



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO
MARANHÃO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GILCIMARA COSTA FRAZÃO

**A CONSTRUÇÃO DIALÓGICA DOS PERSONAGENS EM “*MEIO SOL AMARELO*”
DE CHIMAMANDA ADICHIE**

São Luís

2018

GILCIMARA COSTA FRAZÃO

**A CONSTRUÇÃO DIALÓGICA DOS PERSONAGENS EM “*MEIO SOL AMARELO*”
DE CHIMAMANDA ADICHIE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Letras.
Área de Concentração: Teoria Literária Linha de Pesquisa: Literatura e subjetividade

Orientador: Prof^o. Dr. Gilberto Freire de Santana

São Luís

2018

GILCIMARA COSTA FRAZÃO

A CONSTRUÇÃO DIALÓGICA DOS PERSONAGENS EM “MEIO SOL
AMARELO” DE CHIMAMANDA ADICHIE

Aprovada em ____/____/2018

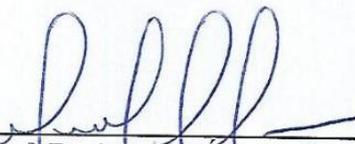
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana - UEMA
(Orientadora)



Prof. Dra. Katia Carvalho da Silva Rocha - UEMA
(Examinador interno)



Prof. Dr. Marcel Álvaro de Amorim – UFRJ
(Examinador externo à Instituição)

**A CONSTRUÇÃO DIALÓGICA DOS PERSONAGENS EM “MEIO SOL AMARELO”
DE CHIMAMANDA ADICHIE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Letras.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana (Orientador)
Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão

Profa. Dra. Kátia Carvalho da Silva
Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão

Prof. Dr. Marcel Alvaro de Amorim
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Frazão, Gilcimara Costa.

A construção dialógica dos personagens em “Meio Sol Amarelo” de Chimamanda Adichie / Gilcimara Costa Frazão. – São Luís, 2018, 93f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana.

1.Literatura Africana. 2. Personagens. 3. Dialogismo. 4. Identidade
5. Diferença. 6. Chimamanda Adiche. I. Título.

CDU: 821.111(669.1)-31

À minha família e amigos pela força.

AGRADECIMENTOS

A Oxalá!

Aos professores do Programa de Mestrado em Letras, em especial ao meu orientado Gilberto Freire de Santana pela paciência e cuidado.

Aos professores do curso de Licenciatura Interdisciplinar de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros pelo incentivo e por terem me apresentado às obras de Adichie.

Aos meus familiares, em especial minha mãe por me acalmar nos momentos de ansiedade extrema.

Aos amigos, por todo apoio.

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

Chimamanda Adiche

RESUMO

Seja por meio do resgate de suas memórias ou recriando literariamente os relatos dos que testemunharam ou do que foi testemunhado por outros, os escritores africanos contemporâneos constroem suas narrativas situando-as no contexto dos grandes marcos históricos de suas respectivas nações. *Meio Sol Amarelo* (2008) de Chimamanda Ngozi Adichie elege a Nigéria como palco de uma narrativa que reconstrói a guerra de secessão de Biafra. Classificada como pós-colonialista, essa obra traz, como marca, o retrato da vida cotidiana dos civis. A obra apresenta três personagens principais: Olanna, Ugwu e Richard, sujeitos que se moldam, em prol de uma nação imaginada, na medida em que a guerra avança. Busca-se, neste trabalho, compreender o processo de criação desses personagens por meio da análise, sob a perspectiva da crítica literária, dos discursos transmitidos na referida obra. Neste sentido, percebeu-se necessário uma abordagem dos estudos sobre “dialogismo” do pensador russo Mikhail Bakhtin (2015) além das contribuições de outros autores como: Julia Kristeva (2012), Frye (2006), Antoine Compagnon (2010), Ana Maria Mafalda Leite (2014) sobre o conceito de personagens e teoria literária. Insere-se, também, nesta pesquisa, os estudos sobre o pós-colonialismo feitos por Ashcroft (2012), Fanon (2008), Kwame Anthony Appiah (2010) e as noções sobre identidade e diferença geradas com o surgimento do pós-estruturalismo, discutidos por Michael Peters (2010) e Stuart Hall (2016). Entende-se que a discussão referente ao dialogismo permite diversas abordagens, e é nesse sentido que, em *Meio Sol Amarelo*, é possível perceber o posicionamento ideológico dos personagens centrais entrando em conflito com o universo heterodiscursivo da obra.

Palavras-chave: Literatura africana. Personagem. Dialogismo. Identidade. Diferença. Chimamanda Adichie.

ABSTRACT

Whether by retrieving their memories or by recreating literary accounts of those who have witnessed or of what has been witnessed by others, contemporary African writers construct their narratives by placing them within the context of the great historical landmarks of their respective nations. *Half Yellow Sun* (2008) by Chimamanda Ngozi Adichie elects Nigeria as the stage of a narrative that reconstructs the war of secession of Biafra. Classified as a post-colonialist, this work brings, as a novelty of the genre, the portrait of everyday life of civilians. The novel features three main characters: Olanna, Ugwu and Richard, subjects who mold themselves, for the sake of an imagined nation, as the War progresses. In this work, we seek to understand the process of dialogical creation of these characters through the analysis, from the perspective of literary criticism, of the discourses transmitted in that work. In this sense, it is necessary an approach of the studies on "dialogism" of the Russian thinker Mikhail Bakhtin (2015) besides the contributions (on the concept of characters and literary theory) of other authors such as: Julia Kristeva (2012), Frye (2006)), Antoine Compagnon (2010), Ana Maria Mafalda Leite (2014). Also included in this research are the studies on postcolonialism by Ashcroft (2012), Fanon (2008), Kwame Anthony Appiah (2010) and the notions of identity and difference generated by the emergence of poststructuralism, discussed by Michael Peters (2010) and Stuart Hall (2016). It is understood that the discussion regarding dialogism allows an opening of the text about the world. It is in this sense that, in *Half Yellow Sun*, it is possible to perceive the ideological positioning of the central characters in conflict with the heterodiscursive universe of the work.

Keywords: African literature. Character. Dialogism. Identity. Difference. Chimamanda Adichie.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	<u>10</u>
<u>2 A TEORIA LITERÁRIA E O CÂNONE.....</u>	19
2.1 A tradição literária africana.....	24
2.2 Influências pós-estruturalistas na literatura.....	34
3 O OBJETO DO ROMANCE E O DIALOGISMO.....	37
3.1 O falante e sua palavra no Romance.....	37
3.2 Dialogismo em Bakhtin	42
4 MEIO SOL AMARELO: UMA NARRAÇÃO E TRÊS OLHARES.....	<u>48</u>
4.1 Olanna: uma mulher transformada pela guerra.....	51
4.2 Ugwu: o bom homem e o menino soldado.....	<u>67</u>
4.3 Richard: no limiar da diferença.....	77
5 CONCLUSÃO.....	88
REFERENCIAS.....	<u>92</u>

1 INTRODUÇÃO

Seja por meio do resgate de suas memórias ou recriando literariamente os relatos dos que testemunharam ou do que foi testemunhado por outros, os escritores africanos constroem suas narrativas situando-as dentro do contexto dos grandes marcos históricos de suas respectivas nações. Dessa forma, muitos autores africanos preocuparam-se em contemplar em suas obras temas como o colonialismo, independência e os efeitos ressoantes desses períodos nas sociedades atuais. Eventos que são ficcionalizados em obras como *Terra sonâmbula* (2015) do moçambicano Mia Couto, em que ele conta várias histórias que se interligam pelo cenário devastado causado por conflitos, em Moçambique, referindo-se aos confrontos ocorridos durante ou, após, o período de independência do país.

Outros escritores, como o angolano Agostinho Neto (1922-1969), abordam em seu texto a resistência cultural contra a imposição do modelo civilizatório feita pelos portugueses no período colonial. Ganham destaque também na literatura africana de expressão portuguesa as produções de autoria feminina que assumem o desejo de preservar os elementos sinalizadores da identidade nacional. Cita-se, como exemplo, as poetisas são-tomenses Alda Espírito Santo, Manuela Garrido e Maria Olinda Beja, destacadas em estudos feitos por Maria Nazareth Soares Fonseca (2015), que revela em suas obras os modos como aquelas autoras utilizam-se de seus textos para assumirem o papel de salvaguardas das memórias do país.

A literatura africana de expressão portuguesa, já é, no Brasil, bastante contemplada, devido ao vínculo cultural estabelecido e estreitado, a partir do século XIX, com outros países que foram colonizados por Portugal. Entretanto, literaturas em outras línguas tem importância igualmente reconhecida pelos pesquisadores do pós-colonialismo, mas carecem ainda de maior divulgação nos âmbitos acadêmicos nacionais. A literatura africana em língua inglesa constitui a produção feita por escritores dos mais de quinze países que permaneceram sob o domínio do Império Britânico até meados do século passado. Essas literaturas, entretanto, como em todo continente africano, são marcadas pela diversidade “como reflexo dos desenvolvimentos desiguais dos países onde são produzidos” (RESENDE, 2013, p.11).

Inda segundo as pesquisas de Resende (2013), a África do Sul e a Nigéria têm se consolidado como os centros mais importantes e dinâmicos da literatura anglo-africana.

Embora sejam denominadas genericamente de literaturas de “*commonwealth*”¹ ou pela expressão “outras literaturas em língua inglesa” (designando as produções fora do circuito europeu ou norte-americano), a terminologia “literaturas pós-coloniais” é indicada por Ashcroft et al (2002) por ser a que melhor direciona os estudos sobre os “efeitos do colonialismo e a escrita em língua inglesa e a escrita em língua local em contexto como a África e a Índia” (ASHCROFT, 2002, p.24). À maneira pós-estruturalista, os estudos literários pós-coloniais analisam a complexa relação entre a criação literária e o contexto no qual seus agentes estão inseridos. É nessa categoria de literatura que se enquadram obras de autores anglófonos aclamados como Chinua Achebe, Wole Soyinka, J. M. Coetzee e, mais recentemente, a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, cuja trajetória literária será abordada mais adiante em um capítulo específico.

Destaca-se, na presente pesquisa, o romance *Meio Sol Amarelo* (2008) - doravante MSA - da mencionada escritora, que oferece um rico material, revelando de maneira artística questões essenciais sobre a complexidade das relações sociais, especialmente as que abordam temas como etnia e cultura sob um ponto de vista dos múltiplos partícipes do confronto ao redor do qual os personagens orbitam.

Obras como as de Chimamanda Nigozi Adichie merecem um tratamento crítico pelo valor artístico, histórico e cultural que possuem. MSA é um exemplo de romance que recria a imagem de uma nação dilacerada por um conflito ocorrido no pós-independência que repercute ainda na atual Nigéria, a guerra de secessão de Biafra. O romance adichiano narra um período não vivido pela autora, mas por seus entes (pais, avós), intelectuais e por pessoas comuns que testemunharam o conflito e foram impactadas por ele com perdas imensuráveis. Adichie, ao adotar essas abordagens, dá continuidade ao legado que teve a contribuição inicial de Achebe e, em seguida, a de autores como Wole Soyinka, Christopher Okigbo, Buchi Emecheta e Ken Saro Wiva.

Autora de mais dois romances, *Hibisco roxo* (2003) e *Americanah* (2013), a nigeriana nascida no estado de Anambra, conta, em entrevista² dada para a Dr^a. Ada Uzoamaka Azodo, presidente da *Women’s Caucus of the African Literature Association*

¹ O *Commonwealth* é uma organização composta por 54 países que fizeram parte do império britânico. Ele tem um secretariado para supervisionar seus negócios, mas nenhuma constituição ou leis internacionais. Os estados membros governam seguindo valores e objetivos comuns, incluindo a promoção da democracia, dos direitos humanos, da boa governança, da liberdade individual, do livre comércio e da paz. Disponível em: https://www.sanmicheli.gov.it/drupal/sites/default/files/materiali_didattici_utili/The%20Commonwealth.pdf.

² *Creative writing and literary activism: “Interview with Chimamanda Ngozi Adichie”*. Disponível em http://www.iun.edu/~minaua/interviews/interview_chimamanda_ngozi_adichie.pdf 3 Convenções Políticas das Mulheres da Associação dos Escritores Africanos. Acesso em: 25 ago. 2018.

(*WOCALA*)³, que é a quinta de seis irmãos, cresceu no estado de Nissuka, onde os pais trabalharam e que não chegou a conhecer seus avós porque eles morreram na guerra de Nigéria-Biafra.

Ao ser indagada por Azodo a respeito da escolha da língua inglesa como expressão da sua escrita literária, responde de forma bem reflexiva que essa questão, na verdade, não se trata de uma escolha, uma vez que a língua ibo não é ensinada ou torna-se um assunto vilipendiado no currículo escolar, e, muitas vezes, a sua prática oral é desencorajada. Assim a criança educada a vida toda em inglês não tem opção senão a de se expressar nessa língua que não constitui a língua falada pela maioria. Apesar de ter tido aulas do vernáculo até o ensino médio, admite que esses estudos não foram suficientes para torná-la capaz de expressar seu pensamento em ibo, não pela língua em si, mas pela falta de uma abordagem mais holística em seu ensino.

Criticando a ideia negativa que se tem sobre africanos que falam na língua do ex colono, a autora de *Americanah* afirma que esse pensamento é distorcido pela razão simples de que se nega ao africano o agenciamento da língua que ele pratica. Esquece-se que há diferenças marcantes entre a língua inglesa falada nos países africanos anglófonos e a falada na Inglaterra. Assim ela assume que tomou posse de uma língua que está enraizada a experiências autenticamente nigerianas e não britânicas, como se presume.

Apesar de MSA apresentar um tema voltado para um episódio histórico, Adichie destaca-se por abordar, em seus textos, matérias mais atuais como a questão feminista, ideologia a que se filia e defende categoricamente. Suas pesquisas com a colaboração de vários estudos feitos por conterrâneos ajudaram-na a desenvolver o enredo de MSA, muitos personagens surgiram dessas pesquisas. Entretanto, sua maior inspiração, segundo ela, foram seus próprios pais.

O professor Nwoye James Adichie, seu pai, sempre terminava suas histórias com a expressão *agha ajoka*, que, em ibo, significa “a guerra é muito feia” (ADICHIE, 2008, p. 501). Ele e a mãe da autora, a quem esta chama de “sua grande defensora”, sempre a ensinaram que o que a guerra fez com eles não importava mais, mas sim que eles sobreviveram a ela. Entretanto, tratando-se de um evento impossível de ser esquecido, a filha dos Adichie investigou esse marco histórico da nação nigeriana. Para além desse resgate, Adichie tentou transmitir literariamente em sua obra as diferentes vozes que testemunharam o nefasto confronto. Embora testemunhas do mesmo episódio histórico do país (Nigéria), cada

uma dessas vozes apresenta um posicionamento ideológico e social que as definem de forma específica no universo da obra.

Os conflitos e as guerras geram, ainda na atualidade, temas específicos na ficção. Nosso olhar elege, portanto, o mencionado livro como plataforma na qual é possível observar a expansão das imagens de figuras-chave que, de alguma forma, representam os diferentes agentes que constroem ou reconstróem as nações africanas, sem entretanto, pretendermos, com isso, assinar uma versão homogênea de África como um todo, mas, sim, entendendo que este é um espaço marcado por uma pluralidade.

Aparentemente, Chimamanda fala por meio de seus personagens e usa a guerra como pano de fundo para contextualizar e significar o discurso delas sobre os quais perpassam questões de identidade, diferença e resistência. Sua escrita é claramente engajada. É sob essa condição que a escritora nigeriana insere-se no grupo de autores africanos que se preocupam em destacar em suas produções literárias, a história de seu país e continente e, com isso, “[...] combater as versões deturpadas e clichês sobre a África erigidos pelo Ocidente” (RESENDE, 2013, p.8).

Os desafios da escritora nigeriana, no entanto, vão além da importante questão sociopolítica de seu país, eles têm um alcance que atinge as marcas próprias do fazer literário. Tradicionalmente, as histórias que retratam o continente africano foram contadas, por muito tempo, senão por escritores europeus, por escritores africanos que utilizavam-se do padrão permeado pela ideologia ocidental/colonial em suas escritas, e ajudavam, assim, a divulgar uma imagem estereotipada das diferentes comunidades que lá vivem. O africano retratado nessas obras, geralmente, é um ser passivo, alheio às produções científicas e culturais do mundo.

Dessa forma, a escrita de autoras como Adichie permite a possibilidade de desconstrução dessa representação fixa, cristalizada no imaginário ocidental e reforçada pelos textos de ideologia colonialista. Para ajudar a reverter esse processo a autora lança mão de temas caros que são inseridos em seus textos de maneira complexa tornando impossível separar, no decorrer da análise aqui pretendida, subjetivismo e memória, pois discutir a construção de identidade perpassa pelo indivíduo e pelo social. A construção dos personagens de MSA gera questões de identidade que vão para além do indivíduo. Nesta perspectiva a autora tem se destacado assim como outros escritores africanos do pós-colonialismo, entre os quais cita-se: Ngugi wa Thiong’o, Fagunwa, Yambo Ouologuem, J. M. Coetzee, Chinua Achebe, Luandino Vieira, José Craveirinha, Mia Couto, Paulina Chiziane, dentre outros.

Embora Adichie tenha um reconhecimento internacional, encontramos poucos trabalhos publicados que abordam sobre seu premiado romance. Em 2013 a obra foi discutida por Roberta Mara Resende que na defesa de sua dissertação de mestrado intitulada *Gênero e Nação na ficção de Chimamanda Ngozi Adichie* destrinchou temas como gênero e nação, direcionando-os para questões sociológicas e culturais.

Abordar questões sobre as produções artísticas africanas sem depararmos com relações socioculturais, é improvável. Sociedade e cultura são aspectos inevitáveis e essenciais para essas literaturas. Nesse sentido, faz-se necessário uma busca pelas versões dos escritores que participaram da história, especialmente da Nigéria, e tentar deslocar dos lugares comuns os espaços e agentes representados, muitas vezes, sob uma ótica distorcida.

A matéria da referida obra é inegavelmente histórica, pois fala sobre uma guerra que aconteceu na Nigéria recém-independente. Embora a autora não tenha participado do conflito, pois ainda não era nascida, ela constrói um arranjo ficcional com os relatos das testemunhas e pesquisas sobre a guerra de secessão de Biafra, mesclando os eventos relatados com as vozes discursivas que revelam os diferentes olhares daqueles sobreviveram aos efeitos aterrorizantes do conflito. Esse processo direciona-nos, portanto, para nosso objetivo principal que é o de compreender em que medida há uma construção dialógica das personagens principais da obra de MSA.

Para entendermos como ocorre esse processo, torna-se necessário, neste trabalho, uma busca pelos conceitos de *dialogismo* nas teorias de Bakhtin (2011), além dos conceitos de *falante e sua fala* e compreender, por meio dessas definições, de que maneira o discurso da autora situa o posicionamento ideológico dos diferentes personagens dentro do plano heterodiscursivo no qual ela também está inserida.

Nesse sentido, é importante salientar que, como na maioria das nações africanas, o campo literário nigeriano é marcado pelas tensões entre a cultura local e a estrangeira que predominou de forma impositiva no país durante o período da colonização e que, como consequência, causou dispersões nas línguas nativas. A maioria das produções literárias desse país é feita em língua inglesa, tendo em vista que a Inglaterra dominou essa importante nação africana até o final de 1960. MSA, entretanto, tem como peculiaridade o uso constante de termos de origem ibo, não traduzidos para inglês de forma proposital pela autora, como uma forma empregar a resistência cultural de seu povo. Dessa forma, o estudo dessas conversões linguísticas é fundamental para o entendimento da obra, pois são elas algumas das chaves que permitem a identificação dos discursos das personagens centrais da narrativa.

É importante destacarmos, também, no sentido geral, o gênero literário que estamos trabalhando: o romance, seus conceitos e modificações ao longo dos séculos. Compagnon (2012) diz que, durante o século XII, por exemplo, o referido termo, significou “língua vulgar”; no século XIII, referia-se à atividade de tradução, do inglês para o latim; no século seguinte, ao ato de escrever em francês. Somente no século XIX que o termo começou a designar todo tipo de obra (literária) que era escrita em prosa. Com o rompimento de paradigmas, no século XX, esse conceito amplo e ao mesmo tempo limitado do gênero foi posto em questão. Assim alguns críticos se esforçam para identificar os elementos constituintes desse gênero para melhor defini-lo.

Nesse sentido, Soares (2000) nos diz:

[...] o romance vem a ser a forma em narrativa que, embora sem nenhuma relação genética com a epopeia (como demonstram as teses mais avançadas), a ela equivale nos tempos modernos. E, ao contrário da epopeia, como forma representativa do mundo burguês, volta-se para o homem como indivíduo. (SOARES, 2000, p. 42)

Essa estrutura, no seu sentido moderno, tornou-se o gênero dominante da produção literária a partir do século XIX. Entre os elementos que o compõem, os personagens são imprescindíveis. Ainda de acordo com Soares (2000), eles dinamizam a história e, portanto, deles depende o sentido das ações que compõem a trama.

No século XX, as contribuições de Bakhtin sobre o romance provocam uma alteração desse conceito simplista recorrente no século anterior. Afirma-se que Bakhtin (2015) foi quem inseriu, nos estudos literários sobre o romance, os conceitos de *falante* e *sua palavra*. Para ele, esses elementos são fundamentalmente definidores do gênero romanesco. A palavra do falante no romance é representada literariamente e são, por esse motivo, objetos da representação verbalizada. Para falar deles como objeto da própria palavra são necessários mecanismos inteiramente específicos, além disso, “o falante é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido, e seu discurso é uma linguagem social” (BAKHTIN, 2015, p. 124).

Bakhtin (2015), nesse sentido afirma que:

O discurso, ao abrir caminho para o seu sentido e a sua expressão através de um meio verbalizado pelas diferentes dicções do outro, entretanto em assonância e dissonância com os seus diferentes elementos pode enformar sua feição e o seu tom estilístico nesse processo dialogizado. (BAKHTIN, 2015, p. 50)

Destarte, faz-se importante um estudo sobre o dialogismo bakhtiano, uma vez que, segundo o pensador russo,

[...] as relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada, caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição semântica de um outro, como representante do enunciado de um outro, ou seja, se ouvimos nela a **voz do outro**. (BAKHTIN, 2015, p. 210, grifo nosso).

Cabe, portanto, tentar elucidar quais procedimentos literários são utilizados por Adichie de MSA para representar a voz do outro e que relação essa voz tem com a sua e com o universo heterodiscursivo no qual está inserida ideológica e historicamente.

Em nota no posfácio da obra, a autora afirma que, embora MSA tenha sido embasado na guerra Nigéria-Biafra (1967-1970), sua intenção não era fazer um retrato da guerra em si, mas, sim, das “verdades” imaginadas por ela. Perceber essas “verdades” na obra adichiana pode levar-nos a compreender em que medida o posicionamento ideológico da autora influencia na construção dos seus personagens na obra.

Metodologicamente insere-se, também, nesta pesquisa, os estudos sobre pós-colonialismo feitos por Ashcroft (2012), Fanon (2008), Kwame Anthony Appiah (2010) e as noções sobre identidade e diferença geradas com o surgimento do pós-estruturalismo, discutidos por Michael Peters (2010) e Stuart Hall (2016).

Estruturalmente, o trabalho divide-se em três capítulos, além da introdução e da conclusão. No primeiro faz-se um apanhado sobre os conceitos de teoria literária, a partir das elaborações que vão desde as teorias de Aristóteles às concepções de Antoine Compagnon (2014), conduzindo a uma discussão em torno do significado do *valor* - defendido por Kant e criticado por Gérard Genette - e *cânone* para delinear os brevemente o processo que culmina nas escolhas canônicas que determinam a relação axiológica entre as produções literárias de diferentes espaços ou tempos. Seguindo essa linha de investigação, tenta-se relacionar como esse processo evoluiu e atingiu, no século XX, mudanças significativas com o surgimento do pensamento estruturalista e, mais especificamente, com o pós-estruturalismo que abalam o racionalismo e marcou o pensamento do homem do século XIX.

Nesse sentido, alguns apontamentos, feitos por Michel Peters (2000), sobre o surgimento do pós-estruturalismo, da noção de “descentramento” de Derrida e desconstrução do binarismo dialético de Hegel, para apresentar o conceito de *diferença* contemplado na filosofia de Deleuze. As referidas elaborações teóricas apreciadas para efeito de reflexão sobre a literatura africana classificada como pós-colonialista.

No segundo capítulo, trabalha-se os conceitos que envolvem os objetos especificadores do romance e o de dialogismo a partir das elaborações de Bakhtin. Fazem-se

necessárias também abordagens teóricas de Barros (2003), e Fry (2006).

O terceiro e último capítulo é reservado para a apresentação dos resultados da pesquisa que envolve a análise dos personagens centrais do romance MSA, quais sejam: Ugwu, Olanna e Richard, a partir dos conceitos de “falante” e “sua palavra” e o dialogismo desenvolvidos por Bakhtin. Na perspectiva discursiva e sociológica, busca-se contextualizar a referida obra dentro das produções pós-colonialistas, tentar-se-á identificar em cada um deles os principais traços que permitem compreender o processo de criação artística de Adichie. E por fim, são apresentadas as conclusões da investigação.

2 A TEORIA LITERÁRIA E O CÂNONE

O problema aqui abordado requer uma observação dos conceitos que envolvem o termo literatura e teoria literária. Para Antoine Compagnon, a própria ideia de teoria “pressupõe uma prática, ou uma práxis, diante da qual a teoria se coloca, ou da qual ela elabora uma teoria” (COMPAGNON, 2014, p. 18). Segundo essa lógica, a teoria literária, serve para designar a reflexão sobre as condições da literatura, da crítica literária e da história literária. Isso implica, também, em fazermos uma análise a respeito dos termos em questão, ou seja, “teoria”, “literatura” e suas sínteses. Podemos empregar, portanto, o questionamento de Oliveira (2010, p. 97): “[...] para que serve, então, a teoria? No mínimo, instiga-nos a olhar para os fenômenos como problemas dignos de reflexão e questionamento e, num passo mais largo, introduz a crítica sobre a linguagem como forma de apreensão da realidade”. De acordo com José D’Assunção Barros (2011), uma teoria é uma visão de mundo, ela opera de forma mediadora entre o pesquisador e o objeto específico de sua pesquisa. Nesse sentido, faz com que ele enxergue o mundo de um modo particular. Por essa razão é interessante que se indague não apenas “para que serve” a teoria, mas para “quem”, “quando”, “como” e “por quê?”.

