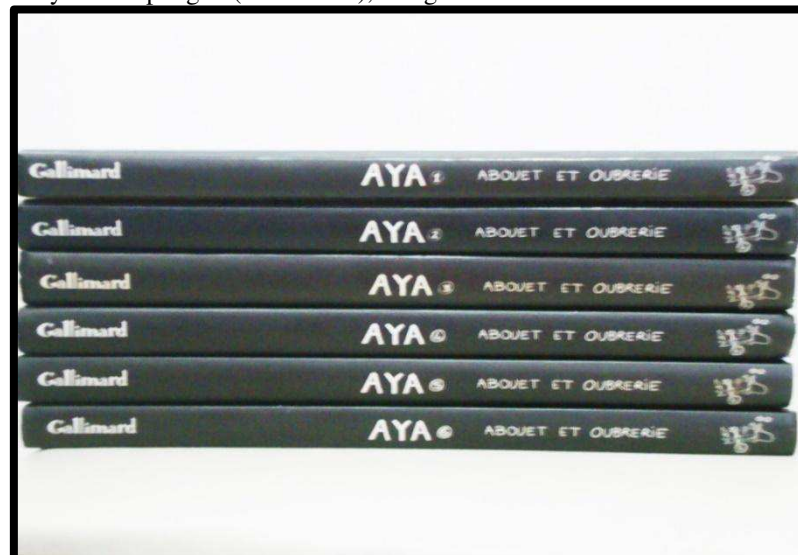
Figura 3- *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), de Marcel Proust



Fonte: The Manhattan Rare Book Company

*Aya de Yopougon* se atualiza quando traz a literatura em estampas, como afirmaria Töpffer. Além disso, a própria ideia de sequência remete a ideia de dobra e desdobra.

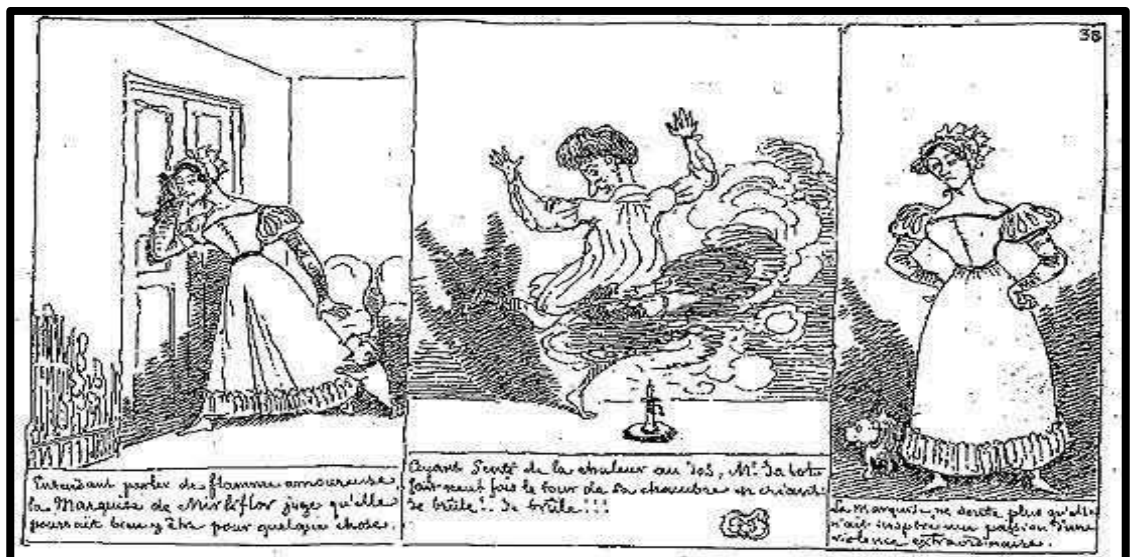
Figura 4- *Aya de Yopougon* (2005-2010), Marguerite About e Clément Oubrierie



Fonte: imagem editada por Déborah Alves Miranda

Além disso, é importante destacar que as narrativas quadrinísticas não são um advento da modernidade; o romance, enquanto romance gráfico, vem se desdobrando ao longo dos séculos e, então, podemos considerar que a obra *Aya de Yopougon* e as demais narrativas quadrinísticas, também seriam uma reatualização de obras como *Histoire de M. Jabot* (1833), de Rodolphe Töpffer, artista gráfico e escritor suíço, considerando-se que o autor, em 1831, já produzia narrativas quadrinizadas, tal qual a de Marguerite Aboutet e Clément Oubrierie em 2005.

Figura 5- desdobramento do romance gráfico, *Histoire de M. Jabot* (1833), de Töpffer



Fonte: BDthèque

A própria obra de Töpffer *Histoire de M. Jabot* (1833) pode ser considerada uma atualização das narrativas romanescas daquela época que foi sendo reatualizada ao longo dos tempos até chegar à atualização que se materializa em *Aya de Yopougon* e em outros romances gráficos da modernidade, retomando a ideia de dobras sob dobras e desdobramento apresentada por Deleuze (1988).

Figura 6- Desdobramento do romance gráfico, *Aya de Yopougon* (2005), de Marguerite Abouet e Clément Oubrerie



Fonte: Abouet e Oubrerie (2005, p.26)<sup>7</sup>

Nas figuras 5 e 6 podemos perceber que há entre as duas obras, a renovação dos detalhes dos quadrados, o efeito das cores e do traço do desenho e a diferença nos padrões dos balões, o que destaca com mais evidência o caráter de reatualização e renovação da narrativa quadrinizada.

A dobra, nesse sentido, é um processo microscópico como apontado por Deleuze (1988) e então se caracteriza como aquilo que diminui a matéria, se um papel ofício, por exemplo, for dobrado, suas partes diminuirão, mas a essência da qual é feita a dobra continua a ser o papel ofício. Dessa forma, quando nos referimos a uma dobra, estamos falando em diminuição, em algo menor que a matéria desdobrada. Nesse prisma, em comparação à obra sequenciada *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, *Aya de Yopougon* viria a ser uma literatura menor, esse termo “menor” é explicado por Deleuze e Guattari (2003), ao afirmarem que o termo é utilizado para designar qualquer literatura que esteja à margem daquelas consideradas maiores ou já estabelecidas.

Ademais, a classificação de uma literatura como menor não quer dizer que ela é menor em tamanho, em densidade de conteúdo ou que ela tem menos qualidade que as consideradas “grande literatura”, segundo Godinho (2003) a minoria é definida

[...] pelo afastamento, pela distância em relação a uma dada característica da axiomática dominante. Em termos matemáticos, a minoria constitui um conjunto vaporoso não enumerável cujos elementos, que são multiplicidades, possuem uma relação rizomática. Contrariamente, a maioria é sempre assimilada à categoria da «representação», ou seja, está

<sup>7</sup> Todas as traduções referentes ao volume I e II de *Aya de Yopougon* possuem tradução em anexo.

integrada numa generalidade normalizadora e identificatória. Os seus elementos estão incluídos num conjunto global e abstracto que os divide em oposições binárias, determinando uma exclusão entre o que é ou não conforme ao maioritário enquanto norma. (GODINHO, 2003, p.15)

Além disso, os autores identificam alguns traços da literatura dita “menor” e indicam o fato de possuir um caráter político, “[...] nelas tudo é político. [...] a literatura menor é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política”. (GUATTARI; DELEUZE, 2003, p. 39)<sup>8</sup>.

Então, dentro dessa perspectiva, no romance gráfico, há dobras e desdobras, tanto no que diz respeito aos seus aspectos internos quanto externos. Para Deleuze (1988), as dobras podem se caracterizar em dobras de fora: inflexão; e, dobras de dentro: inclusões, sendo assim, por esse prisma, o RG possui uma dobra de fora, inflexão, que seria, sob a nossa ótica, o gênero romance; e, possui dobras de dentro, inclusões, que seriam, então, a estrutura quadrinística que o compõe. A própria lógica de disposição dos quadrinhos remete à dobra e desdobra, os quadrinhos se desdobram pelas páginas do romance, como podemos observar nas figuras 1 e 2 apresentadas anteriormente.

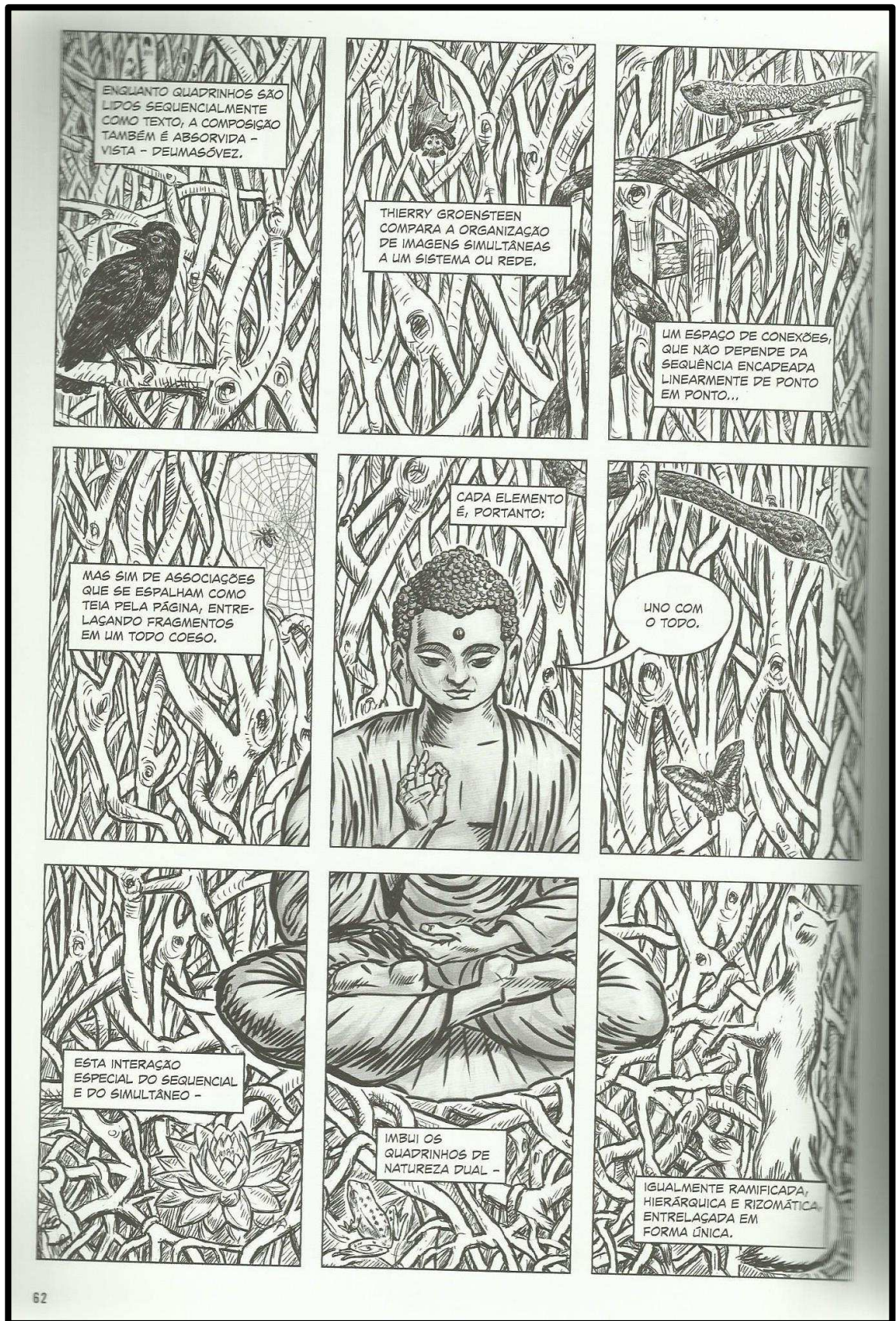
Em consonância com tal ideia, Sousanis (2017) faz referência aos quadrinhos enquanto uma rede, enquanto ramificações que se entrelaçam quando afirma que:

---

<sup>8</sup> Veremos mais detalhes sobre como o romance gráfico *Aya de Yopougon*, enquanto literatura menor, assume esse caráter político, no capítulo 2 desta dissertação.



Figura 7- quadrinhos enquanto ramificações



Isso retoma a perspectiva de Deleuze (1988) de que as dobras não estão separadas em sistemas distintos, mas fazem parte da mesma substância. Na figura 7, pode-se notar que os entrelaces das ramificações da imagem escorrem de um quadro a outro, se dobram, tendo como desdobramento um todo imagético, um todo narrativo, que em muitos casos possui o texto verbal como parte constituinte, se instalando, portanto, entre duas artes.

Nesse sentido, comentando a produção artística moderna, Deleuze (1988, p. 187) reconhece que “*dans l’informel moderne ce goût de s’installer ‘entre’ deux arts, entre peinture et sculpture, entre sculpture et architecture*”<sup>9</sup> está de fato em evidência. Se posicionar entre dobras, dobras infinitas, “*le pli all-over*” como afirma o autor, é uma característica também do moderno, advinda da arte barroca à qual Leibniz se dedicou a compreender. Portanto,

nous restons leibniziens, bien que ce ne soit plus les accords qui expriment notre monde ou notre texte. Nous découvrons de nouvelles manières de plier comme de nouvelles enveloppes, mais nous restons leibniziens parce qu’il s’agit toujours de plier, déplier, replier.” (DELEUZE, 1988, p. 208).<sup>10</sup>

Seguiremos nossas reflexões com a discussão sobre o gênero romance, discutindo as características dos personagens na narrativa romanesca e os fatores de narratividade do romance gráfico.

## 1.2 O romance gráfico e a teoria do romance

Segundo Reuter (1995), o romance nos dias atuais tem um *status* privilegiado dentre os demais gêneros literários, mas isso nem sempre foi assim. O romance tinha um *status* marginalizado dentro da literatura sendo, como aponta o autor, “um gênero menor, pouco legitimado” (REUTER, 1995, p. 10). Além disso, para Lucáks (2009, p. 72-74).

[...]o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo. Por isso ele é a forma artisticamente mais ameaçada, e foi por muitos qualificado como uma semi-arte, graças à equiparação entre

<sup>9</sup> “no informal moderno talvez esse gosto de instalar-se ‘entre’ duas artes entre pintura e escultura, entre escultura e arquitetura” (DELEUZE, 1991, p. 185).

<sup>10</sup> “descobrimos novas maneiras de dobrar, assim como novos envoltórios, mas permanecemos leibnizianos, porque se trata sempre de dobrar, desdobrar, redobrar”. (DELEUZE, 1991, p. 208).

problemática e ser problemático [...] essa ‘semi-arte’, pois, prescreve uma legalidade artística ainda mais rigorosa e infalível do que as ‘formas fechadas’, e tais leis são tanto mais imperativas quanto, em sua essência, menos definíveis e formuláveis- são leis do tato. (LUCÁKS, 2009, p. 72-74).

A partir dessa discussão, iniciada pelo autor no início do século XX (1916), percebemos que o romance foi um gênero marginal e que passou por um longo processo de consolidação dentre os demais gêneros literários. Tal constatação nos chama a atenção para o fato de que hoje o romance gráfico, ampliação desse gênero um dia marginal, é considerado como um gênero periférico e não legitimado, seguindo os passos, por assim dizer, do gênero que faz parte da sua composição.

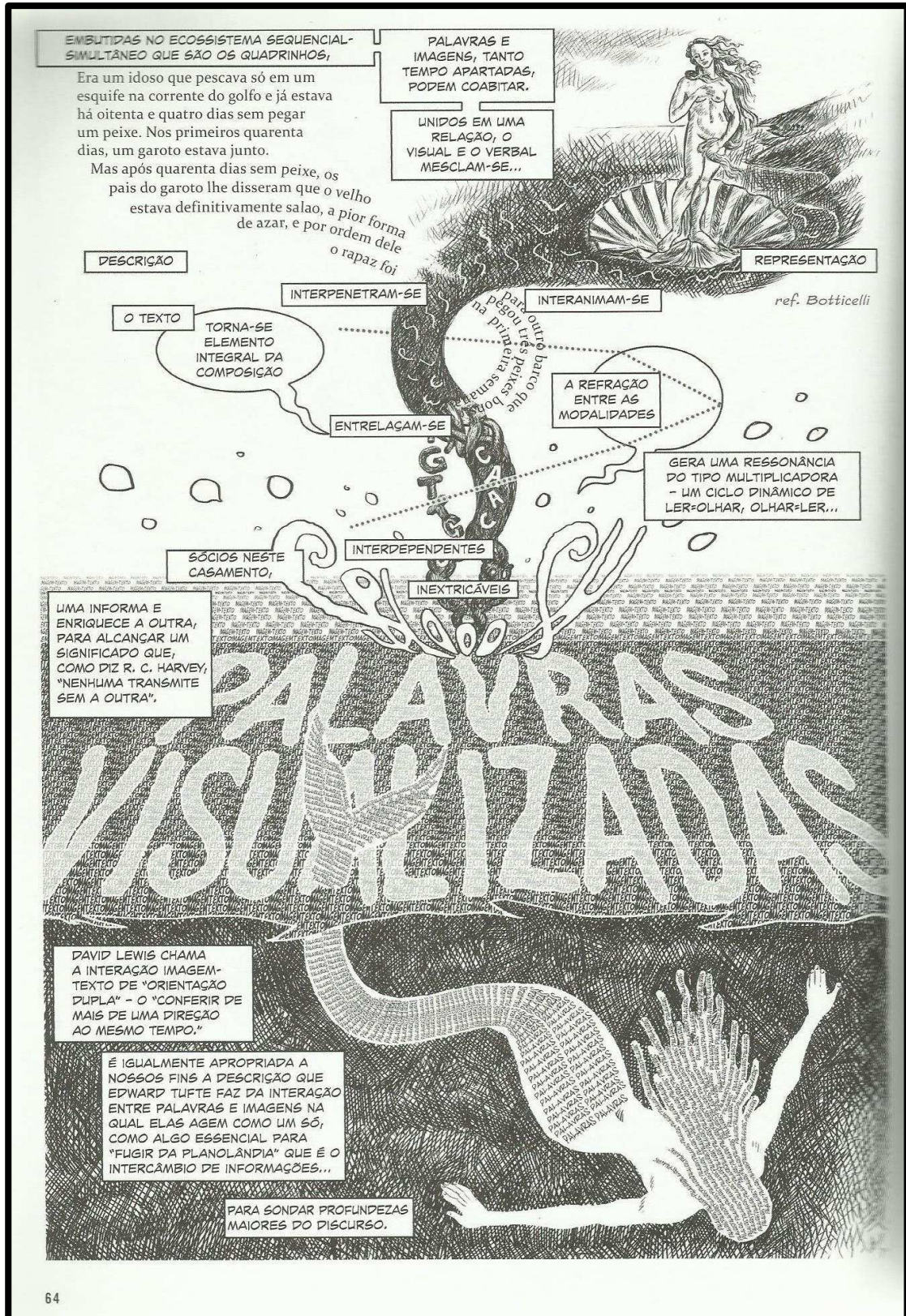
Além disso, ao longo da história, principalmente ao longo do século XIX e XX, o romance aparece como gênero da liberdade tendo em vista que vai “escapando à submissão às antigas regras e permitindo a *inovação* formal ou temática” (REUTER, 1995, p.11, grifo do autor) e se consagra no século XIX como um gênero maior e sendo no século XX um dos gêneros mais lidos e reconhecidos. Segundo Aragão (2001, p. 76), “o romance é um gênero que [...] não se submete a cânones, liberta-se de tudo o que é convencional, necrosado, amorfo, de tudo o que freia sua própria evolução” isso acontece porque ele “é um gênero proteiforme, suscetível de tomar aspectos muito variados. Isto significa, entre outras coisas, que é estruturado de modo complexo por tensões entre sua organização específica, suas intenções e as diversas sequências que integra”. (REUTER, 1995, p. 117).

Dentro desse contexto, o RG seria, por assim dizer, uma evolução do gênero romance, uma atualização do gênero e uma das formas que o romance pode assumir e faz uso tanto da estrutura romanesca quanto da estrutura quadrinística, desenhos, daí seu rótulo de “gênero híbrido” por agregar duas artes paralelamente.

André Breton, escritor francês, poeta e teórico surrealista, segundo Reuter (1995), é um dos primeiros que percebe a interação da literatura com as outras artes pois eliminava o excesso de descrições acrescentando desenhos e/ou fotografias aos seus textos. De acordo com Casa Nova *et al* (2010), “visualizar as coisas faz melhor compreendê-las, ou melhor, faz compreender o que se lê”. Essa afirmação é o que divide opiniões quando se trata de literatura, pois há quem diga que as imagens retiram da literatura a sua faceta de complexidade, Gustave Flaubert, escritor francês, é um dos que fizeram essa afirmação. Quanto a isso, Sousanis (2017) nos lembra que ambas as linguagens, verbal e não- verbal estão



Figura 8- narrativas quadrinísticas como ecossistema-sequencial simultâneo



Esquecemos, pois, que ler uma imagem não é uma tarefa fácil, que ler a imagem tanto quanto ler o texto escrito é uma atividade de decodificação complexa e que em ambas se exige um leitor capaz de identificar os significados, como se pode notar na forma como lemos as páginas quadrinizadas dispostas nas figuras acima, especificamente as figuras de 5 a 8. É por isso que segundo Coudray (s/d, *apud* DÜRRENMATT, 2013, p. 9) as narrativas quadrinizadas podem ser lidas pelo viés literário, exatamente pelo seu caráter de complexidade. Além disso, segundo Rodrigues (2014, p. 241) “por sua estrutura híbrida, são capazes de articular seu conteúdo com noções que se estabelecem no campo do literário e das artes plásticas”, o que confere ao romance gráfico (RG) características de ambos os campos artísticos, porém, a aproximação do RG com a literatura é deixada de lado, como nos chama atenção Oliveira (2014) que destaca o fato de que muito se explora o diálogo literatura-quadrinhos, mas pouco se fala da existência de uma relação contrária quadrinhos-literatura.

Dentro dessa perspectiva, o RG é considerado também como um romance visual que nasce da confluência entre duas artes, duas mídias, segundo Baetens (2009). Esse autor belga ainda nos chama atenção para o fato de que um romance gráfico é considerado literatura não pelo texto, mas pela qualidade narrativa das imagens, o que para o autor se mostra como um paradoxo e que dizer que um romance é visual é afirmar que fica a cargo da imagem o desenrolar da narratividade.

Nessa perspectiva, o literário é descentralizado do texto, como acontece no romance, e centralizado na imagem que é a responsável pelos elementos narrativos como espaço-tempo e em parte pela caracterização dos personagens. Um romance gráfico sem imagens, não se tornaria um romance somente, pois faltaria a ele o elemento central que é dado pelas imagens, a faceta de narratividade. É nas imagens que o caráter mimético e o verossímil apontados por Aristóteles em sua *Poética* se concretizam e é, portanto, neste espaço que o literário se exprime dentro do romance gráfico com o auxílio do texto escrito. Logo, um caminho que considere apenas o sentido literatura-quadrinhos, através das adaptações, como a única forma de aproximação do romance gráfico com os quadrinhos, exclui as narrativas quadrinísticas de nascerem literatura, de serem considerados como tal sem a necessidade da intercambiação única entre literatura e quadrinhos.

