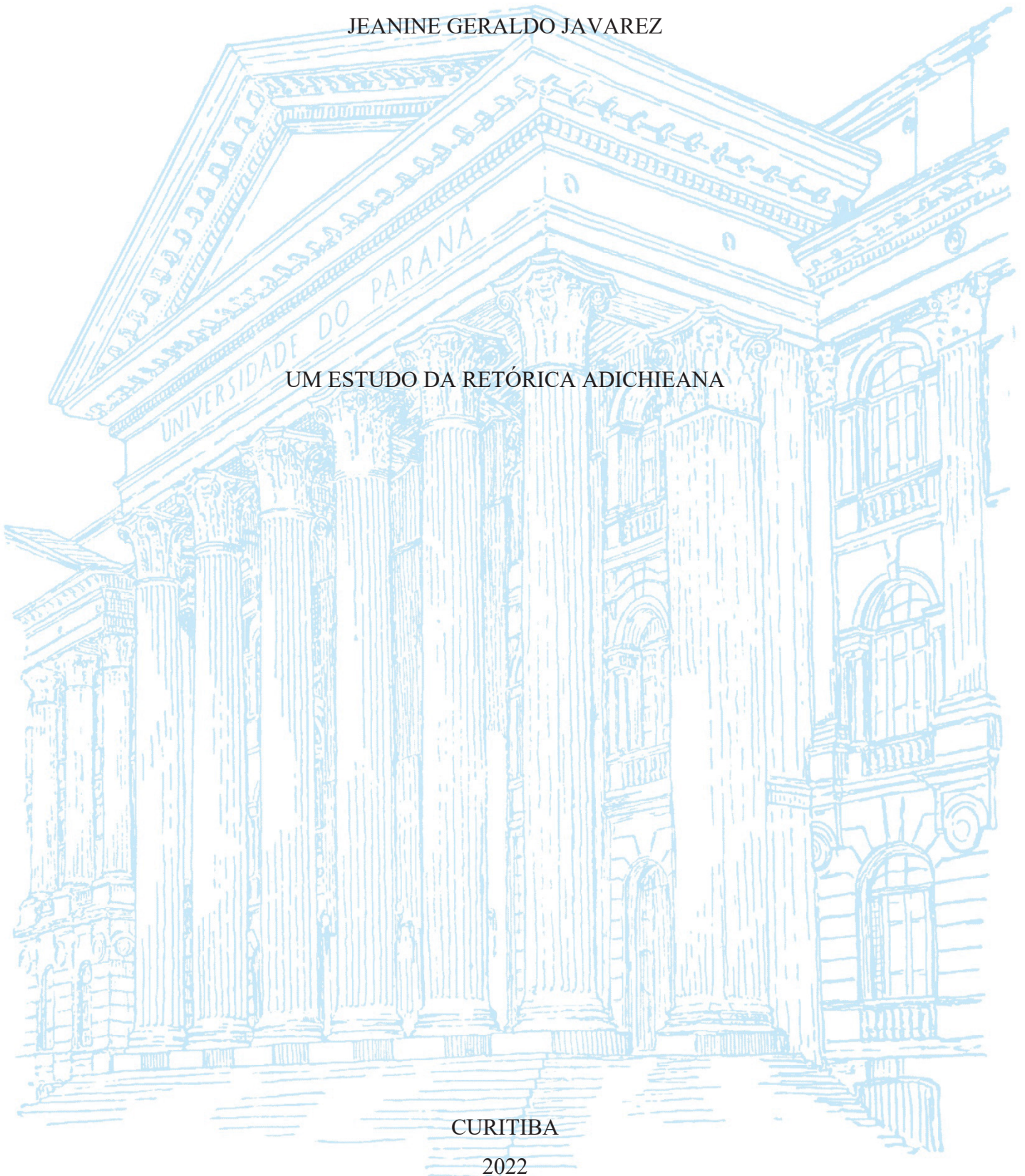


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JEANINE GERALDO JAVAREZ

UM ESTUDO DA RETÓRICA ADICHIEANA



CURITIBA

2022

JEANINE GERALDO JAVAREZ

UM ESTUDO DA RETÓRICA ADICHIEANA

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia da Silva Cardoso

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Javarez, Jeanine Geraldo

Um estudo da retórica Adichieana. / Jeanine Geraldo Javarez. –
Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Patrícia da Silva Cardoso.

1. Adichie, Chimamanda Ngozi, 1977-. 2. Literatura nigeriana.
3. Crítica literária feminista. 4. Literatura feminista. I. Cardoso, Patrícia da
Silva, 1964-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-
Graduação em Letras. III. Título.

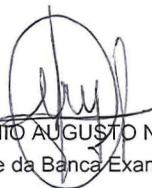
Bibliotecária : Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **JEANINE GERALDO JAVAREZ** intitulada: **UM ESTUDO DA RETÓRICA ADICHIEANA**, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua *aprovação* no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 09 de Dezembro de 2022.



ANTÔNIO AUGUSTO NERY
Presidente da Banca Examinadora



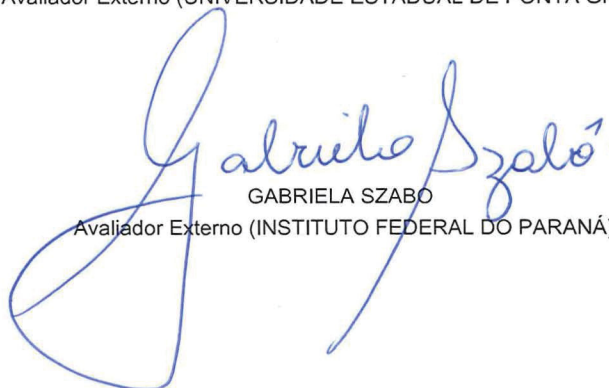
RAQUEL ILLESCAS BUENO
Avaliador Externo (DEPARTAMENTO DE LITERATURA E
LINGUISTICA - UFPR)



KELI CRISTINA PACHECO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)



ROSANA APOLONIA HARMUCH
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)



GABRIELA SZABO
Avaliador Externo (INSTITUTO FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Patrícia da Silva Cardoso, que me guiou durante a elaboração desta tese e cuja postura profissional e afeto são referência para mim;

Ao meu marido, Laercio Javarez Junior, meu sogro, Laercio Javarez, e minha sogra, Marize Javarez, pelo amor e incentivo que sempre me acompanham;

Aos meus companheiros e companheiras da pós-graduação, em especial à Fabiana Passos de Melo, que dividiu comigo as alegrias e dificuldades desta jornada;

Aos amigos e às amigas com quem tenho o prazer de compartilhar a vida: Cleverton Vicentini, Roberta Sotero, Iara Bruz e Geisiane Figueira;

Às minhas ancestrais, cuja sabedoria me abençoa todos os dias;

Ao meu pai e à minha mãe por terem me dado a vida,

Gasshô.

RESUMO

Chimamanda Ngozi Adichie é conhecida por suas palestras e TED Talks em que se destaca seu papel como ativista e feminista. No entanto, em diversas entrevistas, a autora nigeriana afirma que prefere ser reconhecida primeiro como escritora e, depois, como ativista. Ainda assim, não faltam exemplos de trabalhos acadêmicos e não acadêmicos sobre sua obra que pautam suas análises na Chimamanda politicamente engajada, sobrepondo ao texto literário uma leitura prévia do projeto narrativo a que a autora se propõe. Dessa forma, acaba-se invisibilizando a poética adichieana escamoteada pela tríade temática gênero-raça-identidade. Nesse contexto, este trabalho tem por objetivo estudar os aspectos formais da representação nos romances *Purple Hibiscus*, *Half of a yellow sun*, e *Americanah*, de Chimamanda Ngozi Adichie e que ideologia(s) são mobilizados. Dessa forma, com base, principalmente, na perspectiva de Wayne C. Booth, foram levantadas, a partir da leitura atenta dos romances, quatro categorias de análise, quais sejam: ponto de vista e controle de distância; limites e privilégios; aspectos formais, que se desdobram em usos do discurso direto, indireto e indireto livre, comentário e ironia dramática, elementos simbólicos, objetividade e subjetividade, e organização temporal; e aspectos ideológicos. Com isso, foi possível observar que existe um projeto literário adichieano em construção preocupado com a formação do leitor no que diz respeito aos impactos da colonização na estrutura social vigente.

Palavras-chave: Narrador. Autor implícito. Aspectos formais. Aspectos ideológicos.
Chimamanda Ngozi Adichie.

ABSTRACT

Chimamanda Ngozi Adichie is known for her lectures and TED Talks in which is highlighted her role as an activist and feminist. However, in several interviews, the Nigerian author says that she prefers to be recognized first as a writer and then as an activist. Even so, there is no lack of examples of academic and non-academic works about her work that guide their analysis in the politically engaged Chimamanda, superimposing a previous reading of the narrative project to which the author proposes to the literary text. In this way, the Adichiean poetics concealed by the thematic triad gender-race-identity ends up invisible. In this context, this work aims to study the formal aspects of representation in the novels *Purple Hibiscus*, *Half of a yellow sun*, and *Americanah*, by Chimamanda Ngozi Adichie and which ideology(ies) are mobilized. Thus, based mainly on Wayne C. Booth's perspective, four categories of analysis were raised from a careful reading of the novels, namely: point of view and distance control; limits and privileges; formal aspects, which unfold in the use of direct, indirect and free indirect speech, commentary and dramatic irony, symbolic elements, objectivity and subjectivity, and temporal organization; and ideological aspects. With this, it was possible to observe that there is an Adichiean literary project under construction concerned with the formation of the reader with regard to the impacts of colonization on the current social structure.

Keywords: Narrator. Implicit author. Formal aspects. Ideological aspects. Chimamanda Ngozi Adichie.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ponto de vista e controle de distância em Half of a Yellow Sun.....	121
Figura 2 - Autor implícito, narrador e comentários em Half of a Yellow Sun.....	163
Figura 3 - A relação de Olanna e Kainene como elemento simbólico em Half of a Yellow Sun	172
Figura 4 - O vaso de cordas	176
Figura 5 - A mulher com a cabaça.....	178
Figura 6 - Objetividade e subjetividade em Half of a Yellow Sun.....	180
Figura 7 - O tempo em Half of a Yellow Sun	181
Figura 8 - Classificação do narrador de Americanah	188
Figura 9 – Ironia e público-alvo em Americanah.....	248
Figura 10 - Aspectos ideológicos em Americanah.....	284

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Fortuna crítica	13
Tabela 2 - Usos do discurso em Purple Hibiscus	44
Tabela 3 - Capítulos e pontos de vista em Half of a Yellow Sun.....	92
Tabela 4 - Usos do discurso em Half of a Yellow Sun.....	139
Tabela 5 - Formas e funções do discurso híbrido em Half of a Yellow Sun.....	151
Tabela 6 - Capítulos e pontos de vista em Americanah	191
Tabela 7 – Usos do discurso em Americanah.....	219
Tabela 8 - Obras citadas em Americanah.....	250
Tabela 9 – Classificação dos livros por tradição literária.....	251
Tabela 10 – Classificação dos livros por tema	254

SUMÁRIO

1. Introdução	11
2. Purple Hibiscus	23
2.1. Ponto de vista e controle de distância	23
2.2. Limites e privilégios	38
2.3. Aspectos formais: técnicas e estratégias narrativas	43
2.3.1. Usos do discurso direto, indireto e indireto livre	44
2.3.2. Comentário e ironia dramática	50
2.3.3. Elementos simbólicos.....	59
2.3.4. Objetividade e subjetividade	78
2.3.5. Organização temporal	83
2.4. Aspectos ideológicos	88
3. Half of a Yellow Sun.....	92
3.1. Ponto de vista e controle de distância	92
3.2. Limites e privilégios	122
3.3. Aspectos formais: técnicas e estratégias narrativas	138
3.3.1. Usos do discurso direto, indireto e indireto livre	138
3.3.2. Comentário e ironia dramática	163
3.3.3. Elementos simbólicos.....	168
3.3.4. Objetividade e subjetividade	179
3.3.5. Organização temporal	181
3.4. Aspectos ideológicos	182
4. Americanah	187
4.1. Ponto de vista e controle de distância	187
4.2. Limites e privilégios	214
4.3. Aspectos formais: técnicas e estratégias narrativas	218
4.3.1. Usos do discurso direto, indireto e indireto livre	218
4.3.2. Comentário e ironia dramática	240
4.3.3. Elementos simbólicos.....	249
4.3.4. Objetividade e subjetividade	276
4.3.5. Organização temporal	280
4.4. Aspectos ideológicos	283
5. Um possível projeto literário adichieano	289

5.1. Aspectos da retórica adichieana.....	289
5.1.1. Características constantes.....	289
5.1.2. Características variáveis.....	292
5.2. A forma de representação e os temas recorrentes.....	298
5.2.1. Educação	299
5.2.2. Língua	305
5.2.3. Testemunha	313
6. Conclusão	319
Referências	321

1. Introdução

Natural de Enugu, Chimamanda Ngozi Adichie cresceu no campus universitário da Universidade de Nsukka. Seu pai era professor e sua mãe, administradora. Aos 19 anos, assim como vários outros nigerianos, Chimamanda emigrou para os Estados Unidos, onde terminou o curso superior na Universidade de Connecticut, estudou escrita criativa na Universidade Johns Hopkins, de Baltimore, e fez mestrado em estudos africanos na Universidade Yale. Seu primeiro romance foi publicado em 2003 e seus constantes aparecimentos na mídia se devem ainda em grande parte aos discursos que profere em eventos como cerimônias de colação de grau em universidades norte-americanas. Sua palestra TED *We should all be feminists*, publicada também em forma de livro e incorporada à música “Flawless”, da cantora Beyoncé, já soma mais de 7 milhões de visualizações no YouTube.

A fama da autora nigeriana e seu ativismo político, longe de se tornarem um entrave à popularização de seus romances, alavancaram as publicações fazendo com que suas obras fossem traduzidas para mais de trinta línguas, conforme o site do Grupo Companhia das Letras. E, apesar de a autora relatar ameaças recebidas por causa de seus livros e palestras – principalmente em seu país natal¹ –, o público em geral foi e é bastante receptivo. No Brasil, suas publicações passaram a ser conhecidas, particularmente, após Chimamanda Adichie ser agraciada com o prêmio “National Book Critics Circle Award”, em 2013, pelo romance *Americanah*.

Até o momento, Adichie assina pelos romances *Purple hibiscus* (2003), *Half of a yellow sun* (2006) e *Americanah* (2013); pelos discursos/ensaios *We should all be feminists* (2013), *Dear Ijeawele, or Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions* (2014), e, mais recentemente, *Notes on grief* (2021); e pelo livro de contos *The thing around your neck* (2009), publicados no Brasil com os títulos *Hibisco roxo*, *Meio sol amarelo*, *Americanah*, *Sejamos todos feministas*, *Para educar crianças feministas*, *Notas sobre o luto* e *No seu pescoço*, respectivamente. Para fins desta pesquisa, escolhemos nos ater aos três romances publicados – até o momento.

Conheci Chimamanda Ngozi Adichie através de seu TED Talk *The danger of a single story*. Nessa palestra, ela relata que seu primeiro contato com a literatura foi a partir

¹ A autora fala sobre isso no discurso de formatura da turma de 2015 de Wellesley College, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RcehZ3CjedU>>, acessado em 06 set. 2018.

de livros infantis americanos e britânicos, em que as personagens tinham olhos azuis, bebiam cerveja de gengibre, comiam maçãs e sempre falavam sobre o tempo. Consequentemente, suas primeiras histórias versavam sobre personagens com as mesmas características e que faziam as mesmas coisas, ainda que na Nigéria nada daquilo fizesse sentido. Até então, como ela mesma pontua, Chimamanda acreditava que a literatura tinha que ser estrangeira, isto é, era normal não se identificar com as personagens sobre as quais lia e escrevia. Foi somente depois de ter contato com autores como Chinua Achebe e Camara Laye que Chimamanda passou por uma mudança de percepção, compreendendo que garotas como ela, “com a pele cor de chocolate, cujos cabelos crespos não poderiam formar rabos-de-cavalo, também podiam existir na literatura”. Assim, ela conclui, o que a descoberta dos escritores africanos fez por ela foi salvá-la “de ter uma única história sobre o que os livros são”.

Adichie dá ainda outros dois exemplos de perigos que uma única história pode causar. No primeiro deles, ela conta que ficou surpresa quando, ao conhecer a aldeia e a família do menino que cuidava dos afazeres domésticos em sua casa, viu que, apesar de muito pobres, eles eram capazes de fazer coisas belas, como o lindo cesto de ráfia seca que a mãe do menino lhe mostrou. No segundo, conta que, quando foi morar nos Estados Unidos, sua colega de quarto ficou chocada, pois não sabia que uma das línguas oficiais da Nigéria é o inglês. A moça ainda presumiu que Chimamanda não sabia usar um fogão e ficou desapontada quando, ao pedir para ouvir uma de suas músicas tribais, Chimamanda lhe mostrou um CD de Mariah Carey. Sua colega de quarto, a autora resume, tinha apenas uma história sobre seu país natal, de pobreza e catástrofe, por isso não compreendia que uma nigeriana pudesse ter acesso às mesmas coisas que ela.

Ironicamente, como leitora que acompanha *blogs* sobre literatura, resenhas e críticas literárias publicadas em jornais *on-line*, percebi que os textos sobre os romances de Chimamanda Adichie costumam redundar em temas como raça e gênero, motivos pelos quais a autora tornou-se conhecida. Além disso, os trabalhos acadêmicos sobre suas obras também se deixavam levar por esse viés, ou seja, acabavam por olhar, geralmente, para os aspectos que fazem parte do ativismo político da autora.

No que tange à fortuna crítica da obra de Chimamanda Ngozi Adichie, encontram-se trabalhos oriundos de universidades nos Estados Unidos, Índia, Nigéria,

África do Sul e Países Baixos, além do Brasil. A seguir apresentamos uma tabela dos estudos que compõem a fortuna crítica da autora².

Tabela 1 - Fortuna crítica

Referência	Corpus de pesquisa			Objetivo
	<i>Purple Hibiscus</i>	<i>Half of a Yellow Sun</i>	<i>Americanah</i>	
Okuyade (2009)	x			Analisar o processo de amadurecimento da personagem Kambili a partir da concepção do silêncio como elemento de dominação.
Bodjrenou (2016)	x			Analisar como a narrativa de <i>Purple Hibiscus</i> constrói uma alegoria do contexto político nigeriano da década de 1990, a partir dos conceitos de intertextualidade e hipertextualidade de Gérard Genette.
Nunes (2016)	x	x		Apresentar as diferentes facetas do projeto literário adicheano, estabelecendo como ponto central os temas abordados em suas obras.
Cordeiro e Oliveira (2015) ³				Revelar como a autora transforma sua palestra TED <i>The danger of a single story</i> no conto <i>The thing around your neck</i> .
Rocha e Martins (2017)	x			Comparar as narradoras de <i>Hibisco Roxo</i> e <i>A cor púrpura</i> para verificar de que forma as semelhanças e diferenças contribuem para a construção de suas respectivas narrativas.
Udumukwu (2011)	x			Verificar de que forma o romance <i>Purple Hibiscus</i> se aproxima da maneira como o romance nigeriano se engaja em questões ideológicas e como essas questões, em contrapartida, cristalizam os desafios de identidade nacional na Nigéria.
Ann (2015)	x			Abordar a questão do feminismo, analisando de que forma a personagem Beatrice se submete a uma série de humilhações que a leva a uma atitude radical para se libertar.
Nunes (2008)		x		Analisar a memória da guerra de Biafra apresentada por Achebe e Adichie em seus respectivos romances.
Souza e Barzotto (2016)			x	Analisar como a personagem Ifemelu constrói sua identidade em uma nação neoimperial.
Stobie (2010)	x			Analisar o romance <i>Purple Hibiscus</i> a partir do ponto de vista de Hanif

² Os trabalhos elencados na tabela foram pesquisados principalmente nos sites *Google Scholar*, *SciELO* e Portal de Periódicos da CAPES, utilizando-se como palavras-chave o nome da autora, o título dos romances e o termo “análise”. Dos resultados, foram escolhidos como relevantes aqueles que se relacionavam ao escopo desta tese, descartando-se os demais.

³ Embora a autora não utilize como *corpus* de análise nenhum dos romances de Adichie, acreditamos que seria relevante citar seu trabalho pela forma como o estudo é conduzido.

				Kureishi no que tange ao papel da literatura no combate à rigidez ao explorar não aquilo que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido; à importância de se questionar os efeitos da raça e da religião na vida pessoal e política; e os efeitos diabólicos do fundamentalismo, uma pureza absoluta que rejeita as necessidades do corpo.
Souza (2013)	x			Discutir o uso da dissimulação como recurso adotado por personagens subalternizadas, na literatura vinculada ao processo de colonização, como estratégia de sobrevivência diante dos sistemas de dominação e silenciamento impostos por regimes autoritários.
Freitas (2017)			x	Analisar e buscar as teorias feministas africanas e nigerianas presentes no romance <i>Americanah</i> e identificar a intertextualidade de suas palestras TED.
Lopes-Flois (2017)			x	Analisar o processo migratório das personagens Obinze e Ifemelu, bem como a forma utilizada nos questionamentos e subversões dos discursos hegemônicos em contexto de identidades que se alteram.
Cunha (2017)			x	Analisar como se dá a construção identitária da mulher negra africana na diáspora no romance <i>Americanah</i> .
Tunca (2009)	x			Investigar como o preconceito religioso é codificado no discurso da narradora autodiegética.
Anyokwu (2011)	x			Analisar como a construção de um “Inglês Igbo” resulta num trabalho literário mesclado a questões sócio-políticas e epistêmicas.
Olafisayo (2013)	x			Revisar as principais características da narrativa em primeira pessoa através do romance <i>Purple Hibiscus</i> .
Akingbe e Adeniyi (2017)			x	Interrogar a dialética dos conflitos culturais em meio a diferentes civilizações do mundo a partir do estudo das questões raciais presentes em <i>Americanah</i> .
Santana (2019)	x			Compreender de que forma uma sociedade contemporânea nigeriana traumatizada é representada na obra <i>Purple Hibiscus</i> .
Strehle (2011)			x	Explorar a visão diaspórica no romance <i>Half of a Yellow Sun</i> , no âmbito público e histórico, demonstrando como a obra traça a fratura na sociedade provocada pela colonização britânica.
Meher (2016)	x			Analisar os símbolos presentes na narrativa de <i>Purple Hibiscus</i> .
Kurtz (2012)	x			Demonstrar por que o romance <i>Purple Hibiscus</i> é um exemplo da “terceira geração” de autores nigerianos.
Sanka et al. (2019)	x			Contrapor o preço do silêncio aos benefícios da prática da parresia de Foucault e discutir o impacto do

				estilo da autora em transmitir sua mensagem a partir de uma abordagem qualitativa.
Etim e Emmanuel (2015)	x			Demonstrar, a partir de uma leitura desconstrutivista, que a personagem Eugene pode ser vista como um epítome de herói, o que se configuraria como uma ruptura na lógica interna de <i>Purple Hibiscus</i> .
Baharvand (2016)	x			Analisar o papel dos missionários britânicos na rejeição da religião e da cultura Igbo no romance <i>Purple Hibiscus</i> .
Nwanyanwu (2017)			x	Mostrar como o romance <i>Americanah</i> coloca em primeiro plano a importância de um engajamento transcultural.
Begum (2017)	x			Apresentar uma leitura de <i>Purple Hibiscus</i> como a quintessência do romance feminista africano, negando uma estética feminina de sofrimento e defendendo uma estética de empoderamento feminino.
Ofurum (2012)	x	x		Explorar o distanciamento entre homens e mulheres engendrado por construções culturais nos romances <i>Purple Hibiscus</i> e <i>Half of a Yellow Sun</i> .
Thibes (2018)	x	x	x	Observar possíveis graus de discriminação e hostilidade que as protagonistas dos romances selecionados sofrem em relação à raça, à etnia e ao gênero, nos contextos nigeriano e estadunidense.
Freitas (2014)			x	Analisar a construção dos cronotopos a partir das personagens Ugwu, Olanna e Richard em seus respectivos núcleos de participação.
Resende (2013)			x	Observar como gênero e nação são figurados no texto, a partir das reflexões críticas de Homi Bhabha, Anne McClintock, Jean Franco, Frantz Fanon, Eric Hobsbawm, Thomas Bonnici, Ifi Amadiume, Ana Mafalda Leite, Judith Butler, entre outros.
Jha (2016)	x	x	x	Analisar criticamente as temáticas majoritárias na obra ficcional de Chimamanda Adichie.
Nenevé (2018)	x			Observar como a religiosidade na Nigéria pós-colonial é representada como híbrida e como Adichie desencadeia uma discussão sobre a história colonial da religião no país através de personagens que demonstram intolerância religiosa e por aqueles que a questionam.
Ojiambo (2014)			x	Analisar a natureza e a função das “embedded narratives” nas obras de Adichie selecionadas observando a efetividade dessas narrativas em comunicar determinados temas.
Teotônio (2013)	x			Comparar as obras <i>Hibisco Roxo</i> e <i>O Sétimo Juramento</i> para verificar o modo como as autoras se comunicam literariamente, produzindo, em suas

				narrativas, atualizações dos valores africanos pregados por escritores de outras gerações.
Nzegenuka (2014)	x			Analisar como a violência contra a mulher é representada no romance <i>Purple Hibiscus</i> .

Fonte: A Autora (2022).

Dos trinta e seis trabalhos elencados na tabela, apenas dois têm como objeto de estudo os três romances da autora, sendo que ambos tratam de análises temáticas das obras. Além disso, os temas se dividem em três eixos principais: feminismo, gênero e raça, e estão presentes em quase 40% dos trabalhos. Também é possível perceber uma certa preferência pelo primeiro romance da autora: vinte estudos o têm como *corpus* de pesquisa. Os trabalhos cuja metodologia se aproxima à que utilizamos nesta tese, isto é, uma análise que preza pela primazia do texto literário, correspondem a 28% do total. Do restante, destacam-se os que estabelecem como ponto de comparação os discursos da autora ou pressupõem um engajamento em virtude do ativismo de Chimamanda (7) e aqueles que partem de reflexões teóricas (5). Assim, é possível perceber que a compreensão sobre os romances de Chimamanda Ngozi Adichie ainda está bastante pautada pelo ativismo político da autora. Ainda que haja exceções, questões como feminismo, raça e gênero parecem exercer um fascínio por si só e, dessa forma, se sobrepõem às narrativas, como se as leituras devessem se encaixar em formas prévias.

Não queremos, com isso, dizer que os trabalhos realizados sobre a obra da autora são dispensáveis ou equivocados. As contribuições proporcionadas pela fortuna crítica foram essenciais para que pudéssemos elaborar esta tese, seja por constituírem parte da justificativa aqui apresentada, seja por estabelecerem pontos de apoio e/ou de diálogo para nossa pesquisa. Apenas gostaríamos de apontar o fato de serem escassos os trabalhos que tomam como corpus os três romances da autora com o objetivo de analisar sua forma. Por isso, optamos por uma metodologia que prioriza o texto literário buscando olhar na narrativa os aspectos que a constroem.

Assim, a partir do contato com os romances percebi que o perigo de uma única história talvez estivesse se tornando o perigo de uma única crítica, pois as questões estilísticas dos romances vão além de raça e gênero, temas sobre os quais boa parte dos trabalhos desenvolvidos por pesquisadores brasileiros versam. Por isso, nossa pesquisa buscou uma metodologia crítica que visasse, em especial, as peculiaridades e particularidades da obra, motivo pelo qual nos apoiamos, principalmente, em Wayne C. Booth.

Em sua *Retórica da ficção*, Booth defende que uma técnica narrativa por si só não é boa ou ruim, pois depende da narrativa em que é empregada e, conseqüentemente, do efeito conseguido. Se a fundação de uma casa é aproveitada para a construção de um edifício – o que invariavelmente acabaria em desastre –, o problema não é a fundação em si, mas sua inadequação para o que foi proposto inicialmente. Assim, esse método de análise dos textos literários procura “libertar leitores e romancistas das restrições impostas por regras abstractas sobre o que o romancista deve fazer, recordando-lhes, de modo sistemático, o que os bons romancistas fizeram, de facto” (BOOTH, 1980, p. 12). Para tanto, o teórico analisa aquilo que faz de uma narrativa uma narrativa – o narrador, as formas de representação (cena, sumário, diálogos), a construção das personagens etc. – dentro do contexto em que se encontram, pois, como vimos no exemplo da fundação, por mais que seja a mesma técnica, o efeito será diferente.

Além disso, é importante destacar que a perspectiva de Booth (1980) se pauta, sobretudo, pela primazia do texto literário. Ou seja, quaisquer categorias que se pretenda analisar em uma obra devem surgir do próprio texto e não o contrário. Esse tipo de análise vai ao encontro do que Daria Tunca aponta em seu artigo “Towards a stylistic model for analysing anglophone African Literatures” (2012). De acordo com a pesquisadora, a crítica estilística da literatura africana demandaria que os aspectos culturais e contextuais do texto literário sejam confrontados e, além disso, que qualquer sinergia entre eles seja ativamente promovida (TUNCA, 2012, p. 32). Isso se deve, principalmente, a uma tendência a se recair em extremos: de um lado a condenação do uso da língua inglesa na produção literária africana; de outro, uma crítica que se despe de teorias ocidentais por receio de um viés colonialista. Ainda que nosso estudo não tenha como propósito uma análise estritamente estilística dos romances tal qual Tunca (2012) delinea em seu artigo, sua observação a respeito do método de investigação da obra é pertinente:

Like linguist Katie Wales, I consider the ultimate aim of the stylistic enterprise to be the “ground[ing of] intuitions or hypotheses in a rigorous, methodical, and explicit textual basis” (Wales 2006: 213). If the effort to “ground intuitions” is one of the main goals of stylistic analysis, this does not mean, at least in my view, that the linguistic study of fiction is more objective than conventional literary criticism. What might at first seem as a disavowal of the approach I intend to adopt is in fact a simple recognition that, on the one hand, the aforementioned “intuitions” are as important as the “grounding” that

follows them and that, on the other, no single science is founded on “pure” objectivity.⁴ (TUNCA, 2012, p. 39)

Dessa forma, para verificar quais aspectos se destacam nos romances, fomos guiados pelo que a pesquisadora chamou de “motivation choice”, isto é, nossa pergunta norteadora: como funciona a representação nos romances e que ideologia(s) ela mobiliza? Em outras palavras: o que os romances dizem através da forma como foram construídos? Assim foram levantadas as seguintes categorias de análise:

1. Ponto de vista e controle de distância
 - a. Quem é ou quem são os narradores do romance?
 - b. Como se configura a relação entre narrador, autor implícito e personagens?
 - c. Qual é o efeito desses aspectos no sentido geral da obra?
2. Limites e privilégios
 - a. De que forma a escolha do ponto de vista limita a narrativa e qual o efeito dessa limitação?
 - b. Quais são os privilégios desse narrador, ou seja, que aspectos da história ganham destaque e qual seu efeito no sentido geral da obra?
3. Aspectos formais: técnicas e estratégias narrativas
 - a. Qual a relação entre as estratégias narrativas e o efeito geral da obra?
 - b. Como as técnicas utilizadas atuam na construção do narrador?
4. Aspectos ideológicos
 - a. A partir do que foi levantado nas categorias de análise anteriores, quais são os temas que se sobressaem na narrativa? Em outras palavras, em que consiste o engajamento do texto literário em estudo e como ele se relaciona com os outros dois romances?

Os dois primeiros aspectos – “Ponto de vista e controle de distância” e “Limites e privilégios” – foram elaborados com base na perspectiva de Booth (1980) e permitem analisar o foco narrativo. Se fizéssemos uma analogia com uma câmera fotográfica ou filmadora, por exemplo, esses dois primeiros tópicos estariam relacionados à

⁴ Como a linguista Katie Wales, considero que o objetivo final do empreendimento estilístico é o “fundamento de intuições ou hipóteses em uma base textual rigorosa, metódica e explícita” (Wales 2006: 213). Se o esforço de “fundamentar intuições” é um dos principais objetivos da análise estilística, isso não significa, pelo menos a meu ver, que o estudo linguístico da ficção seja mais objetivo do que a crítica literária convencional. O que à primeira vista pode parecer uma negação da abordagem que pretendo adotar é, na verdade, um simples reconhecimento de que, por um lado, as referidas “intuições” são tão importantes quanto o “fundamento” que as segue e que, por outro, nenhuma ciência única se baseia na objetividade “pura”. (Tradução da Autora).

configuração das lentes. A terceira categoria diz respeito às características técnicas e estratégias utilizadas na construção do romance, e se desdobra em:

- Usos do discurso direto, indireto e indireto livre
 - Qual é a função de cada tipo de discurso?
 - Quais são as semelhanças e diferenças em relação aos outros dois romances?
 - Qual o efeito desses usos no sentido geral da obra?
- Comentário e ironia dramática
 - O narrador e/ou o autor implícito tecem comentários no decorrer da narrativa?
 - Qual a natureza desses comentários? São valorativos, metalinguísticos, extradiegéticos?
 - Como se constitui a ironia dramática no romance e qual o efeito disso no sentido geral da obra?
- Elementos simbólicos
 - Que elementos adquirem significado simbólico no romance?
 - De que forma esses elementos atuam no sentido geral da obra?
- Objetividade e subjetividade
 - Como se dá a objetividade e a subjetividade do narrador e do autor implícito no romance?
 - Qual a função da objetividade e da subjetividade na narrativa?
 - Qual o efeito no sentido geral da obra?
- Organização temporal
 - Como se configura a estrutura temporal do romance?
 - De que forma isso influencia na ironia dramática da narrativa?
 - Qual o efeito dessa organização no sentido geral da obra?

Por mais que o título desta tese seja “Um estudo da retórica adicheana”, o que pode dar a ideia de uma tentativa de análise totalizante da obra de uma autora que, muito provavelmente, ainda produzirá outros romances, não pretendemos esgotar, de forma alguma, o tema aqui proposto. Por isso, chamamos atenção para o uso do artigo indefinido, que tem como função apontar justamente que este se trata de apenas um dos vieses possíveis. Além disso, o termo *retórica* é utilizado para se referir à metodologia de

análise, que procura, através do estudo dos aspectos formais do texto literário, investigar não só como ocorre o processo de representação nas obras, mas também quais são os aspectos ideológicos mobilizados nas narrativas. Por fim, o uso do sobrenome da autora na forma adjetivada vem ao encontro do que propomos como ponto de chegada desta tese, isto é, em que medida essas obras delineiam um projeto literário da autora e em que consiste esse projeto.

Dessa forma, esta tese não se trata de um estudo de base estruturalista, uma vez que não nos limitamos a descrever os aspectos formais, tal qual propõe o estruturalismo. Nossa proposta é analisar esses aspectos dentro do contexto da obra, verificando, como já expusemos anteriormente, os aspectos ideológicos mobilizados pelas escolhas estilísticas da autora. Em virtude disso, não apresentaremos um capítulo de fundamentação teórica, pois quaisquer teorias utilizadas nesta tese – com exceção daquela que utilizamos como base metodológica e que já expusemos aqui – surgem do texto literário, sendo citadas em momento oportuno ao longo das análises e, mais substancialmente, no quinto capítulo. Por fim, apresentamos brevemente os conceitos utilizados nas categorias de análise supracitadas de forma a dirimir quaisquer ambiguidades teóricas que possam suscitar.

O **autor implícito** ou **autor dramatizado** (BOOTH, 1980) diferencia-se do autor modelo de Eco, do autor implícito de Iser e de outros conceitos que usam termos semelhantes, na medida em que, não sendo o narrador nem o autor empírico, estabelece uma relação dialógica com o narrador e com o leitor, podendo aliar-se a um ou a outro, dependendo do caso. Por **sentido geral da obra** ou **sentido global da obra** nos referimos, com base em Booth (1980), aos efeitos resultantes do processo de leitura de determinada obra. A **ironia dramática**, por sua vez, consiste na tensão provocada no leitor no transcorrer da ação narrativa. Por **comentário**, entendemos qualquer ponderação, explicação, esclarecimento, observação, opinião ou avaliação, expresso de forma implícita ou explícita, em relação ao universo intra ou extradiegético feito pelo narrador ou pelo autor dramatizado. De acordo com Booth (1980, p. 171), é importante atentar para os diferentes tipos de comentário, pois:

Tratá-lo como processo único é ignorar as diferenças importantes entre comentário que é meramente ornamental, comentário que serve um fim retórico mas não é parte da estrutura dramática e comentário que é parte integrante da estrutura dramática, como acontece em *Tristram Shandy*.

São considerados **simbólicos** os elementos que, dentro do contexto da obra, adquirem significado metafórico ou alegórico relacionado à narrativa e/ou aos personagens. O sentido do **elemento simbólico** em questão poderá estar associado ou não a um significado simbólico cultural, dependendo do contexto em que se encerra. Por fim, entendemos o **tempo** na narrativa segundo a perspectiva de Eco (1994), que o divide em tempo da história e tempo do discurso. O tempo da história diz respeito à ordem cronológica dos eventos do enredo. Este, por sua vez, comumente é estruturado de forma diversa do tempo da história. A essa estratégia chamamos **organização temporal** que trata, por conseguinte, da ordem em que os eventos aparecem na narrativa. O tempo do discurso relaciona o tempo do evento ao tempo de leitura. A desproporção entre esses tempos, por exemplo, várias páginas para narrar um tiro (que ocorre em poucos segundos), corresponde ao ritmo e, nas palavras de Eco (1994, p. 49), “é criado pela relação entre enredo e história, que comanda até as escolhas léxicas do discurso”.

A quarta categoria, por fim, corresponderia, em nossa metáfora fotográfica, ao estudo da imagem resultante – isto é, **o sentido geral da obra**. Aqui nossa atenção se volta, então, ao objetivo central da tese: apresentar um panorama do possível projeto literário da autora nigeriana. Em outras palavras, delinear o que chamamos de um estudo da retórica do romance adichieano.

Ao longo do trabalho também aparecem os conceitos **colonialista** e **imperialista**, utilizados, na maior parte do tempo, como sinônimos para designar o mesmo período histórico – isto é, a busca por novos mercados e a divisão do continente africano entre as nações europeias na Conferência de Berlim, em 1884. Ao abordarmos o tema “Educação”, no capítulo 5, item 5.2.1, esses dois conceitos aparecerão lado a lado na expressão Aparelho Ideológico Colonial-Imperialista, momento em que suas definições se diferenciam e se aliam para dar conta tanto da invasão territorial (relacionada ao termo colonial) quanto da busca por novos mercados (relacionada, então, ao termo imperialista).

A tese está organizada da seguinte forma: o primeiro capítulo corresponde a esta introdução, em que estabelecemos os objetivos, justificativa e metodologia do estudo proposto; os três capítulos seguintes correspondem às análises dos romances, que se subdividem, por sua vez, nos tópicos relativos aos aspectos supracitados. O quinto capítulo traz, a partir das análises realizadas, a proposta de um possível projeto literário adichieano, em que são exploradas as características formais e os temas recorrentes que

emergiram dos três capítulos anteriores. Por fim, a conclusão apresenta sinteticamente as contribuições desta tese em relação aos objetivos estabelecidos.

2. Purple Hibiscus

“The new rains will come down soon.”
(*Purple Hibiscus*, p. 307)

2.1. Ponto de vista e controle de distância

O primeiro romance de Chimamanda Ngozi Adichie é narrado por Kambili Achike, filha mais nova de Eugene, em torno do qual a história circula. Dividida em quatro partes, as três primeiras são narradas no passado e a última, em que a narradora afirma terem decorrido três anos desde que o irmão, Jaja, fora preso pelo assassinato do pai, no presente. Logo, as três primeiras partes são a memória que Kambili guarda dos eventos que ocorreram quando ela tinha 15 anos.

Seria de se esperar que, por se tratar de uma memória, não houvesse tantos detalhes a respeito do dia exato em que as coisas aconteceram ou que a própria narradora se questionasse a respeito da exatidão desses pormenores. No entanto, não é o que acontece. Kambili é minuciosa no que narra, seja na descrição dos lugares – dando o número exato de cadeiras que havia na casa de tia Ifeoma, por exemplo – e das pessoas – como a cor de batom que Amaka usava no dia de Natal, em Abba –, seja ao lembrar do que havia para jantar naquele domingo específico em que, de acordo com suas palavras, as coisas começaram a desmoronar. Talvez por isso o leitor tenha a sensação de tomar conhecimento dos episódios enquanto eles acontecem e não como um relato feito três anos depois de eles terem acontecido, ainda que alguns *flash forwards* indiquem uma passagem de tempo, como podemos observar no trecho a seguir: “**Maybe Mama had realized that she would not need the figurines anymore**; that when Papa threw the missal at Jaja, it was not just the figurines that came tumbling down, it was everything. **I was only now realizing it, only just letting myself think it.**”⁵ (PH⁶, p. 15) [grifo nosso].

O primeiro destaque é uma prolepse da morte de Eugene: morrendo o pai, Mama não iria mais apanhar e, por conseguinte, não precisaria mais das bailarinas para polir – já que esse era um ritual que sempre ocorria depois dos barulhos que Kambili ouvia no

⁵ “Talvez Mama soubesse que não ia mais precisar das estatuetas; que quando Papa atirou o missal em Jaja, não foram apenas elas que se quebraram, mas todo o resto. Só agora eu percebia isso, permitindo-me pensar naquela possibilidade.” (HR, p. 22).

⁶ A fim de facilitar a referência dos romances em análise, utilizaremos “PH” para citações do livro *Purple Hibiscus*, “HYS” para *Half of a yellow sun*, “Am” para *Americanah*. As citações das versões traduzidas dos romances seguirão o padrão: “HR”, para *Hibisco roxo*, “MSA” para *Meio sol amarelo*, e “Am*” para *Americanah*.

quarto dos pais. O segundo indica que ela estava pensando – ou se permitindo pensar – sobre o assunto “only now”. Na noite daquele Domingo de Ramos em que Papa havia arremessado o missal em Jaja e acertado a cristaleira das bailarinas de Mama, era impossível que Kambili soubesse o que ia acontecer. Assim, esse “only now” muito provavelmente se refere ao momento em que Kambili lembra dos eventos, ou seja, três anos depois, quando só então ela começa a conectar uma coisa à outra – como o fato de a mãe não ter se importado tanto com as bailarinas quebradas e a morte do pai, envenenado por Mama, pouco tempo depois. O que ela não se permite pensar, mesmo agora, vestindo tudo com palavras, como ela diz na última parte, é que a mãe havia premeditado o assassinato do pai⁷.

Por outro lado, “only now” também poderia se relacionar àquele momento em que ela está deitada, na noite do Domingo de Ramos, pensando nos acontecimentos do dia e no que os tinha levado até ali. Seguindo esse caminho interpretativo, teríamos um entrelaçamento ou sobreposição de tempos, em que adentraríamos, na segunda parte, numa memória dentro da memória. Nesse caso, o que vem em seguida ratificaria essa hipótese:

I lay in bed after Mama left and let my mind rake through the past, through the years when Jaja and Mama and I spoke more with our spirits than with our lips. Until Nsukka. Nsukka started it all; [...] **But my memories did not start at Nsukka.** They started before, when all the hibiscuses in our front yard were a startling red.⁸ (PH, p. 15-16) [grifo nosso]

Kambili diz estar deitada na cama quando se põe a pensar sobre o tempo em que ela, o irmão e a mãe falavam através de seus espíritos, até Nsukka, dizendo que suas memórias começaram num tempo anterior à fatídica visita dos irmãos à casa de tia Ifeoma na cidade universitária, quando os hibiscos eram de um vermelho vibrante. Se ela tivesse usado o tempo presente em “But my memories **do not** start at Nsukka”, teríamos o

⁷ Há apenas um momento na narrativa em que é usado o verbo “killed” e ele aparece na voz de Mama, representada no discurso indireto: “She has been different ever since Jaja was locked up, since she went about telling people that she killed Papa, that she put the poison in his tea” (PH, p. 296) / “Está diferente desde que Jaja foi preso, desde que começou a dizer às pessoas que foi ela quem matou Papa, que colocou veneno no chá dele.” (HR, p. 310).

⁸ “Fiquei deitada na cama depois que Mama foi embora, deixando minha mente remexer o passado, pensando nos anos em que Jaja, Mama e eu falávamos mais com nosso espírito do que com nossos lábios. Até Nsukka. Nsukka começou tudo; [...] **Mas minhas lembranças não começavam em Nsukka.** Começavam antes, quando todos os hibiscos do nosso jardim da frente ainda eram de um vermelho chocante.” (HR, p. 22) [grifo nosso].

prosseguimento da memória dentro do mesmo ponto de vista, ou seja, a Kambili de dezoito anos rememorando o passado. Ao utilizar “did not”, ela parece estabelecer um outro ponto de vista para essas memórias: a Kambili de dezoito anos narra os eventos do Domingo de Ramos, mas é a Kambili de quinze que narra o que acontece antes desse dia fatídico. Teríamos, então, um grande *flashback* na segunda parte, o que nos daria uma outra hipótese a respeito da construção do romance, diferente da primeira.

Se existe uma continuidade da memória, isto é, se todas as partes são narradas pela Kambili de dezoito anos, poderíamos considerar o final da primeira um *flash forward* da segunda, indicando apenas que ela tinha se colocado a pensar sobre o assunto deitada na cama naquele domingo, e não necessariamente que a narrativa que se encontra a seguir seja fruto da memória daquele momento em particular. Nesse caso, seria possível encontrar algum indício ao longo da segunda parte que nos permitisse afirmar que a narradora ali é a Kambili de dezoito anos. Esse indício poderia ser um *flash forward*, tal como o que encontramos na primeira parte, ou uma mudança de estilo entre uma parte e outra; enfim, qualquer sinal que indicasse uma alteração de perspectiva.

Ao final da segunda parte, Kambili diz: “The next day was Palm Sunday, the day Jaja did not go to communion, the day Papa threw his heavy missal across the room and broke the figurines”⁹ (PH, p. 253). Temos, então, uma analepse que retoma o que foi narrado na primeira parte, mas que, no tempo da história, vem depois desta. Ao utilizar o passado simples para se referir àquele dia, Kambili posiciona também o Domingo de Ramos no pretérito, ou seja, sua narrativa não poderia ser uma memória da menina que está deitada na cama ao final da primeira parte, pois, nesse caso, não faria sentido utilizar esse tempo verbal. Dessa forma, podemos entender que a alteração dos tempos verbais em conjunto com o processo de amadurecimento da personagem confere fluidez à narrativa ao mesmo tempo em que, por não haver alterações significativas no estilo de narrar, estabelece como ponto de vista temporal geral do romance a Kambili de 18 anos.

Seguindo por esse caminho, podemos nos questionar sobre o motivo pelo qual Kambili narra e para quem ela direciona essa narrativa. Em certo sentido, podemos considerar que Kambili narra para si mesma como uma tentativa de compreender e, talvez, aceitar a derrocada da família. Isso pode ser observado na quarta parte, em que a garota fala sobre uma das cartas que recebeu do padre Amadi: “Some months ago, he

⁹ “O dia seguinte foi Domingo de Ramos, dia em que Jaja não recebeu a comunhão, dia em que Papa atirou seu missal pesado nele e quebrou as estatuetas.” (HR, p. 267).

wrote that he did not want me to seek the whys, because there are some things that happen for which we can formulate no whys, for which whys simply do not exist and, perhaps, are not necessary”¹⁰ (PH, p. 303). Ela acrescenta que, apesar de o padre não ter mencionado Papa, ela sabia o que ele queria dizer: “[...] I understood he was stirring what I was afraid to stir myself”¹¹ (PH, p. 303), como se o padre pudesse adivinhar que Kambili estivesse, de alguma forma, tentando procurar os motivos pelos quais tudo havia acontecido, sem que, no entanto, ela mesma percebesse isso.

No início da segunda parte, Kambili relata que ela e o irmão costumavam fazer perguntas cujas respostas eles já sabiam: “Perhaps it was so that we would not ask the other questions, the ones whose answers we did not want to know”¹² (PH, p. 23), ou seja, como uma forma de evitar as perguntas que realmente importavam, cujas respostas eles preferiam continuar ignorando. Esse silêncio¹³ fazia parte da rotina da família, como o título da segunda parte indica, além de ser uma característica da narradora. Como veremos adiante, Kambili, em virtude do que vive em casa, tem imensas dificuldades para se expressar. Várias vezes ela se pergunta como algo que é quase impossível para ela pode ser tão simples para os outros. Assim, mesmo que muitas coisas continuem silenciadas e que talvez ela e Jaja nunca sejam capazes de dizer tudo¹⁴, o próprio fato de ela se propor a narrar parece demonstrar que a personagem não só amadureceu como principalmente tornou-se capaz de, em certa medida, “clothe things in words” (PH, p. 306).