Esses questionamentos apontam para a natureza específica da teoria que comporta em seu bojo o conceito de “crítica”. Para alguns teóricos, etimologicamente, a crítica pressupõe, necessariamente, o ato de julgar, isto é, “[...] conferir valor às coisas, no caso, obras literárias” (MOISÉS, 2004, p. 96). Segundo Wellek (1967), a crítica tem uma função importante, por ser uma parte da história da cultura. Assim ela é

[...] uma parte da história da cultura em geral e assim se coloca num contexto histórico social. Evidentemente, ela é influenciada pelas mudanças gerais do clima intelectual, pela história das ideias e mesmo pelas filosofias determinadas, se bem que estas não possam ter, elas próprias, inspirado sistema de estética (WELLEK, 1967, p.7).

Ao pensarmos as literaturas africanas pós-coloniais, a exemplo das obras de Adichie, ou da diáspora, como as obras de Conceição Evaristo, entendemos que o aspecto histórico-social da crítica defendido por Wellek é o elemento que deve permitir uma contestação dos parâmetros hegemônicos que inviabilizam uma performance mais desenvolvida de muitos críticos ao lidarem com as especificidades daquelas produções, porque elas cobram

métodos peculiares que fogem aos que comumente são usados para analisar as produções artísticas clássicas ocidentais, em geral.

Por crítica literária, Compagnon (2014, p.21) compreende um discurso sobre as obras literárias “[...] que acentua a experiência da leitura, que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os (bons) leitores, mas sobre leitores não necessariamente cultos nem profissionais”. É importante perceber, entretanto, que essa compreensão forma pressupostos críticos que determinam a criação dos cânones com base numa relação coercitiva, hierárquica e de poder portanto, excluindo, muitas vezes, nesse andamento, as produções contra-hegemônicas que dão voz para os grupos historicamente subalternizados, tendo justamente estes como seu principal alvo de público.

Contudo, a discussão sobre a crítica literária, remonta à Antiguidade clássica, pois Platão e Aristóteles já faziam teoria quando classificavam os gêneros literários. No entanto, a teoria da literatura, como a conhecemos é moderna (séc. XIX). Da passagem do século XIX para o XX, muitas mudanças sobre esse estudo ocorreram: pesquisa historicista e de pretensões científicas; pesquisas linguístico-gramaticais (filologia); tendência impressionista. A crise das linhas mestras do pensamento filosófico e científico oitocentista (historicismo e positivismo) também colaboraram para essa alteração. Houve também o desenvolvimento do método fenomenológico na filosofia, o surgimento do gestaltismo, delineamento da linguística estrutural (*Saussure*) e surgimento das vanguardas artísticas e do pós-estruturalismo.

Destaca-se o “método” como elemento fundamental da nova forma de observar o texto literário. Pois “[...] a intervenção do **método** é tão essencial para a definição do **objeto** que, no moderno pensamento científico, se tem presente que o objeto de uma ciência não é **dado**, mas **construído** pela aplicação do método” (SOUSA, 2002, p. 38, grifos do autor).

Vejamos o exemplo empregado por Aristóteles (2015)

[...] à exceção daqueles homens que relacionam a composição poética à métrica e assim nomeiam uns de poetas elegíacos e outros de poetas épicos, designando-os pelo nome comum da métrica utilizada e não em função da mimese efetuada. De fato tem-se o costume de nomear desse modo aqueles que expõem, por meio da métrica utilizada, uma questão médica ou científica; mas não há nada em comum entre Homero e Empédocles, exceto a métrica; eis porque designamos com justiça um de poeta, o outro de naturalista em vez de poeta. (ARISTÓTELES, 2015, p. 43-44)

Para Aristóteles, não se pode identificar a poesia por uma evidência exterior, mesmo sendo esse seu maior caráter (o verso). É necessário encontrar as propriedades que constituem seu caráter mimético. E quais seriam? Ele enumera três principais: a

verossimilhança, a universalidade e o potencial catártico. Entretanto, considerando a reivindicação histórica das literaturas produzidas em contextos africanos de pautar suas especificidades culturais e simbólicas, cabe a reflexão sobre a pertinência desses referenciais teóricos que buscam a universalidade para fundamentar a reflexão crítica sobre a literatura de autoria negra.

O problema, agora, é definir o objeto de estudo da teoria literária, que é a categoria que nos interessa. A dificuldade nessa definição está especialmente na instabilidade conceitual do próprio termo “literário”, pois até o século XIX era considerado literatura tudo o que se constituía, simplificada, material escrito.

De acordo com Compagnon (2014), em alguns dicionários, no sentido mais amplo, literatura é tudo que é impresso (ou mesmo manuscrito), são todos os livros que a biblioteca contém (incluindo-lhe aí o que se chama literatura oral, doravante consignada). Entretanto, para o autor, no sentido restrito, a literatura (fronteira entre o literário e não literário) varia consideravelmente segundo as épocas e as culturas. Mas foi analisando a evolução da ideia de poesia em si que o referido crítico desdobrou parte do problema que envolve a arte literária. Desde Aristóteles até a idade clássica, as duas formas maiores de poesias (épico e dramático) eram marcadas pelo verso. Houve, no entanto, durante o século XIX, uma reviravolta nessas definições e esses gêneros, até então considerados maiores, se afastaram cada vez mais da estrutura do verso, mas, ironicamente, o gênero preterido pelo filósofo grego, o lírico, passou a ser sinônimo de poesia, enquanto os dois primeiros abandonam essa classificação. O que nos leva a outra questão. Se não é o verso a marca identificadora do texto literário, o que deve ser?

Em busca de uma resposta que satisfaça a essa questão, o autor observa o sentido moderno de literatura e chega à ideia de relatividade histórica e geográfica do bom gosto, em oposição à ideia de universalidade do cânone estético. É um sentido romântico de fato que dá às literaturas uma demarcação nacional, já que elas são concebidas a partir de suas relações com a nação e sua história. Considera-se cânone os grandes escritores “[...] que melhor encarnam o espírito de uma nação” (COMPAGNON, 2014, p. 32). Cabe problematizar que, historicamente, a crítica se baseia em obras que seguem os referenciais europeus, fazendo com que o cânone invisibilize a literatura de autoria negra. Desta forma, percebemos uma lacuna no referencial teórico no sentido de realizar uma crítica pautada nas matrizes literárias africanas.

Considerando que o conceito sobre os cânones envolve também o de valor literário, a subjetividade do julgamento configura-se em um problema de ordem axiológica, pois a idéia de cânone está atrelada ao sentido de modelo ou autoridade, associando o termo a outro elemento que se constrói a partir desses: a hierarquia. (COMPAGNON, 2014)

Avaliar um texto literário para saber se ele é bom ou não, implica em usar argumentos que levam em consideração aspectos externos ao texto em si. Assim, um poema, um conto, um romance continuam sendo o que são pelos elementos estruturais que os compõem, mesmo que sejam textos considerados ruins pelos críticos, pois a avaliação racional deles presume normas que definem a natureza e a função da literatura (COMPAGNON, 2014). Mas esse julgamento não escapa ao velho modelo que define o que é a boa arte com base na comparação feita com o que produziram os gregos e os latinos da era clássica.

Dizer se uma literatura é boa ou má exige um olhar para pontos que envolvem sua significação. Quanto a isso, Compagnon (2014) corrobora:

[...] a grandeza literária exigiria outros padrões que não apenas a finalidade sem fim, logo, normas éticas, existenciais, filosóficas, religiosas, etc. A mesma distinção era feita pelo poeta W. H. Auden, o qual dizia que a primeira questão que lhe interessava, quando lia um poema, era técnica - “Eis uma máquina verbal. Como ela funciona?” -, mas que a segunda questão era, no sentido mais amplo, moral: “Que espécie de sujeito habita este poema? Que ideia ele se faz da bela vida ou de belo lugar? E que ideia do mau lugar? O que ele esconde do leitor? O que ele esconde até de si mesmo?” Os modernistas e os formalistas que julgam conservador um ponto de vista como Eliot ou de Auden, em razão de sua insistência no conteúdo literário, contentam-se, em geral, com um critério estético, como a novidade ou a desfamiliarização nos formalistas russos. (COMPAGNON, 2014, p. 224-225)

Considerando que essa avaliação se baseia numa perspectiva e num ponto de partida específico, assume-se o risco de refletir sobre o valor das obras literárias africanas a partir de uma perspectiva europeia que não dê conta de compreender suas particularidades. Ou seja, uma teoria literária única pode promover uma série de lacunas ou mesmo um olhar etnocêntrico sobre as literaturas que não se enquadrem nos moldes europeus. Apesar de esses parâmetros, a partir do século XX iniciarem uma contraposição entre, de um lado, a tradição literária mais objetiva e, de outro, a história e a teoria literária, conforme Compagnon(2014) menciona, foge ao escopo dessas novas abordagens o reconhecimento de que o viés social é marca da literatura de autoria negra desde a segunda metade do século XIX.

Para Kant (apud COMPAGNON, 2014), o julgamento de uma obra de arte estava associada à ideia de prazer. Essa é uma noção desprovida de objetividade, não tem como ser medida, ser testada, cabendo ao espectador a função de avaliador solitário. É ele quem diz,

experimenta a satisfação ou insatisfação causada pelo objeto artístico. O desafio para aquele pensador, entretanto era de evitar cair nas armadilhas do relativismo. Isso leva ao caminho do consentimento de um julgamento estético, ou seja, a busca por uma universalidade ou unanimidade. Compagnon (2014) acrescenta outros critérios a serem considerados como a complexidade ou a multivalência. Os textos literários podem possuir uma multiplicidade de níveis capazes de satisfazer um vasto número de leitores. No entanto, a forma muitas vezes é responsável por essa qualidade, como um poema que por apresentar uma forma mais compacta, causa uma dificuldade no entendimento da mesma e isso chama a atenção do leitor-espectador. Por outro lado a mesma complexidade pode ser obtida a partir do ponto de vista semântico (COMPAGNON, 2014). Essa oposição, segundo o autor francês, recebe vários nomes como “clássicos”, “grandes autores”, “cânone”, etc., mas, para ele, a única posição coerente é a do relativismo absoluto, que afirma que a obra não tem valor em si mesma.

O relativismo coloca em dúvida o conceito do *belo*. Segundo Compagnon (2014), tal conceito fora desenvolvido por Kant, que é posteriormente criticado porque pressupõe uma avaliação desinteressada por parte do crítico. O conceito estaria falido e foi revisado por Genette como uma ilusão, pois visa a apreciação empírica da obra, como se seu valor estivesse em si e o *sensus communis* que ele emprega funcionasse como um *a priori*. Genette combate o valor literário e recusa as consequências do subjetivismo kantiano. A busca pela legitimidade do conceito de valor, gera uma divisão entre os teóricos, por um lado os tradicionais que defendem os cânones e por outro, os que contestam sua validade. No centro ficam os que têm uma posição mediana, porém frágil, que tentam manter certa legitimidade do valor.

Nesse sentido, resta-nos discutir o significado do “clássico”. Segundo Compagnon (2014),

[...] o clássico transcende todos os paradoxos e todas as tensões: entre o individual e o universal, entre o atual e o eterno, entre o local e o global, entre a tradição e a originalidade, entre a forma e o conteúdo. Essa apologia do clássico é perfeita, perfeita demais para que suas costuras não cedam com o uso. (COMPAGNON, 2014, p. 230),

Esse termo que variou ao longo dos séculos, tinha como sentido, no século XVII, aquilo que deveria ser seguido como modelo, ser imitado, passou pelo século XVIII como qualidade do que pertence à Antiguidade grega e latina, mas no século XIX assume um sentido de oposição estabelecida pelos neoclássicos contra o modelo de inspiração pregado pelos românticos e finalmente adquire o sentido de grandes escritores nacionais (franceses) (COMPAGNON, 2014).

Nesse sentido, faz-se necessário discutir, ainda que brevemente, sobre os cânones literários e o sistema de representação que os disputam nos territórios que passaram pelo processo da colonização europeia.

2.1 A tradição literária africana

É importante salientar que, com a ruptura dos paradigmas culturais colonialistas na África - produto de conflitos engendrados por grupos nacionalistas em busca de uma autonomia efetivamente nacional nos diversos setores das sociedades africanas -, há a necessidade, no presente trabalho, de se fazer uma abordagem historiográfica, tendo em vista que esse continente, por muito tempo, teve o colonizador como porta-voz da sua história, utilizando-se dessa prerrogativa para conferir aos povos da África um espaço marginalizado no campo tanto da História, como da produção cultural e científica do mundo.

A luta dos grandes escritores africanos pós-coloniais consiste, portanto, em tentar retirar as literaturas genuinamente africanas dessa condição de subliteratura na qual foram colocadas. O problema torna-se mais evidente pelo fato de muitas produções serem feitas na língua do colonizador, nesse sentido são consideradas equivocadamente como uma espécie de cópia do modelo europeu. Longe de negar as contribuições que essas literaturas receberam da produção ocidental, é preciso antes entender como se dão as escolhas no uso da língua com a qual aqueles autores expressam suas posturas políticas e artísticas. Cobra-se do escritor africano que ele produza dentro das representações que marcam a cultura “excêntrica” do seu povo; que fale sobre seus ritos, suas crenças, seus tambores e tudo com que é caracterizado pelo olhar do ocidental. É, por esse motivo, que se torna necessário fazer uma abordagem da historiografia, ainda que brevemente, da tradição literária africana.

Nesse sentido, essas vertentes apontam que há duas direções aparentemente inconciliáveis para a literatura africana, uma que exige do escritor a manutenção das tradições inclusive a própria língua natural dos diversos grupos existentes no território nacional e outra que indica a possibilidade do uso da língua do ex-colono como artifício para um alcance maior de um público dentro e fora da nação, sem que essa atividade implique em uma anulação dos elementos imanentes ao homem e mulher africanos, faz-se, aliás, um convite aberto para reflexões a respeito dessas experiências.

Com os movimentos revolucionários, deflagrados nas décadas de processo de descolonização dos países africanos, cresceu a necessidade de afirmação cultural da herança

autóctone. Em consequência desse processo, a tradição oral passa a ocupar um espaço privilegiado tornando-se o centro dos interesses dos principais agentes da produção literária da época. O seguidor dessa tendência buscava, antes de tudo, legitimar um espaço próprio e diferenciado das literaturas africanas em relação à literatura europeia.

Para a pesquisadora luso-moçambicana, Ana Mafalda Leite (2014), situar, no âmbito da oralidade, o discurso crítico e a produção textual são considerados uma forma de reagir à visão que coloca a literatura africana em uma posição marginalizada (como um derivado da produção da “metrópole”) e também demonstrar toda riqueza da cultura oral, que sofre com julgamentos igualmente negativos. O poeta senegalês Leopold Sédar Senghor considera fundamental a oralidade como um critério de análise das literaturas africanas e pratica essa ideia em seus textos poéticos ou mesmo em seus inúmeros ensaios, manifestando-se em prol da continuidade estabelecida entre as tradições orais e a literatura.

Leite (2014), entretanto, em “Oralidades e escritas nas literaturas africanas” afirma que é necessário elucidar de que forma os discursos teóricos e críticos representam a noção de oralidade. A autora faz um apanhado dos diferentes percursos teóricos que abordam a temática, contestando, a partir deles, alguns pressupostos equivocados sobre a matéria em questão. A primeira crítica é a ideia de que a oralidade africana é fruto da inexistência da escrita antes do período colonial. No entanto, na região que corresponde à Etiópia de hoje, a escrita já existia desde o século XIII, ou seja, um século antes do primeiro contato com os europeus. Nas palavras da autora:

A predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da “natureza” africana; mas muitas vezes esse fato é confusamente analisado, e muitos críticos partem do princípio de que há algo de ontologicamente oral em África, e que a escrita é um acontecimento disjuntivo e alienígena para os africanos. (LEITE, 2014, p. 17)

Essa noção sobre a oralidade nas culturas africanas teve uma contribuição tanto dos africanos quanto dos ocidentais. A partir dela cria-se a dicotomia oralidade-africana e escrita-europeia. Essa relação precipitada induz à noção essencialista de que “a ‘natureza’ cultural africana é oral e que os europeus vieram perturbar este estado ‘natural’ e adâmico” (LEITE, 2014, p.15). Ainda de acordo com essa pensadora, não existe uma fronteira nítida que separa a oralidade da escrita e o fato de existir cultura predominantemente oral não implica em dizer que essa cultura resulta de uma ausência de habilidade, mas que a oralidade é, antes de tudo, uma atitude perante a realidade.

Outro ponto questionado é a classificação da literatura africana como “devedora” das obras e movimentos literários europeus. Isso não significa uma negação do fornecimento do suporte literário no que se refere à produção escrita. Todavia, sabe-se que o *modus operandi* do colonialismo é a imposição da cultura da matriz para os colonizados. Mas, a exemplo dos países africanos de língua portuguesa, a autonomização dos processos literários dessas sociedades partilharam de diversas outras heranças intertextuais além da literatura portuguesa, ou seja, consumiram também produção latino-americana e de escritores de países africanos de outras línguas (LEITE, 2014).

Tomas Bonnici (1998, p. 9) define literatura pós-colonial como “toda produção literária dos povos colonizados pelas potências europeias entre os séculos XV e XX”. Bill Ashcroft (2002, PAGINA) conceitua pós-colonialismo como “a experiência de colonização, afirmando a tensão com o poder imperial e enfatizando suas diferenças dos pressupostos do centro imperial”. Em sua essência, a literatura pós-colonial precisa da subversão e, para tanto, duas estratégias são necessárias, segundo Bonnici: a primeira é o questionamento da visão eurocêntrica; e a segunda é a retomada da posição nacionalista levando o tema do que antes era “marginal” para o centro do debate. Esse movimento, portanto é marcado por duas fases distintas: inicialmente a literatura reflete e imita o padrão do colonizador e, em seguida, uma fase da rebelião, em que os elementos locais são valorizados e tudo o que fora excluído começa a ganhar espaço.

No sentido amplo, o pós-colonialismo é toda estratégia, seja discursiva ou performativa, que é adotada para frustrar a visão colonial (LEITE, 2003). De acordo com Bonnici, (1998) a crítica pós-colonialista apresenta alguns princípios a saber: enfoque na atualidade; abordagem alternativa para compreender o imperialismo e suas influências; fenômeno mundial; em menor grau, fenômeno localizado; questionamento sobre as relações entre a cultura e o imperialismo para a compreensão da política e da cultura na era da descolonização; autoquestionamento do crítico, abalando, em consequência disso, as próprias bases do saber, uma vez que o conhecimento adquirido na teoria literária, antropologia, geografia, academicamente falando, foi apreendido sob a ótica eurocêntrica; e engajamento crítico. Este último elemento citado é demonstrado, na crítica pós-colonial, por meio de uma preocupação em criar um contexto favorável aos marginalizados e aos oprimidos, além de uma busca pela recuperação formal da história, da voz e abertura acadêmica para todos. Não obstante, ela também é eivada pela desconfiança de alguns

críticos “sobre a possível institucionalização da disciplina e a apropriação da mesma pela crítica ocidental, neutralizando a sua mensagem de resistência” (PARRY, 1997, apud BONNICI, 1998, p. 10).

Ashcroft et al (2002) aponta em suas pesquisas três fases da produção literária africana. Na primeira, os europeus escrevem sobre a África, seus costumes, fauna e flora. Na segunda, os africanos escrevem (sob a “supervisão”, “censura”, do europeu) seguindo os padrões ideológicos europeus. Na terceira fase, surge a chamada literatura pós-colonial propriamente dita - nela se questiona as ideologias da metrópole e reflete o ponto de vista do colonizado.

É nessa terceira fase, portanto, que os escritores coloniais adotam duas estratégias para operacionalizar a autonomização da produção literária dos países em África: a primeira é a ab-rogação, ou seja, negação dos padrões impostos; e a segunda estratégia corresponde à apropriação, em outras palavras, é o uso da língua europeia em uma versão adaptada ao popular, atrelado ao lugar e às circunstâncias, conforme afirma Resende (2013).

Embora o pós-colonialismo tenha sua definição atravessada pelo período histórico da independência dos países africanos em meados do século XX, a noção desse termo vai para além disso. Bonnici (1998) afirma que a literatura pós-colonial precisa da subversão e de duas estratégias: o questionamento da visão nacionalista e a retomada da posição nacionalista, levando o que antes era “marginal” para o centro debate. Esse movimento é marcado, segundo esse autor, por duas fases distintas. A primeira com a literatura refletindo e imitando o padrão dominante. A segunda é a fase da rebelião, em que os elementos locais são padronizados e tudo que fora excluído, antes, começa a ganhar espaço. Leite (2003) entende pós-colonialismo como toda estratégia (discursiva e performativa) adotada para frustrar a visão colonial.

Os processos de colonização e descolonização ocorridos no século XIX e XX em África culminaram na eclosão de diferentes correntes em muitos países, especialmente na Nigéria. O primeiro deles foi o movimento Negritude que reivindicava a identidade cultural e literária próprias da África. Esse movimento apresentava três eixos específicos: a consciência nacionalista africana; a união entre literatura e oralidade; e a recuperação ou reinvidicação da imagem tradicional da África.

A segunda corrente corresponde ao movimento da francofonia que visava preservar a unidade linguística das antigas colônias francesas e a metrópole. Essa vertente foi recusada por alguns estudiosos que a viam como um resquício do colonialismo e um meio de mascarar o processo de aculturação.

No terceiro movimento conhecido como pan-africanismo há uma incorporação do conceito de “descolonização cultural”, o movimento nacionalista ganha força e objetiva-se recuperar a dignidade e consciência histórica dos africanos. Essa corrente foi criticada por Wole Soyinka no ano de 1976 porque ele acreditava que ela representava uma simplificação idealizada e acrítica de uma África unificada.

Diante de um cenário em que a literatura legitimamente africana irrompe de forma ascendente e acelerada, tendo em vista o fim do período colonial e o surgimento das primeiras manifestações expressamente nacionalistas, alguns intelectuais buscam métodos diversos e até mesmo divergentes. Resende (2013) comenta que o escritor Ngugi Wa Thiong’o é radicalmente contra o uso da língua europeia para expressar a produção do pensamento africano, já Chinua Achebe, defende que o uso da língua inglesa é estratégico, pois ela une os diferentes grupos étnicos, cuja a produção literária é expressamente limitada na língua nativa, e permite, além disso, que a literatura africana seja amplamente divulgada nas demais regiões do globo .

O processo de colonização da Nigéria pelos ingleses ocorreu de forma gradual. Entre os séculos XVII e XIX, os europeus estabeleceram portos costeiros para escoamento de escravos para as Américas. Em 1886, cria-se a Companhia Real do Níger. No ano de 1901, a Nigéria torna-se protetorado britânico e, em 1914, passa à condição de colônia inglesa. Entretanto, com o fim da Segunda Guerra Mundial, muitos protestos e conflitos são deflagrados na região. Diante da forte onda nacionalista, como um dos fatores de enfraquecimento do poder britânico na região central africana, a Inglaterra inicia um “processo de transição da Nigéria para um governo próprio com base federal” (RESENDE, 2013, p. 44).

A Federação da Nigéria tornou-se independente em 1º de outubro de 1960 e teve sua Constituição adotada dois anos depois, sofrendo dois golpes militares em 1966. Trata-se do país com cerca de cento e quarenta milhões de habitantes, o mais populoso do continente africano e um dos maiores exportadores de petróleo do mundo. A Nigéria possui

duzentos e cinquenta grupos étnicos, mas a maioria se subdivide proeminentemente em, auçá, ibo, fulani, orubá, ijaw, kanuri, ibíbio, tiv, além de ter uma diversidade religiosa constituída 50% por muçumanos, 40% de cristãos e 10% de crenças indígenas (HAWLEY, 2008). Predomina na Nigéria, na região leste, o grupo ibo, que idealizou a formação independente do estado de Biafra, movimento que dá início à Guerra Civil em 1967 e vai até 1970. Devido às proporções tomadas pelo conflito, uma gama de produções foram geradas a partir dos registros e relatos históricos que interessaram pesquisadores de diversas áreas, da antropologia à literatura. No campo literário, essa temática tem um tratamento especial pelo fato de os escritores ou seus familiares terem participado dela direta ou indiretamente.

Embora não levantando a bandeira da postura radical em favor da máxima desvinculação entre os povos africanos que foram colonizados e os ocidentais³, o nigeriano Chinua Achebe é quem inaugura, em seu país, a produção literária pós-colonial. Ele inicia uma tradição marcada por um forte teor de ativismo dos escritores nacionais. Discute, em suas obras, várias questões voltadas para os escritores africanos⁴, incluindo a escolha da língua e a importância do uso da tradição oral. *Things fall apart*⁵ foi seu primeiro romance, publicado em 1958, traduzida em mais de quarenta idiomas. Essa obra atingiu, na primeira edição, uma venda de mais de três milhões de exemplares e, hoje, ultrapassou a marca de oito milhões de livros vendidos. Em *Beware soul brother*, conjunto composto por trinta poemas divididos em cinco partes, Achebe tematiza a perplexidade causada pelo massacre de civis na Guerra de Biafra. Encontra-se, também, entre os principais temas desse escritor, o desespero, o amor, a esperança, desgoverno, etc. Em relação à guerra, seus textos apresentam um olhar testemunhal pelo fato de o autor ter participado diretamente do *front* da batalha na condição de um dos intelectuais que defendiam a causa biafrense. Essa experiência propiciou-lhe uma conjugação harmônica entre História e ficção em suas produções.

³ACHEBE, Chinua. **Chinua Achebe**: a voz incómoda da não vitimização africana. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/chinua-achebe-a-voz-incomoda-da-nao-vitimizacao-africana>. Acesso em: 20 jul. 2017.

⁴*Africana Video Collection*. Disponível em: http://www.library.northwestern.edu/documents/libraries-collections/herskovits/africana_videos.pdf. Acesso em: 20 jun. 2017.