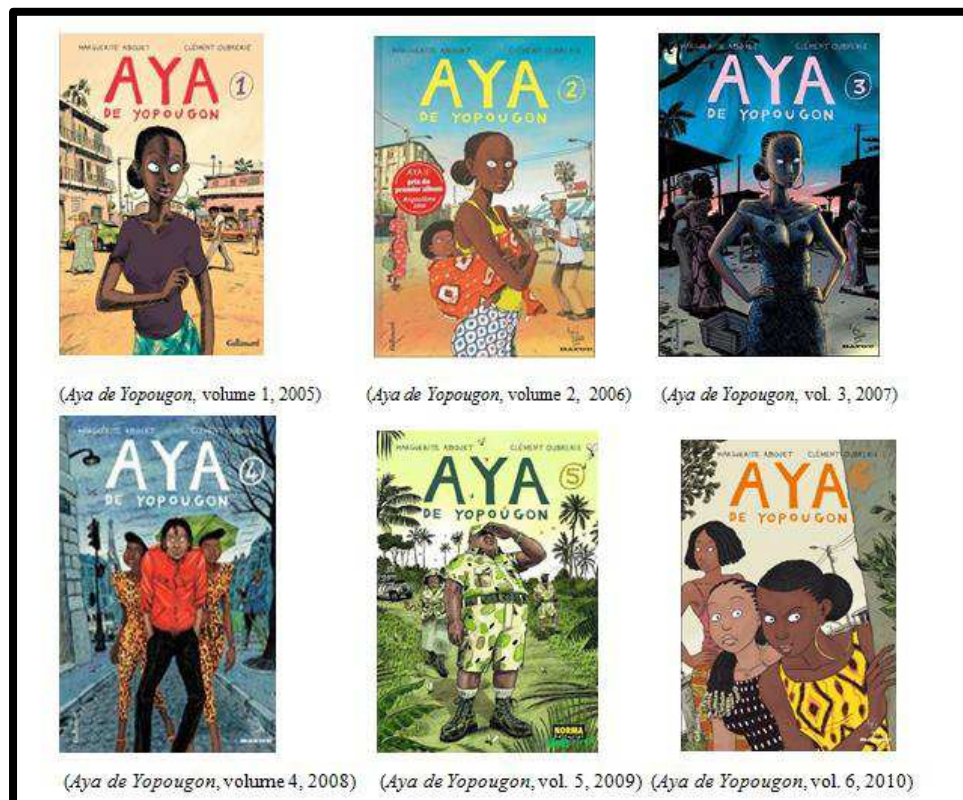
Eisner (2010), um dos principais autores e estudiosos do assunto, é um dos primeiros que percebe essa relação inversa dos quadrinhos para a literatura. O autor percebe, em suas próprias produções, a relação com a literatura e cria o termo *graphic novel* para os quadrinhos produzidos por ele. O termo foi traduzido para outras línguas



como em português, romance gráfico, em espanhol, *novela gráfica*, e em francês o termo foi traduzido como *album*. A esse respeito Ramos e Figueira (2014, p. 200) dizem que “o termo álbum associado aos romances gráficos é o caso de *Aya de Yopougon*. Parece que álbum é para os quadrinhos longos produzidos na Europa e Romance gráfico para os produzidos nos EUA. Tudo influência do mercado editorial e da imprensa” (RAMOS; FIGUEIRA, 2014, p. 202), destacando assim, como o mercado editorial interfere na consolidação de um gênero.

Os autores ainda frisam que os rótulos *graphic novel*, *novela gráfica*, *album*, *romance gráfico* são utilizados para designar o mesmo objeto (RAMOS; FIGUEIRA, 2014) que, por vezes, pode possuir mais de um volume, como é o caso de *Aya de Yopougon*, tal possibilidade é chamada por Durrenmatt (2013) de *chaptirage*, que seria a divisão da narrativa em capítulos e o estudioso destaca que esse é um “detalhe essencialmente romanesco”. Reuter (1995) ao discorrer sobre o romance, destaca a possibilidade “polissequencial” do romance e afirma que essa é uma característica de todo romance, como nos sugere *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust.

Figura 9- Sequência do romance gráfico

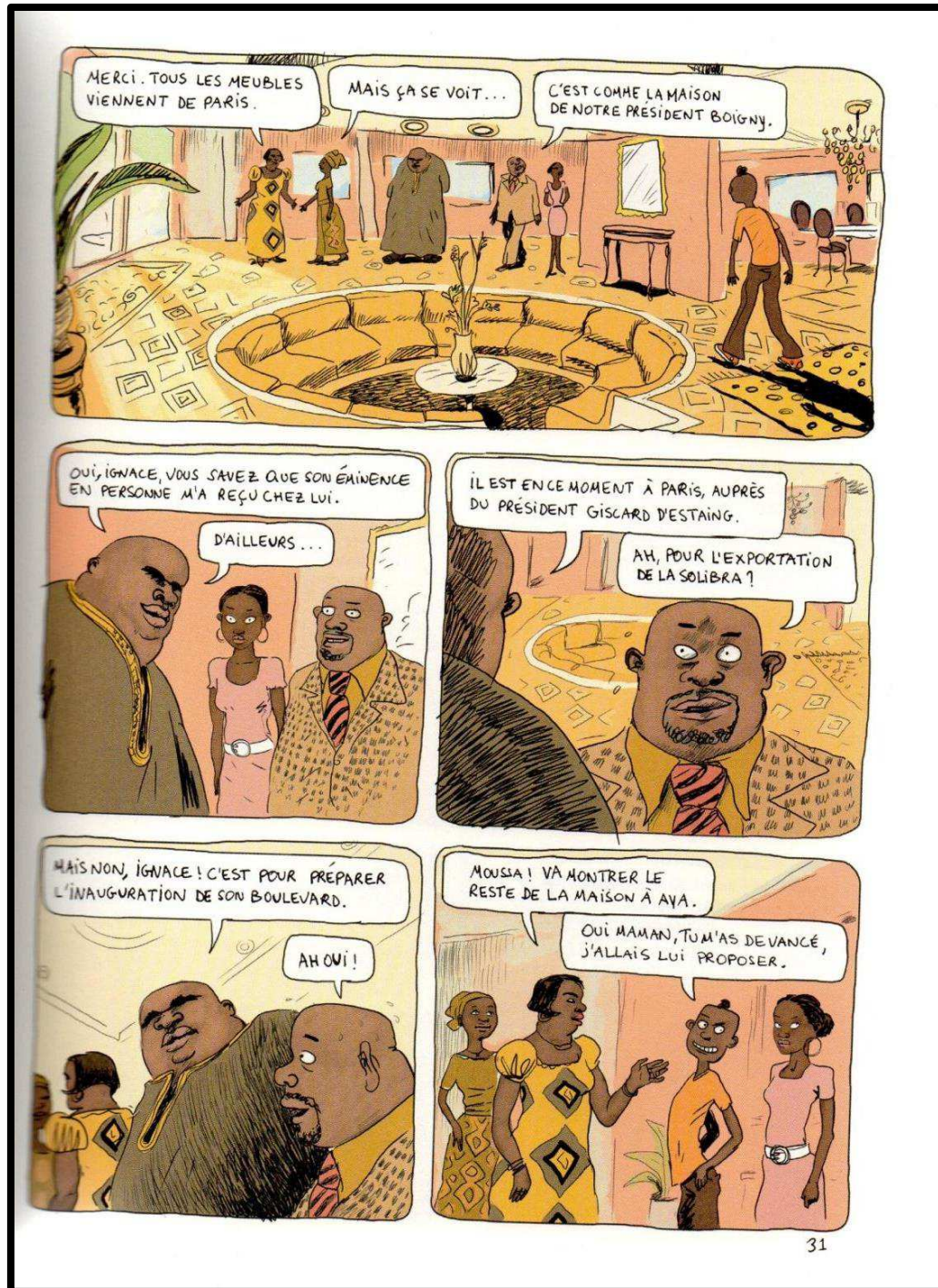


Fonte: Sequência de imagens organizada por Déborah Alves Miranda

Seguindo a lógica de *chaptirage*, a obra não é composta de capítulos isolados com temáticas diferentes, trata-se de uma “narrativa fragmentada” tal qual provavelmente designariam os filósofos Deleuze e Guattari (2003), o que não quer dizer que falta completude em tais narrativas, outrossim, que são desmembradas em partes que formam um todo posteriormente e, mesmo na sua fragmentariedade, não podem ser consideradas incompletas, haja vista que as narrativas possuem sempre a ordem esperada de uma narrativa: começo, meio e fim.

Narrativamente, o RG também pode ter seu enredo pautado em atos factuais ou ficcionais, possibilidade de toda narrativa romanesca (BRICCO, 2009). Dentro dessa perspectiva, um RG que possui fatos ancorados sócio-historicamente pode ser considerado também como uma narrativa factual, é o caso de *Maus*, de Art Spiegelman e de *Aya de Yopougon* também, visto que possui um recorte com traços autobiográficos e que remonta aos acontecimentos da década de 1970, década em que se passa a história narrada. Tal traço pode ser observado, por exemplo, no excerto disposto na figura 10, em que as personagens comentam sobre o, então, presidente da Costa do Marfim, Félix Houphouët-Boigny, o primeiro presidente do país.

Figura 10- Traços de narrativa ancorada sócio-historicamente.



Fonte: Abouet e Oubrierie (2005, p.31)<sup>11</sup>

Diante de tais ponderações, percebemos que o romance gráfico pode ser lido pelo viés literário posto que assume características próprias de narrativas literárias. A seguir,

<sup>11</sup> Tradução em anexo.



discutiremos a importância das personagens na narrativa romanesca, em especial, no romance gráfico.

### 1.3 Características das personagens da narrativa romanesca *Aya de Yopougon*

O caráter de verossimilhança externa é uma das principais características das obras literárias de um modo geral, como citamos anteriormente. O poder de retratar as causas e as inquietações do nosso mundo faz da literatura um espaço de mudanças, de construir o novo. Isso se dá, segundo Aragão (2001), porque

toda obra artística é autônoma em sua validade estética, mas não é independente da cultura de sua época e das influências da cultura de épocas anteriores: assim como nós, seres humanos, que também temos as nossas marcas genéticas e as que vamos adquirindo na nossa trajetória existencial, que nos tornam diferente dos outros seres com que convivemos e, ao mesmo tempo, semelhantes a eles, em se tratando de elementos comuns à nossa condição humana. (ARAGÃO, 2001, p. 54)

Ainda nessa mesma perspectiva, Barbéris (1997) destaca a percepção de Madame de Staël sobre a literatura e diz que para a romancista “a literatura muda com as sociedades e com os progressos de ‘liberdade’. Ela se amolda à evolução da ciência, do pensamento, das forças sociais. A literatura é sempre crítica e ao mesmo tempo convite a alguma coisa”. (BARBÉRIS, 1997, p. 152). O que para Barthes é o sinal indicador de que uma obra é realmente uma obra quando afirma que para ele “o grande critério para reconhecer uma obra (isto é, simples e materialmente, para a *ler*): que ela dê um sentimento de necessidade, que ela nos libere do ceticismo: ‘Por quê? Porque não?’” (BARTHES, 2005, p. 26). A possibilidade de aproximar narrativas escritas e ancoradas em outra época sócio historicamente distinta de nossa época faz da literatura uma arte atemporal e tal atemporalidade é, por certo, vista nas páginas coloridas do RG.

Com isso, se discute o *status* das personagens nos romances considerando-se que a verossimilhança, o efeito de *mimesis*, apontado por Aristóteles, faz parecer que existe uma linha tênue entre o plano real e o plano fictício. No tocante a isto, Orecchioni (1982, apud JOUVE, 1992), citando diz que o texto literário se refere a um mundo existente no texto mas que vai além dele, um mundo existente em realidade. Em contrapartida, Greimas, Barthes e Hanon consideram a personagem como “um personagem de papel”: “*ce qui rapproche les recherches de Greimas, Barthes ou Hanon, c’est donc une conception*

*immanentiste : le personnage n'est pour eux qu'un ' être de papier' strictement réductible aux signes textuels*<sup>12</sup> para outros, como Nathalie Sarraute, “ *le personnage est... un tissu de mots, un ' vivants sans entrailles'*”<sup>13</sup> (JOUVE, 1992, p. 104) a esta afirmação acrescentamos as imagens também como constituintes desse “ tecido” do qual são feitas as personagens.

Quanto à classificação dessas personagens, Foster em *Aspects of the novel*, segundo Brait (1999), é quem define que as personagens podem ser classificadas em planas e redondas. As personagens planas seriam personagens que mantêm o mesmo caráter durante toda a narrativa; são planas e, portanto, sem grandes ações e surpresas. Já as personagens redondas são as que possuem a complexidade como seu principal traço narrativo, página após página trazem ao leitor qualidades e ações inesperadas e possuem uma característica de verossimilhança evidente com o humano. Além disso, tal percepção remete à ideia de dobra e desdobra apresentada por Deleuze (1988) posto que as personagens complexas se configuram como um elemento que parte para o novo, para o inesperado. Ademais, tal noção está também em consonância com as discussões de Sousanis (2017), em *Desaplanar*, sobre a necessidade de sair da “planolândia” e de quebrar os padrões da ordem do plano, ver e ser além do que está posto. É o caso das personagens em estudo: Aya, Adjoua e Bintou, que na narrativa de *Aya de Yopougon* trazem à baila aspectos complexos, atitudes inesperadas para a época em que a narrativa está sócio historicamente ancorada (anos de 1970), primeira década pós-colonial da Costa do Marfim, como podemos observar nas figuras 11 e 12.

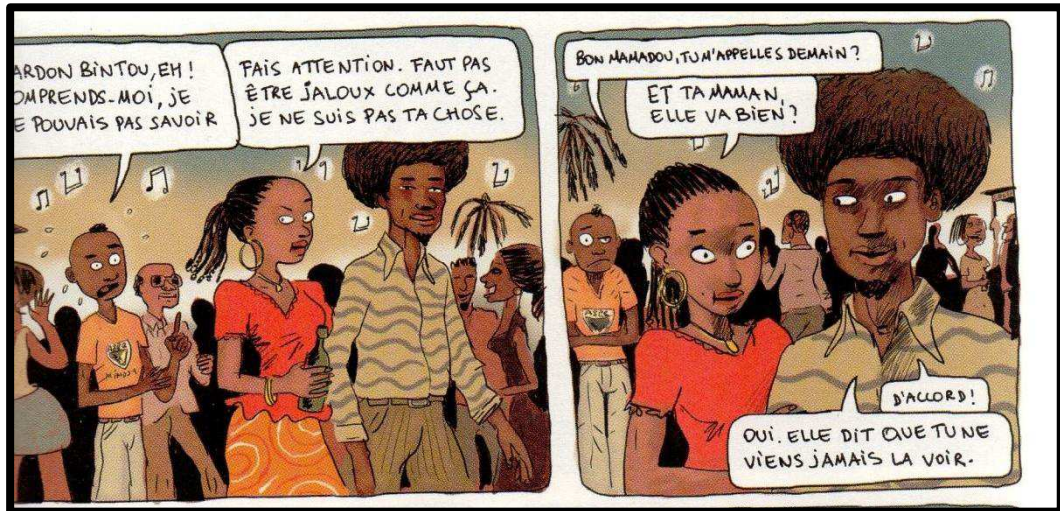
Na figura 11, abaixo, podemos ver que Bintou reivindica o direito à sua liberdade quando diz à Moussa “*je ne suis pas ta chose*” [eu não sou tua coisa], atitude que surpreende o leitor já que tal comportamento não é esperado levando-se em consideração o contexto sócio histórico que a obra retrata

---

<sup>12</sup> “o que aproxima as pesquisas de Greimas, Barthes ou Hanon é então uma concepção imanentista: o personagem não é para eles mais do que um “ser de papel” estritamente redutível aos signos textuais.” (JOUVE, 1992, p. 104, tradução nossa).

<sup>13</sup> “o personagem é...um tecido de palavras, um “vivente sem entranhas” (JOUVE, 1992, p. 104, tradução nossa).

Figura 11- Bintou reivindica a sua liberdade



Fonte: Abouet e Oubrierie (2005, p. 11)<sup>14</sup>

Outra característica das personagens romanescas apontada por Reuter (1995) é que ao longo do tempo elas foram querendo transformar o mundo, elas atuavam como agente de mudanças na narrativa romanesca e a própria narrativa findava por adquirir uma faceta de luta e resistência contra a opressão, é o que conferimos também em *Aya de Yopougon* como podemos observar nas figuras 11 e 12, quando a personagem assume, até de forma despretensiosa, o lugar de luta e resistência contra a opressão feminina na Costa do Marfim surpreendendo o leitor a cada página com atitudes que para a época em que estão inseridas são surpreendentes e ousadas, como podemos notar no excerto abaixo em que a personagem Aya, assim como Bintou, reivindica o direito ao seu próprio corpo em uma situação de assédio na rua.

<sup>14</sup> Tradução em anexo



Figura 12- Aya sofre assédio na rua



Fonte: About; Oubrerie, (2005, p. 20)<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Tradução em anexo.

No romance gráfico, como nos afirma Oliveira (2007, p. 18), podemos:

[...] num primeiro plano, vislumbrar personagens, cenários, modos e hábitos cotidianos, linguajar, a moda e seu vestuário; num segundo plano, como pano de fundo da aparência gráfica, as condições de produção que propiciaram o aparecimento dessa ou daquela história, a constituição dos discursos engendrados os movimentos da história, as redes de sentido que envolvem cada personagem, assim como as representações neles ancorados (OLIVEIRA, 2007, p.18).

Assim, as obras romanescas, e mesmo obras de outros gêneros literários, não estão apartadas do contexto sócio histórico no qual estão ancoradas narrativamente. Segundo Guattari e Deleuze (2003), as obras consideradas menores, como é o caso do RG adquirem uma faceta de subversão a partir do seu próprio enquadramento como sendo uma literatura menor, “qualidades menores de personagens menores, no projecto de uma literatura que se pretende deliberadamente menor, e que daí extrai a sua força de subversão” (GUATTARI; DELEUZE, 2003, p. 112, 113). Em sendo uma literatura com uma força de subversão, as personagens adquirem esse traço de forma quase natural. Ainda segundo Allouache (2017, p.402) *“pour créer le condition de son existence littéraire, l'écrivain mineur passe inévitablement par ce qui est politique.”*<sup>16</sup>

Guattari e Deleuze (2003, p. 38) ainda chamam a atenção para o aspecto de desterritorialização da obra considerada como literatura menor. Os autores apontam que tal processo se dá tendo em vista a imposição da língua dominante como língua “maior”, considerando a possibilidade de obter legitimidade no espaço literário dominante, segundo Allouache (2018). Ainda segundo Guattari e Deleuze (2003) “uma literatura menor não pertence a uma língua maior, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior.” No caso da roteirista Marguerite Abouet, podemos perceber tal desterritorialização ao consideramos que ela é marfinense, mas escreve em francês e se consolida primeiramente na França, país onde reside atualmente, publicando na Gallimard, uma das principais editoras a publicar textos de autores não franceses, segundo Allouache (2018) e Ducournau (2017).

Ainda, segundo Guattari e Deleuze (2003, p. 40) “é a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação colectiva e mesmo revolucionária” exatamente pela faceta política que o enunciado ganha a partir do momento

---

<sup>16</sup> Para criar as condições de sua existência literária, o escritor menor passa inevitavelmente pelo que é político. (ALLOUACHE, 2017, p.402, tradução nossa)

em que existem os aspectos da desterritorialização envolvidos no fazer literário, o que traz para as obras as dimensões de subversão apontadas anteriormente.

Aprofundando as reflexões, na sequência deste capítulo, analisaremos como as vozes subversivas das mulheres ecoam nas literaturas escritas por mãos femininas dentro do contexto da África subsaariana.

## CAPÍTULO 2

### SILÊNCIO OU ECO DE VOZES FEMININAS NAS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA FRANCESA

*parole et souffrance muettes  
dites en deux mots  
en trois maux dites  
et libérons les cœurs  
libérez la souffrance  
la patience de la peau  
espace carcéral où agonise  
l'émotion  
à chaque soupir  
mais l'émotion salue le grand air  
à tout vent  
depuis les sommets  
jusqu'au royaume de l'herbe folle  
l'émotion vogue par-dessus la mer  
vagues et bateaux en poèmes  
mots-consolation  
sur une plage de sable  
mots ingénus  
et papillons éphémères  
dans l'herbe verte et lumineuse  
les mots abandonnent le cœur  
à sa souffrance première  
à sa patience de femme  
immensément patiente.<sup>17</sup>*

*(Parole et souffrance muettes, Tanella Boni, 2002)*

---

<sup>17</sup> Palavra e sofrimento mudos/ ditos em duas palavras / em três males ditos/ e liberemos os corações/ liberem o sofrimento/ aos quatro ventos/ desde os picos / até o reino da erva daninha/ a emoção navega sobre os mares/ondas e barcos em poemas/ palavras-consolação/ sobre uma praia de areia/ palavras ingênuas/ e borboletas efêmeras/ na erva verde e luminosa/ as palavras abandonam o coração/ ao seu sofrimento primeiro/ a sua paciência de mulher/ imensamente paciente. (*palavra e sofrimento mudos*, Tanella Boni, 2002, tradução nossa).

Quando refletimos sobre o título deste capítulo, se seria silêncio ou eco de vozes femininas reverberadas pelas mulheres das terras africanas de língua francesa, em especial, da África subsaariana, estamos colocando em evidência a emergência da libertação das amarras de gênero que lhes são impostas e a necessidade de ouvir essas vozes que, como Tanella Boni (2002) traz no poema que abre este capítulo, são “palavras e sofrimento emudecidos”. Durante muito tempo, não que hoje seja uma realidade totalmente diferente, as mulheres tiveram sua voz silenciada e seu lugar de fala superposto pelo patriarcalismo, o que contribuiu para o seu apagamento na história e para que sua história fosse contada por vozes outras, vozes prioritariamente masculinas. Oliveira (2018, p. 323) nos aponta tal protagonismo feminino ao discutir a história do matriarcado em África onde cita o quanto antes as mulheres eram consideradas o centro e as que realmente contribuía para a economia e que cuidavam da organização familiar, antes do patriarcado se instituir e usurpar das mulheres tal lugar.

Hoje, as mulheres buscam, a cada dia, retomar esse lugar plenamente, saindo dos bastidores e das sombras. Personagens como Rami em *Nikette*, de Paulina Chiziane, e Ramatoulaye e Aissatou em *Une si longue lettre*, da Mariama Bâ, e mesmo Aya, Bintou e Adjoua em *Aya de Yopougon* da Marguerite Abouet, evidenciam isso, bem como as próprias autoras dessas obras e demais autoras como Chimamanda Ngozi Adichie, Tanella Boni, Ken Bugul, Léonora Miano, dentre tantas outras.

Dentro desse contexto, a literatura tem se tornado o espaço da libertação e da denúncia, a oportunidade de restituírem seu lugar de fala, suas identidades, suas memórias e marcas, fazendo ecoar pelo mundo o que constitui a condição feminina em África; tendo-se uma dimensão mais próxima da realidade do que as mulheres enfrentam na sociedade, unicamente por serem mulheres. A ideia da francofonia pode nos levar à ideia de união entre povos de língua francesa, à afirmação da existência de uma literatura feminina francófona nos evoca a ideia de união entre as mulheres que possuem a mesma língua como língua da denúncia, língua esta imposta pelo colonizador, mas que funciona também como ponte entre as diferentes realidades dessas mulheres. Porém, para Allouache (2018, p. 398) “*L’effet de rassemblement que produit la francophonie est une illusion d’appartenance communautaire à l’intérieur de laquelle le centre impose ses règles en fonction de territorialisation encore largement coloniales.*”<sup>18</sup> Percebemos, portanto, que o termo é

---

<sup>18</sup> O efeito de agrupamento que produz a francofonia é uma ilusão de pertencimento comunitário no interior da qual o centro impõe suas regras em função da territorialização ainda largamente coloniais. (ALLOUACHE, 2017, p. 398, tradução nossa)



controverso ainda a esse respeito a autora pontua que “*sous cette terminologie se retrouvent ainsi classés ceux et celles dont le français n’est pas un héritage lié au prestige cosmopolite mais à un rapport de domination et d’imposition d’une langue. Le partage d’une histoire prévaut sur celui de la langue.*”<sup>19</sup> (ALLOUACHE, 2018, p. 34) o que a autora postula posteriormente como sendo um “*cadeau empoisoné*” dadas as condições atroztes da colonização.