Além disso, ao ser narrada do ponto de vista de Kambili, cujo amor e admiração pelo pai são inegáveis e incondicionais, a narrativa adquire nuances que não só complexificam a construção das personagens, em especial no que diz respeito a Eugene¹⁵, como também o processo de representação como um todo. Isso de certa forma funciona

¹⁰ “Há alguns meses, ele escreveu dizendo que não queria que eu ficasse procurando os porquês, pois há certas coisas que acontecem e para as quais não podemos formular um porquê, para as quais os porquês simplesmente não existem e para as quais, talvez, eles não sejam necessários.” (HR, p. 317)

¹¹ “[...] entendi que estava remexendo em algo que eu própria tinha medo de remexer.” (HR, p. 317).

¹² “Talvez fizéssemos isso para não precisarmos formular as outras perguntas, aquelas cujas respostas não queríamos saber.” (HR, p. 29)

¹³ Para compreender melhor o funcionamento do silêncio na narrativa, indicamos os estudos de Okuyade (2009), que analisa o silêncio como personagem do romance, e Sanka et. al (2019), que estabelece um paralelo com o conceito de *parresia* de Foucault.

¹⁴ “There is so much that is still silence between Jaja and me. Perhaps we will talk more with time, or perhaps we never will be able to say it all, to clothe things in words, things that have long been naked” (PH, p. 306). / “Há muita coisa que ainda é silêncio entre mim e Jaja. Talvez algum dia nos falemos mais, ou talvez nunca sejamos capazes de dizer tudo, de vestir as coisas com roupas, as coisas que estão nuas há tanto tempo.” (HR, p. 320).

¹⁵ Sobre Eugene, recomendam-se os estudos de Stobie (2010), que analisa Papa em relação à religião cristã representada no romance, e Etim e Emmanuel (2015), cujo artigo versa sobre a discussão em torno do protagonismo de Eugene, estabelecendo-o como herói de *Purple Hibiscus*.

como um encurtamento da distância entre o leitor e Papa, pois o ponto de vista de Kambili equilibra a narrativa no que tange às qualidades e aos defeitos de Eugene. Equilibra, melhor dizendo, ao não se limitar a descrevê-lo apenas como um homem cruel e fanático, ao destacar também episódios que demonstram seu amor pelos filhos, como se pode observar no trecho a seguir:

I would snuggle into Papa's arms when harmattan thunderstorms raged outside, flinging mangoes against the window netting and making the electric wires hit each other and spark bright orange flames. Papa would lodge me between his knees or wrap me in the cream blanket that smelled of safety.¹⁶ (PH, p. 41)

Ao se constituírem como um ninho ao redor da Kambili criança, os braços do pai denotam proteção, segurança e conforto. No entanto, são esses os mesmos braços que batem, espancam e ameaçam esposa e filhos. Dessa forma, ao mesmo tempo em que o ponto de vista de Kambili nos aproxima de Papa, essa aproximação não funciona completamente, já que o autor implícito atua como moderador, manifestando-se através das sutis contradições que pontilham a narrativa à revelia da narradora.

Essa comunhão secreta entre o autor implícito e o leitor pelas costas do narrador, como Booth (1980) coloca, pode ser explicitada, por exemplo, na forma como Eugene se condói por Ade Coker – ““They put out cigarettes on his back,” Papa said, shaking his head. “They put out so many cigarettes on his back.””¹⁷ (PH, p. 42) – ao mesmo tempo em que é capaz de espancar a esposa a ponto de fazê-la sofrer abortos seguidos, dentre outras tantas cenas de violência. Ou no fato de Eugene ser aclamado como um homem que luta pela verdade e pela liberdade – sendo homenageado várias vezes por isso – ao mesmo tempo em que aprisiona os filhos e a esposa numa rotina de medo. Ou ainda em suas demonstrações de generosidade distribuindo rolos de dinheiro por onde passa, enquanto usa esse mesmo dinheiro como barganha para converter o pai e a irmã¹⁸. Ou

¹⁶ “Eu me aninhava nos braços de Papa quando as tempestades do *harmattan* se abatiam sobre o mundo lá fora, atirando mangas contra as redes das janelas e fazendo os fios de alta-tensão bater uns contra os outros e soltar faíscas laranja. Papa me colocava entre seus joelhos ou me embrulhava no cobertor cor de creme que cheirava a lugar seguro.” (HR, p. 47)

¹⁷ “- Eles apagaram cigarros nas costas dele – disse Papa, balançando a cabeça. – Apagaram muitos cigarros nas costas dele.” (HR, p. 48)

¹⁸ Isto é: ele é generoso apenas com aqueles que fazem as suas vontades. Essa falsa generosidade ainda se justifica em dois aspectos. Primeiro, porque, apesar de travestir-se de modéstia, Eugene parece fazer questão de que todos saibam que ele é o provedor das doações. Segundo, porque há uma grande diferença entre ser generoso quando se tem muito e ser generoso quando não se tem quase nada, como Ifeoma, que

seja, ao mesmo tempo em que Kambili aproxima o leitor do pai, o autor implícito o afasta, fazendo-nos juntar as peças que a narradora talvez evite.

É interessante observar também que Kambili tece a narrativa como se ela fosse uma espectadora da própria vida. Mesmo quando narra os momentos em que o pai a surrou, ela não acessa a própria subjetividade para dizer o que sentia, limitando-se a descrever a cena como um narrador heterodiegético. Por outro lado, há mescla de subjetividade e objetividade quando Kambili fala sobre seus sentimentos em relação ao padre Amadi e ao pai, como discutiremos mais a fundo no terceiro tópico. Vejamos como exemplo o trecho a seguir:

“Has the devil asked you all to go on errands for him?” The Igbo words burst out of Papa’s mouth. “Has the devil built a tent in my house?” [...] He unbuckled his belt slowly. It was a heavy belt made of layers of brown leather with a sedate leather-covered buckle. It landed on Jaja first, across his shoulder. Then Mama raised her hands as it landed on her upper arm, which was covered by the puffy sequined sleeve of her church blouse. I put the bowl down just as the belt landed on my back. Sometimes I watched the Fulani nomads, whites jellabas flapping against their legs in the wind, making clucking sounds as they herded their cows across the roads in Enugu with a switch, each smack of the switch swift and precise. Papa was like a Fulani nomad – although he did not have their spare, tall body – as he swung his belt at Mama, Jaja, and me, muttering that the devil would not win. We did not move more than two steps away from the leather belt that swished through the air. Then the belt stopped, and Papa stared at the leather in his hand.¹⁹ (PH, p. 101-102)

Trata-se de uma cena de extrema violência. Ainda assim, Kambili diminui o ritmo da narrativa para descrever o cinto que o pai usou para surrar a mãe, Jaja e ela. Isso funciona a nível do discurso para dar o tempo de o pai tirar o cinto devagar, preparando-se para bater neles. No entanto, a narrativa sofre uma nova pausa, no meio da cena, para

cozinha carne estragada por não ter dinheiro para comprar comida e mesmo assim doa roupas para Mama Joe: “I would be naked but for your aunty, who gives me her old clothes. I know she doesn’t have that much, either” (PH, p. 237).

¹⁹ “- Será que o demônio pediu para você fazer o trabalho dele? – disse Papa, com as palavras em igbo saindo de sua boca numa torrente. – Será que o demônio armou uma tenda dentro da minha casa? [...] Papa tirou o cinto devagar. Era um cinto pesado feito de camadas de couro marrom com uma fivela discreta coberta do mesmo material. Ele bateu em Jaja primeiro, no ombro. Mama ergueu as mãos e recebeu um golpe na parte superior do braço, que estava coberta pela manga bufante de lantejoulas da blusa que ela usava para ir à igreja. Larguei a tigela sobre a mesa um segundo antes de o cinto me atingir nas costas. Às vezes eu observava os nômades fulânis, com suas túnicas brancas batendo contras [sic] as pernas por causa do vento, fazendo barulhos com a língua enquanto conduziam suas vacas pelas ruas de Enugu usando um chicote, que estalavam de forma rápida e precisa. Papa pareceu [sic] um nômade fulani – embora não tivesse o corpo alto e esquelético deles – estalando seu cinto em cima de Mama, de Jaja e de mim, murmurando que o demônio não ia vencer. Não demos mais que dois passos para escapar do cinto de couro que cortava o ar. Então o cinto parou e Papa olhou para o couro em sua mão.” (HR, p. 111-112).

Kambili evocar a imagem dos nômades fulanis chicoteando as vacas com rapidez e precisão, comparando-a, então, à forma como o pai batia neles com o cinto. O leitor pode imaginar que uma surra dessas deve causar uma dor excruciante ampliada pela visão da mãe e do irmão apanhando com a mesma crueldade. Mas Kambili não toca nesse assunto, dizendo apenas que, quando parou de bater neles, Eugene perguntou: “Did the belt hurt you? Did it break your skin?”²⁰ (PH, p. 102), ao que, apesar de sentir as costas latejando, ela nega: “I said no, that I was not hurt”²¹ (PH, p. 102).

Kambili chega a explicitar a sensação de não participar da narrativa quando está na casa de tia Ifeoma. Ela vê os primos conversando livremente e rindo durante o jantar e não consegue participar nem da conversa nem da alegria dos primos: “I had felt as if I were not there, that I was just observing a table where you could say anything at any time to anyone, where the air was free for you to breathe as you wished”²² (PH, p. 120). Em outro momento, no mesmo dia, Kambili diz: “I felt as if my shadow were visiting Auntie Ifeoma and her family, while the real me was studying in my room in Enugu, my schedule posted above me”²³ (PH, p. 125). Essa sensação é fruto do estranhamento que Kambili sente em relação à rotina na casa da tia, mas principalmente uma característica de sua forma de narrar, como já destacamos nos parágrafos acima.

Parte do que aparece na história é narrado em segunda, ou às vezes até terceira, mão por Kambili. Isso tem relação, obviamente, com os limites a que um narrador em primeira pessoa está sujeito, como discutiremos no próximo tópico, mas também reforça a imagem que Kambili constrói de si própria como narradora-observadora. Assim, Kambili frequentemente se posiciona espacialmente em relação ao que descreve, como podemos observar no trecho a seguir: “The door that led to the verandah was half open, and the purplish tinge of early dawn trickled into the living room. I did not want to turn the light on because Papa-Nnukwu would notice, so **I stood by the door, against the wall.**”²⁴ (PH, p. 167) [grifo nosso]. Esse posicionamento espacial forma uma espécie de moldura para o que é narrado, fazendo com que o leitor tenha a impressão de estar vendo

²⁰ “- O cinto machucou vocês? Abriu a pele de vocês?” (HR, p. 112).

²¹ “[...] disse que não, não estava machucada.” (HR, p. 112).

²² “Até então eu me sentira como se não estivesse ali, como se estivesse apenas observando uma mesa onde se podia dizer o que você quisesse, quando quisesse, para quem quisesse, onde o ar era livre para ser respirado à vontade.” (HR, p. 130).

²³ “Senti como se minha sombra estivesse visitando tia Ifeoma e sua família, enquanto meu eu real estudava no meu quarto em Enugu, com o horário colado na parede à minha frente.” (HR, p. 135-136).

²⁴ “A porta que dava para a varanda estava semiaberta e os tons arroxeados da madrugada tingiam a sala. Eu não quis acender a luz, pois Papa-Nnukwu ia perceber, por isso apenas **fiquei parada ao lado da porta, encostada na parede.**” (HR, p. 178) [grifo nosso].

uma fotografia ou um filme. Ou seja, são utilizadas técnicas de enquadramento e montagem típicas do cinema para compor a narrativa literária. Ainda que esse seja um assunto tratado mais detalhadamente no último tópico, precisamos destacar que o fato de Kambili apresentar a narrativa ao leitor selecionando os episódios que vai narrar e evidenciando seu ponto de vista físico em relação ao que é narrado demonstra uma tentativa de não condenar o pai ou a mãe pelo que aconteceu – e nisso reside sua *objetividade*. No entanto, é inegável que esse aspecto seja resultado da sua *subjetividade* – isto é, da sua composição como personagem, como veremos a seguir.

Existem duas imagens dessa adolescente que se chocam e se complementam: uma é fruto da maneira como ela narra e age na narrativa; a outra, do que os outros dizem a respeito dela, o que chamaremos, respectivamente, de imagem interior e imagem exterior.

Como imagem interior, temos uma adolescente ingênua e imatura. Essa representação poderia ser fruto de uma emulação da narradora para retratar a si mesma na época em que os eventos aconteceram – ou seja, quando tinha 15 anos. Nesse caso, teríamos uma diferença de perspectiva entre a narrativa das três primeiras partes e a última, em que Kambili se apresentaria mais madura emocional e intelectualmente, ainda que não fosse um amadurecimento tão substancial, já que a diferença é de apenas três anos. No entanto, não é o que acontece. Nas quatro partes, Kambili se dirige a Eugene e Beatrice como Mama e Papa, uma maneira infantilizada, ainda que carinhosa, de se referir aos pais. Também não é possível perceber alteração em seu discurso: permanecem o mesmo tom e o mesmo distanciamento em relação ao que é narrado. Além disso, Kambili continua evitando pensar a respeito do que vive: ela segue em frente, desviando-se de ruminâncias dolorosas. Somado a isso, temos vários momentos em que ela demonstra uma compreensão literal do que lhe é dito, como quando o pai lhe dá um puxão de orelha por ela não ter se curvado para beijar o anel do bispo:

Mama had greeted him the traditional way that women were supposed to, bending low and offering him her back so that he would pat it with his fan made of the soft, straw-colored tail of an animal. Back home that night, Papa told Mama that it was sinful. You did not bow to another human being. It was an ungodly tradition, bowing to an Igwe. **So, a few days later, when we went to see the bishop at Awka, I did not kneel to kiss his ring. I wanted to make Papa proud. But Papa yanked my ear in the car and said I did not have**

the spirit of discernment: the bishop was a man of God; the Igwe was merely a traditional ruler.²⁵ (PH, p. 93-94)

É importante destacar, também, que esse trecho nos dá um exemplo do distanciamento entre o autor implícito e a narradora, já que, junto com a ingenuidade de Kambili, também observamos a contradição de Eugene, para quem curvar-se para um Igwe era errado, mas para um bispo não, mesmo que ambos sejam seres humanos. Outro exemplo dessa compreensão literal ocorre quando ela e Jaja se demoram mais de quinze minutos na casa de Papa-Nnukwu e Eugene, enfurecido, pergunta: “What did you do there? Did you eat food sacrificed to idols? Did you desecrate your Christian tongue?” e Kambili reage: “I sat frozen; I did not know that tongues could be Christian, too.”²⁶ (PH, p. 69). Esse tipo de situação se repete outras vezes e funciona de duas maneiras: primeiro, definem Kambili como uma personagem que, apesar de muito inteligente, por vezes não compreende as minúcias e sutilezas do discurso²⁷; segundo, construindo-a como uma personagem engraçada que, no entanto, não tem consciência disso, até porque o riso era ausente de sua vida, como veremos melhor adiante.

Outra característica a ser destacada é o silêncio de Kambili. Sempre que precisa usar a voz, ela gagueja, tosse ou foge:

I wanted to talk with them, to laugh with them so much that I would start to jump up and down in one place the way they did, but my lips held stubbornly together. **I did not want to stutter, so I started to cough and then ran out into the toilet.**²⁸ (PH, p. 141) [grifo nosso]

²⁵ “Naquela ocasião Mama cumprimentara o Igwe da forma tradicional, como as mulheres devem fazer, abaixando-se e oferecendo-lhe as costas para que ele desse tapinhas nela com seu leque feito da cauda macia e amarela de um animal. Quando chegamos em casa naquela noite, Papa dissera a Mama que o que ela tinha feito era pecado. Ninguém devia se prostrar diante de outro ser humano. Era uma tradição pagã, prostrar-se diante de um Igwe. **Por isso, alguns dias depois, quando fomos ver o bispo em Awka, eu não me ajoelhei para beijar o anel dele. Queria deixar Papa orgulhoso. Mas Papa puxara minha orelha no carro, dizendo que eu não possuía o espírito do discernimento; o bispo era um homem de Deus; já o Igwe era apenas um governante tradicional.**” (HR, p. 102-103) [grifo nosso].

²⁶ “- O que vocês fizeram lá? Comeram alimentos oferecidos aos ídolos? Profanaram suas línguas cristãs? Fiquei paralisada; não sabia que línguas também podiam ser cristãs.” (HR, p. 77).

²⁷ Algumas vezes, a narradora se permite divagar a respeito do sentido literal de determinada expressão conotativa, mas **trata-se** de situações específicas – e raras – em que esse aspecto pode ser observado contextualmente.

²⁸ “Querida conversar com elas, rir com elas, rir tanto até começar a pular no mesmo lugar como elas faziam, mas meus lábios insistiram em permanecer fechados. **Como eu não quis gaguejar, comecei a tossir e corri para o banheiro.**” (HR, p. 152) [grifo nosso].

É possível perceber que Kambili não só não consegue se comunicar, como ainda se esquivava quando se vê encurralada nessa situação, chegando a se questionar sobre como os outros conseguem falar, como as palavras saem tão facilmente de suas bocas enquanto ela permanece engasgada, soltando-as aos arrancos: “How did Jaja do it? How could he speak so easily? Didn’t he have the same bubbles of air in his throat, keeping the words back, letting out only a stutter at best?”²⁹ (PH, p. 145). Ifeoma chega a dizer para padre Amadi, quando Kambili não consegue responder suas perguntas, que a sobrinha é tímida. Sua dificuldade para falar pode ser, sim, resultado da timidez, mas esta provavelmente tem mais relação com a violência que sofre nas mãos de Papa e do que necessariamente com uma característica da personalidade da garota. Além disso, essa dificuldade de comunicação de Kambili está menos relacionada à sua capacidade de formular uma resposta completa do que de falar, como podemos ver no trecho a seguir:

I didn’t know what else to say, but I wanted Ezinne to know that I appreciated that she was always nice to me even though **I was awkward and tongue-tied**. I wanted to say thank you for not laughing at me and calling me a “backyard snob” the way the rest of the girls did, but the words that came out were, “Did you travel?”³⁰ (PH, p. 49) [grifo nosso]

As palavras todas aparecem em sua mente da forma como ela gostaria de responder, mas ela não consegue dizê-las. Além disso, a própria Kambili se define como “awkward and tongue-tied”³¹. Essa dificuldade vai cedendo aos poucos na medida em que ela se distancia fisicamente da presença do pai – como quando vai para Nsukka e após a morte de Eugene. Ainda assim, fica patente a ideia de que talvez isso não signifique uma libertação de fato, assim como o que Jaja diz sobre a filha de Ade Coker, que morrerá à mesa do café da manhã ao abrir uma carta-bomba, quando Yewande vai à casa de Eugene dizer que a menina havia voltado a falar: ““She will never heal,” Jaja said. “She may have started talking now, but she will never heal””³² (PH, p. 259).

²⁹ “Como Jaja fazia aquilo? Como conseguia falar com tanta facilidade? Será que não tinha as mesmas bolhas de ar na garganta que não deixavam as palavras saírem, só um gaguejar?” (HR, p. 156).

³⁰ “Não sabia o que mais dizer, mas queria que Ezinne soubesse que eu era grata por ela ser sempre simpática comigo, **embora eu fosse tão estranha e calada**. Queria agradecer a ela por não rir de mim e me chamar de “riquinha metida” como as outras meninas faziam, mas as palavras que saíram foram: - E você, viajou para algum lugar?” (HR, p. 55) [grifo nosso].

³¹ Na tradução, “tongue-tied” aparece como “calada”. No entanto, o original tem uma carga semântica mais expressiva, dando a ideia de alguém que sofre para falar, enquanto que em “calada” esse sentido se perde.

³² “-Ela nunca vai ficar boa – disse Jaja. – Pode ter começado a falar agora, mas nunca vai ficar boa.” (HR, p. 273).

Quanto à aparência física, Kambili não descreve suas feições ou seu corpo – ela mesma diz que não se olha no espelho, porque vaidade é pecado –, mas ela costuma falar sobre como se veste: saias longas e cabelo constantemente coberto por um lenço. Assim, a imagem externa de Kambili é fruto das observações de outros personagens expressos, geralmente, na forma de discurso direto. Para Ezinne, sua colega de classe, Kambili se parece com o pai: “You look a lot like him [Eugene]. I mean, you’re not big, but the features and the complexion are the same”³³ (PH, p. 49). Papa-Nnukwu diz: “Kambili, you are so grown up now, a ripe *agbogho*. Soon the suitors will start to come”³⁴ (PH, p. 64), descrição reiterada por tia Ifeoma, no dia seguinte: “You have grown so much. Look at you, look at you.” She reached out and pulled my left breast. “Look how fast these are growing!”³⁵ (PH, p. 72), e pelas mulheres da *umunna* que preparavam o almoço de Natal: “The girl is a ripe *agbogho*! Very soon a strong young man will bring us palm wine!”³⁶ (PH, p. 91-92), o que nos leva a crer que Kambili era uma garota bonita.

No entanto, Kambili só começa a ter consciência do próprio corpo de mulher quando padre Amadi entra em cena: é o padre que nota como suas pernas são boas para correr e é nesses olhares que Kambili se surpreendente desejando ser tocada. Por outro lado, também é o padre quem comenta que Kambili jamais ri ou sorri: “I haven’t seen you laugh or smile today, Kambili,” he said, finally”³⁷ (PH, p. 139), e que a faz sorrir pela primeira vez ao ser surpreendida numa atitude vaidosa: “**Then I felt the smile start to creep over my face, stretching my lips and cheeks, an embarrassed and amused smile.** He knew I had tried to wear lipstick for the first time today. I smiled. I smiled again.”³⁸ (PH, p. 177) [grifo nosso].

A forma como Kambili narra seu sorriso o faz parecer uma operação mecânica. Isso se repete mais adiante, quando ela finalmente ri: “I laughed. It sounded strange, as if I were listening to the recorded laughter of a stranger being played back. **I was not sure**

³³ “- Você se parece muito com ele. Não é grande como ele, mas as feições e o tom de pele são os mesmos” (HR, p. 56).

³⁴ “- Kambili, você está tão grande, parece uma *agbogho*. Logo, os pretendentes vão começar a aparecer – disse para me provocar.” (HR, p. 72).

³⁵ “- Você está tão grande! Que linda, que linda – disse tia Ifeoma, apertando meu seio esquerdo. – Olhe como estes aqui estão crescendo depressa!” (HR, p. 80).

³⁶ “- A menina já está uma *agbogho*! Em pouco tempo um jovem forte vai nos oferecer vinho de palma! – disse outra.” (HR, p. 100).

³⁷ “- Não vi você rir ou sorrir nem uma vez hoje, Kambili – disse ele por fim.” (HR, p. 149).

³⁸ “**Senti o sorriso surgindo em meu rosto devagar, esticando meus lábios e minhas bochechas, um sorriso de vergonha e alegria.** O padre Amadi sabia que eu havia tentado usar batom pela primeira vez naquele dia. Sorri. E sorri de novo.” (HR, p. 189) [grifo nosso].

I had ever heard myself laugh.”³⁹ (PH, p. 179) [grifo nosso]. Seu riso e seu sorriso não lhe parecem naturais talvez porque expressar alegria não fosse algo comum para ela. Se compararmos esse riso com o que Kambili sonha na noite após a visita de Ifeoma e dos primos, em que eles vão com Papa-Nnukwu ver o *mmuo*, é possível perceber a diferença: “That night, I dreamed that I was laughing, but it did not sound like my laughter, although I was not sure what my laughter sounded like. It was cackling and throaty and enthusiastic, like Aunty Ifeoma’s”⁴⁰ (PH, p. 88). O riso de tia Ifeoma vem de dentro, é uma gargalhada entusiasmada e contagiante; é a forma como Kambili gostaria de rir, mas não consegue.

Na terceira e quarta partes, com a proximidade da relação com a tia e os primos e, conseqüentemente, o afastamento da rotina imposta por Papa, Kambili passa a rir, sorrir e falar com mais frequência. No entanto, evocando o que Jaja diz a respeito da filha de Ade Coker, é como se, por mais que ela conseguisse se expressar sem tanta dificuldade, seu riso causasse um certo estranhamento, resultado da ruptura entre o que é descrito e a reação da narradora. Isso pode ser observado, por exemplo, ao final da narrativa, quando ela e Mama estão saindo da prisão e Kambili começa a pensar no futuro, dizendo que depois que Jaja fosse liberto eles iriam a Nsukka, depois à América e então voltariam para a Nigéria e plantariam laranjeiras, hibiscos roxos e ixora em Abba: “I am laughing. I reach out and place my arm around Mama’s shoulder and she leans toward me and smiles”⁴¹ (PH, p. 307). Por um lado, esse riso de Kambili que provoca o sorriso de Mama ao final da narrativa pode indicar uma esperança em relação ao futuro: livres da opressão paterna, eles poderiam finalmente viver. Por outro, a descrição da mãe e do irmão de Kambili parece reforçar a fala de Jaja: eles podem até sorrir e rir, mas nunca se recuperarão de verdade.

Ainda sobre a caracterização da narradora, é importante observar que temos mais acesso às suas sensações e emoções quando ela se refere ao pai ou ao padre Amadi, do que nas demais situações, como podemos ver a seguir:

³⁹ “Eu ri. O som foi esquisito, como se eu estivesse ouvindo a risada de um estranho numa gravação. **Acho que nunca tinha me ouvido rir antes.**” (HR, p. 191) [grifo nosso].

⁴⁰ “Naquela noite, sonhei que estava rindo, mas a risada não soava como a minha, embora eu não soubesse bem qual era o som da minha risada. Era uma risada alta, profunda e entusiasmada, como a de tia Ifeoma.” (HR, p. 97).

⁴¹ “Estou rindo. Coloco o braço em volta do ombro de Mama e ela se recosta em mim e sorri.” (HR, p. 321).

He reached out then and touched my hair. Mama had plaited it in the hospital, but because of my raging headaches, she did not make the braids tight. They were starting to slip out of the twists, and Father Amadi ran his hand over the loosening braids, in gentle, smoothing motions. He was looking right into my eyes. He was too close. His touch was so light **I wanted to push my head toward him, to feel the pressure of his hand. I wanted to collapse against him. I wanted to press his hand on my head, my belly, so he could feel the warmth that coursed through me.**⁴² (PH, p. 227) [grifo nosso]

“God will deliver us”, I said, knowing Papa would like my saying that. “Yes, yes”, Papa said, nodding. **Then he reached out and held my hand, and I felt as though my mouth were full of melting sugar.**⁴³ (PH, p. 26) [grifo nosso]

Nos dois trechos a subjetividade de Kambili aparece na forma como ela protagoniza a cena ao narrar os desejos e sensações que o toque do padre Amadi, no primeiro trecho, e do pai, no segundo, provocam. É curioso que esses momentos ocorram justamente com esses dois personagens – o padre e o pai. Primeiro, pelo uso da mesma palavra (no original) para designar os dois: *father*. Segundo, porque parece que Kambili transfere parte do amor e admiração que sente pelo pai para o padre. No trecho a seguir é possível notar certa semelhança entre a forma como ela deseja o toque de padre Amadi e seu desejo pelo carinho do pai:

I wanted to make Papa proud, to do as well as he had done. I needed him to touch the back of my neck and tell me that I was fulfilling God’s purpose. I needed him to hug me close and say that to whom much is given, much is also expected. I needed him to smile at me, in that way that lit up his face, that warmed something inside me.⁴⁴ (PH, p. 39)

As construções sintáticas deste e do trecho da página 227 se assemelham bastante: são frases curtas, na primeira pessoa, começando com verbos que indicam

⁴² “O padre Amadi tocou meu cabelo. Mama o trançara no hospital, mas, como eu estava tendo dores de cabeça terríveis, não apertara muito as tranças. Elas estavam começando a soltar, e padre Amadi passou os dedos pelos cabelos soltos como se quisesse alisá-los, fazendo movimentos delicados. Estava olhando bem nos meus olhos. Estava próximo demais. **Seu toque era tão leve que eu quis empurrar minha cabeça contra sua mão, para sentir melhor sua pressão. Quis desmaiar sobre ele. Quis apertar sua mão contra minha cabeça e minha barriga, para que ele sentisse o calor que me percorria.**” (HR, p. 239) [grifo nosso].

⁴³ “- Deus nos salvará – disse eu, sabendo que Papa gostaria de ouvir isso. / - Sem dúvida, sem dúvida – concordou Papa, assentindo. / **Ele esticou a mão e pegou a minha, e eu senti como se minha boca estivesse cheia de açúcar derretido.**” (HR, p. 32) [grifo nosso].

⁴⁴ “Eu queria deixar Papa orgulhoso e tirar notas tão boas quanto as dele. Precisava que ele tocasse minha nuca e afirmasse que eu estava realizando o propósito de Deus. Precisava que ele me abraçasse com força e dissesse que muito é esperado daqueles que muito recebem. Precisava que ele sorrisse, daquele jeito que iluminava seu rosto e aquecia algo dentro de mim.” (HR, p. 45).

desejo e necessidade: “I wanted” e “I needed”. Além disso, Kambili utiliza a mesma metáfora para falar de sua reação física ao pai e ao padre: “that warmed something inside me” e “so he could feel the warmth that coursed through me”, respectivamente. Por fim, a fusão das figuras de Eugene e padre Amadi fica evidente no sonho de Kambili na última noite antes da partida do padre:

I did not sleep well that night; I tossed around so often that I woke Amaka up. I wanted to tell her about my dream where a man chased me down a rocky path littered with bruised allamanda leaves. **First the man was Father Amadi, his soutane flying behind him, then it was Papa, in the floor-length gray sack he wore when he distributed ash on Ash Wednesday.** But I didn't tell her.⁴⁵ (PH, p. 282) [grifo nosso]

Com isso, poderíamos, inclusive, sugerir a existência de um complexo de Electra, já que a forma como ela trata a mãe em alguns momentos parece insinuar um certo ciúme em relação ao pai. Percebemos isso, por exemplo, na vontade que ela sente de empurrar a mãe quando ela está internada no hospital depois da surra que levou do pai, como se a culpa fosse de Beatrice e não de Eugene. Outro momento que pode exemplificar essa relação está logo no início da segunda parte, quando Mama conta que está grávida e Kambili diz que não sabia que ela estava tentando ter outro filho novamente, comentando que:

I could not even think of her and Papa together, on the bed they shared, custom-made and wider than the conventional king-size. When I thought of affection between them, I thought of them exchanging the sign of Peace at Mass, the way Papa would hold her tenderly in his arms after they had clasped hands.⁴⁶ (PH, p. 21)

É compreensível que como filha ela não imagine os momentos íntimos entre o pai e a mãe. Por outro lado, se analisarmos esse trecho em paralelo com os demais citados

⁴⁵ “Não dormi bem naquela noite; revirei-me tanto que acordei Amaka. Quis contar a ela o sonho que tive, sobre um homem me perseguindo por uma rua de pedras coberta de folhas de alamanda amassadas. **Primeiro o homem era o padre Amadi, com a batina voando atrás de si, depois ele virou Papa, vestindo o hábito cinzento que arrastava no chão, aquele que usava para distribuir cinzas na Quarta-Feira de Cinzas.** Mas não contei nada.” (HR, p. 296-297) [grifo nosso].

⁴⁶ “Eu não sabia que Mama estava tentando ter um filho desde o último aborto, que ocorrera havia quase seis anos. Não conseguia nem pensar nela e em Papa juntos, na cama que compartilhavam, feita sob encomenda e mais larga que uma *king size* convencional. Quando pensava na afeição entre os dois, pensava neles trocando o ósculo santo na missa, ou na forma como Papa a enlaçava ternamente após eles terem dado as mãos.” (HR, p. 27).

acima, também fica latente a complexidade dos sentimentos de Kambili para com o pai. Não obstante, essa questão pode estar associada, ainda, à Síndrome de Estocolmo, em que a vítima se liga emocionalmente ao seu agressor, tornando-se dependente dele. Isso revelaria uma outra faceta de Kambili como uma personagem psicologicamente castrada pela violência. É claro que os abusos perpetrados por Eugene teriam consequências, dentre outras, psicológicas para a família. Mas a forma como Kambili reage ao trauma difere bastante da maneira como Mama e Jaja reagem. Mama a princípio assume uma atitude de resignação e então dá um jeito de aniquilar o opressor; Jaja resiste e o desafia, numa estratégia pacífica e racional; e Kambili se submete completamente ao admirar e amar seu algoz. Se formos um pouco mais adiante nessa interpretação, podemos ainda relacionar as reações de Mama, Jaja e Kambili a algumas das formas como um povo colonizado pode responder ao processo de colonização: com violência, com resistência pacífica ou com total submissão, respectivamente. Assim, o que parece estar sendo colocado através dessas diferentes representações é o quão complexo é o processo de descolonização – complexidade que vai ser intensificada na narrativa, na medida em que outras perspectivas são apresentadas, como por exemplo a de tia Ifeoma, Amaka, Obiora e padre Amadi, como veremos adiante.

Ainda sobre a caracterização da narradora, Amaka faz duas revelações a Kambili. A primeira, quando ela tinha recém-chegado à casa de tia Ifeoma: “Then she turned to me and asked, “Why do you lower your voice?” “What?” “You lower your voice when you speak. You talk in whispers.””⁴⁷ (PH, p. 117). A outra, quando Kambili e Jaja retornam à casa da tia, já ao final da narrativa, ao serem avisados que Ifeoma havia conseguido o visto para ir para os Estados Unidos: “Amaka laughed, a hearty laugh that showed her gap. “You’re funny.” I had never heard that before. **I saved it for later, to ruminate over and over that I had made her laugh, that I could make her laugh**”⁴⁸ (PH, p. 266) [grifo nosso]. Kambili afirma que vai “ruminar” o que Amaka lhe disse, mas jamais sabemos o resultado dessa reflexão. Possivelmente, assim como acontece com a narrativa como um todo, ela rumine a história como quem mastiga, deglute e regurgita para mastigar novamente, absorvendo os sentidos aos poucos. Voltando aos trechos,

⁴⁷ “Ela se virou para mim e perguntou: - Por que você abaixa a voz? / - O quê? / - Você baixa a voz quando fala. Você sussurra.” (HR, p. 127).

⁴⁸ “Amaka deu uma gargalhada que mostrou o buraco entre seus dois dentes da frente. / - Você é engraçada – disse. / Ninguém jamais tinha me dito aquilo. Guardei o comentário para mais tarde, para refletir várias vezes sobre o fato de eu ter feito Amaka rir, de que eu possuía aquela habilidade.” (HR, p. 280).

Amaka desvela para o leitor a forma como Kambili falava, isto é, em sussurros, e nos possibilita observar uma alteração no decorrer da narrativa, tanto em relação ao seu tom de voz quanto, principalmente, com relação ao riso e à percepção de Kambili a respeito de si mesma como uma pessoa engraçada. O riso torna-se, assim, não só objeto de curiosidade da narradora, mas quase uma obsessão para ela: por ser, de certa forma, proibido na casa de Eugene e completamente estranho à sua rotina, perceber-se como alguém capaz de causar o riso é motivo de surpresa para a narradora.

Os críticos Olafisayo (2013) e Udumukwu (2011) afirmam que, por ser apresentada do ponto de vista feminino, infantil e da vítima, a narrativa angaria a afetividade do leitor, fazendo-o envolver-se emocionalmente com o que lê. No entanto, se tivéssemos essa história narrada do ponto de vista de Eugene, Mama ou Jaja, por exemplo, continuaríamos tendo envolvimento emocional – só que os efeitos seriam radicalmente diferentes. E como toda escolha implica numa renúncia, faz-se mister analisar, agora, os limites e privilégios a que essa narradora está sujeita.

2.2. Limites e privilégios

No tópico anterior, destacamos os trechos a partir dos quais é possível observar como Kambili é extremamente quieta e observadora, o que também é resultado dos traumas que sofreu ao longo da vida. No entanto, não podemos deixar de realçar que foi justamente sua incapacidade de falar que possivelmente aguçou sua capacidade de observação, como padre Amadi observa: “See how your cousin sits quiet and watches?” Father Amadi asked, gesturing to me. “She does not waste her energy in picking never-ending arguments. But there is a lot going on in her mind, I can tell”⁴⁹ (PH, p. 173). Assim, isso pode ser entendido como uma limitação que se transforma em privilégio, na medida em que é sua dificuldade de comunicação que torna possível ela tomar conhecimento de muitas informações, como assistir ao ritual de Papa-Nnukwu (PH, p. 166-168) e ouvir a conversa entre Ifeoma e a mãe pouco antes do Natal (PH, p. 95-96).

É provável que um dos limites mais evidentes na composição de uma narrativa em primeira pessoa seja exatamente o de não ser capaz de apresentar o ponto de vista de outras personagens ou acessar suas consciências para dizer o que pensaram ou sentiram

⁴⁹ “- Está vendo como sua prima fica nos olhando quietinha? – perguntou padre Amadi, me indicando. – Ela não desperdiça energia com discussões intermináveis. Mas sua mente está cheia de pensamentos, dá para perceber.” (HR, p. 184).

em determinada situação. No entanto, como observadora perspicaz, Kambili habilidosamente descreve os trejeitos das outras personagens e, com base no conhecimento que tem delas, infere ou supõe a forma como elas se sentem. Às vezes, Kambili justifica sua dedução associando à declaração a descrição de um gesto ou sinal que lhe permitiu fazer determinada afirmação, como no trecho a seguir. A família está reunida à mesa para o almoço no Domingo de Ramos, e Sisi traz o suco de caju feito em uma das fábricas de Eugene para a família provar:

Say something, please, I wanted to say to Jaja. He was supposed to say something now, to contribute, to compliment Papa's new product. We always did, each time an employee from one of his factories brought a product sample for us. "Just like white wine," Mama added. **She was nervous. I could tell** – not just because a fresh cashew tasted nothing like white wine but also **because her voice was lower than usual.**⁵⁰ (PH, p. 13) [grifo nosso]

A cena descrita é repleta de tensão. A narradora evidencia que existe um protocolo a ser seguido quando Papa recebe algum novo produto para a família provar e, além de não ter tomado a comunhão, Jaja também não contribui com os elogios ao suco de caju. Assim, Mama tenta desviar a atenção da falta de Jaja dizendo que o suco tinha sabor de vinho branco. Kambili, então, diz que podia sentir que a mãe estava nervosa pela forma como sua voz estava mais baixa que o comum, o que demonstra uma percepção apurada a respeito da forma de falar de Beatrice. Possivelmente, sem a inferência de Kambili o leitor não seria capaz de interpretar dessa forma a voz baixa de Beatrice, que poderia denotar medo tanto quanto nervosismo.

Em outros momentos, Kambili se limita a descrever os gestos, deixando a cargo do leitor o trabalho de interpretá-los: "We all hugged in greeting, brief clasps of our bodies. **Amaka barely let her sides meet mine before she backed away**"⁵¹ (PH, p. 116) [grifo nosso]. Por não conviver com os primos, Kambili não tinha como fazer uma assunção como a do trecho anterior. Ela não conhecia a prima direito para saber o que exatamente ela estava sentindo – ou seja, trata-se de uma limitação da narradora. Assim,

⁵⁰ "Diga algo, por favor, eu quis pedir a Jaja. Ele devia dizer algo agora, contribuir, elogiar o novo produto de Papa. Nós sempre fazíamos isso quando um empregado de uma das fábricas trazia alguma coisa para provarmos. / - Igualzinho a vinho branco – acrescentou Mama. / **Eu sabia que ela estava nervosa** – não só porque suco de caju não se parece nada com vinho branco como também **porque sua voz estava mais baixa do que o normal.**" (HR, p. 19) [grifo nosso].

⁵¹ "Trocamos abraços, com nossos corpos se tocando rapidamente. **Amaka mal deixou que a lateral de seu corpo encostasse na minha e logo se afastou.**" (HR, p. 126) [grifo nosso].

ao descrever a reação de Amaka, a forma como ela mal tocou Kambili e já se afastou poderia ter inúmeros significados. Ao não se arriscar a dizer que a prima estava contrariada quanto à presença de Jaja e Kambili na casa, por exemplo, a narrativa adquire nuances que contribuem para uma representação repleta de camadas de sentido.

Em outras ocasiões, ainda, ela utiliza uma conjunção subordinada (geralmente *as though* e *as if*) para estabelecer uma relação de comparação entre o gesto observado e o seu significado ou a impressão que aquele gesto lhe dá, deixando o significado para o leitor inferir, como vemos nos exemplos abaixo:

It sounded important, the way he said it, but then most of what Papa said sounded important. **He liked to lean back and look upwards when he talked, as though he were searching for something in the air.**⁵² (PH, p. 25)

Kevin told Mama that the soldiers had been ordered to demolish the vegetable stalls because they were illegal structures. **Mama said nothing; she was looking out of the window, as though she wanted to catch the last sight of those women.**⁵³ (PH, p. 44)

“Uncle Eugene is not a bad man, really,” Amaka said. “People have problems, people make mistakes.” [...] “I mean, some people can’t deal with stress,” **Amaka said, looking at Obiora as though she expected him to say something. He remained silent, examining the card he held up to his face.**⁵⁴ (PH, p. 251)

Nos três trechos podemos notar que a conjunção “as though” vem logo após a descrição de um jeito de determinada personagem: Papa “liked to lean back and look upwards when he talked”, Mama “was looking out of the window” e Amaka “said, looking at Obiora”. No primeiro caso, a descrição é precedida pela sensação da narradora em relação a algo que o pai havia dito logo antes: “He sounded important”. Diferentemente, as descrições de Mama e Amaka parecem ser dotadas de uma certa

⁵² “Soava importante quando ele dizia aquilo, mas tudo o que Papa dizia soava importante. **Ele gostava de se recostar e olhar para cima quando falava, como se procurasse alguma coisa no ar.**” (HR, p. 31) [grifo nosso].

⁵³ “Kevin contou a Mama que haviam mandado os soldados demolir aquelas barracas porque suas estruturas eram ilegais. **Mama não respondeu; ela estava olhando pela janela, como se quisesse ver aquelas mulheres pela última vez.**” (HR, p. 50) [grifo nosso].

⁵⁴ “- Tio Eugene não é uma má pessoa no fundo – disse Amaka. – As pessoas têm problemas, elas cometem erros. [...] / - Algumas pessoas lidam muito mal com o estresse – insistiu Amaka. / **Ela olhou para Obiora, como se esperasse que ele dissesse alguma coisa. Mas Obiora permaneceu em silêncio, examinando a carta que segurava.**” (HR, p. 266) [grifo nosso].

opacidade, como se a comparação entre o que elas fazem e o que elas poderiam estar pensando fosse fruto mais da suposição de Kambili do que no caso de Papa. Ademais, no último trecho temos uma espécie de diálogo mudo, em que os trejeitos de Amaka – que olha para o irmão como se esperasse que ele dissesse algo – e os de Obiora – que continua encarando as cartas – dizem muito a respeito do que estava se passando ali. Amaka tenta relativizar a violência de Eugene, dizendo que “algumas pessoas lidam muito mal com o estresse”, possivelmente para que Kambili não se sentisse mal sobre o pai ter espancado a mãe, provocando-lhe outro aborto. Ao olhar para o irmão, ela busca apoio ou pelo menos que ele diga algo que faça com que aquilo não pareça tão ruim quanto é. Obiora, no entanto, discorda da irmã e por isso continua encarando as cartas sem dizer nada.

Percebe-se, então, que Kambili consegue driblar essa limitação, permitindo, de certa forma, que o leitor tenha acesso à consciência das outras personagens, ainda que mediada pelo seu ponto de vista, alternando e mesclando técnicas de *showing* e *telling*. Todavia, ainda assim Kambili não pode saber tudo. E como uma narradora consciente dessa limitação, ela jamais deixa de destacar como tomou conhecimento de algo de que não foi testemunha, como também não deixa de relatar o que não consegue saber:

The guests came in and sat down in the living room. **I could not see them from the dining table, but while I ate, I tried hard to make out what they were saying.** I knew Jaja was listening too. [...] They were talking in low tones, but it was easy to make out the name Nwankiti Ogechi, especially when Ade Coker spoke, because he did not lower his voice as much as Papa and the other man did.⁵⁵ (PH, p. 198-199) [grifo nosso]

No trecho, Kambili pontua que não conseguia ver as pessoas que haviam chegado para falar com Eugene e que, por mais que se esforçasse, não podia entendê-las. Logo, faz sentido que não tenhamos ali o diálogo que se passa na sala contígua, embora o nome que se sobressai em meio à conversa – possível de ser entendido porque, como Kambili destaca, Ade Coker não baixava a voz – seja de nosso conhecimento. Dessa forma, aquilo a que ela não pode ter acesso em primeira mão é complementado pelo que Jaja e Mama, principalmente, lhe contam. É a partir de Mama que ela e o irmão tomam

⁵⁵ “Os convidados entraram e se sentaram na sala de estar. **Eu não podia vê-los da mesa de jantar, mas, enquanto comia, me esforcei para entender o que diziam.** Sabia que Jaja fazia a mesma coisa. [...] Os homens conversavam em voz baixa, mas era fácil entender o nome Nwankiti Ogechi, principalmente quando Ade Coker falava, porque ele não baixava tanto a voz quanto Papa e o outro homem.” (HR, p. 211) [grifo nosso].

conhecimento dos prêmios que Papa recebe em virtude de suas ações filantrópicas e pelas denúncias publicadas em seu jornal; e é também Mama quem lhes conta sobre os detalhes da morte de Ade Coker. Jaja, por sua vez, conta à irmã sobre as caminhonetes cheias de dólares que entram na residência da família na tentativa de subornar Eugene e outras conversas que ouve ao se esgueirar pela casa fingindo buscar um copo d'água. Quando isso acontece, Kambili menciona como tomou conhecimento de determinado fato, assim como não deixa de relatar o que não consegue saber, o que também pode ser observado no trecho citado acima, como já destacado.

Se por um lado, Kambili demonstra ser uma narradora consciente desses limites e da forma como eles contribuem para a fidedignidade e verossimilhança da narrativa, por outro, não significa que ela seja totalmente consciente dos efeitos do que vivenciou. É possível perceber essa inconsciência na forma como Kambili reproduz as opiniões – preconceitos, na maioria das vezes – de Eugene sem perceber:

[...] **“I sleep in the same room as my grandfather. He is a heathen,”** I blurted out. He turned to me briefly, and before he looked away, I wondered if the light in his eyes was amusement. **“Why do you say that?” “It is a sin.” “Why is it a sin?”** I stared at him. I felt that he had missed a line in his script. **“I don’t know.” “Your father told you that.”** I looked away, out the window. I would not implicate Papa, since Father Amadi obviously disagreed.⁵⁶ (PH, p. 175)

É padre Amadi, então, que identifica a voz de Papa na afirmação de Kambili de que dormir sob o mesmo teto que Papa-Nnukwu seria pecado, o que mostra para o leitor – mas, curiosamente, não para a própria Kambili – que suas crenças têm origem em Eugene e não no que ela própria pensa. Nesse sentido, o contato com os primos, em especial Amaka e Obiora, vai fazer com que ela reflita sobre si mesma, ainda que essa autoanálise tenha como resultado revelações de certa forma superficiais, já que não promovem alterações substanciais em sua maneira de agir e pensar.

Amaka é da mesma idade que Kambili, mas, ao contrário dela, tem voz, fala o que pensa e não tem medo de se expressar. Já Obiora é aquilo que Kambili jamais foi,

⁵⁶ “- Eu estou dormindo no mesmo quarto que meu avô. Ele é um pagão – disse eu num impulso. / O padre Amadi me encarou brevemente e, antes que ele virasse a cabeça de volta, eu me perguntei se aquela luz em seus olhos significava que estava achando graça de mim. / - Por que você diz isso? – perguntou ele. / - É pecado. / - Por que é pecado? / Olhei atônita para o padre Amadi. Era como se ele houvesse pulado uma fala no roteiro. / - **Eu não sei.** / - **Foi seu pai quem lhe disse isso.** / Olhei para o outro lado, para a janela. **Não ia acusar Papa, já que padre Amadi obviamente não concordava com aquilo.**” (HR, p. 186-187) [grifo nosso].

como ela mesma nota, pois, além de dominar a arte do questionamento como a irmã, ele também é dotado de um senso crítico muito além de sua idade. É possível perceber que, mediante o convívio com tia Ifeoma e os primos, Kambili começa a se posicionar e a fazer perguntas, o que acontece principalmente na segunda visita a Nsukka, depois de quase morrer nas mãos de Eugene por causa do retrato de Papa-Nnukwu. No entanto, mesmo nesses casos ela o faz pensando que é isso o que os outros esperam dela: “I knew Amaka would not tell me more unless I asked. She wanted me to speak out more, after all”⁵⁷ (PH, p. 219-220). É possível, também, que essa falta de consciência seja resultado do amor que ela sente pelo pai e que a impede, então, de se emancipar definitivamente do jugo paterno. Papa permanece como uma presença invisível na vida dela mesmo depois de sua morte. Apesar de não poder mais puni-la ou lhe infligir medo, Eugene não abandona jamais sua personalidade, manifestando-se na maneira como ela vê e compreende as coisas, isto é, seu ponto de vista.

