

## AUSÊNCIA DE VOZ, PRESENÇA DE POESIA: UM ESTUDO BREVE DA PRODUÇÃO DE MICERE GITHAE MUGO

Janice Inês Nodari<sup>1</sup>

**Resumo:** Este texto apresenta uma leitura possível do poema “Wife of the husband” da poeta queniana Micere Githae Mugo que parte do pressuposto de que o termo “casa” não se apresenta com definição única (HIRCHI, 2010), e positiva, ainda que possa ser lido como um símbolo de esperança no contexto pós-colonial do Quênia. A análise apresentada se beneficia de referencial crítico pertinente para dar conta do termo em oposição à noção de exílio (OLAOLUWA, 2020; GATHOGO, 2021) ao mesmo tempo em que coloca a noção de oratura também em evidência (THIONG’O, 2012). A leitura feita perspectiva a produção de Mugo como exemplo da escrita de mulheres africanas e reforça o entendimento de que as produções dessas mulheres precisam ser mais exploradas.

**Palavras-chave:** Poesia; Micere Githae Mugo; Exílio; Casa.

***Abstract:** This text presents a possible reading of the poem “Wife of the husband” by Kenyan poet Micere Githae Mugo starting from the understanding that the term “house” does not have a single (HIRCHI, 2010), and positive, definition, although it can be read as a symbol of hope in Kenya's postcolonial context. The analysis presented benefits from a relevant critical framework to account for the term as opposed to the notion of exile (OLAOLUWA, 2020; GATHOGO, 2021) while at the same time brings the notion of orature into perspective (THIONG’O, 2012). The reading which was conducted places the production of Mugo as a showcase of African women’s writing and reinforces the understanding that the productions of these women must be explored.*

**Keywords:** Poetry; Micere Githae Mugo; Exile; Home.

### Introdução

Estudos sobre as literaturas africanas no Brasil têm recebido substancial incremento após a Lei 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas, públicas e particulares, do ensino fundamental ao ensino médio. Esses estudos estimulam a leitura em especial da ficção em língua portuguesa produzida por escritores africanos. É possível dizer que o mesmo não acontece com a leitura e o estudo da poesia, ainda mais em línguas estrangeiras. E, complicando ainda mais a equação, de mulheres escritoras em línguas estrangeiras.

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras - Estudos Literários pela UFPR e Mestre em Letras - Inglês e Literaturas Correspondentes pela UFSC. Graduada em Letras - Português e Inglês pela UFSM. Professora adjunta do curso de Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde também atua como coeditora da Revista Versalete.

Este texto se propõe a fazer uma breve análise de um dos poemas em língua inglesa da escritora queniana Micere Githae Mugo. Para tanto, faz-se necessário apresentar o contexto colonial testemunhado pela autora, bem como recorrer a referencial específico de **crítica pós-colonial**, em relação a produções africanas escritas principalmente por mulheres, de modo a contextualizar sua produção. O trabalho feito não pretende esgotar possibilidades e, sim, instigar o interesse pela produção poética de uma escritora africana ainda pouco lida por carência de traduções de sua escrita, principalmente.

De modo a realizar o estudo e resgatar noções de **casa/lar** e **voz**, traçamos conexões com aspectos das relações sociais no Quênia, em seu período colonial e pós-colonial, para situar a produção de Mugo, realizada em sua maior parte no **exílio**.

## O contexto colonial

Após a divisão do continente africano entre nações europeias pela Conferência de Berlim (1884-1885) e o estabelecimento de novas fronteiras, coube à Inglaterra o território do Quênia, que se tornou colônia britânica em 1920 (ELKINS, 2014). Na sequência, em 1928, Jomo Kenyatta passou a ser o secretário geral da Associação Central dos quicuios, a maior etnia do Quênia, e viajou para Londres para protestar contra a política colonial britânica. Kenyatta permaneceu viajando, estudando e lecionando na Europa e na Rússia e retornou a seu país apenas em 1946, para se tornar presidente do Sindicato KAU (*Kenya African Union*). Nessa posição, instou por um levante não violento de quicuios e não quicuios contra a política de desapropriação de terras dos nativos para realocar os recém-chegados colonos ingleses. Com isso, ele tornou-se um dos líderes Mau Mau<sup>2</sup>.

Há diferentes compreensões para o termo Mau Mau. A mais corrente é que se tratava de um grupo grande formado por representantes de diferentes e influentes famílias quicuias. Como grupo organizado, apresentava um lema: *Ithaca na Wiyathi* (Terras e Liberdade), uma crítica contundente à política de desapropriação de terras por parte do governo colonial britânico. Havia, no entanto, simpatizantes dos britânicos entre os líderes quenianos, e mesmo entre os Mau Mau, e um dos mais importantes era o chefe quicuio Waruhui, que foi

---

<sup>2</sup> Um dos registros mais aceitos para o termo “mau-mau” é como o verbo “intimidar com ameaças” Vide: MAU MAU. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mau-mau>. Acesso em: 18 ago. 2019.

assassinado em 09 de outubro de 1952, apenas 10 dias depois da chegada de Sir Evelyn Baring, o novo governador da colônia que viajava com a missão de colocar fim nas manifestações contrárias, muitas delas extremamente violentas (ELKINS, 2014, *passim*).