Em língua francesa oficialmente a palavra *écrivaine*<sup>20</sup> não existe (PINHEIRO-MARIZ; BLONDEAU, 2012, p. 142), mas tal dado não aponta para a não existência de mulheres escritoras, mas para o fato de que elas estiveram durante muito tempo na invisibilidade, sufocadas pelo masculino que, em nossa sociedade, desde os primórdios, parece-nos ter se institucionalizado como uma rede opressora do feminino.

Cada sociedade, ao seu modo, foi ao longo da história institucionalizando essa rede opressora contra o feminino de tal maneira que as mulheres recorriam à escrita como uma maneira de aliviarem o peso da existência, como um instrumento de denúncia e questionamento sobre a opressão que sofriam, como é o caso dos escritos das senegalesas Awa Thiam e Mariama Bâ. Na África subsaariana, a entrada pública das mulheres na literatura data de muito recente, da década de 1970, segundo Chevrier (2008); porém, Ouédraogo (1998) ressalta que existiam publicações que datavam de 1958, como é o caso da autobiografia de adolescente de Marie-Claire Matip e do poema de Annette M’Baye em 1965, ambas publicadas em Paris. Tal contexto, nos mostra a urgência de discutir sobre essa literatura, de dar visibilidade para ela e de notar que vozes e/ou gritos ecoam nas páginas dessas obras. De tais escritos sabemos, até então, que ecoa a transgressão de ocupar um lugar que, historicamente, foi dito que não lhe pertencia e a este respeito Ouédraogo (1998), poetisa marfinense, nos lembra que:

En prenant la plume, les femmes africaines transgressent ainsi une loi tacite de leurs sociétés. Par l’écriture, elles signent leur premier acte de rébellion contre ces sociétés qui ont toujours fait d’elles de simples spectatrices. Elles usurpent la parole interdite pour ne plus se laisser raconter mais pour raconter elles-mêmes leur histoire.<sup>21</sup> (OUÉDRAOGO, 1998, p. 1).

---

<sup>19</sup> Sob essa terminologia se encontram assim classificados aqueles e aquelas para quem o francês não é uma herança ligada ao prestígio cosmopolita, mas a uma relação de dominação e de imposição de uma língua. A partilha de uma história prevalece sobre a da língua. (ALLOUACHE, 2017, p. 34, tradução nossa)

<sup>20</sup> O que seria o equivalente à *Escritora* em francês. Já utilizado no Francês do Québec, porém ainda não institucionalizado.

<sup>21</sup> Tomando a pena, as mulheres africanas transgridem assim uma lei tácita de suas sociedades. Pela escrita, elas assinam seu primeiro ato de rebelião contra essas sociedades que delas sempre fizeram simples

A ideia de “usurpar”, trazida pela poetisa, nos mostra o caráter transgressor da escrita feminina africana haja vista que ocupam um lugar, que ao longo do tempo, lhes fizeram crer que não lhes pertencia, mas que sempre foi delas por direito. Ocupar esse lugar traz para as mulheres a possibilidade da tomada de fala, o direito de contarem a sua história, compartilhar as suas experiências, os seus medos, as suas frustrações e, sobretudo, a sua coragem transgressora com outras mulheres que vivem em situações iguais ou semelhantes.

Diante dessas ponderações, neste capítulo, discutiremos como essas vozes femininas ecoam na literatura africana de língua francesa, em especial na África subsaariana de língua francesa, trazendo um pouco do percurso histórico da condição feminina na África, particularmente na Costa do Marfim, e nos questionando se as vozes que ecoam nas páginas das obras das escritoras são vozes ou gritos por liberdade, fazendo uma relação com a obra *Aya de Yopougon*, em análise nessa dissertação.

## **2.1 Vozes femininas nas literaturas africanas de língua francesa: “*écrire le cri*”<sup>22</sup>**

O poema que trazemos na epígrafe deste capítulo, escrito pela poetisa e filósofa marfinense Tanella Boni, nos evidencia as falas e sofrimentos até certo ponto “mudos” da mulher, com a sua voz abafada na sociedade africana, pois foi a ela imposto um lugar de não fala, o lugar da subordinação, da subserviência, do silenciamento. Diante dessa realidade, as mulheres da África subsaariana resistiram a tal imposição através de seus escritos que se tornaram um ato de *écrire le cri* [escrever o grito], como nos aponta a poetisa em seu poema homônimo, considerando o fato de serem silenciadas e terem suas vozes abafadas.

A literatura produzida por mulheres na África subsaariana de língua francesa tem a resistência não só como tema, mas também na forma como essas obras são estruturadas, questões que vão para além de suas temáticas que as classificariam como “literatura engajada” pelo seu caráter político (BOSI, 2002) tendo em vista que a construção do enredo é pautada em uma tensão, ancorado, muitas vezes, em um dado contexto sócio histórico, utilizando-se de elementos não ficcionais. O próprio uso de gêneros literários que ainda não fazem parte do cânone literário, como é o caso da produção de romance gráficos, romances

---

espectadoras. Elas usurpam a fala interdita para não mais se deixar contar, mas para contar elas mesmas suas histórias (OUÉDRAOGO, 1998, p. 1, tradução nossa)

<sup>22</sup> Referência ao poema “*Écrire le cri*” [escrever o grito], da poetisa marfinense Tanella Boni.

de testemunho, dentre outros, tornam tais narrativas não somente engajadas, mas resistentes. Segundo Bosi (2002, p. 118), “resistir é impor a força própria à força alheia” e impondo suas forças as mulheres fazem-se ouvir.

No mais, tal literatura fala sobre “a vida como ela é”, para usar os termos de Bosi (2002), o que faz eco com o termo criado pela escritora brasileira Conceição Evaristo, *Escrevivência*, que diz respeito à escrita feminina negra que é feita a partir de suas próprias vivências. A escritora brasileira marca o lugar da escrita feminina negra, pois deixa de lado a universalidade ao falar da mulher, uma vez que, assim como nos afirma Ribeiro (2017, p.43) “a insistência em falar de mulheres como universais, não marcando as diferenças existentes, faz com que somente parte desse ser mulher seja visto” e, pelo que discutiremos aqui, perceberemos que as vivências da mulher negra são diferentes da mulher branca, mesmo no contexto de África, já que existe a África Setentrional, conhecida também como África branca.

Dentro dessa perspectiva, o aparecimento do feminismo em África colocou em evidência a ideia do universalismo ao se falar do ser mulher e como movimento que atende às demandas envolvendo questões de gênero ao redor do mundo pergunta-se, existiria um feminismo Africano? O que falar de gênero (masculino e feminino) em África?

Sabe-se que o feminismo chegou à África sob “maus olhares”, visto como uma forma de ocidentalizar a África.

Le terme « féminisme » évoque souvent en Afrique un féminisme radical qui prêche le rejet de l’homme, l’égalité des sexes à tout prix, un féminisme beauvoirien qui cherche à gommer les différences sexuelles. On comprend alors pourquoi la plupart des femmes africaines cherchent à se distancier de ce courant chargé de connotations négatives<sup>23</sup>. (RANGIRA, 2001, p. 82)

Diante disso, é importante destacar que o feminismo não pode ser a defesa de um lado em detrimento do outro, mas de dois lados que, em equidade, desfrutam dos mesmos deveres, direitos e privilégios (TIBURI, 2018). A ideia difundida em África de que feminismo é fundamentalmente radical, partindo dos estudos de Simone de Beauvoir, mostra que o feminismo francês não atende à pauta africana e a necessidade de um feminismo, por assim dizer, descolonizado, se torna emergencial.

---

<sup>23</sup> O termo “feminismo” evoca constantemente em África um feminismo radical que prega a rejeição ao homem, a igualdade dos sexos a qualquer preço, um feminismo *beauvoiriano* que procura apagar as diferenças sexuais. Compreendemos, então, porque a maioria das mulheres africanas procura se distanciar dessa corrente carregada de conotações negativas. (RANGIRA, 2001, p. 82, tradução nossa).

Em contrapartida, é importante assinalar que, embora o termo feminismo tenha vindo nas embarcações ocidentais, as questões relacionadas à essência do feminismo, luta feminina, já era uma velha conhecida das mulheres em África; como nos diz Adichie (2015), algumas mulheres em África eram feministas sem o saber. A luta das mulheres esteve arraigada em outras lutas, como a própria luta contra o colonialismo. Ao lutar pela independência de seus países, as mulheres lutavam implicitamente e passivamente pela sua própria independência.

Mesmo a prática da luta pela independência não sendo novidade em África, escolher se autodenominar feminista soava como uma anulação as suas raízes africanas e o feminismo acabou sendo considerado uma prática não-africana. (ADICHIE, 2015). A pauta de reivindicações e de necessidades da mulher africana era diferente das latino-americanas e da europeia. Na realidade, as pautas são diferentes em cada um desses lugares considerando-se que cada região possui suas especificidades de ordem social e cultural; sendo assim, no contexto de África, Santos (2007) propõe a ideia de um feminismo diaspórico que, segundo o seu pensamento, daria conta das pautas que se fazem urgentes em África e na diáspora. Já Collins (2017) problematiza o uso dos termos feminismo negro e mulherismo, pois sob a sua ótica, um parece segregar as mulheres dentro do movimento à medida que o outro não as segrega do movimento; mas, também, é um termo que traz muitas problemáticas. Percebemos, portanto, que tal discussão ainda está em desenvolvimento, a exemplo disso, em um *blog* dedicado à mulher negra, encontramos a seguinte afirmação: “as mulheres africanas estão tentando entender o que o feminismo significa para elas.”<sup>24</sup> A este respeito, Sow (2009, p. 9) nos lembra que “*il y a une histoire des femmes, comme il y a une histoire des féminismes*”<sup>25</sup> e contemplar tudo isso em um termo sugere que ainda há um longo caminho pela frente. Em suma, a respeito do feminismo Tiburi (2017) destaca que

o feminismo nos dá uma biografia. Ele é a narrativa de si, a auto avaliação crítica e autocrítica das mulheres. A narrativa daquelas pessoas que não tiveram narrativa, que não tiveram direito a uma história. Por meio dessa história que vem sendo construída e que tem um longo caminho pela frente, o feminismo nos dá a chance de nos devolver ao nosso tempo, aos nossos pensamentos, ao nosso corpo. (TIBURI, 2018, p. 103).

<sup>24</sup> Citação retirada da tradução do artigo “*The feminist Edition*” disponibilizado pelo Blog Blogueiras Negras. <http://blogueirasnegras.org/2014/07/03/o-feminismo-em-africa/>

<sup>25</sup> “existe uma história das mulheres, como existe uma histórias dos feminismos” (SOW, 2009, p. 9, tradução nossa).

Antes dessa perspectiva dada pelo feminismo, as vozes femininas sempre foram sufocadas em qualquer espaço social. Porém, na literatura, sabe-se que esse silenciamento foi ainda mais expressivo quando as mulheres precisaram reprimir suas próprias identidades para conseguir publicar seus escritos, recorrendo a pseudônimos masculinos, como é o caso de George Sand, romancista francesa e George Eliot, romancista britânica, dentre muitas outras. Essa realidade não foi diferente na literatura africana que só veio a ter presença feminina para além do silenciamento a partir dos anos 1970, quando ecoaram, de fato vozes, femininas autônomas na literatura do continente (CHEVRIER, 2008) e se passou a ver personagens femininas deixando os espaços periféricos enquanto personagens e se tornando protagonistas. Segundo Ducournau (2017):

*C'est largement en raison de l'absence factuelle de formes instituées d'écriture féminine qu'elles ne sont que très peu mentionnées jusqu'aux années 1980, par exemple concernant la Négritude [...] la rareté des femmes dans l'histoire littéraire africaine apparaît donc liée à des raisons complexes qui ne tiennent pas uniquement aux réalités, mais aussi aux principes qui organisent la socialisation et la publication des auteurs, ainsi qu'à des hiérarchies esthétiques. (DUCOURNAU, 2017, p. 373)*

Ao se tornarem protagonistas, do ponto de vista da escrita literária, as personagens femininas que aparecem nos escritos de mulheres se caracterizam por serem personagens redondas, na ótica da teoria literária, visto que são multifacetadas e constituem-se com características particulares do ser humano (BRAIT, 2006). Para Ouédraogo (1998):

*La problématique de l'existence d'une écriture féminine africaine ne peut s'analyser sans tenir compte de son contexte d'émergence. Ce contexte d'émergence renferme un topos, celui du silence, délimite un espace, celui de la marginalité. Le discours des femmes qui s'élabore après une trop longue période de silence porte les marques de l'ostracisme et se confronte au discours hégémonique patriarcal. (OUÉDRAOGO, 1998, p. 2)<sup>26</sup>*

Um traço comum à literatura produzida por mulheres é o caráter subversivo da escrita onde se denunciam padrões que precisam ser desfeitos e invisibilidades que giram em torno do ser feminino, “a literatura, dizia Madame de Staël, já não era uma arte mas uma arma: para agir e para compreender.” (BARBÉRIS, 1997, p. 144). Nessa mesma

---

<sup>26</sup> A problemática da existência de uma escrita feminina africana não pode ser analisada sem se levar em conta seu contexto de emergência. Esse contexto de emergência reserva um topos, o do silêncio, delimita um espaço, o da marginalidade. O discurso das mulheres que se elabora depois de um longo período de silêncio traz as marcas do ostracismo e se confronta ao discurso hegemônico patriarcal (OUÉDRAOGO, 1998, p.2, tradução nossa).

perspectiva, Chevrier (1999) afirma que no caso da literatura produzida por mulheres africanas o tom de declaração de guerra ao patriarcado é muito forte; todavia, ao mesmo tempo, reconhece que não vem somente do patriarcado todo o problema envolvendo a desigualdade de sexos e o problema de gênero em África. A esse respeito, Issa (2005, p. 156) afirma: “*Cependant, nous entendons un cri grinçant à travers ces écrits, un cri de souffrance et de révolte, un désir de changement. Il est temps de se réveiller.*”<sup>27</sup>

Os assuntos colocados em pauta pelas mulheres africanas são:

L'inégalité institutionnalisée des sexes- l'homme (célibataire ou marié) étant considéré et traité comme supérieur à la femme (célibataire ou mariée)- au plan social, économique, politique et juridique ; la domination, l'oppression, la frustration, le mépris et l'exploitation économique de la femme par l'homme ; l'asservissement de la femme par l'homme [...] a cet lot commun des peines de presque toutes les femmes s'ajoutent, pour un certain nombre parmi elles, les mutilations corporelles (clitoridectomie et infibulation), les châtements, le mariage forcé et/ou précoce (précédé parfois de fiançailles de nouveau-nées et même d'enfants à naître), l'abandon par le mari et l'insatisfaction sur le plan sexuel et psychique, etc. (HUANNOU, 1999, p. 64).<sup>28</sup>

Tais aspectos fazem parte da condição feminina em África há muito tempo, mas foram percebidos a partir do momento em que se difundiu por todo o mundo o feminismo. Tal afirmação é ratificada pela crítica literária que diz:

No que se refere à posição social da mulher e sua presença no universo literário, essa visão deve muito ao feminismo, que pôs a nu as circunstâncias sócio-históricas (*sic.*) entendidas como determinantes na produção literária. Do mesmo modo que fez perceber que o estereótipo feminino negativo, largamente difundido na literatura e no cinema, constitui-se num considerável obstáculo na luta pelos direitos da mulher. (ZOLIN, 2009, p. 217)

As mulheres, durante muito tempo, tiveram a sua história contada pelos homens, pois não tinham sequer o direito de contá-la. O mundo conheceu a história das mulheres através do olhar masculino primeiro (HOOKS, 2015); e, ainda como nos afirma Perrot

<sup>27</sup> “[...] entretanto, nós escutamos um grito rangente através desses escritos, um grito de sofrimento e de revolta, um desejo de mudança. É tempo de acordar.” (ISSA, 2005, p. 156, tradução nossa)

<sup>28</sup> A desigualdade institucionalizada dos sexos - o homem (solteiro ou casado) sendo considerado e tratado como superior à mulher (solteira ou casada)- no plano social, econômico, político e jurídico; a dominação, a opressão, a frustração, o desprezo e a exploração econômica da mulher pelo homem; a escravização de mulheres pelo homem [...] a essa sorte comum de penalidades de quase todas as mulheres se juntam, para um certo número dentre elas, as mutilações corporais (clitoridectomia e infibulação), as punições, o casamento forçado e/ou precoce (precedido às vezes de noivado de recém-nascidas e até mesmo de crianças que ainda vão nascer), o abandono pelo marido e a insatisfação no plano sexual e psíquico. (HUANNOU, 1999, p. 64, tradução nossa)

(2017, p. 31) “para ouvir suas vozes -as palavras das mulheres- é preciso abrir não somente os livros que falam delas, os romances que contam sobre elas, que as imaginam e as perscrutam- fonte incomparável-, mas também aqueles que elas escreveram. ” Quando as mulheres começam a escrever a sua história, a desnudar o seu passado, a tecerem as suas memórias através da arte, principalmente a arte literária, o mundo é apresentado às questões antes não percebidas como o próprio sufocamento da voz feminina. A literatura, portanto, se torna o espaço de subversão, de luta contra a tradição predominantemente masculina vigente até então e o espaço da busca pelo direito de contar a própria história. Isso porque, como nos afirma Compagnon (2009, p.50), “a literatura nos liberta de nossas maneiras convencionais de pensar a vida...”

Segundo Perrot (2017), a entrada das mulheres na literatura acontece pelo romance, é a narrativa romanesca, em sua maioria, autobiográficos, que permitem às mulheres conquistar seu lugar de fala e seu próprio espaço no mundo. Levando-se em conta suas próprias realidades é que elas podem alcançar isso, segundo Tiburi (2017):

as mulheres precisam falar de si mesmas em todas as esferas – na arte, no conhecimento, na religião, por exemplo. Assim é que o feminismo pode restituir a cada uma seu lugar legítimo de fala. Por isso é que todas as feministas, de um modo ou de outro, quando escrevem, falam de si mesmas. (TIBURI, 2018, p. 94).

No caso das mulheres africanas das terras de língua francesa, elas têm em comum não só a língua, mas também a sua condição de mulher que traz problemas comuns a todas como o caso do silenciamento de seus desejos e vontades, aspirações e inspirações (GAFÁITI; CROUZIÈRES-IGENTHRON, 2005). Diante dessas considerações, as obras escritas pelas africanas de língua francesa têm um tom de transgressão que Gafaïti e Crouzières-Igenthron (2005) definem como

[...] un acte qui contrevient à la loi, un acte qui est donc contraire à ce qui est prescrit et qui enfreint les règles. En subvertissant la langue par diverses techniques langagières [...] transgressent la tradition littéraire que l’hégémonie masculine a établie de longue date [...] la transgression littéraire est un acte politique par lequel les écrivaines tentent de dépasser un système d’oppositions binaires et une écriture monumentale qui, parallèlement, imposent des limitations. (GAFÁITI; CROUZIÈRES-IGENTHRON, 2005, p. 10; 11).<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Um ato que contraria a lei, um ato que é contrário ao que é prescrito e que viola as regras. Subvertendo a língua pelas diversas técnicas languageiras [...] transgridem a tradição literária que a hegemonia masculina estabeleceu de longa data [...] a transgressão literária é um ato político pelo qual as escritoras tentam superar um sistema de oposições binárias e uma escrita monumental que, paralelamente, impõem limitações (GAFÁITI; CROUZIÈRES-IGENTHRON, 2005, p.10 e 11, tradução nossa)

Dentro dessas narrativas, as mulheres ganham voz e nelas promovem as mudanças ainda não vistas e denunciam os absurdos há séculos vistos que constituem a sua condição. Como afirma a filósofa Djamilia Ribeiro (2017, p. 28) “mais do que compartilhar experiências baseadas na escravidão, racismo e colonialismo, essas mulheres partilham processos de resistências.”

No caso da obra *Aya de Yopougon*, temas do âmbito dessas complexidades como a poligamia estão presentes. A protagonista, Aya, se revolta contra a situação vivenciada por sua mãe: a descoberta de que o marido é polígamo e tem outra família sem o conhecimento dela. Diante de tal situação, Aya demonstra uma atitude de indignação, enquanto Adjoua e Bintou consideram normal o que a mãe de Aya vivencia, pois é o costume dos homens; isto é, é cultural que os homens tenham amante e que a mulher se resigne a aceitar essa realidade.



Figura 13- Adjoua e Bintou consideram a poligamia algo normal



Fonte: Abouet e Oubrierie (2007, p.32)<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Ele ousou mentir para a minha mãe, ele mentiu para nós durante todos esses anos/ Aya pare de nos distrair, nós temos um concurso para nos preparar/ você faz toda essa cena porque seu pai tem uma segunda família? ouf, eu estou tranquila, eu acreditava que era grave/ mas meninas! É mais que grave! Mas Aya, é o cotidiano dos velhos daqui ô./ sim, você sabe que vivemos isso desde muito tempo. Mas se as mulheres não denunciam, é problema delas. Ah é porque é sua mãe que isso te faz tão mal./e então é normal não? O que não é normal é o seu estado. Deixa ela, ela tinha o seu pai como um santo. (ABOUE; OUBRIERIE, 2007, p.32, tradução nossa)

Tal cena da obra em estudo ressalta a ambivalência da visão feminina sobre a sua própria condição: de um lado, o questionamento e a revolta; de outro, o conformismo e a aceitação da sua condição como algo inerente à sua existência. É importante dizer que a poligamia também é denunciada em outras obras como no caso da obra *Niketche-Uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane<sup>31</sup>, autora moçambicana, considerada a primeira romancista africana de língua portuguesa e também em *Une si longue lettre*, de Mariama Bâ, escritora senegalesa, a primeira romancista africana de língua francesa. No excerto abaixo, Aya indignada com a informação de que seu pai tem outra família acaba sendo consolada pela mãe que é quem deveria estar mais revoltada; mas, Fanta, mãe de Aya, acredita que ela é a culpada pelo que aconteceu, frisando isso no quarto enquadramento do excerto disposto na figura 14 quando diz “*c’est de ma faute! Je me suis laissée aller ces dernières années*” [é culpa minha! eu me deixei levar nesses últimos anos]. Em uma atitude oposta à de vitimização da mãe, Aya no terceiro enquadramento, diz: “*Maman, tant que les femmes accepteront cette situation, les hommes ne changeront jamais, ça c’est sur*” [mamãe, enquanto as mulheres aceitarem essa situação, os homens não mudarão nunca, isso é fato].

---

<sup>31</sup> Desde a obra *Balada de amor ao vento* (1990) a autora discute o tema da poligamia.



Figura 14- Aya diz que as mulheres é quem tem poder para mudar sua condição



Fonte: Abouet e Oubrierie (2007, p.21)<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Eh mamãe, eu estou impressionada. Se acalme, minha filha! Vai ficar tudo bem/e como? Mamãe você não vai deixar passar essa história? Aya o cachorro não mudará jamais sua maneira de se sentar/ mamãe enquanto as mulheres aceitarem essa situação, os homens não mudarão jamais, isso é certo. Aya, seu pai sempre foi um safado/ isso não é nem mais safadeza, mãe... é erro meu, eu me deixei de lado esses últimos anos/...ele preferiu uma mulher mais nova. Mamãe, essa Jeanne não chega aos seus pés. Mostre a ele que você também

Ao colocar as mulheres como as que podem mudar a situação da poligamia, a protagonista reconhece que a passividade não é algo inerente à mulher, mas algo implantado ao longo do tempo e reconhece a importância de enfrentar a norma para colocar em evidência como a rede opressora do feminino, impulsionada principalmente pela cultura, como veremos posteriormente, fazem uso das identidades para oprimir uns e privilegiar outros (RIBEIRO, 2017).