Se por um lado isso a impede de se emancipar, é por meio dessa limitação que transparece um privilégio: o da objetividade, que analisaremos melhor no tópico 3.4. Como já pontuamos, na maior parte da narrativa, Kambili atua como uma narradora heterodiegética, ou seja, como se fosse testemunha dos eventos que ela vivenciou. Ao não julgar o pai e a mãe, ela prioriza o mostrar, dando mais espaço, assim, para a atuação do autor implícito à sua própria revelia, o que permite, por sua vez, que o leitor tire suas próprias conclusões sobre o que é narrado. Dizemos à revelia da narradora pois não parece ser intenção de Kambili condenar Eugene ou Beatrice, mas compreender – ainda que de forma incipiente – o que aconteceu com sua família.

2.3. Aspectos formais: técnicas e estratégias narrativas

Os críticos literários marxistas, como Terry Eagleton e Frederic Jameson, já diziam que é na forma que se oculta a ideologia. Mas em que consiste a forma de uma obra literária? Sucintamente, a forma é o *como* a história é apresentada ao leitor. E esse *como* envolve os aspectos que nos propomos analisar aqui como parte da composição do narrador: usos do discurso direto, indireto e indireto livre; comentário e ironia dramática; elementos simbólicos; objetividade e subjetividade; e organização temporal. Em conjunto

⁵⁷ “Sabia que Amaka não ia me contar mais nada se eu não perguntasse. Afinal, ela queria que eu me abrisse mais.” (HR, p. 231-232).

com o que vimos até aqui, nosso objetivo é fazer um levantamento das técnicas utilizadas no romance, analisando-as à luz da composição do narrador, para, então, no tópico 4, discutirmos os aspectos ideológicos suscitados pela composição formal do romance.

2.3.1. Usos do discurso direto, indireto e indireto livre

As diferentes maneiras de representar e diferenciar a voz das personagens se relacionam tanto à velocidade da narrativa, alterando seu ritmo, quanto ao efeito e função que desempenham no nível discursivo. Nesse sentido, podemos dizer que os usos do discurso direto, indireto e indireto livre fazem parte do estilo do narrador bem como das estratégias do autor implícito. Levando-se em consideração que em *Purple Hibiscus* o autor implícito está tão distante da narradora que age à sua revelia, torna-se ainda mais importante investigar quais são as funções desempenhadas pelos tipos de discurso, o efeito resultante e o impacto disso no sentido geral da obra. Abaixo segue um resumo na forma de tabela para facilitar a visualização seguido da análise de cada tipo de discurso.

Tabela 2 - Usos do discurso em *Purple Hibiscus*

Tipos de discurso			Inciso
Direto	Indireto	Indireto livre	
<ul style="list-style-type: none"> - Aumentar a tensão; - Configurar os personagens e a relação entre eles; - Conferir fidedignidade ao relato; - Estabelecer a posição de observador da narradora. 	<ul style="list-style-type: none"> - Indicar os limites do narrador; - Conferir fidedignidade ao relato. 	<ul style="list-style-type: none"> - Revelar a perspectiva da narradora. 	<ul style="list-style-type: none"> - Complementar a fala dos personagens, sugerindo diferentes matizes.

Fonte: A autora (2020).

3.1.1. Discurso direto

O discurso direto tem como principais funções/efeitos: aumentar a tensão; configurar os personagens e a relação entre eles; conferir fidedignidade ao relato; e estabelecer a posição de observadora da narradora. Algumas vezes, essas funções/efeitos aparecem mescladas, como na fala do padre Benedict no Domingo de Ramos:

“Look at Brother Eugene. He could have chosen to be like other Big Men in this country, he could have decided to sit at home and do nothing after the coup, to make sure the government did not threaten his businesses. But no, he used the *Standard* to speak the truth even though it meant the paper lost advertising. Brother Eugene spoke out for freedom. How many of us stood up

for the truth? How many of us have reflected the Triumphant Entry?”⁵⁸ (PH, p. 4-5)

Ao citar a fala do padre, Kambili confirma o que havia dito antes sobre a relação entre os dois – de que padre Benedict usava Eugene para ilustrar os evangelhos durante o sermão –, conferindo, então, fidedignidade à sua afirmação anterior. Como estratégia do autor implícito, por sua vez, esse trecho atua na construção dos personagens de Eugene e do padre Benedict, esclarecendo o tipo de relação entre eles. Aos olhos da narradora, parece que o padre Benedict admira Eugene e por isso o engrandece frente à comunidade. No entanto, também é possível afirmar que possivelmente o padre faça isso como uma forma de adular o ego de Papa, fazendo com que ele se comprometa cada vez mais com o “bem-estar da igreja”.

Kambili também recorre ao discurso direto para representar as cenas em que Jaja desafia o pai e os momentos de violência. Isso tem como efeito o aumento da tensão gerada pelo conflito, ao mesmo tempo em que configura os personagens e o tipo de relação que há entre eles. Além disso, não podemos deixar de destacar a presença massiva de incisões nesses momentos, os quais Kambili usa para esclarecer o motivo de algo que Jaja disse ser tão ofensivo para o pai ou para descrever gestos e tons de voz:

“Jaja, you did not go to communion,” **Papa said quietly, almost a question. Jaja stared at the missal on the table as though he were addressing it.** “The wafer gives me bad breath.” I stared at Jaja. Had something come loose in his head? **Papa insisted we call it the host because “host” came close to capturing the essence, the sacredness, of Christ’s body. “Wafer” was too secular [...]** “It is the body of our Lord.” **Papa’s voice was low, very low.** His face looked swollen already, with pus-tipped rashes spread across every inch, but it seemed to be swelling even more. “You cannot stop receiving the body of our Lord. It is death, you know that.” “Then I will die.” **Fear had darkened Jaja’s eyes to the color of coal tar, but he looked in the face now.** “Then I will die, Papa.”⁵⁹ (PH, p. 6-7) [grifo nosso]

⁵⁸ “Vejam o irmão Eugene. Ele poderia ter escolhido ser como outros Homens-Grandes deste país, poderia ter decidido ficar em casa e não fazer nada depois do golpe, para não correr o risco de ver seus negócios ameaçados pelo governo. Mas não, ele usou o *Standard* para falar a verdade, apesar de o jornal ter perdido anunciantes por causa disso. O irmão Eugene se manifestou em nome da liberdade. Quantos aqui defenderam a verdade? Quanto refletiram a Entrada Triunfal?” (HR, p. 10-11).

⁵⁹ “- Jaja, você não recebeu a comunhão – **disse Papa baixinho, num tom quase interrogativo. / Jaja olhou para o missal sobre a mesa, como se estivesse falando com ele.** / - Aquele biscoito me dá mau hálito. / Eu olhei atônita para Jaja. Será que ele tinha ficado maluco? **Papa insistia que chamássemos a hóstia de hóstia, pois essa palavra quase capturava a essência, a sacralidade do corpo de Cristo. “Biscoito” era uma palavra secular [...].** / - É o corpo de Nosso Senhor – **disse Papa com a voz baixa, muito baixa.** / Seu rosto já parecia inchado, com pontos vermelhos de pus espalhados por cada centímetro,

Nesse trecho temos todos os exemplos de uso do inciso citados no parágrafo anterior. Kambili interfere no andamento do diálogo para descrever a forma como o pai ou o irmão disseram algo – como em “Papa said quietly, almost a question” – deixando a interpretação para o leitor, ou não – como em “Fear had darkened Jaja’s eyes”; e explica o motivo por que o que Jaja disse foi ofensivo – ““Wafer” was too secular”. Essa função dos incisos vai permanecer no decorrer da narrativa.

O discurso direto também sela a posição de Kambili como narradora-observadora, pois frequentemente ela apenas assiste aos diálogos e os relata, sem participar deles. Por exemplo, na visita de Jaja e Kambili à casa de Papa-Nnukwu, a conversa se passa principalmente entre o irmão e o avô, enquanto Kambili se restringe a perguntar se a tia iria para Abba naquele fim de ano. Como estratégia narrativa, o discurso direto presentifica a ação, tornando a leitura algo semelhante a assistir a um filme, com os personagens agindo por si próprios – ainda que essa ação seja mediada pela narradora-observadora através dos incisos (tanto quanto a cena do filme é mediada pelo diretor no enquadramento, ângulo e montagem). Além disso, os diálogos em discurso direto tornam a narrativa mais dinâmica, regulando a velocidade do relato para uma quase isocronia.

3.1.2. Discurso indireto

Como destacamos no primeiro e segundo tópicos, por ser uma narradora em primeira pessoa, Kambili tem várias limitações. Assim, o discurso indireto aparece na narrativa como forma de complementar o ponto de vista de Kambili, ao mesmo tempo em que também confere fidedignidade para o que é narrado, já que ela sempre esclarece a origem da informação que recebeu, como em: “Later, Jaja said they came to bribe Papa”⁶⁰ (PH, p. 9). Outra função observada ao longo da narrativa é a de inserir informações que não têm relação direta com a ação principal. Isso ocorre principalmente quando essas informações constroem o contexto político-histórico da narrativa. Por exemplo, ficamos a saber do golpe militar por meio do discurso indireto, quando Kambili relata a notícia dada no rádio. Também é assim que tomamos conhecimento das execuções perpetradas pelo novo regime:

mas ao dizer isso ele pareceu ficar ainda maior. / - Você não pode parar de receber o corpo de Nosso Senhor Jesus Cristo. Isso é a morte, e você sabe muito bem. / - Então eu morrerei. / **O medo deixara os olhos de Jaja mais escuros, da cor do carvão, mas ele encarava Papa agora.** / - Então eu morrerei, Papa.” (HR, p. 12-13) [grifo nosso].

⁶⁰ “Depois, Jaja me contou que eles tinham vindo subornar Papa” (HR, p. 16).

Instead, we talked about the three men who were publicly executed two days before, for drug trafficking. Jaja had heard some boys talking about it in school. It had been on television. The men were tied to poles, and their bodies kept shuddering even after the bullets were no longer being pumped into them. I told Jaja what a girl in my class had said: that her mother turned their TV off, asking why she should watch fellow human beings die, asking what was wrong with all those people who had gathered at the execution ground.⁶¹ (PH, p. 33)

No trecho acima, o efeito parece sugerir uma interpelação ao leitor, como uma provocação para que nós nos coloquemos essas perguntas que poderiam, inclusive, nos direcionar à questão de estarmos lendo as atrocidades cometidas por um pai contra seus filhos e esposa. Considerando que esse trecho aparece logo após o espancamento de Beatrice, o que acarreta em mais um aborto, será que o leitor também não se comporta como as pessoas que assistiam à execução? Assim, além de ser um recurso usado pela narradora para representar as falas de outras personagens, o uso do discurso indireto também se apresenta como uma estratégia do autor implícito, na medida em que é ele quem aponta para o leitor os nós argumentativos.

3.1.3. *Discurso indireto livre*

Por fim, o discurso indireto livre está mais relacionado a uma estratégia do autor implícito, na medida em que sua função seria a de mostrar como a perspectiva de Kambili está colada à de Eugene, sem que ela esteja necessariamente ciente disso. Isso pode acontecer de maneira clara para o leitor, como na passagem a seguir, em que o andamento da narrativa direciona a interpretação do trecho que destacamos, diminuindo sua ambiguidade: “He [Papa] always encouraged Father Benedict to call and win that person back into the fold; **nothing but mortal sin would keep a person away from communion two Sundays in a row**”⁶² (PH, p. 6) [grifo nosso]. Como Kambili estava relatando o que Eugene fazia quando observava que alguém não comparecia à igreja por dois domingos

⁶¹ Em vez disso, falamos sobre os três homens que haviam sido executados em praça pública dois dias antes, por tráfico de drogas. Jaja ouvira alguns meninos falando sobre isso na escola. A notícia passara na televisão. Os homens haviam sido amarrados a postes, e seus corpos continuaram tremendo mesmo quando as balas não estavam mais entrando neles. Conteí a Jaja o que uma menina da minha sala dissera: que sua mãe desligara a TV deles, perguntando por que alguém gostaria de ver outro ser humano morrer, perguntando o que havia de errado com toda aquela gente que tinha ido assistir à execução. (HR, p. 39-40).

⁶² “Ele sempre encorajava o padre Benedict a ir visitar essa pessoa e trazê-la de volta ao rebanho; **pois nada além de um pecado mortal poderia impedir alguém de receber a comunhão por dois domingos seguidos.**” (HR, p. 12) [grifo nosso].

seguidos, é de se esperar que a conclusão seja dele, mesmo que isso não esteja marcado no discurso de Kambili.

Outras vezes, no entanto, o discurso indireto livre está tão imbricado na voz da narradora que só a releitura vai desvendá-lo para o leitor, como ocorre no exemplo a seguir: “The congregation said “Yes” or “God bless him” or “Amen,” but not too loudly **so they would not sound like the mushroom Pentecostal churches**”⁶³ (PH, p. 5) [grifo nosso]. O trecho em negrito, a princípio, parece ser uma expressão original de Kambili. No entanto, mais à frente, vemos que ela a tomou emprestada do pai: ““That young priest, singing in the sermon like a Godless leader of one of **these Pentecostal churches that spring up everywhere like mushrooms**. People like him bring trouble to the church. We must remember to pray for him,” Papa said”⁶⁴ (PH, p. 29).

É importante destacar que o uso do discurso indireto livre ocorre apenas com Eugene, o que é bastante revelador já que, como dissemos no início deste item, essa é uma estratégia do autor implícito para desvelar a perspectiva de Kambili. Quando o leitor começa a prestar atenção nesses detalhes, fica cada vez mais claro que a objetividade de Kambili está relacionada apenas à sua forma de narrar e não necessariamente ao que é narrado. O descontrole que ela demonstra ao final da terceira parte, quando Beatrice confessa que havia colocado veneno no chá do marido, reforça isso, principalmente porque ela não se descontrola assim quando limpa o sangue da mãe no chão de casa, nem quando está no hospital depois de ser espancada. Vejamos mais dois exemplos do uso do discurso indireto livre.

I wondered why I did not tell her that all my skirts stopped well past my knees, that I did not own any trousers **because it was sinful for a woman to wear trousers**.⁶⁵ (PH, p. 80)

⁶³ “A congregação respondeu “Isso mesmo”, ou “Deus o abençoe”, ou “Amém”, mas não muito alto, **para não se parecer com os membros daquelas igrejas pentecostais que brotavam como cogumelos**” (HR, p. 11) [grifo nosso].

⁶⁴ “- Aquele jovem padre cantando no meio do sermão como um homem sem Deus de uma **dessas igrejas pentecostais que brotam em todos os cantos como cogumelos**... Pessoas como ele trazem problemas para igreja [sic]. Precisamos nos lembrar de rezar por sua alma – disse Papa.” (HR, p. 35)

⁶⁵ “Eu me perguntei por que não contei a ela que todas as minhas saias iam até bem abaixo dos joelhos e que eu não possuía nenhuma calça **porque era pecado mulher usar calça**.” (HR, p. 89) [grifo nosso].

I quickly averted my gaze. I had never seen anyone undress; **it was sinful to look upon another person's nakedness.**⁶⁶ (PH, p. 117)

Nos dois trechos, a expressão “it was sinful” funciona como justificativa de por que não fazer algo: no primeiro caso, usar calças, no segundo, ver outra pessoa nua. No tópico 1 comentamos sobre como padre Amadi mostra para Kambili que ela repete o que o pai fala sem saber; por isso, é possível inferir que esses discursos também vêm de Eugene. Não obstante, mesmo que o uso desse recurso seja mais frequente na primeira e segunda partes, isso não significa que Kambili tenha amadurecido ou mudado tanto sua perspectiva, porque ela transfere para padre Amadi, que funciona como o reflexo de seu pai, como revelam seus sonhos, a fonte de suas justificativas⁶⁷ mesmo que ela não o perceba.

3.1.4. Os tipos de discurso e o sentido geral da obra

A configuração da narradora tal como analisamos no primeiro e segundo tópicos parece se confirmar na análise do uso dos diferentes tipos de discurso. Como observamos em 3.1.1, o discurso direto está relacionado ao caráter quase heterodiegético de Kambili, que muitas vezes narra sem participar da ação. Em 3.1.2, vimos como os limites da narradora são supridos pelo uso do discurso indireto, conferindo fidedignidade à sua narrativa. Por fim, em 3.1.3, tivemos a comprovação de como a perspectiva de Kambili está colada à de Eugene, fazendo dela uma narradora objetiva, mas parcial; por isso a atuação do autor implícito na apresentação do discurso indireto livre: ele deixa transparecer para o leitor (atento) como o que Kambili diz e a forma como ela age são resultados do amor e admiração que ela sente pelo pai.

Se considerarmos, então, esses diferentes usos em relação ao sentido geral da obra, é possível inferir, como veremos melhor no tópico 4, que a narrativa funciona como uma alegoria do processo de (des)colonização cuja representação sugere, paradoxalmente, uma colonização inconsciente do discurso. Quando Kambili assume a voz do pai sem perceber, ela está usando o discurso do colonizador como justificativa,

⁶⁶ “Eu rapidamente desviei o olhar. Jamais vira ninguém tirar a roupa; **era pecado ver a nudez de outra pessoa.**” (HR, p. 128) [grifo nosso].

⁶⁷ “I believe what Father Amadi says; I believe the firm slant of his handwriting. *Because he has said it and his word is true.*” (PH, p. 302) / “Eu acredito no que o padre Amadi diz; acredito em sua letra firme e oblíqua. “Porque ele assim o disse e sua palavra é verdade.”” (HR, p. 316).

mesmo que, no fundo, aquilo não faça sentido. Ela se priva de desenvolver seu senso crítico – ou melhor, a princípio o pai a priva, mas mesmo depois que ele morre esse é um processo de certa forma irreversível – e acredita, porque foi o pai (ou o padre) quem disse e “*his word is true*”. Configurar uma narradora-personagem que poderia ser protagonista, mas que permanece como observadora mesmo quando a ação se passa com ela, como acontece no uso do discurso direto, junto com o esforço de Kambili de não querer procurar os porquês, parece insinuar que o simples retomar da História não garante mudança.

Por esse motivo a atuação do autor implícito é fundamental. Ao se posicionar a distância do narrador e ao lado do leitor, o autor implícito aponta as falhas de Kambili, fazendo com que o leitor as complete com suas reflexões. É através dele que tomamos conhecimento da perspectiva de Kambili. Também é assim que conseguimos compreender que possivelmente a obra traz uma mensagem significativa sobre o papel da História no processo de (des)colonização.

2.3.2. Comentário e ironia dramática

Ao longo desta análise, reiteramos em vários momentos que Kambili é uma narradora muitas vezes inconsciente das consequências resultantes dos traumas que sofreu; que está colada à perspectiva do pai, a quem ama e admira grandemente; e que, inclusive, parece ter sofrido danos psicológicos irreparáveis. Ainda assim, existem situações em que ela parece emergir dessa alienação que a mantém presa num exercício mecânico de rememoração, e tece esparsos comentários, embora, possivelmente, o sentido deles lhe passe despercebido ou não seja suficiente para provocar uma reflexão aprofundada e transformadora, intensificando, assim, a ironia dramática, como discutiremos mais à frente.

Esses comentários podem ser classificados em 4 tipos de acordo com a função que desempenham na trama: conjecturais, retóricos, estruturais e irônicos. Pertencem ao primeiro tipo os momentos em que Kambili se põe a imaginar realidades alternativas, como no exemplo a seguir: “[...] and sometimes as we drove past, I wondered what it would be like to join them, chanting “Freedom,” standing in the way of cars”⁶⁸ (PH, p. 27). Esses comentários têm como característica o uso do terceiro condicional, do advérbio

⁶⁸ “[...] eu me perguntava como seria me juntar a eles pedindo “Liberdade” e barrando o caminho dos carros.” (HR, p. 33).

perhaps e *maybe*, e do modal *would*, que denotam exatamente essa condição de conjectura do comentário. Eles têm um certo caráter reflexivo, mas são mais um exercício de imaginação do que propriamente o desenvolvimento de um raciocínio. Esse tipo de comentário tem como efeito contribuir para a construção dessa narradora como personagem, apresentando traços de sua subjetividade.

Os comentários retóricos são aqueles em que a narradora parece falar consigo própria, como num estágio anterior ao do comentário conjectural, colocando-se questionamentos a respeito do que está a narrar. Vejamos alguns exemplos:

I stared at Jaja. Had something come loose in his head?⁶⁹ (PH, p. 6)

Why were they acting so normal, Jaja and Mama, as if they did not know what had just happened? And why was Papa drinking his tea quietly, as if Jaja had not just talked back to him?⁷⁰ (PH, p. 8)

Was Mama sure the baby was gone?⁷¹ (PH, p. 34-35)

I stared at her. Pagan, traditionalist, what did it matter? He was not Catholic, that was all; he was not of the faith. He was one of the people whose conversion we prayed for so that they did not end in the everlasting torment of hellfire.⁷² (PH, p. 81)

Had Jaja forgotten that we never told, that there was so much that we never told?⁷³ (PH, p. 154)

⁶⁹ “Eu olhei atônita para Jaja. Será que ele tinha ficado maluco?” (HR, p. 12).

⁷⁰ “Por que Jaja e Mama estavam se comportando tão normalmente, como se não soubessem o que tinha acabado de acontecer? E por que Papa bebia seu chá em silêncio, como se Jaja não o houvesse desafiado?” (HR, p. 15).

⁷¹ “Será que Mama tinha certeza de que o bebê se fora?” (HR, p. 41).

⁷² “Olhei atônita para ela. Pagão, tradicionalista, o que importava? Ele não era católico e pronto; não era da nossa fé. Era uma dessas pessoas por cuja conversão nós rezávamos, para que elas não acabassem no tormento eterno dos fogos do inferno.” (HR, p. 90).

⁷³ “Será que Jaja tinha esquecido que nós não contávamos a ninguém, que havia tanto que nunca contávamos a ninguém?” (HR, p. 165-166).

I had examined him that day, too, looking away when his eyes met mine, for signs of difference, of Godlessness. I didn't see any, but I was sure they were there somewhere. They had to be.⁷⁴ (PH, p. 63)

Nos cinco primeiros trechos, os comentários são interrogações que Kambili parece fazer a si mesma ao estilo do discurso indireto livre, e que têm como efeito imediato a presentificação da cena narrada. Ou seja, nesses momentos a Kambili personagem e a Kambili narradora se fundem num mesmo discurso. Outro efeito gerado deriva da interlocução entre Kambili e o leitor, a quem a pergunta acaba sendo dirigida paralelamente. Assim, é como se o autor implícito nos convidasse a observar a psique dessa narradora, desvendando as engrenagens que a fazem funcionar. Como consequência, temos mais uma prova do quanto as perspectivas de Kambili e de Eugene se assemelham, como fica evidente no terceiro trecho: “Pagan, traditionalist, what did it matter?”, e no último, quando ela procura “signs of difference, of Godlessness” em Papa-Nnukwu e, mesmo não os encontrando, afirma: “I was sure they were there somewhere. They had to be”. Essa última afirmativa, no entanto, é o que diferencia esse comentário dos outros quatro, uma vez que funciona como um questionamento sobre a existência desses sinais, mesmo não sendo uma frase interrogativa. Ela se agarra à existência dos sinais mesmo sem vê-los, porque se eles não existirem o desprezo de Eugene pelo pai e todas as restrições que ele impõe aos filhos durante as curtíssimas visitas anuais não teriam razão de ser. Porque, nesse caso, sua própria fé seria abalada.

Os comentários estruturais, como o próprio nome diz, são aqueles que atuam na construção estrutural da narrativa, complementando-a ou apontando seus vazios. Os comentários que complementam a narrativa tratam-se, na maioria das vezes, de *flashbacks*, como o que segue abaixo:

We did not know Aunty Ifeoma or her children very well because she and Papa had quarreled about Papa-Nnukwu. Mama had told us. Aunty Ifeoma stopped speaking to Papa after he barred Papa-Nnukwu from coming to his house, and

⁷⁴ “Naquele dia eu também examinara Papa-Nnukwu, desviando o olhar quando ele me encarava, procurando por um sinal que marcasse sua diferença, sua condição de pessoa ímpia. Não vi nenhum, mas estava certa de que eles deviam estar em algum lugar. Tinham de estar.” (HR, p. 71).

a few years passed before they finally started speaking to each other.⁷⁵ (PH, p. 65)

Nesse trecho, Kambili explica ao leitor por que ela e o irmão não conheciam a tia e os primos muito bem e, para isso, utiliza um comentário estrutural na forma de *flashback* ao dizer que o motivo seria uma briga entre Papa e tia Ifeoma por causa de Papa-Nnukwu, algo que ocorreu antes do tempo da história, mas que tem influência direta na narrativa. Outra forma de complementar a narrativa é fazendo comentários que apresentam o resultado de uma reflexão, como podemos ver a seguir:

I wanted to tell Mama that it did feel different to be back, that our living room had too much space, too much wasted marble floor that gleamed from Sisi's polishing and housed nothing. Our ceilings were too high. Our furniture was lifeless: the glass tables did not shed twisted skin in the harmattan, the leather sofas' greeting was a clammy coldness, the Persian rugs were too lush to have any feeling.⁷⁶ (PH, p. 192)

It was what Aunty Ifeoma did to my cousins, I realized then, setting higher and higher jumps for them in the way she talked to them, in what she expected of them. She did it all the time believing they would scale the rod. And they did. It was different for Jaja and me. We did not scale the rod because we believed we could, we scaled it because we were terrified that we couldn't.⁷⁷ (PH, p. 226)

No primeiro trecho, Kambili utiliza adjetivos e advérbios para descrever a própria casa que não estavam presentes numa primeira descrição – “too much space”, “too much wasted”, “too high”, “lifeless”, “clammy coldness”, e “too lush” – e que ela só foi capaz de ver depois de ter vivido por alguns dias numa realidade muito diferente daquela. Ainda que não apresente uma conclusão em si, é possível perceber que se trata

⁷⁵ “Não conhecíamos bem tia Ifeoma nem seus filhos porque ela e Papa haviam brigado por causa de Papa-Nnukwu. Mama nos contara. Tia Ifeoma cortara relações com Papa depois que ele proibira Papa-Nnukwu de entrar em sua casa, e alguns anos se passaram antes de eles voltarem a se falar.” (HR, p. 73).

⁷⁶ “Eu quis dizer a Mama que era estranho estar de volta, sim, que nossa sala era vazia demais, que havia um pedaço grande demais de piso de mármore brilhando de tanto Sisi poli-lo e que não ficava embaixo de nenhum móvel. Nosso teto era alto demais. Nossos móveis não tinham vida; as mesas de vidro não mudavam de pele durante o *harmattan*, o cumprimento dos sofás de couro era de uma frieza úmida, os tapetes persas eram suavizados demais para passar alguma emoção.” (HR, p. 204-205).

⁷⁷ “Naquele instante, percebi que era isso que tia Ifeoma fazia com os meus primos, obrigando-os a ir cada vez mais alto graças à forma como falava com eles, graças ao que esperava deles. Ela fazia isso o tempo todo, acreditando que eles iam conseguir saltar. E eles saltavam. Comigo e com Jaja, era diferente. Nós não saltávamos por acreditarmos que podíamos; saltávamos porque tínhamos pânico de não conseguir.” (HR, p. 238).

de algo mais que uma reflexão, porque os adjetivos em conjunto com a repetição do advérbio “too” têm o efeito de demonstrar o quanto toda aquela riqueza era inócua.

O segundo, por sua vez, constitui o resultado de uma ponderação por parte de Kambili que fora capaz de perceber as diferenças entre a sua criação e a de Jaja em comparação com a dos primos, a partir da forma como padre Amadi faz com que os garotos deem saltos cada vez mais altos ao subir a barra sem que eles percebessem. Unindo esses três quadros, Kambili conclui que o que a tia fazia com Amaka, Obiora e Chima era o mesmo que o padre fez com os garotos, estimulando-os a ir cada vez mais longe, fazendo-os perceber que eles eram capazes disso, ao contrário dela e de Jaja, que o faziam pelo simples pavor de não conseguir.

Como exemplos dos comentários estruturais que apontam os vazios da narrativa trazemos três exemplos:

It was not proper to let an older person do your chores, but Mama did not mind; **there was so much that she did not mind.**⁷⁸ (PH, p. 19) [grifo nosso]

There were stories in his eyes that I would never know.⁷⁹ (PH, p. 42)

[...] Mama and I did not talk about it. We went about carrying, but not sharing, the same new peace, the same hope, concrete for the first time. [...] **There is still so much that we do not say with our voices, that we do not turn into words.**⁸⁰ (PH, p. 297) [grifo nosso]

Nessas passagens Kambili indica que há muitos silêncios na história que conta e que ela deixa subentendido para o leitor, fazendo-o se perguntar com o que mais Beatrice não se importava? Quais eram essas outras histórias que ela via nos olhos do pai? E o que mais há para ser dito? Esse tipo de comentário aumenta a ironia dramática na medida em que faz o leitor pensar que outros traumas permanecem inenarráveis para Kambili e por quê.

⁷⁸ “Não era certo permitir que uma pessoa mais velha fizesse suas tarefas, mas Mama não se incomodava; **havia muita coisa com que ela não se incomodava.**” (HR, p. 25) [grifo nosso].

⁷⁹ “Dentro daqueles olhos, havia histórias que eu jamais saberia.” (HR, p. 48).

⁸⁰ “[...] Mama e eu não conversamos sobre o que tínhamos ouvido. Seguimos carregando dentro de nós, mas não compartilhando, a mesma nova paz, a mesma esperança, concreta pela primeira vez. [...] **Ainda há muito que não dizemos com nossas vozes, que não transformamos em palavras.**” (HR, p. 311) [grifo nosso].

Por fim, os comentários irônicos se dividem em dois tipos: aqueles em que a ironia⁸¹ deriva da descrição; e os que são irônicos em virtude de pleonasma. É importante destacar, no entanto, que tanto em um caso quanto no outro a ironia é involuntária, ou seja: Kambili não parece ter a intenção de ser irônica nem perceber a ironia resultante de sua forma de narrar. Isso estaria em consonância com o efeito da cena em que Amaka ri do que Kambili diz a respeito do lado positivo de se mudar para os Estados Unidos, e diz que ela é engraçada: Kambili não tinha tido a intenção de causar riso na prima, nem sequer considerava a possibilidade de fazer Amaka rir, não sabendo, inclusive, o que havia de engraçado no que ela dissera. Vejamos alguns exemplos do comentário irônico derivado do pleonasma:

Finally, he prayed for the conversion of our Papa-Nnukwu, so that Papa-Nnukwu would be saved from hell. **Papa spent some time describing hell, as if God did not know that the flames were eternal and raging and fierce.**⁸² (PH, p. 61) [grifo nosso]

[...] he asked God to cleanse his children, to remove whatever spirit it was that made them lie to him about being in the same house as a heathen. **“It is the sin of omission, Lord,” he said, as though God did not know.** I said my “amen” loudly.⁸³ (PH, p. 191) [grifo nosso]

Em ambos os trechos, Kambili destaca a atitude tautológica do pai ao descrever o inferno e nomear o pecado cometido pelos filhos para Deus enquanto reza. O que ela parece não perceber é que o pai possivelmente descreve o inferno e nomeia o pecado *para os filhos* e não para Deus, porque sabe que eles estão ouvindo sua oração. Sua prece funciona, então, como um instrumento de intimidação, que atinge seu objetivo já que Kambili diz “amen” alto – a mesma atitude da mãe quando o pai reza para que Deus

⁸¹ Aqui cabe um esclarecimento a respeito do conceito de ironia. Tanto no caso da descrição quanto no do pleonasma, como veremos nos exemplos, acontece uma sobreposição de sentidos que tem como resultado um humor inconsciente (MUECKE, 1995, p. 47) por parte da narradora. Dessa forma, esses comentários, embora sejam feitos pela narradora, são irônicos em virtude da atuação do autor implícito, o que corrobora nossa leitura a respeito de uma comunhão entre leitor e autor implícito na obra.

⁸² “Finalmente, rezou pela conversão de nosso Papa-Nnukwu, para que ele pudesse ser salvo do inferno. **Papa passou algum tempo descrevendo o inferno, como se Deus não soubesse que as chamas eram eternas, intensas e terríveis.**” (HR, p. 68) [grifo nosso].

⁸³ “[...] pediu que Deus purificasse seus filhos e removesse o espírito que os fez mentir para ele e não contar que estavam na mesma casa que um pagão. / - É o pecado da omissão, Senhor – explicou, como se Deus não soubesse.” (HR, p. 203) [grifo nosso].

“forgive those who had tried to thwart His will, who had put selfish desires first and had not wanted to visit His servant after Mass”⁸⁴ (PH, p. 32).

Como exemplo da ironia derivada da descrição, temos o seguinte:

The house looked **as though the architect had realized too late that he was designing a residential quarter, not a church.**⁸⁵ (PH, p. 30) [grifo nosso]

My cousins chattered as much as before, but they waited until Father Amadi said something first and then pounced on it in response. **I thought of the fattened chickens Papa sometimes bought for our offertory procession [...] the ones we let stroll around the backyard until Sunday morning. The chickens rushed at the pieces of bread Sisi threw to them, disorderly and enthusiastic. My cousins rushed at Father Amadi’s words in the same way.**⁸⁶ (PH, p. 135-136) [grifo nosso]

“I could not let them stay an extra day,” Papa said, looking around the living room, toward the kitchen and then the hallway, **as if waiting for Papa-Nnukwu to appear in a puff of heathen smoke.**⁸⁷ (PH, p. 188) [grifo nosso]

Os três trechos parecem engraçados tanto quanto o comentário de Kambili sobre Amaka poder tomar quanto leite quiser quando se mudasse para a América. Assim, quando descreve a casa paroquial como se o arquiteto tivesse descoberto tarde demais que aquilo não era para ser uma igreja, o efeito cômico é gerado involuntariamente pela narradora. Da mesma forma, quando ela compara a forma como os primos se comportam na presença do padre Amadi às galinhas gordas que passeavam pelo quintal, ela parece se esquecer de que essas mesmas galinhas seriam sacrificadas na manhã de domingo, o que, portanto, traz um efeito ligeiramente insólito à comparação. Por fim, o terceiro trecho tem um efeito tragicômico, porque quando Kambili diz que o pai parecia procurar o avô por toda a parte como se ele fosse aparecer de repente numa nuvem de fumaça pagã parece

⁸⁴ “[...] perdoasse aqueles que haviam tentado se opor à Sua vontade, que haviam colocado seus desejos egoístas em primeiro lugar e não quiseram visitar Seu servo após a missa.” (HR, p. 38).

⁸⁵ “A casa dava a impressão de que **o arquiteto percebera tarde demais que estava projetando uma residência, e não uma igreja.**” (HR, p. 36) [grifo nosso].

⁸⁶ “Meus primos tagarelaram tanto quanto antes, mas esperavam o padre Amadi dizer alguma coisa primeiro para depois atacarem o assunto em resposta. **Pensei nas galinhas gordas que Papa comprava para o ofertório [...]. Deixávamos as galinhas passeando no quintal até domingo de manhã, e elas corriam de forma desordenada e entusiasmada para ciscar os pedaços de pão que Sisi atirava. Meus primos corriam do mesmo jeito para as palavras do padre Amadi.**” (HR, p. 146) [grifo nosso].

⁸⁷ “- E eu não podia deixá-los aqui nem mais um dia – disse Papa, examinando a sala e em seguida olhando na direção da cozinha e do banheiro, **como se estivesse esperando Papa-Nnukwu aparecer numa nuvem de fumaça pagã.**” (HR, p. 200) [grifo nosso].

que ela está zombando de Eugene. No entanto, é provável que esse efeito de zombaria seja mais o resultado da ação do autor implícito que uma postura consciente da narradora, afinal, Kambili está narrando uma situação bastante dolorosa: o avô havia acabado de morrer, o pai tinha chegado na casa da tia inesperadamente e ela sabia que seria punida em breve por ter omitido a presença de Papa-Nnukwu a Eugene. Ainda assim, descreve a atitude do pai como se estivesse assistindo a um desenho animado, o que, apesar de a princípio ter efeito cômico quando lemos o trecho isoladamente, é de uma frieza considerável quando observamos o contexto.

No início deste item dissemos que os comentários, por mais que sejam resultado de ou indiquem alguma reflexão, ainda são superficiais, porque não chegam a promover alterações de perspectiva na narradora, e que isso intensifica a ironia dramática, na medida em que aprofunda a distância entre o autor implícito e Kambili, proporcionalmente aproximando aquele do leitor. Isso acontece justamente porque o leitor, por meio das pistas deixadas pelo autor implícito, percebe que alguns dos efeitos gerados pelas reflexões de Kambili lhe são inconscientes. Essas pistas constituem tanto as pequenas contradições da personalidade de Papa que são distribuídas pela narrativa, quanto a própria falta de traquejo da narradora para entender linguagem figurada.

Como exemplo da primeira situação, podemos citar a forma como Eugene se refere a Sisi, jamais se dirigindo diretamente a ela ou dizendo seu nome: ““They brought the cashew juice this afternoon. It tastes good. I am sure it will sell,” Mama finally said. **“Ask that girl to bring it,”** Papa said”⁸⁸ (PH, p. 12). Esse tipo de tratamento dispensado à governanta entra em conflito com a imagem magnânima e modesta que Eugene constrói de si mesmo e que, por sua vez, a filha tenta reforçar, o que acaba por fazer com que o leitor questione a natureza de sua humildade e, por conseguinte, veja com outros olhos – menos favoráveis, possivelmente – as cenas de carinho para com os filhos.

Para exemplificar o segundo tipo de pista deixada pelo autor implícito, temos a cena em que Kambili está na tenda de Mama Joe para trançar o cabelo. A mulher lhe pergunta se padre Amadi é seu irmão e ela responde que ele é um padre: ““Did you say he is a *fada*?” “Yes.” “A real Catholic *fada*?” “Yes.” **I wondered if there were any unreal Catholic priests**”⁸⁹ (PH, p. 237) [grifo nosso]. Há outros trechos que repetem esse

⁸⁸ “- Eles trouxeram o suco de caju à tarde. O gosto está muito bom. Tenho certeza de que vai vender bem – disse Mama finalmente. / - **Peça à menina para trazê-lo** – disse Papa.” (HR, p. 18) [grifo nosso].

⁸⁹ “- Você disse que ele é *padi*? / - É. / - Um *padi* católico de verdade? / - É – disse eu, **me perguntando se havia padres católicos de mentira.**” (HR, p. 250) [grifo nosso].

tipo de situação, em que Kambili entende literalmente o que foi dito, citados alhures, mas o que queremos destacar aqui é o efeito disso na narrativa. Como colocamos anteriormente, isso atua na caracterização da narradora como uma personagem ingênua e infantil, mas também reforça o conluio que existe entre autor implícito e leitor na medida em que nem ela própria percebe, no momento da rememoração, que compreendeu denotativamente o que tinha sentido conotativo.

Ainda há outro tipo de pista do autor implícito para o leitor, que é o tom irônico⁹⁰ que alguns trechos adquirem ao se considerar o todo da narrativa:

Then they would pray, asking God to reward Sister Beatrice's generosity, and add more blessings to the many she already had.⁹¹ (PH, p. 22)

That was the problem with our people, Papa told us, our priorities were wrong; we cared too much about huge church buildings and mighty statues. You would never see white people doing that.⁹² (PH, p. 104)

No primeiro, o pedido das irmãs para que Deus multiplique as bênçãos na vida de Beatrice como recompensa por sua generosidade torna-se irônico ao levarmos em consideração o que ela sofre nas mãos do marido, cujo dinheiro é o que possibilita sua generosidade. Isso faz parecer que as bênçãos serão acrescentadas em proporcional medida ao seu sofrimento, principalmente se analisamos esse trecho em paralelo com a seguinte fala de Jaja: "Of course God does. Look what He did to his faithful servant Job, even to His own son. But have you ever wondered why? Why did He have to murder his own son so we would be saved? Why didn't He just go ahead and save us?"⁹³ (PH, p. 289). Essa ironia fica ainda mais forte quando Kambili menciona a camiseta que a mãe usa para ficar em casa, em que está escrito "God is love", quando Eugene arremessa o

⁹⁰ Nos dois exemplos apresentados a seguir, vale destacar que se trata de uma ironia diferente daquela observada no caso dos comentários irônicos, apontados anteriormente, ainda que todos tenham em comum o fato de ocorrerem de forma inconsciente para a narradora. Aqui, teríamos uma espécie de ironia dialética: no primeiro exemplo, que se reforça pelos eventos narrados, e no segundo, em virtude de ativar (ou pretender ativar) um conhecimento de mundo no leitor que vai contradizer aquilo que está posto no texto.

⁹¹ "Depois elas começavam a rezar, pedindo que Deus recompensasse a generosidade da irmã Beatrice, acrescentando bênçãos às muitas que ela já possuía." (HR, p. 28)

⁹² "Esse era o problema com nosso povo, explicara Papa: nossas prioridades estavam erradas; nos importávamos demais com igrejas enormes e estátuas imponentes. Um homem branco jamais faria isso." (HR, p. 114).

⁹³ "Misteriosos mesmos [sic]. Veja o que Deus fez com Seu fiel servo Jó, e até com Seu próprio filho. Mas você já se perguntou por quê? Por que Ele tinha de assassinar o próprio filho para nos salvar? Por que ele [sic] simplesmente não nos salvou de uma vez?" (HR, p. 304).

missal em Jaja no início da narrativa (PH, p. 7); e quando ela volta do hospital depois de ter perdido o bebê, na segunda parte (PH, p. 34).

No segundo, a ironia fica por conta do conhecimento de mundo do leitor, que há de se lembrar, ao ler essa passagem, das imensas igrejas e templos que o homem branco construiu ao redor do mundo, como o Convento de Mafra, em Portugal, e a Capela Sistina, no Vaticano. Parece que em todos esses trechos o principal ironizado seja esse Deus que permite que atrocidades aconteçam em seu nome e nada faz, questionamento proposto não pela narradora, mas pelo autor implícito.

2.3.3. Elementos simbólicos

Os elementos simbólicos que destacamos aqui são construídos na narrativa e, como tal, adquirem sentido no contexto em que se encontram. São eles: o hibisco roxo, o chá, o riso e a religião.

O hibisco roxo, como já foi interpretado por outros críticos⁹⁴, simbolizaria a libertação da família de Kambili na medida em que eles florescem tomando o lugar dos tradicionais hibiscos vermelhos. Concordamos em partes com essa leitura, porque, como veremos ao longo das próximas páginas, eles simbolizam mais que isso. A primeira vez em que aparecem na narrativa, Kambili está descrevendo o jardim da casa conforme o vê pela janela do quarto:

Closer to the house, vibrant bushes of hibiscus reached out and touched one another as if they were exchanging their petals. **The purple plants had started to push out sleepy buds, but most of the flowers were still on the red ones.** They seemed to bloom so fast, those red hibiscuses, considering how often Mama cut them to decorate the church altar and how often visitors plucked them as they walked past to their parked cars.⁹⁵ (PH, p. 9) [grifo nosso]

No Domingo de Ramos, então, as mudas de hibisco roxo já estavam a ponto de abrir suas flores, como Kambili relata no trecho que marcamos em negrito. Como a

⁹⁴ Sobre esse tema, indicamos o trabalho de Meher (2016), a respeito do simbolismo no romance *Purple Hibiscus*.

⁹⁵ “Mais perto da casa, os coloridos arbustos de hibiscos se esticavam e tocavam uns aos outros, como se estivessem trocando pétalas. **Os arbustos de hibiscos roxos começavam a florescer lentamente, porém a maioria das flores ainda era vermelha.** Eles surgiam tão rápido, aqueles hibiscos vermelhos, apesar de Mama cortá-los com frequência para decorar o altar da igreja e de as visitas sempre pegarem alguns a caminho de seus carros.” (HR, p. 15-16) [grifo nosso].

primeira parte do romance ocorre após a segunda, também é possível relacionar essas flores à organização temporal da narrativa:

I lay in bed after Mama left and let my mind rake through the past, through the years when Jaja and Mama and I spoke more with our spirits than with our lips. Until Nsukka. Nsukka started it all; Aunty Ifeoma's little garden next to the verandah of her flat in Nsukka began to lift the silence. **Jaja's defiance seemed to me now like Aunty Ifeoma's experimental purple hibiscus: rare, fragrant with the undertones of freedom**, a different kind of freedom from the one the crowds waving green leaves chanted at Government Square after the coup. A freedom to be, to do. But my memories did not start at Nsukka. **They started before, when all the hibiscuses in our front yard were a startling red.**⁹⁶ (PH, p. 15-16) [grifo nosso]

Assim, em “Breaking gods – Palm Sunday” os hibiscos roxos dividem espaço com os vermelhos: Kambili começa a narrativa pelo que podemos chamar de “meio”, quando muitas coisas já aconteceram, levando àquele domingo fatídico. Na segunda parte, “Speaking with our spirits – Before Palm Sunday”, temos o que seria o início da narrativa, com os hibiscos completamente vermelhos. Também é nessa parte que Jaja ganha de tia Ifeoma a muda de hibiscos roxos e a leva para casa, pedindo ao jardineiro que a plante no espaçoso jardim da casa em Enugu.

Durante a visita a Nsukka, Jaja mostra-se bastante interessado no jardim e nas flores de tia Ifeoma, passando várias horas do dia ajoelhado na grama e mexendo na terra. É ele que nota a presença dos hibiscos de cor púrpura no jardim da tia, que lhe explica sua origem:

“That's a hibiscus, isn't it, Aunty?” Jaja asked, staring at a plant close to the barbed wire fencing. “I didn't know there were purple hibiscuses.” Aunty Ifeoma laughed and touched the flower, colored a deep shade of purple that was almost blue. “Everybody has that reaction the first time. My good friend Phillipa is a lecturer in botany. She did a lot of experimental work while she

⁹⁶ “Fiquei deitada na cama depois que Mama foi embora, deixando minha mente remexer o passado, pensando nos anos em que Jaja, Mama e eu falávamos mais com nosso espírito do que com nossos lábios. Até Nsukka. Nsukka começou tudo; o jardinzinho de tia Ifeoma perto da varanda de seu apartamento em Nsukka começou a romper o silêncio. **A rebeldia de Jaja era como os hibiscos roxos experimentais de tia Ifeoma: rara, com o cheiro suave da liberdade**, uma liberdade diferente daquela que a multidão, brandindo folhas verdes, pediu na Government Square após o golpe. Liberdade para ser, para fazer. Mas minhas lembranças não começavam em Nsukka. **Começavam antes, quanto todos os hibiscos do nosso jardim da frente ainda eram de um vermelho chocante.**” (HR, p. 22) [grifo nosso].

was here. Look, here's white ixora, but it doesn't bloom as fully as the red."⁹⁷
(PH, p. 128)

É bastante significativo que os hibiscos roxos tenham vindo da casa de Ifeoma pelas mãos de Jaja. No trecho que destacamos alguns parágrafos acima, Kambili diz que a resistência do irmão Ihe parecia agora como os hibiscos da tia. Assim, não seria equivocado relacionar as flores púrpuras também com a maneira como Jaja passa a agir em casa após a visita a Nsukka. Sua primeira “rebelião” ocorre durante o jantar, no dia da morte de Papa-Nnukwu, após Eugene ter ido buscar os filhos ao saber que seu pai estava hospedado na casa de Ifeoma:

“Papa, may I have the key to my room, please?” Jaja asked [...]. I took a deep breath and held it. Papa had always kept the keys to our rooms. “What?” Papa asked. “The key to my room. I would like to have it. Makana, because I would like some privacy.” Papa’s pupils seemed to dart around in the whites of his eyes. “What? What do you want privacy for? To commit sin against your own body? Is that what you want to do, masturbate?” “No,” Jaja said.⁹⁸ (PH, p. 191)

Além da audácia de Jaja em pedir a chave de seu quarto para o pai – algo impensável, como podemos ver pela reação de Kambili (“I took a deep breath and held it”) – é importante destacar a agressividade de Eugene e a justificativa que ele encontra para o filho querer privacidade: “Is that what you want to do, masturbate?”. Não é por acaso que esse tema aparece. Na cena seguinte, Kambili atende ao chamado de Papa, estranhando por ele estar no banheiro, e o encontra à beira da banheira, com a chaleira ao lado. Ele pede que a garota entre e lhe conta do dia em que o padre com o qual morava o surpreendeu masturbando-se no quarto. Como punição, o clérigo havia mergulhado suas mãos em água fervente, para que ele não pecasse mais contra o próprio corpo. E é da

⁹⁷ “- Isso é um hibisco, não é, tia? – perguntou Jaja, olhando uma planta que havia perto da cerca de arame farpado. – Não sabia que existiam hibiscos roxos. / Tia Ifeoma riu e tocou a flor, que era de um tom púrpura tão fechado que chegava quase a ser azul. / - Todo mundo tem essa reação quando vê essas flores pela primeira vez. Minha amiga Phillipa é professora de botânica. Ela fez alguns experimentos na época em que morava aqui. Olhe, essas são ixoras brancas, mas elas não abrem tanto quanto as vermelhas.” (HR, p. 138).