Em resposta ao assassinato do simpatizante dos britânicos, em 21 de outubro de 1952 foi instaurado o Estado de Emergência, como ficou conhecido esse período que durou até 1963<sup>3</sup>. Diversas fontes asseguram que Jomo Kenyatta não teve relação com o levante, ou com o assassinato de Waruhui, mas foi preso com outros cinco líderes nesse mesmo dia (ELKINS, 2014, *passim*). Kenyatta passou 6 anos na prisão em Lokitaung, cidade localizada a cerca de 650 km ao norte de Nairóbi — na região pastoril, árida e desolada, conhecida como Turkana —, e mais alguns meses em prisão domiciliar. As lideranças britânicas acreditavam que sua prisão acabaria com a rebelião civil Mau Mau. Aconteceu justamente o contrário. De acordo com a pesquisadora Caroline Elkins, “[o] governo colonial britânico estimava que o primeiro juramento Mau Mau, ou juramento de unidade, fora administrado para cerca de 90% dos 1,5 milhões de quicuios” (2014, p. 27, tradução nossa)<sup>4</sup>. Indiscutivelmente o período compreendido pelo Estado de Emergência foi o mais sangrento da história recente do Quênia, e foi testemunhado pela jovem Micere Mugo.

## **Autora e produção**

Micere Githae Mugo nasceu, em 1942, em Baricho, no distrito de Kirinyaga, na região central do Quênia e na divisa com as terras de machakos e embus (duas entre as 42 tribos daquele país). Filha de dois professores bastante ativos na guerra da independência do Quênia, Mugo se formou, em 1966, na Universidade de Makerere em Uganda, instituição de grande prestígio na formação de intelectuais e lideranças do continente africano e onde também estudou o escritor queniano mais conhecido no mundo todo, Ngũgĩ wa Thiong’o. Foi durante o período de sua formação como professora que Mugo recebeu incentivo para suas ambições literárias de ninguém mais ninguém menos que Chinua Achebe (ENCYCLOPEDIA.COM, 2021). Mugo fez mestrado em 1973 na Universidade New Brunswick e doutorado na

---

<sup>3</sup> O Quênia se tornou independente da Inglaterra em 1967.

<sup>4</sup> No original: “The British colonial government estimated that the first Mau Mau oath, or the oath of unity, was administered to nearly 90 percent of the 1.5 million Kikuyu people” (ELKINS, 2014, p. 27).

Universidade de Toronto em 1978. Se tornou professora na Universidade de Nairóbi em 1973 e foi a primeira reitora de uma instituição no Quênia. O crítico Senayon Olaoluwa (2020) afirma que, de certa forma, a Universidade de Nairóbi foi responsável por oportunizar tanto a Thiong’o quanto a Mugo seu treinamento no ativismo enquanto professores que se tornavam cada vez mais conscientes da opressão no jargão usado e nas ações da classe política de seu país. Ambos co-escreveram a peça “The Trial of Dedan Kimathi”, publicada em 1997, que trata de um importante líder da rebelião Mau Mau<sup>5 6</sup>. De forma bastante emblemática, a escrita dessa peça é um exemplo de que, em sua grande maioria, as escritoras africanas de língua inglesa se debruçavam muito mais sobre a produção de prosa e drama do que de poesia (OLAOLUWA, 2020).

Durante as lutas pela independência do Quênia, Mugo se posicionou politicamente contra a classe política que estava traindo o povo queniano, bem como contra os abusos cometidos contra os direitos humanos. Aos 40 anos de idade, e a exemplo de Ngũgĩ wa Thiong’o e outros intelectuais quenianos, a escritora, crítica literária e professora de literatura foi forçada a buscar **exílio** com sua família durante o governo ditatorial de Daniel Moi. Mugo também acabou perdendo sua cidadania queniana, mas recebeu cidadania zimbabuense e se tornou professora na Universidade de Zimbábue. Atualmente, trabalha como consultora e palestrante sobre estudos panafricanos na Universidade de Siracusa, no estado de Nova Iorque, nos Estados Unidos, além de ser membra de numerosas organizações e comitês relacionados aos direitos humanos, em especial das mulheres. Já publicou seis livros, coeditou outros e foi editora do jornal *Third World in perspective*. Até o momento recebeu inúmeros prêmios internacionais por suas contribuições literárias, como liderança e como professora (GATHOGO, 2021).

---

<sup>5</sup> Ainda que registros escritos da rebelião deem ênfase a líderes homens e sua atuação no movimento, duas mulheres precisam ser lembradas: Mekatilili Wa Menza, que mobilizou pessoas na região costeira de Giriama contra a administração colonial britânica e sua prática de desapropriação de terras e Muthoni Wa Kirima, que foi a única general de campo da rebelião Mau Mau, exercendo papel crítico para dismantelar o colonialismo britânico no Quênia (OLAOLUWA, 2020).

<sup>6</sup> Mais informações podem ser acessadas em: 1) MUGO, Micere Githae. Micere Mugo Biography. Disponível em: [http://www.jrank.org/literature/pages/5120/Micere-Mugo-\(Micere-Githae-Mugo\).html](http://www.jrank.org/literature/pages/5120/Micere-Mugo-(Micere-Githae-Mugo).html). e 2) MUGO, Micere Githae. “The Woman Artist in Africa Today: A Critical Commentary.” In: *Africa Development / Afrique Et Développement*, vol. 19, no. 1, 1994, p. 49–69. JSTOR. Disponível em: [www.jstor.org/stable/24486832](http://www.jstor.org/stable/24486832).