É importante destacar que dentro do contexto da Costa do Marfim, o país vivenciou um período de transformações em suas leis no início dos anos 2000, quando implementou em suas políticas públicas os direitos das mulheres. Tal iniciativa deu às mulheres esperança de que sua condição, enquanto mulher, em tal sociedade, fosse modificada e que houvesse uma maior participação ativa das mulheres, tanto no setor público, quanto no privado.

Porém, um estudo recentemente (2013) divulgado por *La banque mondiale*<sup>33</sup>, instituição financeira que auxilia países em processo de desenvolvimento, mostrou que na Costa do Marfim, as mulheres vivem em situação deplorável de pobreza, sem acesso à educação nem ao mercado de trabalho, como estabelecem as leis vigentes a partir de 2000. Ainda segundo um estudo da Unesco<sup>34</sup>, 71% das mulheres na Costa do Marfim são analfabetas e, além disso, segundo o estudo anterior de *La banque mondiale*, 36% das mulheres são vítimas de violência física e psicológica, segundo um estudo do *Ministère de la Famille, de la femme et de l'enfant* [Ministério da Família, da Mulher e da Criança], o que seria equivalente no nosso país ao Ministério de Desenvolvimento Social (MDS).

Dentro do contexto da obra objeto de nossa investigação, nos anos de 1970, as mulheres tinham ainda menos acesso à educação, pois havia a escassez de políticas públicas que lhe assegurassem esse direito e, além disso, os estudos superiores, por exemplo, eram vistos como algo reservado exclusivamente aos homens. Na figura 15, constatamos isso no momento em que a protagonista diz ao seu pai que quer se tornar médica e ele retruca que isso foi reservado aos homens. Nos enquadramentos dispostos na figura 15, podemos

---

pode agradar aos homens/ Aya! Apesar de tudo é ainda o seu pai. É por isso que eu tenho todo o direito de falar dele. (ABOUEY; OUBRERIE, 2007, p. 21, tradução nossa )

<sup>33</sup> En Côte d'ivoire les femmes font entendre leur voix. Disponível em :

<http://www.banquemondiale.org/fr/news/feature/2013/08/06/women-of-cote-d-ivoire-speak-out> acesso em: 28/07/2018.

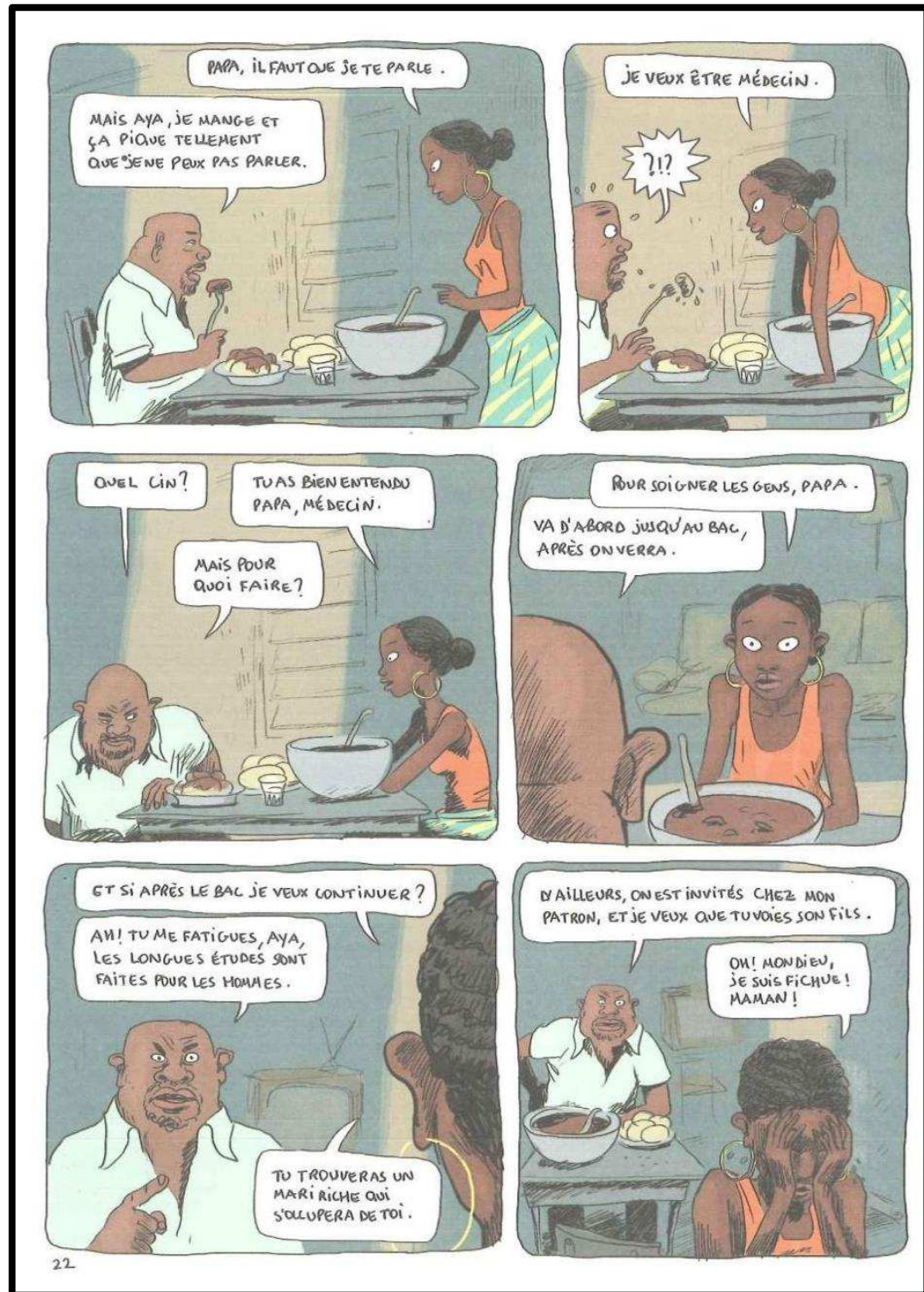
<sup>34</sup> La lourde discrimination des femmes Côte d'ivoire. Disponível em :

<https://www.contrepoints.org/2016/04/06/245720-discrimination-des-femmes-en-cote-divoire> acesso em: 28/07/2018.



identificar a expressão de surpresa, desentendimento e raiva do pai de Aya, Ignace, diante da “revelação” da filha sobre seus planos para o futuro.

Figura 15- Aya ouve do pai que os estudos superiores foram feitos para os homens



Fonte: About e Oubrerie (2005, p. 22)<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Tradução em anexo

Ainda, no mesmo excerto, acima, percebemos que o destino possível para as mulheres era encontrar um marido rico para sustentá-las. Tal fala dita pelo pai de Aya revela os posicionamentos de muitos pais da Costa do Marfim naquela época e ainda hoje, pois, de acordo com os dados já apontados, 71% das mulheres são analfabetas no país, o que mostra que nos anos 2000, elas ainda não têm acesso garantido ao ensino básico, tampouco aos estudos superiores. Dados não distantes dos do Brasil que, embora em um percentual menor que o da Costa do Marfim, possui mais mulheres do que homens analfabetos e, dentre as mulheres, mais mulheres pardas e negras do que mulheres brancas<sup>36</sup>.

A soma de todos esses fatores, acrescido do fator ligado aos resquícios da época colonial colocam as mulheres à margem das questões relacionadas ao acesso à educação. O acesso à educação que é visto como algo ligado ao branco colonizador, como vemos em outro excerto do RG em estudo, na figura 16, em que o personagem Hervé diz que Aya conhece *papier de blanc* por dominar bem a língua francesa e por saber ler e escrever. Em outro momento da narrativa, Adjoua também faz referência ao francês falado por Aya, chamando-o de “*gros français*”. Tais atitudes evidenciam o que Fanon (2008, p.33) afirma ao referir-se à língua, dizendo que “é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” e neste caso, suportar o peso de uma “civilização” colonizadora.

---

<sup>36</sup>Dados do IBGE de 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2KhavtV>



Figura 16- O conhecimento é visto como *papier de blanc*



Fonte: Aboutet e Oubrerie (2005, p.44)<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Tradução em anexo



Tais falas evidenciam a relação das personagens com a língua francesa enquanto língua do poder e um tanto inacessível para a maioria. Em outro excerto, ao discutirem sobre as suas escolhas para o futuro, Aya relata o seu desejo de ser médica e Bintou responde “*tu fais comme si tu pouvais aller loin dans les études*” [tu falas como se pudesses ir longe nos estudos], evidenciando a descrença de que Aya consiga chegar até o ensino superior e como se estivesse conformada de que esse espaço não pertence à Aya, nem a elas.

Figura 17- Aya, Adjoua e Bintou discutem seus planos para o futuro





Fonte: Abouet e Oubrierie (2005, p.18)<sup>38</sup>

Ainda na figura 17, Adjoua e Bintou, em contrapartida, dizem que querem ser costureira e ser cabeleireira, respectivamente, atividades que são consideradas como sendo destinadas às mulheres e complementam ratificando que sonham com um marido rico que possa proporcionar-lhes esta possibilidade. Diante disso, a questão não está em escolher ter um marido rico e depender dele, ou sonhar em ser costureira ou cabeleireira, mas de ter isso como única opção possível relegada à mulher, “é por conta do confinamento da mulher negra à lugares específicos” (RIBEIRO, 2018, p.143) e é nesse sentido que a personagem Aya reivindica uma outra história, uma outra possibilidade, como podemos observar em estudos anteriormente realizados (MIRANDA, 2016; PINHEIRO-MARIZ; MIRANDA, 2017). Adjoua e Bintou, não acreditam que Aya possa conseguir realizar o seu sonho de se tornar médica, pois entendem que este espaço não é reservado para elas; a este respeito, Ribeiro (2017) articula que tal pensamento, implantado pelas estruturas sociais respaldadas na cultura, dizem à mulher que ela não pode acessar certos espaços e então surge desse crivo a necessidade de tomar a fala, pois reivindica o direito à existência feminina.

Tal conquista pelo direito de ocupar espaços acontece não só no âmbito público, mas também no âmbito da vida privada, uma vez que as mulheres não possuem autonomia sobre seus próprios corpos, como veremos mais detalhadamente (*conf. intra. cap. 3*). No excerto destacado na figura 18, percebemos, por exemplo, que Adjoua vive sua vida sexual às escondidas, quando solicita ao seu parceiro para não pronunciar o nome dela em público, como se observa no terceiro enquadramento da figura abaixo “*je t’ai dit de ne pas prononcer mon nom en public*”[eu te pedi pra não falar meu nome em público].

---

<sup>38</sup> Tradução em anexo

Figura 18- Adjoua solicita que seu nome não seja pronunciado em público



Fonte: About e Oubrerie (2005, p.29)<sup>39</sup>

Não poder falar o nome dela em público deixa claro o quanto as suas experiências sexuais são vividas na surdina, no escuro, no silenciamento. O próprio espaço em que ela tem os seus encontros revela o quanto ela vive sua vida sexual à sombra dos olhares

<sup>39</sup> Tradução em anexo

alheios, pois os encontros acontecem nos bancos da feira que, à noite, se tornam o *Hotel aux milles étoiles*, denominado, assim, pelos jovens de Yopougon, que procuram tal espaço para ter os seus encontros com os seus parceiros/parceiras. Porém, mesmo diante desse cenário opressor, a personagem reivindica o direito a existir, o direito de ter liberdade sexual, reivindica o direito de ter voz mesmo que essa voz seja um eco dentro do vazio existencial que a sociedade opressora e machista a impõe. Analisando esses fatos pelo olhar atento de Ribeiro (2017, p.51), compreendemos que “pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta”.

Diante do que discutimos até então, concordamos com a filósofa Beátrice Rangira (2001, p.84) quando afirma que “*les femmes qui vivent dans les sociétés coloniales et postcoloniales souffrent d’une triple oppression basé sur la race, la classe et l’identité sexuelle.*”<sup>40</sup> Constatamos tal afirmação não só nas obras produzidas em África, mas também nas obras produzidas na diáspora como é o caso da literatura afro-brasileira. Tais discussões se estendem para a diáspora, como é o caso dos escritos de Maria Firmina dos Reis, Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus, alguns nomes da diáspora africana brasileira, que discutem a resistência da mulher negra diante da opressão sob sua existência e os seus direitos. Podemos constatar isso em um dos excertos da obra *Úrsula*, da maranhense Maria Firmina dos Reis, considerada primeira romancista no Brasil, quando logo nas primeiras páginas de sua obra diz:

Deixai pois que a minha ÚRSULA, tímida e acanhada, sem dotes da natureza, nem enfeites e louçanias d’arte, caminhe entre vós.  
 Não a desprezeis, antes amparai-a nos seus incertos e titubantes passos para assim dar alento à autora de seus dias, que talvez que com essa proteção cultive mais o seu engenho, e venha produzir cousa melhor, ou quando menos, sirva esse bom acolhimento de incentivo para outras, que com imaginação mais brilhante, com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal, tenham mais timidez do que nós. (REIS, 2004, p. 14).

Reconhecendo seu status de iniciadora da fala da mulher e da mulher negra na literatura, Maria Firmina dos Reis vê a sua *Úrsula* como um incentivo para que outras mulheres também escrevam, mulheres estas que como ela afirma podem ter “educação mais

---

<sup>40</sup> As mulheres que vivem nas sociedades coloniais e pós-coloniais sofrem de uma tripla opressão baseada na raça, na classe e na identidade sexual (RANGIRA, 2001, p.84, tradução nossa)

acurada, com instrução vasta e liberal”, marcando assim que o lugar de fala em *Úrsula* é o lugar mais humilde, mais periférico e, portanto, subversivo e resistente.

Estudiosos da literatura afro-brasileira apontam o caráter subversivo e resistente da literatura das mulheres dentro de tal diáspora e, nesse sentido, Alexandre (2016, p.361) ressalta que a literatura de Conceição Evaristo, por exemplo, “é voltada para a ressignificação das identidades e enunciações negras” característica que acreditamos ser não só da obra de Evaristo e da produção afro-brasileira, mas também da produção africana de língua francesa como vimos nas nossas ponderações até aqui. A seguir discorreremos sobre a invisibilidade da mulher como autora e personagem nas narrativas gráficas na África de língua francesa.

## **2.2 As mulheres como autoras e personagens de narrativas gráficas na África subsaariana de língua francesa: “*des mots à tresser en paroles*”<sup>41</sup>**

Há muito, nos estudos sobre narrativas se discute sobre o lugar destinado para as mulheres tanto como produtoras de quadrinhos e mesmo como personagens, visto ser um espaço predominantemente masculino, considerando que na maioria das obras, tais mulheres são envoltas em estereótipos e clichês que tendem a explorar as questões ligadas à feminilidade e sexualidade, como nos aponta Sales (2018), em sua pesquisa de mestrado sobre a obra *Broderies*, da iraniana Marjane Satrapi.

O romance gráfico, durante muito tempo, foi dedicado ao público masculino, tanto no ato de fazê-lo, quanto de lê-lo. A presença feminina nesse espaço foi se instituindo aos poucos, nas terras de língua francesa, tendo a partir de 1963, a francesa Claire Bretécher como um dos principais nomes da história das narrativas gráficas. Desde então, vemos nomes como Julie Maroh (França), Pénélope Bagieu (França), Anne Boinet (Canadá); entretanto, o que dizer da produção de narrativas quadrinísticas em África?

Atualmente, essa realidade tem caminhado para a mudança, mas ainda é perceptível a não equidade entre homens e mulheres no espaço do romance gráfico em nível mundial; e, quando detemos o olhar para o continente africano, percebemos isso ainda mais evidentemente. No âmbito da produção de romance gráfico africano, por exemplo, percebemos a presença quase unânime de homens e quando afunilamos o olhar para a

---

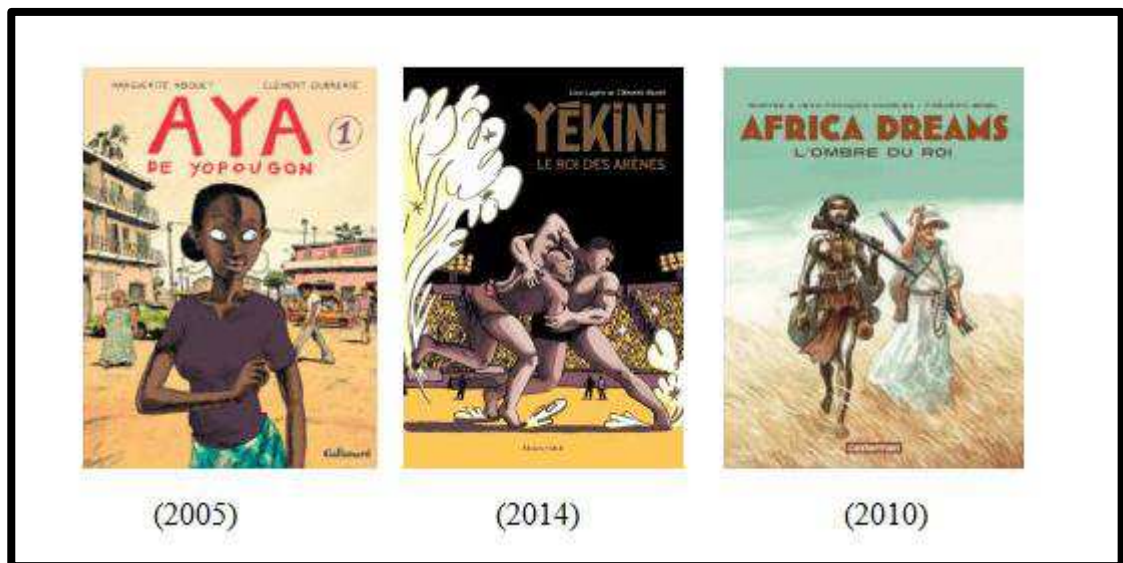
<sup>41</sup> Referência ao poema “*des mots à tresser en paroles*” [palavras a tecer em falas] da poetisa Tanella Boni.



produção de romance gráficos em língua francesa percebemos ainda mais essa falta de paridade. Sendo assim, é incontestável a invisibilidade das mulheres na produção desse gênero; e, mesmo como personagens de tais obras, quando escritas por homens. Assim, vemos a urgência de que as mulheres façam “*des mots à tresser en paroles*” [palavras para trançar em falas], que palavras se desdobrem em falas resistentes e subversivas.

Em uma seleção apresentada pelo site *Comixtrip*, site dedicado ao mundo das narrativas quadrinísticas, em que apresenta os 15 melhores romances gráficos da África<sup>42</sup>, em apenas 3 deles temos autoras mulheres, em *Aya de Yopougon*, com Marguerite Aboutet (2005); em *Yekini* (2014), de Lisa Lugrin; e, em *Africa dreams* (2010), com Maryse Charles. Porém, destacamos que em todas as três produções as autoras estão acompanhadas de roteiristas ou desenhistas homens e as duas últimas autoras não são africanas.

Figura 19- Narrativas quadrinísticas produzidas por mulheres em África



FONTE: Adaptado de *Comix trip*.

Ainda, em uma lista de narrativas quadrinizadas publicada pelo site *Bdthèque* sobre o tema “*Afrique noire*”, é visível a invisibilidade de obras produzidas por mulheres africanas, tendo em vista que dentre as obras em que as mulheres fazem parte da produção somente 3 delas possuem roteiristas e/ou desenhistas africanas, as demais são produzidas por mulheres da Europa ou da América do Norte em parceria com desenhistas ou roteiristas africanos, ou mesmo sem a parceria com autores africanos. Destacamos na tabela 1 os

<sup>42</sup> Top 15 des BD sur L’Afrique. Disponível em: <https://www.comixtrip.fr/tops/top-15-bd-lafrique/>

títulos das obras em que possuem mulheres como roteirista e/ou desenhistas apresentadas pelo site supracitado.

Tabela 1. Lista de nome de autoras de quadrinhos africanas ou que falam sobre África<sup>43</sup>

Nome da obra	Nome da roteirista e/ou desenhista	Nacionalidade
<i>Akissi</i>	Marguerite Abouet (roteirista)	Costa do Marfim
<i>Aya de Yopougon</i>	Marguerite Abouet (roteirista)	Costa do Marfim
<i>-À la recherche de la Licorne -Djinn</i>	Ana Miralles (desenhista)	Espanha
<i>Africa dreams</i>	Maryse Charles (roteirista)	Bélgica
<i>American virgin</i>	Becky Cloonan (desenhista)	Estados Unidos
<i>Bonne arrivée à Cotonou</i>	Anne Barrois (roteirista)	-
<i>Commissaire Kouamé</i>	Marguerite Abouet (roteirista)	Costa do Marfim
<i>Ma mère était une très belle femme</i>	Karlien de Villiers (roteirista e desenhista)	África do Sul
<i>Le crochet à Nuages</i>	Caroline Roque (roteirista)	França
<i>Gilles roux et Marie Meuse (Les aventures de)</i>	Magda (desenhista)	Belgica
<i>Ida</i>	Chloé Cruchaudet (roteirista e desenhista)	França
<i>La lionne :Un portrait de Karen Blixen</i>	Anne-Caroline Pandolfo (roteirista)	França
<i>La loucha</i>	Annick Kamgang (desenhista)	Camarões
<i>Madgermanes</i>	Brigit Weyhe (roteirista e desenhista)	Alemanha
<i>Les otages</i>	Christiane Germain (roteirista)	-
<i>Les oubliés</i>	Anne Boinet (roteirista) Juliette Derenne (desenhista)	Canadá França
<i>Le rwanda 1994</i>	Cecille Grenier (roteirista)	França
<i>Tamba- l'enfant soldat</i>	Marion Achard (roteirista)	França
<i>Yekini : le roi des arènes</i>	Lisa Lugin (desenhista e roteirista)	França

Fonte : <https://www.bdtheque.com/search.php>

<sup>43</sup> Lista baseada na seleção feita pelo site *BdThèque* a partir da temática “*Afrique noire*” onde o site apresenta narrativas gráficas produzidas por autoras(es) africanas(os) e também de autoras(es) que não são africanas mas que falam sobre África. Disponível em: <https://www.bdtheque.com/search.php?album=&pn=1&cboTri=13&cboOrder=1&cboPosteur=2&chkDetails=on&cboThemes=41&cboPublic=0&hidetop=1> acesso em 15/04/2019

Percebemos na tabela 1 a presença majoritária de desenhistas e/ roteiristas francesas e, em contrapartida, a presença minoritária de desenhistas e/ou roteiristas africanas, sendo Marguerite Aboutet (Costa do Marfim), Karlien de Villiers (África do Sul) e Annick Kamgang (Camarões) as únicas africanas que aparecem na lista. Também se pode perceber que é difícil encontrar uma narrativa quadrinística roteirizada e desenhada somente por uma mulher, como é o caso de *Ma mère était une très belle femme*, da Karlien de Villiers.

Com os dados brevemente aqui apresentados podemos perceber que a invisibilidade das mulheres africanas enquanto produtoras de narrativas gráficas é visível e que ainda há muitas publicações de autoras fora do contexto de África falando sobre África, mesmo que em parceria com autores africanos. Muito se avançou nesse sentido, mas muito ainda há a se fazer.

Quando nos referimos ao fato de as mulheres africanas precisarem de voz, estamos afirmando que elas possuem suas vozes sufocadas pelo poder imperante do masculino que reina dentro dos espaços editoriais e literários durante séculos. Ao destacarmos as obras escritas por mulheres africanas, as temáticas recorrentes e as suas personagens, estamos devolvendo à elas o seu direito à fala, o direito de expressão sobre suas experiências e o de lutarem por seus direitos. Resistir através da escrita e através da divulgação dessa escrita feminina se torna essencial em tempos em que a liberdade e as subjetividades têm sido ameaçadas.