⁹⁸ “- Papa, o senhor pode me dar a chave do meu quarto, por favor? – disse Jaja [...]. / Estávamos no meio do jantar. Inalei fundo e prendi a respiração. As chaves de nossos quartos sempre haviam ficado com Papa. / - O quê? – perguntou Papa. / - A chave do meu quarto. Queria que o senhor me desse. *Makana*, gostaria de ter um pouco de privacidade. / As pupilas de Papa dispararam de um lado para o outro dentro do branco de seus olhos. / - O quê? Para que você quer privacidade? Para cometer um pecado contra seu próprio corpo? É isso que você quer fazer, se masturbar? / - Não – disse Jaja” (HR, p. 203-204).

mesma forma que ele expurga o pecado dos filhos por terem convivido com o avô pagão: queimando-lhes os pés com água.

Possivelmente, essa transformação nas atitudes de Jaja, sua coragem para enfrentar o pai, tenha origem na história que Ifeoma conta a respeito de seu apelido:

“My name is actually Chukwuka. Jaja is a childhood nickname that stuck.” [...] “When he was a baby, all he could say was Ja-Ja. So everybody called him Jaja,” Aunty Ifeoma said. She turned to Jaja and added, **“I told your mother that it was an appropriate nickname, that you would take after Jaja of Opobo.”** “Jaja of Opobo? The stubborn king?” Obiora asked. **“Defiant,”** Aunty Ifeoma said. **“He was a defiant king.”** [...] **“He was king of the Opobo people,”** Aunty Ifeoma said, **“and when the British came, he refused to let them control all the trade. He did not sell his soul for a bit of gunpowder like the other kings did, so the British exiled him to the West Indies. He never returned to Opobo.”** [...] “Being defiant can be a good thing sometimes,” Aunty Ifeoma said. “Defiance is like marijuana – it is not a bad thing when it is used right.”⁹⁹ (PH, p. 143-144) [grifo nosso]

E aqui temos mais um aspecto revelador sobre a relação entre a bravura de Jaja e o hibisco roxo. Conforme tia Ifeoma, o rei Jaja havia se recusado a deixar que os britânicos tomassem o controle sobre o comércio, e por isso foi punido com o exílio, jamais retornando ao seu povoado. Se pensarmos no que ocorre com Jaja ao final da narrativa, preso há três anos por ter assumido o envenenamento do pai, é como se sua prisão fosse o exílio com o qual o rei da história tinha sido punido. Também é importante destacar que, apesar de o rei ter se oposto à colonização britânica, isso não evitou que ela se concretizasse. Obiora diz ao primo que, por isso, a resistência de Jaja de Opobo de nada tinha adiantado, ao que o irmão de Kambili responde: “The British won the war, but they lost many battles”¹⁰⁰ (PH, p. 145). Se associarmos a descrição das flores no primeiro trecho à história do rei de Opobo e ao percurso narrativo de Jaja, temos a construção de um discurso latente sobre a questão da colonização da Nigéria, representada tanto no símbolo do hibisco roxo, com seus tons de liberdade, quanto no rei de Opobo e Jaja que

⁹⁹ “- Meu nome na verdade é Chukwuka. Jaja é um apelido de infância que pegou. [...] / - Quando ele era bebê, só conseguia dizer Ja-Já. Então todo mundo o chamava de Jaja – explicou tia Ifeoma, voltando-se para Jaja. – **Eu disse a sua mãe que esse era um bom apelido, que você ia sair a Jaja de Opobo.** / - **Jaja de Opobo? O rei teimoso?** – perguntou Obiora. / - **Rebelde.** – disse tia Ifeoma. – **Ele foi um rei rebelde.** [...] / - **Ele era rei do povo de Opobo – contou tia Ifeoma – e, quando os britânicos chegaram, recusou-se a deixar que eles controlassem todo o comércio. Ele não vendeu sua alma por um punhado de pólvora como os outros reis, e por isso os britânicos o mandaram para o exílio nas Índias Ocidentais. Ele nunca mais voltou a Opobo.** [...] / - Ser rebelde pode ser bom às vezes – explicou tia Ifeoma. – A rebeldia é como a maconha. Não é ruim se for usada direito.” (HR, p. 155-156) [grifo nosso].

¹⁰⁰ “- Os britânicos ganharam a guerra, mas perderam muitas batalhas – disse Jaja.” (HR, p. 156).

ganham batalhas, mas acabam por perder a guerra, o que pode ser visto como uma valorização da resistência ainda que esta pareça um esforço inútil.

Ainda sobre esse trecho, vale a pena explorarmos que tipo de liberdade é essa que as multidões pediam após o golpe e aquela que Kambili relaciona aos tons do hibisco roxo e, por comparação, à resistência de Jaja. Kambili diz que a liberdade do irmão é uma liberdade para ser e para fazer. Que tipo de liberdade, então, pedia a multidão que protestava na Government Square? No início da segunda parte, Kambili conta que durante a hora da família, enquanto ela jogava xadrez com o pai, eles ouviram a notícia no rádio de que havia acontecido um golpe de Estado e que seria anunciado o novo presidente – um militar. Nesse momento, o pai de Kambili se revolta, dizendo que golpes sucedem golpes e que eles jamais chegariam a lugar nenhum daquele jeito, pois o que os provocava era a sede de poder e não um desejo de mudança. Nas semanas seguintes, Kambili percebe várias mudanças nas ruas e Kevin começa a colocar galhos verdes na placa do carro como sinal de solidariedade aos manifestantes. A narradora repara, no entanto, que os galhos que ele coloca no carro nunca são tão verdes quanto os que os manifestantes têm nas mãos, o que pode significar que talvez ele não seja assim tão contra o golpe. Isso fica mais aparente quando ele justifica a violência dos soldados contra as mulheres da feira dizendo que elas estavam em local proibido. Outras cenas de violência relacionadas ao novo governo militar vão aparecer no decorrer da narrativa: as duas prisões de Ade Coker e sua execução com uma carta-bomba; os soldados arrebatando as barracas e batendo nas mulheres; a execução de três homens em praça pública, acusados de serem traficantes; a execução de Nwankiti Ogechi; a invasão nas fábricas de Papa e nos escritórios do jornal *Standard*; e a ameaça dos soldados contra tia Ifeoma, que entram em sua casa e reviram tudo tentando intimidá-la.

Apesar de a exatidão temporal da narrativa não se estender ao ano em que tudo acontece, a partir do que nos é dado no texto, podemos inferir que a história se passa na década de 1990. Retomando a História da Nigéria, vemos que, após o fim da Guerra de Biafra, em 1970, houve uma sucessão de golpes, com poucos presidentes eleitos ocupando o cargo máximo do poder executivo. Quando o golpe é noticiado no rádio, Kambili destaca que o homem tinha um forte sotaque Hausa – uma das etnias dominantes da região Norte da Nigéria. Somado a esse indício, temos a questão da execução de Nwankiti Ogechi que poderia ser uma menção velada a Kenule "Ken" Beeson Saro-Wiwa, escritor, produtor e ativista ambiental que foi preso e condenado à morte durante o governo militar do General Sani Abacha, oriundo da região Norte. Apesar de a forma

como Nwankiti é morto no romance diferir da morte de Ken Saro-Wiwa, há em comum o fato de ter sido essa a causa de a Nigéria ter sido suspensa da Commonwealth – tanto no relato histórico quanto no ficcional – o que, portanto, ancoraria essa interpretação. Levando tudo isso em consideração, que tipo de liberdade estaria o povo pedindo se não a de ser e fazer? Talvez, Kambili estivesse se referindo à liberdade de escolher o próprio governante, o que não seria tão diferente dessa “outra” liberdade, contudo. Talvez, ela se refira à liberdade de encontrar o próprio caminho como país, estabelecer sua própria forma de governo; liberdade, inclusive, de errar e tentar novamente, como parece ficar indicado no que tia Ifeoma diz em uma das cartas:

There are people, she once wrote, who think that we cannot rule ourselves because the few times we tried, we failed, as if all the others who rule themselves today got it right the first time. It is like telling a crawling baby who tries to walk, and then falls back on his buttocks, to stay there. As if the adults walking past him did not all crawl, once.¹⁰¹ (PH, p. 301)

Ainda assim, no entanto, essa não é uma reflexão da própria Kambili, mas da tia, e ela não parece pensar muito a respeito desse assunto, como fica expresso no que ela diz logo depois: “Although I was interested in what she wrote, so much that I memorized most of it, I still do not know why she wrote it to me”¹⁰² (PH, p. 301). Ela afirma que estava tão interessada que memorizou o conteúdo da carta, mas continua sem saber por que a tia escreveu aquilo para ela, ou seja, possivelmente ela não entendeu aquilo que memorizou. A memorização é uma atividade mecânica que não garante nem reflexão nem aprendizado. E é o que acontece com Kambili: ela parece não ser capaz de compreender a fundo o que a tia escreveu, ou não dá importância a isso, e, portanto, não sabe por que ela foi o destinatário daquelas palavras. Nesse sentido, talvez a diferença que Kambili diz haver entre a liberdade pedida pelo povo na Government Square e aquela que ela vê nos tons fragrantos de púrpura do hibisco roxo, que ela associa à resistência do irmão, não exista de fato. Talvez seja o mesmo tipo de liberdade e que ela ainda não conseguiu compreender.

¹⁰¹ “Existem pessoas, escreveu tia Ifeoma certa vez, que acham que nós não conseguimos governar nosso próprio país, pois nas poucas vezes em que tentamos nós falhamos, como se todos os outros que se governam hoje em dia tivessem acertado de primeira. É como dizer a um bebê que está engatinhando, tenta andar e cai de bunda no chão que ele deve permanecer no chão. Como se todos os adultos que passam por ele também não houvessem engatinhado um dia.” (HR, p. 315).

¹⁰² “Embora eu esteja interessada no que tia Ifeoma escreve, tanto que decoro a maior parte, ainda não sei por que ela manda suas cartas para mim.” (HR, p. 315).

Como símbolo da (des)colonização, o hibisco roxo seria a união entre a tradição e o novo. Isso pode ser comprovado pela origem da cor púrpura – resultado dos experimentos de Phillipa, ou seja, trata-se de uma *mistura* – e de a cor vermelha representar o tempo antes de Nsukka, onde predominava a violência de uma colonização forçada. É como se isso dissesse: veja, a colonização é inevitável, mas nem por isso não haverá resistência; a solução talvez seja unir as culturas do colonizador e do colonizado e fazer algo novo a partir disso. Os outros símbolos que discutiremos a seguir – o chá, o riso e a religião – vão, cada um a seu modo, reiterar esse sentido representado pelo hibisco roxo. Mas, como símbolo principal, faz sentido que o título do romance seja *Purple Hibiscus*.

O chá está intrinsecamente ligado a Eugene: Kambili diz que o pai costumava tomar chá sempre antes do almoço e que chamava ela e o irmão para tomarem “love sips”. Assim, podemos dizer que a bebida está relacionada ao amor que Kambili sente pelo pai e este pelos filhos.

Papa sat down at the table and poured his tea from the china tea set with pink flowers on the edges. I waited for him to ask Jaja and me to take a sip, as he always did. A love sip, he called it, because you shared the little things you loved with the people you loved. Have a love sip, he would say, and Jaja would go first. Then I would hold the cup with both hands and raise it to my lips. One sip. The tea was always too hot, always burned my tongue, and if lunch was something peppery, my raw tongue suffered. But it didn't matter, because I knew that when the tea burned my tongue, it burned Papa's love into me.¹⁰³ (PH, p. 8)

É significativo que esse chá esteja sempre muito quente, queimando a língua de Kambili. Ao associar algo doloroso ao amor paterno, Kambili ecoa as várias cenas de violência em que o pai os espanca em nome do amor que sente por eles, para que eles se mantenham puros e no caminho certo. Além disso, é importante citar que Papa distribuiu seu amor em “pequenos goles”, tal como o chá: Kambili e Jaja se esmeram em conquistar um olhar de aprovação de Eugene, o que dá a entender que Papa, a despeito de toda

¹⁰³ “Papa sentou-se à mesa e encheu uma xícara usando o serviço de chá de porcelana com flores cor-de-rosa nas bordas. Esperei que ele oferecesse um gole para mim e outro para Jaja, como sempre fazia. Um gole de amor, era como Papa chamava aquilo, pois a gente divide as pequenas coisas que amamos com as pessoas que amamos. Deem um gole de amor, dizia ele, e Jaja ia primeiro. Depois eu segurava a xícara com as mãos e a levava aos lábios. Um gole. O chá estava sempre muito quente, sempre queimava minha língua, e se comêssemos algo apimentado no almoço minha língua ferida me machucava. Mas não tinha importância, pois eu sabia que quando o chá queimava minha língua, ele estava queimando o amor de Papa em mim.” (HR, p. 14).

agressividade, era um pai amoroso, ainda que esse amor fosse demonstrado com bastante parcimônia.

Também é no chá que Beatrice põe o veneno que vai matá-lo; e é por causa disso que Kambili briga com a mãe ao saber o que ela havia feito:

“They did an autopsy,” she said. “They have found the poison in your father’s body.” She sounded as though the poison in Papa’s body was something we all had known about, something we had put in there to be found, the way it was done in the books I read where white people hid Easter eggs for their children to find. “Poison?” I said. Mama tightened her wrapper, then went to the windows; she pushed the drapes aside, checking that the louvers were shut to keep the rain from splashing into the house. Her movements were calm and slow. When she spoke, her voice was just as calm and slow. **“I started putting the poison in his tea before I came to Nsukka. Sisi got it for me; her uncle is a powerful witch doctor.”** For a long, silent moment I could think of nothing. My mind was blank, I was blank. **Then I thought of taking sips of Papa’s tea, love sips, the scalding liquid that burned his love onto my tongue. “Why did you put it in his tea?”** I asked Mama, rising. My voice was loud. I was almost screaming. **“Why in his tea?” But Mama did not answer. Not even when I stood up and shook her until Jaja yanked me away.** Not even when Jaja wrapped his arms around me and turned to include her but she moved away.¹⁰⁴ (PH, p. 290-291) [grifo nosso]

Ao envenenar o marido através do chá é como se Beatrice tivesse, de alguma forma, conspurcado o amor de Eugene pelos filhos, pois é a primeira imagem que surge na memória de Kambili: “Then I thought of taking sips of Papa’s tea, love sips, the scalding liquid that burned his love onto my tongue”. Talvez por isso a indignação de Kambili seja exatamente porque Mama havia envenenado *o chá* e não necessariamente por ter envenenado Eugene. Por outro lado, sua reação também pode ter se dado pelo risco que ela e Jaja correram. Se Eugene lhes dava pequenos goles de seu chá e o chá estava envenenado, Beatrice poderia, muito bem, ter matado não só o marido como

¹⁰⁴ “- Eles fizeram uma autópsia – disse. – Encontraram veneno no corpo de seu pai. / Mama disse aquilo como se soubéssemos do veneno no corpo de Papa, como se fosse alguma coisa que havíamos colocado dentro dele de propósito, para ser encontrada, do mesmo jeito que os brancos, nos livros que eu lia, escondiam ovos de Páscoa para seus filhos acharem. / - Veneno? – repeti. / Mama amarrou melhor a canga e foi até as janelas; abriu as cortinas e verificou se os basculantes estavam fechados, impedindo que a chuva entrasse na casa. Seus movimentos eram tranquilos e lentos. Quando ela falou, sua voz também estava tranquila e lenta. / - **Comecei a colocar o veneno no chá dele antes de ir para Nsukka. Sisi arrumou-o para mim; o tio dela é um curandeiro poderoso.** / Por um longo e silencioso tempo, não consegui pensar em nada. Minha mente estava vazia, eu estava vazia. **Então lembrei de beber os goles do chá de Papa, goles de amor, com o líquido escaldante queimando o amor em minha língua.** / - **Por que você colocou no chá?** – perguntei a Mama, me erguendo do sofá, com a voz alta, quase num grito. – **Por que no chá? / Mama, porém, não respondeu. Nem quando me levantei e a sacudi até Jaja me arrancar de perto dela.** Nem quando Jaja me enlaçou e se virou para incluí-la no abraço do qual ela se afastou.” (HR, p. 305-306) [grifo nosso].

também os filhos. Sendo assim, em que ela diferia de Eugene? Além disso, há algo de significativo no próprio veneno que Beatrice usa para matar o marido, como veremos a seguir.

Eugene execrava qualquer parte da cultura Igbo que ele considerasse pagã, assim como Beatrice. Quando aceita receber o título de Omelora de sua *umunna*, ele faz questão de cortar da cerimônia tudo o que fosse parte de um ritual pagão (PH, p. 59). Ele também acredita que o inglês é uma língua civilizada, utilizando Igbo apenas quando está a ponto de espancar os filhos: “He hardly spoke Igbo, and although Jaja and I spoke it with Mama at home, he did not like us to speak it in public. We had to sound civilized in public, he told us; we had to speak English.”¹⁰⁵ (PH, p. 13). Kambili não associa explicitamente a utilização do Igbo pelo pai como a língua da violência e da punição, mas ela deixa isso claro na forma como menciona que Eugene substitui o inglês pela língua nativa nesses momentos, como se ele substituísse o civilizado pelo selvagem. Vejamos um exemplo.

Pouco depois do Natal, Kambili acorda menstruada e com cólicas. Beatrice diz que ela precisa comer alguma coisa antes de tomar o analgésico. No entanto, como Kambili explica, eles jamais quebravam o jejum eucarístico, tomando café da manhã apenas após a missa. Assim, enquanto o pai se arruma, Jaja prepara um pouco de cereal para que ela coma antes que Papa desça as escadas – o que acontece cedo demais:

“Has the devil asked you all to go on errands for him?” **The Igbo words burst out of Papa’s mouth.** “Has the devil built a tent in my house?” He turned to Mama. “You sit there and watch her desecrate the Eucharistic fast, *maka nnidi?*”¹⁰⁶ (PH, p. 102) [grifo nosso]

Kambili também percebe que o pai acentua seu sotaque britânico quando está na presença de religiosos, principalmente quando se trata de religiosos brancos: “Papa changed his accent when he spoke, sounding British, just as he did when he spoke to Father Benedict. He was gracious, in the eager-to-please way that he always assumed

¹⁰⁵ “Papa quase nunca falava em igbo e, embora Jaja e eu usássemos a língua com Mama quando estávamos em casa, ele não gostava que o fizéssemos em público. Precisávamos ser civilizados em público, ele nos dizia; precisávamos falar inglês.” (HR, p. 20).

¹⁰⁶ “- Será que o demônio pediu para você fazer o trabalho dele? – **disse Papa, com as palavras em igbo saindo de sua boca numa torrente.** – Será que o demônio armou uma tenda dentro da minha casa? / Ele se virou para Mama. / - Você ficou aí, vendo Kambili profanar o jejum da Eucaristia, *maka nnidi?*” (HR, p. 111) [grifo nosso].

with the religious, especially with the white religious”¹⁰⁷ (PH, p. 46). No entanto, mais à frente ela destaca que isso soava forçado ao se comparar com o sotaque britânico de uma amiga de Ifeoma:

She spoke more Igbo than English, but all her English words came out with a consistent British accent, **not like Papa’s, which came on only when he was with white people and sometimes skipped a few words so that half a sentence sounded Nigerian and the other half British.**¹⁰⁸ (PH, p. 243) [grifo nosso].

A explicação de tia Ifeoma para a forma como Papa age, “Papa was too much of a colonial product”¹⁰⁹ (PH, p. 13) [grifo nosso], é bastante sugestiva se considerarmos o que colocamos a respeito dos hibiscos. Isto é, Papa seria o hibisco vermelho, aquele que se dobra completamente à vontade do colonizador, negando suas raízes. Assim, voltando à questão inicial, é significativo que Beatrice tenha conseguido o veneno que matou Papa com um curandeiro (*witch doctor*), e que o tenha colocado no chá do marido. Primeiro, porque é como se a cultura tradicional vencesse o “produto colonial”. Segundo, porque, sendo o chá um símbolo do amor (violento) de Papa pelos filhos, isso pode ser entendido como uma alusão à nocividade e à capacidade de destruição desse amor. Além disso, temos de levar em consideração que Beatrice, apesar de concordar com muito do que Eugene diz e de ter tido um pai muito parecido com o marido na questão religiosa, não renega completamente a própria cultura, como, por exemplo, quando ela cumprimenta o Igwe da maneira tradicional, curvando-se diante dele, ou quando explica para Kambili por que a tia lhe chama de *nwunye m*, “minha esposa”:

The first time I heard Aunty Ifeoma call Mama “*nwunye m*”, years ago, I was aghast that a woman called another woman “my wife”. When I asked, Papa said it was the remnants of ungodly traditions, the idea that it was the family and not the man alone that married a wife, and later Mama whispered, although

¹⁰⁷ “Papa mudou de sotaque quando respondeu, adotando uma pronúncia britânica, como fazia quando falava com o padre Benedict. Ele se mostrou gracioso e ansioso por agradar, como sempre era com os religiosos, principalmente os religiosos brancos.” (HR, p. 52).

¹⁰⁸ “Ela falava mais igbo do que inglês, mas todas as suas palavras em inglês saíam com um sotaque britânico consistente, **diferente do de Papa, que só surgia quando ele estava diante de gente branca, e às vezes sumia em algumas palavras, de forma que metade da frase ficava com sotaque nigeriano e a outra metade com sotaque britânico.**” (HR, p. 256-257) [grifo nosso].

¹⁰⁹ “Papa era muito colonizado.” (HR, p. 20) [grifo nosso].

we were alone in my room, “I am her wife, too, because I am your father’s wife. It shows that she accepts me.”¹¹⁰ (PH, p. 73)

Nesse trecho também é perceptível que a primeira reação de Kambili ao ouvir a tia chamando a mãe de “minha esposa” estava mais atrelada a um preconceito oriundo da opinião de Papa, como fica claro quando ela diz que ficou “chocada” ao ouvir uma mulher chamar outra de “minha esposa”. Ao mesmo tempo, então, que Beatrice não se desvincula completamente de sua cultura Igbo, ela considera alguns aspectos dessa cultura com indulgência – a mesma indulgência, talvez, com que Ifeoma trata o fanatismo religioso de Eugene. Quando ela conta para Kambili que está grávida, no início da segunda parte, ela lembra de como os membros de sua *umunna* explicavam seus frequentes abortos:

“They even said somebody had tied up my womb with ogwu.” Mama shook her head and smiled, the indulgent smile that stretched across her face when she talked about people who believed in oracles, or when relatives suggested she consult a witch, or when people recounted tales of digging up hair tufts and animal bones wrapped in cloth that had been buried in their front yards to ward off progress. “They do not know that God works in mysterious ways.”¹¹¹ (PH, p. 20-21)

No entanto, é a um curandeiro que ela recorre para conseguir o veneno com que mataria Eugene. Um final irônico, ainda que trágico, tanto para Beatrice quanto para o marido. É preciso, ainda, destacar que Jaja, ao assumir a culpa no lugar da mãe, diz para os policiais que havia colocado veneno de rato no chá do pai: “Jaja did not wait for their questions; he told them he had used rat poison, that he put it in Papa’s tea”¹¹² (PH, p. 291), mesmo sabendo da verdadeira natureza do veneno. No nível da trama, pode-se dizer que Jaja tenha mentido para proteger a mãe, Sisi e o próprio curandeiro, tio da governanta, pois se ele tivesse dito que aquele veneno havia sido preparado por um *witch doctor*, a

¹¹⁰ “Na primeira vez que ouvi tia Ifeoma chamar Mama de “*nwunye m*”, há anos, fiquei chocada, por ser uma mulher chamando a outra de “minha esposa”. Quando comentei isso com Papa, ele me explicou que era o vestígio de uma tradição pagã, a ideia de que era a família toda, e não apenas o homem, que se casava. Mais tarde Mama sussurrara, apesar de estarmos sozinhas em meu quarto: / - Eu sou esposa dela também, pois sou esposa de seu pai. Isso mostra que ela me aceita.” (HR, p. 81).

¹¹¹ “- Eles até disseram que alguém havia amarrado meu ventre com *ogwu*. / Mama balançou a cabeça e deu um sorriso, o sorriso indulgente que se espalhava em seu rosto quando ela falava de pessoas que acreditavam em oráculos, ou quando nossos parentes sugeriam que ela consultasse um curandeiro, ou quando as pessoas contavam que tinham encontrado tufo de cabelo e ossos de animais embrulhados em tecido e enterrados no jardim da casa delas para impedir que tivessem sucesso. / - Eles não sabem que os caminhos de Deus são misteriosos – concluiu ela.” (HR, p. 26-27).

¹¹² “Jaja não esperou pelas perguntas; disse que usara veneno de rato e que o colocara no chá de Papa.” (HR, p. 306).

polícia o interrogaria até que ele desse mais informações a respeito do curandeiro, implicando, assim, outras pessoas no crime. No nível simbólico, entretanto, retomando-se o papel de Jaja na narrativa, que simbolizaria a resistência pacífica contra a opressão do colonizador, e o fato de o veneno estar ligado à tradição do povo colonizado, é como se Jaja estivesse protegendo também essa cultura tradicional ao ocultar a verdadeira origem do veneno.

O chá seria, então, a representação do amor cruel de Papa pela família, aquecido pela religião em nome da qual ele os punia e que acabou, no fim das contas, matando-o. Quando Kambili se revolta com a mãe pela forma como ela matou o pai, ou seja, colocando veneno no chá, e não necessariamente pelo ato em si, é como se ela se revoltasse pela mãe ter maculado esse amor que o pai sentia por eles e, conseqüentemente, o que o pai representava na vida dela – ordem, disciplina e, de certa forma, segurança.

O riso, por sua vez, marca uma das principais diferenças – talvez a mais aparente – entre a família de Ifeoma e a de Eugene. Quando Ifeoma chega na casa deles em Abba, durante o feriado de final de ano, a primeira coisa que Kambili ouve é sua risada: “Her laughter floated upstairs into the living room, where I sat reading. I had not heard it in two years, but I would know that cackling, hearty sound anywhere”¹¹³ (PH, p. 71). Durante o almoço de Natal, ela percebe como primos reproduzem aquele som ao rirem: “Aunty Ifeoma laughed, and her children reproduced the throaty sounds, their teeth flashing like the insides of a cracked palm kernel.”¹¹⁴ (PH, p. 99), e se escandaliza pelo fato de Ifeoma rezar, sobretudo, pelo riso: “As we made the sign of the cross, **I looked up to seek out Jaja’s face, to see if he, too, was bewildered that Aunty Ifeoma and her family prayed for, of all things, laughter.**”¹¹⁵ (PH, p. 127) [grifo nosso].

Como destacamos no tópico 1, Kambili só começa a rir depois de ir para Nsukka. Ela chega a dizer que sequer sabia que som teria sua risada, já que nunca havia rido. O fato de começar a rir marca, assim, o desprendimento de algo dentro dela, e a cidade em que a tia morava torna-se, então, uma espécie de refrigerio, de bálsamo, para a alma oprimida de Kambili e Jaja. Além de alegria, que seria a correspondência mais óbvia, o

¹¹³ “Eu não a ouvia fazia dois anos, mas teria reconhecido aquela risada gostosa em qualquer lugar.” (HR, p. 79).

¹¹⁴ “Tia Ifeoma riu e seus filhos imitaram os sons guturais de sua gargalhada, os dentes brilhando como a parte de dentro de um coco.” (HR, p. 109).

¹¹⁵ “Quando estávamos fazendo o sinal da cruz, **ergui o rosto para ver a expressão de Jaja, para ver se ele também estava perplexo em saber que tia Ifeoma e sua família pediam pelo riso em suas orações.**” (HR, p. 137) [grifo nosso].

riso também representa a transformação por que a vida dela passa. Na terceira e quarta partes, é frequente Kambili dizer que riu ou sorriu por algo ou mesmo sem motivo. Também é através de um sorriso que Kambili percebe a diferença na mãe. Quando Eugene liga para Beatrice na casa de Ifeoma, para onde ela tinha fugido depois de ter tido alta do hospital onde havia sido internada em virtude de outra violência de Papa (ele havia quebrado uma mesinha de madeira maciça na barriga dela há dois dias, fazendo-a perder outro bebê), Ifeoma tenta convencê-la a não voltar para casa:

“Listen to me.” Aunty Ifeoma softened her voice; she must have known the firm voice would not penetrate **the fixed smile on Mama’s face**. Mama’s eyes were still glazed, but she looked like a different woman from the one who had come out of the taxi that morning. **She looked possessed by a different demon.**¹¹⁶ (PH, p. 249-250) [grifo nosso]

Esse sorriso e a maneira como Kambili o interpreta funcionam como uma prolepse que aponta para o final de Papa. Não se sabe o que ela conversou com ele ao telefone. Kambili não ouve a conversa que durou quinze minutos. Mas tudo nos leva a crer que é possível que esse sorriso tenha alguma relação com o envenenamento de Eugene, já que quando ela confessa o que fez, Beatrice conta que tinha começado a colocar o veneno no chá do marido pouco antes de ir a Nsukka. Claro que, nesse caso, é um sorriso bem diferente daquele que Kambili vê no rosto dos primos e da tia. Este está mais para um sorriso de desespero e loucura, o que não convém dizer do sorriso da família de Ifeoma, muito mais atrelado a um sentimento de lar e amor.

Também é necessário destacar a forma como Kambili descreve a cena, dizendo que a mãe parecia possuída por um *demônio diferente*, pois fica subentendido que Beatrice estava possuída por um *outro* demônio antes disso. Na sentença anterior, Kambili diz que a mãe estava diferente de quando havia desembarcado do taxi algumas horas mais cedo:

She walked slowly, holding on to her wrapper that seemed so loose it would slip off her waist any minute. Her blouse did not look ironed. [...] Mama sat carefully at the edge of a cane chair. Her eyes were glazed over as she looked

¹¹⁶ “- Escute... Tia Ifeoma falou num tom mais suave; ela deve ter percebido que um tom firme não penetraria **no sorriso fixo no rosto de Mama**. O olhar de Mama continuava vidrado, mas ela parecia ser outra mulher, não a mesma que saltara do táxi de manhã. **Parecia estar possuída por outro demônio.**” (HR, p. 264) [grifo nosso].

around. [...] Mama slid down to the floor. She sat with her legs stretched out in front of her.¹¹⁷ (PH, p. 247-248)

Pela descrição é possível perceber que Beatrice estava completamente destruída pelo que Eugene havia feito com ela. No entanto, após o telefonema ela parece se reerguer movida por uma nova força, resultante da certeza, talvez, de que o veneno faria efeito e acabaria com seu sofrimento. Podemos dizer, então, que o demônio que a possuía anteriormente era o da resignação, que a impedia de sair daquela situação, e o que a possuiu depois foi o da vingança, quando encontrou uma solução desesperada, embora planejada, para o problema.

Se, por um lado, o riso passa a morar nos lábios de Kambili, por outro, ele deixa de estar presente na vida de Amaka, Obiora, Chima e Ifeoma quando eles emigram para os Estados Unidos. Como a prima lhe escreve em uma de suas cartas: “we don’t laugh anymore, she writes, because we don’t have the time to laugh, because we don’t even see one another”¹¹⁸ (PH, p. 301), o que nos faz pensar em como eles riam mesmo quando não havia quase nada para comer, e, agora que têm, não riem porque não têm tempo para isso. Porque sequer se veem o suficiente para compartilhar uma risada.

Por estar intimamente relacionado com a família de Ifeoma, o riso também representa um outro ponto de vista sobre a religiosidade. Na casa de Eugene não se ria nem se falava. O que prevalecia era o silêncio e a atitude de contrição, como se estivessem perpetuamente em penitência. Poderia se pensar que é assim por causa da religião. Mas Ifeoma também é católica e nem por isso deixa de rir. É o diálogo entre Ifeoma e Papa-Nnukwu que traz essa questão: ““*Nekenem*, look at me. My son owns that house that can fit in every man in Abba, and yet many times I have nothing to put on my plate. **I should not have let him follow those missionaries.**” “*Nna anyi*,” Aunty Ifeoma said. “**It was not the missionaries. Did I not go to the missionary school, too?**””¹¹⁹ (PH, p. 83) [grifo nosso]. Papa-Nnukwu acredita que foram os missionários católicos os responsáveis por

¹¹⁷ “Ela caminhou devagar, segurando uma canga tão frouxa que parecia prestes a escorregar da cintura a qualquer minuto. Sua blusa estava amassada. [...] Mama sentou-se com cuidado na beirada de uma das cadeiras de junco. Ela olhou em volta com olhos vidrados. [...] Mama escorregou para o chão. Ficou sentada com as pernas esticadas à frente do corpo.” (HR, p. 261-263).

¹¹⁸ “[...] nós não rimos mais, escreve Amaka, porque não temos tempo para rir, porque nem nos vemos mais.” (HR, p. 315).

¹¹⁹ “- *Nekenem*, olhe só para mim. Meu filho é dono de uma casa onde cabem todos os homens de Abba, mas muitas vezes não tenho nada para colocar no prato. **Não devia tê-lo deixado ir atrás daqueles missionários.** / - *Nna anyi* – disse tia Ifeoma. – **Não foram os missionários. Eu também estudei na escola deles, não estudei?**” (HR, p. 92) [grifo nosso].

fazer com que Eugene se afastasse da família em nome da religião. Mas Ifeoma é assertiva quando diz que não, o que nos leva a pensar que talvez já houvesse alguma característica de Eugene que tendesse para esse tipo de fanatismo. Papa-Nnukwu continua:

“I remember the first one that came to Abba, the one they called Fada John. His face was red like palm oil; they say our type of sun does not shine in the white man’s land. He had a helper, a man from Nimo called Jude. In the afternoon they gathered the children under the ukwa tree in the mission and taught them their religion. I did not join them, kpa, but I went sometimes to see what they were doing. **One day I said to them, Where is this god you worship? They said he was like Chukwu, that he was in the sky. I asked then, Who is the person that was killed, the person that hangs on the wood outside the mission? They said he was the son, but that the son and the father are equal. It was then that I knew that the white man was mad. The father and the son are equal? Tufia! Do you not see? That is why Eugene can disregard me, because he thinks we are equal.**”¹²⁰ (PH, p. 84) [grifo nosso]

A religião, portanto, constitui uma questão central na narrativa: marca o tempo do romance, como exploraremos no item 3.5, e representa o embate entre a cultura do colonizado e a do colonizador. Quando Papa-Nnukwu conta sobre o diálogo que teve com um dos padres missionários a respeito do deus do qual eles tanto falavam, ele acha que o homem branco é louco porque tinha dito que o filho e o pai são o mesmo. A princípio, é possível dizer que Papa-Nnukwu provavelmente não havia compreendido a natureza da trindade, e por isso tenha entendido que o homem dizia que o pai e o filho eram o mesmo, no sentido de que estavam em pé de igualdade. No entanto, essa interpretação, claramente baseada na forma como ele via o mundo, isto é, na sua cultura, demonstra também sabedoria, na medida em que ele explicita que deveria haver uma relação de hierarquia fundamentada no respeito aos mais velhos. Sendo assim, pai e filho jamais seriam o mesmo. E então ele deduz que Eugene o despreza porque se considera um igual.

Assim, podemos considerar essa cena como emblemática na representação do choque cultural. Mas não é só a religião cristã, representada por padre Benedict, o pai de

¹²⁰ “- Lembro do primeiro que apareceu em Abba, o que chamavam de Padi John. O rosto dele era vermelho como dendê; dizem que nosso tipo de sol não brilha na terra dos brancos. Ele tinha um ajudante, um homem de Nimo chamado Jude. À tarde, eles reuniam as crianças debaixo da árvore de *ukwa* que há na missão e ensinavam religião a elas. Eu não me juntava a eles, *kpa*, mas às vezes ia ver o que estavam fazendo. **Um dia, perguntei: “Onde fica esse deus que vocês adoram?”. Eles disseram que o deus deles era como o *Chukwu*, que ele morava no céu. E eu perguntei: “Quem é essa pessoa que foi morta, essa que fica pendurada na madeira do lado de fora da missão?”. Eles disseram que era o filho, mas que o filho e o pai eram iguais. Foi então que eu tive certeza de que o branco era louco. O filho e o pai iguais? *Tufia!* Você não vê? É por isso que Eugene não me respeita, porque pensa que somos iguais.”** (HR, p. 92-93) [grifo nosso].

Beatrice e Eugene, e a tradicional Igbo, retratada em Papa-Nnukwu, que aparecem no romance. Há uma terceira, que seria a mescla entre essas duas, configurada tanto em padre Amadi, quanto na forma como a família de Ifeoma segue o catolicismo. Como exemplo da primeira religião, ou seja, a do colonizador, citamos a descrição de Kambili sobre a missa de padre Benedict:

Father Benedict had changed things in the parish, such as insisting that the Credo and kyrie be recited only in Latin; Igbo was not acceptable. Also, hand clapping was to be kept at minimum, lest the solemnity of Mass be compromised. But he allowed offertory songs in Igbo; he called them native songs, and when he said “native” his straight-line lips turned down at the corners to form an inverted U.¹²¹ (PH, p. 4)

Ele impõe que os fiéis reproduzam a missa europeia da maneira mais rígida possível, tanto que quando padre Amadi começa a cantar uma música em Igbo no meio do sermão, todos se surpreendem (PH, p. 28). Uma cena muito semelhante ocorre quando Kambili e Jaja estão em Nsukka e Amaka começa a cantar enquanto eles rezam:

After we said the last Hail Mary, **my head snapped back when I heard the raised, melodious voice. Amaka was singing!** [...] **Aunty Ifeoma and Obiora joined her, their voices melding.** My eyes met Jaja’s. His eyes were watery, full of suggestions. No! I told him, with a tight blink. It was not right. You did not break into song in the middle of the rosary. I did not join in the singing, and neither did Jaja.¹²² (PH, p. 125) [grifo nosso]

Kambili não só não se junta à canção, como também não permite que Jaja o faça. É como se Papa fosse uma presença invisível e ela quisesse agradá-lo, reproduzindo a opinião de Eugene como se fosse sua: “It was not right. You did not break into song in the middle of the rosary”. Isso, no entanto, se altera na medida em que a convivência com os primos e padre Amadi a faz perceber que não há problema algum nisso. Ela, inclusive,

¹²¹ “O padre Benedict mudara as coisas na paróquia, insistindo, por exemplo, que o credo e o kyrie fossem recitados apenas em latim; igbo não era aceitável. Além disso, devia-se bater palmas o mínimo possível, para que a solenidade da missa não ficasse comprometida. Mas ele permitia que cantássemos músicas de ofertório em igbo; chamava-as de músicas nativas, e quando dizia “nativas” a linha reta de seus lábios pendia nos cantos e formava um U invertido.” (HR, p. 10).

¹²² “Quando rezamos a última ave-maria, **ergui a cabeça de súbito ao ouvir uma voz forte e melodiosa. Amaka estava cantando!** [...] **Tia Ifeoma e Obiora também começaram a cantar, e as vozes dos três se misturaram.** Olhei nos olhos de Jaja. Os dele estavam brilhantes, sugestivos. *Não!* Eu disse a ele, piscando os meus firmemente. Não estava certo. Não se devia começar a cantar no meio do rosário. Eu não cantei e Jaja também não.” (HR, p. 135) [grifo nosso].

não só começa a falar e se expressar mais, como também passa a cantar com eles. Na quarta parte, Kambili diz que havia mudado para outra igreja após a morte de Eugene (PH, p. 304), e é possível inferir que talvez nesta a missa seja conduzida de forma parecida com a de padre Amadi.

Como exemplo da religião Igbo, temos a descrição do altar de Papa-Nnukwu nos fundos de sua casa:

I watched a gray rooster walk into the shrine at the corner of the Yard, where Papa-Nnukwu's god was, where Papa said Jaja and I were never to go near. The shrine was a low, open shed, its mud and walls covered with dried palm fronds. It looked like the grotto behind St. Agnes, the one dedicated to Our Lady of Lourdes.¹²³ (PH, p. 66-67)

É interessante que Kambili compare o altar pagão, como Eugene diria, à gruta dedicada à Nossa Senhora de Lurdes, aproximando, dessa forma, as duas religiões. Essa aproximação também pode ser vista em tia Ifeoma, que respeita a religião do pai, sem condená-lo, como o faz Eugene. Ela também não deixa de participar das festas tradicionais, por exemplo ir ver o *mmuo*, que Eugene considera folclore demoníaco, ou mesmo permitir que seus filhos cumpram os rituais da tradição Igbo, como o *ima mmuo* – a iniciação no mundo dos espíritos (PH, p. 87), de forma que as duas culturas, se não integradas, parecem pelo menos subsistir paralelamente e sem grandes conflitos.

Também é possível perceber que Amaka e Obiora não se amedrontam por questionar a religião que seguem. Amaka, por exemplo, se recusa a escolher um nome inglês para sua crisma:

“When the missionaries first came, they didn't think Igbo names were good enough. They insisted that people take English names to be baptized. Shouldn't we be moving ahead?” [...] **“What the church is saying is that only an English name will make your confirmation valid.** ‘Chiamaka’ says God is beautiful. ‘Chima’ says God know best, ‘Chiebuka’ says God is the greatest.

¹²³ “Vi um galo cinza entrar no altar no canto do quintal, onde o deus de Papa-Nnukwu estava, onde Papa disse que eu e Jaja jamais deveríamos ir. O altar era um abrigo baixo e aberto, com o teto e as paredes de barro cobertos por folhas secas de palmeira. Parecia a caverna artificial que havia atrás da St. Agnes e que era dedicada a Nossa Senhora de Lurdes.” (HR, p. 74).

Don't they all glorify God as much as 'Paul' and 'Peter' and 'Simon'?"¹²⁴ (PH, p. 272) [grifo nosso]

Ela destaca que essa tradição de escolher um outro nome para a confirmação havia sido imposta pelos missionários. Ifeoma e padre Amadi tentam convencê-la de que aquilo não significava nada, já que ela não teria que usar o nome. No entanto, Amaka continua firme em sua posição, dizendo que talvez seja hora de mudar essa tradição. Na véspera da Páscoa, padre Amadi faz uma última tentativa sem sucesso e Kambili nota um sorriso confuso no rosto dele quando Amaka diz que não concorda, vira as costas e se fecha no quarto. Ela não participa da cerimônia de crisma no dia seguinte. O posicionamento da prima de Kambili demonstra, então, uma oposição ao colonialismo ainda presente na religião professada por eles.

Algo semelhante é proposto na cena em que Amaka diz que padre Amadi pertence a um grupo de padres missionários e que em breve seria enviado para trabalhar em outro país, e Papa-Nnukwu responde: "Is that so? Our own sons now go to be missionaries in the white man's land"¹²⁵ (PH, p. 172), pedindo que o padre não os ensinasse a desprezar os pais. Amaka, então, brinca que o padre não deve enganar as pobres almas, e ele responde: "It will be hard not to, but I will try" (PH, p. 172), também em tom de brincadeira. Apesar da leveza da cena, o comentário que Obiora faz em seguida é bastante sério:

"You know, Father, it's like making *okpa*," Obiora said. "You mix the cowpea flour and palm oil, then you steam-cook for hours. You think you can ever get just the cowpea flour? Or just the palm oil?" "What are you talking about?" Father Amadi asked. "**Religion and oppression**," Obiora said.¹²⁶ (PH, p. 172-173) [grifo nosso]

¹²⁴ "- Quando os missionários chegaram aqui, eles achavam que os nomes do povo igbo não eram bons o suficiente. Insistiam para que as pessoas escolhessem um nome inglês antes de serem batizadas. Nós não deveríamos ter progredido? [...] **O que a igreja está dizendo é que só um nome inglês torna válida a nossa crisma**. O nome "Chiamaka" diz que Deus é belo. "Chima" diz que Deus sabe mais, "Chiebuka" diz que Deus é o melhor. Por acaso eles não glorificam Deus da mesma forma que "Paul", "Peter" e "Simon"?" (HR, p. 286) [grifo nosso].

¹²⁵ "É isso mesmo? Nossos filhos crescem e viram missionários na terra dos brancos?" (HR, p. 183).

¹²⁶ "- Sabe, padre, é que nem fazer *okpa* – disse Obiora. – A gente mistura a farinha de feijão-fradinho com o dendê e depois cozinha no vapor por horas. Você acha que dá para ficar só com a farinha de feijão-fradinho? Ou só com o dendê? / - Do que você está falando? – perguntou padre Amadi. / - **De religião e tirania** – disse Obiora." (HR, p. 184) [grifo nosso].

Obiora afirma que é impossível que a religião seja desvinculada da opressão, ou seja, para que a religião “funcione” é necessário que haja opressão também. Se levamos em consideração que a religião foi uma das principais justificativas e ferramentas para a colonização, a cena toda se torna irônica, tal como Obiora, tempos depois, vai esclarecer: “Obiora looked up at him and intoned, **“From darkest Africa now come missionaries who will reconvert the West.”** Father Amadi started to laugh. “Obiora, whoever gives you those heretical books should stop.””¹²⁷ (PH, p. 279) [grifo nosso]. No entanto, se nas mãos dos brancos a religião tinha sido um aliado da colonização, agora que os missionários saem da África para (re)converter os brancos, ela não funciona da mesma forma:

“The white missionaries brought us their god,” Amaka was saying. “Which was the same color as them, worshiped in their language and packaged in the boxes they made. Now that we take their god back to them, shouldn’t we at least repackage it?” Father Amadi smirked and said, **“We go mostly to Europe and America, where they are losing priests. So there is really no indigenous culture to pacify, unfortunately.”**¹²⁸ (PH, p. 267) [grifo nosso]

A fala de padre Amadi é dita em tom de brincadeira, mas a cena funciona como uma ironia do autor implícito em relação ao papel da religião na colonização. O que a fala do padre quer dizer é que, nas mãos deles, a religião não será um instrumento de colonização como foi nas mãos do homem branco, já que, como Amaka mesma esclarece, eles levam a religião do homem branco de volta como eles foram ensinados. Não há uma “reembalagem” dessa religião. Então, é como se, ao atuar como missionário da igreja, padre Amadi continuasse sendo um instrumento de sua própria colonização, e, assim, ele, tanto quanto Eugene, também seria um produto colonial. O que Amaka sugere, que haja uma alteração na forma como a religião católica é conduzida naquele contexto, é que, pelo menos, essa religião suavize seu caráter opressor, aceitando, por exemplo, o nome Igbo na confirmação de fé.

¹²⁷ “Obiora olhou-o e disse mecanicamente, como quem repete um texto decorado: / - **Da negra África vêm agora os missionários que vão voltar a converter o Ocidente.** / O padre Amadi começou a rir: / - Obiora, a pessoa que lhe dá esses livros hereges para ler devia parar com isso.” (HR, p. 294) [grifo nosso].

¹²⁸ “- Os missionários brancos trouxeram seu deus para cá – disse Amaka. – Um deus da mesma cor que eles, adorado na língua deles e empacotado em caixas que eles fabricam. Agora que estamos levando esse deus de volta para eles, não devíamos pelo menos empacotá-lo em outra caixa? / Padre Amadi deu um sorrisinho e disse: / - **Nós somos mandados principalmente para a Europa e os Estados Unidos, onde eles estão perdendo padres. Por isso não há nenhuma cultura indígena para pacificar, infelizmente.**” (HR, p. 281) [grifo nosso].

Assim, podemos perceber que a religião, na forma como é apresentada no romance, torna-se o símbolo não só da colonização, mas também do processo de descolonização, na medida em que o discurso narrativo parece sugerir que é possível encontrar um “caminho do meio”, uma terceira alternativa que mescle as outras duas. Isso é reiterado, conforme demonstramos, por meio dos outros símbolos, em especial o hibisco roxo, que, como dissemos, é o símbolo predominante na narrativa.

2.3.4. Objetividade e subjetividade

No primeiro tópico apontamos que Kambili atua como um narrador heterodiegético na medida em que mantém distância dos acontecimentos relatados. No entanto, como destacamos nesse mesmo tópico, a objetividade com que Kambili narra a história é resultado de sua composição como personagem e não implica em neutralidade, uma vez que, em primeiro lugar, Kambili está mais próxima da perspectiva do pai, e, em virtude disso, sua narrativa se volta principalmente para a história de Eugene, o que pode indicar o protagonismo desse personagem em *Purple Hibiscus*, tal como defendem Etim e Emmanuel (2015).