⁵ A versão brasileira recebe o título de *Quando tudo se desmorona*.

Alyxandra Nunes (2016) faz uma aproximação entre a obra poética de Achebe e o romance *Meio sol amarelo* de Chimanda Adichie ao afirmar que “ambas produções são consideradas testemunho histórico de uma memória nacional que não se quer esquecer e atualizada no século 21 com o surgimento do MASSOB⁶, na Nigéria”.

Chimamanda Ngozi Adichie, nascida em 15 de outubro de 1977, em Enugu, na Nigéria, morou com a família na cidade universitária de Nsukka, onde o pai e a mãe trabalhavam (ele era professor e ela secretária). Eles muito tiveram influência sobre o talento da escritora que, segundo a mãe, fora educada para ser devoradora de livro. Com esse estímulo não foi difícil para Adichie se destacar no período escolar. Seu talento, que se demonstrava desde a adolescência, proporcionou-lhe, durante os anos escolares, vários prêmios acadêmicos e chegou a publicar uma coletânea de poemas, com o título *Decisions* [Decisões], em 1997, e uma peça, *For love of Biafra* [Por amor a Biafra] em 1998 (MÜLLER, 2017).

Ao término dos estudos secundários, iniciou um curso. Por desejo dos pais, que sonhavam ver os filhos formados em cursos elitizados, ela estudou inicialmente Medicina, mas, insatisfeita, aos dezenove anos recebeu uma bolsa da *Drexel University*, na Filadelfia, Estados Unidos, para cursar Comunicação. Depois transferiu-se para *Eastern Connecticut State University*, onde estudou Comunicação e Ciência Política. Escreveu muitos artigos para a revista da Universidade, *Campus Lantern*. Formou-se com distinção máxima em 2001. Aos trinta anos já acumulava dois títulos de mestrado, um em Redação Literária (2003), pela John Hopikins, e o outro em Estudos Africanos em 2008, pela universidade de Yale. Esse destaque conferiu-lhe vários financiamentos de universidades, como Princeton e Havard, para pesquisas e publicação de suas obras.

Por ter crescido rodeada por livros, desde cedo Adichie tornou-se uma leitora assídua e, conseqüentemente, uma escritora precoce e muito criativa. Escreveu seu primeiro conto aos sete anos. Aos vinte e seis, publicou seu primeiro romance, *Purple hibiscos* [*Hibisco roxo*], em 2003 nos Estados Unidos. Obra muito bem recebida pela crítica e muito premiada, entre os principais galardões recebeu o *Commonwealth Writers' Prize for Best First Book*, em 2005, sendo reconhecida como a melhor obra-prima do ano entre os países

⁶ Movement for the Actualization of the Sovereign of Biafra (Movimento de Atualização do Estado Soberano de Biafra).

do Commonwealth. Traduzido para 20 línguas, só em 2011 é publicado em português brasileiro.

Seu segundo romance *Half of a yellow sun* [*Meio sol amarelo*] (2006), obra pela qual recebeu, em 2007 o prêmio *Orange Prize* de ficção, assim como *Hibisco roxo*, publicado por editoras dos Estados Unidos, Reino Unido e Inglaterra e da Nigéria e também foi muito aclamada pela crítica, chegando a fazer parte dos cem livros mais notáveis em 2006, pelo jornal *The New York Times*. Romance publicado em 28 línguas, chegou ao Brasil em 2008 e foi adaptado para o cinema em 2013, em uma parceria Nigéria-Estados Unidos. Essa adaptação⁷ agradou a autora que, no ato da autorização, impôs como condição que a filmagem fosse feita em loco, ou seja na Nigéria, onde a obra é ambientalizada.

Em 2009, ela publica seu terceiro livro, mas desta vez, uma coletânea de contos publicados em diferentes jornais e revistas: *The thing around your neck* [*A coisa à volta do teu pescoço*]⁸, uma coleção com 12 contos, traduzida para 10 línguas. Com esse ela conseguiu ser uma das finalistas ao prêmio de escritores do Commonwealth de 2010.

Apesar de ter recebido reconhecimento internacional e vários prêmios pelas obras supracitadas, foi com seu terceiro romance intitulado *Americanah* (2013) que a escritora foi mais ovacionada. Nela, Adichie consegue unir a tragédia e a comédia para falar das relações raciais americanas. Selecionada pela prestigiada equipe de editores do *The New York Times*⁹ como um dos dez melhores livros de 2013, a autora é descrita pelo jornal norte-americano como destemida, na obra, a autora prova que não há nada muito simples ou assustador e que ela está sempre sintonizada com diferentes “eus” que habitam em nós. *Americanah* é também o número um da lista do canal britânico BBC dos melhores livros de 2013. Essa obra foi publicada na Nigéria pela editora FARAFINA.

Assim, Adichie surge como escritora reconhecida, em um contexto marcado por instabilidades políticas em seu país, resultante das tensas relações durante as difíceis décadas

⁷ A partir da independência de muitos países em África (1960 - 1970), o setor cinematográfico ganha um espaço importante, especialmente na Nigéria (com o surgimento de Nollywood no país), pois o cinema passa a ser um importante veículo de propaganda política e servia como uma forma de “descolonização de mente”, uma vez que os modelos de filme euramericanos propagavam uma idealizada homogeneidade dos povos africanos. É importante destacar que essa adaptação da obra de Adichie (*Meio sol amarelo*) foi dirigida por outro nigeriano, Byi Bandele, que FALTA COMPLETAR O TEXTO

⁹ Disponível em: <<http://www.newsexpressngr.com/news/3835-Chimamanda-Adichies-AMERICANAHmakes-New-York-Times-BBC-Best-Book-of-the-Year>>.

que sucederam o período da pós-independência. Em contato com a obra de Chinua Achebe (1930-2013), Chimamanda Adichie passou a fazer parte do que se convencionou chamar de “Escola Achebiana”, formada por escritores que, seguindo o caminho aberto pelo renomado escritor nigeriano, produzem literatura sobre a África, para contar a história a partir de outra perspectiva, valorizando a cultura tradicional africana e denunciando a destruição que o colonialismo europeu (inglês, no caso da Nigéria) causou a esses povos. Chimamanda é, sem dúvida, um dos nomes mais pujantes da literatura africana atual especialmente pela forma engajada, ao utilizar discursos incisivos, que, muitas vezes, mostram os pormenores dos problemas raciais. Seus textos, desse modo, convidam seus milhões de leitores do mundo todo para lançarem um novo olhar sobre a Nigéria e sobre a África.

Embora seja reconhecida por seus romances e contos, a fama de Adichie deve-se também à sua participação em palestras populares via internet. Em determinada conferência¹⁰ ela aborda como tema o problema dos estereótipos. A autora usa como exemplo a própria experiência dos primeiros dias como imigrante nigeriana nos Estados Unidos e o episódio em que sua colega de quarto se espanta ao saber que a língua oficial na Nigéria é o inglês, não apenas mostrando total desconhecimento sobre a história africana como um todo, mas também apresentando uma série de visão estereotipada sobre os africanos em geral. Após alguns meses no novo país, a Adichie percebeu que a postura daquela era resultante de um processo maior e mais perigoso: contava-se apenas uma história sobre a África, a história da fome, das doenças, da pobreza e das guerras.

Em dezembro de 2012 apresentou uma palestra na conferência TEDxEuston¹¹, com mais de três milhões de acessos no canal YouTube, intitulado *We should all be feminists* [*Sejamos todos feministas*]. Nessa apresentação, abordou o tema do feminismo, alcançando uma marca de visualizações maior que a primeira. Nesta, Adichie comenta como se percebeu feminista e discutiu também sobre o a discriminação sexual. Ela também explicou que sua maior orientação na escolha de temas como o feminismo não está, na verdade, relacionada apenas ao fato de ser uma mulher, e que, na verdade, buscava falar do humano norteadada por essa experiência. Pouco tempo depois, essa conversação foi

¹⁰ TED (acrônimo de Technology, Entertainment, Design; em português: Tecnologia, Entretenimento, Design). Chimamanda Adichie ficou mundialmente famosa após ter parte de sua palestra no TEDxEuston(organizado por uma equipe de profissionais africanos.). Vídeo disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc>. Acesso em:26 Ago. 2018.

transformada em livro, publicado no Brasil pela Companhia das Letras com o título *Sejamos todos feministas* e traduzido para cinco línguas. Recentemente a autora publicou a continuação desse trabalho: *Como educar crianças feministas*. Esta obra, em forma de livro-carta, surgiu em resposta a um questionamento de uma de suas amigas que queria saber como ensinar valores feministas para sua filha.

Não se pode esquecer, entretanto, que foi em contato com as obras de Chinua Achebe (1930-2013)¹² que ela desabrochou para o universo literário. Fez parte de um grupo formado por escritores, seguindo o caminho aberto por Achebe, chamado extraoficialmente de “Escola Achebiana”. Grupo encarregado de produzir literatura sobre a África, para contar a história a partir de outra perspectiva, além de valorizar a cultura tradicional africana e denunciar a destruição causada pelo colonialismo inglês. Adichie revela, em entrevista, que por muito tempo tem admirado Achebe e, na oportunidade em que o conheceu, ela percebeu que, na verdade, ela fugia dele, até que alguns anos depois desse primeiro encontro ela recebeu uma das melhores notícias. Achebe escreveu uma nota sobre *Meio sol amarelo* afirmando que sua autora fugia ao padrão dos principiantes, pois ela tinha a sabedoria dos antigos contadores de história e era destemida por ter coragem de falar sobre a guerra civil. Esse comentário foi estampado na capa da primeira edição do romance.

Em suas obras, Adichie fala dos efeitos dessa colonização e os conflitos culturais (*Hibisco roxo*), as consequências da guerra de Biafra para as gerações que não viveram à época do massacre (em *Meio sol amarelo*) e mostra também os conflitos que ainda ocorrem na Nigéria e fala sobre o cotidiano dos imigrantes nigerianos da “diáspora” (em *Americanah*). Como escritora pós-colonialista, é esperado que sua obra seja engajada com as questões de sua época, esse aspecto, entretanto, deve-se não apenas a uma identificação com os autores africanos que a influenciaram, mas também à sua própria experiência.

Adichie, apesar de não ter vivido no período da guerra de separação de Biafra (pois ainda não era nascida), faz uso de memórias relatadas por testemunhas, além da compilação de pesquisadores nacionais que colaboraram muito para sua produção de MSA.

¹² Disponível em: < <https://www.premiumtimesng.com/entertainment/108378-chinua-achebe-at-82-we-remember-differently-by-chimamanda-ngozi-adichie.html#amph=1> >

Entre essas parcerias estão as produções *Sunset and Dawn*, de Chukwemeka Ike, e *Never again*, de Flora Nwapa, obras que, segundo a própria Adichie cita no posfácio do título, “foram indispensáveis na descrição da atmosfera reinante na classe média de Biafra” (ADICHE, 2008, p. 501). Além desses, obras como *Labyrinthys*, de Christopher Okigbo e *The Nigerian Revolution and the Biafra War*, de Alexander Madiebo, serviram-lhe de inspiração para criar alguns dos personagens.

A literatura pós-colonialista que vai de Achebe à Adichie não representa o marco zero das produções literárias nigerianas, como se sabe, mas configuram novos paradigmas que insurgiram do rompimento, ainda que parcial, da literatura local com a fórmula do ex colono. Essa mudança de padrões e a busca por uma expressão própria que pudesse revelar de dentro para fora do país e/ou continente as versões vilipendiadas ou substituídas pelo texto estrangeiro/ocidental denunciam mudanças no cenário das produções teóricas ocorridas especialmente no século XXI. Entre os eventos desse setor que cooperaram para a preparação do pensamento pós-colonialista dentro e fora da África, está o surgimento do pós-estruturalismo. Para entender como essa contribuição foi desenvolvida, reservou-se o próximo tópico do presente capítulo para essa discussão.

2.2 Influências pós-estruturalistas na literatura

O pós-estruturalismo, especialmente sua primeira geração, influenciou fortemente análises que nortearam as pesquisas feministas, assim como a psicanálise, a teoria literária, a antropologia, a sociologia e a história. Além de fincar as bases dos novos campos como a teoria do cinema, os estudos de mídia, os estudos helenísticos, afro-americanos e pós-coloniais. Na academia ocidental, os estudos pós-estruturalistas têm influência também em disciplinas tradicionais, como sociologia, assim como em campos emergentes (feminismo, estudos pós-coloniais e estudos culturais, como já foi mencionado).

Michael Peters define o pós-estruturalismo como “um modo de pensamento, um estilo de filosofar e uma forma de escrita” (PETERS, 2000, p.28), mas ele alerta que essa definição não deve ser confundida com qualquer ideia de homogeneidade ou unidade, assim como é importante entender que o referido termo não é, como sugere a nomenclatura, uma

superação ou uma oposição a tudo que era pregado pelo estruturalismo. Segundo as leituras de John Sturrock feitas por Peters, o francês Jacques Derrida, a quem se atribui o título de maior expoente da crítica pós-estruturalista, interpreta o ‘pós’ da expressão ‘pós-estruturalista’ como algo que vem depois e que busca ampliar o estruturalismo. O pós-estruturalismo é entendido como um movimento de pensamento, ou complexa rede de pensamento que corporifica diferentes formas de pensar (PETERS, 2000).

É nesse contexto que a filosofia de Nietzsche é recepcionada, inicialmente, pelos franceses, inaugurando-se, a partir disso, um tempo de inovações teóricas no mundo todo. Essa recepção deve-se ao trabalho de pensadores que fizeram a releitura da filosofia nietzschiana, tal como Martin Heidegger, a quem é creditado a mais importante dessas interpretações, seguido por Deleuze, Derrida, Foucault, Klossowski e Koffaman (PETERS, 2000). As inovações trazidas por estes pregaram uma alteração de paradigmas no pensamento ocidental, sem romper o vínculo de continuidade com a tradição estruturalista, abordagens teóricas de Ferdinand Saussure e Roman Jakobson, bem como as interpretações estruturalistas de Claud Lévi-Strauss, Roland Barthes, Louis Althusser e Michel Foucault.

Entretanto, Derrida elaborou o conceito de “descentramento” ao colocar em questão a ideia de “centro” - defendida pelos estruturalistas da década de 1960 - que ele julga como um elemento limitador no “jogo da estrutura”. O conceito derridiano mexeu também com a estabilidade do significado transcendental e do sujeito soberano, desconstruindo, dessa forma, a ideia da “determinação do ser como presença”.

A partir de Derrida, ocorre o questionamento dos pressupostos do pensamento binário operantes nas oposições binárias, que resultavam em uma hierarquia ou economia de valor subordinando um dos termos da oposição ao outro. Assim, coube a esses pensadores a desconstrução do sistema binário para romper com a hierarquia dos significados estabelecida até então. O binarismo presente na “dialética” de Hegel é desfeito por Gilles Deleuze que faz a substituição da dialética pelos “jogos da vontade de potência” de Nietzsche, referindo-se ao processo perpétuo de autodevir, em que o sujeito supera a si mesmo.

Nesse sentido, Peters afirma que “todos esses pensadores enfatizam que o significado é uma construção ativa, radicalmente dependente da pragmática do contexto, questionando, portanto, a suposta universalidade das chamadas ‘asserções de verdade’”

(2000, p.32). Dessa forma, esses autores contestam o sujeito cartesiano-kantiano humanista, ou seja, o sujeito dotado de autoconsciência, “tradicionalmente visto como a fonte de todo o conhecimento e da ação moral e política” (PETERS, 2000, p.32).

Essa nova significação do Ser tem como base a noção de *différence* (diferença) que tem origem em Nietzsche, Saussure e Heidegger. O primeiro tem sua filosofia interpretada por Deleuze como uma crítica à dialética hegeliana centrada no conceito de “*différence*”.

Esse conceito em Derrida, segundo Peters (2000), está vinculada, primeiramente, à concepção de Saussure de que os sistemas linguísticos são constituídos por meio da diferença; ele também se fundamenta na noção diferença de Heidegger. Após vinte e dois anos, a concepção de Derrida evoluiu para a ideia de *différance*, “que consiste em diferir por adiamento, delegação, prorrogação, dialação, rodeio, retardo, reserva” (DERRIDA apud PETERS, 2000, p. 43). Além de destacar a diferença heideggeriana que distingue o Ser e os entes. Dessa forma “a *différance* é vista determinando os limites linguísticos do sujeito” (PETERS, 2000, p. 43).

Outro termo acrescentado à noção de diferença é o *différend* (diferendo), criado por Lyotard. Segundo Peters (2000) esse termo consiste em uma não existência de regra universal de julgamento que permita decidir entre gêneros heterogêneos do discurso. Lyotard defende que o diferendo é quando há um conflito entre, pelo menos, dois partidos, que não podem ser resolvido porque não existe regra de julgamento aplicado a ambos os argumentos. (LYOTARD 1981 apud PETERS, 2000).

Essas elaborações permitiram uma abertura dos estudos literários das enunciações que se mantiveram fora do que é chamado de cânone, uma vez que elas são oriundas de espaços historicamente marginalizados. Permitem, nesse sentido, uma abordagem da ética na escrita literária. Sobre esta questão, Luana Barossi (2017), ao adotar a noção de *escrevivência*¹³, afirma que a ética abre espaço para questões antes obliteradas e, nos espaços marcados pelos resquícios do colonialismo e/ou escravidão, permite a manifestação poética dos diferentes modos de existir.

¹³ Conceito elaborado pela escritora mineira Conceição Evaristo que relaciona o fazer literário com as experiências diárias do sujeito no plano individual ou coletivo.

Barossi (2017) adota o conceito de ética que se aproxima do de Gilles Deleuze em diálogo com Spinoza sobre a criação de novos modos de vida ou da vida como obra de arte. Sobre essa noção, Deleuze corrobora:

Não se trata mais de formas determinadas, como no saber, nem de regras coercitivas, como no poder: trata-se de regras facultativas que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida (mesmo o suicídio faz parte delas). É o que Nietzsche descobria como a operação artista da vontade de potência (DELEUZE, 1992, p. 123).

Para a autora supracitada, a literatura, uma vez desprendida dos pressupostos críticos que elaboram os cânones e criam as relações hierárquicas de poder no campo literário, assume uma nova dimensão, não determinada pelo aspecto coercitivo (BAROSSO, 2017). Dessa forma, o subalterno não apenas ganha, mas, também, torna-se voz nas produções literárias.

2 OBJETO DO ROMANCE E A FUNÇÃO DO DIALOGISMO

Neste capítulo será discutido o objeto do romance e a função do dialogismo. Ver-se-à que o objetivo da arte literária está para além de descrever a personagem de forma pictórica, mas estabelecer os efeitos de sua forma de existir no mundo da ficção.

2.1 O falante e sua palavra no romance

Inicia-se com o estudo do personagem e seu enfoque no autor. Para Frye (2006, p. 468) “[...] o romancista lida com a personalidade, com personagens vestindo sua *personae* ou as máscaras sociais”, isso torna-o dependente da estrutura de uma sociedade estável. Entretanto, segundo Bakhtin (2011, p.33), nenhum personagem deve ser observado isoladamente em relação à criação literária, porque sua informação completa-se em uma série

de elementos contíguos à “imagem externa”, caso contrário estaríamos diante de uma simples pintura. A personagem requer métodos totalmente específicos de revelação e caracterização artística para que ela obtenha a concepção de si mesma isso significa que não é objetivo da arte literária descrever apenas a personagem de forma pictórica, mas estabelecer nela os efeitos de sua forma de existir no mundo da ficção, o “[...] resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência” (BAKHTIN, 2015, p. 53).

Assim, tem-se como centro organizador da visão artística “Um dado homem”, “em sua presença axiológica no mundo”, um mundo organizado e acabado (BAKHTIN, 2015). Em torno desse homem todos os elementos e relações tornam-se artisticamente significativos e concretos – espaço, tempo e sentido. Essa centralização no homem é o princípio condensador desse mundo e cria para ele uma realidade estética díspar da realidade cognitiva e ética, mas que não se aparta delas. O juízo de valor efetivo, entretanto, só pode surgir a partir da relação axiológica entre o “eu” e o “outro”, porque é essa relação que torna possível qualquer tipo de “juízo de valor efetivo” (BAKHTIN, 2011). Contudo a consciência ganha uma direção axiológica que orienta a vivência do “eu” em direção ao “outro”.

Essa diretriz torna-se basilar na construção do mundo artístico, o que nos leva a concluir, com Bakhtin (2011), que o centro axiológico dessa construção, na realidade, é o “outro”. A relação axiológica do eu para si mesmo é improdutiva.

O discurso tem função essencial na execução dessa criação do todo artístico literário, pois a palavra adapta-se para fins estéticos. A força organizadora, como já dissemos, é a categoria axiológica do “outro” (BAKHITIN, 2011). Por essa razão o autor só se torna próximo da personagem na medida em que ele coincide ou se aproxima do “outro”, desfazendo-se quase totalmente do excedente (conjunto de elementos transgredientes). O acontecimento artístico, nesse caso, ocorre entre duas almas e não entre espírito e alma.

Torna-se importante, aqui, discutir a personagem e seu enfoque no autor, para tanto retomamos as abordagens de Bakhtin sobre os trabalhos artísticos de Dostoiévski para, a partir delas, tentarmos compreender como a estilização da personagem é elaborada e como o universo discursivo do autor é transmitido no universo literário.

Assim, partimos do conceito bakhtiniano do que representa para o romancista a ideia de personagem. Para ele não importa o que o personagem é para o mundo, mas sim o que o mundo é para o personagem, ou seja, a personagem interessa o romancista como ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma (BAKHTIN, 2015,). Ou seja, importa a posição racional e valorativa do homem para si mesmo e para a realidade circundante.

A estilização do personagem pelo romancista moderno, por exemplo, ocorre com a revelação do falante por meio da própria palavra que pode ou não coincidir com do estilizador, e nunca é única no universo discursivo da sociedade, mas somente na palavra o personagem ganha sua “consciência” e “autoconsciência”, assumindo uma postura ideológica no contexto da obra.

Para Bakhtin (2015) essa autoconsciência é o objeto constituinte da visão e representação do autor. Enquanto, tradicionalmente, os romances apresentam a autoconsciência da personagem apenas como um elemento de sua realidade, um dos traços de sua imagem integral, para romancistas como, Dostoiévski - cujas obras Bakhtin tece a sua principal crítica e elabora o conceito de polifonia¹⁴ - toda realidade se torna elemento de sua autoconsciência. Assim,

[...] o autor não reserva para si, isto é, não mantém em sua ótica pessoal nenhuma definição essencial, nenhum traço da personagem: ele introduz tudo no campo de visão da própria personagem, lança-lhe tudo no cadinho da autoconsciência. Essa autoconsciência pura é o que fica *in totum* no próprio campo de visão do autor como objeto de visão e representação. (BAKHTIN, 2015, p. 53 grifo do autor).

Temos assim, a autoconsciência como dominante artístico da construção da personagem. Mas essa autoconsciência é representada literariamente e por esse motivo exige mecanismos específicos da criação literária. A questão-chave que pode nos orientar, na análise de construção de personagem em MSA, refere-se à transmissão da ideologia do autor na consciência ou autoconsciência da personagem.

Nesse sentido, Bakhtin(2015) afirma que

A transmissão e a discussão dos discursos do outro, da palavra do outro, são um dos temas mais difundidos e substanciais do discurso humano. Em todos os cantos da vida e da criação ideológica nosso discurso está repleto de palavras alheias, transmitidas com todos os diversos graus de precisão e imparcialidade. Quanto mais interessante, diferenciada e elevada é a vida social de um grupo falante, maior é o peso específico que o ambiente dos objetos passa a ter na palavra do outro, no enunciado do outro enquanto objeto de transmissão desinteressada, de interpretação, discussão, avaliação, refutação, apoio, sucessivo desenvolvimento, etc. (BAKHTIN, 2015, p.130)

Essa reflexão converge com o que o teórico denomina de heterodiscurso, ou seja, a multiplicidade de vozes “históricas e sociais que povoam a língua” (BAKHTIN, 2015, p. 78). Para este autor são, esses discursos múltiplos que, ao serem estilizados, ou seja, que

¹⁴ Bakhtin utiliza o termo polifonia emprestado da linguagem musical, em que várias vozes simultâneas combinam-se formando uma harmonia. No discurso polifônico, segundo esse pensador, essas vozes se concretizam nos discursos dos falantes, conflitando-se sem nunca coincidirem.

passam por uma elaboração literária no romance, permitem a tradução da posição socioideológica do autor, diferenciando-o nessa multiplicidade do seu grupo e da sua época, mas ao estar imerso nessa multiplicidade de discursos sociais e históricos, seu posicionamento é discutível. Esta é uma característica exclusiva do gênero romanesco, segundo Bakhtin(2015), situação que não existe no texto épico, porque, neste gênero, a voz, no texto, age e fala segundo o plano do autor, que apenas transmite a ideologia universal do mundo épico, não se posicionando ideologicamente, oferecendo, assim, uma ideologia indiscutível.

Entretanto, é importante destacar, que Bakhtin (2015) admite existir diferentes formas de inserção do heterodiscurso no romance. Por essa razão pode-se dizer, conforme suas elaborações teóricas, que, no romance, o protagonista pode pensar e agir segundo o plano do autor, não se destacando da posição ideológica deste, assim como no texto épico, mas entra em confronto com o heterodiscurso circundante no qual o autor está imerso. Dessa forma, mesmo a fusão da posição ideológica do autor com a da fala do personagem romanesco ganha um aspecto apologético e polêmico ao heterodiscurso (BAKHTIN, 2015).

Também são possíveis, no romance, as construções híbridas. Bakhtin transfere o termo “híbrido”, originário do campo científico da fisiologia e da botânica (século XIX), para o campo da Filologia, ou seja, linguístico-cultural. Construções híbridas no romance significa que posicionamento ideológico do personagem romanesco não coincide com o do autor em sua totalidade, mas, evidentemente, nunca é isenta desta, pois, embora as ações do personagem auxiliem em sua representação, não são suficientes para demonstrarem a apreensão que ele tem do mundo, só por meio da palavra essa visão pode ser experimentada. Essa palavra é prenhe de ideologia, e como ideologia nunca é originária, ela não surge no falante no romance, mantém-se em uma relação contígua com a palavra do romancista.