Quanto às personagens Aya, Adjoua e Bintou, ao se posicionarem e reivindicarem o direito a elas mesmas e ao direito de construir as suas próprias histórias, elas fazem com que todas nós nos motivemos a buscar os nossos, à própria posição da personagem Aya. Em alguns recortes da obra, há um intento em questionar-se sobre o não silenciamento, mesmo diante da fita sufocadora que a sociedade machista, patriarcal e misógina passa na boca de cada mulher, desde o nascimento.

Na sequência desta dissertação, discutiremos como o dilaceramento da carne feminina acontece por diversas vezes justificadas pela cultura e o quanto é urgente ouvir os gritos das mulheres em busca de liberdade, pelo direito de ser e de existir.

### CAPÍTULO 3

## **CORPO FEMININO NEGRO E A ESCARIFICAÇÃO SIMBÓLICA DA DESIGUALDADE DE GÊNERO**

*"O corpo negro é elemento central na reprodução de  
desigualdades."* Marielle Franco, 2017.



A frase da socióloga Marielle Franco nos leva a questionar o porquê de o corpo negro ser o principal meio de reprodução de desigualdades. Neste capítulo nos deteremos na discussão a respeito de tal apontamento com um recorte para o corpo feminino negro que é, de certa forma, colonizado pela cultura onde esse corpo reside. Isto porque segue os moldes de comportamento vigentes na sociedade onde está inserido; e, além disso, a supremacia masculina parece ser também um fator colonizador desses corpos, pois impõe suas regras banindo as mulheres do direito à elas mesmas. Para o corpo feminino negro na África, soma-se a esses fatores o da colonização que trouxe marcas para a história tanto do próprio continente quanto para os corpos que ali residiam. Essa tripla colonização (pela cultura, pela supremacia masculina e pela colonização do continente), apontada por Rangira (2001) como tripla opressão, tornou o corpo da mulher africana um espaço de dominação do Outro, retirando das mulheres o direito aos seus próprios corpos.

O momento pós-colonialista de alguns países do continente africano, dentre eles, a Costa do Marfim, se caracterizou e ainda se caracteriza pelo processo de ressignificação de si, pela ressignificação dos corpos e do que eles representam na sociedade. Para Tanella Boni (2011, p. 17), filósofa e escritora marfinense, o corpo da mulher africana é múltiplo em significações dos pés à cabeça. O corpo é cheio de conotações, de construções de estampas sociais, mas também de estampas literais, tendo em vista que as estampas usadas pelas mulheres africanas, os *pagnes*, possuem significado. Tudo aquilo que está no âmbito do corpo não é um acaso, informa algo, seja da ordem do domínio do outro sob esse corpo, seja da ordem do domínio desse corpo sobre ele mesmo, uma faceta mais difícil de ser observada (BONI, 2011).

Sendo os corpos tri-colonizados como apresentamos anteriormente, no que diz respeito à colonização pela supremacia masculina, o corpo feminino foi socialmente construído através do olhar masculino (KAUFMANN, 1998), o que percebemos a partir das discussões do capítulo anterior onde constatamos que as mulheres tiveram suas vozes abafadas pela voz masculina durante muito tempo. Sendo assim, percebemos que para além das vozes os corpos das mulheres também foram ao longo do tempo silenciados e reprimidos. A sexualidade feminina, por exemplo, foi e ainda é um fator de repressão, e tal repressão é ainda mais incisiva sobre as mulheres lésbicas, bissexuais e não binárias, pois fogem do padrão heteronormativo. As mulheres são presas dentro dos seus próprios corpos, sem poderem senti-lo, sem poderem tocá-lo e, muitas vezes, sem poderem mostrá-lo.

Mediante o exposto, neste capítulo discutiremos como o corpo feminino se comporta dentro do espaço social do qual faz parte e de como esse corpo resiste às opressões advindas das colonizações que o atravessam, atentando para a busca das mulheres pelo direito a si, pela sua identidade e história que foi progressivamente apagada ou limitada aos olhares outros e trazendo o conceito de escarificação simbólica, ancorado na ideia de violência simbólica apresentada por Bourdieu (1998), para discutir as marcas da desigualdade de gênero nesses corpos.

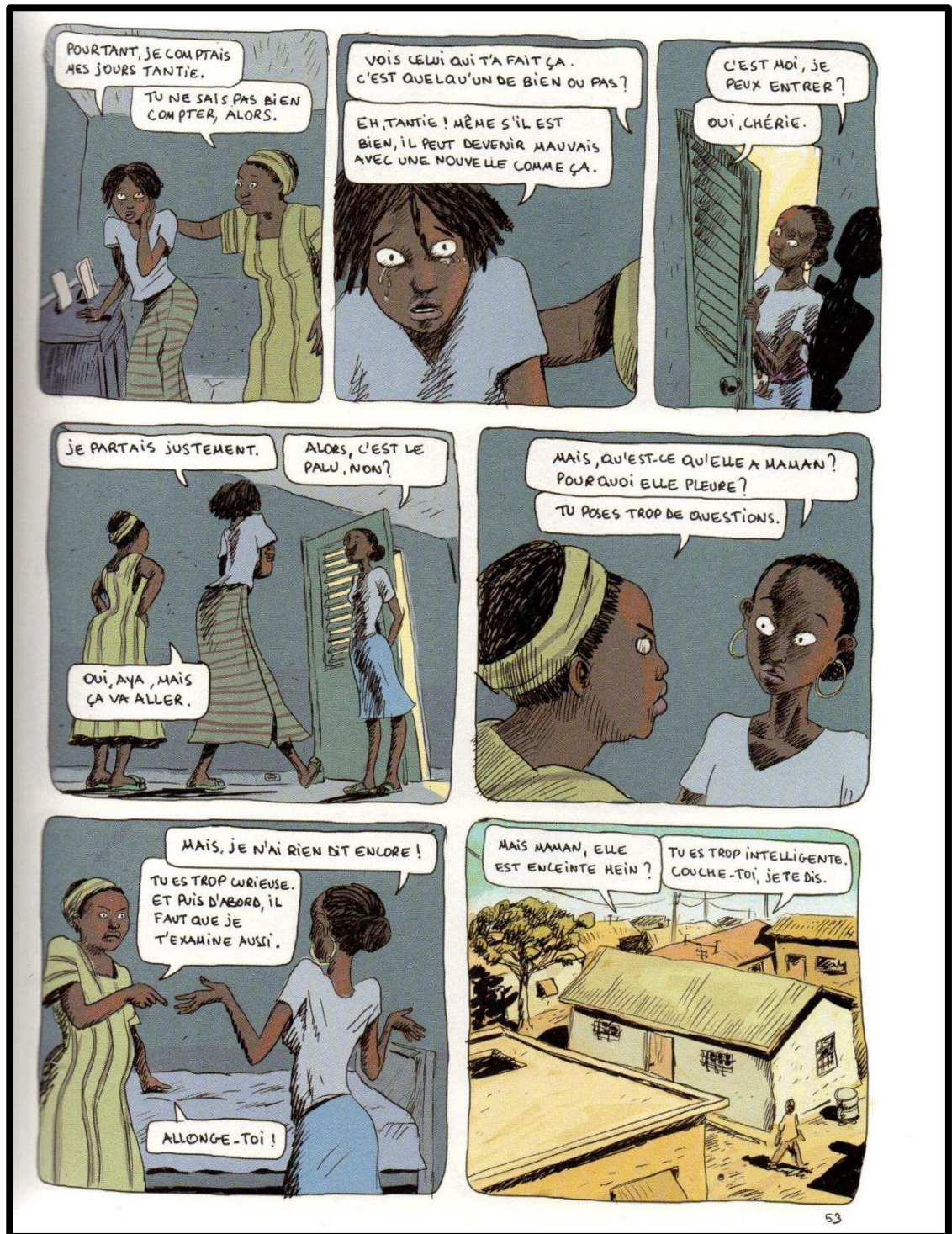
Ressaltamos que manteremos o paralelo entre o delinear de nossas discussões e a obra em análise, *Aya de Yopougon*.

### **3.1 Corpo feminino negro**

Dentro do contexto da escravidão, Hooks (2015) ressalta que o corpo negro sofreu a retirada de sua identidade libertária e a imposição de uma identidade escrava que fez com que o corpo negro, principalmente o corpo feminino, tenha sido colocado à margem dentre todos os corpos. O corpo feminino negro na época da escravidão sofria mais que o corpo masculino, pois era mais vulnerável, visto que as mulheres eram constantemente violentadas das mais diversas formas e seus corpos eram deixados nus como forma de mostrar aos demais e à própria mulher a sua vulnerabilidade. Além disso, com os casos recorrentes de estupro as mulheres que se recusavam a deitar-se com os homens brancos eram consideradas as desafiadoras do sistema vigente (HOOKS, 2015) e sofriam ainda mais duras penas quando reivindicavam o direito ao seu próprio corpo.

Dessa forma, percebemos que, assim como afirma Boni (2008) o corpo feminino tornou-se há muito tempo um capital explorável e a relação entre homem e mulher passa, prioritariamente, por essa dominação haja vista que incidem sobre esse corpo a fim de domá-lo e controlá-lo. A sexualidade é um dos principais aspectos explorados desse capital que se tornou o corpo feminino. A sexualidade é controlada, segundo Perrot (2007), de forma excessiva e, principalmente, no âmbito familiar onde a virgindade das mulheres é protegida a todo custo. Na obra *Aya de Yopougon*, nós constatamos tal controle em diversos momentos da narrativa, como no excerto disposto na figura 20, quando a mãe da personagem Aya, Fanta, depois de examinar Adjoua e descobrir que ela está grávida, com um semblante irritado, examina Aya também para verificar se ela fez “coisa de gente grande”

Figura 20- Aya é examinada



Fonte: Abouet e Oubrierie (2005, p. 53)

No excerto, constatamos que Aya é examinada por sua mãe, sob seu olhar desconfiado e irritado, mas, na mesma cena, constatamos a expressão aflita e aterrorizada de Adjoua que chora e vai embora de braços cruzados como que segurando o próprio corpo. Tal expressão da personagem repousa, certamente, sobre o fato de estar grávida e não saber



como informar isso à família e ao pai da criança e nem mesmo possivelmente sobre o futuro dela e do seu bebê. Esta cena nos leva a um leque de problemáticas: questão de responsabilidade parental, acesso a métodos contraceptivos, o medo do julgamento e da punição por parte da família e da sociedade e, também, direito ao aborto.

Figura 21- Adjoua descobre sua gravidez e pensa em fazer um aborto



No excerto disposto na figura 21, podemos perceber no quarto enquadramento a expressão aterrorizada de Adjoua ao saber de sua gravidez. No sexto enquadramento, percebemos que ela decide procurar “*la dame du marché*” [a senhora do mercado], uma senhora curandeira que realiza abortos de forma clandestina. Fanta diz que é para ela ir ao hospital, mas como podemos perceber no sétimo enquadramento, Adjoua diz que não tem dinheiro. A este respeito, Ribeiro (2018), discutindo a realidade brasileira, mas que pode se aplicar também a realidade de outros países, afirma que

num país machista que impõe a maternidade como destino às mulheres, é necessário pensar para além do senso comum. O aborto é criminalizado, o Estado não permite que as mulheres tenham autonomia sobre seus corpos. Porém, segundo diversas pesquisas, é sabido que muitas mulheres abortam. A criminalização determina quais delas vão morrer (RIBEIRO, 2018, p. 86).

A questão do direito ao aborto é um caso de saúde pública da mulher, antes de qualquer coisa, a escolha do Estado pela criminalização do aborto não é uma escolha inocente como nos evidencia Ribeiro (2018). Trata-se de uma escolha institucionalizada de oprimir os corpos femininos e os resguardarem do direito de decidir sobre seu próprio corpo e sua própria vida, uma vez que abortos clandestinos costumam levar as mulheres à morte ou deixá-las com sequelas graves. No Brasil, por exemplo, segundo estudo recente divulgado pelo Ministério da Saúde (2018)<sup>44</sup>, uma mulher morre a cada dois dias por aborto inseguro, em tal publicação também é evidenciado o fato de que quem mais morre dentre essas mulheres são as mulheres negras, jovens e solteiras, o que confirma os apontamentos feitos por Ribeiro (2018).

A respeito dos métodos contraceptivos e do aborto, Perrot (2007, p. 73), citando as discussões da ensaísta e escritora francesa Yvonne Knibiehler, afirma que a liberdade de contracepção e, principalmente, o aborto são um *habeas corpus* para os corpos femininos. É, portanto, uma realidade distante para muitas mulheres que vivem em países onde o aborto é proibido, como é o caso da Costa do Marfim, salvo em casos onde a vida da mãe está em risco, e em tal país os demais métodos contraceptivos não são acessíveis para todas as mulheres. Segundo Nguéyap (2000), poucas mulheres, principalmente na África subsaariana, têm acesso aos métodos contraceptivos. Considerando o contexto sócio

---

<sup>44</sup> Uma mulher morre a cada dois dias por aborto inseguro, diz Ministério da Saúde. Disponível em: [http://www.cofen.gov.br/uma-mulher-morre-a-cada-2-dias-por-cao-do-aborto-inseguro-diz-ministerio-da-saude\\_64714.html](http://www.cofen.gov.br/uma-mulher-morre-a-cada-2-dias-por-cao-do-aborto-inseguro-diz-ministerio-da-saude_64714.html) Acesso em 08/11/2018

histórico da obra, e os dias atuais, poucos avanços foram feitos a esse respeito e a realidade de Adjoua é a de muitas mulheres na Costa do Marfim, no Brasil, assim como em outros países. Segundo Tiburi (2018, p.80) “hoje em dia as mulheres reivindicam o direito ao próprio corpo quando exigem a legalização do aborto em países nos quais ele ainda é ilegal, tais como o nosso [o Brasil]”.

Sendo assim, percebemos que assim como afirma Tiburi (2018, p. 90) “o sexo faz parte de um sistema de crenças. Ele é um signo de controle das pessoas, e o controle é algo que as religiões e os Estados sabem- e sempre souberam- fazer muito bem.” As questões relacionadas ao aborto e aos métodos contraceptivos passam por poderes como a Igreja e o Estado e, enquanto esses exercem seu poder sob os corpos femininos, decidem de certa forma, o destino deste não se importando com a saúde física e mental das mulheres que habitam estes corpos. Dentro desse contexto, a personagem Adjoua recorre a uma curandeira no mercado, mas desiste depois que Aya a alerta, de forma até dura e julgadora, sobre os perigos que ela poderia correr, como constatamos no excerto disposto na figura 22:



Figura 22- Aya se indigna com o fato de Adjoua procurar uma curandeira para fazer o aborto e a alerta contra os perigos





Na figura 22, podemos perceber na fala de Aya que é comum as mulheres chorarem quando sabem que não estão com *palu*, malária, mas sim grávidas. O que nos leva a questionar: o que o choro dessas mulheres representa? Aya pergunta a Adjoua se ela quer morrer, e assustada ela diz que não e Aya diz que é melhor ela ir procurar o pai da criança e que ela espera que Adjoua saiba quem é. Diante das falas de Aya podemos perceber que o choro dessas mulheres representa principalmente o medo da sociedade julgadora e opressora que as rodeia. Aya, embora preocupada com a amiga, age de forma julgadora e coloca Adjoua na posição de culpada por ter engravidado e ter optado pelo aborto, ao dizer que espera que ela saiba pelo menos quem é o pai, coloca Adjoua também no espaço da culpa por possuir uma vida sexual ativa, que ela vive às escondidas, como vimos no capítulo anterior, e por ter diferentes parceiros.

Na cena abaixo, em que Adjoua procura a curandeira no mercado, percebemos que ela não tem o desejo de ser mãe, pois se refere à gravidez sem muito sentimento; na figura 21, podemos perceber isso quando ela diz “*elle va m’enlever ça*” [ela vai me tirar isso], procurando um “remédio” para a gravidez e a curandeira diz, na figura 23, que gravidez não é uma doença.

Figura 23- Adjoua procura um “remédio” para a sua gravidez



Fonte: Abouet e Oubrierie (2005, p. 54)

A forma como Adjoua se refere à gravidez revela uma não-romantização da gravidez, que ao longo do tempo foi sendo vista dessa forma, principalmente, em países colonizados onde foi se difundindo a maternidade como o destino ideal para a mulher (STEARNS, 2017). A esse respeito, Ribeiro (2018, p.87) diz que “desde muito cedo somos ensinadas que devemos ser mães. Divulgam uma ideia romântica de maternidade e a enfiam goela abaixo, naturalizando esse lugar.” Observamos que Adjoua é obrigada a casar com o pai da criança, um jovem rico, o que deixa a família dela feliz por se tratar de um jovem com poder aquisitivo relevante. Depois, ao longo da narrativa, se descobre que ele não é o verdadeiro pai da criança, e o casamento é desfeito e não é refeito com o verdadeiro pai da

criança, certamente porque para a família não interessava que Adjoua casasse com um rapaz sem recursos, o que demonstra a hipocrisia de sua família, que representa a de muitas outras famílias não só em África.

Tanto nas atitudes de Aya, quanto nas de Adjoua, e mesmo de Fanta, mãe da personagem principal, percebemos que as personagens revelam atitudes que estão arraigadas em sua sociedade. A cultura é um dos elementos centrais de aglomeração de comportamentos de uma sociedade; e, é portanto, um dos fatores colonizadores do corpo, tanto feminino, quanto masculino, mas principalmente do feminino, pois a cultura parece estar sempre à serviço da dominação masculina.

Somado a todos os fatores que aqui já foram evidenciados sobre os corpos femininos em África, em algumas sociedades africanas, o direito a sentir prazer sexual é logo retirado das mulheres, em algumas tribos, quando, ao nascer, ela tem o seu clítoris retirado, percebemos, então, que “a violência contra a mulher começa desde a infância” (BRISSET, 2006, p.19). Tais práticas segundo Correia e Petchesky (1996, p.149) acontecem porque “o corpo existe em um universo socialmente mediado”, desse modo, o corpo feminino é atravessado por imposições de uma sociedade culturalmente constituída há séculos.

A esse respeito Correia e Petchesky (1996) dizem que ao

afirmar o direito das mulheres de controlar e ser donas de seus corpos não significa que os corpos das mulheres são meros objetos, separados delas mesmas ou isoladas das comunidades e redes sociais. Ao contrário, denota a noção de corpo como parte integral do eu, cuja saúde e bem estar (incluindo aí o prazer sexual) formam a base necessária para a participação ativa na vida social. Integridade corporal, desta forma, não é somente um direito individual, mas social, uma vez que sem ela as mulheres não podem funcionar como membros responsáveis da comunidade. (CORREIA; PETCHESKY, 1996, p. 160).

A partir dessa realidade, é importante ressaltar que, por vezes, referir-se ao direito da mulher de controlar o próprio corpo parece provocar visões bastante distorcidas de um fato que é direito e social. Evidentemente, tal visão tem uma origem longínqua que vê na mulher, exclusivamente, uma progenitora cujo corpo está a serviço, primeiramente, do bebê, com o aleitamento; e, também do marido que a “usa” para os prazeres do sexo, sem que esse prazer seja partilhado com ela ou elas, considerando o alto número de casamentos poligâmicos no continente africano. Diante das reflexões aqui até então feitas, discutiremos

a seguir como a cultura coloniza os corpos femininos a partir dos estudos de Laraia (2011), Bauman (2012), Milanez (2009), Butler (2016), Hall (2016), dentre outros.

### 3.2 Cultura e corpo: Corpos colonizados pela cultura

*Nossas histórias se agarram a nós. Somos moldados pelo lugar de onde viemos.*

Chimamanda Ngozi Adichie

Ao dizer que somos moldados pelo lugar de onde viemos, Chimamanda Adichie (s/d) destaca a atuação desse lugar na constituição de nós mesmos, os costumes, a forma de falar e o agir em dada sociedade. Chamamos tais “forças modeladoras” de cultura e consideramo-la geralmente como o que determina, de forma natural, o comportamento do ser humano, servindo inclusive para justificar suas ações em sociedade.

Em contrapartida, diferentemente do conceito naturalista de cultura, consideramos o sentido do termo cultura como estando em trânsito assim como o seu significado que se apresenta com certa indefinição, na pós-modernidade, e como um conceito plural (LARAIA, 2011) e que, ao mesmo tempo, em que indica uma materialidade constitutiva do “eu” é também uma matéria constitutiva do “outro”, como aponta Eagleton (2011). Para Bauman (2012, p.11), esse trânsito no significado da palavra cultura é atribuído ao mundo líquido moderno em que vivemos em que “a cultura foi transformada de estimulante em tranquilizante”. Ainda segundo Bauman (2012, p.12), “em tempos líquidos modernos, a cultura é modelada para se ajustar à liberdade individual de escolha [...]” tal liberdade individual de escolha leva grupos a utilizarem o termo cultura para fins e interesses convergentes como discute Bauman (2002), em *La cultura como práxis*.

Laraia (2011) chama atenção para o fato de que

os seus [do ser humano] comportamentos não são biologicamente determinados. A sua herança genética nada tem a ver com as suas ações e pensamentos, pois todos os seus atos dependem inteiramente de um processo de aprendizado. (LARAIA, 2011, p. 38).

A cultura é, portanto, algo externo aos sujeitos e apreendida por eles. Muitas práticas e costumes têm agido para fins e interesses convergentes de uma dada sociedade, como é o caso de alguns países africanos. De acordo com Huannou (1999), dentre os problemas enfrentados pelas mulheres africanas estão “[...] *les mutilations corporeles (clitoridectomie*

*et infibulation), les châtiments, le mariage forcé et/ou précoce [...] (précédé parfois de fiançailles de nouveau-nées et même d'enfants à naître) [...]*" (HUANNOU, 1999, p. 64).<sup>45</sup>

As mutilações corporais, citadas por Huannou (1999), são justificadas nesses países pelo viés cultural. Defende-se que esses atos de crueldade e desrespeito à mulher são aspectos culturais, fazem parte dos hábitos e costumes daquela dada sociedade e que são inerentes aos sujeitos que fazem parte dela. Acerca disso, Laraia (2011, p. 45) afirma que "o homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridos pelas numerosas gerações que o antecederam." Tais experiências adquiridas pelas gerações antecedentes se materializam no seu comportamento. O que se fala sobre cultura, algo apreendido e aprendido ao longo das gerações, se torna algo poderoso que rege os passos dos sujeitos em sociedade.

A naturalização do termo cultura faz com que justifiquemos nossas atitudes em sociedade como inerentes à nossa constituição, fazendo até com que atos violentos sejam considerados culturalmente aceitáveis. Em África, e em algumas tribos fora do contexto de África, por exemplo, estupro, casamento precoce, circuncisão feminina e masculina e rituais de passagem são vistos como atos naturais e que devem ser compreendidos como parte constituinte da história e da tradição de um povo. Meninas africanas de Camarões, Chade, Nigéria e África do Sul, por exemplo, sofrem, a partir dos 8 anos, com um ritual chamado *Breast ironing*. Esse ritual consiste no ato de achatar, cortar e esmagar os seios com ferros quentes, com a finalidade de reduzir a feminilidade da jovem mulher e mantê-la pura até o casamento.

Destaque-se que atos comportamentais agressivos, aos nossos olhos, não se constituem em atitudes peculiares ao povo de algumas tribos africanas. Em outro ritual, meninos da tribo indígena sateré-mawé, da região amazônica do Brasil, são obrigados a colocar a mão dentro de uma luva cheia de formigas tropicais, conhecidas como *tucandera* e suportar a dor das picadas por 10 minutos, a fim de comprovarem sua masculinidade. Cada picada dessa espécie de formiga equivale à dor de um tiro de revólver. Os meninos ainda são privados de demonstrar a dor, pois devem mostrar que são fortes, que já são homens. Tantos outros exemplos em que a violência acontece em nome da cultura poderiam aqui ser relatados, tanto homens quanto mulheres são vítimas desses rituais

---

<sup>45</sup> "as mutilações corporais (clitoridectomia e infibulação), as punições, o casamento forçado e/ou precoce (precedido às vezes de noivado com recém-nascidos e mesmo de crianças que ainda estão para nascer)" (HUANNOU, 1999, p. 64, tradução nossa)

“naturalizados” pela cultura, porém, como citamos anteriormente, a discussão sobre a violência cometida contra o corpo feminino é o que interessará às nossas reflexões, pois a violência contra a mulher é significativamente maior que outros casos de ‘abusos culturais’ contra a pessoa humana, sufocados pelo sistemas.