Kambili mostra objetividade em sua narrativa mesmo quando narra os episódios de violência, como destacamos anteriormente, e a característica preponderante em seu discurso é a falta de envolvimento emocional. Nesse sentido, ela se assemelha a uma câmera que capta as imagens, enquadra, estabelece os planos de filmagem, mas não se envolve diretamente. Seu tom quase monocórdico, mecânico, permanece da primeira à última parte sem alteração, o que é interessante, porque isso não significa que a Kambili personagem não chore ou ria na narrativa. É como se houvesse duas Kambilis – a que narra e a que é narrada, sendo que aquela não se comove com o que se passa com esta. No trecho a seguir, Kambili fala sobre o irmão preso, dizendo que às vezes chora ao vê-lo, mas nem nesse momento seu discurso é tomado de emoção: “Sometimes, I look at him and cry, and he shrugs and tells me that Oladipupo, the chief of his cell – they have a system of hierarchy in the cells – has been awaiting for trial for eight years”¹²⁹ (PH, p. 300). Ela também não demonstra emoção quando fala sobre o olho roxo da mãe ou sobre o dedo quebrado de Jaja. Kambili narra como quem faz constatações.

¹²⁹ “Às vezes olho para Jaja e começo a chorar, e ele dá de ombros e me conta que Oladipupo, o chefe de sua cela – eles têm um sistema de hierarquia nas celas -, está aguardando julgamento há oito anos.” (HR, p. 314).

Por outro lado, temos algumas exceções a essa objetividade. Em alguns momentos temos acesso à subjetividade de Kambili, ainda que seja um acesso mediado pela Kambili narradora – ou seja, de modo que permaneça o distanciamento em relação ao que é narrado. Essas exceções se materializam no discurso quando ela se refere ao pai ou ao padre Amadi, que, como vimos, parecem ser figuras intercambiáveis na forma como Kambili se relaciona com eles; e também quando temos acesso à imaginação dela. Como já vimos exemplos sobre a primeira situação, vejamos agora da segunda.

Kambili se porta como observadora na maioria das vezes, ou seja, permanecendo à parte da ação. Percebendo isso, padre Amadi diz que, embora ela seja tão quieta, sabe que há muito se passando em sua cabeça. No entanto, em muitas dessas situações, a mente de Kambili está repleta de divagações que não necessariamente demonstram criticidade, sendo apenas conjecturas de uma imaginação fértil e, de certa forma, infantil ou ingênua, ainda que demonstrem humanidade. Por exemplo, quando eles estão voltando de Abba, após o Ano Novo, e veem um acidente na estrada, o pai fala sobre a corrupção dos policiais e como eles tornam as estradas perigosas ao fazer a blitz no meio das árvores, mas ela não está realmente prestando atenção: “I was thinking of the man in the blue jeans, the dead man. I was wondering where he was going and what he planned to do there”¹³⁰ (PH, p. 104). O pensamento de Kambili não estava na questão política, mas na humana; ela vê no cadáver ensanguentado uma pessoa que estava indo a algum lugar e não, necessariamente, o resultado de uma ação irresponsável da polícia, como o pai. Ainda assim, no entanto, ela não se mostra particularmente emotiva em relação à cena.

Outros momentos em que temos acesso à subjetividade de Kambili é quando ela fala sobre seus sonhos. Kambili relata seis sonhos, citados a seguir:

That night, dreamed that I was laughing, but it did not sound like my laughter, although I was not sure what my laughter sounded like. It was cackling and throaty and enthusiastic, like Aunty Ifeoma’s.¹³¹ (PH, p. 88)

I dreamed that Amaka submerged me in a toilet bowl full of greenish-brown lumps. First my head went in, and then the bowl expanded so that my whole

¹³⁰ “[...] fiquei pensando no homem de calça jeans, o morto. Perguntei-me para onde estaria indo e o que planejava fazer lá.” (HR, p. 113).

¹³¹ “Naquela noite, sonhei que estava rindo, mas a risada não soava como minha, embora eu não soubesse bem qual era o som da minha risada. Era uma risada alta, profunda e entusiasmada, como a de tia Ifeoma.” (HR, p. 97).

body went in, too. Amaka chanted, “Flush, flush, flush,” while I struggled to break free. I was still struggling when I woke up.¹³² (PH, p. 126)

My nightmares started then, nightmares in which I saw Ade Coker’s charred remains spattered on his dining table, on his daughter’s school uniform, on his baby’s cereal bowl, on his plate of eggs. In some of the nightmares, I was the daughter and the charred remains became Papa’s.¹³³ (PH, p. 207)

I did not sleep well that night; I tossed around so often that I woke Amaka up. I wanted to tell her about my dream where a man chased me down a rocky path littered with bruised allamanda leaves. First the man was Father Amadi, his soutane flying behind him, then it was Papa, in the floor-length gray sack he wore when he distributed ash on Ash Wednesday.¹³⁴ (PH, p. 282)

I have nightmares about the other kind of silence, the silence of when Papa was alive. In my nightmares, it mixes with shame and grief and so many other things that I cannot name, and forms blue tongues of fire that rest above my head, like Pentecost, until I wake up screaming and sweating.¹³⁵ (PH, p. 305)

[...] I sometimes make my own dreams, when I am neither asleep nor awake: I see Papa, he reaches out to hug me, I reach out too, but our bodies never touch before something jerks me up and I realize that I cannot control even the dreams that I have made.¹³⁶ (PH, p. 305-306)

Analisamos o primeiro trecho no item 3.3, associando-o ao símbolo do riso na narrativa, mas aqui também é importante destacar que, assim como os outros sonhos relatados, ele tem relação com o que se passa imediatamente antes na narrativa. O

¹³² “Sonhei que Amaka me afundava numa privada cheia de bolotas marrom-esverdeadas. Minha cabeça entrava primeiro e depois a privada se expandia e meu corpo todo entrava também. Enquanto eu tentava sair dali, Amaka repetia: / - Dê a descarga! Dê a descarga! Dê a descarga! / Ainda estava tentando me livrar de Amaka quando acordei.” (HR, p. 136).

¹³³ “Foi então que meus pesadelos começaram, pesadelos em que eu via os restos queimados de Ade Coker esparramados em sua mesa de jantar, no uniforme de sua filha, na tigela de cereal de seu bebê, nos ovos de seu prato. Em alguns desses pesadelos, eu era a filha e os restos queimados eram de Papa.” (HR, p. 219).

¹³⁴ “Não dormi bem naquela noite; revirei-me tanto que acordei Amaka. Quis contar a ela o sonho que tive, sobre um homem me perseguindo por uma rua de pedras coberta de folhas de alamanda amassadas. Primeiro o homem era o padre Amadi, com a batina voando atrás de si, depois ele virou Papa, vestindo o hábito cinzento que arrastava no chão, aquele que ele usava para distribuir cinzas na Quarta-Feira de Cinzas.” (HR, p. 196-197).

¹³⁵ “Tenho pesadelos sobre o outro tipo, aquele que existia na época em que Papa estava vivo. Em meus pesadelos, ele se mistura à vergonha, à dor e a muitas outras coisas que não sei definir, e forma línguas de fogo azuis que pendem sobre minha cabeça, como no Pentecostes, até que acordo gritando e suando.” (HR, p. 319-320).

¹³⁶ “[...] às vezes fabrico meus próprios sonhos, quando não estou nem dormindo nem acordada. Eu vejo Papa, ele abre os braços para mim, eu abro os meus também, mas nossos corpos nunca se tocam antes que algo me faça acordar com um sobressalto e eu me dê conta de que não posso controlar nem os sonhos que fabrico.” (HR, p. 320).

primeiro sonho aparece logo após a visita de tia Ifeoma em Abba, quando Kambili repara em como a tia e os primos riem de maneira parecida. O segundo, na noite do primeiro dia em que ela e Jaja estão em Nsukka quando, depois de ir ao banheiro, Kambili não tinha conseguido dar descarga, perguntando à tia se não havia água. Ifeoma responde que eles só tinham água por algumas horas de manhã, então, quando apenas urinavam, eles não usavam a descarga. Ao ouvir isso, Amaka a havia provocado dizendo que em casa ela devia dar descarga a todo momento, só para manter a água fresca. O terceiro são os pesadelos que ela começa a ter depois de saber como Ade Coker morreu. O quarto sonho ocorre após a partida de padre Amadi para a Alemanha. E os dois últimos são relatados na quarta parte, portanto, após a morte de Eugene e a prisão de Jaja.

Geralmente, os sonhos são repletos de conteúdo simbólico e costumam representar aspectos do inconsciente, isto é, fatos reprimidos que são devolvidos para o consciente em linguagem figurada. Os três primeiros sonhos que Kambili relata, como destacamos no parágrafo anterior, têm estreita relação com o que havia acontecido no decorrer do dia. Não é difícil, portanto, estabelecer o significado desses sonhos para a personagem, já que demonstram os medos e desejos que ela nutre: a vontade de rir como a tia; o medo do sarcasmo da prima; o medo de o pai morrer como o editor do *Standard*. Os três últimos, no entanto, não são assim.

O quarto sonho, como expusemos alhures, sugere que o que ela sente pelo padre seja uma transferência de seus sentimentos pelo pai. No sonho, Kambili está sendo perseguida por um homem – que ora é o pai, ora é o padre. Ambos estão vestidos de forma semelhante: o padre com a batina, o pai com o hábito cinza. Essa perseguição não parece ser ameaçadora, já que Kambili não se refere ao sonho como pesadelo, como o faz no terceiro trecho. Nesse sentido, enquanto os outros sonhos dão um acesso raso à subjetividade da narradora, este apresenta uma fissura importante em sua objetividade, demonstrando o quanto Kambili está envolvida emocionalmente com Eugene.

O quinto sonho é um pesadelo recorrente, como ela destaca, e parece contraditório porque ela diz que tem medo do silêncio que havia quando Papa estava vivo e que esse sentimento se mistura ao luto e à vergonha; ao mesmo tempo, ela diz que sente tanta falta do pai que às vezes cria os próprios sonhos – como o que ela relata no sexto trecho – em que ela e o pai tentam se abraçar, mas nunca conseguem. É interessante que no quinto trecho ela diga que tem medo do silêncio e não do pai, como se aquele não fosse causado por este. Kambili diz que o silêncio que existe agora a deixa respirar, é diferente do silêncio anterior, quando ela, o irmão e a mãe tinham de se comunicar sem

palavras. No entanto, acompanhando o relato da narradora, não parece que seja um silêncio bom ou confortável, mesmo que ela consiga respirar, porque o futuro é incerto, embora ela tenha fé no que padre Amadi diz, o irmão esteja preso e tenha definhado na cadeia, a mãe seja um saco de ossos mudo, e ela não tenha, realmente, motivos para rir.

É possível perceber, então, que os sonhos de Kambili se alteram no decorrer da narrativa. Se nos três primeiros trechos, que acontecem na segunda parte – *Before Palm Sunday* – estão mais ligados ao mundo concreto e à objetividade, os três últimos, relatados em *After Palm Sunday* e *The Present*, parecem ligeiramente descolados da realidade imediata e, dessa forma, mais ligados à subjetividade de Kambili, embora, como já destacamos anteriormente, a forma de narrar continue objetiva.

Também temos um vislumbre da subjetividade de Kambili quando ela se refere a Papa-Nnukwu e são esses os poucos momentos em que ela parece se ressentir do pai, embora não chegue a verbalizar esse ressentimento:

I had heard this all before, how hard he had worked, how much the missionary Reverend Sisters and priests had taught him, things he would never have learned from **his idol-worshipping father, my Papa-Nnukwu.**¹³⁷ (PH, p. 47) [grifo nosso]

Papa-Nnukwu had never set foot in it, because when Papa had decreed that heathens were not allowed in his compound, he had not made an exception for **his father.**¹³⁸ (PH, p. 62-63) [grifo nosso]

A forma como ela se refere ao avô muda de acordo com o ponto de vista que ela adota, diferenciando, assim, a relação dela e a do pai com Papa-Nnukwu. Essa diferença fica expressa na maneira como ela diz “his idol-worshipping father” e “his father”, no primeiro e segundo trechos, respectivamente, e “my Papa-Nnukwu” no primeiro, estabelecendo dois pontos de vista sobre o mesmo personagem: para Eugene, seu pai não passava de um pagão que iria para o inferno, enquanto para Kambili ele seria seu Papa-Nnukwu contador de histórias, e que ela jamais teria a oportunidade de conhecer. Além disso, Eugene não escondia sua afeição pelo sogro, como Kambili não deixa de reparar:

¹³⁷ “Eu já ouvira sobre tudo aquilo antes, sobre o quanto ele se esforçara, sobre como as irmãs e os padres da missão haviam lhe ensinado coisas que ele jamais teria aprendido de **seu pai adorador de ídolos, meu Papa-Nnukwu.**” (HR, p. 53) [grifo nosso].

¹³⁸ “Papa-Nnukwu jamais pisara ali, pois quando Papa decretara que não permitiria pagãos em sua propriedade, não abrira exceção nem para **o próprio pai.**” (HR, p. 70) [grifo nosso].

“Papa still talked about him often, his eyes proud, **as if Grandfather were his own father**”¹³⁹ (PH, p. 67) [grifo nosso]. Levando-se em consideração que o pai de Beatrice era quase albino¹⁴⁰, é possível que essa adoração de Eugene pelo sogro se dê não só pela questão religiosa, mas também pelo desejo de ser um homem branco, isto é, de se assemelhar ao máximo à imagem do colonizador – para ele, um ser superior.

2.3.5. Organização temporal

Segundo a tradição cristã, o Domingo de Ramos antecede a Páscoa em uma semana e celebra a entrada de Jesus na cidade de Jerusalém, montado em um burro, aclamado pela população que o saudava com ramos de palmeiras. No entanto, antes de entrar em Jerusalém, Jesus olha a cidade de longe e chora, antevendo grande sofrimento para as pessoas dali¹⁴¹, o que é significativo se pensarmos na estrutura do romance em análise. Em *Purple Hibiscus*, toda a ação é organizada em torno do Domingo de Ramos (*Palm Sunday*, no original), dividida em quatro partes: “Breaking gods – Palm Sunday”; “Speaking with our spirits – Before Palm Sunday”; “The pieces of gods – After Palm Sunday”; e, “A different silence – The Present”, e, apesar de a obra em si não ter epígrafe, não seria equívoco relacionar a passagem de Lucas 19: 41-44 com o tipo de narrativa que se abrirá para o leitor.

Podemos dividir a organização temporal da narrativa em dois tipos: a macroestrutura, que trata da organização das partes, e a microestrutura, correspondente à organização temporal dos capítulos. A macroestrutura, como destacamos no parágrafo acima, não segue uma ordem cronológica. Além disso, as partes trazem durações de tempo diferentes. A primeira traz como tempo da história eventos que aconteceram em algumas horas do Domingo de Ramos – da chegada em casa, após a missa, até a noite. No entanto, há também a interpolação de *flashbacks* que dão conta de muitos anos da vida de Kambili, não só na primeira como nas outras partes também. Esses *flashbacks* são

¹³⁹ “Papa ainda falava muito dele, os olhos cheios de orgulho, **como se Vovô fosse seu pai.**” (HR, p. 75) [grifo nosso].

¹⁴⁰ “Vovô tinha a pele muito clara, era quase albino, e diziam que esse fora um dos motivos pelos quais os missionários haviam gostado dele” (HR, p. 75).

¹⁴¹ “E, como se estivesse perto, viu a cidade e chorou sobre ela, dizendo: “Ah! Se neste dia também tu conhecesses a mensagem de paz! Agora, porém, isso está escondido a teus olhos. Pois dias virão sobre ti, e os teus inimigos te cercarão com trincheiras, te rodearão e te apertarão por todos os lados. Deitarão por terra a ti e a teus filhos no meio de ti, e não deixarão de ti pedra sobre pedra, porque não reconheceste o tempo em que foste visitada!” (Lucas 19: 41-44).

utilizados pelo narrador como estratégia de construção dos personagens, para demonstrar as alterações na rotina ou diferenças entre o dia-a-dia da casa de Ifeoma em comparação com o que ela tinha na própria casa, e para contextualizar algumas situações. Essas analepses aparecem tanto na voz de Kambili quanto na voz de outros personagens por meio dos diálogos, como podemos ver a seguir:

Papa always sat in the front pew for Mass, at the end beside the middle aisle, with Mama, Jaja, and me sitting next to him. He was first to receive communion. Most people did not kneel to receive communion at the marble altar, [...], but Papa did. He would hold his eyes shut so hard that his face tightened into a grimace, and then he would stick his tongue out as far as it could go.¹⁴² (PH, p. 4)

Nesse trecho temos um exemplo de como o *flashback* é usado na composição da personagem de Papa. No início da primeira parte, Kambili conta como o pai se comportava na igreja, apresentando-o quase de forma caricata, ajoelhando-se para receber a hóstia – o que só ele fazia –, com a face contraída e a língua esticada para fora da boca. O efeito cômico é resultado da apresentação da cena, isto é, da imagem que ela evoca no leitor, como parte, então, das estratégias do autor implícito.

As diferenças entre a casa de Eugene e Ifeoma não se restringem à religião. Kambili percebe como a casa da tia é pequena, com o teto baixo e móveis antigos e estragados, enquanto a sua tem amplas salas com chão de mármore. Ela não tinha ideia de sua própria riqueza, até que a casa da tia se apresenta como um ponto de comparação. Lá Ifeoma racionava o leite (PH, p. 127); em casa ela podia tomar tanto quanto quisesse. Amaka se ressentia por Kambili se mostrar tão naturalizada naquela realidade. Suas provocações podem ser vistas, assim, como uma forma de fazer com que Kambili perceba que é privilegiada.

A seguir trazemos um exemplo de *flashback* no discurso direto. A mãe de Kambili, depois de contar à filha que está esperando um bebê no início da segunda parte, lembra de como a família insistiu para que Eugene tivesse uma segunda esposa que lhe desse outros filhos. Esse episódio será retomado várias vezes por Beatrice como forma

¹⁴² “Papa se sentava todas as vezes no banco da frente para assistir à missa, na ponta que dá para a nave, com Mama, Jaja e eu junto dele. Era o primeiro a receber a comunhão. A maioria das pessoas não se ajoelhava para receber a hóstia no altar de mármore, perto do qual fica a estátua loura em tamanho real da Virgem Maria. Mas Papa, sim. Ele fechava os olhos e os apertava com tanta força que suas feições se contorciam numa careta, e ele esticava a língua o máximo que podia.” (HR, p. 9-10).

de justificar, talvez mais para ela mesma que para a pessoa com quem fala, o motivo pelo qual ela continua casada com Eugene:

God is faithful. **You know after you came and I had the miscarriages, the villagers started to whisper.** The members of our umunna even sent people to your father to urge him to have children with someone else. So many people had willing daughters, and many of them were university graduates, too. They might have borne many sons and taken over our home and driven us out like Mr. Ezendu's second wife did. But your father stayed with me, with us.¹⁴³ (PH, p. 20) [grifo nosso]

A segunda parte é a que tem o tempo da história mais longo: aproximadamente um ano. Começa numa sexta-feira, antes do dia de Pentecostes, e vai até a Páscoa do ano seguinte. Nessa parte, o tempo é prioritariamente cronológico, com os acontecimentos sequenciados em dias e semanas. É possível perceber, também, que Kambili localiza o leitor no tempo da narrativa dessa segunda parte citando os dias santos. Temos assim, o Domingo de Pentecostes, que comemora a descida do Espírito Santo, celebrado 50 dias após a Páscoa; o Domingo da Santíssima Trindade, que ocorre 56 dias após a Páscoa; o Natal; a Epifania do Senhor, pouco depois do ano novo, em que se celebra a manifestação de Jesus como encarnado; e, enfim, a véspera do Domingo de Ramos.

Quando não se trata de dia santo, Kambili marca o tempo com expressões como “no dia seguinte”, “dois dias depois”, “semanas depois”. É verdade que nem sempre podemos nos localizar com tanta precisão temporal, mas também não deixamos de saber a sequência dos eventos narrados. Essa precisão só é perdida quando Eugene espanca Kambili a ponto de quase matá-la. Aqui, não ficamos sabendo quanto tempo passa entre o momento em que ela desmaia no chão do quarto sobre o retrato rasgado do avô e o momento em que ela acorda no hospital. Mas é possível inferir que tenha sido um período relativamente longo – algo entre algumas horas e um dia talvez – pela forma como Beatrice reage quando ela abre os olhos: ““*Nne*, Kambili. Thank God!” Mama stood up and pressed her hand to my forehead, then her face to mine. “Thank God. Thank God you are awake.” Her face felt clammy with tears.”¹⁴⁴ (PH, p. 211).

¹⁴³ “Deus é fiel. **Depois que você nasceu e eu sofri aqueles abortos**, o povo da vila começou a falar. Os membros da nossa *umunna* até mandaram pessoas para falar com seu pai e insistir que ele tivesse filhos com outra mulher. Tantas tinham filhas disponíveis, muitas das quais formadas em universidades e tudo. Elas poderiam ter parido muitos filhos, tomado conta da nossa casa e nos expulsado, como a segunda esposa do senhor Ezendu fez. Mas seu pai ficou comigo, ficou conosco.” (HR, p. 26).

¹⁴⁴ “- *Nne*, Kambili. Graças a Deus! [...] Graças a Deus. Graças a Deus, você acordou. O rosto dela estava molhado de lágrimas.” (HR, p. 223).

Nos primeiros dias em que Kambili está internada, ela narra somente o que vê ou ouve quando está acordada, de maneira um pouco fragmentada: “He was speaking slowly and precisely, the way he did when he read the first and second readings, yet I could not hear it all. Broken rib. Heal nicely. Internal bleeding”¹⁴⁵ (PH, p. 212), o que nos dá uma ideia da extensão dos ferimentos de Kambili. Quando ela abre os olhos de novo, padre Benedict está fazendo o sinal da cruz com óleo em seus pés: “Papa was nearby. He, too, was muttering prayers, his hands resting gently on my side. I closed my eyes. **“It does not mean anything. They give extreme unction to anyone who is seriously ill,”** Mama whispered, when Papa and Father Benedict left”¹⁴⁶ (PH, p. 212). Não sabemos quanto tempo se passou entre a primeira e a segunda vez que ela acorda, assim como também não sabemos quanto tempo depois ela ouve a voz de padre Amadi e abre os olhos. É interessante que, apesar de não precisar o tempo, Kambili jamais deixa de narrar com exatidão o que viu e ouviu enquanto esteve no hospital – mesmo nesses primeiros dias em que ela estava dopada pelos medicamentos. Essa imprecisão no tempo, por sua vez, parece cessar assim que ela se restabelece: “My private tutor came the following week”¹⁴⁷ (PH, p. 214). Vale ressaltar, então, que a única alteração técnica percebida nesses trechos é a imprecisão temporal, não tendo sido observada mudança na forma como esses eventos são narrados. Kambili continua utilizando o discurso direto, indireto e indireto livre, não chegando a usar a técnica do fluxo de consciência.

Na terceira parte, o tempo da história abrange aproximadamente quinze dias, começando na Sexta-feira da Paixão, quando Kambili e Jaja vão para Nsukka após saber que a tia daria entrada no pedido de visto para ir para a América, até o dia do funeral de Eugene, quando Jaja vai preso. Aqui não há tanta precisão temporal quanto no início da segunda parte, mas é possível localizar os eventos porque Kambili continua utilizando os marcadores temporais como “no dia seguinte” e “na semana seguinte”.

Na última parte, enfim, Kambili narra no presente. O tempo da história é o de poucas horas de um dia – começa com Kambili e Mama no carro para visitar Jaja e termina logo após a visita, assim que elas saem do presídio, sendo que os *flashbacks* dão

¹⁴⁵ “Falava de forma lenta e precisa, da mesma maneira como fazia a primeira e a segunda leituras, mas mesmo assim eu não consegui ouvir tudo. Costela quebrada. Recuperação corria bem. Hemorragia interna.” (HR, p. 224).

¹⁴⁶ “Papa estava ali perto. Ele também rezava baixinho, a mão pousada sobre a lateral do meu corpo. Fechei os olhos. / - **Não significa nada. Eles dão a extrema-unção a qualquer pessoa que esteja muito doente** – sussurrou Mama depois que Papa e o padre Benedict saíram.” (HR, p. 224) [grifo nosso].

¹⁴⁷ “Minha professora particular veio pela primeira vez na semana seguinte.” (HR, p. 227).

conta do que aconteceu nos três anos em que Jaja esteve preso: Ifeoma e os primos foram embora para os Estados Unidos; padre Amadi foi para a Alemanha; Mama tentou de todas as formas convencer de que ela era a culpada pela morte de Eugene, mas foi desacreditada; Kevin foi dispensado e em seu lugar Beatrice contratou Celestine; Sisi se casou e ganhou de presente um jogo de porcelana de Mama (aquele em que ela servia o chá de Eugene); Beatrice parou de falar, emagreceu e sua pele ficou toda sarapintada de cravos do tamanho de sementes de melancia; o Chefe de Estado morreu, provavelmente assassinado, e grupos pró-democracia começaram a exigir que o governo investigasse a morte de Eugene; o governo civil interino, algumas semanas depois, anunciou que soltaria todos os presos de consciência, categoria em que os advogados conseguiram encaixar Jaja; e Kambili foi a Nsukka sozinha para visitar a casa que tinha sido de Ifeoma. É aqui também que temos a narradora utilizando verbos no futuro para falar sobre os planos que tem para quando Jaja sair da prisão: ir a Nsukka e aos Estados Unidos com Jaja, plantar laranjeiras novas, hibiscos roxos e ixoras em Abba (HR, p. 321).

A forma, então, como se dá a organização temporal da narrativa é bastante tradicional, seguindo, predominantemente, o tempo cronológico. O tempo psicológico aparece quando há uma disparidade evidente entre o tempo da história e o tempo do discurso, isto é, quando há alteração de ritmo. Isso acontece, por exemplo, nas cenas de violência:

“Kambili, you are precious.” His voice quavered now, like someone speaking at a funeral, choked with emotion. “You should strive for perfection. You should not see sin and walk right into it.” **He lowered the kettle into the tub, tilted it toward my feet. He poured the hot water on my feet, slowly as if he were conducting an experiment and wanted to see what would happen.** He was crying now, tears streaming down his face. I saw the moist steam before I saw the water. **I watched the water leave the kettle, flowing almost in slow motion in an arc to my feet. The pain of contact was so pure, so scalding, I felt nothing for a second. And then I screamed.**¹⁴⁸ (PH, p. 194)
[grifo nosso]

¹⁴⁸ “- Kambili, você é preciosa – disse ele, com a voz tremendo, como alguém que fazia um discurso num velório, embargado de emoção. – Devia almejar a perfeição. Não devia ver o pecado e caminhar na direção dele. **Papa baixou a chaleira dentro da banheira e inclinou-a na direção dos meus pés. Derramou a água quente nos meus pés, lentamente, como se estivesse fazendo uma experiência e quisesse ver o que ia acontecer.** Estava chorando, as lágrimas jorrando por seu rosto. **Vi o vapor úmido antes de ver a água. Vi a água sair da chaleira, fluindo quase que em câmera lenta, fazendo um arco no ar até chegar aos meus pés. A dor do contato foi tão pura, tão escaldante que não senti nada por um segundo. Então, comecei a gritar.**” (HR, p. 206-207) [grifo nosso].

Nos trechos destacados, há uma sensível desaceleração do discurso. Demoramos mais tempo para ler do que a água levaria para escorrer da chaleira em direção aos pés de Kambili. Isso aumenta o impacto da cena, que, se fosse rápida, talvez não causasse tanta comoção. É possível perceber, assim, que a narradora mantém um rígido controle sobre o tempo da narrativa, o que é significativo se levarmos em conta que essa era a forma como Eugene controlava o cotidiano dos filhos:

Kambili was written in bold letters on top of the white sheet of paper, just as Jaja was written on the schedule above Jaja's desk in his room. [...] Papa liked order. It showed even in the schedules themselves, the way his meticulously drawn lines, in black ink, cut across each day, separating study from siesta, siesta from family time, family time from eating, eating from prayer, prayer from sleep. He revised them often.¹⁴⁹ (PH, p. 23-24)

O único momento em que Jaja e Kambili estão dispensados dos horários é quando estão em Abba para as festas de fim de ano. Quando se preparam para ir à casa de tia Ifeoma, a primeira coisa que Eugene faz é preparar um novo horário para Jaja e Kambili (PH, p. 108), incluindo no cronograma um “tempo com os primos”. No entanto, as folhas de papel são confiscadas por tia Ifeoma, o que deixa Kambili e o irmão nervosos (PH, p. 124). Ainda assim, a narradora vai para a cama cedo, porque sabia que aquele era o horário que o pai havia estipulado para que ela fosse dormir. Mesmo que essa rigidez do tempo cronometrado arrefeça na vida de Kambili, ela não deixa de existir, deixando entrever, na forma como ela se atém firmemente ao tempo cronológico para narrar a história, a presença invisível de Eugene na filha.

2.4. Aspectos ideológicos

Até aqui procuramos demonstrar e analisar como funciona a configuração do narrador em *Purple Hibiscus*. Ao longo do texto tentamos amarrar as técnicas e estratégias empregadas na narrativa à construção do sentido geral da obra, que será nosso foco principal aqui. Como colocamos no início do tópico 3, os aspectos ideológicos estão

¹⁴⁹ “Na parte de cima da folha branca estava escrito meu nome, “Kambili”, em negrito, assim como “Jaja” estava escrito no horário colado na parede em frente à escrivaninha do quarto dele. [...] Papa gostava de ordem. Isso ficava patente nos próprios horários, na forma meticulosa como ele desenhava as linhas, em tinta negra, cortadas horizontalmente a cada dia, separando a hora de estudar da hora da sesta, a da sesta da hora de ficar com a família, a de ficar com a família da hora das refeições, a das refeições da hora de rezar, a de rezar da hora de dormir. Papa revisava nossos horários com frequência.” (HR, p. 30).

na forma muito mais que no conteúdo. Dessa maneira, depois de analisar detalhadamente a composição do narrador, foi possível levantar três questões preponderantes a respeito do que chamamos de “aspectos ideológicos”: o processo de (des)colonização; o papel da História; e o significado de engajamento na obra.

Não é coincidência que a primeira linha do romance seja “Things started to fall apart”. Grande admiradora da obra de Chinua Achebe, Chimamanda Adichie não esconde a intertextualidade de *Purple Hibiscus* com *Things fall apart*. O primeiro romance publicado pelo autor nigeriano narra a história de Okwonkwo tendo como principal eixo argumentativo o impacto que a presença dos missionários cristãos causou na vida dos vilarejos. Logo, é perceptível que não só a primeira linha do romance aponta para a obra de Achebe como também o tema principal, ou seja, a religião, é outro ponto em comum. Se no romance de Chinua Achebe a história se passa na época da colonização, Chimamanda transfere sua narrativa para o final do século XX. Do diálogo entre essas duas obras fica-nos a conclusão de que os impactos da colonização não deixaram de existir depois da independência do país, já que os dois romances mostram um futuro nada esperançoso: Okwonkwo suicida-se enforcado numa árvore; e Kambili jamais se recuperará dos danos psicológicos que sofreu.

Como discutimos no tópico anterior, parece que a preocupação da autora ao elaborar um romance tal qual *Purple Hibiscus* seja não a de apontar um futuro de esperança, uma luz no fim do túnel, mas exatamente a de mostrar o quanto esse túnel é escuro, ou seja, fazer com que o leitor perceba a complexidade envolvida tanto no processo de colonização quanto no de descolonização. Assim, o romance sugere, através da composição da narradora, que a simples descolonização – representada pela morte de Papa – não é a solução. E nesse sentido a História parece ter um papel importante.

Como colocamos no tópico 3.1, o uso dos diferentes tipos de discurso e seus efeitos parecem sugerir uma concepção de História que vai além da mera rememoração do passado. Nesse sentido, a postura distanciada de Kambili como narradora é bastante significativa, já que, em seu processo narrativo, ela não passa efetivamente por uma transformação de perspectiva. Quando Kambili inicia sua narrativa pelo clímax para então buscar, no que aconteceu antes, as origens da ruptura, parece haver uma sugestão de que as respostas estariam no passado. Entretanto, a forma como Kambili explora esse passado – de maneira superficial e, muitas vezes, evitando as questões mais dolorosas – torna de certa forma inócuo esse esforço. Ela usa o passado como justificativa sem explorar os

significados do que encontra. Suas conjecturas não mostram amadurecimento e ela permanece num limbo de liberdade talvez ilusória. Sendo assim, de que serve o passado?

Por outro lado, a atuação do autor implícito é fundamental para que o leitor perceba exatamente essas fissuras na narrativa de Kambili, apontando a superficialidade de seu pensamento e o quanto ela permanece inconsciente em relação aos efeitos do que narra em si própria. Isto posto, os aspectos formais do romance, em conjunto com as características da narradora, sugerem uma concepção circular de História: o passado vive no presente, nos efeitos gerados por ele. Logo, não basta olhar para o passado: deve-se olhar as consequências desse passado no presente.

Nesse sentido, é possível perceber que o romance traz duas acepções de engajamento: uma vem da forma, outra, do conteúdo; e é do embate entre essas duas concepções que nasce o significado de engajamento proposto na obra.

No plano do conteúdo, não é difícil observar que o engajamento – tal como é comumente entendido, ou seja, como a expressão de uma posição política – está figurado no jornal de Eugene, nas manifestações por liberdade que tomaram as ruas após o golpe militar, e nos diálogos e atitudes de tia Ifeoma, Obiora e Amaka. Kambili menciona várias vezes como o pai era admirado pela coragem em publicar “a verdade”, ao contrário dos outros jornais que, por medo, se colocavam ao lado do novo regime. Tanto que, por causa da matéria sobre Nwankiti, Ade Coker acaba morto. A narradora também não deixa de relatar que os manifestantes fechavam as ruas sacudindo ramos verdes e pedindo liberdade em seu caminho para a escola.

Mas é nos diálogos que ela presencia na casa de Ifeoma que a posição política fica mais evidente. Kambili ouve a tia conversando com uma amiga da universidade, dizendo como as coisas estavam ficando cada vez mais difíceis. Ela presencia uma manifestação dos estudantes à noite, pedindo por condições básicas para estudar. Também é na casa da tia que ela vê o resultado daquilo que antes só escutava no rádio: a miséria dos professores que não recebem o salário há meses e a constante falta de água e luz que, curiosamente, não aparecem no *Standard*. Amaka, por sua vez, diz que só ouve músicas culturalmente conscientes, e é descrita por Kambili como uma jovem corajosa que fala o que pensa. No entanto, essa coragem se mostra inócua, porque suas cartas ao escritório do chefe de Estado e ao embaixador nigeriano nos Estados Unidos,

denunciando o estado lamentável do sistema judiciário da Nigéria, não têm resultado “but still it was important to her that she do something”¹⁵⁰ (PH, p. 300).

No plano formal, por outro lado, temos uma narradora que não está realmente interessada em política, é financeiramente privilegiada e, mesmo tendo visto a situação das pessoas em Nsukka ou mesmo em Abba, não parece se incomodar com isso. Não obstante, apesar de saber que o pai jamais praticaria ações corruptas, depois da morte de Eugene não se acanha ao subornar qualquer um que pudesse ajudar seu irmão na cadeia. Ela se submete ao sistema de corrupção inescrupulosamente numa clara postura de “os fins justificam os meios”. Assim, quando Kambili e Mama subornam juízes, guardas e médicos para manter Jaja vivo e tentar soltá-lo o mais depressa possível, parece haver uma resignação diante da corrupção do sistema, como se fosse algo inevitável, inelutável. De um lado, então, temos ações reprimidas e que não dão resultado; de outro, uma resignação cansada. O que isso nos diz sobre engajamento?

Na carta que Kambili recebe de Ifeoma, em que ela compara as dificuldades do governo com as dificuldades que um bebê enfrenta para aprender a andar, ela parece confirmar o fato de que o sistema corrupto é inevitável ao mesmo tempo em que sugere que esses erros serão superados com o tempo; que um dia, a Nigéria teria bons governantes no poder e não sucessivos golpes e contra-golpes. Mas a estrutura do romance não parece ser tão otimista. O embate entre essas duas perspectivas parece insinuar que o engajamento da simples denúncia, do discurso vazio que ninguém lê, como as cartas de Amaka, é tão estéril quanto a resignação total ao sistema. Não é disso que a mudança nasce. E, nesse sentido, o texto parece apontar para a concepção de História, tal qual analisamos nos parágrafos acima, como um possível caminho para a mudança. O engajamento consiste, então, na reflexão sobre os efeitos do passado no presente, no enfrentamento dos danos causados por esse passado tais quais eles se mostram.

¹⁵⁰ “[...] mas mesmo assim era importante para ela fazer *alguma coisa*.” (HR, p. 314).

3. Half of a Yellow Sun

“Education is a priority! How can we resist exploitation if we don’t have the tools to understand exploitation?”
(*Half of a Yellow Sun*, p. 11)

3.1. Ponto de vista e controle de distância

O segundo romance publicado pela autora nigeriana narra a história da Guerra Civil que deu origem à República de Biafra – a cuja bandeira o título faz referência – no final da década de 1960. Assim como em *Americanah*, como veremos no próximo capítulo, temos aqui um narrador em terceira pessoa cuja onisciência seletiva transita entre três protagonistas – Ugwu, Olanna e Richard – os quais dão vida ao contexto histórico. O romance é dividido em 4 partes cujos títulos marcam o tempo dos acontecimentos ali narrados, e cada capítulo é dedicado a um ponto de vista específico, alternando-se entre Ugwu, Olanna e Richard. Além disso, paralelamente, ao final de 8 dos 37 capítulos encontram-se excertos de uma espécie de rascunho de um livro chamado “The world was silent when we died”¹⁵¹, cuja autoria só é revelada na última página, com a dedicatória: “Ugwu writes his dedication last: *For Master, my good man*”¹⁵² (HYS, p. 433), e a que nos dedicaremos especialmente no tópico 3.1. O quadro abaixo sistematiza a organização dos pontos de vista por capítulo:

Tabela 3 - Capítulos e pontos de vista em *Half of a Yellow Sun*

Parte	Capítulo	Ponto de vista		
		Ugwu	Olanna	Richard
1 Early sixties	1	X		
	2		X	
	3			X
	4	X		
	5		X	
	6			X
2 Late sixties	7	X		
	8		X	
	9			X
	10	X		
	11		X	
	12			X
	13		X	

¹⁵¹ Na tradução da Companhia das Letras: “O mundo estava calado quando nós morremos”.
¹⁵² “Por último, Ugwu põe a dedicatória: *Para meu bom homem, o Patrão.*” (MSA, p. 500).

	14			X
	15	X		
	16			X
	17		X	
	18	X		
3 Early sixties	19	X		
	20		X	
	21			X
	22	X		
	23		X	
	24			X
4 Late sixties	25		X	
	26	X		
	27			X
	28		X	
	29	X		
	30			X
	31		X	
	32	X		
	33			X
	34		X	
	35	X		
	36			X
		37		X

Fonte: A Autora (2020).

Observa-se que 12 capítulos são narrados do ponto de vista de Ugwu; 13, de Olanna; e 12, de Richard, numa distribuição bastante equilibrada entre os três. Nesse sentido, não se poderia afirmar que existe preferência por algum ponto de vista. Por outro lado, o fato de um texto escrito por Ugwu acompanhar a narrativa – de forma semelhante ao que acontece com os *posts* do *blog* de Ifemelu em *Americanah* – demonstra que possivelmente existe uma inclinação do autor implícito para com essa perspectiva, que pode ser justificada pela caracterização das personagens, em especial quanto à origem social, nível econômico e escolaridade. Além disso, a organização temporal dos capítulos, tal qual veremos mais detidamente no tópico 3.5, permite-nos comparar a vida das personagens antes, durante e depois da guerra, observando as transformações físicas e psicológicas pelas quais Ugwu, Richard e Olanna passam.

É o olhar de Ugwu que abre a narrativa. O garoto, que na opinião de Odenigbo poderia ter tanto 12 quanto 30 anos de idade – “probably thirteen”, como ele acrescenta –, é acompanhado pela tia até a casa do professor de matemática onde passará a morar e trabalhar como *houseboy*. De início já se estabelece uma relação de estranhamento entre o mundo de Ugwu, essencialmente rural e fundamentado nos costumes tradicionais, e o mundo de Odenigbo, acadêmico, ocidentalizado e urbano: “He had never seen anything like the streets that appeared after they went past the university gates, streets so smooth

and tarred that he itched to lay his cheek down on them”¹⁵³ (HYS, p. 3). Isso fica ainda mais evidente na descrição da casa do professor a partir do olhar do garoto:

Ugwu entered the kitchen cautiously, placing one foot slowly after the other. When he saw the white thing, almost as tall as he was, he knew it was the fridge. His aunty had told him about it. A cold barn, she had said, that kept food from going off. He opened it and gasped as the cool air rushed into his face. Oranges, bread, beer, soft drinks: many things in packets and cans were arranged in different levels and, at the top, a roasted chicken, whole but for a leg. Ugwu reached out and touched the chicken. The fridge breathed heavily in his ears. He touched the chicken again and licked his finger before he yanked the other leg off, eating it until he had only the cracked, sucked pieces of bones left in his hand. Next, he broke off some bread, a chunk that he would have been excited to share with his siblings if a relative had visited and brought a gift. He ate quickly, before Master could come in and change his mind. He had finished eating and was standing by the sink, trying to remember what his aunty had told him about opening it to have water gush out like a spring, when Master walked in. [...] Ugwu turned off the tap, turned it on again, then off. On and off and on and off until he was laughing at the magic of the running water and the chicken and bread that lay balmy in his stomach. He went past the living room and into the corridor. There were books piled on the shelves and tables in the three bedrooms, on the sink and cabinets in the bathroom, stacked from floor to ceiling in the study, and in the storeroom, old journals were stacked next to crates of Coke and cartons of Premier beer. Some of the books were placed face down, open, as though Master had not yet finished reading them but had hastily gone on to another. Ugwu tried to read the titles, but most were too long, too difficult. *Non-Parametric Methods. An African Survey. The Great Chain of Being. The Norman Impact Upon England.* He walked tiptoe from room to room, because his feet felt dirty, and as he did so he grew increasingly determined to please Master, to stay in this house of meat and cool floors. [...] when it got dark, he turned the light on and marvelled at how bright the bulb that dangled from the ceiling was, how it did not cast long shadows on the wall like the palm oil lamps back home.¹⁵⁴ (HYS, p. 6-7)

¹⁵³ “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.” (MSA, p. 11).

¹⁵⁴ “Ugwu entrou na cozinha com toda a cautela, pondo um pé atrás do outro lentamente. Quando viu a coisa branca, quase tão alta quanto ele, entendeu que era a geladeira. A tia já tinha lhe contado a respeito. Uma despensa gelada, explicara ele, que evitava que a comida estragasse. Abriu e, boquiaberto, sentiu o ar frio correndo pelo rosto. Laranjas, pão, cerveja, refrigerantes: várias coisas em pacotes e latas tinham sido postas em diferentes prateleiras e, na de cima, havia um luzente frango assado inteirinho, fora uma perna já comida. Ugwu esticou a mão e tocou no frango. A geladeira respirava pesado em suas orelhas. Tocou no frango de novo e lambeu o dedo, antes de arrancar a outra perna, que comeu até não sobrar quase nada na mão, a não ser uns fragmentos do osso. Em seguida, pegou um pedaço de pão, um naco que dividiria satisfeito com os irmãos, se por acaso algum parente viesse visitá-lo trazendo o pão como presente. Comeu bem rápido, antes que o Patrão pudesse aparecer e mudar de ideia. Tinha terminado e estava em frente à pia, tentando lembrar o que a tia dissera sobre abrir a torneira para ter um jato de água jorrando como se fosse uma fonte, quando o Patrão entrou. [...] Ugwu fechou a torneira, 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 do pão reconfortantes na barriga. Passou pela sala e entrou num corredor. Havia livros amontoados nas prateleiras e mesas dos três aposentos, na pia e nos armários do banheiro, empilhados do chão ao teto no escritório e, na despensa, eram pilhas e pilhas de jornais antigos ao lado de caixas de Coca e de cerveja Premier. Alguns livros estavam abertos, com o dorso para cima, como se o Patrão, sem ter terminado de ler um, tivesse passado rapidamente para outro. Ugwu tentou ler os títulos, mas eram quase todos muito longos,

É possível perceber que esse passeio de Ugwu pela casa do acadêmico ocorre, no nível discursivo, principalmente com o objetivo de enfatizar a distância que há entre o que Ugwu conhece e aquele novo mundo dos professores da Universidade de Nsukka ao qual havia sido iniciado brevemente no diálogo com a tia (HYS, p. 3). Nesse sentido, é importante destacar o papel fundamental da escolha lexical na descrição desses ambientes que enfatiza o quão incomuns aqueles objetos são para o garoto, como em “he saw the **white thing**, almost as tall as he was”. Outras vezes, o narrador estabelece uma comparação entre o que é conhecido para Ugwu e o que ele vê, de forma a destacar as diferenças: “was standing by the sink, **trying to remember what his aunty had told him about opening it to have water gush out like a spring**”; “**marvelled at how bright the bulb that dangled from the ceiling was, how it did not cast long shadows on the wall like the palm oil lamps back home**”. E, assim, nessa construção de cenário temos, simultaneamente, a construção de Ugwu: um garoto alto, que não sabe ler direito, que vem de uma casa onde raramente se come carne, cuja dinâmica de convivência se estabelece a partir do respeito à hierarquia familiar e à partilha, e para quem água encanada, banheiro, luz elétrica e geladeira não fazem parte do dia a dia. Não obstante, a forma como ele reage diante das novidades da casa do professor demonstra ingenuidade e inocência, por exemplo quando abre e fecha a torneira “on and off and on and off” até rir diante da mágica de controlar o jorro d’água, e a forma como engole o frango e o pão rapidamente, imaginando que Odenigbo poderia mudar de ideia a qualquer momento e proibi-lo de comer o que quisesse. Esses são traços importantes na personalidade de Ugwu e suas maiores perdas ao longo da narrativa.

Como *houseboy*, Ugwu sabia que era responsável por cuidar da casa. Ao longo do romance, pode-se perceber que essa era uma prática comum na cultura nigeriana: uma família mais abastada “contratava” os serviços de um adolescente (menino ou menina, como veremos adiante) que passaria a morar na cidade nessa nova casa. Esse adolescente teria moradia, comida e algum tipo de formação técnica (se essa fosse a vontade de seu patrão) em troca de seus serviços domésticos. O que não estava previsto era sua matrícula na escola para os filhos dos professores da Universidade. Master pergunta a Ugwu se ele

muito difíceis. “Métodos não paramétricos.” “Uma pesquisa sobre a África.” “A grande corrente do ser.” “O impacto normando sobre a Inglaterra.” Ele foi na ponta dos pés de aposento em aposento, afinal estava com os pés sujos, e, enquanto fazia sua visita de reconhecimento, ficava cada vez mais decidido a agradar o Patrão e a permanecer nesta casa onde havia carne e chão fresco. [...] quando escureceu, acendeu a luz e se maravilhou com o brilho da lâmpada pendurada no teto, com o fato de ela não lançar longas sombras na parede, como acontecia com as lamparinas a óleo de palmiste de sua casa.” (MSA, p. 14-16).

havia frequentado a escola e o garoto responde: “Standard two, sah. But I learn everything fast”¹⁵⁵ (HYS, p. 11). Como alguém desejoso de agradar, essa é a frase que Ugwu mais repete ao longo desses primeiros capítulos quando ele não sabe algo: “I learn everything very fast!”, como a tia Ihe havia instruído. Ao ser perguntado sobre o motivo, Ugwu explica que não pôde avançar com os estudos porque tivera de ajudar o pai, cujas plantações não tinham vingado. Isso provoca um rompante no Patrão: ““Your father should have borrowed!” Master snapped, and then, in English, ‘Education is a priority! How can we resist exploitation if we don’t have the tools to understand exploitation?’”¹⁵⁶ (HYS, p. 11). Nesse trecho, também é importante destacar o quanto a educação será tratada como um valor a ser defendido: uma possibilidade de escapar à opressão e compreender a própria condição de explorado dentro do sistema. Diante disso, Odenigbo determina: “I will enroll you in the staff primary school”¹⁵⁷ (HYS, p. 11), o que desconcerta o garoto:

Ugwu’s aunty had told him that **if he served well for a few years, Master would send him to commercial school where he would learn typing and shorthand**. She had mentioned the staff primary school, but only to tell him that it was for the children of the lecturers, who wore blue uniforms and white socks so intricately trimmed with wisps of lace that you wondered why anybody had wasted so much time on mere socks.¹⁵⁸ (HYS, p. 11) [grifo nosso]

Ou seja, mesmo que o patrão desse a oportunidade para seu criado de ter algum tipo de educação, esta seria fundamentalmente técnica: “commercial school where he would learn typing and shorthand”. No entanto, conforme se desenha a personalidade e os ideais de Odenigbo, percebe-se que esse não é o tipo de educação que ele defende: como apontamos acima, para o professor, a educação deve oferecer as ferramentas necessárias para se compreender a exploração. Em outras palavras, ele se alia à ideia de uma educação emancipadora. Esse parece ser o motivo pelo qual ele escolhe matricular

¹⁵⁵ “Até o segundo ano, *sah*. Mas eu aprendo tudo muito rápido.” (MSA, p. 20).