Assim, o heterodiscurso permite apreender as linguagens da sociedade da época do romancista e orienta a temática no romance. Ele integra o texto de forma isenta, sem assinaturas, porém é repleto de imagens de falantes e de estilização das linguagens existentes na sociedade ou aparecem como imagens personificadas do autor, narrador ou personagens. Essas imagens construídas por meio do heterodiscurso impedem que haja, no romance, uma língua única e indiscutível ou inquestionável. Por essa razão o autor afirma que a língua única e consolidada do romancista não tem significação universal. (BAKHTIN, 2015).

Nesse sentido, a linguagem romanesca é dialogicamente¹⁵ correlacionada com o heterodiscurso. O homem no romance é essencialmente um falante e por meio da sua fala o heterodiscurso se materializa, iluminado ideologicamente. (BAKHTIN, 2015)

Assim, Bakhtin (2015) conclui que o “falante” e “sua palavra” constituem o objeto especificador do gênero romanesco. Ele sustenta essa premissa com base em três teses. A primeira refere-se ao falante e sua palavra como objeto de representação.

[...] A palavra do falante no romance não é simplesmente transmitida nem reproduzida, mas *representada literariamente* e, ademais, à diferença do drama, é representada pela palavra mesma (do autor). Mas o falante e sua palavra, como objeto da palavra, são um objeto sui generis: não se pode falar da palavra como se fala de outros objetos do discurso – de coisas, manifestações e acontecimentos mudos, etc.; tal palavra requer procedimentos formais inteiramente específicos e uma representação verbalizada. (BAKHTIN, 2015, p.124 grifo do autor)

A segunda tese refere-se ao falante como um homem¹⁶ “essencialmente social, historicamente concreto e definido” (BAKHTIN, 2015, p. 124). Nesse sentido, seu discurso é uma linguagem social, de grupo e não individual.

A última tese indica o posicionamento do falante em relação ao mundo. Ele é um “ideólogo” e sua palavra, em termos bakhtinianos, é um *ideologema*, ou seja, aspira a uma significação social. É na condição de *ideologema* que a palavra materializa-se no romance.

Com base nessas três teses, o autor reforça a ideia de que não se pode falar do falante e de sua palavra da mesma forma como se fala de outros elementos que constituem o romance. Entretanto, apesar de constituírem o objeto especificador do gênero romanesco, o falante e sua palavra não são os únicos elementos a serem representados no romance. Nem mesmo o homem coincide com o falante - o protagonista é apenas uma das suas formas. Há uma separação entre o discurso e a ação do homem, mas essa ação é sempre ideologicamente iluminada, isto é, ela está sempre conjugada com a palavra motivada ideologicamente, destacando-se no heterodiscurso.

Sendo o heterodiscurso parte integrante do romance, ele contrapõe-se ao protagonista sob várias formas, inclusive sob a forma de discurso absoluto do autor, este

¹⁵ O dialogismo é explicado por Bakhtin em *Problemas na poética de Dostoiévski* (2015). Conceito que será explicitado posteriormente.

¹⁶ Bakhtin usa o termo “homem” no sentido genérico e não confunde seu conceito com o de falante, apresentando-os em *Teoria do romance I: a estilística* como ideias distintas.

também se contrapõe às demais condições do falante, por esse motivo pode-se afirmar que o discurso do autor não só representa, mas também é representado.

O gênero romanesco caracteriza-se pela representação da linguagem, não pela do homem, em si. A linguagem ficcionaliza-se quando “converte-se em discurso nos lábios de falantes, combinando-se com a imagem do falante que representa um universo social ou um pequeno universo *in statu nascendi* ou, ao contrário, um estado moribundo, em extinção.” (BAKHTIN, 2015, p. 128).

Nesse sentido, Kristeva (2012) afirma que todo texto se constrói como um mosaico de citações, ou seja, o texto absorve outro e transforma-se em um novo. A essa operação ela dá o nome de intertextualidade. Assim sendo, pode-se dizer que a linguagem, especialmente a ficcional, é pelo menos dupla. Mas a palavra do outro nem sempre pode ser colocada entre aspas. Há, para tanto, outras formas inesgotáveis de enformar a linguagem alheia, segundo a autora. Ao mesmo tempo, o discurso do outro cria um fundo dialogante e influência na interpretação do que é dito.

Destarte, a intertextualidade constitui o diálogo entre os textos, no sentido amplo. Interessa saber que o conjunto de textos dialogantes correspondem a um conjunto social, conforme o que Kristeva (2012) afirma. É nesse sentido que a noção de intertextualidade está associada ao que Bakhtin chama de dialogismo. Essa relação que todo enunciado mantém com outros enunciados, contém “uma abertura superior sobre o mundo, sobre o ‘texto’ social.” (COMPAGNON, 2000, p. 109).

Assim entende-se o dialogismo como uma interação dos discursos, ele é, aliás, a condição do discurso (COMPANGON, 2010). Existem gêneros mais ou menos dialógicos e o romance é, por excelência, um desses gêneros. Além existem dois subgêneros do dialogismo: o romance monológico e o polifônico. (BAKHTIN, 2015).

No tópico a seguir, busca-se mostrar as diferenças entre esses dois tipos para mais adiante usá-las na análise da obra aqui selecionada para exame.

2.2 Dialogismo em Bakhtin

Dialogismo e polifonia são dois importantes conceitos muito discutidos pela crítica atual. Mikhail Bakhtin discute-os em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2015). Entretanto, antes de comentá-los, é necessário apresentar primeiramente o conceito de

discurso segundo a ótica de Bakhtin, pois esse conceito está intrinsicamente ligado ao de dialogismo e polifonia. Assim o autor define discurso como

[...] a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para nossos fins. (BAKHTIN, 2015, p. 207)

Portanto, discurso para Bakhtin corresponde à “linguagem em ação”, não apenas a uma estrutura estática e imutável como pregava Ferdinand Saussure. O discurso, segundo o referido pensador, não é individual, porque se constrói na interação entre pelo menos dois interlocutores que, por serem de “natureza” social, evocam outros discursos, promovendo uma múltipla rede interacional discursiva. O dialogismo e a polifonia estão relacionados a esse conceito como condição do sentido do discurso (BARROS, 2003).

Para o referido pensador russo, Dostoiévski foi o criador do chamado romance polifônico, um gênero completamente novo que rompe com a forma monológica de se fazer romance, pois destaca-se, agora, o surgimento de um protagonista com autoconsciência, ou seja,

[...] a voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenevalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2015, p. 5).

Nessa direção, muitos críticos tentaram elucidar as questões que surgiram a partir dessa inovação de Dostoiévski. Entretanto Bakhtin (2015) admite, sem modéstia, que apenas as suas formulações permitem compreender “[...] a profunda organicidade, a coerência e a integridade” (BAKHTIN, 2015, 10) da poética do referido escritor.

Bakhtin(2015), contrapõe-se, portanto, à análise de vários pensadores contemporâneos seus que, segundo ele, falharam ao tentar compreender as peculiaridades literárias do romancista supracitado, tendo em vista o caráter inovador que elas apresentam. Por meio dessa crítica, elabora um conceito original sobre a natureza da linguagem que, em Dostoiévski, é reencenada sob a forma do dialogismo.

Para Barros (2003), Bakhtin apresenta o dialogismo como a condição do sentido do discurso. São as observações desse conceito nas obras dostoiévskiana que o fazem refutar as ideias de seus contemporâneos, pois ele acreditava que nenhum deles conseguia identificar o principal traço que diferenciava a obra do romancista russo dos demais de seu tempo: a

polifonia. Bakhtin (2015) pega esse termo emprestado da música para fazer uma relação metafórica com as vozes (autoral e/ou ficcional) que interagem no texto. Compreender esses conceitos, permitirá uma análise mais apurada de outros textos do gênero romanesco que deixam escutar as vozes que dialogam com o contexto no qual estão inseridos obra e autor.

Segundo Barros (2003, p.3), “o dialogismo decorre da interação verbal que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário, no espaço do texto”. Não existe, para Bakhtin (2015), a relação eu/tu no texto dialógico, pois o dialogismo desloca o sujeito, descentraliza-o, rompe com a noção de subjetividade comum, que é substituída pela imagem de diferentes vozes sociais (pelo menos duas), definindo, nesse sentido, o sujeito como histórico e ideológico (BARROS, 2003).

Muitas vezes empregadas equivocadamente como sinônimos, Bakhtin(2015) distingue a noção de dialogismo e polifonia em sua referida obra. Enquanto o primeiro termo aponta para a ideia do diálogo como “condição da linguagem e do discurso” (Barros, 2003, p. 6), polifonia, que se contrapõe à noção de monofonia, é um dos efeitos de sentido decorrentes da interação entre as vozes atuantes no texto. Em outras palavras, a polifonia ocorre quando há uma “interação de várias consciências imiscíveis” (BAKHTIN, 2015, p. 8).

Ao tratar desse fato nas análises das obras de Dostoiévski, Bakhtin reconhece a existência de uma relação dialética nelas, mas afirma que “os vínculos lógicos permanecem nos limites de consciências isoladas e não orientam as inter-relações de acontecimentos entre elas” (BAKHTIN, 2015, p. 8). Nessa relação ele interpreta o “eu” do outro, em Dostoiévski, não como um elemento objetificado, mas como outro sujeito. Dessa forma, ele conclui que os falantes no texto estabelecem entre si uma relação de acontecimentos, e não se reduzem, nesse sentido, às relações dialéticas de tese, antítese e síntese.

O grande diálogo do todo romanesco só foi possível ser visto em Dostoiévski porque ele teve a capacidade de “[...] auscultar relações dialógicas em toda parte, em todas manifestações da vida humana consciente e racional” (BAKHTIN, 2015, p. 47). Tais manifestações se materializam no romance, conforme diz Bakhtin (2015, 47):

[...] há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.

Essa capacidade de desdobramento da linguagem, perceber, ouvir e de entender todas as vozes de uma só vez e simultaneamente foi o que permitiu Dostoiévski criar um e

romance polifônico (BAKHTIN, 2015). Por outro lado fez dele o único romancista de seu tempo capaz de produzir integralmente esse gênero. Todavia isso não significa que, em demais obras, possa inexistir ainda que parcialmente episódios de caráter polifônico.

Sem embargo, considerando o discurso dos personagens de MSA, objeto de análise do presente trabalho, que oscilam entre um tom polifônico e outro monológico (efeitos do dialogismo), faz-se necessário, portanto, uma abordagem da monofonia com a qual a polifonia do romancista russo se contrapõe. Ironicamente, esse conceito, abordado na mencionada obra de Bakhtin, é extraída a partir do percurso traçado pelos críticos mencionados por ele em direção à falha tentativa de identificar o caráter autêntico (polifônico) dos textos de Dostoiévski.

Como foi dito, no início deste tópico, a forma monológica de se fazer romance é colocada em xeque a partir das obras do escritor russo. Na busca por solucionar algumas questões geradas por essa novidade, diversos críticos tentam elucidar as questões que permeiam o discurso dostoiévskiano, mas em alguma medida, falham. O principal equívoco da literatura crítica sobre esse autor, segundo o filósofo russo, foi tentar dar uma resposta ideológica direta às vozes dos seus heróis, caindo na repetida fórmula de análise canônica. Em outras palavras, a crítica dos contemporâneos de Bakhtin não conseguiu criar novos paradigmas para compreender o complexo universo narrativo de Dostoiévski, cedendo, por esse motivo, à velha forma monológica dos gêneros comuns de romance.

O monólogo, nesse sentido, é aqui visto como um ponto de contraposição em relação aos traços da obra de Dostoiévski. É justamente essa ideia de monologismo que conduz os principais críticos do autor aos maiores erros sobre suas narrativas. Todos os caminhos traçados pelos críticos do autor levam a uma monologação, um plano uno da sua obra. Mas, para o autor de referência deste trabalho, alguns desses críticos, em alguma medida, acertam a rota da polifonia do romancista temporariamente.

Bakhtin (2015) considera Grossman como o primeiro entre eles que observou corretamente o caráter conflitante do autor, reduziu o dialogismo que identificou na narrativa avaliada a apenas esse traço. Para Bakhtin (2015), esse não é o principal problema e sim ao fato de que as contradições observadas pelo crítico supracitado, na verdade, representam a multiplicidade de “centros-consciências” não reduzidos a um denominador ideológico.

Bakhtin afirma que Kaus, entretanto, percebe é um dos poucos a perceber essa peculiaridade da “[...] multiplicidade de posições ideológicas equicompetentes” e diz ainda

que “[...] o mundo de Dostoiévski é a expressão mais pura e mais autêntica do espírito do capitalismo” (BAKHTIN, 2015, 19). Bakhtin (2015) concorda com esse pensamento, pois somente no período do capitalismo é que se poderia reunir tantos caracteres contraditórios e heterogêneos para se produzir um romance polifônico, no entanto, para ele Kaus não resolveu o problema da questão “das peculiaridades de construção” dos romances do tipo analisado por ele, uma vez que trata-se de uma representação do “espírito capitalista” na obra de arte, fato que por ele não foi apreciado.

Para Bakhtin(2015) outra falha igualmente cometida foi feita pelo crítico Komaróvitch, ao explorar essa peculiaridade do autor russo dentro de uma unidade orgânica. Esse método é inválido para o teórico russo porque os fragmentos retirados da realidade e postos na obra de Dostoiévski de forma incompatível, conduz o crítico, assim como os demais, com exceção de Bakhtin e seus seguidores, à necessidade de tentar reunir os fragmentos em uma rede organizada, em um plano fora do próprio enredo. Uma busca pela organização lógica de suas ideias em algum nível que não mais o mesmo que se faz nos romances de gêneros preexistentes. A polifonia, segundo o mencionado filósofo da linguagem, consiste na independência de vozes, por essa razão é falha qualquer tentativa de combinar de forma direta os elementos da realidade.

Prosseguindo a essa discussão, Bakhtin(2015) destaca, entretanto a compreensão que Engelgardt fez da obra de Dostoiévski, pois para este crítico o autor não faz uma descrição objetiva exterior, nisso consiste equívoco de Komaróvitch. Ele entende, segundo Bakhtin (2015, p. 25), “a cada herói o mundo se apresenta num aspecto particular segundo o qual constrói-se a representação”. Por isso implicar em não se poder encontrar em Dostoiévski uma descrição objetiva do mundo exterior, sua obra, segundo o crítico, apresenta apenas três níveis representacionais: o “meio”, o “solo” e a “terra”, dependendo do plano contemplado pelos personagens e afirma que esses três planos e os temas correspondentes a eles “representam etapas isoladas do desenvolvimento dialético do espírito” e que percorrem uma “trajetória única”(BKHTIN,2015, p.26).

Em Engelgardt há o combate à ideia como “princípio da representação”, a ideia não é o *leitmotiv* da representação, entretanto ela foi desprezada como *objeto da representação* para o crítico mencionado (BAKHTIN, 2015, p. 27), conforme essa situação, toma-se o romance dostoiévskiano como filosófico e, portanto, monológico. Ainda de acordo

com Bakhtin (2015) apesar de ter elaborado com muito cuidado a questão do princípio representacional nas obras de Dostoiévski, o crítico supracitado cometeu, assim como seus antecessores, o erro de tornar monológica os romances daquele, uma vez que estabeleceu entre os universos múltiplos das personagens um tipo de inter-relação de acontecimentos. Isso se deve ao fato de que se interpretou o universo de Dostoiévski do ponto da dialética hegeliana, que por princípio pressupõe a existência de um todo orgânico e uno dentro do qual acontecem o confronto de ideias contraditórias que podem combinar-se em forma de síntese. Em Dostoiévski, entretanto, as ideias plenas ou autoconsciência materializadas em seus personagens são imiscíveis.

A partir dessas abordagens teóricas sobre a obra dostoiévskiana, percebe-se também o caminho inverso da polifonia. Bakhtin(2015), por meio desses equívocos, identificou os traços que compõem o romance monológico, levando à compreensão deste como uma manipulação ideológica do universo romanesco na qual a ideia é apenas negada ou afirmada. Nesse sentido a ideia (a palavra) não coincide com a imagem do protagonista, mas é colocada mecanicamente em seus “lábios” para cumprir o papel de “agente dessa ideia-fim” na cosmovisão sistêmico-monológica do autor.

Como visto até aqui a discussão referente ao dialogismo permite diversas abordagens, e é nesse sentido que, tentou-se analisar o posicionamento ideológico dos personagens centrais de *Meio Sol Amarelo* da nigeriana Chimamanda Adiche e de que maneira se relaciona com o universo heterodiscursivo da obra.

3 MEIO SOL AMARELO: UMA NARRAÇÃO E TRÊS OLHARES

Como obra pós-colonialista, MSA aborda temas que contestam o modo de ser a cultura ocidental imposta como modelo de civilidade para o nigeriano, além de temas como a formação da nação, o deslocamento do lugar feminino na sociedade tradicional/patriarcal, e críticas contra o neocolonialismo, relacionadas ao suposto apoio inglês ao grupo auçá que se opunha à criação de Biafra (RESENDE, 2013).

Por ser uma obra que resgata as muitas vozes dos sujeitos que experienciaram uma guerra atroz e devastadora na Nigéria da década de 1960, esse romance apresenta, como novidade, põe em o destaque da vida doméstica dos civis. Tendo como personagens principais Olanna, Ugwu (ambos de etnia ibo) e Richard (inglês expatriado), que têm suas vidas modificadas pelos impactos causados pela guerra. Ao redor destes orbitam dois personagens, classificados, aqui, como secundários, cujas as ações entrelaçam-se com as dos protagonistas, ao longo da narrativa, ajudando a compor a densidade do enredo: Kainene e Odenigbo - a primeira é a amante de Richard e irmã gêmea da protagonista; o segundo é um professor universitário com quem Olanna se casa.

O romance, narrado em terceira pessoa, divide-se em quatro partes. Ao longo dos 37 capítulos da obra, a narrativa flui de forma não linear à medida em que alterna-se entre o olhar de cada uma das três personagens principais, a cada capítulo, e cria saltos temporais, com avanços e retornos, entre alguns episódios. Pode-se dizer, portanto, que as narrativas são contadas ora sob o ponto de vista de Ugwu, ora sob o de Olanna, ora sob o olhar de Richard, entrelaçando-se em vários momentos, permitindo, dessa forma, a construção de uma imagem caleidoscópica.

A primeira parte destaca o relacionamento de Olanna e Odenigbo e a insólita inserção do jovem Ugwu no núcleo familiar recém-formado. A protagonista, Olanna, é uma mulher de origem rica que resolve abandonar a casa e a herança dos pais para fugir do destino de casar-se com um poderoso chefe político que facilitaria as transações financeiras para a família. Ela resolve ser professora e morar em Nsukka com Odenigbo, um intelectual revolucionário ibo, que apoia a causa de Biafra. Ele contrata Ugwu, jovem aldeão e muito humilde, para os serviços da casa que, sem muita dificuldade, adapta-se ao trabalho, visto

tradicionalmente como atividade feminina, e rapidamente ganha o afeto dos patrões, especialmente o de Olanna.

Ainda nessa primeira parte do romance, um terceiro personagem compartilha o protagonismo com os dois já citados: Richard, um jovem inglês branco, jornalista. Ele decidiu ir para a África após encantar-se com a imagem de uma vaso nigeriano que viu em uma revista. Ele viaja então para Nigéria com o intuito de conhecer mais sobre essa arte e escrever, sem sucesso, um livro sobre a experiência. Durante sua estadia no país, conheceu Kainene, irmã gêmea de Olanna, um encontro que rendeu-lhe uma intensa paixão. Decidindo morar na Nigéria, passa a viver com a amada até o fim da guerra. Apesar de ser gêmea de Olanna, Kainene distingue-se muito da irmã, tanto físico quanto psicologicamente. Descrita, na narrativa, como um ser “andrógino”, ela não atrai a atenção dos homens da alta sociedade pela pouca beleza, mas é destemida e possui habilidade para os negócios da família, papel este que caberia a um filho que seus pais não tiveram, mas que ela assume com muita destreza ao ponto de continuar lucrando mesmo no período da guerra.

Já a segunda parte da obra faz um salto temporal, situando a narrativa nos fins da década de 1960, apresentando o início e a progressão da guerra e, conseqüentemente, os problemas gerados por ela na vida cotidiana dos personagens. A jovem professora, Olanna, sofre o primeiro trauma, quando em viagem para a cidade de Kano, presencia um massacre promovido pelo grupo auçá que “caçava”, na cidade, pessoas da etnia ibo para serem executadas por motivos religiosos, a priori, mas com conotação também política. Diante do perigo da situação, ela tenta, inutilmente, salvar, com a ajuda de um amigo, seus tios e uma prima grávida. A perda brutal dos parentes faz com ela, ao retornar para casa, mergulhe em uma depressão profunda. A protagonista só então começa a compreender a gravidade da guerra quando seu companheiro, Odenigbo, diante das fervorosas discussões com os demais intelectuais de Nsukka, recusa-se a reconhecer. Com o avanço das tropas federais de Nigéria em territórios biafrenses, de domínio dos ibos, o casal de professores é forçado a fugir com Ugwu e Baby (filha apenas de Odenigbo) para outras cidades em busca de refúgio. Nesse ínterim, a relação entre as irmãs gêmeas sofre uma fissura por motivos que só serão revelados no terceiro capítulo e Olanna, após vários problemas no relacionamento, casa-se com Odenigbo.

A terceira parte faz um retorno ao início dos anos de 1960, expondo episódios que elucidam algumas cenas narradas na segunda parte. Nela, são expostas as traições de

Odenigbo com Amala - uma criada que foi levada até ele, propositalmente, por Mama (mãe de Odenigbo), a fim de provocar o rompimento da relação que ela não aprovava. Também é revelado que, no período da separação, Olanna teve um caso com Richard, abalando as relações pessoais entre casais, e, mais especialmente, entre as irmãs, que ficam sem se falar por um tempo. Da traição de Odenigbo, nasce a menina Baby, que é rejeitada pela própria mãe e preterida pela avó paterna, que desejava um neto “homem”. A criança rejeitada é aceita e criada por Olanna, após esta perdoar o amado.

Na quarta e última parte do livro, tem-se novamente um salto temporal, fins dos anos 1960, mostrando o agressivo avanço da guerra. Os personagens mudam de abrigo mais uma vez, vão para a cidade de Umuahia, a capital de Biafra e vivem em situação de privação e miséria provocada pela guerra. Ugwu é recrutado involuntariamente para servir ao exército de Biafra, passando a ver de perto os horrores do conflito. Ao ter o batalhão em que servia atingido por fogo inimigo, fica gravemente ferido e seu paradeiro, desconhecido, sendo, inicialmente tido como morto. Ao receber a notícia da suposta morte do rapaz, Olanna e Odenigbo se entristecem profundamente e a relação do casal sofre abalos que somam-se às tensões causadas pela notícia da morte da mãe de Odenigbo, que em consequência disso torna-se alcóolatra. Depois descobre-se que Ugwu está vivo, mas muito ferido, pouco tempo depois, ele retorna para o abrigo dos patrões. Olanna se reconcilia com a irmã e, com a queda da capital Umuahia, ela e os outros passam a morar com Kainene e Richard em uma das últimas cidades com campos de refugiados. Kainene, após assistir a trágica morte de um de seus criados, vítima de estilhaços de bomba, dedica-se intensamente aos refugiados até desaparecer misteriosamente após sair para terras inimigas em busca de alimentos para todos do acampamento, sem nunca mais retornar.

Ao fim de cada uma das partes do romance, aparece uma nota com trechos de um livro fictício intitulado “*O mundo estava calado quando nós morremos*”. A leitura desses trechos leva o leitor a pensar que a autoria do livro é o estrangeiro Richard, já que o título fora proposto por ele em conversa que teve com o jovem Ugwu. No entanto, no fim do romance entende-se que o título é obra de Ugwu que após seu retorno da guerra pusera-se a escrever até o fim da guerra, influenciado pela leitura de um livro biográfico de um soldado norte-americano que leu durante seu treinamento de soldado.

A narrativa de Adichie convida para uma análise mais apurada da evolução desses personagens protagonistas que ao longo do romance sonham com uma nação fictícia; e testemunham o extermínio de seu povo pelo fogo e pela fome. Percebe-se em cada um

deles uma evolução singular de seus discursos. Essa mudança é construída a partir dos traumas vividos por eles, permitindo-lhes uma ampliação da percepção que têm de si mesmos e dos outros. Suas vozes entram em conflito ora com o que eram antes da guerra, ora com as outras vozes que surgem no decorrer da guerra.

Nos próximos tópicos esses personagens serão analisados tendo como base essa relação dialógica entre essas diversas vozes.

3.1 Olanna: uma mulher transformada pela guerra

Chimamanda Adichie, antes do ofício da escrita literária em si, assume-se como uma ativista feminista. Notar esse posicionamento político da autora, ajuda a compreender a construção dialógica das personagens femininas em *Meio sol amarelo*, especialmente a protagonista, Olanna.

No texto *Sejamos todos feministas publicado no ano de 2015 pela editora Companhia das Letras*, Adiche revela que nem sempre soube o que era ser *feminista*, até o momento em que assim foi chamada por seu amigo, Okoloma, e percebeu que ele a insultava com isso, embora ela não soubesse exatamente o que o termo significava. Em suas tenras investigações a nigeriana pôde notar que, no discurso dos que a rodeavam, a palavra era proferida com uma carga semântica negativa, como se ser feminista estivesse atrelado a “mulheres infelizes que odiavam homens” e ainda a algo que “não pertencia à cultura nigeriana/africana”. Mas, naquela época, ao pesquisar no dicionário, descobriu que o significado era na verdade algo positivo, pois era designado a uma pessoa que acredita na igualdade social, política e econômica entre os sexos. Decidiu que seria feminista, mas que não corresponderia àquela imagem negativa associada à categoria. Foi dessa forma que ela se viu incumbida de desconstruir essa ideia negativa que se tem por pessoas que buscam o respeito e a igualdade de gênero na sociedade.

Diante dessa postura, é preciso que se faça uma leitura crítica sobre as relações sociais do sexo para entender melhor como se dá essa tensão que leva pensadores e pensadoras como Adichie à necessidade de discutir a questão da desigualdade de gênero e seus efeitos na vida das mulheres. Para tanto, faz-se, aqui, um empréstimo de noções sobre o feminismo.