Em relação à violência ao corpo feminino, em África, os dados estatísticos apontam que uma a cada 3 mulheres é vítima de violência doméstica, sendo a África do Sul o país considerado a capital mundial do estupro, perfazendo 50 mil estupros por ano, o que contabiliza uma média de 137 estupros por dia. A violência contra a mulher é uma constante em todo o continente africano e embora as instituições governamentais e não governamentais tenham tentado reduzir os números alarmantes da violência contra a mulher e também coibir os atos citados anteriormente, muito ainda tem a ser feito. A cultura, dentro deste prisma, nada mais é do que algo apreendido ao longo dos séculos; e, além disso, como destaca Laraia (2011, p. 71) “todos os homens são dotados do mesmo equipamento anatômico, mas a utilização do mesmo, ao invés de ser determinada geneticamente (...), depende de um aprendizado e este consiste na cópia de padrões que fazem parte da herança cultural do grupo.”

É importante dizer que muitas mulheres não enxergam como “problemas” os atos citados acima, mas como “condição inerente” à sua existência, segundo Laraia (2011)

[...] o homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade. (LARAIA, 2011, p.45)

Portanto, um corpo feminino colonizado pela cultura é um corpo entendido como naturalmente condicionado à sociedade da qual faz parte sem possibilidade de contestação dessa ordem naturalizada, entende-se as coisas como “sendo assim mesmo” e, portanto, inalteráveis apenas aceitáveis. Fanon (2008) citando a obra *Je suis Martiniquaise*, de Mayotte Capécia, escritora da Martinica, coloca em destaque a questão da colonização do corpo ao evidenciar o excerto que segue “então, não podendo enegrecer o mundo, ela vai tentar embranquecê-lo no seu corpo e no seu pensamento” (CAPÉCIA, 1948 *apud*, FANON, 2008, p.56) trazendo a questão da anulação da identidade de mulher negra para a imposição de uma identidade branca que se reflete no seu corpo através do seu

comportamento e da sua forma de pensar, uma estratégia vigente nos sistemas nas mais diferentes facetas de dominação como nos aponta Martino (2011).

Sendo assim, a dominação atua sob a subjetividade dos sujeitos e tem como efeito a justificativa de atitudes que não deveriam ser aceitas como inerentes, como algo natural e cultural o que contribui para a domesticação do corpo feminino aos interesses utilitários de uma dada sociedade (MILANEZ, 2009), o que contribui ainda mais para o aprisionamento feminino nas amarras culturais.

O corpo feminino, segundo Butler (2003), citando os estudos de Beauvoir (2016), é um instrumento de liberdade feminina e não um instrumento de definição e limitação que as impede de ter o direito a seus próprios corpos. O que, segundo Butler (2003), recai sobre um problema de perpetuação do binarismo, pois, segundo ela, a filósofa francesa coloca o corpo feminino como separado da autonomia ao considerá-lo um instrumento da liberdade e não um corpo liberto por natureza; porém, se considerarmos as discussões da filósofa, perceberemos que embora haja uma insistência no binarismo, ela admite que o corpo feminino não é por essência liberto, ele é um instrumento dessa libertação. A emancipação para o corpo feminino ainda não é um sinônimo, tendo em vista as limitações das amarras de gênero propagadas, sobretudo, sob o manto da cultura.

Beauvoir (2016) explicita tal ideia no segundo volume de *O segundo sexo*, quando afirma ser necessário ressaltar que “as mulheres nunca constituíram uma sociedade autônoma e fechada; estão integradas na coletividade governada pelos homens e na qual ocupam o lugar de subordinadas” (BEAUVOIR, 2016, p. 407), tal lugar contribui para subordinar os seus próprios corpos, e, que segundo a filósofa, só será libertado de tal condição a partir de uma ação coletivamente feminina, que consideramos como estando há alguns anos em estruturação dessa ação, como apresentamos nas nossas discussões anteriores sobre o movimento feminista em África.

É urgente a necessidade da desnaturalização da cultura, quando sinônimo de violência de qualquer tipo, pois tal naturalização tem estado a serviço de uma dominação opressora que coloca a vida das mulheres sob a mira constante de violências das mais diversas. A seguir, partiremos da ideia da escarificação para discutir a existência de uma escarificação simbólica da desigualdade de gênero no corpo feminino impulsionada pela naturalização da cultura e como isso se manifesta na obra *Aya de Yopougon*.



### 3.3. Escarificação simbólica: manifestações da desigualdade de gênero

A escarificação é a retirada de uma parte de pele através de cortes feitos geralmente com pinças de dissecação que formam um desenho ou marcas no corpo de alguém, sendo em África, frequentemente feito com uma gilete e um espinho, como podemos observar na figura abaixo. Trata-se de um procedimento realizado sem o uso de substâncias anestésicas, sendo um método muito doloroso e que possui um processo de cicatrização bastante demorado, susceptível às múltiplas infecções e à má cicatrização. Em alguns países da África, como a própria Costa do Marfim, são considerados símbolo de beleza ou de religiosidade. Entretanto, tal procedimento não deixa de nos inquietar ao imaginarmos a dor e o lento e doloroso período de cicatrização.

Figura 24- procedimento da escarificação em África



Fonte: Depositphotos/ dtemp.

Do ponto de vista médico, a escarificação é um processo que retira uma parte significativa da epiderme, uma camada mais profunda de pele chegando até a derme. Para Mandelbaum *et al* (2003) esse processo gera uma ferida de espessura total, pois necessita da formação de um novo tecido e a cicatrização acontece aos poucos, em seu entorno; e, nesse caso, posteriormente, a cicatriz se torna totalmente perceptível e muitas vezes acentuada, como uma quelóide (MANDELBAUM *et al*, 2003). Como podemos observar na figura abaixo:

Figura 25- escarificação cicatrizada



Fonte: Joana Choumali/ Gélédes

Para chegar ao ponto de estarem totalmente cicatrizadas, as feridas da escarificação, tomam um tempo consideravelmente extenso, pois são muito susceptíveis à infecções, como todas as feridas. Todavia, especificamente nesta, por ser retirada uma parte profunda de pele, as chances de se passar um longo tempo no estágio inflamatório é muito provável, e os processos infecciosos podem acontecer não só no período do processo inflamatório, mas, no próprio procedimento, considerando-se os materiais que são utilizados. Para além disso, em muitos casos carvão, e outros pigmentos escuros, são utilizados a fim de garantir que as feridas ganhem um aspecto de relevo ao cicatrizarem.

Metaforicamente, os processos da escarificação podem ser comparados ao que o corpo feminino sofre simplesmente por ser feminino, na sociedade, e essa violência injustificável acontece desde a infância (OCKRENT, 2006). Ao olharmos para a figura 24 sentimos uma profunda indignação, entretanto, perguntamo-nos: porque esse mesmo sentimento não acontece quando a maioria da sociedade presencia a violência contra a mulher negra? Evocamos aqui o mesmo questionamento feito por Ribeiro (2018, p. 103) “porque o corpo negro estendido no chão não comove?” Em se tratando do corpo feminino negro estão escarificados a objetificação, o silêncio, a negação, a privação na carne viva, carne esta objetificada e exposta pela sociedade como frágil, menor e vulnerável. Ademais, são ainda mais dolorosas as marcas da escarificação, pois a mulher negra foi ao longo do

tempo colocada no espaço mais vulnerável às inflamações do nosso sistema racista, patriarcal e machista, por consequência.

Em meio aos problemas sociais e políticos, muitas vezes as mulheres são as mais afetadas ou estão no cerne das problemáticas advindas da esfera social e política dos países em que habitam, por terem sido transformadas ao longo do tempo “no lado mais fraco”. Ockrent (2006, p. 12) afirma que “as mulheres permanecem as mais pobres dentre os pobres”<sup>46</sup> dadas às condições que lhe são impostas. Acrescentamos à tal ideia, o que Boni (2011) afirma:

La condition féminine est donc constitué de biens et de maux physiques et moraux. Les maux semblent être visibles : les mutilations sexuelles féminines, les mariages précoces, les mariages-rapts, les viols, les esclavages et autres violences corporelles, l’absence de droits, les barrières auxquelles elles se heurtent. Circonstances aggravantes, la maladie, la guerre, la crise économique, l’omniprésence d’un pouvoir qui se croit tout permis font partie des situations d’urgence vécues par les Africaines. Elles choisissent de vivre et, en sauvant leur peau, elle permettent à quelques proches de ne pas mourir trop tôt. Cette voie, que j’appelle celle du courage de vivre, les mène vers une prise de conscience de ce que leur destin n’est pas écrit de toute éternité. (BONI, 2011, p. 30).<sup>47</sup>

A escarificação feita na pele feminina negra é dolorosa e de difícil cicatrização, no entanto, temos décadas de luta em busca da cicatrização dessa pele dilacerada; mas, muito ainda há a ser feito. As cicatrizes além de dolorosas são inflamadas a cada dia em que uma mulher tem sua voz silenciada, seus direitos privados e negados por uma sociedade que se recusa a enxergar que existe um problema de gênero e que é constantemente justificado como algo cultural, mas as mulheres têm a cada dia também tido a consciência “de que o seu destino não está escrito por toda a eternidade”, como nos afirma Boni (2011, p.30). Segundo Ockrent (2006, p. 12). “*On a longtemps été tenté de réduire ces questions à des*

---

<sup>46</sup> « *Les femmes restent les plus pauvres d’entre les pauvres* » (OCKRENT, 2006, p.12, tradução nossa ).

<sup>47</sup> A condição feminina é, então, constituída de bens e males físicos e morais. Os males parecem ser visíveis: mutilação genital feminina, casamentos precoces, casamentos-sequestros, estupro, escravidão e outras violências corporais, ausência de direitos, barreiras com as quais elas colidem. Circunstâncias agravantes, doença, guerra, a crise econômica, a onipresença de um poder que acredita que tudo é permitido fazem parte das situações de emergência vividas pelas africanas. Elas escolhem viver e, salvando sua pele, permitem que alguns parentes não morram cedo demais. Este caminho, que eu chamo de coragem para viver, as leva a uma consciência de que o destino delas não está escrito desde sempre. (BONI, 2011, p. 30, tradução nossa).

*spécificités historiques, économiques, sociales, religieuses. On mesure désormais que les violences faites aux femmes sont universelles et permanentes.*”<sup>48</sup>

As torturas contra as mulheres são justificadas e/ou ratificadas pela cultura, levando-se em conta que nossa visão de identidade nacional é vista como algo que constitui nossa natureza essencial (HALL, 2005); contudo a cultura não está a serviço de justificar esse tipo de ato. A cultura é um fator que determina muitos acontecimentos na esfera social, no entanto não funciona como justificativa para o que é violência ou não. Violência será sempre violência e não pode ser chancelada em qualquer que seja a instância. Cuche (1999, p. 14-15) afirma que “não basta tomar emprestado destas ciências [as Ciências Sociais] a palavra “cultura” para impor uma leitura da realidade, que esconde frequentemente uma tentativa de imposição simbólica”. Além disso, segundo Bourdieu (1998) a ordem social é como uma máquina simbólica que tende a justificar a dominação masculina de alguma forma. Tiburi (2018, p. 107) afirma que “Enquanto a violência é ‘sofrida’ por mulheres. O poder é ‘exercido’ pelos homens”, o que reforça as estruturas históricas da ordem masculina, apontadas por Bourdieu (1998).

A respeito de tal ordem masculina Tiburi (2018) acrescenta que

A violência contra as mulheres é, principalmente, violência doméstica, mas não só. A desigualdade do trabalho doméstico, o papel da maternidade e toda uma lógica do próprio casamento como submissão da mulher ao homem tem muito de um tipo de violência, que é a simbólica. (TIBURI, 2018, p. 106).

A violência simbólica citada por Tiburi (2018) diz respeito ao conceito homônimo criado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, que definiu a ordem social “*comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé*”<sup>49</sup> e de tal máquina simbólica a cultura é um de seus pilares. A visão androcêntrica impõe-se como algo natural através da cultura, como uma perspectiva neutra, segundo o autor, o que leva os indivíduos a compreenderem algumas imposições como posições naturais e inalteráveis, existindo, portanto, um inconsciente androcêntrico que favorece o poder simbólico. Segundo Bourdieu (1998, p.40)

---

<sup>48</sup> Por muito tempo, fomos tentados a reduzir essas questões à especificidades históricas, econômicas, sociais, religiosas. Mensuramos doravante que as violências feitas às mulheres são universais e permanentes (OCKRENT, 2006, p. 12, tradução nossa).

<sup>49</sup> “como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça” (BOURDIEU, 2002, s/p).

la force particulière de la sociodicée masculine lui vient de ce qu'elle cumule et condense deux opérations: elle légitime une relation de domination en l'inscrivant dans une nature biologique qui est elle-même une construction sociale naturalisée. (BOURDIEU, 1998, p. 40)<sup>50</sup>

A dominação masculina se inscreve nos aspectos biológicos, pois se justificando através destes, consegue transformá-la em algo natural e inerente quando, na verdade, é uma construção social que se naturaliza.

Segundo Bourdieu (1998) "*le monde social construit le corps comme réalité sexuée et comme dépositaire de principes de vision et de division sexués*"<sup>51</sup> o corpo carrega dessa forma um depósito de intenções e adstrações que não são parte inerente dele, mas que foram depositados ao longo do tempo como significações possíveis. O que nos leva aos problemas que estão em evidência no corpo feminino negro desde os primórdios.

As agressões sexuais sofridas por mulheres negras têm origem na escravidão (HOOKS, 2015) e partem tanto do homem branco, quanto do homem negro, o patriarcalismo do qual falamos envolve ambos. Segundo Hooks (2015) :

la plupart des hommes dans la société patriarcale, bien que dévoués de façon quasi fanatique à la domination masculine, aiment à croire qu'ils n'useront jamais de violence pour opprimer les femmes. Pourtant, dès le plus jeune âge, les garçons sont conditionnés à voir les femmes comme leurs ennemies et comme une menace pour leur statut et leur pouvoir masculin-une menace qu'ils peuvent cependant vaincre par la violence. (HOOKS, 2015, p. 178)<sup>52</sup>

A maioria dos homens nega a existência de uma sociedade patriarcal que os impulsiona a serem violentos com as mulheres, mas na primeira oportunidade fazem uso dessa violência para afirmarem sua masculinidade e o seu poder, violência que se materializa não somente em agressões físicas, mas também psicológicas. Uma outra questão é que não se acredita que as agressões físicas e psicológicas sofridas pelas mulheres possam vir de homens que estão em altos cargos ou que possuem um grau de escolaridade

<sup>50</sup> "a força particular da sociodicéia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada." (BOURDIEU, 2002, s/p)

<sup>51</sup> "o mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositório de princípios de visão e de divisão sexualizantes" (BOURDIEU, 2002, s/p)

<sup>52</sup> a maioria dos homens na sociedade patriarcal embora devotados de forma quase fanática à dominação masculina, amam acreditar que não usarão jamais de violência para oprimir as mulheres. No entanto, desde a mais tenra infância, os meninos são condicionados a ver as mulheres como suas inimigas e como uma ameaça para o status social e seu poder masculino- uma ameaça que eles podem entretanto vencer pela violência. (HOOKS, 2015, p.178, tradução nossa)

maior, porém, segundo *Le Collectif Féministe Contre le Viol (CFCV)* os agressores fazem parte de todo e qualquer meio socioprofissional e fazem parte de todas as categorias sociais (RENARD, 2018), porque a questão com o patriarcado é que ele não se materializa individualmente, ele é uma rede opressora que abarca a todos, pois está arraigado na cultura que não é individual, é coletiva. Para Renard (2018) a diferença entre o agressor e a vítima, do ponto de vista de detenção do poder pode ser física, psicológica, estatutária e econômica. Analisando essas questões em *Aya de Yopougon*, a protagonista sofre uma tentativa de estupro por parte do seu professor, que a oprime a partir da sua posição estatutária, como define Renard (2018).

Em cenas anteriores, percebemos que Aya enfrentou seu pai, reivindicando o direito de ir à universidade; ela consegue entrar na universidade e cursar medicina; contudo, logo nos primeiros dias de aula é surpreendida pelo seu professor, em relação à avaliação de seu trabalho de biologia como um mau desempenho, conforme podemos observar na figura 26.

Ao receber a notícia Aya questiona a sua capacidade de ocupar o espaço que está e logo diz que seu pai tinha razão ao dizer que a Universidade não era o seu lugar. Nesse momento, percebe-se que Aya assume traços do que se conhece hoje na psicologia como Síndrome do Impostor, o indivíduo não se sente apto a ocupar um determinado lugar, pois ao longo da vida foi acumulando crenças de incapacidade estimuladas prioritariamente por elementos externos a ele (KAUATI, 2013), o que faz eco com os meios de dominação e violência simbólica apontados por Bourdieu (1998).



Figura 26- o professor de Aya avalia o trabalho de Aya como um mau trabalho



Fonte: Abouet e Oubrierie, 2008, p.10<sup>53</sup>

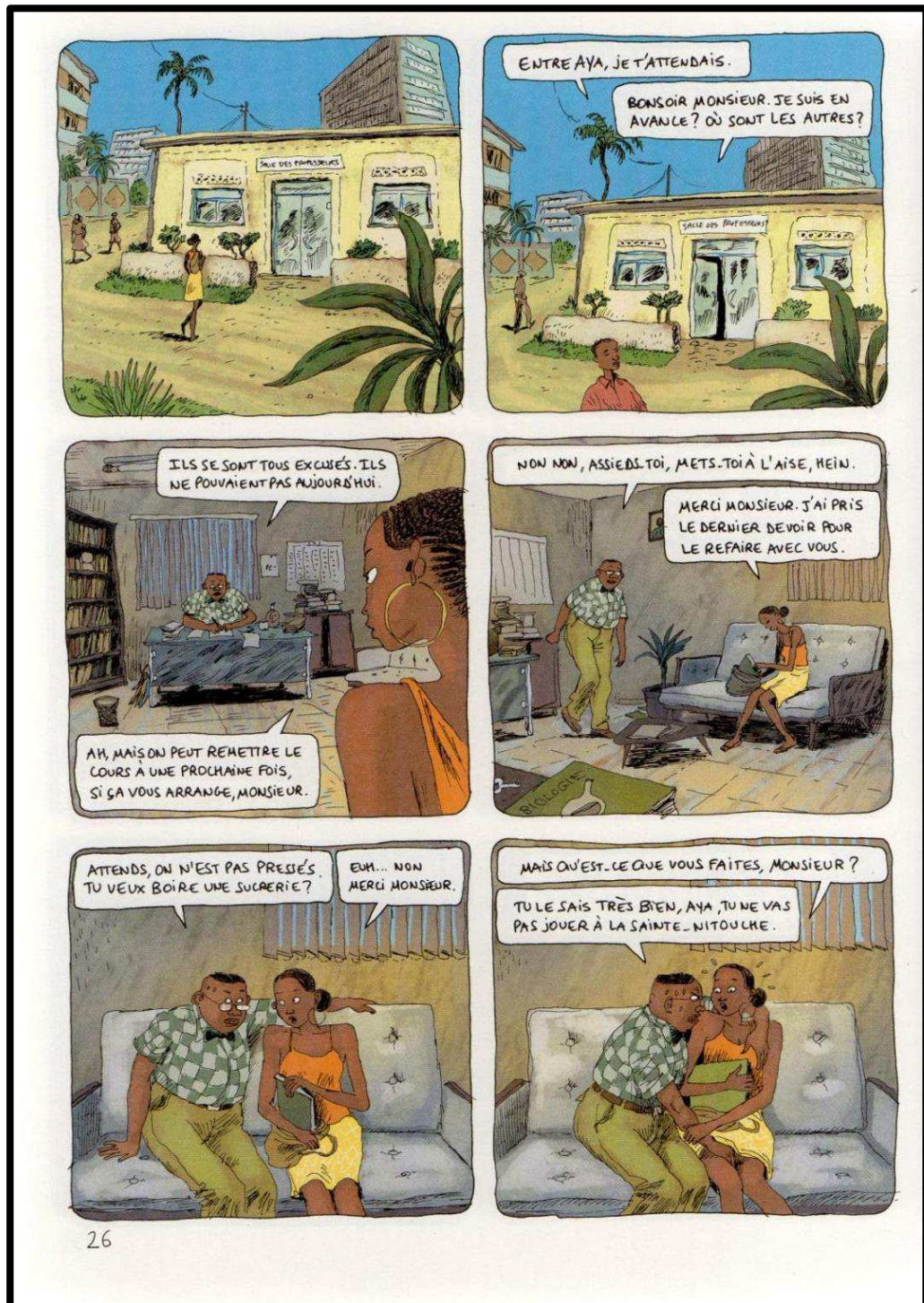
<sup>53</sup> Aya, vem me ver, por favor?/ Eu gostaria de falar sobre o seu trabalho de biologia que não está muito bom/ de novo? No entanto senhor eu asseguro que fiz o meu melhor/eu não duvido, mas você precisa de uma metodologia/talvez eu não seja feita para a medicina, senhor/ é o meu pai que tem razão, é muito difícil para mim/ não, não, é aí que você se engana, Aya, você vai conseguir/ escuta, eu aprecio as moças como você que tem caráter. Saiba que eu dou cursos gratuitos aos alunos que merecem./ como você, Aya. Então, se te interessa de recuperar as tuas notas../ oh senhor, obrigada claro que isso me interessa. (ABOUE; OUBRIERIE, 2008, p.10, tradução nossa)



O professor diz que o trabalho de Aya está ruim e propõe que ela o procure extraclasse para ajudá-la uma vez que ele oferece cursos gratuitos a alunos que “merecem”; atitude na qual se evidencia a falta de ética e comprometimento do professor para com a profissão, haja vista que ajudar seus alunos mesmo após-aulas é um dever do professor e direito do aluno, não algo conquistado por “mérito”, tanto no Brasil, quanto na Costa do Marfim.

Com a possibilidade de melhorar seu trabalho, Aya aceita o curso extraclasse do professor e vai ao encontro dele como podemos perceber na figura 27, mas ao chegar, a caloura do curso de medicina percebe que está sozinha na sala com o professor e estranha o fato e ele diz que os demais alunos faltaram ao curso daquele dia. O professor então se aproxima dela e toca o seu seio, sem o seu consentimento, o que se configura como assédio, apavorada Aya pergunta o que ele está fazendo e ele diz que ela sabe muito bem, que não adianta se fingir de “mosca morta”. A fala do professor revela que algumas alunas vão ao seu encontro sabendo de suas intenções.

Figura 27-Aya vai ao curso oferecido pelo professor



Fonte: Abouet e Oubrerie, 2008, p. 26<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Entre, Aya, eu te esperava/ boa noite, senhor.eu estou adiantada? Onde estão os outros?/eles todos se desculparam. Não podem vir hoje./ah, mas podemos repor o curso em uma próxima vez se lhe convier, senhor./não, não se sente, fique a vontade, hein/obrigada, senhor. Eu peguei o último exercício para refazê-lo com o senhor./ espere, não estamos com pressa/ você quer beber alguma coisa/ euh...não, obrigada senhor/ mas o que você tá fazendo senhor? Você sabe muito bem, Aya, não se faça de santinha. (ABOUE; OUBRERIE, 2008, p. 26, tradução nossa)



Aya diz que não está lá para isso e ele insiste e puxa a roupa dela e tenta estuprá-la, como podemos observar na figura 28. Aya grita por socorro em meio aos xingamentos e agressões de seu professor e então ela morde a mão dele e consegue sair correndo pedindo ajuda. Ao sair ele a ameaça dizendo que a sua carreira na medicina está acabada.