¹⁵⁶ ““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 à exploração se não temos as ferramentas para entender o que é exploração?”” (MSA, p. 20).

¹⁵⁷ “Vou matricular você na escola primária dos filhos dos funcionários” (MSA, p. 20).

¹⁵⁸ “A tia de Ugwu Ihe havia dito que **se fosse um bom criado, por alguns anos, o Patrão o mandaria para uma escola comercial, onde aprenderia datilografia e taquigrafia**. Ela havia feito menção à escola primária dos funcionários da faculdade, mas apenas para Ihe dizer que era só para os filhos dos professores, e que eles usavam uniforme azul e meias brancas com um trabalho tão intrincado de renda que a gente ficava imaginando por que alguém iria gastar tanto tempo apenas com meias.” (MSA, p. 20) [grifo nosso].

Ugwu na escola da universidade ao invés de colocá-lo num curso técnico, de caráter prático e visando primordialmente o trabalho. Aqui também é importante destacar que a crítica à educação técnica, tal qual fica subentendido, não se volta somente ao fato de esta ser “tecnicista”, mas principalmente ao fato de que, do ponto de vista de Odenigbo – na forma como ele expressa sua opinião sobre o assunto, já que não temos acesso à sua consciência –, esses cursos de taquigrafia e datilografia só preparariam o sujeito para desempenhar papéis subalternos e mecanicistas, operando para a manutenção do *status quo*.

Ainda que Ugwu não compreenda muito do que o Patrão diz, Odenigbo conversa com o *houseboy* sobre as notícias do jornal e sobre política, por vezes tentando explicar, com analogias e metáforas que sejam familiares ao garoto, o sentido de suas palavras, como vemos no trecho abaixo:

‘You know who really killed Lumumba?’, Master said, looking up from a magazine. ‘It was the Americans and the Belgians. It had nothing to do with Katanga.’ ‘Yes, sah,’ Ugwu said. **He wanted Master to keep talking, so he could listen to the sonorous voice**, the musical blend of English words in his Igbo sentences. ‘You are my houseboy,’ Master said. ‘If I order you to go outside and beat a woman walking on the street with a stick, and you then give her a bloody wound on her leg, who is responsible for the wound, you or me?’ **Ugwu stared at Master, shaking his head, wondering if Master was referring to the chicken pieces in some roundabout way.**¹⁵⁹ (HYS, p. 10)

Quando Odenigbo tenta explicar a questão do assassinato do congolês Lumumba¹⁶⁰ a partir de uma metáfora, Ugwu imagina que o patrão esteja se referindo, de alguma forma, aos pedaços de frango que ele havia guardado no bolso dos shorts antes de ir dormir no dia anterior. O efeito dessa justaposição gera uma comicidade semelhante àquela que vimos em *Purple Hibiscus* quando Kambili compreende algo literalmente.

¹⁵⁹ ““Você sabe quem na verdade matou Lumumba?”, disse o Patrão, erguendo os olhos de uma revista. “Foram os americanos e os belgas. Não teve nada a ver com Katanga.” “Pois não, *sah*”, disse Ugwu. **Queria que o Patrão continuasse falando, para poder escutar sua voz sonora, a mistura musical de palavras inglesas nas frases que dizia em ibo.** “Você é meu criado. Se eu lhe der ordem para sair na rua e surrar uma mulher que passa, apoiada num cajado, e você então a fere na perna, quem é responsável pela ferida sangrenta, você ou eu?” **Ugwu fitava o Patrão, sacudindo a cabeça, se perguntando se por acaso ele estava se referindo por linhas tortas ao frango assado.**” (MSA, p. 19) [grifo nosso].

¹⁶⁰ Patrice Lumumba (1925-1961) foi um intelectual e líder político congolês que lutou pela independência do Congo contra a colonização belga. Lumumba foi assassinado um ano depois da independência. Segundo Juca Guimarães (ALMA PRETA, 2021), “O líder do povo congolês foi fuzilado numa emboscada em 17 de janeiro de 1961, numa região do sudoeste do Congo, e seu corpo foi derretido em ácido. A única parte que sobrou foi um dente, supostamente guardado como souvenir por um oficial belga que acompanhou o crime.” Disponível em <<https://almapreta.com/sessao/africa-diaspora/conheca-a-historia-de-patrice-lumumba-libertador-do-congo-que-faria-96-anos-hoje>>, acesso em 17 fev. 2022.

Além disso, como vai ocorrer em vários outros momentos, questões históricas e políticas serão inseridas no texto através do discurso direto. A menção a Lumumba não é fortuita e faz parte da construção não só do contexto em que a narrativa se passa, como principalmente da reflexão que emerge das estratégias de representação utilizadas no romance.

Essa cena, assim como as citadas anteriormente, corrobora a construção da personagem de Ugwu como oriundo de uma realidade completamente diferente. A abstração não fazia parte de seu raciocínio, embora ele, muitas vezes, demonstre certa sabedoria mística, ligada aos rituais tradicionais de sua cultura. Em outras palavras, ele compreende o mundo de forma diferente da de Odenigbo. Na sua realidade, eventos externos e internacionais como a Guerra do Congo sequer existiam. Nesse sentido, o autor implícito parece propor um questionamento ao leitor em relação ao papel da educação na emancipação dos países colonizados e em que medida essa educação, que, na verdade, vem do processo de colonização, pode conviver com a cultura tradicional ou mesmo, como o próprio acadêmico defende, emancipar os sujeitos de sua condição de oprimidos/colonizados.

O fato de as discussões políticas que ocorrem na casa de Odenigbo nos serem apresentadas a partir do olhar de Ugwu é bastante significativo, tanto do ponto de vista narrativo, para o desenvolvimento do personagem, quanto do ponto de vista simbólico, já que, como apontamos no parágrafo anterior, o garoto é ao mesmo tempo aquele que menos compreende essas situações e que tem acesso a diferentes pontos de vista, coletando-os para si e para o leitor. Dessa forma, sua função narrativa se aproxima à de Kambili, em *Purple Hibiscus*, pois ele é o observador silencioso que terá acesso a mais informações que outros personagens, embora isso não signifique necessariamente que ele de fato vai ter consciência do conteúdo e das implicações desses diálogos revolucionários.

Nesse sentido, parece haver dois momentos principais para o *houseboy*: o primeiro, que acompanhamos de perto e que se passa no desenvolvimento da narrativa; e o segundo, a que não temos tanto acesso, exceto por um ou outro vislumbre de Richard sobre o que Ugwu tanto escreve em pedaços de papel. No primeiro, temos o amadurecimento do garoto pelo próprio processo de crescimento – o menino que se transforma em homem – e pelo acesso à educação, visível na alteração lexical e na maior desenvoltura para conversar com outros personagens, especialmente em língua inglesa – a qual ele admira grandemente. A princípio, nessa fase, Ugwu ainda não tem consciência da própria condição e do que é a guerra civil, embora ouça com frequência Odenigbo e

Olanna conversarem sobre o assunto. Ele valoriza os livros e o conhecimento acadêmico e se espelha no casal de professores mais como uma questão de status social que qualquer pretensão de emancipação. Ugwu gosta de ser respeitado, em especial pelas garotas. Primeiro Nnesinachi, vizinha de *umunna*, quando ele ainda era um menino; depois, Eberechi, refugiada que vivia no mesmo local em que a família de Odenigbo estava alocada durante a guerra e pela qual nutre o desejo que acabará por selar seu destino: é no retorno da casa de Eberechi, depois de beijá-la pela primeira vez, que Ugwu acaba recrutado pelos soldados biafrenses.

Assim, dá-se início à transformação que desencadeará a segunda fase do amadurecimento de Ugwu. Após ter detonado uma granada caseira com sucesso num combate contra os nigerianos, Ugwu e outros soldados, um dos quais, de apelido High-Tech, não passava de um pré-adolescente, roubam um carro, em nome do exército de Biafra, de um casal que estava indo em busca do filho desaparecido, e dirigem até um bar de beira de estrada. Lá, pedem cerveja, mas a garota que os atende diz que havia acabado. Diante dos gritos exaltados dos demais soldados ordenando que a moça lhes arrumasse cerveja, Ugwu intervém: “She has said there is no beer [...] Let her bring *kai-kai*”¹⁶¹ (HYS, p. 364). Como havia surpreendido os demais ao matar alguns nigerianos pouco antes, Ugwu tinha ganhado não só autoconfiança como o respeito dos outros, passando a ser chamado de “Target destroyer”, por ter “acertado o alvo”. Por isso, sua intervenção é ouvida e os biafrenses se acomodam enquanto a garota lhes serve a aguardente caseira. Em seguida, ao ver High-Tech usando uma folha do livro *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave: Written by Himself*, volume que ele havia encontrado escondido atrás do quadro negro da escola que fora transformada em quartel, para enrolar um cigarro de maconha, Ugwu se enfurece.

Nesse ponto, é importante destacar como a educação que Ugwu recebe na casa de Odenigbo transforma sua personalidade. Ele não só valorizava o fato de o patrão tê-lo matriculado na escola da Universidade, dando-lhe oportunidade de ter uma educação completa, como também mantém pelos livros uma fascinação que aos poucos se transforma numa espécie de carinho e cuidado. O Patrão o incentivava a ler, dando-lhe livros que, a princípio, o garoto não entendia direito, mas que se esmerava em ler tantas vezes quantas fossem necessárias. Com isso, Ugwu aprendeu a apreciar a leitura, algo de que sentia falta nos anos em que ficaram exilados em Umuhaia, fugindo da guerra. Logo,

¹⁶¹ “Ela já disse que não tem cerveja [...] Deixa ela trazer *kai-kai*.” (MSA, p. 421).

quando encontra o livro de Frederick Douglass, é como se ele encontrasse um refúgio, que, no decorrer da leitura vai se transformar na fonte de força de que Ugwu precisa para passar por aquela experiência. Além disso, por ter sido escrito por um homem negro escravizado, com destaque no título para “*Written by Himself*”, o livro o fascina de tal forma que Ugwu o lê e relê até decorar trechos inteiros, o que possivelmente o inspirou a escrever, ele mesmo, um livro. Assim, quando vê que High-Tech arrancara o frontispício do volume precioso, Ugwu reage com violência, tentando bater no garoto, antes de ser segurado pelos demais e voltar para o gim de má qualidade, bebendo com amargura. Em seguida, sai do bar para urinar e fica ali por alguns instantes observando a noite, até que ouve gritos dentro do bar:

Perhaps somebody had won some bet or other. They tired him. The war tired him. When he finally went back inside, **he stopped at the door. The bar girl was lying on her back on the floor, her wrapper bunched up at her waist, her shoulders held down by a soldier, her legs wide, wide ajar. She was sobbing, ‘Please, please, biko.’ Her blouse was still on. Between her legs, High-Tech was moving. His thrusts were jerky, his small buttocks darker-coloured than his legs.** The soldiers were cheering. [...] High-Tech groaned before he collapsed on top of her. A soldier pulled him off and was fumbling at his own trouser when somebody said, ‘No! Target Destroyer is next!’ Ugwu backed away from the door. ‘*Ujo abiala o!* Target Destroyer is afraid!’ Ugwu shrugged and moved forwards. ‘Who is afraid?’ he said disdainfully. ‘I just like to eat before others, that is all.’ ‘The food is still fresh!’ ‘Target Destroyer, aren’t you a man? *I bukwa nwoke?*’ On the floor, the girl was still. Ugwu pulled his trousers down, surprised at the swiftness of his erection. She was dry and tense when he entered her. He did not look at her face, or at the man pinning her down, or at anything at all as he moved quickly and felt his own climax, the rush of fluids to the tips of himself: a self-loathing release. He zipped up his trousers while some soldiers clapped. Finally he looked at the girl. She stared back at him with a calm hate.¹⁶² (HYS, p. 365) [grifo nosso]

¹⁶² “Talvez alguém tivesse vencido uma aposta qualquer. Eles o cansavam. A guerra o cansava. Quando finalmente voltou lá para dentro, **parou na porta mesmo. A moça do bar estava deitada no chão, os panos enrolados na cintura, os ombros seguros por um soldado, as pernas esparramadas. Ela soluçava. “Por favor, por favor, biko.” A blusa ainda estava no lugar. Entre as pernas dela, High-Tec se movia. Seus movimentos eram espasmódicos, o traseiro pequeno mais escuro que as pernas. Os soldados aplaudiam. [...] High-Tec gemeu, antes de cair em cima dela. Um soldado o puxou para o lado e estava mexendo na própria calça quando alguém disse: “Não! O próximo vai ser o Destruidor de Alvos!”.** Ugwu recuou um pouco. “*Ujo abiala o!* O Destruidor de Alvos está com medo!” Ugwu deu de ombros e se aproximou. “Quem é que está com medo?”, disse com desdém. “É que eu gosto de comer antes dos outros, só isso.” “A comida ainda está fresca!” “Destruidor de Alvos, você não é homem? *I bukwa nwoke?*” No chão, a moça não se mexia. Ugwu desceu a calça, surpreso com a rapidez de sua ereção. Ela estava seca e tensa quando entrou nela. Ugwu não olhou para o rosto dela, nem para o homem segurando seus ombros, nem para nada, enquanto se movia rapidamente e sentia seu próprio clímax, a onda de fluidos chegando: um desafogo de auto-repulsão. Abotoou a calça, enquanto alguns soldados aplaudiam. Por fim, olhou para a moça. Ela o fitou de volta com uma raiva mansa.” (MSA, p. 422-423) [grifo nosso].

A cena se divide em três partes: a princípio, o narrador está dentro de Ugwu, pois acompanhamos suas divagações a respeito da guerra e de como ele se sente (ou ressentido) em relação a todo aquele sofrimento. Ao entrar novamente no bar, para na porta: aqui, temos a segunda parte. O narrador se descola ligeiramente da consciência de Ugwu para descrever o que está acontecendo no bar a partir do seu ponto de vista. O fato de Ugwu parar na porta demonstra que aquilo, de alguma forma, o assustou. Além disso, é importante destacar os detalhes que o rapaz apreende: a garota deitada no chão, nua da cintura para baixo, com as pernas abertas e High-Tech entre elas, movimentando-se, o pequeno traseiro mais escuro que as pernas. Em seguida, o narrador parece se descolar completamente de Ugwu e pairar sobre a cena, de forma que, ao ser ‘convidado’ pelos demais a ser o próximo, ele dá um passo atrás; quando é chamado de covarde, volta a entrar no bar, assumindo um ar de desdém e indiferença. Não sabemos o que passou pela cabeça de Ugwu nesse momento. O garoto cuja inocência era tocante no início do romance, parece ter se perdido durante o curto período em que viveu os horrores da guerra. Ele já não hesita. Ao baixar as calças, temos o terceiro momento, pois o narrador novamente volta a assumir a perspectiva de Ugwu que viu com surpresa a própria ereção, para, em seguida, assumir uma perspectiva mais objetiva em relação ao que estava acontecendo. Dessa forma, sabemos o que Ugwu sentiu fisicamente: “She was dry and tense when he entered her. He did not look at her face, or at the man pinning her down, or at anything at all as he moved quickly and felt his own climax, the rush of fluids to the tips of himself”, mas não o que pensou ou que emoções lhe tomaram no momento do estupro. É como se a pequena distância que se interpõe entre o narrador e a consciência de Ugwu não fosse necessariamente de cunho moral, já que Ugwu tinha plena consciência do que estava fazendo, haja visto que ao acessarmos novamente os sentimentos do garoto, o gozo é descrito como “um desafogo de auto-repulsão” (MSA, p. 423).

Como se estabelecesse um paralelo com o estupro que Ugwu pratica, o fato de sua irmã, Anulika, ter sido violentada e espancada por vários homens à beira do rio durante a guerra parece o destino cobrando seu preço; ou seja, a forma como esses elementos aparecem na narrativa, primeiro o ato de Ugwu e, depois, o que ocorreu com Anulika, e a culpa que Ugwu sente a respeito do que fez, dão a ideia de que, de alguma forma, o estupro de Anulika tenha sido causado pelo de Ugwu. Além disso, como o próprio Ugwu destila maldições quando contrariado, o que parece uma prática comum entre as pessoas de sua tribo, o olhar cheio de ódio da garota do bar parece lançar sobre ele uma espécie de maldição muda, cujo resultado ele saberá apenas ao final, quando,

com o fim da guerra, puder visitar os parentes na *umunna*, sendo informado por Nnesinachi sobre o que aconteceu com sua irmã: “They said the first one climbed on top of her, she bit him on the arm and drew blood. They nearly beat her to death. One of her eyes has refused to open well since”¹⁶³ (HYS, p. 421).

Ao final do capítulo 29, Ugwu toma conhecimento através do rádio que os nigerianos haviam conquistado a cidade de Umuhaia, capital de Biafra. Os soldados começam a recolher seus pertences. O comandante diz que eles deverão contra-atacar, mas, para Ugwu, a guerra parecia ter perdido o sentido havia muito tempo. Ele já não se preocupa com o destino de nenhum de seus companheiros de luta, exceto pelo Capitão Ohaeto, cuja admiração ele queria conquistar. Ao se ver, então, numa trincheira junto com o oficial, Ugwu tenta impressioná-lo. No entanto, antes que pudesse conectar os cabos para armar a explosão, é atingido: “Beside him, Captain Ohaeto was a bloodied, mangled mass. Then Ugwu felt himself lifted up above the trench, helplessly, haplessly. And when he landed, it was the force of his own weight, rather than the pain firing up his whole body, that stunned him into silence”¹⁶⁴ (HYS, p. 367).

Ugwu é dado como morto. A notícia é passada para Olanna por Kainene, sua irmã gêmea, que havia sido informada por Madu, um general e velho amigo. Apesar de tudo, Olanna guarda uma esperança, já que o corpo de Ugwu não fora encontrado. No capítulo seguinte, a notícia é desmentida pelo próprio narrador, ao assumir o ponto de vista de Ugwu. Sabemos que o garoto não morrerá, mesmo que esse fosse seu desejo: “Ugwu wanted to die, at first. It was not because of the hot tingle in his head or the stickiness of blood on his back or the pain in his buttocks or the way he gasped for air, but because of his thirst”¹⁶⁵ (HYS, p. 393). Ele é levado para uma espécie de hospital de campanha e o narrador permanece colado à sua consciência, assumindo ora uma perspectiva objetiva, com a descrição do local, ora uma perspectiva subjetiva, ao acessar os pensamentos e sensações do personagem. Ao anoitecer, um padre e dois ajudantes visitam os soldados, perguntando-lhe o nome e de onde vieram:

¹⁶³ “Disseram que o primeiro que subiu nela, ela mordeu no braço e arrancou sangue. Eles quase a mataram de pancada. Um dos olhos nunca mais quis abrir direito.” (MSA, p. 487).

¹⁶⁴ “A seu lado, o capitão Ohaeto era uma pasta ensanguentada de carne. Depois Ugwu se sentiu erguido da trincheira, desamparadamente, desgraçadamente. E, ao aterrissar, foi a força do próprio peso, muito mais que a dor que acometeu todo o corpo, o que o silenciou.” (MSA, p. 424).

¹⁶⁵ “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.” (MSA, p. 454).

‘Nsukka,’ Ugwu said, when he was asked. He thought the priest’s voice was vaguely familiar, but then everything was vaguely familiar [...] ‘Nuskka? What is your name?’ the priest asked. Ugwu struggled to focus on the rounded face, the glasses, the browned collar. It was Father Damian. ‘I am Ugwu. I used to come with my madam Olanna to St Vicent de Paul.’ ‘Ah!’ Father Damian squeezed his hand and Ugwu winced. [...] ‘I know Odenigbo is with Manpower. I will send word to them’ [...] Mr Richard came some days later.¹⁶⁶ (HYS, p. 394)

A forma como Ugwu é identificado e consegue voltar para a família com quem vivia é quase um *Deus ex machina*. No entanto, a rede de coincidências que tece o reencontro dá conta de sustentar o que no nível intradieético soa como milagre: mesmo muito difícil de acontecer, não seria completamente impossível que alguém o reconhecesse no meio da confusão de soldados ensanguentados e feridos de um hospital de campanha. Richard, noivo de Kainene, branco, britânico e aspirante a escritor, encontra-o no hospital e leva-o para a casa em Orlu, onde Olanna, Odenigbo e Baby – filha do professor de matemática com a criada de sua mãe, Amala – haviam passado a morar após a queda de Umuhaia. Richard, como escritor e espécie de porta-voz das atrocidades provocadas pelo governo nigeriano ao povo biafrense para a imprensa internacional, questiona Ugwu sobre a guerra. O rapaz acaba contando sobre o livro de Frederick Douglass que encontrara, o que o cunhado de Olanna anota, dizendo:

‘I shall use this anecdote in my book.’ ‘**You are writing a book.**’ ‘Yes.’ ‘What is it about, sah?’ ‘The war, and what happened before, and how much should not have happened. It will be called “The World Was Silent When We Died”.’ Later, **Ugwu murmured the title to himself: *The World Was Silent When We Died*. It haunted him, filled him with shame.** It made him think about the girl in the bar, her pinched face and the hate in her eyes as she lay on her back on the dirty floor.¹⁶⁷ (HYS, p. 396) [grifo nosso]

¹⁶⁶ “‘Nsukka?’”, respondeu Ugwu, quando lhe perguntaram. Achou a voz do padre vagamente conhecida, mas tudo o que o rodeava era vagamente conhecido [...] “Nsukka? Como se chama?”, perguntou o padre. Ugwu lutou para se concentrar no rosto redondo, nos óculos, no colarinho marrom. Era o padre Damian. “Eu sou Ugwu. Eu costumava ir com minha patroa Olanna até a igreja de São Vicente de Paula.” “Ah!” O padre Damian apertou-lhe a mão com força e Ugwu fez uma careta. [...] “Sei que Odenigbo está com o Efetivos. Vou mandar avisá-lo” [...] Mister Richard apareceu, alguns dias depois.” (MSA, p. 455-456).

¹⁶⁷ “Vou usar essa história no meu livro.” “Está escrevendo um livro?” “Estou.” “E sobre o que é o livro, sah?” “Sobre a guerra, sobre o que aconteceu antes e sobre o que não deveria ter acontecido. Vou dar o título de ‘O mundo estava calado quando nós morremos.’” Mais tarde, **Ugwu resmungou o título do livro para si mesmo: *O mundo estava calado quando nós morremos. O título não o deixava em paz, e o enchia de vergonha.*** Trouxe-lhe à mente a moça no bar, o rosto franzido e o ódio que vira nos olhos dela, deitada no chão sujo do bar.” (MSA, p. 457-458) [grifo nosso].

Ao mesmo tempo em que o tornam mais silencioso e, de certa forma, sombrio, as experiências por que Ugwu passa na guerra o fazem querer escrever. Como se fosse uma última transformação, o garoto de 13 anos, alto demais para a idade, que mal sabia ler, torna-se um escritor. Em virtude do que ele fez e do que fizeram com ele, Ugwu perdeu a inocência. Em última instância, tornou-se um observador cético e descrente em relação a alguns aspectos, especialmente aqueles relacionados ao idealismo que ele tanto admirava em Odenigbo:

One afternoon, Harrison came up to the flame tree carrying the radio turned on high to Radio Biafra. ‘Please turn that thing off,’ Ugwu said. He was watching some little boys playing on the nearby patch of grass. ‘I want to hear the birds.’ ‘There are no birds singing,’ Harrison said. ‘Turn it off.’ ‘His Excellency is about to give a speech.’ ‘Turn it off or carry it away.’ ‘You don’t want to hear His Excellency?’ ‘*Mba*, No.’ Harrison was watching him. **‘It will be a great speech.’ ‘There is no such thing as greatness,’ Ugwu said.**¹⁶⁸ (HYS, p. 399) [grifo nosso]

Ao afirmar para Harrison, o pedante *houseboy* de Richard, que não existe isso de grandeza, é como se o maravilhoso mundo ideal que não só Odenigbo como também outros intelectuais e os próprios discursos proferidos por Ojukwu sobre Biafra ganhar a guerra e tornar-se, finalmente, um país livre, tivessem se mostrado uma grande e cruel mentira. Estabelecendo, então, uma relação de tensão entre Richard, cujo ponto de vista analisaremos adiante, e Ugwu no que tange a quem teria o direito de contar essa história, o autor implícito parece propor um momento de reflexão para o leitor antes de fechar a questão, com a renúncia de Richard no antepenúltimo capítulo: “‘Are you still writing your book, sah?’ ‘No.’ ‘‘The World Was Silent When We Died’’. It is a good title.’ ‘Yes, it is. It came from something Colonel Madu said once.’ Richard paused. **‘The war isn’t my story to tell, really.’** Ugwu nodded. **He had never thought it was**”¹⁶⁹ (HYS, p. 425) [grifo nosso]. Essa última frase, com a entrada do narrador na consciência de Ugwu,

¹⁶⁸ “Uma tarde, Harrison foi até o tulipeiro-da-áfrica levando um rádio ligado em alto volume na Rádio Biafra. “Por favor, desliga essa coisa”, disse Ugwu. Estava olhando um punhado de garotinhos brincando num trecho de relva. “Eu quero ouvir os passarinhos.” “Não tem passarinho nenhum cantando”, disse Harrison. “Desliga.” “Sua Excelência está prestes a fazer um discurso.” “Desliga ou leva o rádio embora com você.” “Não quer ouvir Sua Excelência?” “*Mba*, não.” Harrison olhou para Ugwu. **“Vai ser um grande discurso.” “Não existe isso de grandeza”, respondeu Ugwu.**” (MSA, p. 461) [grifo nosso].

¹⁶⁹ “O senhor ainda está escrevendo aquele seu livro, *sah*?” “Não.” “O mundo estava calado enquanto nós morríamos. É um bom título.” “É, de fato é. Saiu de uma frase que o coronel Madu me disse uma vez.” Richard calou-se. **“A guerra não é a história para eu contar, na verdade.”** Ugwu concordou com a cabeça. **Nunca tinha achado que era.**” (MSA, p. 491) [grifo nosso].

parece traduzir o que, no trecho da página 396, “You are writing a book”, ficou apenas subentendido, isto é: que ele não concordava com o fato de Richard querer escrever a história da guerra de Biafra como se aquela fosse *sua* guerra, o que tanto Madu quanto Kainene enfatizaram algumas vezes, especialmente quando ele disse à noiva o título do livro e ela zombou, perguntando: “We? The world was silent when *we* died?”¹⁷⁰ (HYS, p. 374).

Nesse sentido, se pensarmos a partir da concepção de Giorgio Agamben (2008), podemos dizer que Ugwu é a personagem que mais se aproxima do conceito de testemunha do teórico italiano, como veremos no capítulo 5 desta tese, “Um possível projeto literário adichieano”. Ademais, dos três, ele é o único personagem cuja perspectiva permite que o leitor veja, ouça e sinta a guerra; é o único que tem origem humilde e cujo arco de desenvolvimento abrange desde a cultura tradicional da vida na *umunna*, quanto a vida ocidentalizada na casa do professor; é o único que é tanto vítima quanto algoz, ao participar do estupro coletivo da garota do bar. É como se, apesar de ser apenas um personagem, o ponto de vista de Ugwu se desdobrasse em diversas perspectivas, o que, certamente, corrobora a condução da narrativa por parte do autor implícito que parece concordar com a opinião do britânico, e do próprio Ugwu, de que a história da guerra não era de Richard para que ele a contasse.

Na ordem em que os capítulos estão dispostos, Olanna é a segunda personagem a cujo ponto de vista somos apresentados. Namorada de Odenigbo, Olanna vem de família rica. Seu pai, Chief Ozobia, negociava petróleo com grandes companhias e tinha contratos com o governo. De maneira similar ao que Obinze faz em *Americanah*, os negócios do pai de Olanna têm algo de escusos, como se não fossem exatamente “limpos”. Formada na Universidade de Oxford, em Sociologia, Olanna é a gêmea de beleza estonteante que atrai a atenção de qualquer homem por onde passa. Abandonou o namorado Mohammed, muçulmano, também de família rica, natural do Norte da Nigéria, ao se apaixonar à primeira vista por Odenigbo enquanto aguardavam na fila para comprar as entradas do teatro:

She might never have noticed him if a white man with silver hair had not stood behind her and if the ticket seller had not signalled to the white man to come forwards. ‘Let me help you here, sir,’ the ticket seller said, in that

¹⁷⁰ Infelizmente, na tradução da Companhia das Letras a ênfase do itálico se perde: “Nós? O mundo estava calado quando nós morremos?” (MSA, p. 432).

comically contrived ‘white’ accent that uneducated people liked to put on. Olanna was annoyed, but only mildly, because she knew the queue moved fast anyway. So she was surprised at the outburst that followed, from a man wearing a brown safari suit and clutching a book: Odenigbo. **He walked up to the front, escorted the white man back into the queue and then shouted at the ticket seller. ‘You miserable ignoramus! You see a white person and he looks better than your own people? You must apologize to everybody in this queue! Right now!’**¹⁷¹ (HYS, p. 28-29) [grifo nosso]

Fica claro nesse trecho que o que a atraiu em Odenigbo foi seu idealismo, seu senso de comunidade e sua autoconfiança de agir enquanto outros, como ela mesma, permaneceram em silêncio diante da situação de discriminação promovida pelo vendedor de ingressos. Ao deixar uma relação estável com um homem que ocupava a mesma classe social que ela, Olanna quebra as expectativas dos pais:

She was used to her mother’s disapproval; it had coloured most of her major decisions, after all: when she chose two weeks’ suspensions rather than apologize to her Heathgrove form mistress for insisting that the lessons on Pax Britannica were contradictory; when she joined the Students’ Movement for Independence at Ibadan; when she refused to marry Igwe Okagbue’s son, and later, Chief Okaro’s son. Still, each time, the disapproval made her want to apologize, to make up for it in some way.¹⁷² (HYS, p. 35)

Eles não aceitam que sua filha educada na Inglaterra seja professora na Universidade de Nsukka, contentando-se em morar em um dos apartamentos cedidos ao corpo docente da instituição. Por mais que ela não estivesse acostumada com essa realidade, que de forma alguma, como observa-se na narrativa, é de pobreza como seus pais dão a entender, o fato de ela renunciar a uma vida de conforto para viver ao lado do homem que ama e admira é também uma forma de dar corpo ao próprio idealismo e se

¹⁷¹ “**Talvez nunca tivesse reparado nele, se não fosse por um homem branco de cabelos grisalhos, atrás dela, e um bilheteiro fazendo sinal para que passasse na frente de todo mundo.** “Deixe que eu ajudo o senhor com isso”, disse, com aquele cômico sotaque de “branco” que as pessoas mais simples gostam de inventar. Olanna se aborreceu, mas não muito, porque sabia que a fila andaria depressa de todo modo. Por isso se surpreendeu com a explosão de um homem que usava um traje safári marrom e segurava um livro: Odenigbo. **Ele foi até o guichê, levou o branco de volta para a fila e, depois, gritou para o bilheteiro: “Seu energúmeno! Quer dizer que você vê um branco e já fica achando que ele é melhor que seu próprio povo? Você vai ter que pedir desculpas à fila toda! E é agora!”**” (MSA, p. 40) [grifo nosso].

¹⁷² “Estava acostumada com a desaprovação da mãe; afinal, quase todas as decisões importantes que tomara na vida tinham sofrido críticas por parte dela: quando optou por uma suspensão de duas semanas, em vez de pedir desculpas à professora de Heathgrove pela insistência com que afirmou que as aulas sobre a Pax Britannica eram contraditórias; quando se uniu ao Movimento Estudantil pela Independência, em Ibadã; quando se recusou a casar com o filho de Igwe Okagbue, e, depois, com o filho do chefe Okaro. Ainda assim, todas as vezes em que foi censurada, sentiu vontade de pedir desculpas, de compensá-la de alguma forma.” (MSA, p. 47).

aproximar, pelo menos em algum grau, da realidade dos tios e da prima. Tio Mbaeze, o improvável irmão de sua mãe, e Tia Ifeka moram em Kano, no Norte da Nigéria, numa região da cidade conhecida como Sabon Gari – uma espécie de periferia a que os migrantes do Sul, Igbos em sua maioria, são relegados em virtude de conflitos étnicos que culminarão, alguns anos depois, na Guerra Civil.

Como ponto de vista, Olanna circula nas classes mais altas da sociedade nigeriana da década de 1960, convivendo com chefes de Estado, ministros e grandes empresários, e tendo uma vida de luxo da qual, de certa forma, ela desdenha. Assim como Ugwu é o único a partir do qual vemos a guerra, Olanna é a única personagem que permite ao leitor observar as diferenças entre as regiões Norte e Sul da Nigéria, como fica claro no trecho a seguir:

When she got to Kano, it struck her once again how different it was from Lagos, from Nsukka, from her hometown Umuunnachi, how different the North as a whole was from the South. Here, the sand was fine, grey, and sun-seared, nothing like the clumpy, red earth back home; the trees were tame, unlike the bursting greenness that sprang up and cast shadows on the road to Umuunnachi. Here, miles of flatland went on and on, tempting the eyes to stretch just a little farther, until they seemed to meet the silver-and-white sky.¹⁷³ (HYS, p. 37)

A princípio, as diferenças apontadas pelo narrador correspondem ao clima, à vegetação e ao relevo. O Norte é praticamente deserto, enquanto o Sul é conhecido pelas chuvas e pelo clima quente e úmido. No entanto, não são apenas esses os contrastes entre as duas regiões:

Whenever she visited, Uncle Mbaezi would sit with her in the yard after supper and tell her the latest family news [...]. Or he would tell her about politics: What the Igbo Union was organizing, protesting, discussing. They held meeting in his yard. She had sat in a few times, and she still remembered the meeting where irritated men and women talked about **the northern schools not admitting Igbo children**.¹⁷⁴ (HYS, p. 38) [grifo nosso]

¹⁷³ “Quando chegou a Kano, mais uma vez ficou admirada de que fosse tão diferente de Lagos, de Nsukka, de sua cidade natal, Umuunnachi, de que o Norte inteiro fosse tão diferente do Sul. Em Kano, a areia era fina, cinzenta, tostada pelo sol, nada parecida com a terra vermelha e grumosa de Umuunnachi; as árvores eram raquíticas, ao contrário do verdor explosivo que se esparramava e lançava sombras na estrada para Umuunnachi. Em Kano, eram quilômetros intermináveis de planície, que seduziam os olhos a espiar mais longe, até que a terra parecia se juntar ao céu branco-prateado.” (MSA, p. 49-50).

¹⁷⁴ “Sempre que Olanna aparecia, tio Mbaezi sentava com ela no quintal, depois do jantar, para lhe contar as últimas notícias da família [...] Ou então eram coisas de política: o que a União Ibo estava organizando,

Aqui fica expresso o conflito étnico entre Igbos e Hausas que já havia antes mesmo dos atentados que deram início à guerra civil. É como se as discussões políticas que Ugwu observa na casa de Odenigbo ganhassem um contorno mais forte, estabelecendo um paralelo entre concreto e abstrato. Assim, o autor implícito atua com sutileza estratégica, proporcionando ao leitor as perspectivas necessárias para refletir e tirar, talvez, as próprias conclusões. Da mesma forma, os excertos do livro de Ugwu ao final de alguns capítulos agregarão ainda outras informações, históricas e técnicas, sobre a Guerra de Biafra, como veremos no tópico 3.1.

O arco de desenvolvimento de Olanna, de forma semelhante ao de Odenigbo em alguns pontos, apresenta uma espécie de “aterramento” da personagem, passando do ideal ao real, do abstrato ao concreto, do cético ao místico-religioso, num processo inverso àquele percorrido por Ugwu. Como apontamos anteriormente, Olanna é a gêmea bela, enquanto Kainene tem feições esguias e andróginas que não conquistam os olhares masculinos como as da irmã. Em certa medida, é possível dizer que Kainene atende às expectativas dos pais, pois funciona como um filho homem para Chief Ozobia – é uma mulher de negócios, de humor ferino e com uma permanente atitude de sarcasmo diante da vida. A relação entre as irmãs é complexa e repleta de nuances e silêncios e ganha significado simbólico no desenrolar da narrativa, como veremos melhor no tópico 3.3, sendo o desaparecimento de Kainene o que promove em Olanna uma de suas maiores transformações.

É importante observar como Olanna se comporta nas visitas à casa dos tios em Kano, quando as diferenças sociais e econômicas ficam bastante evidentes: “Uncle Mbaezi’s family lived in two rooms. In the first, where worn sofas were pushed aside at night to make room for mats”¹⁷⁵ (HYS, p. 39); “Olanna sat on a stool and carefully avoided looking at the cockroach eggs, smooth black capsules, lodged in all corners of the table”¹⁷⁶ (HYS, p. 41). Em Lagos, Olanna vive em meio ao luxo, numa casa onde nada falta, exceto afeto – algo que nos faz lembrar de Kambili. Ela se ressentia pela relação fria dos pais entre si e consigo, ao contrário da casa dos tios, em que a falta de recursos

protestos, discussões. A União se reunia em seu quintal. Olanna participara, algumas vezes, e ainda se lembrava da reunião em que homens e mulheres irritados reclamavam **das escolas do Norte que não aceitavam crianças ibo.**” (MSA, p. 50) [grifo nosso].

¹⁷⁵ “A família de tio Mbaezi ocupava dois cômodos. No primeiro, onde sofás surrados eram empurrados para o canto, à noite, para abrir espaço às esteiras” (MSA, p. 52).

¹⁷⁶ “Olanna sentou-se numa banquetta e, cuidadosamente, evitou olhar os ovos de barata, cápsulas negras e lisas, incrustado em todos os orifícios da mesa.” (MSA, p. 54).

não os impede de recebê-la com carinho, insistindo em matar um frango sempre que ela os visitava. Aqui também é possível estabelecer um paralelo com *Purple Hibiscus*, em que Kambili vive a violência na mansão dos pais e o afeto e a união na casa pobre da tia e dos primos. Ainda que tente se misturar àquela realidade, Olanna não pode deixar de se sentir desconfortável diante da sujeira e dos ovos de barata sobre a mesa, mesmo que se sinta culpada por isso: “Olanna wished she could shift her stool closer to the door, to fresh air. But she didn’t want Aunt Ifeka, or Arize, or even the neighbor to know that the smoke irritated her eyes and throat or that the sight of the cockroach eggs nauseated her. **She wanted to seem used to it all, to this life**”¹⁷⁷ (HYS, p. 42) [grifo nosso].

Isso, de certa forma, se repete quando a socióloga se muda para a casa de Odenigbo, em Nsukka, e passa a conviver com Ugwu. “[...] she had noticed his [Ugwu’s] body odour the first time she saw him”¹⁷⁸ (HYS, p. 47), no entanto, resolve aguardar alguns dias antes de lhe dar um pouco de talco perfumado, orientando-o a passar nas axilas além de “usar duas tampas de Dettol na água do banho” (MSA, p. 61). Quando retorna de viagem – Odenigbo havia ido para um congresso na Universidade de Ibadan, onde ficaria por uma semana enquanto Olanna se acomodava na casa – o Patrão de Ugwu indaga à namorada: ““And what was that flowery scent on my good man?””, ao que Olanna responde: ‘I gave him a scented talcum powder. Didn’t you notice his body odour?’ **That’s the smell of villagers. I used to smell like that until I left Abba to go to secondary school. But you wouldn’t know about things like that.’ His tone was gently teasing**”¹⁷⁹ (HYS, p. 48-49) [grifo nosso].

De forma semelhante, Mohammed, seu ex-namorado, a provoca quando ela diz: “Let’s go for a drive. I hate it when I visit Kano and only get to see the ugly cement and zinc of Sabon Gari. I want to see that ancient mud statue and go around the lovely city walls again”, ao que o rapaz responde: “**Sometimes you are just like the white people, the way they gawk at everyday things**”¹⁸⁰ (HYS, p. 45) [grifo nosso]. Ou seja, tanto

¹⁷⁷ “Olanna gostaria de pôr o banco mais junto da porta, mais perto do ar fresco. Mas não queria que tia Ifeka, ou Arize, ou mesmo a vizinha, soubessem que a fumaça irritava seus olhos e sua garganta, ou que ovos de barata a deixavam nauseada. **Ela queria parecer acostumada a isso tudo, a essa vida.**” (MSA, p. 55) [grifo nosso].

¹⁷⁸ “[...] tivesse notado o fedor de suor quando o conheceu” (MSA, p. 61).

¹⁷⁹ “E que cheiro de flor era aquele no pobre do meu bom homem?” “Eu dei um talco perfumado para ele. Você não reparou no fedor?” “**Esse é o cheiro de quem mora em aldeia. Eu costumava ter esse mesmo cheiro, até sair de Abba para cursar o ensino médio. Mas essas são coisas que você não sabe.**” Seu tom era de sutil provocação.” (MSA, p. 62) [grifo nosso].

¹⁸⁰ ““Vamos dar uma volta. Eu detesto quando venho visitar Kano e só vejo o horrível cimento com zinco de Sabon Gari. Quero ver aquela antiga estátua de barro e dar uma volta pelas belas muralhas da cidade.”

Odenigbo quanto Mohammed revelam para Olanna quem ela realmente é: uma pessoa privilegiada, exatamente a faceta de si que menos lhe agrada. Essa questão parece mostrar uma certa hipocrisia da personagem que, no entanto, vai se desfazendo conforme ela abre mão de tudo para ficar na Nigéria com Odenigbo e Baby, enquanto seus pais emigram para a Inglaterra o mais rápido possível. Talvez seja essa questão que incomode Kainene, o fato de Olanna não querer assumir quem é, enquanto ela aproveita os privilégios que tem sem, no entanto, ser fútil como os pais. Além disso, o ceticismo de Kainene em comparação com o idealismo de Olanna funciona na narrativa como uma crítica do autor implícito em relação ao furor idealista e revolucionário que, em última instância, desencadeia uma guerra de crueldade inimaginável e proporções catastróficas quanto ao número de vítimas.

Ainda em relação à visita de Olanna ao ex-namorado, é importante destacar que, apesar de, a princípio, a riqueza de Mohammed estabelecer um paralelo com a casa de dois cômodos de tio Mbaezi, a desigualdade social não é representada necessariamente como uma oposição entre Hausas e Igbos: em frente aos portões da casa do ex-namorado, Olanna se depara com alguns mendigos, sentados no chão, rodeados de moscas. Não há menção quanto à etnia desses pedintes, mas a presença deles nessa cena, assim como a relação entre Olanna e Mohammed, parece funcionar como um elemento de relativização a respeito da oposição entre Norte e Sul da Nigéria, como se houvesse um certo desejo por parte do autor implícito de não polarizar sulistas e nortistas classificando-os como bons e maus, vítimas e algozes. Essa relativização também vai se apresentar no ponto de vista de Olanna a partir da forma como ela vê os ministros que são assassinados em suas casas em um dos motins que precederam a guerra:

There was excitement in their voices even when they talked about the people who were killed. ‘They said the Sardauna hid behind his wives.’ ‘They said the finance minister shit in his trousers before they shot him.’ Some guests chuckled and so did Ugwu, until he heard Olanna say, **‘I knew Okonji. He was a friend of my father’s.’** She sounded subdued.¹⁸¹ (HYS, p. 125) [grifo nosso]

“**Às vezes você é igualzinha aos brancos**, do jeito como ficam boquiabertos com coisas de todo dia.” (MSA, p. 59) [grifo nosso].

¹⁸¹ “**Havia animação nas vozes, mesmo quando falavam de gente que fora morta.** “Disseram que o Sardauna se escondeu atrás das esposas.” “Disseram que o ministro das Finanças se cagou todo, antes de ser fuzilado.” Alguns convidados soltavam risadinhas, assim como Ugwu, até que ele ouviu Olanna dizer:

Apesar de narrado do ponto de vista de Ugwu, existe um distanciamento do autor implícito em relação ao personagem, como se pode observar no primeiro trecho destacado em negrito, já que essa não parece ser a opinião do garoto que, como os demais convidados de Odenigbo, riram da forma como o Sardauna e o ministro das finanças se comportaram pouco antes de serem fuzilados. Olanna, por sua vez, soa “amortecida”, de acordo com a tradução da Companhia das Letras, ao dizer que conhecera um dos homens de cuja morte os demais estavam zombando. Em poucas palavras, a personagem é capaz de mostrar a brutalidade dos eventos relatados, mesmo que, como um dos convidados aponta com frieza, “It was mostly Northerners who were killed”¹⁸² (HYS, p. 125).

É também pelo olhar de Olanna que acompanhamos o agravamento da tensão entre Igbos e Hausas, em especial na região Norte. Na primeira visita aos tios em Kano após a morte do ministro das finanças e do Sardauna, Olanna vai com a prima Arize ao mercado e presencia uma cena de violência: “A man in a yellowed singlet stood at the centre while two men slapped him, one after the other, methodical, leathery-sounding slaps. ‘Why now? Why are you denying?’ The man stared at them, blank bending his neck lightly after each slap”¹⁸³ (HYS, p. 132). Em seguida, alguém diz para as primas: “We are counting the Igbo people. *Oya*, come and identify yourself. You are Igbo?”¹⁸⁴. Nesse momento, Arize sinaliza para Olanna ficar em silêncio enquanto fala em Yoruba fluente. Então, “The crowd lost interest in them. Another man in a safari suit was being slapped on the back of the head. ‘You are Igbo man! Don’t deny it! Simply identify yourself!’”¹⁸⁵ (HYS, p. 132). É Arize quem esclarece a situação para Olanna: “We hear rumours that they have been doing this in Kaduna and Zaria since the coup; they go out in the streets and start to harass Igbo people because they said the coup was an Igbo coup”¹⁸⁶ (HYS, p. 132).

Fica subentendido na cena, embora seja algo bastante claro, que Olanna e a prima, assim como Baby, corriam sério risco de serem estapeadas na rua caso se

“Eu conhecia Okonji. Era amigo do meu pai”. Ela parecia meio amortecida.” (MSA, p. 150) [grifo nosso].

¹⁸² “Foi quase só gente do Norte que morreu.” (MSA, p. 150).

¹⁸³ “Um homem, de camiseta amarela, estava no centro, sendo estapeado por dois homens que lhe davam, um depois do outro, metódicos tapas que faziam um ruído surdo de couro. “Por que agora? Por que negar?” O homem os fitava sem expressão nenhuma no olhar, curvando de leve o pescoço depois de cada tapa.” (MSA, p. 158).

¹⁸⁴ “Nós estamos contando os ibos. *Oya*, venha e identifique-se. Você é ibo?” (MSA, p. 158).

¹⁸⁵ “A multidão perdeu interesse nelas. Outro homem, num terno safári, estava sendo estapeado na nuca. “Você é um ibo! Não negue! Simplesmente identifique-se!”” (MSA, p. 158).

¹⁸⁶ “Já ouvimos dizer que eles estão fazendo isso em Kaduna e Zaria, desde o golpe; eles vão para as ruas e começam a infernizar os ibos – dizem que o golpe foi um golpe ibo.” (MSA, p. 158).

identificassem como Igbos. É importante destacar também que a astúcia de Arize diante daquela situação se sobrepõe à educação superior de Olanna, que fica sem reação naquele momento. É como se o autor implícito estivesse apontando para a sabedoria de Arize em contraste com os títulos acadêmicos e a educação ocidental de Olanna. Como ela mesma havia colocado em outro momento, ao ouvir tio Mbaezi conversando com o amigo, Abdulmalik, em Hausa: “She wished she were fluent in Hausa and Yoruba, like her uncle and aunt and cousin were, something she would gladly exchange her French and Latin for”¹⁸⁷ (HYS, p. 40-41). Além disso, retratar a relação bastante amigável entre Mbaezi e Abdulmalik demonstra que, ao contrário do que se poderia imaginar, Igbos e Hausas conviviam bem. Ou melhor, podiam conviver bem se se deixasse de lado as tensões que envolviam a tomada de poder.