Considera-se o que Helena Hirata et tal (2009) apontam no *Dicionário crítico do feminismo* sobre as relações sociais do sexo:

A relação social é, em princípio, uma tensão que atravessa o campo social. Não é alguma coisa passível de reificação. Essa tensão produz certos fenômenos sociais e, em torno do que neles está em jogo, constituem-se grupos de interesses antagônicos. Em nosso caso, trata-se do grupo social homens e do grupo social mulheres, os quais não são em nada passíveis de serem confundidos com a dupla categorização biologizante machos-fêmeas. (HIRATA et al, 2009, p. 71)

As autoras do referido *Dicionário* preconizam o estudo epistemológico desses grupos destacando, como centro da questão, o trabalho e suas divisões. Elas propõem que esse estudo seja feito com base nas relações sociais do sexo e divisão sexual do trabalho, tendo em vista que essa divisão tem status de *enjeu*¹⁷ dessas relações. Também caracterizam essas relações pelas seguintes dimensões:

- a relação entre os grupos assim definidos é antagônica;
- as diferenças constatadas entre as atividades dos homens e das mulheres são construções sociais, e não proveniente de uma causalidade biológica;
- essa construção social tem uma base material e não é unicamente ideológica; em outros termos, a “mudança de mentalidades” jamais acontecerá de forma espontânea, se estiver desconectada da divisão de trabalho concreta; podemos fazer uma abordagem histórica e periodizá-la;
- essas relações sociais se baseiam antes de tudo numa relação hierárquica entre os sexos; trata-se de uma relação de poder, de dominação. (HIRATA et al, 2009, p. 71)

Torna-se importante salientar que, como fenômeno social, essas relações são encontradas em todas as sociedades conhecidas. Como se sabe, os discursos narrativos participam dos jogos de linguagem e dos jogos de poder, por essa razão, analisar narrativas requer observar as ações e performances socioculturais (MOTTA, 2013). É nesse sentido que se pode fazer uma abordagem dessa questão específica na obra de Adichie, na qual aparecem as diferentes figuras femininas de diferentes camadas sociais, destacando-se Olanna, Kainene (sua irmã), Mama (sua sogra) ou Amala (a criada desta última) e Arize (sua prima materna). Mulheres que trazem, em si, os diferentes paradigmas das relações mencionadas e diferenciam-se (ou até mesmo contrastam), em certa medida, da imagem de Olanna e por essa razão permitem fazer um quadro comparativo dos diferentes discursos delas.

Olanna é uma mulher bela, rica, refinada e instruída. Traz, em si, uma imagem que funciona como modelo para a sociedade patriarcal na qual está inserida.

Quer dizer que está indo para Nsukka para se casar com Oenigbo, irmã?. Perguntou Arize.

¹⁷ Segundo Hirata (2009) significa o que está em jogo, disputa, desafio.

Casar, propriamente, não. Eu só quero ficar perto dele, e também quero dar aula.”

Os olhos redondos de Arize eram de espanto e de admiração. “Só mulheres que têm todo esse estudo, feito você, podem dizer uma coisa dessas, irmã. Se pessoas como eu, que não têm estudo, esperarem muito mais, vamos todos acabar extintos.” (ADICHE, 2008, p. 54)

Embora não rejeite totalmente a ideia do casamento e de formação de família, a postura subversiva da personagem contrasta com a expectativa dos outros.

Caberia falar um pouco da relação dela com a família e os pais. Era usada como “isca sexual” nos jogos estratégicos do pai em prol dos negócios da família.

[...] Olanna não queria jantar com os pais, sobretudo porque eles haviam convidado o chefe Okonji. Porém a mãe foi até seu quarto para lhe pedir por favor que fosse; não era todos os dias que tinham a oportunidade de receber o ministro das Finanças, e esse jantar era ainda mais importante por causa do contrato de construção que seu pai estava querendo. “Biko, vista alguma coisa bonita. Kainene também vai se vestir”, acrescentou a mãe, como se, ao mencionar a irmã gêmea, tudo ficasse legitimado. (op cit, p. 41)

Essas estratégias iam ao encontro dos interesses do chefe Okonji, uma vez que ele era um homem poderoso, cheio de privilégios e acreditava que poderia comprar mulheres como Olanna.

Eu simplesmente não consigo tirar você da cabeça disse o chefe Okonji de novo. Olhe só, você não precisa trabalhar no ministério. Posso nomeá-la para uma diretoria, a diretoria que você quiser, e posso mobiliar um apartamento onde você quiser. E puxou-a para si. (op cit, p. 45)

Embora já tivesse passado por situações semelhantes a esta, Olanna sentiu uma vaga náusea.

Por alguns instantes, Olanna não fez nada, o corpo frouxo ao lado dele. Estava acostumava com isso, com ser agarrada com homens embebedos em nuvens de direitos, recendendo a colônia, que presumiam, por serem poderosos e acharem-na bonita, que eles se pertenciam. Por fim, empurrou-o e sentiu uma náusea vaga ao perceber que suas mãos haviam afundado naquele peito mole. Pare com isso, chefe. (op cit, p.45)

Contudo, o que a personagem não aceitava era as imposições dos pais e, portanto, sempre opôs-se aos seus desígnios quanto à questão de se casar com quem eles escolhessem como é possível observar no trecho: “[...] *Sempre que (Odenigbo) sugeria que se casassem, ela dizia não. Estavam felizes demais, ainda que imprecisamente, e ela queria conservar esse elo; temia que o casamento achatasse tudo numa parceria prosaica.* (op cit, p. 66)

A personagem vivia um relacionamento com pais que beirava a artificialidade e várias das suas posturas e as decisões sofriam com a desaprovação ou estranhamento por parte dos pais.

Quando se mudaram para a casa atual, com seus dez quartos, os pais optaram por quartos separados pela primeira vez. “Eu preciso do armário inteiro e vai ser bom receber a visita do seu pai!”, tinha dito a mãe. Porém aquela risada juvenil não soara real aos ouvidos de Olanna. A artificialidade do relacionamento dos pais, sempre lhe parecia mais dura, mais vergonhosa, quando estava em Kano. (op cit, p. 56)

Nos trechos e falas apresentadas acima nota-se o valor social que é atribuído ao casamento e como sua contestação ou rejeição, por parte da protagonista, faz com que ela pareça deslocada do seu mundo. Nesse aspecto, percebe-se que a atitude de Olanna e seu discurso transmitem os questionamentos típicos da visão de mundo da própria autora de MSA, visão esta que pode ser exemplificada neste trecho de *Sejamos todos feministas*¹⁸:

Uma vez, um nigeriano conhecido meu me perguntou se não me incomodava o fato de os homens se sentirem intimidados comigo. Eu não me preocupo nem um pouco — nunca havia me passado pela cabeça que isso fosse um problema, porque o homem que se sente intimidado por mim é exatamente o tipo de homem por quem não me interesso. Mesmo assim, fiquei surpresa. **Já que pertencço ao sexo feminino**, espera-se que almeje me casar. Espera-se que faça minhas escolhas levando em conta que o casamento é a coisa mais importante do mundo. O casamento pode ser bom, uma fonte de felicidade, amor e apoio mútuo. Mas por que ensinamos as meninas a aspirar ao casamento, mas não fazemos o mesmo com os meninos? (ADICHIE, 2014, grifo nosso).

¹⁸Disponível

em:

<http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/7771/material/LIVRO%20Sejamos-Todos-Feministas.pdf>> Acesso em: 26 ago. 2018.

Esse relato de Adichie (2014) exemplifica a postura política da autora que questiona a cultura que impõe o casamento como um desígnio e fonte única de felicidade para a mulher. Nesse sentido, a correspondência entre ambas as posturas (da personagem e da autora) cria uma relação dialógica, mas por coincidirem promovem uma monofonia em termos bakhtinianos. Mas, como se pode observar nos diálogos entre Olanna e outras mulheres da narrativa, seu discurso entra em conflito com o discurso coletivo vigente tanto no plano da narrativa, quanto no universo heterodiscursivo no qual a autora está inserida.

Apesar de ter uma irmã gêmea, não são exatamente iguais e a diferença que se nota entre elas faz com que cada uma seja tratada de maneira diferente. Observa-se que, a mãe não faz a mesma exigência à outra irmã. Ao contrário de Olanna, Kainene tem uma aparência física “quase andrógina”, não herdou a beleza da mãe, isso faz com que ela não atraia o interesse dos homens poderosos com os quais o pai lida. Por outro lado, ela tem habilidades no negócio e por isso acaba ficando com o papel que caberia a um filho nas culturas de dominação masculina, conforme pode ser observado no discurso de Kainene presente em alguns trecho do livro:

Quer dizer que Kainene vai administrar a fábrica de cimento?”, perguntou o chefe Okonji, virando-se para o pai. Ela vai controlar tudo o que temos no leste, as fábricas e nossos novos investimentos em petróleo. Ela sempre teve um excelente olho para os negócios. (op cit. p. 43); “Kainene é só como um filho, ela é como dois filhos homens”, disse o pai [...] (op cit. p. 43).; “O bom de ser a filha feia, é que ninguém usa a gente como isca sexual.” (op cit. p. 48).

Há uma determinação estabelecida para as irmãs em sentidos de oposição, em que se tenta tornar uma imagem da mulher submissa, cujo o papel é servir sexualmente ao marido ou pretendente; para a outra, na ausência de um filho, busca-se a sua masculinização, para servir à continuação aos negócios da família.

Diante do exposto podemos discutir a importância da abordagem semiótica nas relações familiares dessas personagens e como isso afeta diretamente o modo de vida de Olanna. Para tanto, consideremos os conceitos elaborados por Stuart Hall, quando nos diz que a princípio a abordagem semiótica se preocupava com a descentralização do sujeito e como isso se relacionava com a representação. Estudos posteriores de Foucault ampliaram esse sentido, levando em consideração as relações sociais cujo entendimento só poderia ser dado a partir das próprias práticas sociais. Assim, Hall (2016) afirma:

Na abordagem semiótica, o sujeito foi retirado do centro da linguagem. Teóricos posteriores retornaram à questão do sujeito ou, ao menos, ao espaço vazio que a teoria de Saussure havia deixado; sem, obviamente, colocá-lo(a) de volta ao centro, como autor ou fonte do sentido. Mesmo que a linguagem, de algum jeito, “fale sobre nós” - como Saussure tendia argumentar -, também é importante notar que em certos momentos históricos algumas pessoas têm mais poder para falar sobre determinados assuntos que outras (médicos homens sobre as pacientes loucas do fim do século XIX, por exemplo, para pegar um dos exemplos desenvolvidos na obra de Michael Foucault). Modelos de representação, argumentavam esses críticos, devem focar nesses aspectos mais amplos de conhecimento de poder. (HALL, 2016, p. 78).

Nesse sentido, a imagem que Olanna representa é oposta à da irmã (o homem da família, no sentido simbólico), cumpre-lhe o papel de tornar-se passiva no jogo de relações financeiras do pai e dos empresários ou personalidades importantes com quem ele transaciona.

Essa contraposição de imagens sexuadas (feminino/masculino) entre as irmãs refletem as relações sociais de sexo. A produção dessa diferenciação embora não disponha de um órgão masculino como um “lembrete da dominação” para uma delas, está caracterizada na divisão das funções a elas impostas. E essa divisão de trabalho confere a uma delas um lugar de poder na família, justamente àquela encarregada do trabalho “masculino”.

Na ausência de um homem, transforma-se a irmã “menos bela” nessa imagem masculina, assim estabelece-se o lugar de cada uma dentro desse espaço familiar. E para Olanna fica o encargo de ser a “fêmea” a ser negociada com os poderosos chefes com os quais o pai deve manter as transações comerciais.

Para fugir dessa determinação, ela decide sair de casa, seguir carreira de professora de Sociologia e morar com seu namorado, Odenigbo. Apesar dessa fuga, ela se depara mais ainda com as cobranças feitas por outros grupos que lhe exigem comportamento conforme suas tradições. Saindo de uma família cujo comportamento replica o do ex colono, volta-se para uma vida mais simples, em comparação com a anterior, e insere-se num universo de intelectuais com ideais revolucionários e sociais. Embora ela e o namorado pertençam à etnia ibo, nota-se que Olanna, por ter tido uma educação ocidentalizada, é totalmente desvinculada das práticas e tradições de sua comunidade. Entretanto, essa ocidentalização leva-a involuntariamente a um conflito engendrado pela mãe do seu companheiro.

Mesmo fugindo das determinações impostas pela família, Olanna depara-se com outra oposição, que até então não a incomodava, uma vez que vivia sob égide de uma família que absorvia os princípios ocidentais, vê-se então diante da tradicional mãe do seu amado e este encontro a marca profundamente, pois tira-lhe, momentaneamente, a liberdade que queria

ao escolher seu próprio caminho. A presença da Mama¹⁹ coloca em xeque essa relação com o namorado. Cai sobre ela a cobrança das práticas das tradições ibos, como se percebe nos fragmentos a baixo:

Fiquei sabendo que você não mamou no seio da sua mãe”, disse a mãe do Patrão. Olanna parou onde estava.

“O quê?”

“Dizem que você não mamou nos seios da sua mãe.” Virando-se para olhar Olanna de frente, continuou: Por favor, volte e diga a elas que você não conseguiu achar meu filho. Diga às suas companheiras bruxas que não encontrou com ele.

Olanna olhou-a perplexa. A voz da mãe subiu de tom, como se o continuado silêncio de Olanna a obrigasse a gritar. Você me ouviu? Diga a elas que remédio nenhum vai funcionar com o meu filho. Ele não vai se casar jamais com uma mulher anormal, a menos que me mate antes. Só sobre o meu cadáver! A mãe do Patrão bateu as mãos, solto uma espécie de pio e estapeou a boca com a palma da mão, para que o som ecoasse. (op cit. p. 117-118)

“Não vou deixar que essa bruxa continue controlando me filho. Ela não vai conseguir. Vou consultar o dibia Nwafor Agbada, quando voltar para casa; os remédios dele são famosos lá nas minhas bandas.” (op cit. p. 119)

Percebe-se nesses trechos que a não aceitação de Olanna como nora legítima deve-se a uma questão fortemente marcada pela cultura na qual Mama está inserida. Revela-se, pelo próprio discurso desta, que a protagonista não mamara nos seios da mãe biológica, e isso corresponde a um contrassenso, pois contraria as práticas tradicionais das tribos de sua etnia. As referidas práticas de cunho cultural são reveladoras das relações sociais e estão associadas a uma crença.

Nesse sentido pode-se afirmar que as representações religiosas ou de crenças agem sobre a realidade e moldam as relações, principalmente, das mulheres com as religiões (HIRATA et tal, 2013). Dessa forma, a crença religiosa apresentada pela outra personagem reforça a estrutura social que relega a mulher ao profano. Olanna passa a ser para aquela a representação de uma bruxa, de uma feiticeira que conquistara o filho de uma mulher de fé. Por outro lado, para retirar Odenigbo das amarras da suposta feitiçaria de Olanna, há sinais, na narrativa que mostram que ela mesma tenha produzido alguma espécie de “remédio” feito

¹⁹ Ao referir-se à matriarca das famílias tradicionais ibos, os personagens tratam-nas por Mama.

por um *dibia*²⁰ para fazer o filho sentir-se atraído pela criada Amala e, assim, separar o casal. É interessante notar a contraposição entre a representação do *dibia*, sacerdote masculino, com a mulher considerada profana (bruxa). Nesse sentido, vale compreender o que Maria José F. Rosado diz:

Pesquisadoras feministas questionam o campo da sociologia da religião e evidenciaram o sexismo da abordagem clássica. Em *As formas elementares da vida religiosa*, Durkheim (1912) propõe uma rígida divisão entre o sagrado e profano como algo constitutivo das religiões e da sociedade. De acordo com ele, só os homens são portadores do sagrado, protagonistas das crenças e dos ritos pelos quais são criadas novas relações e a própria sociedade. As mulheres, por sua vez, são relegadas ao profano, ao cotidiano repetitivo, portanto incapazes de serem portadoras de uma força criadora. Ritos e crenças devem contribuir para manter o mundo ideal dos homens, separado do mundo das mulheres, mesmo nas sociedades modernas e secularizadas. Max Weber (1920) distingue dois tipos de religiões. As baseadas no ascetismo, no nacionalismo, defendem a ação no seio da sociedade; permitem a existência de heróis, líderes carismáticos ou profetas; são associados a homens. Outras têm um caráter mágico, extático, incorporando o erotismo, são orientadas para o amor; estão distante da ação e são associadas às mulheres. (HIRATA et al, 2013, p. 215).

Assim, pode-se dizer que as crenças e religiões têm por base a divisão sexual do trabalho, tal como afirma Danièle Kergoat (2013) que aponta para uma relação de poder dos homens sobre as mulheres. Essa divisão coloca as mulheres no nível de inferioridade em relação aos homens. Na obra aqui discutida percebe-se que Olanna é, para sua sogra, um ser do mal, isso por conta do conhecimento que ela tem da história sobre ela, que provavelmente por não ter “mamado nos seios da mãe” possa ser portadora de alguma maldição, segundo suas crenças. Mas a importância maior é o fato de ela ser mulher, pois a crença e religião associa a homens e mulheres papéis diferentes.

Nesse ponto, a construção dos personagens ocorre pela representação literária desses discursos. Tanto Olanna como sua sogra criam, por meio do seu discurso e suas ações e conflitos, uma relação intertextual com as questões sociais vigentes no contexto de produção do romance. Isso ocorre porque os personagens são exemplares *sui generis* de falantes e como tais, são essencialmente sociais (BAKHTIN, 2015).

Assim, a composição literária de Olanna ocorre na medida em que seu discurso interage com essas outras falas. Por meio desses embates discursivos com o outro, revela-se por meio de sua existência literária os problemas relacionados à condição feminina que é uma

²⁰ Uma espécie de curandeiro e autoridade religiosa das aldeias.

das questões atuais que tem ganhado muito espaço no campo epistemológico. Adichie promove essa discussão por meio dessa personagem central.

Os acontecimentos na vida de Olanna são, no decorrer do romance, muito oscilatórios. Todas as situações que provocam-lhe dor e sofrimento correspondem as que são superadas por ela, mas que voltam sob um novo aspecto, deixando-a assim entre o alívio e a dor. Eis que esse movimento é o que vai definir a protagonista. O universo interior da mulher forte, que está sempre pronta a resolver conflitos, entra em choque com a visão de mundo daqueles que acreditam em um destino já traçado e inalterável. Diante da já mencionada traição, ela supera o sofrimento com muita racionalidade (elemento que caracteriza sua forma de existir no mundo), perdoa o amante e chega ao maior ato de complacência de alguém que está em sua posição, adota a filha, fruto da deslealdade do parceiro. Esse perdão é dado só para ele, mas, em relação à Amala, ela é inocentada pela protagonista, por não ser ela quem devia a fidelidade da relação conjugal e, por ser mulher e pobre, viu-se condicionada ao abuso para manter, talvez, o emprego. Nessa situação cabe, em vez de culpa, uma qualificação de vítima, por ter sido usada por Mama para atrair Odenigbo.

O discurso de Amala mostra outro aspecto dessas relações que entram em confronto com essa imagem que se constrói a partir de Olanna.

Eu disse a Mama que iria mandar Amala ver o doutor Okonkwo, em Enegu, mas ela disse que só por cima do seu cadáver. Disse que Amala vai ter o bebê e criá-la sozinha. Tem um rapaz que mexe com madeira em Ondo, com quem Amala vai se casar.” Odenigbo se levantou. “Mama planejou tudo desde o início. Agora percebo que primeiro ela garantiu a bebedeira, depois mandou Amala ir ao meu quarto. É como se eu tivesse caído dentro de alguma coisa que não entendo direito. (ADICHE, 2008,. p. 269)

[...] Olhando para Amala, de repente, Ugwu sentiu raiva. Sua raiva, porém, não era dirigida a Amala, e sim a Olanna. Ela não devia ter fugido da própria casa só porque o feitiço de Mama havia empurrado o Patrão para os braços dessa mocinha vulgar. Devia ter ficado e mostrado a Mala e a Mama que é que mandava ali. (op cit. p. 279)

Mama acabou de me contar.” Disse Odenigbo. “Disse que Amala não quer nem ver o bebê.” (op cit. p. 291)

Amala resmungou qualquer coisa. Por fim, virou o rosto para eles e Olanna pode vê-la: uma mocinha feiosa, da roça, encolhida na cama como se para suportar mais um golpe furioso da vida. Nem uma vez ela olhou para Odenigbo. O que ela devia sentir por ele era um medo reverente. Se Mama a tinha mandado entrar no quarto do seu filho ou não, o fato é que ela não disse não porque nunca lhe passou pela

cabeça que pudesse dizer não. Odenigbo deu uma cantada embriagada em Amala e ela se submeteu prontamente, sem levantar objeção nenhuma: ele era o Patrão, falava inglês, tinha carro. Foi tudo como deveria ser. (op cit. p. 292)

Nota-se por meio dos trechos a cima que Amala é a imagem de oposição mais forte na obra em relação a Olanna. Pesa, nessa comparação, a distinção social entre elas. Enquanto Olanna veio de uma classe social abastada, Amala é apenas uma aldeã pobre, trabalhando como criada para uma matriarca de sua comunidade, de origem humilde. É a imagem da empregada doméstica que sofre exploração, inclusive a sexual, uma vez que fora impelida a deitar-se com o filho da patroa.

Essa imagem é construída coletivamente na sociedade. Tal postura é encontrada no discurso de Ugwu sobre ela. Até a própria Amala assimila inconscientemente essa condição e isso fica evidente quando ela faz uma comparação entre si e Odenigbo destacando-se nessa comparação não só o gênero, mas a classe social. A patroa, a Mama, também reforça essa valorização masculina quando cria a expectativa de Amala dar-lhe um neto, mas decepciona-se com o nascimento de uma menina e não um menino como desejado, por isso a rejeita. A criança passa a ser para Amala um símbolo dessa exploração, recusar-se a criá-la não é um ato de covardia, visto por ela, mas uma forma de reagir a tudo isso. Ao assumir a maternidade de Baby, filha de Amala e Odenigbo, provoca algumas mudanças em Olanna. Essa assunção da maternidade, por parte dela, gera uma mudança de forma inesperada que é agravada com o início da guerra, o que altera o curso e os planos que ela fez no início da narrativa.

Temos, portanto a “guerra”, o elemento de destruição da nova estabilidade que a protagonista tenta manter a todo custo. E é justamente esse conflito bélico que evoca a reflexão na personagem diante de questões que envolvem sua identidade e sua função de mulher no mundo. Chama a atenção a proposta da autora, durante a construção dessa personagem, de levar o leitor a acompanhar não o desenrolar de um conflito externo, mas a experiência de transformação em uma mulher que vê suas certezas criadas, a partir de uma educação ocidentalizada, desmoronar com a deflagração desse conflito. Ela é atingida, dessa forma, em dois sentidos, ou planos, externa e internamente:

[...] Depois que Baby dormiu, Olanna contou a Odenigbo o que vira. Descreveu as roupas vagamente conhecidas nos corpos sem cabeça jogados no quintal, os dedos ainda se mexendo na mão de Tio Mbaezi,

os olhos revirados da cabeça de criança na cabaça e o tom esquisito na pele — um cinza chapado, amarelado, como um quadro-negro mal apagado — de todos os cadáveres que jaziam no quintal. (op cit. p. 186)

Nessa noite teve o primeiro mergulho no Escuro. Um grosso cobertor desceu de lá de cima e comprimiu seu rosto firmemente, enquanto ela lutava para respirar. Depois, quando se foi, liberando-a para respirar fundo muitas vezes, Olanna viu corujas em fogo na janela, sorrindo e chamando por ela com as penas chamuscadas. Tentou descrever esses Mergulhos no Escuro para Odenigbo. Tentou dizer também qual era o gosto dos comprimidos que o dr. Patel lhe dera, grudentos e úmidos como sua língua, pela manhã. (op cit. p.187)

Olanna riu e depois sentiu que estava seguindo, como se a animação de Odenigbo não aceitasse nada a não ser mais animação. Sentou-se e estremeceu. Ela queria a secessão ocorresse, mas agora parecia algo grande demais para ser concebido. [...] (op cit. p. 192)

Olanna ficou vendo uma vespa se agitar em torno da colmeia esponjosa no canto da parede. Tinha feito todo sentido, para ela, a decisão de não se casar, a necessidade de preservar o que ambos haviam envolto num xale de diferença. Porém a antiga estrutura que se encaixava a seus ideias se fora, depois que Arize, tia Ifeka e tio Mbaezi se tornaram rostos imobilizados em seu álbum de retratos. Agora que as balas tinham chegado a Nsukka. “Você vai ter que levar vinho para meu pai.” (op cit. p. 220)

Em sua viagem a Kano, cidade em que vivia seus parentes – os tios que ela considerava como pais e a prima grávida Arize, como irmã, ela testemunha ~~sofreu~~ um ataque dos auçás, grupo que apoiava o “golpe” de estado deflagrado no país. Sendo ela e os parentes ibos, viu-se diante de uma ameaça dantesca e ali presenciou as cenas que a deixaria para sempre adoecida na alma, o assassinato dos entes queridos por aqueles que buscavam exterminar um a um todos os de etnia ibo. Não houve chance para resistência, nem para luta, ocorrendo apenas um massacre impiedoso. Desde o início a personagem em questão está em busca do seu lugar na sociedade à qual pertence. Não se identifica com a vida provinciana dos pais, parte para Nissuka em busca de se encontrar em meio aos intelectuais rebeldes, mas na casa se depara com culturas tradicionais na figura da Mama.. Esse “não-lugar” cria a condição da autoconsciência de nossa personagem. Ela situa-se no espaço da “diferença”.