Mugo se destaca por sua crítica à mutilação genital feminina e, em igual medida, critica feministas ocidentais por ignorarem o que feministas não ocidentais têm a dizer<sup>7</sup>. Ainda, a temática do empoderamento de mulheres, em especial pela escrita, é uma de suas preocupações. Mugo denuncia que as mulheres não têm recebido oportunidades iguais para escrita e publicação de seus trabalhos, tanto durante quanto após a colonização, no continente africano como um todo (GATHOGO, 2021). Tal constatação encontra respaldo no estudo de Lawrence Venuti (2002), por exemplo, e no fato de que o poema que é foco de análise neste artigo foi encontrado em uma coletânea de produções poéticas de escritores e escritoras africanos e não foi facilmente encontrado em produção solo da autora.

A autora ainda defende que a oratura, uma das principais características presentes em produções artísticas de escritores e escritoras africanos, é tanto uma habilidade quanto uma ferramenta de desenvolvimento e, nesse aspecto, se aproxima da compreensão de Thiong'o sobre tal prática. A defesa da oratura como área de prática artística e merecedora de estudos acadêmicos ao lado da literatura aparece mais claramente nos ensaios de Thiong'o. Neles temos que a oratura se constitui em voz para o africano e ajuda a explicar o que existe como parte integrante e constitutiva do ser humano:

Os principais elementos genéricos da oratura clássica — enigmas, provérbios, estória, música, poesia, drama, dança e mito — como outros produtos estéticos da imaginação, o pictórico e o escultural, por exemplo, também nutriram a imaginação e explicaram o universo, ajudando os humanos a aceitarem-no. As artes são para a imaginação o que o alimento é para o corpo e a espiritualidade é para a alma, mas elas têm o caráter adicional de guiar todas as atividades humanas. Essa é a razão pela qual as artes em geral, e a oratura em especial, sempre fizeram parte da sociedade humana. (THIONG'O, 2012, p. 77-78, tradução nossa).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.ufrgs.br/africanas/micere-githae-mugo-1942/>.

<sup>8</sup> No original: “The major generic elements of classical orature — riddle, proverb, story, song, poetry, drama, dance, and myth — like the other aesthetic products of the imagination, the pictorial and the sculptural for instance, have also simultaneously nourished the imagination and explained the universe, helping humans to come to terms with it. The arts are to the imagination what food is to the body and to the soul, but they have the added character of guiding all human activities. That’s why the arts in general, orature in particular, have always been part of human society” (THIONG'O, 2012, p. 77-78).

A defesa que Thiong’o faz da oratura se propõe como uma revisão dos paradigmas que orientam o que deve ser estudado na academia. Thiong’o apela para a autoridade do escritor alemão Johann Goethe, em favor das literaturas mundiais, quando afirma que “[a] literatura mundial precisa incluir o que já está formado no mundo bem como o que agora está sendo informado pelo mundo, simultaneamente uma coalizão, uma coesão, uma união de literaturas em línguas mundiais para uma consciência global.” (THIONG’O, 2012, p. 49, tradução nossa)<sup>9</sup>.

E continua:

Atualmente, o pós-colonial é o mais próximo da concepção goethiana e marxista de literatura mundial por ser produto de diferentes correntes e influências de diversos pontos do globo, uma variedade de fontes que por sua vez ele reflete. O pós-colonial é inerentemente exterior, inerentemente internacional em sua própria constituição em termos de temas, línguas e formação intelectual de seus escritores. Seria razoavelmente produtivo olhar para a literatura mundial, ainda que não exclusivamente, através do pós-colonialismo. (THIONG’O, 2012, p. 49, tradução nossa).<sup>10</sup>

De acordo com a pesquisadora Elena Brugioni (2019), há uma pluralidade de entendimentos no que tange “aos desdobramentos críticos que pautam os horizontes de recepção e as práticas interpretativas do texto literário africano” (2019, p. 84). Uma dessas dimensões críticas, continua a pesquisadora, redefine a *oralidade* como *voz* e proporciona entendimentos “críticos que configuram o texto literário como o *lugar* onde a palavra dita — a voz — se torna uma categoria central da ação política” (2019, p. 84, grifo nosso). De forma a complementar essa defesa, o surgimento de uma revisão crítica que possa contribuir para (re)definir a língua na condição pós-colonial e que considere a expressão vocal e os repertórios orais de um povo “como elementos que, desconstruindo a oposição binária entre escrita e oralidade, proporcionam uma descolonização conceitual indispensável para (re)situar o significado do dito nas literaturas africanas e, logo, nos contextos em que elas se inscrevem”

---

<sup>9</sup> No original: “World literature must include what’s already formed in the world as well as what’s now informed by the world, at once a coalition, a cohesion, and coalescence of literatures in world languages into global consciousness” (THIONG’O, 2012, p. 49).

<sup>10</sup> No original: “At present, the postcolonial is the closest to that Goethean and Marxian conception of world literature because it is a product of different streams and influences from different points of the globe, a diversity of sources, which it reflects in turn. The postcolonial is inherently outward looking, inherently international in its very constitution in terms of themes, language, and the intellectual formation of the writers. It would be quite productive to look at world literature, though not exclusively, through postcoloniality” (THIONG’O, 2012, p. 49).

(BRUGIONI, 2019, p. 85) pode ser a resposta para entendermos que há uma primazia da voz em relação à palavra. Tal perspectiva se configura em estratégia estética e política que, “ao dar voz ao texto, dá corpo a um *outro* e a uma *diferença*” (BRUGIONI, 2019, p. 86). E Thiong’o acrescenta: “A estética oral vem sendo enterrada sob o peso da escrita, assim como a validade do oral na vida colonial foi suplantada pela da escrita, tanto como prova em disputas legais quanto como fonte em pesquisas históricas” (THIONG’O, 2012, p. 70, tradução nossa)<sup>11</sup>. Fica clara a crítica à história oficial, escrita pelo colonizador em detrimento da história do africano, escravizado, que foi desconsiderada ou apagada. Tal compreensão, ainda, abre espaço para uma outra constatação: os registros oficiais filtraram, com lentes específicas, a história de todo um continente. É preciso reescrevê-la.