Em outra visita, desta vez sem Baby, Olanna está na casa de Mohammed quando os porteiros os interrompem, pedindo para falar com o patrão. Mohammed sai por um momento e volta com uma espécie de panfleto nas mãos: “‘They’re rioting,’ he said. [...] I think it’s religious. You must leave right away.’ His eyes avoided hers.”¹⁸⁸ (HYS, p. 147). Apesar disso, Olanna insiste em ir até o Sabon Gari, buscar a prima, acreditando que o ex-namorado estava exagerando ao fazê-la usar um lenço na cabeça. Ele avisa Olanna que aquela não era uma região segura e tenta convencê-la a ir embora naquele momento:

‘Sule said they are well organized.’ Olanna stared at him, suddenly frightened at how frightened he looked. ‘Mohammed?’ His voice was low. ‘He said Igbo bodies are lying on Airport Road.’ Olanna realized, then, that this was not just another demonstration by religious students. Fear parched her throat. She clasped her hands together. ‘Please let us pick up my people first,’ she said.¹⁸⁹ (HYS, p. 147)

Mohammed e Olanna partem, então, em direção a Sabon Gari, onde se deparam com um ônibus: “A man was hanging out of the door, a loudspeaker pressed to his mouth,

¹⁸⁷ “Ela bem que gostaria de ser fluente em hauçá e ioruba, como o tio, a tia e os primos; trocaria de bom grado seu francês e seu latim por essas línguas.” (MSA, p. 53).

¹⁸⁸ “‘Eles estão se rebelando’, falou. [...] Eu acho que é questão de religião. Você precisa ir embora já.” Os olhos dele evitaram os dela.” (MSA, p. 174).

¹⁸⁹ “Sule disse que eles estão bem organizados.” Olanna olhou para o amigo, de repente assustada pela forma como ele parecia assustado. “Mohammed?” A voz dele saiu baixa. “Ele disse que há corpos ibos largados na avenida do Aeroporto.” Olanna percebeu então que essa não era mais uma passeata de estudantes religiosos. O medo ressecou sua garganta. Ela juntou as mãos. “Por favor, vamos apanhar meu pessoal, antes”, disse ela.” (MSA, p. 175).

his slow Hausa words resonating. ‘The Igbo must go. The infidels must go. The Igbo must go’”¹⁹⁰ (HYS, p. 147). Ao chegarem onde Mbaezi, Ifeka e Arize moravam, Olanna sente cheiro de queimado. As ruas estão desertas. Mohammed sai em direção ao *compound* de tio Mbaezi, instruindo Olanna a ficar dentro do carro. No entanto, ao ver o quiosque de tia Ifeka, Olanna abre a porta. Ela observa o fogo e a fumaça saindo do telhado antes de correr em direção à casa: “She stopped when she saw the bodies. Uncle Mbaezi lay facedown in an ungainly twist, legs splayed. Something creamy-white oozed through the large gash on the back of his head. Auntie Ifeka lay on the veranda. The cuts on her naked body were smaller, dotting her arms and legs like slightly parted red lips”¹⁹¹ (HYS, p. 147). O narrador, que havia se distanciado da consciência de Olanna para descrever de forma objetiva a cena, volta a entrar na personagem: “Olanna felt a watery queasiness in her bowels before the numbness spread over her and stopped at her feet”¹⁹² (HYS, p. 147). Mohammed começa a puxá-la e empurrá-la de volta para o carro quando ela volta a si: “But she could not leave without Arize”¹⁹³ (HYS, p. 147). Olanna vê, então, um grupo de homens saindo do meio da fumaça: “shiny metal blades of their axes and machetes, the bloodstained kaftans that flapped around their legs”¹⁹⁴ (HYS, p. 148). Mohammed empurra-a para dentro do carro, dá a volta e entra no veículo, pedindo para que ela fique com a cabeça abaixada. No entanto, apesar de não erguer o rosto, Olanna reconhece um dos homens:

‘We finished the whole family. It was Allah’s will!’ one of the men called out in Hausa. The man was familiar. It was Abdulmalik. He nudged a body on the ground with his foot and Olanna noticed, then, how many bodies were lying there. Like dolls made of cloth. [...] Olanna turned to look closely, to see if it really was Abdulmalik. ‘Don’t raise your face!’ Mohammed said. [...] She lowered her head. It *was* Abdulmalik. He had nudged another body, a woman’s

¹⁹⁰ “Um homem estava pendurado na porta do ônibus, com um alto-falante grudado na boca, fazendo ressoar suas lentas palavras em hauçá. “Os ibos têm de ir embora. Os infieis têm de ir embora. Os ibos têm de ir embora.”” (MSA, p. 175).

¹⁹¹ “Parou ao ver os corpos. Tio Mbaezi estava de braços, com o corpo retorcido, as pernas esparramadas. Alguma coisa branco-cremosa escorria do rasgo enorme aberto atrás da cabeça. Tia Ifeka estava na varanda. Os cortes em seu corpo nu eram menores, pontilhando braços e pernas como lábios vermelhos meio abertos.” (MSA, p. 176).

¹⁹² “Olanna sentiu uma tontura aquosa em seus intestinos, antes que um entorpecimento tomasse conta do corpo e fosse parar nos pés.” (MSA, p. 176).

¹⁹³ “Mas não poderia sair sem Arize.” (MSA, p. 176).

¹⁹⁴ “[...] as lâminas metálicas brilhantes das machadinhas e machetes, os caftãs ensanguentados flutuando em volta das pernas.” (MSA, p. 176).

headless body, and stepped over it, placed one leg down and then the other, although there was enough room to step to the side.¹⁹⁵ (HYS, p. 148)

O mesmo Abdulmalik que, páginas antes, Olanna vira conversando amigavelmente com tio Mbaezi, que havia lhe presenteado com um par de sandálias, tinha se revelado um dos assassinos da família. O personagem é retratado pisando e chutando os corpos daqueles que outrora foram seus vizinhos, mas em nenhum momento existe julgamento de suas ações seja por parte do autor implícito, seja por parte de Olanna. Parece que o autor implícito, ao representar o mesmo personagem em situações tão contraditórias, tem a intenção não de escusá-lo do crime, mas sim de humanizá-lo diante do olhar do leitor, da mesma forma que Olanna humaniza os homens do governo que foram assassinados. Outro ponto a se destacar nesse trecho é a “tradução”, por parte do autor implícito, da fala de Abdulmalik. Como sabemos, Olanna não sabe Hausa, logo, a fala do personagem não foi entendida por ela. Mas o autor implícito parece querer que o leitor saiba o conteúdo dos brados de Abdulmalik, ou então poderia simplesmente ter colocado o texto em Hausa, o que enfatizaria, por sua vez, a perspectiva de Olanna. O que podemos depreender, então, é que o distanciamento do autor implícito em relação à personagem a partir da qual a narrativa é mostrada ocorre, algumas vezes, com o intuito de conferir mais objetividade à cena, de forma que o leitor reflita sobre os acontecimentos narrados numa situação semelhante à que acontece quando Ugwu ouve as conversas políticas entre os intelectuais e acadêmicos que frequentavam a casa de Odenigbo cujo sentido lhe escapa mas que são primordiais para que o leitor compreenda e pondere sobre o que é mostrado.

Depois de conseguir sair de Sabon Gari em segurança, Mohammed coloca a ex-namorada dentro do trem lotado, onde uma Olanna entorpecida presencia o desespero das pessoas em fuga para o Sul, numa cena que beira o surreal:

The woman with the calabash nudged her, then motioned to some other people close by. ‘*Biannu*, come,’ she said. ‘Come and take a look.’ She opened the calabash. ‘Take a look,’ she said again. **Olanna looked into the bowl. She saw the little girl’s head with the ashy-grey skin and the plaited hair and**

¹⁹⁵ ““Acabamos com a família inteira. Foi a vontade de Alá!”, gritou um dos homens, em hauçá. O homem era conhecido. Era Abdulmalik. Cutucou um corpo caído no chão com o pé e Olanna então reparou quantos corpos estavam largados ali, feito bonecas de pano. [...] Olanna virou-se, para olhar mais de perto e ver se era de fato Abdulmalik. “Não levante a cabeça!”, disse Mohammed. [...] Ela baixou a cabeça. *Era Abdulmalik*. Ele tinha chutado um outro corpo, um corpo de mulher sem a cabeça, e pisado em cima, posto uma perna, depois a outra em cima dela, embora houvesse espaço do lado para ele andar.” (MSA, p. 176).

rolled-back eyes and open mouth. She stared at it for a while before she looked away. Somebody screamed. The woman closed the calabash. ‘Do you know,’ she said, ‘it took me so long to plait this hair? She had such thick hair.’¹⁹⁶ (HYS, p. 149) [grifo nosso]

Aqui se cria uma intersecção entre a narrativa e o livro de Ugwu, que, ao final do capítulo 3, apresenta a mesma cena, mas de forma mais detalhada:

For the prologue, he recounts the story of the woman with the calabash. She sat on the floor of a train squashed between crying people, shouting people, praying people. She was silent, caressing the covered calabash on her lap in a gently rhythm until they crossed the Niger, and then she lifted the lid and asked Olanna and others close by to look inside. Olanna tells him this story and he notes the details. She tells him how the bloodstains on the woman’s wrapper blended into the fabric to form a rusty mauve. **She describes the carved designs on the woman’s calabash, slanting lines crisscrossing each other, and she describes the child’s head inside: scruffy plaits falling across the dark-brown face, eyes completely white, eerily open, a mouth in a small surprised O.**¹⁹⁷ (HYS, p 82) [grifo nosso]

Levando em consideração o estado de choque em que a personagem se encontrava no primeiro trecho, tendo se deparado com os corpos dos parentes mortos e, em seguida, viajando em fuga de volta para Nsukka, sentada no chão do vagão de trem lotado, sentindo a urina alheia encharcando seu vestido, é compreensível que o narrador apresente a cena de uma perspectiva mais objetiva do que quando Olanna, anos depois, conta-a para Ugwu. Além disso, temos de citar a interferência de Ugwu-narrador no livro “The world was silent when we died” que, de certa forma, filtra as memórias de Olanna e organiza-as em texto. Nesse processo de escuta e escrita, é patente a presença da subjetividade do personagem que se empenha em passar ao seu possível futuro leitor o

¹⁹⁶ “A mulher com a cabaça lhe deu uma cotovelada de leve e chamou outras pessoas para que se aproximassem. “*Bianu*, vem ver”, disse ela. “Vem dar uma olhada.” Abriu a cabaça. “Deem uma olhada”, disse de novo. **Olanna olhou dentro. Viu a cabeça de uma menina, a pele baça e cinzenta, o cabelo todo trançado, os olhos revirados para trás e a boca aberta.** Continuou olhando por um tempo, antes de desviar a vista. Alguém gritou. A mulher fechou a cabaça. “E sabe que eu levei um bom tempo”, disse ela, “para tranças o cabelo dela? Ela tinha um cabelo tão grosso.”” (MSA, p. 178) [grifo nosso].

¹⁹⁷ “Para o prólogo, ele relata a história da mulher com a cabaça. Ela está sentada no chão de um trem, espremida entre pessoas chorando, gritando, rezando. Viaja calada, afagando num ritmo suave a cabaça coberta que tem no colo, até cruzarem o Níger; depois, ergue a tampa e pede a Olanna e aos outros por perto que olhem lá dentro. Olanna lhe conta essa história e ele repara nos detalhes. **Ela lhe conta que as manchas de sangue nos panos da mulher se confundiam com o estampado do tecido, produzindo um tom malva enferrujado. Ela descreve os desenhos entalhados na cabaça, linhas enviesadas se entrecruzando, e fala da cabeça de criança lá dentro: tranças desalinhadas caindo por sobre um rosto marrom-escuro, os olhos completamente brancos, lugubramente abertos, e a boca um pequeno Ó de espanto.**” (MSA, p. 100-101) [grifo nosso].

horror daquela cena presenciada por Olanna; por isso, as comparações tecidas na descrição das tranças, dos olhos, da boca aberta, são primordiais para o envolvimento desse leitor que não pode deixar de visualizar a cabeça decapitada de uma menina dentro de um cesto no colo da mãe.

Nesse sentido, o autor implícito parece reiterar uma possível preferência por Ugwu como aquele que tem o direito de contar essa história: é o personagem que ouve, vê, coleta e registra as memórias da guerra, diferente de Richard, que embora se alinhe aos ideais biafrenses o faz mais por amor a Kainene que por uma posição política de fato, que busca na função-escritor um meio para talvez justificar seus trejeitos tímidos e um tanto excêntricos e, dessa forma, ocultar a sensação de ser “um peixe fora d’água” (MSA, p. 67). E essa é a maneira com que ele nos é apresentado na abertura do terceiro capítulo: “Richard said little at the parties Susan took him to. When she introduced him, she always added that he was a writer, and he hoped the other guests assumed he was distant in the way writers were, although he feared they saw through him and knew he simply felt out of place”¹⁹⁸ (HYS, p. 53). Assim como Ugwu e Olanna têm seus respectivos “nichos” de perspectiva, Richard também não foi escolhido simplesmente por ser namorado de Kainene e, portanto, parte do núcleo familiar principal da narrativa. Em seu ponto de vista, o leitor tem contato com a sociedade de expatriados britânicos que viviam na Nigéria e, principalmente, com o racismo, o preconceito e a discriminação perpetrados por seus conterrâneos contra os nigerianos. Também se faz mister frisar que, embora não tome parte replicando essas falas, Richard ri das piadas como uma forma de escamotear sua própria falta de jeito e o quanto se sente deslocado naquele meio:

When Richard mentioned his interest in Igbo-Ukwu art, they said it didn’t have much of a market yet, **so he did not bother to explain that he wasn’t at all interested in the money, it was the aesthetics that drew him.** And when he said **he had just arrived in Lagos and wanted to write a book about Nigeria,** they gave him brief smiles and advice: The people were bloody beggars, be prepared for their body odours and the way they will stand and stare at you on the roads, never believe a hard-luck story, never show weakness to domestic staff. There were jokes to illustrate each African trait. The uppity African stood out in Richard’s mind: An African was walking a dog and an Englishman asked, ‘What are you doing with that monkey?’ and the African answered, ‘It’s a dog, not a monkey’ – as if the Englishman had been talking to him! **Richard laughed at the jokes. He tried, too, not to drift throughout**

¹⁹⁸ “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.” (MSA, p. 67).

the conversations, not to show how awkward he felt.¹⁹⁹ (HYS, p. 53-54)
[grifo nosso]

Não é possível afirmar que Richard ria por achar engraçado o que se dizia a respeito dos nigerianos. Nesse aspecto, pode-se dizer que ele se assemelha a Kambili e Ugwu, pois de alguma forma ele ouve, mas não toma parte no que presencia. Nesse sentido, é como se Richard se dividisse em dois: uma parte, interior, observa o que se passa ao seu redor e forja a parte exterior para corresponder ao que é esperado dele, ou seja, que ria das piadas racistas que são contadas nas festas dos expatriados. O autor implícito se distancia, assim, de Richard deixando-o pensar e agir como lhe convém. Não existe aqui, tanto quanto inexistia na cena de Ugwu estuprando a garota do bar, um julgamento moral por parte do autor implícito: ele silencia para que o leitor tire as próprias conclusões. Embora utilize estratégias semelhantes, os resultados desse afastamento não poderiam ser mais diferentes: no caso de Ugwu, o afastamento é pontual e não chega a caracterizar um abandono de perspectiva, como se o autor implícito, embora deixando que o leitor tire suas próprias conclusões, as conduzisse não em direção a um eventual julgamento do personagem, mas antes à condição em que ele se encontra e que, apesar de não justificar seus atos, funciona como um atenuante. Isso é conseguido graças ao arco de desenvolvimento de Ugwu que, antes da cena fatídica, vemos crescer e amadurecer na casa de Odenigbo.

Richard, por sua vez, já tem um processo diferente. Na abertura do terceiro capítulo, o primeiro contato que o leitor tem com a consciência do personagem mostra-o como uma pessoa deslocada, sem jeito e mais preocupada em não ser excluído ou não parecer vulnerável do que com o que dizem ao seu redor. Dessa forma, é como se o autor implícito, embora também se afaste para que o leitor o avalie por si mesmo, fosse menos empático com Richard do que com Ugwu e, nesse movimento, acabasse por fazer com que o leitor também tivesse menos afeição por ele. Resumindo, com Ugwu o afastamento

¹⁹⁹ “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. A do africano presunçoso era uma das que Richard lembrava: um africano passeava com seu cachorro e um inglês perguntou: “O que você está fazendo com esse macaco?”. E o africano respondeu: “Isto não é um macaco, é um cachorro” – como se o inglês estivesse falando com ele! **Richard ria das piadas. Tentava, também, não se perder nos próprios pensamentos durante as conversas, não mostrar como se sentia constrangido.**” (MSA, p. 68) [grifo nosso].

é objetivo e tende a fazer com que o leitor tenha uma visão ampla a respeito do que está sendo narrado, mas o efeito disso é subjetivo, pois a condução do autor implícito faz com que o leitor não o condene por um ato isolado; com Richard, o afastamento parece ser mais subjetivo – considerando-se aqui a subjetividade do autor implícito –, uma vez que a ausência de uma construção que subsidie a simpatia do leitor faz com que este o veja mais objetivamente. Ou seja, para Richard não existem atenuantes.

Por outro lado, isso não significa que o autor implícito seja intransigente em relação ao britânico, relegando-o ao papel de uma espécie de “vilão” da história, o que seria simplista e incongruente com o que vimos até aqui. Nesse caso, parece que essa estratégia se dirige à provocação de uma autorreflexão do leitor e, talvez especialmente, do leitor *branco*. Nesse sentido, Richard pode servir como um espelho desagradável que mostra como fraqueza de caráter o que, na vida comum, poderia ser visto como algo irrelevante. De forma semelhante ao que ocorre com Curt, em *Americanah*, Richard parece acometido por uma cegueira seletiva, na medida em que ou não percebe situações de discriminação ou, quando as observa, não chega a pensar no assunto. Como Kambili, ele permanece na superfície dos acontecimentos. O trecho a seguir é emblemático nesse sentido:

He preferred talking to the women, although he had learned not to spend too long with a particular woman, or Susan would throw a glass at the wall when they got home. [...] Later, after the brittle splinter of shattering glass, Susan said she knew he didn't mean to flirt but he must understand that people were horribly presumptuous and the gossip here was vicious, just vicious. [...] **Then there was the dinner at which he talked about Nok art with a university lecturer, a timid Yoruba woman who seemed to feel just as out of place as he did. He had expected Susan's reaction and prepared to apologize before she got to the living room, so that he could save a glass.** But Susan was chatty as they were driven home; she asked if his conversation with the woman had been interesting and hoped he had learned something that would be useful for his book. He stared at her in the dim interior of the car. **She would not have said that if he had been talking to one of the British women, even though some of them had helped write the Nigerian constitution. It was, he realized, simply that black women were not threatening to her, were not equal rivals.**²⁰⁰ (HYS, p. 54-55) [grifo nosso]

²⁰⁰ “Preferia conversar com as mulheres, embora tivesse aprendido a não ficar muito tempo com nenhuma delas, caso contrário Susan acabava atirando um copo na parede ao chegar em casa. [...] Mais tarde, depois de o vidro ser estilhaçado em mil cacos, Susan disse que sabia que a intenção dele não era flertar, mas que ele precisava entender que as pessoas eram horrendamente presunçosas e a fofoca, nada menos que feroz. [...] **Depois houve o jantar em que falou sobre arte Nok com uma professora universitária, uma tímida ioruba que parecia estar tão deslocada quanto ele. Como esperasse uma reação de Susan, preparou-se para pedir desculpas antes mesmo que ela pisasse na sala, poupando assim uma taça.**”

Susan, a britânica com quem Richard vive na Nigéria, se mostra extremamente ciumenta quando o vê conversando com alguma mulher nas festas que eles costumam frequentar juntos. A princípio seria de se supor que ela não tolerasse *nenhuma* mulher. No entanto, como se vê no primeiro trecho destacado em negrito, isso não ocorre no dia em que Richard conversa com uma professora Yoruba. Nesse ponto, há dois aspectos a se destacar: o britânico se identifica com a professora, pois ela parecia se sentir tão deslocada quanto ele, ou seja, parece que Richard não tem restrições em relação aos nigerianos tal qual seus compatriotas; segundo, esse momento o faz perceber que Susan só se incomodava com as mulheres brancas, o que o leva a concluir que “black women were not threatening to her, were not equal rivals”, deixando a reflexão sobre isso para o leitor.

O arco de desenvolvimento de Richard, diferente do que acontece com Ugwu e Olanna, parece mais voltado para a descoberta de si, uma preocupação que não é evidente com os outros dois protagonistas e que ocorre como um processo natural. A sensação de não pertencimento que Richard experimenta em meio aos expatriados britânicos e sua falta de traquejo social não deixam de existir ao longo da narrativa. O que acontece é que ele parece passar por um processo de aceitação desses aspectos de sua personalidade, e isso de certa forma lhe dá forças para seguir adiante em meio à guerra, à fome e à perda de Kainene, que desaparece ao tentar negociar com nigerianos na zona fronteira entre Biafra e Nigéria. Podemos dizer que sua trajetória de autodescoberta é pontuada pela consciência e pela compreensão de si como homem branco, isto é, Richard percebe a própria branquitude e de que forma essa sua condição poderia ajudar a dar visibilidade ao que de fato estava acontecendo com os biafrenses durante a guerra (em especial, a respeito da falta de alimentos que provocou a morte de milhões de pessoas, dos quais a maior parte crianças, vítimas da deficiência de proteína, o *kwarshiorkor*):

‘Madu would like you to write for the Propaganda Directorate. He’ll get you a special pass and petrol supplies so you can move around. They’ll send your pieces to our public relations people overseas.’ ‘Why me?’ Kainene shrugged. ‘Why not?’ ‘The man hates me.’ ‘Don’t be so dramatic. **I think they want experienced insiders to do stories that are about more than just the**

Mas Susan estava toda faladeira, na volta; perguntou se a conversa com a mulher havia sido interessante e disse que esperava que ele tivesse aprendido alguma coisa útil para usar no livro. Ele a encarou na obscuridade do interior do carro. **Ela não teria dito a mesma coisa se a conversa fosse com uma britânica, mesmo que algumas tivessem ajudado a redigir a constituição nigeriana. Era apenas, como ele percebeu, uma questão de as negras não representarem ameaça nenhuma para Susan; elas não eram rivais.**” (MSA, p. 68-69) [grifo nosso].

number of Biafran dead.’ At first the word *insider* thrilled Richard. But doubts soon crawled out; *insider* had been Kainene’s word, after all, and not Madu’s. Madu saw him as a foreigner, which perhaps was why he thought he would be good at this. When Madu called and asked if he would do it, Richard said no. ‘Have you thought about it?’ Madu asked. ‘You would not have asked me if I were not white.’ **‘Of course I asked you because you are white. They will take what you write more seriously because you are white. Look, the truth is that this is not your war. This is not your cause. Your government will evacuate you in a minute if you ask them to. So it is not enough to carry limp branches and shout *power, power* to show that you support Biafra. If you really want to contribute, this is the way that you can.** The world has to know the truth about what is happening, because they simply cannot remain silent while we die. They will believe a white man who lives in Biafra and who is not a professional journalist. You can tell them how we continue to stand and prevail even though Nigerian MiG-Seventeens, Il-Twenty-eights, and L-Twenty-nine Delfins flown by Russians and Egyptians are bombing us every day, and how some of them are using transport planes and just crudely rolling out bombs to kill women and children, and how the British and the Soviets are in an unholy alliance giving more and more arms to Nigeria, and how the Americans have refused to help us, and how our relief flights come in at night with no lights because the Nigerians will shoot them down during the day...’ Madu paused to catch his breath, and Richard said, ‘Yes, I’ll do it.’²⁰¹ (HYS, p. 304-305)

É possível perceber nesse trecho que a sensação que Richard experimenta de não pertencer a lugar algum, de estar sempre deslocado, emerge de um desejo de se sentir parte de um grupo e de ser reconhecido como membro de uma comunidade. Nesse sentido, parece que ele encontra na cultura nigeriana algo com que se identificar – que começa com a arte Igbo-Ukwu, em especial o vaso trançado que o deixa maravilhado, e deságua na sua relação com Kainene – e realmente tenta assumir essa identidade,

²⁰¹ ““Madu gostaria que você escrevesse para o Diretório de Propaganda. Ele vai lhe conseguir um passe especial e gasolina para poder circular. Eles vão mandar seus artigos para o pessoal de relações públicas no exterior”. “Por que eu?” Kainene deu de ombros. “Por que não?” “O cara me odeia.” “Não seja tão dramático. **Acho que eles querem alguém íntimo e com experiência para contar mais coisas, além de quantos biafrenses foram mortos.**” De início, a palavra *íntimo* deixou Richard emocionado. Mas logo as dúvidas começaram a se insinuar; *íntimo* fora o termo usado por Kainene, e não por Madu. Madu o enxergava como um estrangeiro e talvez por isso imaginou que seria uma boa pessoa para ocupar o cargo. Quando ligou, perguntando se Richard queria o cargo, Richard disse não. “Já pensou a respeito?”, perguntou Madu. “Você não teria me oferecido se eu não fosse branco.” **“Claro que ofereci porque você é branco. Eles vão levar mais a sério o que você escrever por ser um branco. Escute, a verdade é que esta não é a sua guerra. Esta não é a sua causa. Seu governo tira você daqui assim que solicitar. De modo que não basta carregar os galhos murchos e gritar *poder, poder* para mostrar apoio a Biafra. Se quer mesmo contribuir, a forma de fazê-lo é escrever para nós.** O mundo precisa saber o que está acontecendo, eles não podem simplesmente continuar calados enquanto nós morremos. Eles acreditarão num branco que mora em Biafra e que não é jornalista profissional. Você pode dizer a ele que continuamos firmes e triunfantes, mesmo com os Mig-17 nigerianos, os Il-28 e os Delfins L-29 pilotados por russos e egípcios nos bombardeando todos os dias, mesmo que alguns simplesmente usem aviões de transporte e descarreguem sem piedade as bombas em cima de mulheres e crianças, mesmo que britânicos e soviéticos tenham formado uma aliança maldita para dar mais e mais armas à Nigéria, mesmo com a recusa dos americanos em ajudar, mesmo só podendo fazer transportes à noite, sem luz nenhuma, porque os nigerianos derrubam qualquer avião de ajuda durante o dia...” Madu calou-se uns instantes, para recobrar o fôlego, e Richard disse: “Certo, eu aceito...” (MSA, p. 355-356) [grifo nosso].

enfrentando diversas situações em que é ridicularizado. Apesar disso, Richard não se deixa desanimar, como se estivesse disposto a suportar as zombarias em prol de uma nação e um ideal que ele adotou como seu. Por isso, o britânico fica emocionado quando Kainene justifica o convite de Madu dizendo que provavelmente queriam o ponto de vista de um *insider*. No entanto, como ele próprio conclui, essa era uma palavra de Kainene e dificilmente seria algo que Madu diria a seu respeito, já que para o coronel, Richard não passava de um forasteiro. Esse momento é bastante emblemático e ilustra bem as forças que atuam sobre esse personagem: uma que o impulsiona para dentro daquela identidade; outra que o empurra para fora. E assim, a oposição dessas forças centrípeta e centrífuga faz com que o personagem permaneça sempre na fronteira: o não-lugar em que Richard se encontra.

Ainda sobre o trecho citado acima, no segundo período destacado é possível observar que a percepção de Richard a respeito de seu lugar de fala e, conseqüentemente, de como usar sua branquitude para ajudar a causa biafrense, ocorre no confronto com Madu que, ao contrário do que ele imagina, assume ter convidado Richard para ser uma espécie de porta-voz da República de Biafra justamente por ele ser um homem branco. Além do mais, o coronel esclarece que qualquer possibilidade de Richard (ou do leitor) alegar “racismo reverso”, isto é, que Madu, ao ter pedido que Richard escrevesse sobre o que estava acontecendo em Biafra somente por ele ser um homem branco, estaria se utilizando da discriminação racial para com o britânico, seria não só infundada como, principalmente, ridícula. O coronel é contundente em sua fala, apontando que a branquitude de Richard o faria ser ouvido, ser levado em consideração, simplesmente por ele ser branco, ao contrário do que aconteceria se um biafrense, por mais que fosse um *insider*, fosse o autor dos textos.

Por fim, vale a pena frisar a forma como o controle de distância do autor implícito atua em cada ponto de vista, como podemos visualizar na figura abaixo:

Figura 1 - Ponto de vista e controle de distância em *Half of a Yellow Sun*



Fonte: A Autora (2021).

De forma sucinta, podemos dizer que a proximidade do autor implícito é inversamente proporcional à do narrador. Em outras palavras, nos capítulos em que temos acesso à perspectiva de Ugwu, o narrador se descola de sua consciência com mais frequência do que nos capítulos narrados do ponto de vista de Richard. Assim, temos um narrador mais distante de Ugwu mas, ao mesmo tempo, um autor implícito mais próximo, ao contrário do que ocorre com Richard, cuja consciência nos acompanha em boa parte dos capítulos. Olanna, por sua vez, fica entre os dois personagens, numa relação equilibrada entre proximidade do autor implícito e distância do narrador. Isso se deve, possivelmente, porque Olanna faz parte de uma classe social mais abastada e, conseqüentemente, privilegiada, o que a distancia da realidade de Ugwu e a aproxima da de Richard. Ao mesmo tempo, no entanto, ela é nigeriana, uma *insider* como diria o britânico, e nesse aspecto ela se aproxima do *houseboy* e se distancia de Richard. O efeito disso no sentido geral da obra é uma narrativa que dá acesso ao leitor não somente a perspectivas diversas, mas que também, e principalmente, permite que o leitor tenha em mãos uma narrativa que dá conta da complexidade da representação do fato histórico que se propõe colocar em evidência.

3.2. Limites e privilégios

Como estratégia do autor implícito, a alternância de pontos de vista resulta numa representação à altura da complexidade de um capítulo da história da Nigéria sem resvalar em simplificações e dicotomias que tenderiam a reforçar a maneira como eventos desse tipo são retratados na História oficial. Assim, o leitor tem à sua disposição uma gama de informações que se assemelham às peças de um mosaico: de diversos tamanhos, cores e formas, elas permitem que o leitor construa uma imagem do que foi a Guerra de Biafra. E esse aspecto de mosaico é favorecido justamente pelos limites e privilégios do narrador.

Como privilégios, podemos citar a própria fragmentação da narrativa em três perspectivas e que, assim, dá conta de mostrar ao leitor diferentes realidades: Ugwu como *village boy*, que nos oferece um ponto de vista calcado na vida tradicional das *umunnas* do interior da Nigéria e que vai possibilitar ao leitor o contato em primeira mão com a situação em que os soldados biafrenses se encontravam durante a guerra civil. Olanna, por sua vez, nos permite observar a vida dos Igbos no Norte da Nigéria, os horrores dos primeiros atentados, o contato com dois personagens Hausa – Mohammed e Abdulmalik

–, cujas atitudes frente ao conflito étnico e político são profundamente diferentes, e o contexto da alta sociedade nigeriana, que frequentava universidades europeias, enriquecia através da extração e comercialização de petróleo – abundante especialmente na região Sul – e tinha contato com os membros do governo, os quais, dessa forma, são vistos como seres humanos e não apenas como figuras políticas cuja morte não comove os intelectuais de Nsukka. Richard, por fim, nos faz circular entre os expatriados britânicos que ainda moravam na Nigéria mesmo após a independência do país africano, permitindo ao leitor “ouvir” os preconceitos em relação aos nigerianos e a maneira como estes eram representados no imaginário branco.

As limitações, por sua vez, se manifestam de duas formas: quanto aos personagens e quanto ao leitor. Em algumas situações, o narrador tem informações que outros personagens desconhecem e que são reveladas mais à frente na narrativa, permitindo que o leitor veja a cena a partir de dois pontos de vista diferentes. Um exemplo disso é a traição de Odenigbo. A mãe do namorado de Olanna, ao saber que o filho estava morando com uma mulher, resolve visitá-lo em Nsukka. Mama chega antes do horário planejado, acompanhada de Amala, uma jovem Yoruba que trabalhava para ela, já dispensando Ugwu da cozinha – o que o deixa consternado – e tomando conta da casa do filho. Olanna chega pouco antes de Odenigbo e tenta receber a sogra de maneira afável, mas Mama é irredutível:

‘I heard you did not suck your mother’s breasts,’ Master’s mother said. Olanna stopped. ‘What?’ ‘They say you did not suck your mother’s breasts.’ Master’s mother turned to look at Olanna. ‘Please go back and tell those who sent you that you did not find my son. Tell your fellow witches that you did not see him.’ Olanna stared at her. Master’s mother’s voice rose, as if Olanna’s continued silence had driven her to shouting. ‘Did you hear me? Tell them that nobody’s medicine will work on my son. He will not marry an abnormal woman, unless you kill me first. Only over my dead body!’ [...] ‘Mama –’ Olanna said. ‘Don’t mama me,’ Master’s mother said. ‘I said, Do not mama me. Just leave my son alone. Tell your fellow witches that you did not find him!’ She opened the back door and went outside and shouted. ‘Neighbours! There is a witch in my son’s house! Neighbours!’ Her voice was shrill.²⁰² (HYS, p. 96-97)

²⁰² “‘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

Diante disso, Olanna pega a bolsa de cima da mesa e pede que Ugwu avise Odenigbo que ela havia ido para seu apartamento. Mais tarde, quando o professor de matemática vai até o flat, ele tenta explicar que Mama era uma mulher do interior, cujos costumes eram muito diferentes dos de Olanna e, por isso, para Mama, Olanna só podia ser uma bruxa, isto é, essa era a forma como ela conseguia compreender o mundo e não propriamente uma ofensa, ao que a namorada responde: “Why is your mother’s behaviour acceptable because she’s a village woman? I know village women who do not behave this way”²⁰³ (HYS, p. 101). É importante destacar que o primeiro trecho citado é narrado do ponto de vista de Ugwu e a visita ao flat é narrada do ponto de vista de Olanna. Nesse episódio, portanto, fica evidente a relação complementar entre as diferentes perspectivas, pois, se de um lado vemos a ação se desenrolando quase sem interferência do narrador, de outro temos a opinião dos personagens, através do discurso direto, a respeito do ocorrido. Isso permite, então, que o leitor pense a respeito do que aconteceu sem oferecer conclusões simplistas.

Já nessa primeira visita, Mama diz para Ugwu que consultaria um *dibia* assim que voltasse para Abba:

Ugwu stopped. He knew many stories of people who had used medicine from the *dibia*: the childless first wife who tied up the second wife’s womb, the woman who made a neighbour’s prosperous son go mad, the man who killed his brother because of a land quarrel. Perhaps Master’s mother would tie up Olanna’s womb or cripple her or, most frightening of all, kill her.²⁰⁴ (HYS, p. 98)

A partir do ponto de vista de Ugwu, o leitor tem acesso a uma breve explicação sobre o que significava a visita de Mama a um *dibia*. Como sabemos, para o *houseboy* o mundo era repleto de maus espíritos que podiam interferir na vida das pessoas fazendo-

me mate antes. Só sobre o meu cadáver!” [...] “Mama...”, disse Olanna. “Não me venha com mama isso, mama aquilo”, disse a outra. “Eu já disse, não me venha com mama isso e aquilo. Me deixe sossegada. Diga a suas companheiras bruxas que você não encontrou o meu filho!” Ela abriu a porta dos fundos e gritou. “Vizinhos! Tem uma bruxa na casa do meu filho! Vizinhos!” A voz dela era aguda.” (MSA, p. 117-118).

²⁰³ “Por que o comportamento da sua mãe se torna aceitável por ela ser uma mulher de aldeia? Conheço uma porção de mulheres de aldeia que não se comportam dessa maneira.” (MSA, p. 123-124).

²⁰⁴ “Ugwu parou. Conhecia muitas histórias de gente que havia usado remédio do *dibia*: a primeira esposa sem filhos que deu um nó no útero da segunda esposa, a mulher que fez o próspero filho de uma vizinha enlouquecer, o homem que matou o irmão por causa de uma disputa de terras. Talvez a mãe do Patrão resolvesse dar um nó no útero de Olanna, ou aleijá-la, ou, mais assustador ainda, matá-la.” (MSA, p. 119-120).

as adoecer ou queimar meias, como ocorrera com ele. Por isso, Ugwu inventa uma desculpa para Mama, dizendo que tinha de ir ao mercado, e corre para o escritório do professor para tentar avisá-lo a respeito dos planos de sua mãe:

Ugwu told Master about the afternoon, quickly recounting the words of both women, and finished with what was the most horrible of all: ‘Mama said she will go to the *dibia*, sah.’ ‘What rubbish,’ Master said. ‘*Ngwa*, get into the car. You might as well drive back home with me.’ **Ugwu was shocked that Master was not shocked, did not understand the gravity of the situation**, and so he added, ‘It was very bad, sah. Very bad. Mama nearly slapped my madam.’ ‘What? She slapped Olanna?’ Master asked. ‘No, sah.’ Ugwu paused; perhaps he had gone too far with the suggestion. ‘But it looked like as if she wanted to slap my madam.’²⁰⁵ (HYS, p. 99) [grifo nosso]

Aqui é interessante destacar o conflito entre a visão de mundo de Ugwu e de Odenigbo. Para o garoto não havia dúvidas a respeito das intenções de Mama em visitar o *dibia* e muito menos quanto ao que um *dibia* podia fazer com uma pessoa. Já para Odenigbo aquilo era besteira, ou seja, não passava de superstição boba. Por isso, Ugwu diz que Mama quase havia estapeado Olanna – o que confere um ar cômico à cena, especialmente quando ele pondera, diante do susto de Odenigbo, que talvez tivesse ido longe demais. Sem desistir de tentar alertar o casal, quando Olanna volta para a casa de Odenigbo, assim que Mama vai embora, Ugwu lhe diz:

‘I saw a black cat yesterday night, after Mama and Amala left.’ ‘A black cat?’ ‘Yes, mah. Near the garage.’ He paused. ‘A black cat means evil.’ ‘I see.’ ‘**Mama said she would go to the *dibia* in the village.**’ ‘You think the *dibia* has sent the black cat to bite us?’ Olanna was laughing. ‘No, mah.’ Ugwu folded his arms forlornly. ‘It happened in my village, mah. **A junior wife went to the *dibia* and got medicine to kill the senior wife, and the night before the senior wife died a black cat came to the front of her hut.**’ ‘So Mama will use the *dibia*’s medicine and kill me?’ Olanna asked. ‘She wants to divide you and Master, mah.’ His solemnity touched her. ‘I’m sure it was just the

²⁰⁵ “Ugwu contou sobre os acontecimentos da tarde, relatando rapidamente as palavras das duas mulheres, e terminou com a mais horrível das notícias: “Mama disse que vai falar com o *dibia*, *sah*”. “Quanta besteira. *Ngwa*, entre no carro. Acho melhor você voltar comigo.” Ugwu chocou-se ao ver que o Patrão não tinha ficado chocado, que ele não tinha entendido a gravidade da situação, por isso acrescentou: “Foi muito mau, *sah*. Muito mau. Mama quase estapeou a patroa”. “O quê? Ela estapeou Olanna?”, perguntou o Patrão. “Não, *sah*.” Ugwu fez um silêncio; talvez tivesse ido longe demais. “Mas bem que parecia que ela queria estapear”.” (MSA, p. 120).

neighbour's cat, Ugwu,' she said. 'Your master's mother can't use any medicine to divide us. Nothing can divide us.'²⁰⁶ (HYS, p. 104-105)

Pouco antes dessa cena, somos informados pelo narrador, nesse momento colado à subjetividade de Olanna, que ela desejava um filho de Odenigbo. Nesse caso, Ugwu falha em seu intento de mostrar que algo de ruim aconteceria, pois Mama queria separar o casal. O autor implícito deixa entrever que, por serem céticos em relação às crenças de Ugwu em espíritos e sinais (como o gato preto), Olanna e Odenigbo descartam completamente o alerta do garoto que, mais à frente, se mostra certo. Algum tempo depois, Ugwu surpreende Mama e Amala na cozinha. As duas haviam chegado sem aviso e Mama já estava no fogão. Olanna havia ido para Londres, numa visita ao ginecologista, o que, provavelmente, Mama sabia, embora isso fique subentendido no contexto da cena. Apesar de ter sido dispensado da cozinha, Ugwu permanece de olho no que a mãe de Odenigbo faz:

She unwrapped a small packet and sprinkled something into the soup bowl. Suspicion flared in Ugwu's mind; he remembered the black cat that appeared in the backyard after her last visit. And the packet was black, too, like the cat. 'What is that, Mama? That thing you put in my master's food?' he asked. 'It's a spice that is a specialty of Abba people.' She turned to smile briefly. 'It is very good.'²⁰⁷ (HYS, p. 213)

Ugwu chega a duvidar de suas desconfianças em relação a Mama: "Maybe he was wrong to think she was putting the medicine from the *dibia* in the master's food"²⁰⁸ (HYS, p. 214), e, de fato, ele não volta a pensar no assunto, pois, durante o jantar, bebera

²⁰⁶ "Eu vi um gato preto ontem à noite, depois que Mama e Amala partiram". "Um gato preto?" "Sim, senhora. Perto da garagem." Ficou alguns momentos calado. "Gato preto significa desgraça." "Entendo." "**Mama disse que ia falar com o *dibia* da aldeia.**" "E você acha que foi o *dibia* que enviou o gato preto para nos morder?" Olanna riu. "Não, senhora." Ugwu cruzou os braços, desolado. "**Aconteceu na minha aldeia, patroa. Uma mulher foi até o *dibia* e conseguiu remédio para matar a mulher mais velha, e uma noite antes que a mulher mais velha morresse, um gato preto passou na frente da cabana dela.**" "Quer dizer que Mama vai usar o remédio do *dibia* para me matar?", perguntou Olanna. "Ela quer separar vocês dois." A solenidade de Ugwu a comoveu. "Tenho quase certeza de que o gato era do vizinho, Ugwu", disse ela. "A mãe do seu patrão não pode usar remédio nenhum para nos separar. Nada pode nos separar." (MSA, p. 127-128) [grifo nosso].

²⁰⁷ "Ela desembulhou um pequeno pacote e salpicou alguma coisa no caldeirão de sopa. O suficiente para despertar a suspeita de Ugwu; lembrou-se do gato preto que tinha aparecido no quintal depois da última visita dela. E o pacote era negro também, feito o gato. "O que é isso, Mama? Essa coisa que a senhora pôs na comida do Patrão?" "É um tempero muito especial do povo de Abba." Ela se virou para dar um rápido sorriso. "É muito bom." (MSA, p. 248).

²⁰⁸ "Talvez ele estivesse enganado em pensar que ela estava pondo remédio do *dibia* na comida do Patrão." (MSA, p. 248).

vinho de palma escondido até sentir “as if the inside of his head was coated in soft wool. He could hardly walk”²⁰⁹ (HYS, p. 214). No dia seguinte, depois que Odenigbo sai para o trabalho, Ugwu vê Mama esfregando algo nas costas de Amala:

His suspicions returned. There was something wrong about the way Mama’s hands were moving in circular motions, slowly, as if in consonance with some ‘ritual, and about the way Amala stood silent, with her back straight and her wrapper lowered to her waist and the outline of her small breasts visible from the side. Perhaps Mama was rubbing a potion on Amala.²¹⁰ (HYS, p. 214)

Acompanhamos as conjecturas do garoto a respeito do que Mama estava fazendo. Suas suspeitas crescem conforme os dias se passam, em virtude da insistência de Mama em servir a comida de Odenigbo e a forma como impedia que Amala dissesse alguma coisa. Novamente, Ugwu vê um sinal de mau presságio e, mais uma vez, tenta falar com Odenigbo a respeito. O patrão se intriga, mas diz que provavelmente haveria uma explicação científica para o comportamento das moscas, que haviam formado uma espécie de nuvem na janela da cozinha. Mama, ao ouvir a conversa, tranquiliza Ugwu dizendo que às vezes as moscas faziam aquilo e que ele deveria manter a janela aberta para que elas não ficassem presas dentro da casa (HYS, p. 215). Ugwu insiste no assunto ao se ver sozinho com Odenigbo: “Those flies in the kitchen, sah, they are a sign of bad medicine from the *dibia*. Somebody has done bad medicine”²¹¹ (HYS, p. 215). O patrão, no entanto, mal escuta e pede que feche a porta ao sair para que ele pudesse trabalhar um pouco. No dia seguinte, logo ao amanhecer, Ugwu levanta e começa a limpar a casa:

Ugwu cleaned the bookshelves first. He had removed the papers from the centre table and was bent over dusting it when Master’s bedroom door opened. He glanced at the corridor, surprised that Master was up so early. **But it was Amala who walked out of the room. [...] Her wrapper was loose around her chest. She held on to it with one hand and bumped against the door of the guest room, pushing it as if she had forgotten how to open it, before she went in. Amala, common, quiet ordinary Amala, had slept in Master’s bedroom!** Ugwu stood still and tried to get his whirling head to become steady so that he could think. **Mama’s medicine had done this, he was sure**, but his

²⁰⁹ “[...] como se o interior da cabeça estivesse forrado de lã macia. Mal conseguia andar.” (MSA, p. 249).

²¹⁰ “Suas suspeitas voltaram. Havia qualquer coisa de errado no jeito como as mãos de Mama se moviam em movimentos circulares, lentos, como se em consonância com algum ritual, e o jeito como Amala ficou calada, com as costas retas, os panos abaixados até a cintura e o contorno de seus seios pequenos visível, de lado. Talvez Mama estivesse esfregando uma poção em Amala.” (MSA, p. 249).

²¹¹ “Aqueles moscas na cozinha, *sah*, elas são sinal de algum remédio ruim que o *dibia* deu. Alguém fez remédio ruim.” (MSA, p. 251).

worry was not what had happened between Master and Amala. His worry was what would happen if Olanna found out.²¹² (HYS, p. 216) [grifo nosso]

Nesse momento, então, as desconfianças de Ugwu – e do leitor – são desfeitas. Novamente fica subentendido se o que teria feito com que Odenigbo traísse Olanna fora o feitiço do *dibia* ou a embriaguez de Odenigbo. Em relação aos limites e privilégios, é possível perceber então que o narrador no ponto de vista de Ugwu traz informações que outros personagens desconhecem – por exemplo, Odenigbo não sabe que Ugwu havia visto Amala saindo do quarto aquela manhã – e que, combinadas com outras peças que se intercalam nesse vaivém de pontos de vista, acabam dando ao leitor uma visão mais ampla, embora não menos ambígua. Essa ambiguidade, inclusive, é um dos efeitos resultantes da limitação do narrador e que, de certa forma, se concretiza no embate entre os pontos de vista dos personagens. No caso exposto acima, não é possível afirmar com certeza que a traição de Odenigbo e o fato de Olanna não engravidar – mesmo que não haja nada de errado com ela, como o médico lhe assegura – seja obra da medicina do *dibia* ou apenas uma série de coincidências passíveis de explicação racional que, ao serem vistas em conjunto, dão a ideia de algo sobrenatural.