Nesse sentido, podemos, aqui, associar o que Hall (2016, p. 156) discute sobre “diferença” no sentido antropológico:

[...] O argumento aqui é que a cultura depende do significado que damos às coisas, isto é, a atribuição de diferentes posições dentro de um sistema classificatório. A marcação da “diferença” é, portanto, a base da ordem simbólica que chamamos de cultura. [...] As oposições binárias são cruciais para toda classificação porque é preciso estabelecer uma diferença clara entre as coisas a fim de classificá-las. (HALL, 2016, p. 156)

A personagem Olanna é marcada por esse binarismo, em relação às outras mulheres com quem é contraposta. Dentro da sua sociedade ela é lida como mulher ibo e como tal deve seguir as tradições próprias desse grupo. Entretanto, contraria essa imposição sem se dar conta disso teve um tipo de educação completamente distinto do tradicional. O peso social, por outro lado, empurra-a cada vez mais para esse “papel” social imposto à medida que a guerra vai obrigando-a a entrar em espaços cada vez mais coletivos por questão de sobrevivência.

Inserida nesse conflito, Olanna percebe-se cada vez menos indivíduo e cada vez mais coletiva. Por ser a única testemunha do que ocorrera com os parentes, após sua recuperação, é convocada pelo restante da família para ser porta-voz do que havia presenciado em Kano e cabe-lhe a função de fazer “quatro enterros mudos”[...] enterros baseados não em corpos físicos, mas em suas palavras” (ADICHIE, 2008, p. 225). A ela fica reservada a confirmação da morte dos parentes, diante da impossibilidade da recuperação dos corpos. O resgate por meio da memória refaz a imagem das vítimas e faz com que a personagem sinta essa necessidade de falar. Há nesse ato uma razão de sobrevivência. A guerra deixara sequelas das quais Olanna tenta se curar. Uma sobrevivente nunca volta inteira e luta constantemente para manter-se viva por dentro. Entre os exercícios elementares para esse fim está o ato de narrar o trauma, conforme explica Márcio Seligman-Silva em seu famoso artigo Narrar o trauma: questão dos testemunhos de catástrofes históricas, após mencionar alguns dos pensamentos de um dos sobreviventes mais famosos de Auschwitz, o escritor italiano Levi. .

Seguindo estas palavras, podemos caracterizar, portanto, o testemunho como uma atividade *elementar*, no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta do *Lager* (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar. Levi nesta passagem coloca as expressões “aos outros” e “os outros” entre aspas. Este destaque indica tanto o sentimento de que entre o sobrevivente e “os outros” existia uma barreira, uma carapaça, que isolava aquele da vivência com seus demais companheiros de humanidade, como também a consequente dificuldade prevista desta cena narrativa. Sabemos que dentre os sonhos obsessivos dos sobreviventes consta em primeiro lugar aquele em que eles se viam narrando suas histórias, após retornar ao lar. Mas o próprio Levi também narrou uma versão reveladora deste sonho, que ficou conhecida, na qual as pessoas ao ouvirem sua narrativa se

retiravam do recinto deixando-o a sós com as suas palavras. A outridade do sobrevivente é vista aí como insuperável. A narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornavam elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma *ponte* com “os outros”, de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade, de romper com os muros do *Lager*. (SELIGMAN-SILVA, 2008, 3, Grifos do autor).

Assim pode-se dizer, conforme Seligmann-Silva(2008), que a memória do trauma é sempre um trabalho de compromisso entre a memória individual e a memória construída pela sociedade. Por isso Olanna passa a ter dúvida das próprias lembranças, após a recusa de sua audiência por Mama Dozie, sua tia, que não quer aceitar a morte da irmã testemunhada por aquela. A protagonista “[...] se perguntava se por ventura teria se enganado, se por ventura imaginara os corpos largados no pó, tantos corpos no quintal que só de lembrá-los sentia o sal na boca” (ADICHIE, 2008, p. 227). A “falha” nas lembranças são as intervenções sofridas pelo desejo coletivo do que se espera ser ouvido, pois isso interfere de certo modo no indivíduo que lembra.

Mas é esse ato que permite, mais uma vez, que a personagem alivie as tensões psicológicas e retorne à estância de equilíbrio mesmo convivendo com a dor e o sofrimento. Assim retoma-se o estado de tranquilidade do qual ela foi retirada pela tragédia. Olanna, momentaneamente, emerge da escuridão na qual mergulhara.

Vale ressaltar que a recuperação da enferma deu-se a partir do seu retorno de Kano, em casa. E aqui o termo casa tem em si uma carga semântica que transpõe a ideia comum, pois sua função passa a ser a de refúgio. O espaço, que passou a ser o lar de Olanna, aos poucos foi criando, com ela mesma, uma relação extrafísica desde que decidiu morar com Odenigbo. Ao mesmo tempo nota-se que mesmo esse espaço é um elemento instável na vida da protagonista, cuja “permanência” está sempre sendo comprometida por fatores de ordens diversas. A primeira morada, a casa dos pais, por questão ideológica, ela sai de casa. Nesta, ora se vê como moradora da casa, ora como estranha a ela (principalmente na presença da Mama). Contudo criou-se nesse ambiente um laço que ultrapassa a noção espacial da habitação, criou-se a familiaridade, relações afetivas com os que lá moram, seu companheiro, sua filha e seu fiel e cuidadoso criado. Essa sintonia nas relações familiares desse lugar constitui-se a partir das pessoas e de suas múltiplas conexões com ele e uns com os outros.

Levando-se em consideração o conceito de casa atribuído pelo *Dicionário de Símbolos* (1997) de Herder Lexikon:

[...] área organizada e cercada como a cidade ou o templo, é símbolo do cosmo, ou seja, da ordem cósmica. As sepulturas tinham muitas vezes o símbolo de casa, pois eram interpretadas como a última morada dos homens (por exemplo, as pirâmides

do Egito). Da mesma forma que o templo, a casa é o símbolo do corpo humano, visto ser ele considerado (por exemplo no Budismo) abriga a **alma** por curto tempo. Muitas vezes (na interpretação psicanalítica) a relação simbólica corpo-casa figura de maneira ainda mais detalhada, de modo que a fachada da casa corresponde à aparência exterior; o telhado, à cabeça, ao espírito ou à consciência; o porão, aos instintos, aos impulsos e ao inconsciente; a cozinha, às transformações psíquicas. (LEXIKON, 1997. p. 47, grifo nosso).

Bachelard (1993), em “*A poética do espaço*” afirma que a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade, o que ratifica o conceito dado no verbete acima e nos permite constatar que tal efeito proporciona, na personagem, o retorno à sua estância de estabilidade. O vínculo instaurado entre todos que moram na casa não é de ordem física, sabemos, mas de ordem afetiva, a matéria é elemento mediador na sua relação dos familiares. O constructo é um todo amalgamador do espaço e das pessoas. Mais do que a relação metafórica dada pelo ensaísta, existe o fenômeno da criação da realidade psicológica em torno desse ambiente e nela que o ser se centraliza gerando a energia necessária para a recuperação dos traumas, e assim Olanna faz.

Com as implicações causadas pela guerra, esse estado de segurança na casa fica ameaçado à medida em que as tropas nigerianas avançam nas regiões, que constitui o estado de Biafra, na tentativa de conter os revolucionários. Obrigada a partir com a família, mais uma vez sua estabilidade é abalada, levando a protagonista ao estado de angústia e direcionando-a para um espaço estranho e menos hospitaleiro que seu lar.

Nesse sentido, esse desterramento é fator desequilibrante para a personagem que, a partir daí, não se fixa em nenhum lugar até o fim do conflito. Vários são os trechos que ilustram essas mudanças:

No dia seguinte, Olanna não atravessou a praça correndo, a caminho da escola. A cautela se tornara, para ela, franqueza e falta de fé. Seus passos eram firmes e ela olhava a todo momento para o céu claro, em busca de bombardeiros, porque, se os visse, pararia e começaria a tirar pedras e palavras naqueles. [...] (op cit. p. 328)

Cerca de um quarto dos alunos da sua classe apareceu. Ela ensinou a eles o significado da bandeira biafrense. As crianças se acomodaram em tábuas, sob o fraco sol da manhã que jorrava pela sala sem telhado, enquanto ela desembrulhava a bandeira de pano de Odenigbo e contava a eles o significado dos símbolos. O vermelho era sangue dos parentes massacrados no Norte, o negro era sinal de luto pelos mortos, o verde era pela propriedade que Biafra teria, e, por fim, o meio sol amarelo, que significava m futuro glorioso. Olanna os

ensinou a erguer a mão na mesma saudação de Sua Excelência²¹ e pediu para copiar o desenho dos dois líderes, que ela mesma fizera. [...] (op cit. loc.cit)

E ainda em:

A primeira coisa que contou a Odenigbo quando ele chegara em casa foi a banalidade com que a palavra “matar” saíra da boca de uma criança, e a culpa que sentira. [...] (op cit. loc. cit.)

“Ela não está dizendo na verdade querendo matar ninguém, nkem²². Você ensinou a ela o que é patriotismo”, disse Odenigbo, tirando os sapatos. (op cit. loc. cit.

“Não sei, não”. Mas as palavras dele a encorajaram, assim como o orgulho que exibia no rosto. Ele gostara da força com que, pelo menos uma vez na vida, tinha se pronunciado em defesa da causa; era como se ela fizesse parte, em pé de igualdade, do esforço de guerra. (op. cit. loc. cit.)

Inicialmente as ameaças de invasão das tropas nigerianas, com riscos iminentes de bombardeios aéreos, faz Olanna sentir medo de perder todos, seu marido, sua filha e Ugwu. Com o tempo esse medo transforma-se em necessidade de reagir contra os inimigos, mas a única arma de que dispunha era o intelecto. Por isso mesmo, ela começa a contribuir para a formação de uma consciência das crianças do acampamento. Só assim se sente definitivamente parte do movimento de separação de Biafra.

Entretanto a maior mudança que a guerra lhe causara foi a perda da irmã, que desaparece após sua viagem de negócio em terras inimigas. Assim, começa a ocorrer na narrativa uma mudança de postura denunciada no discurso de Olanna:

*Os momentos de sólida esperança de Olanna, quando tinha certeza de que Kainene voltaria, eram seguidos por estirões de intensa dor; e, então, um **ressurgimento da fé** a fazia cantarolar baixinho, até a próxima escorregada ladeira abaixo, que a deixava marfanhada no chão, chorando sem parar. A srta. Adebayo visitava e dizia alguma coisa sobre dor, alguma coisa simpática e superficial. A dor era a celebração do amor, aqueles que sentiam dor verdadeira tinham sorte de ter amado. Porém não era dor o que Olanna sentia, era algo maior que dor. Era mais estranho que dor. Ela não sabia onde estava a irmã. [...] (op cit. p. 498, grifo nosso)*

²¹ Líder político que estava à frente do movimento pela separação de Biafra.

²² “Minha” em ibo.

*Pare de me fazer essas perguntas, menina!, dizia Olanna. Mas também via um **sinal** nas perguntas de Baby, embora ainda não pudesse decifrar o significado. Odenigbo lhe disse para parar de ver sinal em tudo. Ela ficou brava com ele por ter discordado quanto aos sinais, mas depois se sentiu grata, porque isso significava que Odenigbo não acreditava que houvesse acontecido alguma coisa que tornasse seu desacordo inadequado. [...]*

*Quando vieram uns parentes de Umannachi e sugeriram que ela consultasse um **dibia**, Olanna pediu para seu tio Osita para ir. Ela lhe deu uma garrafa de uísque e dinheiro para comprar um bode para o oráculo foi até o rio Níger para atirar na água a foto de Kainene. Foi até a casa de Kainene em Orlu e deu a volta nela três vezes. E esperou a semana que o **dibia** estipulou, mas Kainene não voltou.*

*Nosso povo diz que todos nós **reencarnamos**, não diz?”, perguntou ela. “Uwa m, uwa ozo. Quando eu voltar, na próxima vida, Kainene será minha irmã.”*

Ela começou a chorar de mansinho. Odenigbo a abraçou. (op cit. p. 500 grifos nosso)

Nota-se que, ao longo da narrativa, o confronto entre o pensamento racional de Olanna – com as crenças que são expressas através de alguns outros personagens, como Mama e Ugwu, crentes do poder da magia e rituais, assim como nas manifestações proféticas dos *dibias*²³ –, sofre uma mudança de curso. Ao final da guerra, com a dolorosa perda da irmã, ela abandona suas antigas crenças na razão científica e passa a acreditar nos poderes das forças invisíveis da alma e autoridade religiosa do *dibia*. Cabe destacar, nessas passagens de mudança de comportamento, os conceitos empregados nessa contraposição entre o que se considera lógico e o que é crença. Na verdade, a comparação como elementos opostos, é por si só um erro. Afinal, Olanna não atacou de forma racional nenhuma das crenças, a ela mencionadas, e mesmo chegou a presenciar o anúncio do *dibia* em Abba, antes de sua “conversão” na nova forma de pensar a existência dos seres e coisas. É nesse sentido que o filósofo e escritor anglo-ganês Kwame Anthony Appiah diz sobre os rituais tradicionais africanos:

É verdade, como Kwasi Wiredu expressou essa questão, que a afirmação de ‘que nossos ancestrais falecidos continuam a pairar sob alguma forma rarefeita, prontos, vez por outra, a tomar um gole de gim cerimonial, é (...) [uma afirmação] que nunca ouvi ser racionalmente defendida’. Mas o fato de ela nunca ser racionalmente defendida talvez não cause tanta surpresa: afinal, ela não costuma ser racionalmente atacada. (Nem tampouco, como costume dizer, precisamos supor que esteja em jogo um gole literal.) A afirmação de que existem planetas maiores do que a Terra girando ao redor do Sol, por menores que eles se afigurem ao olharmos o céu noturno, não é racionalmente defendida, no curso usual das coisas, na Europa ou na América. E não

²³ Líder religioso de comunidades tradicionais ibos.

é racionalmente defendida, não porque alguém ache que não haveria uma defesa racional, mas por ser hoje tomada como uma verdade patente. E, na cultura achanti tradicional, a existência de espíritos desencarnados dos mortos é igualmente incontroversa. [...] (APPIAH, 1997, p 162-163)

Podemos compreender então, por meio da afirmação acima, que a transformação de Olanna não se deu pela substituição de uma forma de pensar racional por outra irracional, pois essa oposição não é válida nas questões religiosas ou de crenças, uma vez que seus rituais apresentam elementos simbólicos e, em certa medida, causam efeitos ou interferem na vida das pessoas que as praticam. Essa mudança de Olanna não se deu no sentido de mudança de crença, mas numa ampliação de olhar para as coisas e entender a existência humana sob outra perspectiva.

3.2 Ugwu: o bom homem e o menino soldado

Uma das principais qualidades das ficções de Chimamanda Adichie é a abordagem da ética, e esta ocorre em duas dimensões: a primeira é a dimensão crítica, pois abre espaço para questões antes obliteradas; a segunda é a da manifestação poética dos diferentes modos de existir que combate, em certa medida, as versões instituídas pelo histórico colonial. Em MSA essas diferentes formas ganham concretude em Olanna, Ugwu e Richard. Desses três, reserva-se este presente tópico para discutir a voz subalternizada do jovem aldeão Ugwu que ganha, no desenrolar do conflito, uma voz própria.

Ugwu é a representação do menino pobre que saiu de sua aldeia para trabalhar na casa de Odenigbo. Saindo de um modo de vida para outro totalmente diferente, sua maior ambição, no começo dessa mudança, era “comer carne todo dia”, confiante na promessa da tia que lhe conseguira o emprego. É com esse olhar de simplicidade que o rapaz vê o mundo novo que lhe aguarda na cidade universitária para onde vai trabalhar e viver, ávido de mudança de vida. Nessa nova vida estabelece-se um laço afetivo com seu Patrão²⁴.

²⁴ Aqui a palavra Patrão é grafada com inicial maiúscula para preservar sua forma original registrada no romance de Adichie. Percebe-se claramente que a autora marcou essa palavra com o intuito de chamar a atenção para a forma como o jovem aldeão lida com sua condição social.

Nos trechos a seguir retirados respectivamente das páginas 12, 13, 15 e 23, percebe-se como se dá o encontro entre dois personagens inicialmente antagônicos:

Nunca tinha visto nada igual às ruas que surgiram depois que cruzaram os portões da universidade, ruas asfaltadas, tão lisas que a vontade dele era encostar o rosto nelas. Nunca seria capaz de descrever para a irmã Anulika as casas pintadas da cor do céu que ficavam uma ao lado da outra, feito homens educados e bem-vestidos, muito menos a perfeição com que as sebes entre uma e outra eram aparadas – tão reais no topo que mais pareciam mesas embrulhadas em folhas. (op. cit, p. 12)

O criado, sah.”

Ah, claro, você trouxe o criado. I kpotago ya.” O ibo do Patrão parecia vaporoso aos ouvidos de Ugwu. Era um ibo tingido pelos sons escorregadios do inglês, o ibo de quem falava inglês com frequência. (op.cit. p. 13)

Ugwu abriu a torneira e fechou de novo, abriu de novo, depois fechou outra vez. Abriu e fechou, abriu e fechou, até que começou a rir com a mágica da água correndo e do frango e pão reconfortantes na barriga. [...] (op. cit. p. 15)

Ugwu na verdade preferia dizer sah, preferia o poder cristalino por trás dessa palavra, e quando apareceram os dois homens do departamento de manutenção, para instalar as prateleiras no corredor, ele disse que os dois precisariam esperar até Sah voltar para casa; ele não podia assinar a folha branca com palavras datilografadas. Ele disse Sah com orgulho. (op. cit. p. 23)

O jovem professor universitário contratara Ugwu com o intuito de que este servisse a casa, mas desde o início pretendia colocar em prática um projeto de “aprimoramento” do seu empregado, a princípio com teor humanista, mas que se demonstra, com o tempo, uma atitude pretensiosa, pois visava criar uma imagem para si mesmo. Odenigbo levava ao extremo seus ideais revolucionários, isso implicava em também modificar as relações sociais dentro da própria casa, o jovem servente não era só mais um empregado da casa, mas ele foi inserido no *corpus* da família. O tratamento ia mais além, pois Odenigbo recusava ser chamado de Patrão, exigia de Ugwu que o chamasse pelo primeiro nome. Entretanto o rapaz não obedecia, quando não o tratava por “sah”, chamava-o outra vez de Patrão. Entender essa linguagem entre empregado e Patrão pode revelar alguns dos traços do seu mundo e do seu modo de ver o mundo.

Nota-se que o termo “sah”²⁵, que surge insistentemente na fala do rapaz como um tratamento de respeito, tem uma função de demarcação social e fora assimilada por seu usuário de forma positiva e até mesmo prazerosa, recusando-se atender as ordens de Odenigbo que insiste para que ele deixe de chamá-lo de outro nome. Ao contrário do que se espera, não é o Patrão, o elemento responsável pela transformação discursiva de Ugwu, mas, sim, os próprio horrores do conflito na Nigéria, principalmente a partir do seu “sequestro” para servir ao exército de Biafra. Dessa forma, duas imagens relacionadas a esse rapaz passam a concorrer na narrativa: o jovem igênuo e pouco instruído, passa a ser um soldado severo e um homem construído que revoluciona a própria maneira de ver o conflito.

É evidente que Ugwu e Odenigbo, apesar de pertencerem ao mesmo grupo étnico, diferenciam-se pela classe social. Como funcionário de uma universidade, Odenigbo leva uma vida regrada por luxo se comparada com a que seu empregado levava na sua comunidade. Diante dessa diferença, Odenigbo passa a estabelecer um projeto sutil de remodelagem do modo de ser de Ugwu. Não o tratava de nenhuma forma como se fosse seu empregado doméstico, mas sim, como se fosse alguém da casa, um membro familiar. Porém, o menino não compactuava com essa forma de pensar, resistindo aos pedidos daquele que ele insiste chamar de “sah”. Esse tratamento reverenciado é reforçado pelo narrador ao grafar sempre o termo Patrão com a inicial maiúscula. Em todos os capítulos em que a narrativa insere o olhar de Ugwu, a voz do narrador jamais menciona o nome Odenigbo, comandado por essa perspectiva social acionada pela voz do jovem aldeão.

Em relação a seu Patrão, ele era o jovem que não estudara muito e se submetia facilmente às ordens, contrariando o espírito de liberdade que lhe reservara o dono da casa. Pode-se dizer assim que ele está em movimento de oposição a esses personagens libertários. Cabe, entretanto definir que tipo de personagem Ugwu é, levando em consideração a importância que a ele é atribuído pelo Patrão de carregar em sua imagem a dos demais já citados.

Se considerarmos a descrição feita pelo crítico literário canadense Northrop Frye sobre os modos ficcionais, há uma exibição dos diferentes tipos de personagens, pois são eles afinal os acionadores da narrativa, sendo que nas ficções “o enredo consiste em alguém fazendo alguma coisa” (FRYE, 2014, p. 145).

²⁵ Forma de tratamento do empregado para com o Patrão em ibo.

Para o crítico, é a relação mimética mantida entre o personagem e nós, leitores, que define a espécie de ficção que se tem em mão. Assim, se a ação do personagem é superior, em espécie, aos outros homens e a seus ambientes, temos um protagonista divino, um mito. Se superior em grau, esse protagonista passa a ser o típico herói de romance, cujas ações, às vezes, são maravilhosas, mas não deixam de ser humanas. Quando superior em grau aos outros homens, mas não em relação ao ambiente, temos um líder. Northrop chama a este de modo elevado mimético que ele acreditava ser o cânone de personagem aristotélico. O baixo mimético, em contraposição tem um personagem que não é superior aos outros homens e nem ao seu ambiente. Contudo, é a quinta categoria que Frye descreve que nos interessa, pois comporta a imagem do personagem que estamos analisando nesse capítulo específico.

O crítico define esse quinto herói como pertencente ao modo irônico:

5. Se inferior em força ou inteligência a nós mesmos, de modo que tenhamos a impressão de olhar de cima para baixo, para uma cena de sujeição, frustração ou absurdo, o herói pertence ao modo *irônico*. Isso ainda se aplica quando o leitor sente que está ou poderia estar na mesma situação, já que a situação está sendo julgada pelas normas de uma liberdade ampla. (FRYE, 2014, p. 147, grifo do autor).

Assim temos, *a priori*, em Ugwu, a representação desse modo ficcional. Diante do ambiente de ares acadêmicos, frequentado pelos convidados de mesmo nível ao do Patrão, devido ao pouco estudo e seu comportamento subserviente, ele contrasta com os ares revolucionários e intelectuais da casa. E como falamos anteriormente, o referido personagem é um centro em torno do qual giram outros personagens, como o próprio Odenigbo e o Jomo, o jardineiro. Eles não se autodefinem, mas são definidos a partir do jovem aldeão. Eis aqui a novidade trazida para essa categoria de personagem. O modo irônico dialoga com os demais personagens, entra em conflitos com as diferentes imagens sociais, mas não permanece, pois sofre alterações a partir da guerra. É nessa alteração de modo ficcional que se mantém a linha dialógica típica do romance de Adichie. Especificamente em relação à figura do serviçal, não exclui, em hipótese alguma, o caráter moral dentro das relações dos personagens que se interligam. Esse contraste intelectual entre o Ugwu e o Patrão, permite maior destaque para os aspectos comportamentais dos dois.

Inicialmente, Ugwu é um ser claramente definido para si mesmo. Um jovem que saiu da aldeia em busca de um emprego permanente, disposto a fazer qualquer tarefa caseira, mesmo que não designada para homens segundo os costumes tradicionais. Pouco instruído, no entanto não se sente envergonhado ou deprimido pela sorte, mesmo ao se comparar com a

vida relativamente bem sucedida do Patrão. Há uma certa falta de correspondência quanto às expectativas geradas tanto por ele quanto pelo outro que pretende torná-lo um “homem melhor”, educando-o e dando-lhe a oportunidade de tomar as iniciativas em algumas situações no âmbito doméstico, destituindo assim, o jovem da relação de empregado-Patrão, tornando-o um membro familiar.

Tal postura de Odenigbo demonstra a tentativa de colocar em prática seus anseios pós-coloniais. Sua luta contra o sistema político de Biafra é no plano discursivo e vê, portanto, a necessidade de colocar em prática aquilo em que acredita ser o modo revertido das relações que foram estabelecidas pelos anos da colonização do país. Não admitindo ser chamado pelo termo de tratamento pelo qual os antigos colonos eram chamados, “sah”, ele proíbe Ugwu de usar tal expressão, mas falha quanto a isso, pois sua postura é ainda patronal e chega a ser opressiva quando dirige ofensas ao jovem pelo menor erro cometido diante das tarefas designadas a ele. Na tentativa de manter esse ideal de Patrão, se responsabiliza pela educação do jovem, matriculando-o em uma escola para que ele conclua o ensino primário. Homem revolucionário e crítico mordaz, combate uma cultura estrangeira, mas não consegue se desfazer por completo das suas influências coloniais.

Mesmo, inevitavelmente, marcada por uma condição de poder entre o Patrão e o serviçal, Adichie(2008) constrói a relação dialógica, na narrativa, entre Ugwu e o Patrão, a partir da fala do primeiro. Ele, o empregado, o pouco instruído, em aparente exercício de transgressão, é quem detém o dizer, porém o seu dizer é do/é pelo/é para o Outro, o Patrão.

O psicanalista da Martinica Frantz Fanon (2008) afirma que o estudo da linguagem do homem negro fornece elementos para compreender a “dimensão para-o-outro” dele, pois falar implica em existir absolutamente para o outro. Sem embargo, faz-se necessário entender que

O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com branco. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferente com o branco e com o negro. Não há dúvida que essa cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial.

[...] Falar é estar em condição de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização. (FANNON, 2008, p. 33)

Destarte, entre a linguagem existem esses dois personagens citados uma diferença marcante. Odenigbo, logicamente, como professor universitário, tem um domínio excelente do idioma oficial da Nigéria, o inglês. Ugwu, por outro lado, por ser pouco instruído, fala pouco e lê muito mal na língua. Entretanto, para este, a imagem de um Patrão que lê e fala em inglês é fascinante.

Dialogicamente, Ugwu é a imagem oposta de Odenigbo, inicialmente. O professor fora um menino de aldeia, mas teve estudo, tornando-se o intelectual revolucionário. As circunstâncias que levaram Ugwu a se retirar de sua comunidade, entretanto, foram outras, de ordem econômica. Ele, entretanto, carregara consigo a educação e a cultura em geral que existia em sua aldeia, demonstrando isso o tempo todo em suas falas e ações. É um ser coletivo em qualquer circunstância, “retirado” do seu grupo por força maior, ao contrário do Patrão que optou por morar fora de sua aldeia de origem.