O ponto de distanciamento entre Mugo e Thiong’o está relacionado com a apropriação empírica que Mugo faz da cultura de contar histórias seguida pela etnia ndia — Thiong’o é da etnia quicuiu — originária do distrito de Kirinyaga onde ela nasceu bem como a relação dessa prática com uma postura política. Dessa forma, Mugo defende que o artista que faz uso da oratura é um defensor dos direitos humanos (ENCYCLOPEDIA.COM, 2021). É, certamente, como ela se vê. Em tais comunidades, e considerando que tais práticas são feitas tanto por pessoas mais idosas quanto por pessoas mais jovens, seria impossível defender a liberdade de fala se houver qualquer tipo de censura. Além disso, tal prática auxilia na perpetuação das tradições e da própria comunidade (ADÉÈKÓ, 1999, p. 222). Mas e o que acontece quando não há voz, quando não há oratura, em especial de indivíduos mulheres? Vejamos um dos poemas de Mugo.

## “Wife of the husband” — uma análise

O poema “Wife of the husband” é um exemplo do quão proximamente Mugo aborda, em não mais do que sessenta e cinco palavras, as tradições culturais africanas nativas. Essas sessenta e cinco palavras estão distribuídas em três estrofes e não seguem padrões de ritmo ou rima pré-determinados. Se assemelham, portanto, ao que a crítica Nancy Comley

---

<sup>11</sup> No original: “The oral aesthetic has been buried under the weight of the written, just as the validity of the oral in colonial life had been supplanted by that of the written, whether as evidence in law dispute or sources in historical research” (THIONG’O, 2012, p. 70).

(1991) chama de poema narrativo, no sentido de que o poema narrativo nos traz uma história contada por um narrador ou eu lírico de uma perspectiva externa à ação. Em comparação com as histórias da ficção, “os poemas narrativos são compactados e elípticos, mudando seu foco, centrando-se em detalhes marcantes, e nos deixando fazer as conexões apropriadas e tirar conclusões adequadas” (COMLEY, 1991, p. 532)<sup>12</sup>. Vejamos o poema:

His snores  
protect the sleeping hut  
but the day's  
load  
and the morrow's  
burden  
weigh heavily over  
the stooping mother as she

sweeps the hut  
bolts the pen  
tidies the hearth  
buries the red charcoals  
and finally seeks  
her restless bed

His snores  
Welcome her to bed  
four hours to sunrise  
His snores rouse her from bed  
Six sharp<sup>13</sup>  
Arise  
O, wife of the husband! (MUGO, 1998, p. 153-154)

Ainda que esteja visualmente apresentado em três estrofes, o poema não traz divisões claras, uma vez que a ideia iniciada em um verso é continuada pelo seguinte, em claro exemplo de *enjambement*. Na primeira estrofe, temos que as tarefas executadas são um “peso” (*load*), uma “carga” (*burden*), ou seja, nada aprazíveis para a figura feminina. Lembrando que as mulheres executavam no Quênia (e ainda executam) atividades nos campos tanto quanto ou

---

<sup>12</sup> No original: “narrative poems are compressed and elliptical, shifting their focus, concentrating on striking details, and leaving us to make appropriate connections and draw appropriate conclusions” (COMLEY, 1991, p. 532).

<sup>13</sup> De acordo com costumes do Quênia, é comum considerar o horário das 6h da manhã como a primeira hora do dia e a primeira hora de trabalho.



mais do que os homens. Ou seja, há dupla jornada. Tripla, quando os filhos nascem. É o caso dessa mulher, uma mãe arqueada pelas obrigações (*stooping mother*).

Já na segunda estrofe, temos as atividades que são conferidas a essa figura feminina em sua casa e no entorno e que se configuram em ações e elementos de um contexto de vivência rural e tradicional. Essa figura feminina “fecha o curral” / “limpa o chão” / “cobre os carvões vermelhos” (*bolts the pen / tidies the hearth / buries the red charcoals*) antes de procurar descanso. O fato de que essas ações estão apresentadas no tempo verbal presente indicam claramente um hábito, algo que se repete. Há uma outra ação que aparece repetida três vezes, mas que não é realizada por essa mulher e, sim, por um homem, seu marido. Essa atividade é o ato de “roncar” (*snores*), que traz certa segurança ao ambiente da cabana (*His snores // protect the sleeping hut*) ao mesmo tempo que causa desconforto para a figura feminina. Transparece, pois, no poema a crítica às atribuições destinadas às mulheres — seguidas principalmente em grupos conservadores que observam costumes tradicionais — atribuições essas que as mantêm ocupadas muito depois do sol se pôr, como fica claro em “Quatro horas até o nascer do sol” (*Four hours to sunrise*) e que as acordam antes de o sol nascer — “Seis em ponto / levante” (*Six sharp / Arise*), reforçadas pelo ronco do marido que não permite que a figura feminina no poema descanse de fato.

O fato de essa figura feminina não ter nome pode ser entendido como um recurso para a configuração de uma metonímia: a mulher representando outras muitas mulheres, com histórias semelhantes.