Figura 28- O professor de Aya tenta estuprá-la



Fonte: Abouet e Oubrierie, 2008, p. 27<sup>55</sup>

<sup>55</sup> O senhor me entendeu mal, senhor. Eu não estou aqui para.../ venha aqui! Você me agrada e você sabe, não?! Bonequinha, você esperava o quê vindo aqui?! NÃO! LARGUE-ME! NÃO! NÃO! PIÉDADE! SOCORRO! Você vai se calar? aaah minha mão/ mas você me mordeu, estou sangrando, sua víbora/ você está acabada comigo! Esqueça a medicina! / TÁXI! TÁXI! (ABOUEY; OUBRERIE, 2008, p.27. Tradução nossa)

As cenas dispostas acima evidenciam a violência tanto física, quanto psicológica contra a mulher. A rede misógina da dominação masculina atinge a vida da personagem Aya em diversas facetas, da sua casa à Universidade e o direito ao seu próprio corpo e a sua própria vida lhe são negadas, pois seu corpo é invadido pelo Outro. Ao ameaçar destruir a carreira de Aya, o professor tem consciência de que a rede misógina da dominação masculina o favorecerá, a sua posição de autoridade perante à vítima o fará usurpar o lugar de vítima e colocará a mulher na posição de culpada. Segundo Renard (2018, p. 60) “[...] *Or le violeur est quasi systématiquement en position de force par rapport à sa victime, ce qui lui assure la loyauté de son entourage.*”<sup>56</sup>

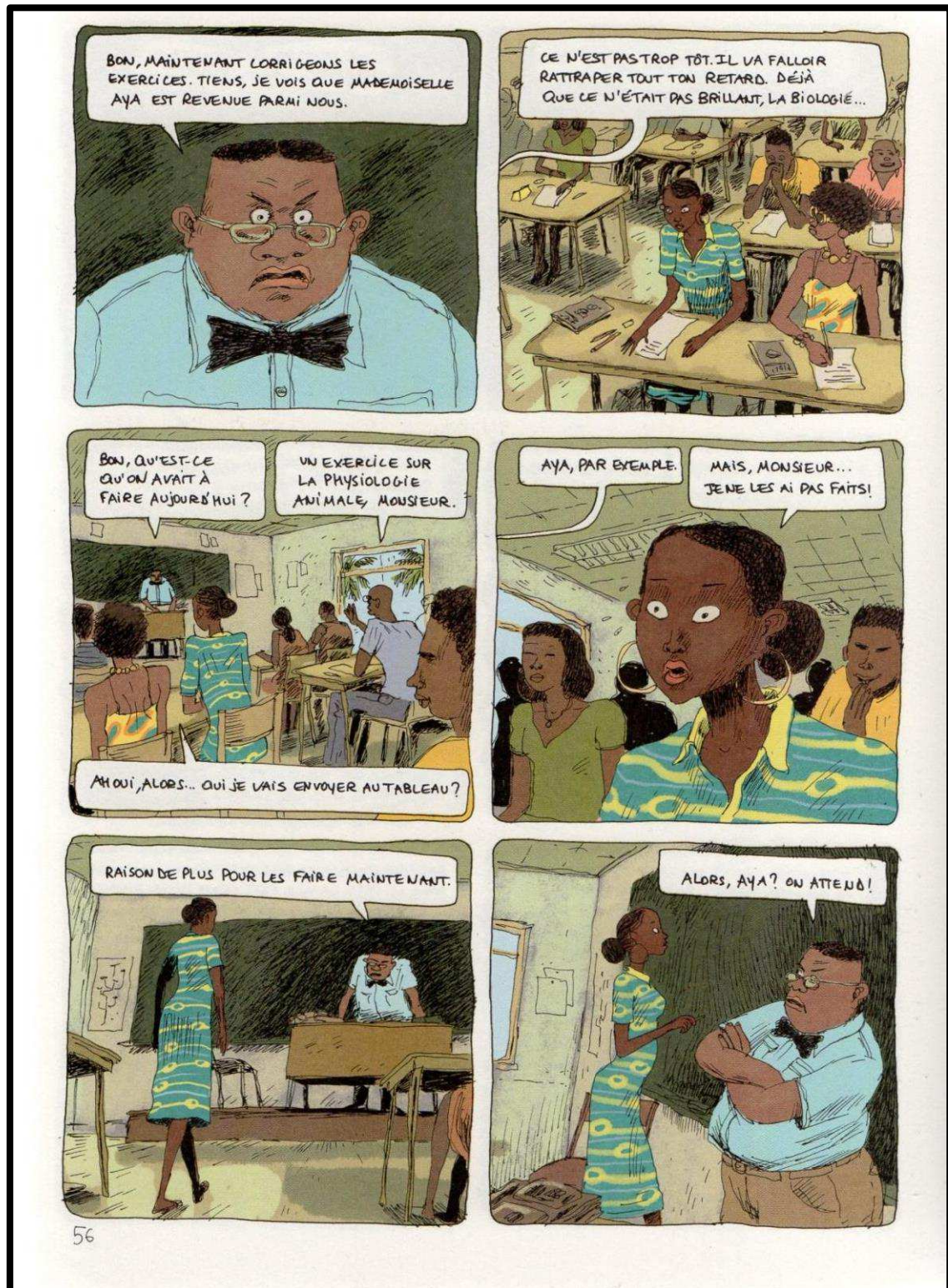
Após as cenas dispostas acima, Aya passa alguns dias doente, sem conseguir ir à aula ou fazer qualquer outra coisa, pois não tem forças. Passados alguns dias, retorna às aulas, como podemos observar na figura 29, e enfrenta a perseguição do professor que agora pretende puni-la pelo fato de ela não ter cedido às suas investidas, o que pode se perceber no seu semblante de irritação, logo no primeiro enquadramento. Mesmo sabendo que ela não sabia o conteúdo, a convida para resolver uma questão diante dos colegas. Nessa cena, percebemos que a intenção é diminuí-la em público, humilha-la, situação que remonta o que Hooks (2015) discute sobre o que acontecia no tempo da escravidão, as mulheres eram agredidas, principalmente sexualmente e depois deixadas nuas em público para mostrar sua vulnerabilidade.

---

<sup>56</sup> Mas o estuprador está quase sempre em posição de força em relação à vítima, o que garante a lealdade de seu entorno. (RENARD, 2018, p.60, tradução nossa)



Figura 29- O professor de Aya tenta puni-la por não ter cedido às suas investidas.



Fonte: Abouet e Oubrierie, 2008, p. 56<sup>57</sup>

<sup>57</sup>Bom, agora, vamos corrigamos o exercício. Então, eu vejo que a senhorita Aya voltou entre nós/não é muito cedo. Terá que correr atrás do teu atraso já não era grande coisa, a biologia.../ bom, o que é que temos para fazer hoje? Um exercício sobre a fisiologia animal, senhor. Ah sim então quem eu vou enviar para o quadro?



Na cena disposta, na figura 30, o professor diz em frente aos *alunos c'est pour ça que dans la vie, là, il faut suivre celui qui t'arrange* [é por isso que na vida deve-se seguir aquilo que te convém], certamente fazendo referência ao fato de que se Aya tivesse cedido às suas investidas, estaria indo bem na matéria. O professor libera os alunos depois das tentativas falhas de Aya ao responder o exercício, mas pede para que ela continue na sala e ainda insiste em coagi-la a ter relações sexuais com ele, ameaçando-a, dizendo que não importa o que ela faça, ela sempre voltará para ele. Com uma expressão humilhada e triste, ela deixa a sala de aula, ainda em meio às ameaças do professor, mas na sequência, ergue a cabeça, o que pode ser um indicativo para o leitor de que ela não se calará.

---

/Aya, por exemplo. Mas senhor... eu não os fiz ainda. / mais uma razão para fazer agora!/ então, Aya, estamos esperando!. (ABOUEY; OUBRERIE, 2008, p. 56, tradução nossa)

Figura 30- Aya é humilhada pelo professor na frente dos colegas e posteriormente ameaçada





Fonte: Abouet e Oubrerie, 2008, p. 57<sup>58</sup>

Após deixar a sala, Aya é insultada pelos colegas de sala que dizem que ela tem um caso com o professor de biologia. Após todos os acontecimentos humilhantes, Aya encontra Affoué, uma das suas colegas de classe que também sofre com as investidas do professor, todavia, ao contrário de Aya, cedeu às investidas, e não diz isso explicitamente à protagonista, deixando-se entender, apenas nas entrelinhas, sendo, então, incentivada pela colega a denunciar o professor, como podemos ver na figura 31.

Figura 31- Aya tenta convencer Affoué a denunciar a agressão



Fonte: Abouet e Oubrerie, 2008, p.60<sup>59</sup>

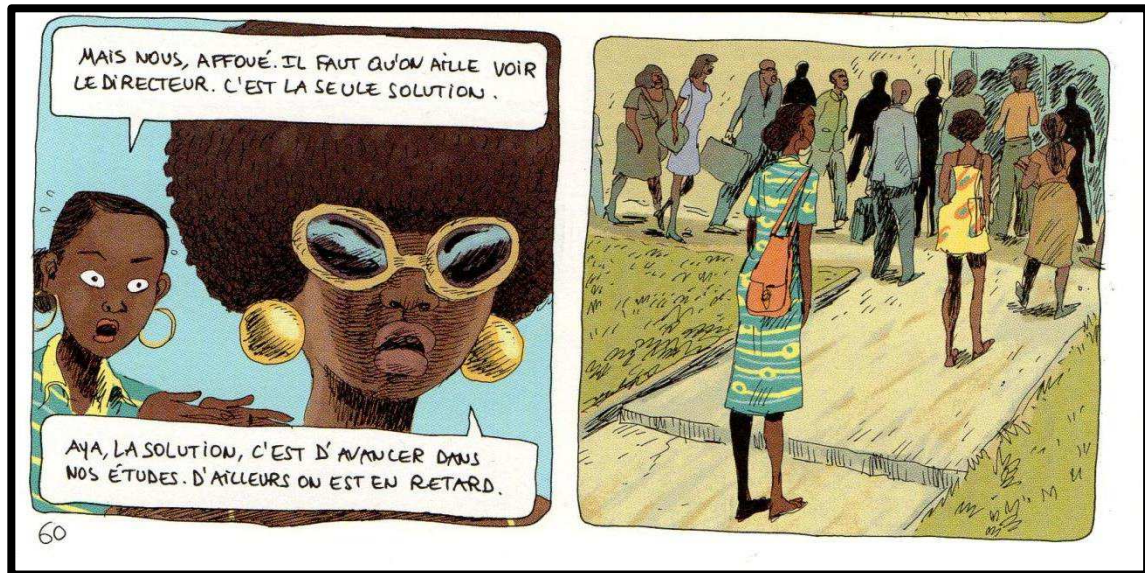
Mas, Affoué desacredita na possibilidade de que acreditem nelas, ao dizer “*qui on va croire? lui ou nous?*” [em quem vão acreditar? nele ou em nós?] deixando claro que embora existam políticas públicas que estejam ao lado da mulher, elas não são ainda suficientes para desmontar a rede de dominação masculina que coloca a mulher no espaço da culpa. Segundo Renard (2018, p. 59) “[...] *elles peuvent se sentir responsables de ce qui*

<sup>58</sup> Eu não consigo, senhor. Aaah querida Aya.../... é por isso que na vida deve-se seguir aquilo que te convém e eu vejo que para você, a biologia não te convém/ Bom, Aya, fique aí, até quinta para os outros/você teve todo o tempo para refletir sobre a minha proposição. Você não responde? Você ainda está se achando? / o que quer que você faça você retornará sempre para mim, Você chega lá, tenho certeza.../ não é mais que uma questão de tempo. (ABOUE; OUBRERIE, 2008, p.57, tradução nossa)

<sup>59</sup> Mas Affoué, tem muitas, nós podemos bem combater esses perversos. Abra os seus olhos, Aya. Em quem vão acreditar? Nele ou em nós? (ABOUE; OUBRERIE, 2008, p.60, tradução nossa)

leur est arrivé, ou ne pas considérer ce qu'elles ont vécu est un viol, même s'il entre dans la définition légale.”<sup>60</sup>

Figura 32- Affoué não acredita na solução por meio da denúncia



Fonte: Abouet e Oubrierie, 2008, p.60<sup>61</sup>

Affoué considera como inalterável a situação em que estão e que nada há a ser feito se não avançar nos estudos, mesmo que a condição imposta seja essa. Tal atitude está em consonância com os estudos de Bourdieu (1998) que diz

Lorsque les dominés appliquent à ce qui les domine des schèmes qui sont le produit de la domination, ou, en d'autres termes, lorsque leurs pensées et leurs perceptions sont structurées, conformément aux structures mêmes de la relation de domination qui leur est imposée, leurs actes de *connaissance* sont, inévitablement, des actes de *reconnaissance*, de soumission.<sup>62</sup> (BOURDIEU, 1998, p. 27-28).

<sup>60</sup> “[...] elas podem se sentir responsáveis daquilo que aconteceu, ou não considerar que o que elas viveram é um estupro, mesmo se entra na definição legal. (RENARD, 2018, p.59, tradução nossa)

<sup>61</sup> Mas nós, Affoué. Devemos ir ver o diretor. É a única solução. Aya, a solução, é de avançar nos nossos estudos. (ABOUE; OUBRERIE, 2008, p. 60, tradução nossa)

<sup>62</sup> quando os dominados aplicam aquilo que os domina esquemas que são produtos da dominação ou em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão (BOURDIEU, 2002, s/p)

Portanto, Affoué demonstra uma atitude de submissão diante da situação que lhe é imposta, ao contrário de Aya, que já estava revoltada planejando como denunciar o professor, fica mais revoltada ainda quando sabe que Affoué foi agredida por ele e resolve acelerar os seus planos e colocar um fim em toda história, como podemos observar na figura 33.

Figura 33-Aya é categórica ao dizer que vai desmascarar o professor



Fonte: Abouet e Oubrerie, 2009, p. 73<sup>63</sup>

Com a ajuda de Adjoua, Bintou e Affoué, Aya desenvolve um plano para flagrar seu professor e conseguir provar junto às autoridades que ele assedia as alunas, como podemos observar na figura 34. Affoué aceita ajudá-la no plano e o procurará, dizendo-lhe que ele não se aproximará mais dela e elas acreditam que assim conseguirão desmascará-lo, com o apoio da polícia local que invadirá o local ao ouvir os gritos da estudante. Adjoua, Bintou e Aya dizem a Affoué *“ne t’inquiètes pas. On sera à côté...”* [não se preocupe! Estamos ao seu lado] *“Affoué, toutes les filles sont avec toi”* [Affoué, todas as meninas estão com você] tal atitude das personagens destaca a importância da sororidade<sup>64</sup> e está em consonância

<sup>63</sup> Ah sim? Bem, meninas, vou contar no caminho como vamos pegar esse cachorro sarnento. (ABOUE; OUBRERIE, 2009, p.73, tradução nossa).

<sup>64</sup>Nome dado à rede de apoio entre as mulheres pautada no cuidado umas com as outras.



com o que Beauvoir (2016) apontava que os corpos femininos só seriam libertados da condição de aprisionamento a partir de uma ação coletivamente feminina.

Figura 34- As personagens se unem para lutar contra a opressão vivenciada na universidade

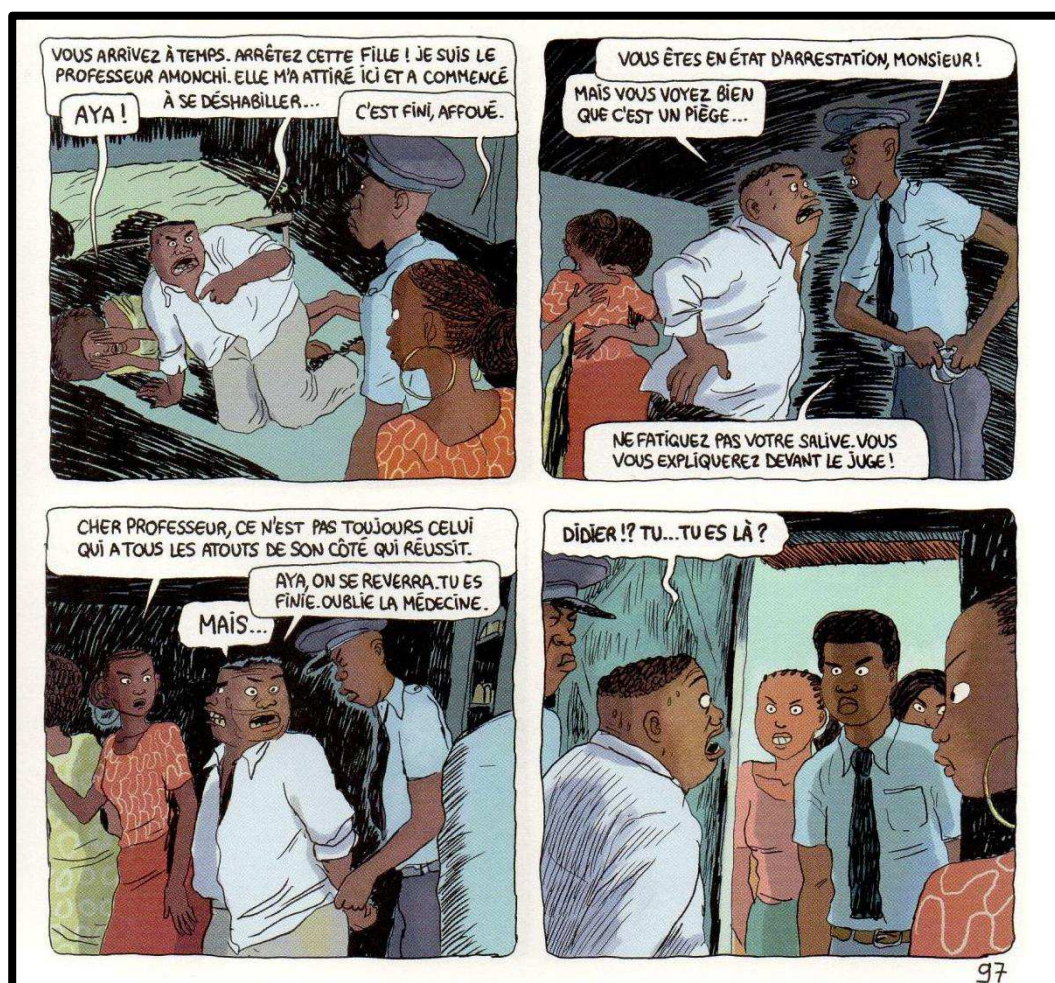


Fonte: Abouet e Oubriere, 2010, p.95

O plano arquitetado pelas personagens se concretiza e o professor é preso em flagrante pela polícia local. Ao invadir o local, a polícia entra e Adjoua, Aya e Bintou entram juntas para darem apoio à amiga, enquanto o professor tenta se justificar para o policial dizendo que ela estava se insinuando para ele, certo de que conseguiria escapar do flagrante, mas o policial diz que ele deveria se explicar para o juiz. Aya diz: “*cher Professeur, ce n’est pas toujours celui qui a tous les atouts de son côté qui réussit*” [querido Professor, não é sempre aquele que tem todos os trunfos ao seu lado que ganha] evidenciando o fato de que embora o professor estivesse alicerçado em uma rede de

dominação masculina que legitima as suas atitudes, existe uma força feminina que é contrária à tal rede de dominação, alicerçada em políticas públicas que, embora ainda sejam falhas, são um caminho para a desinstitucionalização dessa rede opressora, como nos diz Renard (2018, p. 178) “*la lutte contre la culture du viol devrait passer en priorité par des politiques publiques.*”<sup>65</sup>

Figura 35-O professor é preso em flagrante por assediar Affoué



Fonte: Aboutet e Oubrierie, 2010, p. 97

É importante ainda destacar que a mãe de Aya, Fanta, conforme apresentado no volume 3 da obra, também sofreu assédio sexual em uma festa e foi defendida por Ignace, que se tornou depois seu marido. O que evidencia que o problema envolvendo a agressão contra o corpo feminino é um problema que passa de geração em geração, é uma questão

<sup>65</sup> A luta contra a cultura do estupro deve passar prioritariamente por políticas públicas. (RENARD, 2018, p.178, tradução nossa)

que está profundamente arraigado na sociedade e que a naturalização da cultura tem contribuído para perpetuar, constatamos assim que ao se considerar a cultura como algo natural e não social se esconde as ramificações do poder que em nome dela são exercidos. Sendo assim, percebemos que o poder perpassa as mulheres através da cultura predominantemente de dominação masculina, em uma tentativa de domesticar o corpo feminino (MILANEZ, 2009).

As atitudes das personagens Aya, Adjoua e Bintou, revelam que a necessidade de mudança dessa realidade é urgente uma vez que o corpo feminino é um instrumento de liberdade feminina e não um instrumento de definição e limitação (BUTLER, 2003), que priva a mulher do direito ao seu próprio corpo.

Os caminhos para a resolução desse problema estão a ser delineados pelas instituições governamentais e não governamentais, no entanto, acreditamos que um dos meios para enfrentar tal problema, uma estratégia de resistência, é a desnaturalização da cultura. Percebe-se que a sociedade, assim como na escarificação, tem passado por um processo muito lento de cicatrização dessa ferida inflamada e cheia de supuração que é a violência contra a mulher, “não podemos mais naturalizar essas violências escamoteadas de cultura. A cultura é construída, portanto os valores dela também o são” (RIBEIRO, 2018, p. 145), ao desnaturalizar a cultura, acreditamos que essa ferida poderá ter mais recursos para uma cicatrização efetiva, mas como em toda ferida que passou por um lento processo de cicatrização a pele sempre estará muito fina, requerendo cuidados para não voltar ao estágio de lesão aberta, inflamada e infectada, cuidado este que caberá a nós enquanto sociedade desprendida do androcentrismo.

Por agora, dentro de todo esse panorama da escarificação simbólica, é válido se questionar “onde você se encontra: enfiando o espinho, amolando a gilete ou quebrando eles?”<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Paráfrase da frase “onde você se encontra? Enfiando a faca ou amolando elas? ou alguma outra coisa que não isso” das cantoras e compositoras Linn da Quebrada e Jupe do Bairro ao discutirem em entrevista a violência contra a mulher transexual. Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7jrNJ3X9UQ8> acesso em 08/11/2018.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, buscamos investigar a manifestação de vozes femininas na busca pelo direito a si no romance gráfico *Aya de Yopougon*, de Marguerite Abouet e Clément Oubrerie, para tanto, perpassamos a discussão sobre o gênero romance gráfico, bem como sobre os elementos que permitiram que tal gênero fosse compreendido como literatura. Também destacamos, na obra, a presença feminina na literatura africana de língua francesa enquanto escritora e personagem e, por fim, trouxemos a discussão sobre o corpo feminino e a desigualdade de gênero escafiçada nesse corpo.

Quanto às discussões sobre o romance gráfico, vimos que se configura como um gênero que pôde ser considerado como tendo a sua gênese no romance, revelando-se como um desdobramento deste, configurando-se, portanto, como uma dobra da literatura, de acordo com os postulados apresentados por Deleuze (1988). Tal perspectiva deleuziana nos permite visualizar o processo de dobra, redobra e desdobra como um processo possível dentro do fazer literário ao considerarmos a gama de gêneros e subgêneros que a cada dia se desdobram da literatura. Logo, como um objeto eterno, a literatura não cessa de desdobrar-se. Ademais, elencamos os traços de dita “literatura menor” (DELEUZE; GUATTARI, 2003) contidos na obra, haja vista ser um gênero marginalizado, estando distante do cânone literário. Além disso, a obra apresenta um caráter político expressivo, configurando-se em uma narrativa desterritorializada dada às condições de sua autoria, Marguerite Abouet é marfinense, mas tem sua obra publicada em Paris, na França.