A princípio a ideia que se tem sobre essa missão de Odenigbo para com seu empregado é de ordem humanitária. Tendo em vista seu discurso militante e nacionalista, mantém em mente um ideal de ter uma nação livre das influências culturais externas e apoia, de forma ativa, a separação de Biafra da Nigéria, ao qual ele, sua família e amigos pertencem.

A Nigéria foi colônia da Inglaterra do século XIX ao XX. Como a maioria das nações africanas que passaram pelo processo da independência, muitos povos da região ficaram marcados pela tradição da independência, como registram os historiadores Serrano e Waldman (2010):

Outrossim, há que ser consignada a persistente resistência com que os africanos opuseram-se aos europeus, em lutas que de modo algum restringiram-se aos ao século XIX. Ainda que inferiorizados em número e em armas, nem assim os africanos se deixaram intimidar. (SERRANO; WALDMAN, 2010, p. 225):

Os efeitos do colonialismo nigeriano se estenderam para além dos anos de dominação, a luta em combate a ele também. Muitos dos conflitos internos nos países recém-independentes é reflexo do período colonial. Isso é retratado claramente no romance em questão. Odenigbo incorpora esse espírito de combatente contra as práticas herdadas pelo colonialismo, mas não se livra totalmente das amarras invisíveis do seu sistema e isso tem uma explicação bem nítida nas concepções de Fanon:

Enquanto o negro estiver em casa não precisará, salvo por ocasião de pequenas lutas intestinas, confirmar seu ser diante de um outro. Claro, bem que existe o momento de “ser para-o-outro”, de que fala Hegel, mas qualquer ontologia torna-se irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada. Parece que este fato não reteve suficientemente a atenção daqueles que escreveram sobre a questão colonial. Há, na *Weltanschauung* de um povo colonizado, uma impureza, uma tara que proíbe qualquer explicação ontológica. (FANON, 2008, p.103 grifo do autor)

Seu olhar ocidentalizado deseja a “evolução” de Ugwu e compara-se com a visão do colonizador ao chegar nas terras alheias e determinar aos nativos seu próprio modo de viver. Para Fanon(2008), a ontologia torna-se “impraticável” em uma sociedade colonizada

porque , no caso específico, do homem negro “civilizado”, o branco colonizador força a criação da imagem de um Outro, o homem negro.

O processo de assimilação desse modelo passa por configurações que geram dinâmicas similares a essa forma de afirmação. É o que acontece na relação entre o Patrão e Ugwu. As ações de Odenigbo tem efeito direto na nova forma de Ugwu agir. Cria-se um projeto de lapidação do ser considerado primitivo demais. Conforme a algumas das leituras comportamentais de Ugwu feitas pelo Patrão, estão em trechos a seguir:

*Sonhou que o Patrão o chamava – **Cadê você, meu bom homem!** – e, ao acordar, o Patrão estava parado na porta, olhando para ele. Talvez não tivesse sido um sonho. Saiu da cama e olhou para as janelas com as cortinas fechadas, confuso. Seria tarde? Aquela cama macia o teria enganado e o feito dormir mais do que o necessário? Em geral, acordava com os primeiros cantos do galo. (ADICHE, 2008, p. 18, grifo nosso)*

O seu povo, por acaso, come enquanto dorme?, perguntou o Patrão. [...] (op. cit. loc. cit.)

*Você frequentou a escola?
Até o segundo ano, sah. Mas eu aprendo tudo muito rápido.
[...]
A colheita do meu pai não vingou, sah. (op. cit. p. 20)*

Seu pai devia ter pedido dinheiro emprestado!”, retrucou o Patrão, de mau humor, e, em seguida já em inglês: “A educação é uma prioridade! Como é que podemos resistir á exploração se não temos ferramenta para entender o que é exploração?. (op. cit. loc cit.)

Vou matricular você na escola primária dos filhos dos funcionários”, disse ele, ainda batendo na folha do mapa com a caneta. (op. cit. loc. cit)

Claro, claro, mas o que eu digo é que a única identidade autêntica para um africano é sua tribo”, disse o Patrão. “Eu sou nigeriano porque um branco criou a Nigéria e me deu essa identidade. Sou negro porque o branco fez o negro ser o mais diferente possível do branco. Mas eu era ibo antes que o branco aparecesse. (op. cit. p. 31)

Apesar do emprego do inglês nas falas dos personagens centrais, ao longo da narrativa, há a presença dos termos em ibo. Essa marca do uso de língua nativa mostra uma resistência ao sistema colonialista. Esse comportamento corrobora para a teoria ora estabelecida, a língua tem um papel fundamental no desenvolvimento da narrativa de MSA, já que se aborda no texto um conflito de ordem cultural, e é na linguagem que se concretiza essa

resistência. Essas palavras ao serem ditas por cada um dos personagens traduzem o ideal de valorização da cultura do povo africano.

Enquanto Ugwu se expressa na maioria das vezes em sua língua materna, Odenigbo faz o inverso. Esta oposição nos permite reconhecer o segundo grau de diferença entre eles. Apesar de o inglês ser língua oficial na Nigéria, é preciso que se entenda que nem todos os povos nigerianos são falantes dessa língua, conforme alerta Appiah (1997):

[...] Pois, com algumas exceções fora dos países árabe da África do Norte, a língua do governo é a primeira língua de uns poucos, e só é dominada com segurança por uma pequena parcela da população; na maioria das nações anglófonas, até as elites instruídas aprenderam pelo menos uma das centenas de línguas nativas, além – e quase sempre antes – do inglês. (APPIAH, 1997, p. 19):

O contato de Ugwu com a língua estrangeira ocorre de maneira secundária, pois é durante sua estadia na casa em que se emprega que ele começa a se direcionar em busca de uma cultura considerada inconsciente “superior” a dele. É ouvindo o Patrão falar com os amigos em inglês fluente que o mancebo assimila a compreensão da importância, nessas circunstâncias, de se falar assim. Inferindo que dominar essa língua seria o mesmo que se colocar em um patamar mais elevado daquele em que está.

Essa mudança de ambiente em que o rapaz se vê forçado a fazer, dá-lhe uma experiência similar à que Fanon (2008) descreve ao analisar o comportamento social dos negros antilhanos na sua imersão no universo francês:

[...] o negro que entra na França muda porque, para ele, a metrópole representa o Tabernáculo; muda não apenas porque de lá vieram Montesquieu, Rousseau e Voltaire, mas porque é de lá que vêm os médicos, os chefes administrativos, os inúmeros pequenos potentados — desde o sargento-chefe “quinze anos de serviço”, até o soldado-raso oriundo da vila de Panissières. Existe uma espécie de enfeitiçamento à distância, e aquele que parte por uma semana com destino à metrópole cria em torno de si um círculo mágico onde as palavras Paris, Marselha, La Sorbonne, Pigalle, são pedras fundamentais. Antes mesmo dele embarcar a amputação de seu ser vai desaparecendo, à medida em que o perfil do navio se torna mais nítido. Ele percebe sua potência, sua mutação, nos olhos daqueles que o acompanham: “Adeus madras, adeus tecidos leves de cores vivas” (FANON, 2008, p.38).

A transformação que ocorre com Ugwu dá-se na mesma proporção em que essa descrita por Fanon que alerta que o comportamento dos antilhanos, especificamente, desenvolvera-se a partir de um processo de assimilação projetado pelo governo francês que queria “transformar” os africanos das colônias em cidadãos “civilizados” segundo os padrões europeus. O contato com o novo e sofisticado espanta, mas encanta o jovem e ela começa pela valorização que ele dá à língua inglesa falada pelo Patrão. A partir do momento em que ele

adota uma linguagem diferente daquela da coletividade em que nasceu, ele sofre um deslocamento, uma clivagem.

Entende-se que a opção pelo inglês não foi feita por Odenigbo como uma escolha aberta, precisamos compreender que, entre os efeitos estruturais causados pela colonização, a língua inglesa foi sua herança mais forte. Na maioria das colônias europeias a língua era imposta como obrigatória e muitas escolas combatiam o uso dos idiomas locais. O processo de valorização das línguas europeias, portanto, não foi algo que aconteceu naturalmente, mas sim um resultado de uma sistematização feita por muitos anos que forçou essa promoção linguística, combatendo a todo custo as línguas nativas.

Esse desprezo pela língua local é combatida por Odenigbo dentro do seu projeto revolucionário de maneira não muito eficaz, pois o grau de aculturação que ele absorveu após passar pelo processo de transformação, pelo qual seu novo empregado está ritualizando, não demonstra por completo a eficácia desse combate uma vez que, em certo nível, ele comporta-se com postura tão similar àquela que ele critica, impondo ao garoto que se comporte de forma “civilizada”.

As transformações em Ugwu ganham maior valor semântico com a presença de Olanna, a então namorada do Patrão. Inicialmente o jovem rejeita a ideia de dividir com mais alguém a tarefa de cuidar do Patrão, mas rapidamente ele passa a considerá-la sua legítima patroa, mas sua atitude em relação a ela é bem diferente de Odenigbo. Ele mostra por ela um interesse para além de servilismo, sente por ela uma atração respeitosa, uma admiração latente. Esse comportamento fica evidente nas falas a baixo:

Ugwu não queria dividir a tarefa de cuidar do Patrão com mais ninguém, não queria desequilibrar a vida que levava com ele, no entanto de repente ficou insuportável a ideia de não vê-la nunca mais. Depois do jantar, foi pé ante pé até o quarto do Patrão e encostou o ouvido na porta. Ela gemia alto, sons que pareciam tão diferentes do que ela era, tão incontroláveis, excitantes, roucos. Ugwu ficou na porta um bom tempo, até os gemidos pararem, e só então foi para o quarto. (ADICHE, 2008, p. 36)

Olanna se encaixava tão facilmente na casa. À noite, quando os convidados enchiam a sala, sua voz se destacava das outras na perfeita clareza de sua dicção, e Ugwu se imaginava mostrando a língua para a srta. Adebayo e dizendo: A senhora não fala inglês como minha patroa, portanto fecha essa cloaca. (Op. Cit.p. 104)

Constrói-se entre Olanna e Ugwu uma espécie de relação edipiana em que ele deseja sexualmente a patroa-mãe que, diante do arranjo familiar que constroem na casa, é

como uma mãe-patroa para ele. Entretanto essa força maternal que cresce em Olanna, com a chegada de Baby, se estende para Ugwu e fica mais evidente durante os sombrios dias de guerra. Olanna tenta colocar Ugwu como professor para que assim ele tenha uma forma de servir à causa biafresne sem entrar em combate efetivo. Mas apesar de sua superproteção, ela não evita que o rapaz seja capturado para ser soldado na guerra.

É no período de recruta que o jovem sente as transformações mais profundas em seu ser.

[...] De tarde, o sol drenava as energias e a boa vontade, e os soldados brigavam, jogavam whot biafrense e falavam dos vândalos que tinham matado em operações anteriores. Quando um deles disse: “Nossa próxima operação vai acontecer logo!”, o medo de Ugwu se misturou à emoção de pensar que era um soldado lutando por Biafra. Se ao menos estivesse num batalhão de verdade, lutando com uma arma. [...] (op. cit.p. 416-417)

[...]Tinha provado seu valor perante os outros homens nos treinamentos, na maneira como escalava os obstáculos, como deslizava pela corda grosseira, mas não tinha feito amigos. Falava muito pouco. Não queria saber das histórias que tinham para contar. Para Ugwu, o melhor era não abrir o fardo que cada um carregava, não mexer lá dentro. Pensou na operação que viria, nos vândalos e na sua ogbunigwe, no corpo do professor Ekwenugo que fora pelos ares. Imaginou-se levantando no silêncio enluarado e correndo até chegar a seu quarto em Umuahia, onde cumprimentaria o Patrão e Olanna, e daria um abraço em Baby. Mas nem tentar ele iria, e sabia muito bem disso, porque uma parte dele queria estar ali. (op. cit. p. 418-419)

Ugwu curvou-se sobre um corpo magro. Arrancou as botas. Nos bolsos, achou uma nozde- cola fria e sangue morno e grosso. O segundo corpo, bem perto, mexeu-se quando Ugwu tocou nele, de modo que recuou. Ouviu um resfolegar forçado, antes de o corpo ficar imóvel. Ugwu estremeceu. A seu lado, um soldado segurando alguns fuzis gritava. (op. cit. p. 420)

Ugwu queria morrer, no começo. Não por causa do ardor quente que sentia na cabeça, do sangue que lhe grudava nas costas, da dor que sentia no traseiro ou da maneira como arfava, em busca de ar; ele queria morrer por causa da sede. Estava com a garganta esturricada. Os soldados da infantaria que o carregavam falavam que o resgate dele lhes dera um motivo para fugir, que a munição havia terminado, que eles tinham pedido reforço, que não viera ajuda, e os vândalos avançando. Porém a sede de Ugwu tampava seus ouvidos e abafava as palavras. Estava no ombro deles, enfaixado com a camisa de um deles, a dor esparramando-se pelo corpo todo, enquanto andavam.

Arfava para conseguir respirar, engasgava, chupava o ar, mas de algum modo não conseguia respirar o suficiente. A sede o deixava com náuseas. (op. cit. p. 454)

A vida de Ugwu passa por muitas mudanças, mas sem dúvida, sua participação na guerra é o ápice de toda essa transformação. Essa última situação ganha maior significado por ele ser apenas um aldeão simples e rapaz muito jovem que, de uma hora para outra, fora recrutado involuntariamente para servir à sonhada nação de Biafra. Essa construção gradativa do menino ao homem da guerra chama a atenção na produção de Adichie, pois permite que se observe uma figura que marca a violência com que o conflito atingiu a comunidade. Nesse sentido concorda-se com o que diz Susanne Gehrmann (2011) sobre os meninos soldados retratados na literatura, pois são eles figuras que permitem dar voz às figuras marginais da guerra. Ugwu é a representação alegórica de um menino-soldado que fora arrancado do seio de sua família, sem esperança de voltar para casa, e convencido de que servir à nação é seu dever.

Percebe-se que o crescimento de Ugwu, ao longo do enredo, é marcado por encontros. As construção dialógica desse personagem se dá em três níveis, o primeiro ocorre quando ele conhece e convive com Odenigbo, percebe-se claramente que entre ambos há uma relação que permeia as relações de classe social e formação intelectual. O segundo, a convivência com Olanna, que se mostra uma relação afetiva mais profunda e revela os desejos mais secretos do jovem aldeão que transfere, pouco a pouco, esse desejo para as meninas com quem ele entra em contato em decorrência da guerra. O último nível de transformação do jovem ocorre com sua inserção efetiva no campo de guerra. Nesse período em que se torna soldado biafrense, contra a vontade, ele sofre, também, uma transformação interna. Marcado, inicialmente por uma postura pacata e ingênua, até mesmo em relacionamentos amorosos, Ugwu percebe-se diante de uma nova perspectiva da vida, que lhe apresenta um cenário de hostilidade para garotos de sua idade, mata inimigos talvez tão jovens quanto ele, presencia e participa de um estupro coletivo e sofre um ataque de fogo pesado que custara a vida de seus companheiros de testemunha o horror da guerra que deixam marcas no seu corpo e na alma.

4.3 Richard: no limiar da diferença

Dos personagens centrais de MSA, Richard é o que gera, *a priori* um tom de estranheza e surpresa por ser a representação empírica de um homem branco e europeu que ocupa na obra, de tom pós-colonialista, uma posição de protagonista compartilhada pelos outros dois mencionados nos capítulos anteriores, Ugwu e Olanna. Entretanto, na medida em que a narração vai sendo realizada, percebemos que essa posição privilegiada ganha uma direção tão dialógica quanto a estabelecida para os outros dois. Não se trata de um personagem branco como representante de todos os homens brancos, mas de um homem cuja as escolhas de relações e modo de viver comunicam-se com o universo que captura sua representatividade para dialogar com outras possibilidades representacionais.

Richard é um britânico que se muda para a Nigéria, atraído por uma descoberta arqueológica, na intenção de escrever um livro a partir disso. Durante seu período inicial no novo país, apesar de estar comprometido com uma conterrânea, Susan, ele se apaixona por Kainene, irmã gêmea de Olanna.

A partir dessa relação amorosa, o personagem é inserido no discurso social da obra que envolve as questões de identidade. Por ser Kainene uma mulher de negócios, ela lida com pessoas poderosas da sociedade nigeriana, autoridades e chefes militares. Esse círculo social estende-se a Richard na condição de companheiro dela, mas repercutem de modo diferente, uma vez que ele traz em si a própria imagem do estrangeiro europeu, mas esvaziada do elemento essencial dessa posição que ele não ocupa quanto sujeito, pois se vê partícipe do movimento em prol de Biafra.

Entretanto as reações adversas direcionadas ora por um amigo da companheira ora por um ente familiar ou conterrâneo, como Susan ou o primo que mora na Inglaterra, mostram que esse sujeito não é compreendido e por isso não tem lugar dentro desse mundo que é dividido em dois, o do ex-colono e o dos ex-colonizados, não espacialmente, mas histórico e culturalmente.

Seus esforços, no entanto, vão se direcionar na busca constante de usar as vestes de um nativo. Mas a cada ação em prol desse objetivo, leva-o cada vez mais para perto das contraposições que surgem a partir da leitura do outro sobre sua postura. Percebe-se claramente, no romance, que a representatividade desse personagem na verdade se condensa não nessa leitura alheia, mas na contraposição entre o seu discurso interno que molda o seu espírito e a reação do “outro” ao seu discurso externo, expresso por meio das palavras do

personagem e suas ações. A partir das seguintes passagens do livro, pode-se perceber como essa leitura do outro pode ocorrer:

Richard falava muito pouco nas festas a que ia com Susan. Era sempre apresentado como escritor e queria que todos pensassem que seus modos reservados eram idênticos aos de qualquer outro na mesma profissão, embora receasse ser descoberto pelo que de fato era: um peixe fora d'água. Ainda assim, eram todos muito agradáveis — como não poderia deixar de ser com qualquer um que estivesse fazendo companhia a Susan, desde que ela continuasse a entretê-los com seu humor, suas risadas e seus faiscantes olhos verdes num rosto corado por várias taças de vinho.[...] (op. cit. p. 67)

Quando Richard mencionava seu interesse pela arte de Igbo-Ukwu, diziam que ainda não havia mercado para ela, de modo que ele não se dava mais ao trabalho de explicar que não era dinheiro que o interessava, e sim a questão estética. E quando dizia que tinha acabado de chegar a Lagos e queria escrever um livro sobre a Nigéria, recebia sempre um sorriso breve e um conselho: o povo é todo de pedintes, esteja preparado para muito cecê e para o jeito como eles param e ficam encarando você na rua, nunca acredite nas histórias de azar e nunca mostre fraqueza para um empregado doméstico. Havia piadas para ilustrar cada traço dos africanos.[...] (op. cit. p. 68)

Tenho um grande interesse pela arte de Igbo-Ukwu, e queria fazer disso a parte principal do livro.

Como assim?

Sinto um grande fascínio por aqueles artefatos de bronze, e isso desde o dia em que soube da descoberta. Os detalhes são espantosos. É quase incrível que esse povo já estivesse tão adiantado na complicada arte de fundir com cera perdida à época das invasões viquingues. Há uma magnífica complexidade nos objetos, simplesmente magnífica.

Você parece surpreso, disse Okeoma.

O quê?

Você parece surpreso, como se nunca lhe tivesse passado pela cabeça que esse povo fosse capaz de fazer tais coisas.

Richard olhou para Okeoma; havia um novo e silencioso desdém na forma como ele o fitou de volta e franziu de leve o cenho, antes de dizer: Já chega, Odenigbo e professor! Eu trouxe um poema que quero ler para todos vocês. (op. cit.p. 134-135)

A representação, segundo Hall(2016, p. 31) é “uma parte essencial sobre o qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura”. O homem pode ser compreendido como elemento representativo. Assim, o personagem Richard, por exemplo, é um homem branco e europeu e como tal carrega nessa imagem a representação de uma cultura completamente distinta daquela na qual ele pretende inserir-se. Entretanto, sua

palavra transmite o interesse ingênuo do homem que se aliena de sua condição europeia em busca de se reencontrar na cultura africana. Mas suas investidas causam reações adversas em dois diferentes grupos, o que ele é automaticamente associado, por ser branco e o que ele quer ser associado. A cultura ibo, para ele, é uma busca de sentido mais profundo, por isso alega que seu trabalho com a arte antiga dessa civilização não busca como resultado um valor financeiro, mas sim uma realização pessoal e profissional.

Por outro lado, esse seu interesse e fascínio é considerado pelo africano como uma leitura marcada por uma ideia preconcebida sobre a capacidade do povo ibo produzir tais feitos artísticos e culturais. Isso revela que Richard é um personagem que está no limiar do que se pode chamar de “diffèrence”, nos termos de Deleuze, e no “differend” de Lyotard, pois há, em Richard, um conflito entre esses dois modos de ser lido pela sociedade, sem que haja necessariamente uma maneira de definir uma solução para sua situação.

Nesse ponto partimos de uma análise, mas para a compreensão do processo dialógico que constitui o discurso. Neste caso, a fala aparentemente simples do professor Okeoma ao criticar a reação de Richard diante da descoberta anunciada, coloca-se numa posição de contraponto ao discurso do pretense escritor. A enunciação deste por si só não foi a causadora da reação do segundo, mas sim a leitura dialógica que inicia com a imagem do enunciador – um homem branco e europeu – e perpassa o texto do enunciado para além do que elas podem dizer. Essa metalinguagem do discurso de Richard evoca para Okeoma outras falas anteriores, pois nenhum discurso é original, são ecos de outros.

Assim ocorre com a fala de Okeoma: “Você parece surpreso”. Ela representa a fala não de um sujeito comum, mas de um sujeito consciente dessas relações axiológicas de diferença que, tradicionalmente, costuma colocar os grupos dos negros, sejam de onde for, em condições de inferioridade em relação ao europeu pelo menos. Esse pressuposto causa em Richard uma reação de desconforto, pois acredita que fala de modo plenamente desprovido dessa visão estereotipada do povo africano, sendo essa a visão espelhada do outro para si mesmo, em que o autor do discurso se absolve da “acusação” feita à revelia dele.

Assim a neutralidade imagética que o Richard tinha de si mesmo desaparece porque passa a dialogar conscientemente com a imagem desse outro que até então estava para ele bem definido. Entretanto qualquer definição do homem nunca parte de si mesmo, mas sim do outro. Essa construção do “eu” tem como base o “eu do outro” e isso leva a uma questão fundamental que é presente nesse comportamento do personagem observado aqui, a diferença e identidade. A identidade é marcada por meio de símbolos, o que significa que existe uma

associação entre a identidade da pessoa e seus elementos, sejam eles de ordem material ou não. Nesse sentido a língua pode ser um demarcador dessa diferença, assim como funciona como elemento de identidade e, por essa razão, nela podem ocorrer as principais operações de tensões sociais.

Ao longo de toda narrativa de MSA, há uma tensão bem demarcada entre as línguas ibo e a inglesa. Percebe-se em alguns personagens, a exemplo do jovem aldeão, que o inglês é visto pelo nativo como uma língua de prestígio, por isso ele se encanta com as falas do “Patrão”.

Entretanto, a tensão promovida pelas práticas linguísticas, nas duas línguas em curso na trajetória desses personagens, é direcionada pela percepção das forças ideológicas implícitas no seu uso. A escolha por usar o ibo ou inglês é uma escolha ideológica mesmo para os menos esclarecidos deles. Entretanto, Richard mantém-se sempre neutro em relação a essa ideia de domínio por meio do uso da língua do ex colono. Mesmo optando por se aprimorar no ibo, língua nativa de sua amada, a ele outras forças confluem para deslocá-lo de sua abstenção ao uso do inglês, conforme a cena em que a ele é apresentado o chefe Madu, amigo e sócio da sua companheira Kainene. Nesse encontro, Madu fala em inglês fluente enquanto Richard, para não se sentir inferiorizado, fala em ibo.

Pode-se ver alguns exemplos do uso da língua ibo por Richard para demarcar seu posicionamento e seu lugar diante do possível rival e dos nativos comuns:

*Não vai haver mais nenhum golpe”, disse Madu.
Claro que você está por dentro de tudo, não é mesmo, Madu? Agora que você se tornou um coronel Bambambã, zombou ela, brincando.
Richard apertou sua mão. Eu fui ao Zaire, na semana passada, e parecia que ninguém tinha outro assunto a não ser um segundo golpe, segundo golpe. Até a rádio Kaduna e o New Nigerian”, disse em ibo.
“E o que sabe a imprensa, no fundo?, respondeu Madu, em inglês.
Ele sempre fazia isso; desde que o ibo de Richard se tornara quase fluente, Madu respondia tudo em inglês, de modo que Richard se sentia forçado a voltar a sua língua.[...] (op. cit. p. 162-163, grifos nosso)*

*Abu m onye Biafra, disse Richard.
O homem riu e Richard não poderia jurar se tinha sido uma risada de prazer ou de desprazer.
Olha aí, um branco dizendo que é biafrense! Onde foi que aprendeu a falar nossa língua?
Com a minha mulher (op. cit. p. 214)*

O motorista fez marcha a ré e, ao retomar o caminho de volta, Richard não parava de olhar para trás, para a estrada bloqueada, até

que não viu mais coisa alguma. Pensou na facilidade com que aquelas palavras em ibo haviam saído de sua boca. “Eu sou biafrense.” Não sabia por quê, mas torcia para o que motorista não contasse a Kainene o que ele dissera. Esperava também que não contasse que ele tinha chamado Kainene de “sua mulher”. (op. cit. p. loc. cit.)

Ao analisar o comportamento e linguagem do negro antilhano que busca falar o francês mais próximo do europeu, Fanon (2000, p. 50) afirma que “falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura”, por isso o sujeito que quer ser percebido como branco “o será tanto mais em que tiver assumido o instrumento cultural que é a linguagem”. Chimanada Adichie propõe, para seu personagem branco, uma experiência pouco provável para um homem branco numa situação real, que consiste nessa busca de assumir-se quanto pertencente a uma cultura diferente da sua de origem. Dessa forma, Richard tenta se inserir na sociedade nigeriana por meio da linguagem de sua amada companheira.