Clara também é a referência à figura masculina presente no poema em relação ao seu estado e à sua participação. “Seus roncos” (*His snores*), que aparecem mencionados 3 vezes, como pano de fundo e única ação constante acompanhando as tarefas domésticas executadas pela mulher, funcionam como indicação da injusta divisão de tarefas, tanto em termos de trabalho quanto de poder nessa sociedade (OMUTITI, 2005). Pelo uso da inicial maiúscula em *His* e por acompanharem as ações significativas em relação ao contexto, uma vez que são os roncos dele que protegem a cabana, a recebem na cama e a acordam pela manhã, temos reforçada a ideia da sociedade patriarcal queniana representada, na qual quando uma mulher se casa, passa a pertencer ao seu marido, tendo que desempenhar as tarefas do lar para ele. A

evidência se apresenta já no título do poema, de forma um tanto irônica “Wife of the husband”, no uso da preposição “of” indicativa de posse.

A esposa é a primeira a se levantar e a última a se deitar, e como ela é recebida pelos rancos de seu marido, seu descanso é curto e agitado. Cedo, ela atende a um chamado maior “*Arise / O, wife of the husband!*” que pode tanto ser lido como um chamado das tradições que mantém as mulheres exercendo as mesmas atividades domésticas, perpetuando histórias familiares — que parece ser reforçado pela continuidade estabelecida do primeiro ao último verso, sem pausas — quanto como uma possível, ainda que pouco provável, expressão de ironia para com o contexto. A posição e o papel do homem estão implícitos, abertos a inúmeras interpretações em vez de explicitamente colocados. No entanto, a expectativa inicial, de que assim como as tarefas atribuídas às mulheres estão claramente colocadas, as dos homens também estejam, é quebrada. Não há divisão de tarefas nessa sociedade, a carga mais pesada recai sobre as mulheres em favorecimento dos homens. É bastante saliente a instrução de que para resolver os problemas de uma nação, homens e mulheres precisam caminhar juntos, trabalhar juntos, dormir e acordar no mesmo horário, se alguém preferir colocar desse modo.

A situação da mulher na sociedade africana em geral, da mulher enquanto unidade de produção fundamental nessa mesma sociedade, da mulher em torno da qual tudo girava e que ao mesmo tempo parecia ser um nada importante em relação a essa mesma sociedade — esse parece ser o cenário descrito em breves palavras no poema de Mugo.

Ademais, a mulher tem seu espaço circunscrito à casa e seu entorno: não há descrição de atividades que possam ser exercidas fora desse limite. Se considerarmos que “casa” é metonímia para país, podemos estender a compreensão e apelar para contribuições do teórico Edward Said (1990) de forma a entender a questão do nacionalismo e do exílio, experienciado pela autora. De acordo com Said, o termo nacionalismo descreve uma “afirmação de pertencimento em e para um lugar, um povo, uma herança.”<sup>14</sup> De forma adequada, o pesquisador Senayon Olaoluwa afirma que a descrição fornecida por Said consegue dar conta de uma compreensão mais ampla para a questão do exílio porque “onde não há ameaça de deslocamento, ou onde os poderes excludentes do exílio não cobraram o seu preço de um

---

<sup>14</sup> No original: “an assertion of belonging in and to a place, a people, a heritage” (SAID, 1990, p. 359).

indivíduo, a afirmação de pertencimento em um espaço nacional pode ser desnecessária” (2020, p. 151)<sup>15</sup>.

No entanto, é preciso destacar que não temos a voz da figura feminina no poema em questão, ainda que tenhamos a poeta Mugo dando “voz ao texto” (BRUGIONI, 2019), texto esse que pode ser entendido como uma denúncia, o que já foi colocado.

Ainda, e em relação à supressão da voz da figura feminina, temos a contribuição de Anne Carson quando afirma, que “[a] loucura e a bruxaria, assim como a bestialidade, são condições que costumam ser associadas ao uso da voz feminina em público, tanto em contextos antigos quanto modernos” (2021, p. 117). E a autora continua, “[c]olocar uma porta na boca das mulheres tem sido um importante projeto da cultura patriarcal desde a Antiguidade até os dias presentes” (p. 117). Nada mais significativo do que termos que a “porta” da figura feminina não se abra ao longo do poema e que a “porta” da figura masculina não se feche, ainda que não comunique nada, apenas ronque (*snores*). Ademais, discussões sobre a voz, tanto na Antiguidade quanto nos tempos modernos costumam convergir para a seguinte ideia: “o som da mulher é desagradável *tanto* porque o tipo de voz feminina é desagradável *quanto* porque a mulher usa a voz para dizer o que não deveria ser dito” (CARSON, 2021, p. 131). O que temos disso é “um paradigma consistente de reação à voz feminina como alteridade” (CARSON, 2021, p. 117). Uma saída possível? Escrever essa **voz**.

O que talvez não fique tão perceptível na produção de Mugo, para quem a lê pela primeira vez, é o fato de que o **exílio** da escritora e a destituição de sua cidadania queniana a livraram da tirania pós-colonial e permitiram que explorasse a questão dos direitos humanos, dentre eles, os direitos das mulheres, ainda que na maioria das vezes em tom denunciatório apenas, como acontece em “Wife of the husband”. Posto de outra forma: o banimento de Mugo e conseqüente exílio mostraram a dificuldade associada com a liberdade de expressão em um contexto pós-colonial, principalmente por ela ser mulher (OLAOLUWA, 2020, p. 151). E essa liberdade de expressão começa pela voz, ainda que vá além.