Reconhecemos ainda o hibridismo do romance gráfico que está posicionado entre a arte escrita e a arte visual, característica marcante das artes na contemporaneidade, o que se destaca também no caso da literatura como um fator de reatualização da obra literária ou do fazer literário. Além disso, o legado do romance atravessa o romance gráfico, ao levarmos em conta que o romance era considerado um gênero menor antes de conquistar o seu lugar no cânone literário, acreditamos, portanto, que o romance gráfico já ocupa um lugar de destaque, estando mais próximo ao status do romance.

Percebemos na obra em análise, *Aya de Yopougon*, traços que nos permitiram lê-la como uma obra literária, considerando-se que tais traços dizem respeito principalmente à estrutura da obra, que segue os padrões romanescos, enredo, tempo, espaço, ancoragem sócio histórica, personagens e ao seu fator de atemporalidade considerando que os temas abordados fazem eco com a atualidade. A obra se passa em 1970, mas, as questões



abordadas nela ainda fazem parte do cotidiano das mulheres no contexto de África e fora de tal contexto.

Quanto à literatura africana de língua francesa, constatamos que os temas que são mais recorrentes nessa literatura dizem respeito principalmente à própria vivência das mulheres, trazendo um aspecto político de subversão e resistência, por suas características de literatura menor segundo os postulados de Deleuze e Guattari (2003), diante das opressões vividas por elas. Ao determos o nosso olhar para a produção feminina de narrativas gráficas, percebemos a invisibilidade das mulheres nesse meio, tendo-se em vista que poucas são as obras publicadas que foram roteirizadas e desenhadas por mulheres africanas, dentro do contexto da África de língua francesa.

Dentre as temáticas mais recorrentes nas obras, o corpo feminino figura como sendo o espaço onde as mulheres precisam prioritariamente de libertação, portanto, a nossa discussão sobre o corpo feminino versou a respeito da opressão que esse corpo sofre, tanto no plano físico quanto emocional, observando o quanto as estruturas detentoras do poder estão voltadas para a dominação masculina (BOURDIER, 1998) e no quanto tentam legitimar essa dominação para oprimir o feminino, tanto na vida pública, quanto privada.

Os desdobramentos da identificação dessas temáticas recorrentes nos escritos *au féminin* somaram-se aos nossos resultados acerca da escarificação da desigualdade de gênero, marcada no corpo feminino, levando-nos a perceber que esta pesquisa contribuiu para o avanço das discussões rumo a uma desconstrução de pensamentos que estiveram vigentes há anos. Esta pesquisa ainda propôs meios para tal desconstrução quando identificamos ao longo de nosso estudo que a naturalização da cultura é um dos meios que mais favorece a perpetuação da violência contra a mulher e a sustentação da rede simbólica de opressão contra ela, conforme aponta Bourdieu (1998).

Diante das nossas reflexões aqui feitas, destacamos que para chegar a uma resolução de tal problema, passamos principalmente pela afirmação de políticas públicas efetivas que assegurem as mulheres o direito a elas mesmas e que garantam os seus direitos sobre suas vidas, seus corpos, seus destinos. Portanto, acreditamos que é necessária a desnaturalização da cultura, e a escola tem um papel importante em tal desnaturalização tendo em vista que a escola é um espaço propício para a transformação de conceitos e para formar cidadãos críticos e, para tal, todos, sem exceção, precisam ter direito de frequentar a escola, dentre outros direitos à EDUCAÇÃO!



## REFERÊNCIAS

- ABOUEY, M.; OUBRERIE, C. **Aya de Yopougon- Tome 1**. Paris : Gallimard, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Aya de Yopougon- Tome 2**. Paris : Gallimard, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Aya de Yopougon- Tome 3**. Paris : Gallimard, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Aya de Yopougon- Tome 4**. Paris : Gallimard, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Aya de Yopougon- Tome 5**. Paris : Gallimard, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Aya de Yopougon- Tome 6**. Paris : Gallimard, 2010.
- ADICHIE, C.N. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALEXANDRE, M. A. Vozes diaspóricas e suas reverberações na literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Constância Lima. CORTES, Cristiane. PEREIRA, Maria do Rosário A. **Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. Belo Horizonte: Editora Idea, 2016.
- ALLOUACHE, F. **Archéologie du texte littéraire dit « francophone »- 1921-1970**. Paris : Classiques Garnier, 2018.
- ARAGÃO, M.L. Gêneros literários. In: SAMUEL, Roger. **Manual de teoria literária**. Petrópolis: editora vozes, 2001.
- BÂ, M. **Une si longue lettre**. Dijon- Quetigny : Motifs, 2008.
- BAETENS, J. **Littérature et bande dessinée**. Enjeux et limites. Cahier de narratologie : analyse et théorie narratives, 2009.
- BARBÉRIS, P. IV.A sociocrítica. In : BERGEZ, D.BARBÉRIS, P. DE BIASI, P.M. et al. **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo : Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, R. **A preparação do romance: da vida à obra**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: GREIMAS, A.J. BREMOND, Claude et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia B. Pinto. Petrópolis: Vozes: 1971.
- \_\_\_\_\_. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: **Communications**, 8, 1966. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit. pp. 1-27
- BAUMAN, Z. **A cultura no mundo líquido pós-moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

\_\_\_\_\_. **La cultura como práxis**. Barcelona: PAÍDOS, 2002.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo** - volume II: A experiência vivida. Tradução Sérgio Milliet. 3ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BOAVENTURA, E.M. **Metodologia da pesquisa**: monografia, dissertação, tese. São Paulo: Editora ATLAS, 2009.

BONI, T. **Chaque jour l'espérance**. L'Harmattan, 2002.

\_\_\_\_\_. **Que vivent les femmes d'Afrique?** Paris: KARTHALA, 2011.

BOSI, A. Narrativa e resistência. IN: BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002. p. 118-135

BOURDIEU, P. **La domination masculine**. Paris : Points, 1998.

\_\_\_\_\_. **A dominação masculina**. Tradução :Maria Helena Kühner. 2a edição. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. **A personagem**. 7. Ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

BRICCO, E. Le roman graphique et l'Histoire : pour un récit engagé. **Cahiers de narratologie** : analyse et théorie narratives, 2009.

BRISSET, C. Dès l'enfance. In: OCKRENT, C. et al. **Le livre noir de la condition des femmes**. Paris : XO éditions, 2006.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 14ª edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

CASA NOVA, V. ARBEX, M. BARBOSA, M.V. **Interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CHEVRIER, J. **La littérature africaine**. Paris : Librio, 2008.

\_\_\_\_\_. **Littératures d'Afrique Noire de Langue Française**. Paris : Nathan Université, 1999.

CHIZIANE, P. **Niketche** : uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

CHIZZOTTI, A. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. Petrópolis: Vozes, 2013.

COLLINS, P.H. O que é um nome? Mulherismo, feminismo e além disso. In: **Cadernos Pagu** (51), 2017, p. 1-23.

COMPAGNON, A. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CORREIA, S. PETCHESKY, R. **Direitos sexuais e reprodutivos:** uma perspectiva feminista. Rio de Janeiro, PHYSIS: Revista Saúde Coletiva, p.147-177, 1996.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais.** Bauru: EDUSC, 1999.

CULLER, J. **Teoria literária: uma introdução.** São Paulo: Beca produções Culturais, 1999.

DELEUZE, G. **Le pli :Leibniz et le baroque.** Paris: Les éditions de minuit, 1988.

\_\_\_\_\_. **A dobra :** Leibniz e o Barroco. Trad. Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Kafka:** para uma literatura menor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DUCOURNAU, C. **La fabrique des classiques africains :** écrivains d'Afrique subsaharienne francophone. Paris : CNRS Éditions, 2017.

DÜRRENMATT, J. **Bande dessinée et littérature.** Paris: Classiques Garnier, 2013.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura.** São Paulo: Editora UNESP, 2011.

EISNER, W. **Quadrinhos e Arte Sequencial:** princípios e práticas do lendário cartunista. 2. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010.

FANON, F. **Peles negras, máscaras brancas.** Salvador : EDUFBA, 2008.

FEHÉR, F. **O romance está morrendo?.** Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FIRMINA DOS REIS, M. **Úrsula.** São Luis: Typographia do progresso, 1859.

GAFÁÏTI, H. CROUZIÈRES-IGENTHRON, A. **Femmes et écriture de la transgression.** Paris : L'Harmattan, 2005.

GHIRARDI, A.L.R. Multimodalidade e novas perspectivas da leitura: Ferrandez e a reconstrução HQ de l'Étranger. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo.** V. 10, n. 2, p. 433-455, 2014.

GODINHO, R. Prefácio: A escrita (do) impossível. In: GUATTARI, Félix. DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Kafka:** para uma literatura menor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro : Editora DP&A, 10ª edição, 2005.

HOOKS, B. **Ne suis-je pas une femme? Femmes noires et féminisme.** Paris: Cambourakis, 2015.

HUANNOU, A. **Le roman féminin en Afrique de l'Ouest**. Cotonou, Bénin : L'Harmattan, 1999.

ISSA, A. **Femme-Objet**: dans l'écriture du Nord et l'écriture du Sud. Paris : L'Harmattan, 2005.

JOUVE, V. **Pour une analyse de l'effet-personnage**. In: Littérature, n°85, 1992. *Forme, difforme, informe*. pp. 103-111.

\_\_\_\_\_. Da arte e da literatura. In: JOUVE, V. **Por que estudar literatura?** Trad. Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

KAUATI, A. **Síndrome do impostor e a vida acadêmica**. Revista Interparadigmas, ano 1, n. 1, 2013, p. 75-88.

KAUFMANN, J-C. **Corps de femmes, regards d'hommes**: sociologie des seins nus. Paris : Éditions Nathan, 1998.

LARAIA, R.B. **Cultura**: um conceito antropológico. 24ª edição. Rio de Janeiro : Zahar, 2011.

LUCÁKS, G. **A teoria do romance**. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.

MANDELBAUM, S.H. DI SANTIS, E.P. MANDELBAUM, M.H.S. Cicatrização: conceitos e recursos auxiliares- parte I. Rio de Janeiro: **Anais brasileiros de dermatologia**, 2013, p.393-410.

MARTINO, L.L.S. **Comunicação e identidade**: quem você pensa que é? São Paulo: Paulus, 2010.

MILANEZ, N. A possessão da subjetividade. In: SANTOS, João Bosco Cabral dos (org.). **Sujeito e subjetividades**: discursividades contemporâneas. Uberlândia: EDUFU, 2009.

MIRANDA, D.A. **A jovem marfinense dos anos de 1970**: um estudo da personagem Aya do romance gráfico Aya de Yopougon. (monografia) Unidade Acadêmica de Letras-UFCG, 2016.

NGUEYAP, F. **Pratique contraceptive en Afrique subsaharienne** : niveaux, tendances et déterminants. Paris : IRD, 2000, p. 163-175.

NUNES, F.A.N **A lavoura híbrida de Raduan Nassar**. Dissertação (mestrado em Estudos da Linguagem). Programa de Mestrado em Estudos da linguagem, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2007.

OCKRENT, C. et al. **Le livre noir de la condition des femmes**. Paris: XO éditions, 2006

OLIVEIRA, C. Quadrinhos, literatura e o jogo intertextual. In: RAMOS, Paulo. VERGUEIRO, Waldomiro. FIGUEIRA, Diego. **Quadrinhos e literatura**: diálogos possíveis. São Paulo: Criativo, 2014.

OLIVEIRA, F. C. Matriarcado e o lugar social da mulher em África: uma abordagem afrocentrada a partir de intelectuais africanos. **Odeere: Revista do Programa de Pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade-UESB**, Volume 3, número 6, julho-dezembro, 2018, p.316-339.

OLIVEIRA, S.R.N **Mulher ao quadrado**: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias. Brasília: Editora UnB, 2007.

OUEDRAOGO, A.B. **Et les Africaines prirent la plume**. Histoire d'une conquête ! , Mots pluriels, no 8, oct. 1998, p. 2. <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP898abo.html>

PAZ, L. O legado das histórias em quadrinhos na obra literária de Lourenço Mutarelli. In: RAMOS, Paulo. VERGUEIRO, Waldomiro. FIGUEIRA, Diego. **Quadrinhos e literatura**: diálogos possíveis. São Paulo: Criativo, 2014.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2017.

PINA, P. K. C. A literatura em quadrinhos e a formação do leitor hoje. In: RAMOS, Paulo. VERGUEIRO, Waldomiro. FIGUEIRA, Diego. **Quadrinhos e literatura**: diálogos possíveis. São Paulo: Criativo, 2014.

PINHEIRO;MARIZ, J. BLONDEAU, N. Há uma voz feminina nos mares e nos continentes de língua francesa? **Revista Pós Crítica**, Unb, 2012.

PINHEIRO-MARIZ, J. MIRANDA, D. A. Aya de Yopougon: um romance gráfico como resistência feminina na África subsaariana nos anos setenta. **Revista Lumen et virtus**, vol. 3, nº18, 2017, p.153-174.

RAMOS, P. FIGUEIRA, D. Graphic Novel, Narrativa Gráfica, Novela Gráfica ou Romance Gráfico? Terminologias distintas para o mesmo rótulo. In: RAMOS, Paulo. VERGUEIRO, Waldomiro. FIGUEIRA, Diego. **Quadrinhos e literatura**: diálogos possíveis. São Paulo: Criativo, 2014.

RANGIRA, B.G. **Écriture féministe ? écriture féminine ?** : les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique. *Études françaises*, 2001, 79–98.

RENARD, N. **En finir avec la culture du viol**. Paris : Les petits matins, 2018.

REUTER, Y. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

\_\_\_\_\_. **Quem tem medo do feminismo negro?** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RODRIGUES, V.S. Os potenciais da narrativa gráfica na formação do leitor literário: hibridização e autonomia. In: RAMOS, Paulo. VERGUEIRO, Waldomiro. FIGUEIRA, Diego. **Quadrinhos e literatura**: diálogos possíveis. São Paulo: Criativo, 2014.



SALES, A. M. Q. S. **Cultura do outro, memória e representatividade feminina na novela gráfica Broderies, de Marjani Satrapi.** (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino, 2018.

SANTOS, S. B. Feminismo diaspórico. Niterói: **Revista Gênero**, v. 8, n.1, p.11-26, 2007.

SCHÜLER, D. **Teoria do romance.** São Paulo: Editora Ática, 2000.

SOUSANIS, N. **DESAPLANAR.** São Paulo: Veneta, 2017

SPIEGELMAN, A. **Maus: a história de um sobrevivente.** Tradução Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SOW, F. **La recherche féministe francophone.** Langue, identités et enjeux. Paris : Éditions Karthala, 2009.

STEARNS, P.N. **História das relações de gênero.** São Paulo: Contexto, 2017.

TEIS, D. T.; TEIS, M.A. **A abordagem qualitativa: a leitura no campo da pesquisa.** 2006 Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/> acesso em 31/05/2017

THOMPSON, C. **Habibi.** Tradução de Érico Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TIBURI, M. **Feminismo em comum: para todos, todes e todos.** 5ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T. ZOLIN, L.O. et al. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.** Maringá: UEM, 5a edição, 2011.

## REFERÊNCIAS DE SITES INFORMATIVOS CONSULTADOS

‘Violência contra a mulher é a violação de direitos humanos mais tolerada no mundo’, afirma ONU <https://nacoesunidas.org/violencia-contra-a-mulher-e-a-violacao-de-direitos-humanos-mais-tolerada-no-mundo-afirma-onu/> Acesso em 01/11/17

Todos os anos, três milhões de meninas sofrem mutilação genital no mundo. <http://ultimosegundo.ig.com.br/mundo/2015-04-22/todos-os-anos-tres-milhoes-de-meninas-sofrem-mutilacao-genital-no-mundo.html> Acesso em 05/11/17

Breast ironing: o ritual atroz que afeta milhões de meninas. [http://expresso.sapo.pt/blogues/bloguet\\_lifestyle/Avidadesaltosaltos/2016-04-04-Breast-ironing-o-ritual-atroz-que-afeta-milhoes-de-meninas](http://expresso.sapo.pt/blogues/bloguet_lifestyle/Avidadesaltosaltos/2016-04-04-Breast-ironing-o-ritual-atroz-que-afeta-milhoes-de-meninas) Acesso em 04/11/17

Os países com mais casamentos forçados. <https://www.jn.pt/mundo/interior/os-paises-com-mais-casamentos-forcados-5145113.html> Acesso em 05/11/17

Ritual da tucandeira: a pior dor que você pode experimentar.

<http://verdademundial.com.br/2014/08/ritual-da-tucandeira-a-pior-dor-que-voce-pode-experienciar/> Acesso em 05/11/17

Em África, 1 em cada 3 mulheres é vítima de violência doméstica.

<http://lifestyle.sapo.cv/glamour/celebridades/artigos/em-africa-uma-em-cada-tres-mulheres-e-vitima-de-violencia-domestica> Acesso em 04/11/17

## ANEXOS

Seguem dispostos abaixo excertos da obra *Aya de Yopougon* (volumes 1 e 2), em versão traduzida para o português por Julia da Rosa Simões.

Figura 6





Figura 10

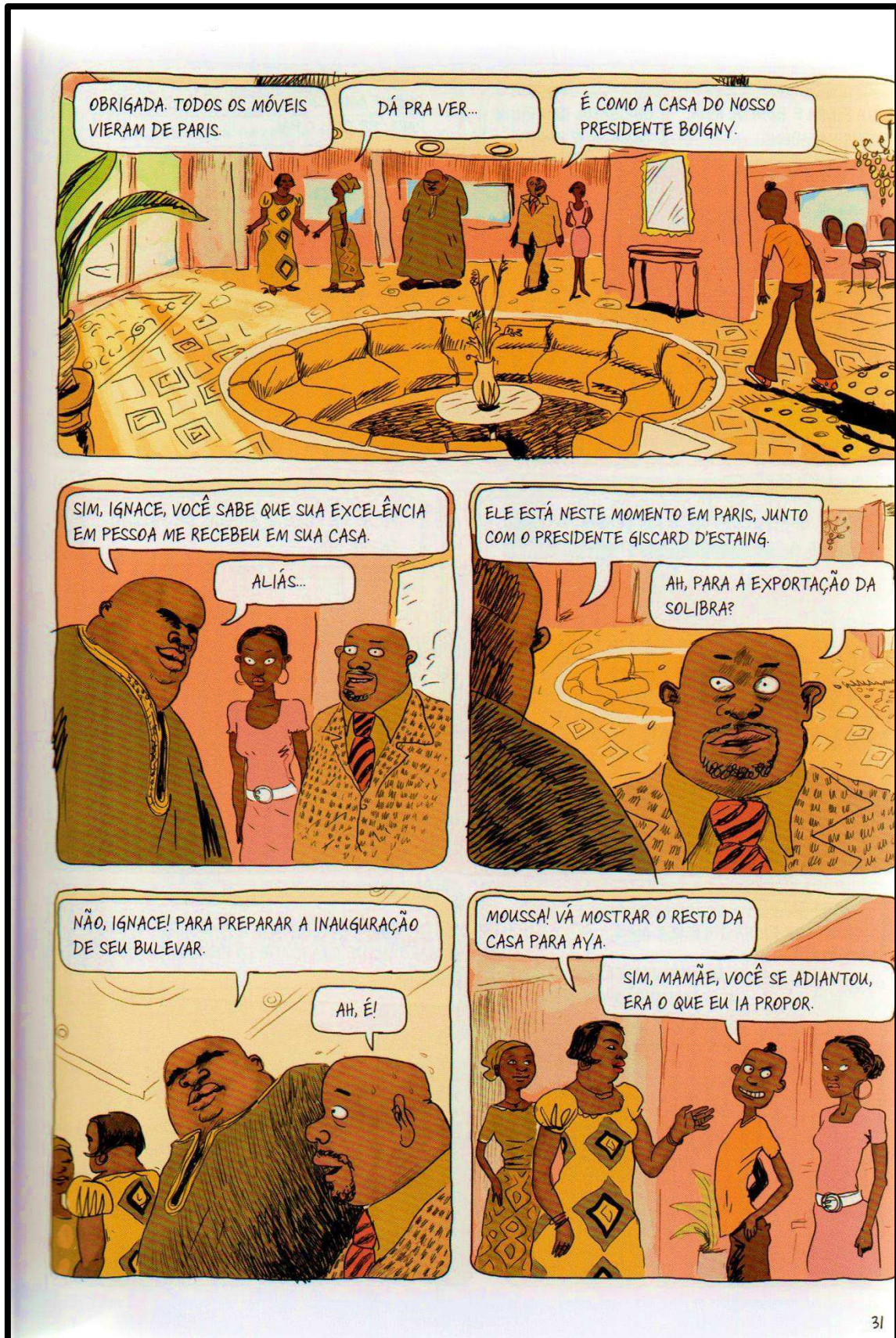




Figura 11

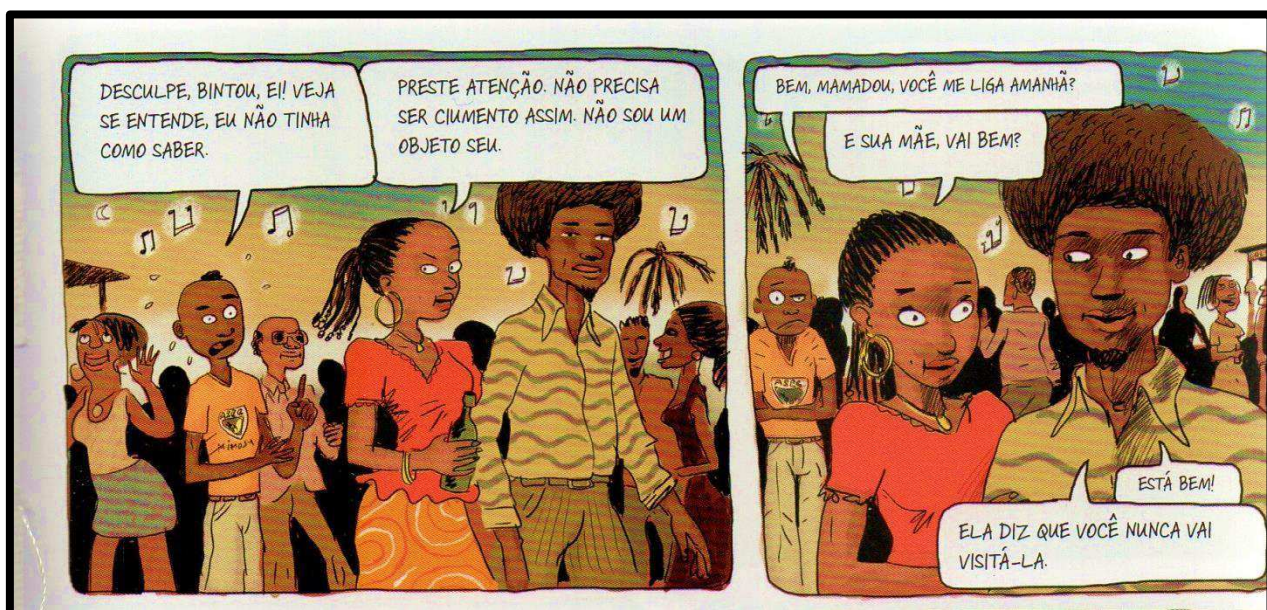




Figura 12





Figura 15





Figura 16<sup>67</sup>

<sup>67</sup> Considerando o texto original, nossa escolha de tradução para o diálogo do segundo enquadramento é a seguinte: “não se diz perguntação, mas pergunta/ é, é você conhece papel de branco, dêh”.



Figura 17





Figura 18





Figura 20





Figura 21





Figura 22





Figura 23