Cada resposta de Madu em inglês representa uma afronta à opção pessoal de Richard em falar o ibo, postura que gera estranheza uma vez que o curso histórico sempre mostrou que o inverso é o mais comum. Tal confronto desloca o personagem do lugar que é reservado ao cidadão nigeriano legítimo.

O ataque a Richard, por outro lado, revela aquilo que Woodward (2014, p. 14) classifica com o conceito de identidade: “5- A identidade está vinculada também a condições sociais e materiais. Se um grupo é simbolicamente marcado como inimigo ou como tabu, isso terá efeitos reais porque o grupo será socialmente excluído e terá desvantagens materiais”. Nesse caso, o personagem nunca será visto como partícipe da sociedade nigeriana por essas marcas simbólicas da etnia e da língua, mesmo sendo a mesma língua oficial da nação que agora habita. A diferença não está na forma física desses elementos apenas, mas é definido por eles como ponto de partida para o outro. Madu não quis simplesmente forçá-lo a usar “sua língua”, quis mostrar que ele, na condição de nativo nigeriano, portador de outra língua, sua língua materna, o ibo, tem domínio tão grande do inglês não como forma de prestigiar a superioridade dessa sobre a dele, mas dialeticamente desconstruir essa possível visão do então rival.

Isso demonstra definitivamente que não cabe a Richard sua imersão na sociedade nigeriana, essa colocação não se dá de forma voluntária, mas depende da concessão do outro. Ao ter essa disposição, fica claro que o faz não para se apropriar da cultura desse outro, mas para ser o outro. Richard encontra-se no meio de duas forças contrárias que impedem sua autodefinição, sente-se atraído pelo mundo biafrense, ama uma mulher ibo, mas, por maior

esforço feito, não se coloca definitivamente nesse mundo, porque carrega em sua imagem²⁶ uma visão interna e outra externa que o caracteriza como um ser estranho aos dois mundos por onde circula.

Na conversa entre Richard e um motorista (biafrense), a estranheza causada pela fala do britânico, leva seu interlocutor a rir da situação e essa reação é reveladora de uma leitura dessa imagem que Richard carrega como homem branco e europeu e toda a carga social e histórica que ela evoca, pois não é comum essa inversão linguística, já que o nigeriano é quem foi obrigado a falar a língua do colonizador durante os anos de domínio britânico, renegando sua língua natural ao nível inferior a este, o que fez com que a população genuína colocasse a aprendizagem dessa língua estranha num grau de importância superior ao da aprendizagem da própria língua. Por mais que suas palavras afirmassem que ele é biafrense, o escritor inglês era denunciado por suas palavras, por seu sotaque, mas principalmente por sua imagem física. Ser biafrense era seu desejo mais profundo, que o direciona a Kainene²⁷, conquistá-la por completo é seu desejo e isso implicaria nessa obsessão em se tornar diferente.

Mergulhado no mundo nigeriano, ele sofre as interdições dos diversos olhares diante dessa identificação incomum, ainda que use como defesa a essa crítica o fato de ser “casado” com uma mulher negra e legitimante biafrense. Parte da ação do personagem é, na verdade, um ensaio que ele produz de si para Kainene através do outro. Teme, contudo, que suas ações sejam reprovadas por ela.

Na última passagem, ele deixa transparecer para si mesmo essa aspiração a ser um cidadão biafrense e atribui à língua o importante papel de colocá-lo nessa posição almejada. “Eu sou biafrense” produz um falso efeito de realização desse desejo e antecipa as possíveis reações que poderiam ser as de Kainene, a quem ele chamou de “minha mulher” de forma igualmente insegura, uma vez que não são casados e não possui nenhuma certeza sobre os sentimentos dela em relação a ele.

Como a imagem e a identidade do protagonista ora analisado não dependem de sua própria vontade e escolha, outros personagens agem como participantes dessa definição. Em meio a uma guerra em que a etnia é um elemento fundamental, que pode significar a vida

26 Atribui-se aqui os conceitos de imagem discutidos por Henri Bergson no ensaio “*Matéria e Memória*”.

27 Apesar de ter um relacionamento com Richard, Kainene pouco demonstra seus sentimentos para ele, o que provoca nele uma insegurança e a necessidade de fazê-la sentir algo mais por ele, apesar de ela ter escrito um bilhete para ele dando indícios de um suposto sentimento, mas devido ao tom interrogativo e a forma como escondera o papel (no bolso da camisa que ele usaria em uma viagem), a dúvida não se desfizera por completo para ele: “Será o amor essa necessidade equivocada de tê-lo a meu lado o tempo quase todo? Será o amor essa segurança que eu sinto em nossos silêncios? Será o entrosamento, a completude?” (ADICHIE, 2008, p. 179).

ou a morte, ele se vê distante das ameaças, porém é um espectador distante dos massacres, mas nem por essa razão indiferente-a isso.

A guerra da Biafra-Nigéria era vista de forma bastante preconceituosa pelos ingleses. Essa visão é demonstrada por cada um dos que com Richard mantém uma relação de identidade nacional não biafrense, mas uma identidade inglesa. Nos discursos apresentados nas próximas linhas é possível observar alguns que tentam persuadir Richard do seu não pertencimento à sociedade e o seu não envolvimento com a guerra anunciada.

[...] os artigos o irritavam. “Antigos ódios tribais”, escrevera o Herald, “eram o motivo desses massacres. A revista Time saiu com uma matéria intitulada MAN MUST WHACK, frase escrita no para-choque de algum caminhão nigeriano. Só que o jornalista tomou a palavra whack no sentido literal, de golpear, surrar, e se pôs a explicar que os nigerianos eram tão naturalmente propensos à violência que chegavam a escrever sobre a necessidade dela nos pára-choques dos caminhões de passageiro. Richard mandou uma carta enfezada à Time. No inglês crioulo dos nigerianos, escreveu ele, whack significa comer, O HOMEM TEM DE COMER. (op. cit. p. 197).

Não é seguro, Richard. Eu não fico aqui nem mais uma semana. Essa gente nunca trava uma guerra civilizada, já reparou? E todo mundo dizendo que é uma guerra civil.” Susan calou-se uns momentos. “Liguei para o British Council em Enugu e não acreditei quando soube que o pessoal lá continua indo jogar pólo aquático e a organizar coquetéis no Hotel Presidential! Tem uma guerra acontecendo.

Mas vai acabar rápido.

*Que acabar rápido, que nada! Nigel está partindo daqui a dois dias. Não vai acabar rápido coisa nenhuma; essa guerra vai se arrastar durante anos e anos. Veja o que houve no Congo. **Essa gente não tem noção de paz.** Preferem lutar até o último homem (op. cit. p. 215, grifo nosso).*

Mesmo contra a vontade dos seus iguais, parentes e amigos da Inglaterra, ele não pretendia fugir durante o período do conflito. As críticas à essa decisão partem de todos os lados. A tia Elizabeth envia-lhe cartas e artigos na tentativa de usá-los como forma de argumento para convencer Richard do perigo que corria estando nesse lugar “incivilizado”.

Na passagem em que lê o artigo sobre o conflito, a própria escolha da tradução do texto evidencia uma postura preconceituosa não apenas do jornalista que o escreveu, mas, de uma forma geral, dos britânicos. Isso o incomoda tanto que ele escreve uma resposta a fim de “corrigir” a ideia que fora divulgada no texto da revista. Essa correção demonstra a

identificação de Richard com o povo local. O próprio envio dessas publicações, para ele, mostra que sua tia esperava que ele visse a guerra do ponto de vista dela.

Essa mesma expectativa é vista no comportamento de Susan, a ex companheira do protagonista, conforme o segundo trecho citado acima. A expressão “Essa gente” evidencia a noção do “diferente” que retoma a ideia da identidade como afirma Silva (2014):

[...] em geral, consideramos a diferença como produto derivado da identidade. Nesta perspectiva, a identidade é a referência, é o ponto original relativamente ao qual se define a diferença. Isso reflete a tendência a tomar aquilo que somos como sendo a norma pela qual descrevemos ou avaliamos aquilo que não somos. (SILVA, 2014, p. 75)

Nessa perspectiva, o comportamento da referida personagem traduz essa afirmação do que é o outro tomando como base quem ela é. Ao afirmar, “*Essa gente não tem noção de paz*”, ela coloca o povo nigeriano em uma situação de inferioridade em relação ao grupo do qual ela e Richard fazem parte. Essa identidade por extensão desloca o protagonista do grupo do qual ele pretende fazer parte, pelos fatores externos e históricos que implicam na sua condição de homem europeu/colonizador, mas internamente, em sua essência essa não é sua verdadeira identidade, no entanto essas forças exteriores contribuem para a dificuldade de pertencimento ao grupo biafrense.

Entretanto, Richard se vê pouco intimidado pelos discursos pungentes dos seus conterrâneos. Ao longo da narrativa, esse personagem vai deixando de ser cada vez mais estranho ao enredo, pois o próprio desenrolar do conflito produz um arranjo de formação de uma nação que está sendo criada da instabilidade gerada pelo conflito. O sentimento de pertencer a uma sociedade, que não é a sua, aumenta quanto mais se aproxima a ideia de formação de uma nova nação. Esse é o terreno fértil para que lhe seja lançada a semente desse ser cosmopolita que busca seu lugar nesse novo espaço. A esse sentimento que exige o sacrifício e os riscos da guerra. Richard cria em seu íntimo um sentimento similar aos dos demais protagonistas, o sentimento do nacionalismo, mas desprovidos dos aspectos liberais ou fascistas ao qual é comumente associado.

Essa noção passa, obviamente, pela própria ideia de nação, como mostra Benedict Andersen:

Assim, dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.

Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. [...] (ANDERSEN, 2005, p.32)

Percebe-se essa assunção mais explícita de Richard como um membro de Biafra:

Será que podíamos ir ver o lugar onde os soldados biafrenses mataram um italiano que trabalhava na prospecção de petróleo?”, perguntou o ruivo. “A gente fez uma matéria sobre isso, no Tribune, mas eu gostaria de fazer um artigo maior.

Não, não vai dar”, disse Richard, rispidamente.

O ruivo continuava olhando para ele. “Certo. Mas será que teria alguma novidade sobre o assunto?”

Richard expirou. Era como se alguém estivesse borrifando pimenta numa ferida — milhares de biafrenses mortos e esse homem querendo saber se havia novidades sobre a morte de um branco. Iria escrever sobre isso, sobre a regra do jornalismo ocidental: cem negros mortos equivalem a um branco morto. “Não há nenhuma novidade”, disse ele. “A área agora está ocupada. (op.cit. p. 426)

Inacreditável”, disse o ruivo. “A máquina de propaganda de Biafra é fantástica.[...]

Não há nenhuma máquina de propaganda”, disse Richard. “Quanto mais civis se bombardeia, mais cresce a resistência.” (op. cit.p.429)

E o que Biafra está fazendo a respeito do petróleo, agora que perdeu o porto?, perguntou o ruivo.

Continuamos extraindo petróleo de alguns campos em que ainda temos controle, em Egbema, disse Richard, sem se dar ao trabalho de explicar onde ficava Egbema. Levamos o óleo cru para as nossas refinarias durante a noite, em caminhões sem farol, para evitar os aviões bombardeiros.

Você não pára de dizer nós, disse o ruivo.

Exato, eu não paro de dizer nós.” Richard deu uma olhada para ele. “Já estive na África, antes? (op. cit.p. 429 grifo nosso)

Os trechos selecionados revelam a total imersão do referido personagem na sociedade nigeriana, especificamente sua postura a favor de Biafra. O desejo de pertencer a uma nova nação, faz com que Richard sinta-se muito incomodado pela leitura preconceituosa dos jornalistas europeus que o acompanhavam, revelando a forma estereotipada de europeus verem os africanos em geral. Ao dialogar com aqueles, tão estrangeiros quanto ele, o protagonista se posiciona como biafrense, essa postura causa uma reação de estranheza por parte dos outros, pois o percebem apenas e legitimamente como um homem inglês em terras

africanas. Daí trava-se uma série de diálogo permeado de ideias preconceituosas sobre a África, sobre o qual o protagonista prontamente contra-ataca.

Essa postura final de Richard em que ele se posiciona como um membro biafrense e colabora na luta pela separação de Biafra, revela um espaço pouco imaginado para um homem branco dentro dessa comunidade. A construção dialógica desse personagem ocorre na medida em que ele é confrontado por dois grupos culturais, o primeiro, ao qual ele pertence originalmente, e o segundo, ao qual ele quer pertencer, o grupo de Biafra. Os diferentes discursos sobre quem ele é a partir da leitura que se tem de sua origem, são desencadeados também a partir de seu próprio discurso que é manifestado por suas ações, suas relações e, obviamente por sua linguagem.

A inserção desse tipo de personagem em uma ficção de cunho pós-colonialista permite problematizar a escolha da autora nessa introdução insólita no romance. Todavia, essa colocação de personagem gera a hipótese, ainda que afastada de uma inversão que acontece entre o ser branco e o ser negro em espaços de deslocamento destes seres. A ideia fica mais nítida com outra questão então que envolve a experiência vivida do homem negro no caminho inverso de Richard. Sobre isso, podemos citar algumas ponderações de Frantz Fanon:

Nessa época, desorientado, incapaz de estar no espaço aberto com o outro, com o branco que impiedosamente me aprisionava, eu me distanciei para longe, para muito longe do meu estar-aqui, constituindo-me como objeto. O que é que isso significava para mim, senão um desalojamento, uma extirpação, uma hemorragia que coagulava sangue negro sobre todo o meu corpo? No entanto, eu não queria esta reconsideração, esta esquematização. Queria simplesmente ser um homem entre outros homens. Gostaria de ter chegado puro e jovem em um mundo nosso, ajudando a edificá-lo conjuntamente. (2008, p. 105)

Fanon recorre às experiências vividas pelo negro antilhano que saindo de “sua casa” precisa agora confirmar seu ser diante do outro, do branco. Sua afirmação, na verdade é a negação desse outro ser. Ser negro é não ser branco e, ao mesmo tempo é carregar em seus ombros o triplo peso dessa existência que se forma por meio desse confronto: responsável pelo seu corpo, por sua raça e por seus ancestrais (FANON, 2008).

Esse argumento satisfaz uma premissa implícita na presente discussão deste capítulo, a de que Richard, enquanto ser branco não carrega em si o peso da coletividade de seu povo, mas é responsável unicamente pelo seu ser individualizado. Ao contrário do que acontece com Ugwu, quando questionado pelo Patrão sobre os hábitos das refeições uma vez que fraga o jovem comendo pedaços de frangos enquanto deita-se no quarto: “ O seu povo,

por acaso come enquanto dorme?” (ADICHIE, 2008, p. 23). Apesar da ironia explicitada, toma-se como elemento desta análise a expressão que coletiviza o jovem aldeão, “seu povo”. Pode-se entender, portanto, que o deslocamento desses dois exemplos não correspondem na mesma medida.

4 CONCLUSÃO

Neste trabalho, apresentou-se a obra *Meio Sol Amarelo* de Chimamanda Adichie como um romance pós-colonialista que resgata as memórias da guerra de secessão de Biafra e combate o pensamento neocolonialista. Adiche dá voz aos diferentes personagens de um conflito que marcou a história de Nigéria. É uma história contada de dentro, pelos próprios nigerianos, aos moldes das escritas de outros grandes escritores africanos como Chuna Achebe e Wole Soyinka.

Os conflitos e as guerras geram, ainda na atualidade, temas específicos na ficção. Nosso olhar elege, portanto, o mencionado livro como plataforma na qual é possível observar a expansão das imagens de figuras-chave que, de alguma forma, representam os diferentes agentes que constroem ou reconstróem as nações africanas, sem, entretanto, pretender-se, com isso, assinar uma versão homogênea de África como um todo, mas, sim, entendendo que este é um espaço marcado pela pluralidade.

Os personagens de Adichie são portadores de sua palavra e da palavra de muitos africanos que têm em sua história conflitos cujos efeitos ainda podem ser sentidos. Mesmo assim, pode-se dizer que guerra é o pano de fundo usado pela autora para contextualizar e significar o discurso das personagens sobre os quais perpassam questões de identidade, diferença e resistência. Sua escrita é claramente engajada e, é sob essa condição que se insere no grupo de autores africanos que se preocupam em destacar, em suas produções literárias, a história de seu país e continente e, com isso, desconstruir as imagens clichetizadas que criam versões deturpadas sobre a África.

Os desafios da escritora nigeriana, no entanto, vão além da importante questão sociopolítica de seu país, eles têm um alcance que atinge as marcas próprias do fazer literário. Tradicionalmente, as histórias que retratam o continente africano foram contadas, por muito tempo, senão por escritores europeus, por escritores africanos que utilizavam-se do padrão permeado pela ideologia ocidental/colonial em suas escritas, e ajudavam, assim, a divulgar uma imagem estereotipada das diferentes comunidades que lá vivem. O africano retratado nessas obras, geralmente, é um ser passivo, alheio às produções científicas e culturais do mundo.

O texto de Adichie promove a possibilidade de desconstrução da representação fixa, cristalizada no imaginário ocidental e reforçada pelos textos de ideologia colonialista. Na obra, alguns temas, muito caros para autora, são inseridos de maneira incisiva sem

comprometer a qualidade da criação literária. Ela transborda os limites do subjetivismo e memória, mexe em feridas que ainda doem na sociedade atual da Nigéria e mostra o quanto é necessário falar sobre temas que geram muito desconforto para quem passou a vida influenciado pelos personagens canonizados das histórias ocidentais. *Meio Sol Amarelo* (2008) traz as diferentes vozes: da mulher e do homem, do aldeão simples e do homem intelectualizado, do nativo e do estrangeiro. Nesse sentido, permite o encontro das identidades que permeiam a história e a sociedade.

Tomou-se, como base nessas discussões, os conceitos de dialogismo elaborados por Mikhail Bakhtin. O dialogismo permite uma abertura do texto para o mundo, pois ele promove o confronto do discurso transmitido no texto, por meio dos personagens, com o heterodiscurso dentro e fora do texto, pois, este permite apreender as linguagens da sociedade da época retratada pelo romancista e orienta quanto à diversidade de temáticas que habita o romance. O dialogismo integra o texto repleto de imagens de falantes e de estilização das linguagens existentes na sociedade.

Dessa forma foi possível confrontar cada uma das personagens do texto com os diferentes discursos que o permeiam. Sendo assim, pode-se perceber que a construção dialógica de Olanna deu-se em confronto com outras imagens representativas de mulheres que vivem diferentes experiências em relação à dela. Portando uma personalidade forte, dona do próprio destino e, inicialmente, isenta de crenças posturas que se altera ao longo da narrativa devido a circunstâncias que atingem a sua forma particular de ver a sociedade em que está inserida. Em outras palavras, perdas geradas pelo conflito levou Olanna a tomar outro rumo na forma de pensar e existir ao ponto de, no fim da narrativa, ser portadora de uma fé nas coisas que antes não acreditava.

Além desta, os outros dois personagens centrais também passam por uma mudança na forma de ser, no universo permeado pelo sofrimento causado pela guerra e guiados pela ideia da construção de uma nação. Ugwu, de simples aldeão e empregado doméstico de Olanna e Odenigbo, transforma-se em soldado biafrense, que presenciou os horrores da guerra e que deixaram marcas profundas no corpo e na alma. Sua transformação foi, entre todos a mais brusca, pois não era sua pretensão participar do *front* de batalha, mas quando o fez, prevaleceu em seu espírito o sentimento de serviço cumprido em prol de uma causa coletiva, a serviço de uma nação idealizada pelo povo ibo. Essa nova perspectiva da vida conferiu-lhe também uma transformação no plano intelectual, pois, foi durante a batalha que teve contato com um texto que o inspirou a escrever um livro sobre a guerra

ocorrida. Nessa fictícia obra, percebe-se um teor de crítica relacionada ao mundo ocidental que ficava “calado” enquanto eles, os nigerianos, morriam. (ADICHIE, 2008).

Richard, um homem inglês, branco, expatriado que adotara a bandeira biafrense. Ao assumir essa postura, coloca-se dentro de um conflito de ordem sofre suas principais transformações quando entra em confronto com os diversos tipos sociais da Nigéria e é constantemente cobrado para portar-se como um homem branco se comportaria nas antigas colônias de seu país. Mas essa incômoda cobrança promovida pelos diferentes discursos o faz cada vez mais buscar um lugar no mundo, optando, por fim, a viver em Biafra.

A partir desses três olhares, nossa hipótese inicial é a de investigar se com eles a autora cria um conjunto dialógico em relação ao contexto em que ela está inserida e, ao mesmo tempo, transmite sua forma de pensar o mundo atual a partir dos diferentes discursos que permeiam a sociedade cujo contexto específico remete aos acontecimentos históricos ocorridos na Nigéria, relatados de maneira ficcionalizados por ela. Esse olhar de Chimamanda Addichie apresenta seu próprio perfil intelectual, consolidado por uma formação em assuntos que se direcionam para a cultura e história dos povos africanos, além de questões de ordem universal, como o feminismo no mundo. Abordar essa visão é a condição *sine qua non* para que sejam discutidos, na análise dos personagens, a heterediscursividade apresentada a partir dos conceitos elaborados por Bakhtin.

A escolha de trabalhar com o gênero romance não é mais importante, aqui, do que a de se eleger um romance africano de autoria feminina, pois esta última nos leva ao problema enfrentado por este tipo de produção que, muitas vezes, é deslocado para um espaço obliterado que invisibiliza os escritores negros africanos. Por essa questão, tornou-se fundamental a discussão do que é literatura e como ocorre o processo de construção do cânone e do valor literário.

Compreendemos que a literatura é, por natureza, um espaço privilegiado de discursos e transmite ideologias de todos os tipos. A literatura do século XIX, marcada por um racionalismo que centraliza a verdade no próprio homem (no próprio ser) passa por mudanças extremas que vêm a se consolidar em meados do século XX com o surgimento de diversas teorias que provocam a descentralização desse homem. O pós-estruturalismo promove uma ruptura em conceitos consolidados como o da dialética de Hegel e causa uma alteração radical nas ciências da linguagem. A literatura, portanto, passa por essas alterações e passa a ser estudada na perspectiva contextual e não apenas nos seu aspecto

textual. Essa mudança ocasionou uma abertura nas obras para discussões de temas antes obliterados no âmbito literário.

Diante desse novo cenário de amplitude teórica criado pelos pós-estruturalistas e dos estudos discursivos elaborados por Bakhtin, o gênero romance torna-se espaço privilegiado para as discussões de temas emergentes, refletindo, mis tarde, nos temas pós-colonialistas que marca os territórios da América e África. Em África, os principais temas circundam as recentes independências das nações colonizadas e as consequências geradas pelos anos de subserviência às matrizes europeias.

Outrossim, com *Meio sol amarelo*, Chimanda Adichie apresenta-nos de forma ficcionalizada o principal marco histórico da contemporaneidade de seu país, a guerra civil na Nigéria na década de 1960. Nesse cenário, os personagens adichianos identificados são construídos dialogicamente com os diferentes discursos circundantes no contexto em que a obra e a autora estão inseridas.

Entender as relações estabelecidas entre esses personagens e os discursos que os cercam, permite-nos entender que a função do romance em questão está para além do próprio fazer literário, pois nos provoca inquietações de ordem ontológica ao abordar temas específicos como identidade, cultura e religião em África. Nesse sentido os personagens adichianos não são seres construídos e acabados em si mesmos, mas existem no transitar de diferentes textos nos quais estão imersos.

REFERÊNCIAS

- ADICHE, Chimamanda Ngozi. **Americanah**. Companhia das Letras, São Paulo, 2013.
- _____. **Hibisco roxo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Meio sol amarelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **Sejamos Todas feministas**. São Paulo: Saraiva, 2008
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do Nacionalismo**. Lisboa: Edições Colibri, 2005.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. **Teoria do romance I: a estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015, 256 p.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.p.1-9.
- BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História, vol I**, Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- BONNICI, Thomas. **Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais**. Mimesis, Bauru, v. 19,n. 1, p. 07-23, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 2008

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de Língua Portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos**. Belo horizonte: Nandyla, 2015.

FRYE, Nothrop. **Anatomia da crítica: quatro ensaios**. Brasil: Realizações, 2014.

HAWLEY, John C. **Biafra as Heritage and Symbol**: Adichie, Mbachu and Iweala. Research in African Literatures, v. 39, n 2, p. 15- 26, 2008. Disponível em: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/globalnovel/secread/39.2.hawley.pdf> Acesso em: 26 ago. 2018, p. 1-18.

HIRATA, Helena et al (Org.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 3ª ed. Revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas**. 2ª ed. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1978.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MÜLLER, Fernanda de Oliveira. **O florescer das vozes na tradução de Purple hibiscos, de Chimamanda Adichie**. 2017. 105f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução) – Universidade de Brasília, 2017. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/24185/1/2017_FernandadeOliveiraM%C3%BCller.pdf> Acesso em: 10 jan. 2018.

NUNES, Alyxandra Gomes. Chimamanda Ngozi Adichie: trajetória intelectual e seu projeto literário. **Revista África(s)**, v. 03, n. 05, p. 129-145, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/africanas/article/view/4039/2558> Acesso em: 26 ago. 2017.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Teoria e crítica do conhecimento nos estudos literários. **Antares: letras e humanidades**, n. 4, p. 95-105, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.uces.br/>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000.

RESENDE, Roberta Mara. **Gênero e nação na ficção de Chimamanda Adichie**. 2013. 108f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de São José Del-Rei. São José del-Rei: 2013. Disponível em: <<https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/Dissertacao%20Roberta.pdf> > Acesso em: 10 jan. 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **PSIC. CLIN.** RIO DE JANEIRO, v.20, n.1, 2008, p.65 – 82. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05> Acesso em: 26 ago. 2018.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. **Memória D'África: a temática africana em sala de aula**. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathrin. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. São Paulo: Ática, 2000.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Ática, 2002.

SHCROFT, Bill et al. **The empire writes back**. London: New Accents, 2002.

STUART, Hall. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: E. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

WELLEK, René. **História da crítica moderna**. São Paulo: EDUSP, 1967.

WOODWARD, Kathrin. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathrin. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 22-72.