Em “Wife of the husband” temos um clamor pela divisão equânime das responsabilidades entre homens e mulheres. A simpatia e a empatia ficam claras, pois,

---

<sup>15</sup> No original: “where there is no threat of displacement, or where the exclusionary powers of exile have not taken their toll on an individual, an assertion of belongingness in a national space may be unnecessary” (OLAOLUWA, 2020, p. 151).

tradicionalmente, as narrativas das mulheres têm sido sufocadas pelas sociedades patriarcais. Por conhecer tal contexto em primeira mão, ter feito parte dele (e ainda fazer em algumas situações), a poeta pode, ainda que em situação de exílio, dar voz àquelas que se calam para sobreviver. É a narrativa das trajetórias de mulheres que ajudaram a erguer uma nação e que se perderam, ou foram silenciadas no percurso. A escrita dessas histórias é necessária até para que as pessoas envolvidas possam se curar, e vem como força proativa para o desenvolvimento da África como um todo e para a descolonização de mentes (THIONG’O, 2012).

Ao tratar de atividades humanas em tradições africanas em seu texto “A tradição viva”, Amadou Hampaté Bâ afirma que “[a] tradição oral é fundamental para a comunidade africana, não só para a sobrevivência de sua cultura, mas também de sua história” (BÂ, 2010, p. 167). No entanto, como estudar a oralidade em um poema de Mugo se o contexto descrito não autoriza a voz da mulher presente? Ainda, vemos a passagem do tempo associada a pontos negativos, como em “a carga do dia” (*the day’s load*) e o “fardo do amanhã” (*the morrow’s burden*). Há, portanto, restrições em termos de espaço, tempo e atuação desse sujeito mulher.

Para Hampaté Bâ (2010), existe, no africano, “uma vontade constante de invocar o passado”, a qual, todavia, “não significa o imobilismo e não contradiz a lei geral da acumulação das forças e do progresso”. Diz o autor:

[...] o tempo africano tradicional engloba e integra a eternidade em todos os sentidos. As gerações passadas não estão perdidas para o tempo presente. À sua maneira, elas permanecem sempre contemporâneas e tão influentes, se não mais, quanto o eram durante a época em que viviam. (BÂ, 2010, p. 25).

O que também fica evidente na prosaica ainda que incomum representação de desequilíbrio entre homens e mulheres é a demonstração que Mugo faz de que o desequilíbrio de forças é central na história das lutas pela liberação do Quênia do jugo colonial. Essa denúncia reforça ainda mais a falta de registros históricos das lutas que não apresentam ou não enfatizam a participação das mulheres, como já apontado por outros estudos (vide OLAOLUWA, 2020).

Ainda que a própria autora tenha escrito em homenagem a alguns líderes quenianos, o fato de termos uma mulher sem nome em “Wife of the husband”, ocupada com seus afazeres, indo descansar tarde e por pouco tempo, traz à tona o fato de que grandes resistências contam com o trabalho diário e necessário, ainda que passe despercebido e seja realizado pelos sem

nome, particularmente mulheres no contexto pós-colonial. É o exercício necessário da agência, que deve acontecer na prática, no processo de construção de uma sociedade igualitária. Uma agência que se inicia pela voz.

Posto de outra forma, e de acordo com Dan Ojwang,

[a] agência das mulheres... excede as restrições da cultura patriarcal, porque a historicidade de sua participação não pode ser completamente descrita por uma historiografia pomposa. [A] ausência ou os silêncios da prática historiográfica no que se refere às mulheres não muda a importância histórica intrínseca da imersão delas na sociedade. (2013, p. 106, destaques no original)<sup>16</sup>.

De acordo com Manuel Ferreira, em “Uma aventura desconhecida” (1975), a sociedade africana sofreu um processo de hibridização cultural que afeta de maneira particular os escritores que ali produzem as suas obras. Em seus termos, mesmo poetas “de genuínas raízes africanas” nesse espaço são “possuídos de uma cultura fortemente europeia”, de modo que a “sua poesia, mesmo quando orientada com determinação para as fontes originais de África, termina por acusar a carga de todo um processo cultural misto ou híbrido” (FERREIRA, 1975, p. 41). Isso pode ser visto também no foco que é dado no poema ao espaço da casa e seu entorno, onde acontecem todas as atividades da figura feminina. Sabe-se que para os fundamentos humanistas da visão de mundo dos africanos a questão do coletivo, da comunidade, é relevante. No poema, isso não aparece. Dessa forma, é possível, entre outros pontos, entender que: a) o espaço de atuação dessa figura feminina é limitado e b) houve uma “acomodação” ao pós-colonial com escassezes de toda ordem que vieram em sua esteira.

Se esses pontos deixam uma perspectiva pessimista no horizonte do leitor, apelemos para outra possibilidade de compreensão, intimamente ligada à questão do patriotismo — ressaltada pelo exílio ao qual a poeta foi sujeitada — e que coloca a casa (*hut*) como representativa do continente africano como um todo. O entorno da casa apresenta ligação

---

<sup>16</sup> No original: “Women’s agency ... exceed[s] the strictures of patriarchal culture, for the historicity of their participation cannot be completely written out by a stilted historiography. [The] absence or silences of historiographical practice in regard to women does not change the intrinsic historical importance of their immersion in society” (OJWANG, 2013, p. 106).

com o espaço de atuação da poeta em sua condição de exilada e deixa antever que nenhum indivíduo é uma ilha, que o que se faz na casa e em seu entorno afeta toda uma nação.

De acordo com Mohammed Hirchi (2010):

A palavra “casa” pode parecer antiquada em alguns contextos. Algumas formas de cosmopolitismo abraçam o desenraizamento global, valorizando cidadãos do mundo sem casa fixa, evitando o local pelo global. A ênfase pós-moderna na desconstrução, no movimento contínuo e nas identidades fluidas pode fazer com que o lar pareça um tipo de lugar estagnado e confuso. E, no entanto, não é preciso ser nostálgico ou desesperadamente idealista para ver o lar como um desejo legítimo, um conforto genuíno e algo que vale a pena trabalhar duro para criar. (p. 305)<sup>17</sup>.

Ainda, a preocupação da figura feminina em fazer da casa onde está um lugar melhor funciona como metáfora para a luta de Mugo em sua terra natal, o Quênia, por melhores condições de vida e direitos humanos, antes de ser exilada e destituída de sua cidadania. Uma luta que é retomada todos os dias; não há descanso para quem quer ter um lar e tudo que está implicado nesse conceito. O fato de a figura masculina permanecer roncando enquanto a feminina executa as tarefas de sobrevivência pode ser entendida como metáfora de toda uma nação que estava desacomodada diante da invasão colonial e dos estragos deixados pelo pós-colonialismo e que precisam ser resolvidos. Ainda, essa persona feminina, posicionada no centro da ação — e do ecossistema — ainda que sua voz não seja escutada, reforça atitudes e comportamentos tradicionais de mulheres africanas e, por conseguinte, dá a entender que uma possível forma de (re)construção da casa, do lar, seja para além dessa atuação restrita.

Em uma instância mais ampla, há que se reconhecer o papel fundamental dos artistas em geral e dos escritores em particular em reescrever a história de seus países. Muitos deles em posições privilegiadas, tendo tido contato com os dois lados, e reconhecendo a função ampla e o papel revolucionário da literatura e da educação que tiveram — alguns foram produto de um sistema educacional imperialista — podem executar um escrutínio cuidadoso e a

---

<sup>17</sup> No original: “The word “home” can seem old-fashioned in some contexts. Some forms of cosmopolitanism embrace global rootlessness, valorizing citizens of the world with no fixed home, eschewing the local for the global. The postmodern emphasis on deconstruction, continual movement, and fluid identities can make home seem a stagnating, fuddyduddy sort of place. And yet, one doesn’t have to be nostalgic or hopelessly idealistic to see home as a legitimate longing, a genuine comfort, and something worth working hard to create” (HIRCHI, 2010, p. 305).

descolonização de ideologias estrangeiras implantadas e seguidas como estratégias de sobrevivência.

Como diz Bernardo Amorim (2019), o escritor, em situações parecidas, teria que realizar uma espécie de travessia, em busca das fontes de uma cultura africana propriamente dita:

Acontece que o escritor, o intelectual, pertencente aos ‘grupos letrados’ de sua nação, sendo um membro da ‘pequena burguesia autóctone’, deve, necessariamente, fazer um movimento de travessia, se quiser se aproximar das ‘massas populares trabalhadoras do campo e dos centros urbanos’ (AMORIM, 2019, p. 39-40).

Precisamente o que Mugo faz, ainda que na condição de exilada de seu país. É uma clara manifestação contrária ao colonialismo, um resgate da memória de seus conterrâneos. De acordo com Isabel Castro Henriques (2014):

[...] colonizar é um exercício que visa desmemorar as populações em relação à sua própria história, introduzindo a história do colonizador e construindo uma nova memória, onde uns e outros são hierarquizados de acordo com a ordem do colonizador, marcando de forma definitiva a valorização do mesmo, a desvalorização e a recusa do outro. (p. 49).

Nacionalismo e exílio são, pois, por vezes, paralelos complementares em que um está implicado no outro (OLAOLUWA, 2020).

## **Breves considerações**

A valorização do que seria próprio das sociedades e culturas africanas tradicionais, em particular daquilo que está ligado ao universo feminino, é também um modo de contrariar o processo colonial e sua violência que, como afirma Henriques, sendo “inerente à dominação”, “foi sempre uma constante dos processos de colonização” (HENRIQUES, 2014, p. 49). Marcada pela hibridez, permeada pelo trânsito entre mundos bem distintos que foram colocados em contato por força da colonização, a poesia de Micere Mugo encontra na experiência de integrantes de etnias e comunidades do meio rural, bem como na experiência das mulheres aí inseridas, uma forma de se aproximar de um universo cultural por muito tempo apagado, mas cujo valor reconhece e confirma.

Se é o trabalho — silencioso e constante — das mulheres que possibilita que o mundo gire, por conta do zelo com atividades que garantem que outras fora do espaço doméstico, e consideradas como de maior importância por envolverem trabalho em troca de pagamento, sejam executadas, então que esse trabalho exercido pelas mulheres receba o devido reconhecimento, ainda que, invariavelmente, expresso na produção artística de uma mulher. Isso transparece em outras produções de Mugo (1994, p. 49), como uma pergunta ainda por ser respondida: “Por que a crítica tem prestado tão escassa atenção à produção artística de nossas mulheres? Por que a invisibilidade imposta, em face de tanta produção a nosso redor?”<sup>18</sup>

Há que se destacar o número reduzido de análises escritas por mulheres africanas de produções artísticas de outras mulheres africanas, o que acrescenta uma dificuldade a mais para a compreensão das implicações que essa escrita em particular suscita. O referencial ao qual recorreremos, portanto, é basicamente de crítica literária escrita por homens, por conta do fácil acesso tanto às publicações quanto às traduções feitas por eles, ainda que se prove limitado para compreensões maiores.

## Referências

ADÉÈKÓ, Adélékè. “Theory and Practice in African Orature”. In: *Research in African Literatures*. Vol. 30, Nº 2, Summer, Indiana University Press, 1999, p. 222-227.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. “Escrever, conhecer: a procura da sociedade africana na poesia de Paula Tavares”. In: *Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 35-49, jul.-dez. 2019.

BÂ, Amadou Hampaté. *A tradição viva*. In: KI-ZERBO, J. (ed.). **História geral da África, 1: Metodologia e pré-história da África**. 2ª ed. rev. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.

BIOGRAFIAS DE MULHERES AFRICANAS. Micere Githae Mugo. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/africanas/micere-githae-mugo-1942/>. Acesso em: 30 mai 2021.

BRUGIONI, Elena. **Literaturas Africanas Comparadas**. Paradigmas Críticos e Representações em Contraponto. Campinas: Editora da UNICAMP, 2019.

CARSON, Anne. O gênero do som. In: **Glass, Irony and God** [1995]. Trad. Marília Garcia. São Paulo, Instituto Moreira Salles: Revista Serrote 34, 2021. p. 114-136.

---

<sup>18</sup> No original: “... why is it that criticism has paid such scanty attention to our women’s artistic productivity? Why the imposed invisibility, in the face of so much harvest all around us?” (MUGO, 1994, p. 49).



COMLEY, Nancy. Poetry. In: SCHOLLES, Robert et al. **Elements of Literature**. 4<sup>th</sup> ed. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991, p. 525-770.

ELKINS, Caroline. **Britain's Gulag**. The Brutal end of Empire in Kenya. London: The Bodley Head, 2014.

ENCYCLOPEDIA. COM. Micere Githae Mugo. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/education/news-wires-white-papers-and-books/mugo-micere-githae-1942>. Acesso em: 31 mai 2021.

FERREIRA, Manuel. Uma aventura desconhecida. In: \_\_\_\_\_ (org.). **No reino de Caliban**: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Lisboa: Seara Nova, 1975. v. 1. p. 16-64.

GATHOGO, Caroline. **The Participation of Women in African Literature Pre and Post-Colonialism**: The Life of Micere Githae Mugo. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/archive/participation-women-african-litterature-pre-and-post-colonialism-life-micere-githae-mugo>. Acesso em: 22 jun 2021.

HENRIQUES, Isabel Castro. Colónia, colonização, colonial. In: SANSONE, Livio; FURTADO, Cláudio Alves (orgs.). **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa**. Salvador: UBUFBA, 2014. p. 45-58.

HIRCHI, Mohammed. Metropolitan Delusions in the Twenty-First Century: Mohamed Hmoudane's French Dream. **The Journal of North African Studies**, vol. 15, no. 3, 2010. p. 305-14.

MUGO, Micere Githae. Wife of the husband. In: MOORE, Gerald; BEIER, Ulli. (ed.). **The Penguin Book of Modern African Poetry**. Middlesex: Penguin Books Ltd./Pearson, 1998.

\_\_\_\_\_. **Micere Mugo Biography**. Disponível em: [http://www.jrank.org/literature/pages/5120/Micere-Mugo-\(Micere-Githae-Mugo\).html](http://www.jrank.org/literature/pages/5120/Micere-Mugo-(Micere-Githae-Mugo).html). Acesso em: 31 mai 2021.

\_\_\_\_\_. The Woman Artist in Africa Today: A Critical Commentary. **Africa Development / Afrique Et Développement**, vol. 19, no. 1, 1994, p. 49-69. *JSTOR*. Disponível em: [www.jstor.org/stable/24486832](http://www.jstor.org/stable/24486832). Acesso em: 22 jun. 2021.

OJWANG, Dan. **Reading Migration and Culture**: The World of East African Indian Literature. Palgrave Macmillan, 2013.

OLAOLUWA, Senayon. Nationalism and Exile as Self-Inscription in Micere Mugo's *My Mother's Poem and Other Songs*. **Research in African Literatures**, vol. 51, no. 2, 2020, p. 149-166. *JSTOR*, Disponível em: [www.jstor.org/stable/10.2979/reseafritelite.51.2.09](http://www.jstor.org/stable/10.2979/reseafritelite.51.2.09). Acesso em: 22 jun. 2021.

OMUTITI, Godfrey Makutwa. **A Gendered Socialist Vision of Micere Mugo's Poetry**. 157 p. Dissertação. Master of Arts in Literature. Nairobi: University of Nairobi, 2005.

PADILHA, Laura Cavalcante. Sobre mulheres, cânones, silêncios e enfrentamentos. **Diadorim**. Rio de Janeiro, v 11, p. 209-223, jul. 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3965/15629>. Acesso em: 05 abr. 2021.

REM'S, Capitão. Otyoto: Os valores da cultura Africana e Angolana para a nova geração. **Jornal Angolano de Artes e Letras**. 23 nov. 2015. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/eco-de-angola/otyoto-os-valores-da-cultura-africana-e-angolana-para-nova-geracao/>. Acesso em: 18 fev. 2021.

SAID, Edward. Reflections on Exile. In: **Out There: Marginalization and Contemporary Cultures**. Editado por Russell Ferguson and Trinh T. Minh-ha, Michigan: MIT Press, 1990, p. 357–366.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. **Globalectics**. Theory and the Politics of Knowing. New York: Columbia University Press, 2012.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**. Por uma ética da diferença. Trad. Laureano Pelegrin; Lucinéia Marcelino Villela; Marileide Dias Esqueda; Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

### **Agradecimentos:**

Agradeço aos meus colegas Mônica Stefani e João Pedro Wizniewsky Amaral, pela leitura atenta de uma versão anterior desse manuscrito, e também a Emanuela Carla Siqueira por ter conseguido para mim o texto de Anne Carson que foi usado para construir parte da análise.