Em outros momentos, a limitação do narrador se mostra através do deslocamento da perspectiva subjetiva para uma mais objetiva, como na cena em que Ugwu estupra a garota do bar, em que seus sentimentos durante o ato nos são vedados, enquanto o narrador se ocupa em relatar as sensações físicas do garoto. No caso de Olanna e Richard, no entanto, ocorre quase o oposto: o autor implícito aproxima a lente da consciência de Olanna e, embora tenhamos alguns momentos em que o narrador se desloca para uma perspectiva mais objetiva, descrevendo a cena e os movimentos das personagens, ele jamais a abandona:

She would be her normal, gracious self and they would drink wine and talk about his book and her new zinnias and Igbo-Ukwu art and the Western Region elections fiasco. And he would go back and tell Odenigbo

²¹² “Ugwu limpou primeiro as prateleiras de livro. Tinha tirado os papeis da mesa central e estava curvado, limpando, quando a porta do quarto do Patrão se abriu. Olhou para o corredor, surpreso que o Patrão estivesse de pé tão cedo. **Mas foi Amala que saiu do quarto. [...] Seus panos estavam meio soltos em volta do peito. Ela segurava os panos com uma das mãos, e tropeçou na porta do quarto de hóspedes, empurrando, como se tivesse esquecido como abri-la, antes de entrar. Amala, a calada, comum e feiosa Amala, tinha dormido no quarto do Patrão!** Ugwu ficou imóvel, tentando ver se a cabeça que girava como uma ventoinha parava para ele poder pensar. **O remédio da Mama tinha feito isso, ele tinha certeza**, mas sua preocupação não era com o que tinha acontecido entre o Patrão e Amala. Sua preocupação era com o que iria acontecer se Olanna descobrisse.” (MSA, p. 251-252) [grifo nosso].

that she was fine. She *was* fine. When they got to her flat, Richard sat upright on the sofa, and **she wished he would sit in that relaxed, semi-sprawling way he did in Odenigbo's house;** even the way he held his wine glass was stiff. She sat on the carpeted floor. They toasted Kenya's independence. [...] Olanna got up and uncorked the second bottle. She bent down to fill her glass first. She felt light, as if it were much easier to carry her own weight, but **she was clear-headed; she knew what she wanted to do and what she was doing.** Richard's almost-damp smell filled her nose when she stood before him with the bottle. 'My glass isn't quite empty,' he said. 'No, it's not.' She placed the wine bottle on the floor and sat next to him and touched the hair that lay on his skin **and thought how fair and soft it was, not assertively brittle like Odenigbo's, nothing like Odenigbo at all.** He looked at her and **she wondered if his eyes had really turned grey or if she was imagining it.** She touched his face, left her hand resting on his cheek. 'Come, sit on the floor with me,' she said finally. They sat side by side, their backs resting on the sofa seat. Richard said, in a mumble, **'I should leave,' or something that sounded like it. But she knew he would not leave and that when she stretched out on the bristly carpet he would lie next to her.** She kissed his lips. He pulled her forcefully close, and then, just as quickly, he let go and moved his face away. She could hear his rapid breathing. She unbuckled his trousers and moved back to pull them down and laughed because they got stuck at his shoes. She took her dress off. He was on top of her and the carpet pricked her naked back and she felt his mouth limply enclose her nipple. **It was nothing like Odenigbo's bites and sucks, nothing like those shocks of pleasure. Richard did not run his tongue over her in that flicking way that made her forget everything; rather, when he kissed her belly, she was aware that he was kissing her belly.** Everything changed when he was inside her. She raised her hips, moving with him, matching his thrusts, and **it was as if she was throwing shackles off her wrists, extracting pins from her skin, freeing herself with the loud, loud cries that burst out of her mouth. Afterwards, she felt filled with a sense of well-being, with something close to grace.**²¹³ (HYS, p. 233-244) [grifo nosso]

²¹³ “Ela manteria a pose normal e afável, eles tomariam o vinho e conversariam sobre o livro dele, sobre as novas zínias dela, da arte de Igbo-Ukwu e do fiasco das eleições da Região Ocidental. E ela então poderia ir dizer a Odenigbo que ela estava ótima. Ela estava ótima. Quando chegaram ao apartamento dela, Richard sentou-se empinado no sofá e ela queria que ele se sentasse do mesmo jeito relaxado, meio escarrapachado, como sentava na casa de Odenigbo; até a forma como segurava a taça era rígida. Ela sentou no chão acarpetado. E brindaram a independência do Quênia. [...] Olanna levantou-se para abrir a segunda garrafa de vinho. Curvou-se para encher primeiro sua taça. Sentia-se leve, como se fosse muito mais fácil carregar o próprio peso, **mas a cabeça estava em ordem; sabia o que queria fazer e o que estava fazendo.** O cheiro quase úmido de Richard encheu-lhe o nariz, quando parou na frente dele, com a garrafa. “Ainda não terminei de tomar este”, disse ele. “Não mesmo.” Pôs a garrafa no chão, sentou-se ao lado dele, tocou nos pelos que lhe cobriam a pele e **pensou como eram macios, sem a agressividade dos pelos de Odenigbo, nada parecido com Odenigbo.** Richard olhou-a e **Olanna se perguntou se seus olhos tinham de fato ficado cinza, ou se era imaginação sua.** Tocou nele e deixou que a mão ficasse encostada em seu rosto. “Venha, sente no chão aqui comigo”, disse ela por fim. Sentaram-se lado a lado, com as costas apoiadas no sofá. Richard disse, num resmungo: **“Eu preciso ir”, ou algo parecido. Mas ela sabia que ele não iria embora e que, quando deitasse na superfície eriçada do carpete, ele se esticaria a seu lado.** Ela o beijou na boca. Ele a puxou com força para si e, logo em seguida, com a mesma rapidez, virou o rosto. Ela ouvia a respiração rápida dele. Ela desabotoou sua calça, moveu o corpo para puxá-la pelas pernas, e riu quando a calça enroscou nos sapatos. Tirou o vestido. Ele estava em cima dela, o carpete pinicava suas costas nuas, e a língua de Richard circulava molemente em torno de seu mamilo. **Não era nada parecido com as mordidas e chupões de Odenigbo, não tinha nada daqueles choques de prazer. Richard não passava a língua em seu corpo em movimentos rápidos que a faziam esquecer de tudo; não, quando Richard beijava sua barriga, ela sabia que estava sendo beijada na barriga.** Tudo mudou quando ele entrou dentro dela. Ela ergueu os quadris, mexendo junto com ele, correspondendo

Os trechos destacados em negrito correspondem aos momentos em que o narrador se mescla à subjetividade de Olanna, dando-nos acesso aos seus pensamentos e sentimentos. É possível perceber que em nenhum momento ela deixa de pensar no namorado, comparando desde a forma como Richard se senta em sua sala, todo rígido – o que dá a entender que ele estaria nervoso e, possivelmente, consciente do que poderia acontecer ali – em oposição à postura relaxada com que se sentava no sofá de Odenigbo, até as carícias que recebe de cada um deles: “she wished he would sit in that relaxed, semi-sprawling way he did in Odenigbo’s house”; “and thought how fair and soft it was, not assertively brittle like Odenigbo’s, nothing like Odenigbo at all”; “It was nothing like Odenigbo’s bites and sucks, nothing like those shocks of pleasure”. Era como se, embora tivesse dito para si mesma que “she was clear-headed; she knew what she wanted to do and what she was doing”, houvesse uma parte de si que aparece para o leitor mas que lhe escapa justamente por expressar aquilo que, possivelmente, ela não quer assumir: que sente falta de Odenigbo, que está profundamente ferida pela traição do namorado, principalmente por Amala ter engravidado enquanto ela já tentava conceber um filho há meses, e que envolver-se com Richard era, talvez, uma forma de se vingar do professor de matemática. Tanto que, ao final, existe uma espécie de “self-releasing” que acompanha o orgasmo – talvez paralelo com o “self-loathing” de Ugwu.

Os demais trechos, não destacados, tratam-se de uma narração mais objetiva, isto é, momentos em que o narrador se descola da personagem para mostrar a cena como veríamos num filme. Apesar de intercalar descrição objetiva e narração subjetiva, o leitor tem de se contentar com as impressões de Olanna, já que o que se passa na mente de Richard nos escapa. Isso faz parte da voz que o narrador assume na narrativa e, assim como no caso de Ugwu, vai formar um mosaico para o leitor na medida em que, nos capítulos seguintes, teremos esse evento e suas consequências narrados do ponto de vista de Richard e Ugwu. Quanto a Richard, não demora muito para que o leitor descubra o que se passava em sua cabeça:

It was only days ago, but even the memory of Olanna’s flat was hazy: he had fallen asleep afterwards, on her living-room floor, and woken up with a dry headache and **a keenly uncomfortable sense of his own nudity**. She was sitting on the sofa, dressed and silent. **He felt awkward, not sure whether**

a ele, e a sensação era de estar desfazendo as amarras nos pulsos, extraindo alfinetes da pele, libertando-se com os gritos altos, muito altos, que explodiam de sua boca. Depois, sentiu-se repleta de uma sensação de bem-estar, de algo próximo à graça.” (MSA, p. 271-273) [grifo nosso].

They were supposed to talk about what had happened. Finally, he turned to leave without saying a word because **he did not want what he imagined to be regret on her face to turn into dislike. He had not been chosen; it could have been any man. He had sensed this even while holding her naked, but it had not marred the pleasure he found in her curvy body,** her moving with him, her taking as much as she gave. **He had never been so firm, never lasted so long as he had with her. Now, though, he was bereft. His admiration had thrived on her being unattainable, a worship from afar,** but now that he had tasted the wine on her tongue, pressed himself so close against her that he too smelt of coconuts, **he felt a strange loss. He had lost his fantasy. But what he worried most about losing was Kainene. He was determined that Kainene would never know.**²¹⁴ (HYS, p. 235)

Como destacamos no tópico anterior, nos momentos em que o narrador acompanha a subjetividade de Richard temos uma narrativa com menos deslocamentos. É possível perceber isso na diferença que existe entre a memória dele do caso com Olanna e a narração do ponto de vista dela, tal qual citamos alguns parágrafos acima. Aqui, mesmo os trechos que se poderiam classificar como descrições ainda têm muito da subjetividade do personagem. Por exemplo, em “her moving with him, her taking as much as she gave” e “now that he had tasted the wine on her tongue, pressed himself so close against her that he too smelt of coconuts” as descrições acontecem do ponto de vista de Richard dando a impressão ao leitor de estar “dentro” do personagem, diferente de “She touched his face, left her hand resting on his cheek” e “She kissed his lips. He pulled her forcefully close, and then, just as quickly, he let go and moved his face away” em que vemos a ação transcorrer à nossa frente. Além disso, o importante a se destacar aqui são as impressões do namorado de Kainene em relação ao que havia acontecido entre ele e Olanna. Se retomarmos o primeiro encontro de Richard e Kainene veremos que a atração que ele sente por esta é diferente daquela despertada por Olanna:

²¹⁴ “Fazia poucos dias, mas até mesmo a lembrança do apartamento de Olanna era nebulosa: ele dormira no chão da sala de estar de Olanna, e acordara com uma dor de cabeça seca e **a sensação intensamente constrangedora da própria nudez.** Ela estava sentada no sofá, vestida e calada. **Richard sentia-se sem graça, não sabia se deveriam conversar sobre o ocorrido.** Por fim, acabou saindo sem dizer uma palavra, porque **não queria que aquilo que ele imaginava ser remorso se transformasse em aversão. Ele não fora o escolhido; poderia ter sido qualquer outro homem. Presentira na hora em que abraçara o corpo nu de Olanna, porém isso não prejudicou o prazer que encontrou nas curvas,** nos movimentos sincronizados, no fato de ela ter tomado e dado na mesma proporção. **Nunca tinha estado tão firme, nunca tinha durado tanto quanto com ela. Agora, porém, estava desolado. A admiração que sentia por Olanna se tinha nutrido de sua indisponibilidade, era uma adoração à distância,** mas agora que experimentara o vinho em sua língua, e comprimira seu corpo a ponto de também ele ficar cheirando a coco, **havia uma estranha perda. Perdera a fantasia. Mas o que mais tinha medo de perder era Kainene. Estava decidido a nunca contar nada a ela.**” (MSA, p. 274-275) [grifo nosso].

He didn't think Kainene was some wealthy Nigerian's daughter because she had none of the cultivated demureness. She seemed more like a mistress: her brazenly red lipstick, her tight dress, her smoking. But she didn't smile in that plastic way the mistresses did. She didn't even have the prettiness that made him inclined to believe the rumour that Nigerian politicians swapped mistresses. In fact, she was not pretty at all.²¹⁵ (HYS, p. 57)

He would never have guessed that she was Kainene's mother, nor would he have guessed that Kainene and Olanna were twins. Olanna took after their mother [...] the fleshy, curvy body that filled out her black dress. [...] Kainene looked even thinner next to Olanna, almost androgynous, her tight maxi outlining the boyishness of her hips.²¹⁶ (HYS, p. 60)

Esse aspecto é cuidadosamente retomado em “He had never been so firm, never lasted so long as he had with her” que atua como uma pista para que o leitor lembre dos primeiros encontros com Kainene no quarto de hotel, quando Richard falha três vezes – em três encontros diferentes – em ter e manter uma ereção: “He had not permitted himself to hope for too much. Perhaps it was why an erection eluded him: the gelding mix of surprise and desire. They undressed quickly. His naked body was pressed to hers and yet he was limp. [...] he did not become hard”²¹⁷ (HYS, p. 63); “He was so terrified of failing her again that seeing himself erect made him deliriously grateful, so grateful that he was only just inside her before he felt that involuntary tremble that he could not stop”²¹⁸ (HYS, p. 64); e “The next afternoon, Richard sat up in bed naked, looking down at Kainene. He had just failed her again”²¹⁹ (HYS, p. 68). Assim, mais uma vez entra em cena o aspecto de mosaico da narrativa: as peças espalhadas convidando o leitor a juntá-las. Nesse caso, ao contrapor os trechos citados é possível perceber como Richard reage de forma diferente a Kainene e Olanna, quebrando, de certa forma, a expectativa do leitor na medida em que,

²¹⁵ “Richard não sabia que Kainene era filha de um rico nigeriano – não tinha nada do recato estudado das outras. Parecia mais uma amante: o batom descaradamente vermelho, o vestido justo, o fato de fumar. Por outro lado, não sorria o sorriso plástico das amantes. Não tinha nem mesmo a beleza genérica que o levava a acreditar por alto nos boatos de que os políticos nigerianos permutavam suas amantes. Na verdade, ela não era nem um pouco bonita.” (MSA, p. 71-72).

²¹⁶ “Jamais teria adivinhado que ela era mãe de Kainene, como também não teria adivinhado que Kainene e Olanna eram gêmeas. Olanna puxara a mãe [...] um corpo carnudo, com curvas que enchiam o vestido preto. [...] Kainene parecia ainda mais magra ao lado de Olanna, quase andrógina, com seu vestido comprido e reto acentuando os quadris de menino.” (MSA, p. 75).

²¹⁷ “Não tinha se permitido esperar tanto. Talvez por isso a ereção não tenha vindo: a mistura castradora de surpresa e desejo. Eles se despiram rápido. O corpo nu de Richard pressionava Kainene, no entanto seu pênis continuava mole. [...] o pênis não endureceu.” (MSA, p. 78-79).

²¹⁸ “Ele estava tão apavorado de falhar que ver o pênis ereto o deixou delirantemente agradecido, tão agradecido que foi uma questão de entrar dentro dela e sentir na hora aquele tremor involuntário impossível de parar.” (MSA, p. 80).

²¹⁹ “Na tarde seguinte, Richard sentou-se na cama, nu, olhando para Kainene. Acabara de fracassar de novo.” (MSA, p. 84).

para o personagem, embora Kainene não tenha o corpo voluptuoso, a doçura ou a beleza de Olanna, é com ela que ele se sente finalmente em casa: “It was the first time in his life he felt as if he could belong somewhere”²²⁰ (HYS, p. 82). Por isso, embora ele sinta uma perda em relação a Olanna, a mulher intangível e ideal que se tornou, de repente, de carne e osso, é Kainene cuja perda o aterroriza: “But what he worried most about losing was Kainene. He was determined that Kainene would never know”²²¹ (HYS, p. 235).

Infelizmente, não é o que ocorre, pois a própria Olanna, apesar de ter conversado com Richard e combinado com ele, em meias palavras, que não contariam a ninguém, confessa para Odenigbo:

It may have been his smug tone or the flagrant way he continued to sidestep responsibility and blame his mother that made Olanna say, ‘I slept with Richard.’ [...] Back in her flat, she paced up and down. She should not have told him about Richard. Or she should have told him more: that she regretted betraying Kainene and him but did not regret the act itself. She should have said that it was not a crude revenge, or a score keeping, but took on a redemptive significance for her. She should have said the selfishness had liberated her.²²² (HYS, p. 244)

Aqui temos mais um aspecto da cena narrada algumas páginas antes, com Olanna assumindo, para si e para o leitor, que não se arrependia do ato em si, que fora seu próprio egoísmo que a havia libertado, embora ela não diga exatamente de quê. É possível inferir que essa libertação a que a personagem alude seja, na verdade, referente à vingança que ela diz não ter cometido. Como se, nesse momento, ela pudesse assumir somente parte do que fizera, assim como no momento em que traía o namorado e a irmã, ela afirmava estar completamente ciente do que queria e do que estava fazendo. Existe uma espécie de contradição talvez entre a forma como ela experiencia a situação no momento em que ela acontece e, dias depois, ao rememorar-la. Essa contradição, no entanto, não se trata de uma ruptura na verossimilhança da narrativa. Pelo contrário: como essa discrepância aparece no discurso subjetivo da personagem, trata-se mais da alteração da forma como ela vê a

²²⁰ “Era a primeira vez na vida que sentia que poderia pertencer a algum outro lugar.” (MSA, p. 100).

²²¹ “Mas o que mais tinha medo de perder era Kainene. Estava decidido a nunca contar nada a ela.” (MSA, p. 275).

²²² “Talvez tenha sido seu tom cheio de si, ou a maneira óbvia com que continuava contornando a responsabilidade e culpando a mãe que fez Olanna dizer: “Eu dormi com Richard”. [...] De volta ao apartamento, não parava de andar de um lado para o outro. Não deveria ter contado o que se passara com Richard. Ou deveria ter dito mais: que lamentava ter traído Kainene, e a ele, mas que não lamentava o ato em si. Devia ter dito que não tentara uma vingança cruel, nem quisera marcar pontos, e que o ato assumira um significado redentor para ela. Devia ter dito que o egoísmo a libertara.” (MSA, p. 285-286).

si própria e não algo relacionado a uma opinião externa do narrador a seu respeito. Com isso, temos como efeito a complexificação e, por conseguinte, a humanização de Olanna, cujas antinomias refletem as possíveis incoerências do próprio leitor.

A reação de Odenigbo à revelação leva alguns dias. Ele conta a Olanna, a qual havia voltado a morar com o professor de matemática, que havia ido à casa de Richard dizer que não o queria mais em sua casa: “I saw him on the road near my faculty building, and there was an expression on his face that really annoyed me, so I followed him back to Imoke Street and told him off”²²³ (HYS, p. 247). Após o nascimento da filha de Amala e Odenigbo e a decisão de Olanna de ficar com a criança, ela tenta ligar para a irmã várias vezes sem sucesso. Quando Kainene finalmente atende, sua resposta ao preocupado (e talvez hipócrita) “Do you have a cold?” de Olanna é direta: “You fucked Richard.” (HYS, p. 254). No diálogo que se desenrola, embora o assunto seja a traição de Olanna, temos um dos melhores retratos de Kainene a respeito da irmã: “Kainene sounded frighteningly calm. **‘You’re the good one and the favourite and the beauty and the Africanist revolutionary who doesn’t like white men,** and you simply did not need to fuck him. So why did you?’”²²⁴ (HYS, p. 254) [grifo nosso]. Ao caracterizar Olanna como a boa, a favorita, a bela e a africanista revolucionária, Kainene dá a entrever ao leitor qual era o problema que havia entre as duas: provavelmente, Kainene sentia-se menosprezada em comparação com Olanna e, portanto, assumia uma atitude cínica²²⁵ diante da vida como uma forma de proteção. Por ora, o narrador, no ponto de vista de Olanna, só revela que Kainene de alguma forma havia descoberto o caso de Richard com a irmã. E já na página seguinte, assumindo a perspectiva de Richard, é que tomamos conhecimento a respeito de *como* ela ficara sabendo. Harrison, o *houseboy* de Richard, havia dado com a língua nos dentes.

Richard passaria uma semana na casa de Kainene em Port Harcourt e, com pena de deixar Harrison sozinho, decide levá-lo. No primeiro dia, o criado faz um extravagante jantar, ironicamente elogiado por Kainene. Sem perceber a ironia da patroa, Harrison se põe a endossar os próprios dotes culinários, dizendo que cozinhava qualquer prato da

²²³ “Passei por ele na rua, perto do prédio da minha faculdade, e vi uma expressão nele que me irritou muito, de modo que o segui até a rua Imoke e me pus a berrar.” (MSA, p. 287).

²²⁴ “Kainene parecia assustadoramente calma. “Você é a boazinha, a favorita, a beldade da família e a revolucionária africanista que não gosta de homens brancos. Pura e simplesmente, não precisava trepar com ele. Então por que trepou?”” (MSA, p. 297).

²²⁵ Um exemplo disso pode ser visto no trecho a seguir, logo que Richard a conhece: “[...] My sister and I are meat. We are here so that suitable bachelors will make the kill” (HYS, p. 59)/ “Minha irmã e eu somos carne. Estamos aqui para que os solteiros adequados se aproximem.” (MSA, p. 74).

gastronomia europeia. Como sabemos, Harrison tem adoração por tudo o que é europeu e despreza aquilo que é tradicional de sua própria cultura. Em meio aos autoelogios, Harrison acaba mencionando que Richard não ia mais à casa de Odenigbo desde quando este gritara com ele (HYS, p. 256). Kainene, então, pede explicações a Richard:

He could have lied. Even Harrison himself did not know exactly why Odenigbo had driven into the compound that evening and shouted at him. But he did not lie, because he was scared that he would fail at lying and would eventually have to tell her the truth and that way make it all doubly damaging. So he told her everything. He told her about the good white Burgundy he and Olanna drank and how, afterwards, he was overwhelmed with regret.²²⁶ (HYS, p. 256)

Seguindo o estilo subjetivo que acompanha a personagem, o trecho demonstra o percurso das conjecturas de Richard a respeito do momento em que resolveu confessar o caso com Olanna para a namorada. Junto com isso, temos também o profundo arrependimento que o acompanha após consumado o ato. Mais uma peça se junta, assim, às outras construindo o retrato do que foi o episódio na vida de Olanna e Richard, em primeira mão, e Kainene e Odenigbo, de forma secundária.

Como apontamos brevemente no tópico anterior, cada perspectiva traz informações específicas a respeito da guerra que são inerentes à construção dos personagens cujo ponto de vista o narrador adota. Isso se reflete tanto na forma como eles interpretam o que acontece quanto naquilo que eles experienciam na narrativa, o que decorre dos espaços em que eles circulam e das relações com outros personagens. Citamos já os casos de Olanna e Ugwu que nos permitem ver a situação dos Igbos no Norte da Nigéria antes e depois dos primeiros atentados, construindo personagens secundários bastante complexos e que não se fundamentam num estereótipo maniqueísta. Ugwu, por sua vez, possibilita ao leitor ver a guerra de perto e, dessa forma, contrapor o que era falado para os demais personagens, com as informações que chegam pelo rádio principalmente, ao que de fato estava acontecendo na linha de frente. Assim, para complementar o que já foi analisado anteriormente, nos voltaremos para alguns aspectos da perspectiva de Richard que ainda não foram explorados.

²²⁶ “Ele poderia ter mentido. Nem Harrison sabia exatamente quais eram os motivos que levaram Odenigbo até sua casa, aquela noite, para berrar com ele. Mas não mentiu, porque temia não conseguir mentir direito e teria no fim que lhe contar a verdade, tornando tudo duas vezes mais danoso. De modo que contou o que acontecera. Falou do ótimo Borgonha branco que ele e Olanna tomara e de como, depois, se sentiu roído de remorsos.” (MSA, p. 299).

Embora o britânico tente ser assimilado pela cultura nigeriana e, posteriormente, pela recém-criada República de Biafra, não se pode negar que seu ponto de vista é sempre o do branco estrangeiro que vê e observa, mas em nenhum momento corre sério risco de ser dizimado como os nigerianos/ biafrenses. Ainda que o personagem amadureça no decorrer da história, como podemos observar na forma como ele incorpora algo do cinismo e da coragem de Kainene, e aprenda a utilizar o fato de ser um homem branco e estrangeiro em favor da República de Biafra, Richard circula pelos espaços com relativa “tranquilidade”, pois nunca se torna um alvo *per se*, como se pode observar na cena do aeroporto. Richard estava retornando à Nigéria depois de ter passado dez dias em Londres. Ele havia acabado de descer no aeroporto de Kano e se preparava para embarcar no avião para Lagos. No check-in conhece Nnaemeka, funcionário que confere seu passaporte e com quem trava breve conversa. A situação já estava bastante tensa entre Igbo e Hausas após dois golpes seguidos. Assim, quando uma voz com um elegante sotaque Hausa anuncia que os passageiros do voo de Londres deveriam proceder ao embarque para Lagos, Richard sente-se aliviado, o que, no entanto, dura pouco.

Os soldados nigerianos que invadem o aeroporto sequer olham para Richard. Apesar de presenciar a carnificina, em nenhum momento ele é ameaçado, sequer lhe perguntam, como fazem com Nnaemeka, se ele era Igbo, pois, obviamente, ele não era. Ao contrário de Olanna, que contou com a ajuda de Mohammed para conseguir escapar de Kano com vida, Richard só precisou embarcar no avião junto com os outros passageiros, cuja cor não é mencionada, mas que se subentende que sejam brancos, uma vez que não foram ameaçados pelos soldados, e voar de volta para Lagos. Outro ponto a se destacar é a breve explicação que segue à ordem do soldado nigeriano para que Nnaemeka diga “Allahu Akbar”: “He would not say Allahu Akbar because his accent would give him away”²²⁷ (HYS, p. 152). A princípio, poderíamos pensar que essa explanação foi dada pelo autor implícito. No entanto, o que vem a seguir, “Richard willed him to say the words, anyway, to try”, sugere que aquilo faz parte da consciência de Richard, ou seja, uma informação que ele recupera, numa estratégia do autor implícito para que o leitor entenda o motivo pelo qual Nnaemeka não diz “Allahu Akbar” e por que, mesmo sabendo que seu sotaque o entregaria, Richard esperava que o funcionário pelo menos tentasse fazer algo pela própria vida.

²²⁷ “Nnaemeka não poderia dizer “*Allahu Akbar*”, Deus é grande, porque seria traído pelo sotaque.” (MSA, p. 182).

Também é através da perspectiva de Richard que o leitor pode entrar em contato com jornalistas estrangeiros e sua opinião sobre a guerra civil nigeriana. Depois de aceitar o convite de Madu para escrever a respeito da guerra para os jornais estrangeiros, denunciando as atrocidades que aconteciam com os biafrenses, Richard recebe dois jornalistas americanos – ambos chamados Charles – que, a convite do general Ojukwu, líder biafrense, estavam em visita a Biafra. No diálogo que se passa dentro do carro, fica claro que Charles “the plump” e Charles “the redhead” não se comoviam facilmente, especialmente o segundo que, mesmo vendo crianças com as barrigas inchadas e os membros esqueléticos assando um roedor, continua agindo com extremo cinismo e frieza:

A group of children was roasting two rats around a fire. ‘Oh my God.’ The plump one removed his hat and stared. ‘Niggers are never choosy about what they eat,’ the redhead muttered. [...] The redhead walked across quickly, the camera around his neck swinging as he moved. ‘I want to see the real Biafrans,’ he said. ‘The real Biafrans?’ Richard asked. ‘I mean, look at them. They can’t have eaten a meal in two years. I don’t see how they can still talk about the cause and Biafra and Ojukwu.’ ‘Do you usually decide what answers you will believe before you do an interview?’ Richard asked mildly.²²⁸ (HYS, p. 370-371)

Charles “the plump” apesar de discordar várias vezes de Charles “the redhead”, corrigindo-o quando ele desconfia que os tiros que quase atingiram o avião em que estavam eram mesmo de nigerianos, não faz muito mais que isso. Richard, por sua vez, sente-se enojado pelo gordo, por seu cheiro de suor e mau hálito, e pelo ruivo, pela crueldade com que vê pessoas sofrendo. Logo ao chegarem em Port Harcourt, Charles “the redhead” pergunta sobre o lugar em que soldados biafrenses haviam atirado num trabalhador italiano:

Richard exhaled. It was like somebody sprinkling pepper on his wound: Thousands of Biafrans were dead, and this man wanted to know if there was anything new about one dead white man. Richard should write about this, **the**

²²⁸ “Um grupo de crianças assava dois ratos numa fogueira. “Ai, meu Deus.” O gordo tirou o chapéu e olhou fixo para aquilo. “Preto nunca é enjoado para comer”, resmungou o ruivo. [...] O ruivo andava rápido, com a máquina pendurada no pescoço, balançando enquanto caminhava. “Eu quero ver biafrenses de verdade”, disse ele. “Biafrenses de verdade?”, perguntou Richard. “Quer dizer, dê só uma olhada para eles. Deve fazer uns dois anos que não comem uma refeição. Não vejo como ainda podem defender a causa, Biafra e Ojukwu.” “Você sempre decide em quais respostas vai acreditar antes de fazer uma entrevista?”, perguntou Richard, com voz suave.” (MSA, p. 427-428).

rule of Western journalism: One hundred dead black people equal one dead white person.²²⁹ (HYS, p. 369) [grifo nosso]

É importante destacar que não é por acaso, como os personagens dizem, que ambos jornalistas americanos se chamem Charles. Parece que o autor implícito usa isso como estratégia para mostrar que, embora um demonstre uma certa empatia, por mais superficial que seja, e outro destile preconceito e cinismo, ambos são “farinha do mesmo saco”. Isto é, tanto um quanto outro, como colocamos alguns parágrafos acima, são fonte de asco para Richard e, embora tenham sido pagos por Ojukwu para estarem ali, não relatariam nada que pudesse fazer com que os olhos do Ocidente se voltassem para os biafrenses morrendo por falta de alimento. Como o próprio Richard já havia concluído no início da visita, “the rule of Western journalism: One hundred dead black people equal one dead white person”.

Assim, é possível perceber que estratégias do narrador na manipulação dos limites e dos privilégios distribuem peças de um mosaico que deve ser montado pelo leitor: uma forma, não se pode negar, de fazê-lo refletir a respeito do que está sendo representado no romance. No tópico a seguir vamos analisar mais detidamente como os aspectos formais do romance contribuem para a construção desse contexto entremeado à vida particular das personagens.

3.3. Aspectos formais: técnicas e estratégias narrativas

3.3.1. Usos do discurso direto, indireto e indireto livre

As estratégias do autor implícito quanto aos usos dos discursos direto, indireto e indireto livre em *Half of a Yellow Sun* são semelhantes às utilizadas pelo autor implícito de *Americanah*, como veremos no próximo capítulo, na medida em que o narrador tende a trazer discussões a respeito de questões políticas e ideológicas na forma do discurso direto. Outra semelhança entre os dois romances refere-se ao uso de um quarto tipo de discurso, ao qual daremos o mesmo nome utilizado na análise de *Americanah* por ter características e funções análogas em ambos os textos. Dessa forma, além dos três tipos

²²⁹ “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.**” (MSA, p. 426) [grifo nosso].

de discurso já conhecidos, analisaremos ainda o discurso híbrido que aparece destacado do texto pelo uso de tipografia diferente daquela da narrativa corrente – em itálico, por exemplo – que marca a diferença das vozes do narrador e da personagem, o que é característica do discurso direto e indireto, mas que não vem acompanhado de verbos *dicendi* e *sentiendi* ou na forma de oração subordinada, assim como o discurso indireto livre.

Ainda que haja uma certa semelhança quanto ao uso desses recursos, não podemos deixar de destacar as peculiaridades inerentes a cada obra. Sendo assim, trazemos abaixo um quadro que sistematiza brevemente as funções de cada tipo de discurso:

Tabela 4 - Usos do discurso em *Half of a Yellow Sun*

Tipos de discurso				Inciso
Direto	Indireto	Indireto livre	Híbrido	
<ul style="list-style-type: none"> - Discutir questões políticas e econômicas; - Configurar personagens e a relação entre eles; - Inserir informações novas e/ou reveladoras a respeito dos personagens; - Contextualizar a narrativa trazendo discussões a respeito de fatos históricos que ocorreram à época do momento retratado. 	<ul style="list-style-type: none"> - Complementar informações dadas no discurso direto; - Revelar a opinião de um personagem sobre o outro. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aproximar o leitor do personagem; - Distanciar o autor implícito do personagem. 	<ul style="list-style-type: none"> - Inserir trechos escritos pelos personagens; - Inserir citações de outros textos; - Inserir informações que vêm pelo rádio; - Marcar o pensamento de algum personagem. 	<ul style="list-style-type: none"> - Indicar nuances do discurso; - Caracterizar um personagem de acordo com a perspectiva de outro.

Fonte: A autora (2020).

3.1.1. Discurso Direto

Conforme destacamos no quadro acima, o discurso direto possui quatro principais funções, uma das quais, a de discutir questões políticas e econômicas, parece ser uma constante nos romances da autora. O principal efeito dessa função é a ausência de intenção demagógica por parte do narrador e do autor implícito. Assim, são apresentados ao leitor diversos pontos de vista a respeito dessas questões que, de outra forma, ou não seriam aventadas por falta de conhecimento prévio ou seriam desconsideradas por parecerem tendenciosas, deixando a cargo desse leitor o papel de,

mantendo nossa analogia, montar o mosaico do contexto histórico-social da Nigéria da década de 1960. Tomemos como exemplo a cena a seguir:

‘We should have a bigger pan-African response to what is happening in the American South really –’ Professor Ezeka said. Master cut him short. ‘You know, pan-Africanism is fundamentally a European notion.’ ‘You are digressing,’ Professor Ezeka said, and shook his head in his usual superior manner. ‘Maybe it *is* a European notion,’ Miss Adebayo said, ‘but in the bigger picture, we are all one race.’ ‘What bigger picture?’ Master asked. ‘The bigger picture of the white man! Can’t you see that we are not all alike except to white eyes?’ [...] ‘Of course we are all alike, we all have white oppression in n common,’ Miss Adebayo said dryly. ‘Pan-Africanism is simply the most sensible response.’ ‘Of course, of course, but my point is that the only authentic identity for the African is the tribe,’ Master said. ‘I am Nigerian because a white man created Nigeria and gave me that identity. I am black because the white man constructed *black* to be as different as possible from his *white*. But I was Igbo before the white man came.’ Professor Ezeka snorted and shook his head, thin legs crossed. ‘But you became aware that you were Igbo because of the white man. The pan-Igbo idea itself came only in the face of white domination. You must see that tribe as it is today is as colonial a product as nation and race.’ Professor Ezeka recrossed his legs. ‘The pan-Igbo idea existed long before the white man!’ Master shouted. ‘Go and ask the elders about your history.’ ‘The problem is that Odenigbo is a hopeless tribalist, we need to keep him quiet,’ Miss Adebayo said.²³⁰ (HYS, p. 20-21)

Nas falas de Odenigbo é possível identificar um certo desejo por recuperar uma espécie de mito fundacional que escape dos limites traçados pela experiência colonial da Nigéria: “my point is that **the only authentic identity** for the African is the tribe”. Segundo o personagem, “I was Igbo before the white man came”; logo, sua identidade como Igbo seria mais autêntica do que como nigeriano, pois esta fora imposta pelo homem branco enquanto aquela, teoricamente, existia antes da colonização britânica. Por

²³⁰ “Nós devíamos organizar uma grande reação pan-africana ao que está acontecendo no Sul dos Estados Unidos...”, disse o professor Ezeka. O Patrão cortou-o na hora. “Você bem sabe que o pan-africanismo é fundamentalmente um conceito europeu.” “Você está tergiversando”, retrucou o professor Ezeka, balançando a cabeça com a superioridade de sempre. “Talvez *seja* uma noção europeia”, disse a srta. Adebayo, “mas, de uma perspectiva global, somos todos uma única raça.” “Que perspectiva global?”, perguntou o Patrão. “A perspectiva global do homem branco! Será que você não percebe que nós não somos todos iguais, exceto na visão de quem é branco?” [...] “Claro que nós somos todos iguais, todos temos a opressão branca em comum”, disse a srta. Adebayo, secamente. “O pan-africanismo é simplesmente a resposta sensata.” “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.” O professor Ezeka bufou e balançou a cabeça, com as pernas finas cruzadas. “Mas você só tomou consciência de que era ibo por causa do homem branco. A ideia do pan-ibo só surgiu por causa da dominação dos brancos. Você tem que entender que tribo, hoje em dia, é um produto tão colonialista quanto nação e raça.” O professor Ezeka tornou a cruzar as pernas. “A ideia do pan-ibo já existia muito antes da chegada do branco!”, gritou o Patrão. “Vá perguntar aos mais velhos em sua aldeia sobre a história.” “O problema é que Odenigbo é um Tribalista irremediável e temos de mantê-lo calmo”, disse a srta. Adebayo.” (MSA, p. 30-31).

outro lado, o professor Ezekia argumenta que “you became aware that you were Igbo **because** of the white man”, ou seja, o fato de Odenigbo buscar essa identidade autêntica na tribo ocorre somente em virtude da negação da autenticidade da identidade nigeriana; portanto, “tribe as it is today is as colonial a product as nation and race”. Para Miss Adebayo, ainda que o pan-africanismo fosse uma noção europeia, “in the bigger picture, we are all one race”, tendo em comum a opressão, como ela acrescenta depois da resposta de Odenigbo de que eles só eram todos iguais aos olhos do homem branco.

No entanto, o encaminhamento dado à narrativa e as consequências do idealismo tribal, não só de Odenigbo como de outros personagens (ficcionais e não-ficcionais), parecem indicar que, por mais que se tenha como intenção a busca por uma identidade nacional fora do espectro da experiência colonial, isto é, algo que seja autêntico, como Odenigbo coloca, é esse tribalismo exacerbado que vai desencadear uma rivalidade crescente até a eclosão de uma guerra civil. Com isso, a narrativa parece direcionar o leitor a uma releitura desses diálogos e uma ponderação mais cuidadosa a respeito das perspectivas ali defendidas pelos personagens.

É interessante observar que em alguns momentos a utilização do discurso direto apesar de dar voz aos personagens também serve ao autor implícito na medida em que põe em xeque os conhecimentos históricos do leitor ao mostrar que mesmo o discurso da História é arbitrário e articulado, na maioria das vezes, para a manutenção do status quo. Um exemplo disso pode ser encontrado no trecho abaixo:

‘There are two answers to the things they will teach you about our land: **the real answer and the answer you give in school to pass.** You must read books and learn both answers. I will give you books, excellent books.’ Master stopped to sip his tea. ‘They will teach you that a white man called Mungo Park discovered River Niger. That is rubbish. Our people fished in the Niger long before Mungo Park’s grandfather was born. But in your exam, write that it was Mungo Park.’²³¹ (HYS, p. 11) [grifo nosso]

Esse diálogo entre Odenigbo e Ugwu ocorre no dia seguinte ao da chegada do *houseboy*. O professor havia perguntado ao garoto sobre a escola, cena que destacamos

²³¹ ““Existem duas respostas para as coisas que eles vão lhe ensinar sobre a nossa terra: **a resposta verdadeira e a resposta que você dá na escola para passar de ano.** Você tem que ler livros e aprender as duas versões. Eu vou lhe dar livros, livros excelentes.” O Patrão interrompeu o que dizia para tomar um gole de chá. “Eles vão lhe ensinar que um homem branco chamado Mungo Park descobriu o rio Níger. Isso é besteira. Nosso povo pescava no Níger muito antes que o avô de Mungo Park tivesse nascido. Mas, no seu exame, escreva que foi Mungo Park.”” (MSA, p. 21) [grifo nosso].

no primeiro tópico desta análise, e se exaltado ao saber que Ugwu tivera de abandonar os estudos porque o pai não tinha dinheiro para pagar as taxas. Se olharmos o trecho acima isoladamente, fica claro que Odenigbo espera que Ugwu se saia bem na escola respondendo aquilo que é esperado dele, mesmo que a verdade seja diferente do que é ensinado no currículo escolar. Seu exemplo, de que um homem branco chamado Mungo Park havia descoberto o rio Níger, é emblemático nesse sentido. No entanto, se compararmos essa fala de Odenigbo com o que ele havia dito pouco antes, ou seja, “Education is a priority! How can we resist exploitation if we don’t have the tools to understand exploitation?”²³² (HYS, p. 11), parece haver uma certa contradição. Ao mesmo tempo em que ele defende que a educação é prioridade por fornecer as ferramentas para compreender a exploração, ele também destaca que essa mesma educação vai operar para a manutenção do status quo ao ensinar que quem descobriu o rio Níger foi Mungo Park, desconsiderando a existência dos povos nativos muito antes que o avô de Park tivesse nascido. No entanto, é evidente que essa aparente contradição não é de forma alguma falha do romance. Muito pelo contrário. O autor implícito revela como a educação opera para a manutenção do poder e para a libertação ao mesmo tempo – desde que, como pontua Odenigbo, se saiba ambas respostas.

Em outros momentos, o discurso direto é utilizado na configuração de personagens e da relação entre eles que pode ser complementada ao inserir informações novas e/ou reveladoras destes. O trecho que selecionamos exemplifica essas duas funções. Richard está na casa de Odenigbo, junto com os demais convidados, jantando a sopa de pimenta preparada por Ugwu. O britânico mantém-se ligeiramente à parte, apenas observando a conversa que se desenrola entre Okeoma, Odenigbo, professor Ezeka e Miss Adebayo a respeito de música e política. Quando saem da mesa de jantar e se acomodam na sala, Okeoma, aguardando que a discussão amaine para que possa declamar seu poema, senta-se perto de Richard e lhe pergunta sobre seu livro:

‘Is it a novel about expatriates?’ ‘Well, no, not quite.’ [...] ‘I’m very interested in Igbo-Ukwu art, and I want to make that a central part of the book,’ he said. ‘How so?’ ‘I’ve been utterly fascinated by the bronzes since I first read about them. The details are stunning. It’s quite incredible that these people had perfected the complicated art of lost-wax casting during the time of the Viking raids. There is such marvellous complexity in the bronzes, just marvellous.’ ‘You sound surprised,’ Okeoma said. ‘What?’ ‘**You sound surprised, as if**

²³² “A educação é uma prioridade! Como é que podemos resistir à exploração se não temos as ferramentas para entender o que é exploração?” (MSA, p. 20).

you never imagined *these people* capable of such things.²³³ (HYS, p. 111)
[grifo nosso]

Não é novidade, nessa altura da narrativa, que Richard nutre uma profunda admiração pela arte Igbo-Ukwu, em especial o “roped pot”; logo que o personagem nos é apresentado, no capítulo 3, já se coloca que esse é um dos principais motivos para sua viagem para a Nigéria. Assim, o que se destaca no diálogo acima é a forma como a interação contribui para a configuração desses personagens: a reafirmação da sensação de deslocamento experimentada por Richard e o questionamento a respeito de seu livro feito por Okeoma, que mostra não só um educado interesse do jovem poeta como, principalmente, uma espécie de delimitação de assunto que seria pertinente ao britânico, isto é, um romance que retratasse os expatriados (britânicos, subentende-se) – sobre o que Richard, como expatriado, teria domínio. Em seguida, ao comentar que possivelmente a questão central de seu livro seria a arte Igbo-Ukwu, objeto de sua fascinação, a resposta de Okeoma revela algo sobre Richard que até então nos havia escapado. “You sound surprised”, ele diz, o que parece desconcertar Richard: “What?”, e então o poeta completa: “as if you never imagined *these people* capable of such things”. A surpresa de Richard ao falar sobre a arte Igbo-Ukwu e a comparação que ele faz com o que fora produzido pelos Vikings no mesmo período, a princípio, parece não conter nada além de uma apreciação artística. No entanto, o que a fala de Okeoma revela é o que a exclamação “It’s quite incredible that these people had perfected the complicated art of lost-wax casting during the time of the Viking raids” escamoteia, ou seja, que a admiração de Richard, no fundo, seria fruto de um preconceito subjacente de que *these people* não seriam capazes de uma arte tão complexa e que é por isso, e não por uma questão artística intrínseca àqueles objetos de bronze, que Richard está tão fascinado.

Por fim, como quarta e última função encontrada no uso do discurso direto em *Half of a Yellow Sun*, temos a contextualização da narrativa a partir de discussões a respeito de fatos históricos que ocorreram à época do momento retratado. É comum

²³³ “É um romance sobre expatriados?” “Bom, não, não exatamente.” [...] “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 vikingues. Há uma magnífica complexidade nos objetos, simplesmente magnífica.” “Você parece surpreso”, disse Okeoma. “O quê?” “**Você parece surpreso, como se nunca tivesse passado pela cabeça que esse povo fosse capaz de fazer tais coisas.**” (MSA, p. 134-135) [grifo nosso].

encontrar cenas em que essa função se mescla à primeira, isto é, com o desenvolvimento de debates políticos acerca daquele fato citado, como ocorre no trecho a seguir:

Olanna got up to change the music. ‘My favourite Rex Lawson first, before some Osadebe,’ she said. ‘He’s a little derivative, isn’t he, Rex Lawson?’ Professor Ezeka asked. ‘Uwaifo and Dairo are better musicians.’ ‘All music is derivative, Prof,’ Olanna said, her tone teasing. ‘Rex Lawson is a true Nigerian. He does not cleave to his Kalabari tribe; he sings in all our major languages. That’s original – and certainly reason enough to like him,’ Miss Adebayo said. ‘That’s reason *not* to like him,’ Odenigbo said. ‘This nationalism that means we should aspire indifference about our own individual cultures is stupid.’ ‘Don’t waste your time asking Odenigbo about High Life. He’s never understood it,’ Olanna said, laughing.²³⁴ (HYS, p. 109)

As indicações de fatos históricos acontecem por meio de várias estratégias diferentes. Algumas vezes, elas vêm na forma de discurso direto, outras de discurso indireto e, como veremos mais à frente, de discurso híbrido, especialmente no que diz respeito ao livro “The world was silent when we died”. A diferença entre o que aparece nos discursos direto e indireto e o que vem retratado no discurso híbrido é que este deixa à vista uma preocupação do autor implícito em relação ao conhecimento do leitor a respeito do contexto histórico, como se uma de suas principais funções fosse dar suporte à leitura daqueles que porventura não conhecem a fundo a história da Nigéria. No discurso direto e indireto, por outro lado, são feitas apenas indicações – intertextualidades que, para serem completamente compreendidas pelo leitor não-nigeriano, precisam de uma breve pesquisa. É o que ocorre nesse trecho, com a referência contextual à música High Life, acompanhada do nome de alguns cantores e compositores da época.

Apesar de ser um estilo musical originado em Gana no final do século XIX, o High Life tornou-se popular entre os Igbos especialmente na década de 1960. Uma das principais características do High Life é a incorporação de músicas tradicionais africanas ao jazz, combinando a estética musical africana, afro-americana e europeia²³⁵. Assim, é

²³⁴ ““Olanna levantou para mudar o disco. “Primeiro Rex Lawson, o meu favorito, depois eu ponho o Osadebe.” “Ele é um pouco derivativo, não é não, esse Rex Lawson?”, perguntou o professor Ezeka. “Uwaifo e Dairo são músicos bem melhores.” “Toda música é derivativa, professor”, disse Olanna, em tom de brincadeira. “Rex Lawson é um verdadeiro nigeriano. Não se apegue a sua tribo *kalabari*; canta em todas as nossas principais línguas. Isso é original – e com certeza um motivo para gostarmos dele”, disse a srta. Adebayo. “Esse é um motivo para não gostarmos dele”, retrucou Odenigbo. “Esse nacionalismo que significa que devemos aspirar à indiferença diante de nossas próprias culturas é uma burrice.” “Não percam tempo querendo saber a opinião de Odenigbo sobre música High Life. Ele nunca entendeu”, disse Olanna, rindo.” (MSA, p. 133).

²³⁵ Conforme <<https://www.britannica.com/art/highlife-African-music>>, acesso em 14 jun. 2021.

possível compreender melhor o comentário do professor Ezeka – “He’s a little derivative, isn’t he, Rex Lawson?” ganha outra tonalidade quando recuperamos a informação a respeito do que é o High Life. A discussão que se segue é semelhante à citada anteriormente, quando os personagens discutem sobre identidade, com Odenigbo posicionando-se a favor do tribalismo como única identidade autêntica não-colonial. Aqui o tema é semelhante, pois ao comentário de Miss Adebayo sobre Rex Lawson ser um nigeriano de verdade, por cantar suas músicas nos idiomas principais, sem se apegar à sua tribo Kalabari, Odenigbo responde que esse era um motivo para **não** se gostar dele: “That nationalism that means we should aspire to indifference about our own individual cultures is stupid.” Além disso, trazer para o universo ficcional a música e os cantores da época confere verossimilhança à narrativa, uma vez que sustenta o contexto histórico que se pretende retratar ali e que é tema principal do romance.

3.1.2. *Discurso Indireto*

Como apontamos na Tabela 4, o discurso indireto em *Half of a Yellow Sun* parece desempenhar duas funções principais: complementar informações dadas no discurso direto e revelar a opinião de um personagem sobre outro. A primeira pode ser exemplificada no trecho que segue:

He felt strangely bereft when she sat far from him at the table. The salad had just been served when she began to discuss politics with a guest. **Richard knew it was about the need for Nigeria to become a republic and stop claiming Queen Elizabeth as head of state**, but he did not pay close attention until she turned to him and asked, ‘Don’t you agree, Richard?’ as if his opinion mattered.²³⁶ (HYS, p. 65) [grifo nosso]

Richard janta na casa dos pais de Kainene e Olanna pela primeira vez. O britânico fica à parte da conversa que se desenrola à mesa, estranhando o fato de Olanna, que o havia recebido com afetuosidade, ter se sentado longe dele. Nessa cena, o discurso indireto, destacado em negrito, tem dois efeitos principais: contextualiza a conversa e

²³⁶ “Teve a curiosa sensação de ter sido largado de lado quando ela se sentou na outra ponta da mesa. A salada havia acabado de ser servida no momento em que Olanna começou a discutir política com um convidado. **Richard sabia que falavam sobre a necessidade de a Nigéria tornar-se uma república e para dizer que a rainha Elizabeth era a chefe de Estado do país**, mas não prestou muita atenção até que ela se virou e perguntou: “Você não concorda, Richard?”, como se a opinião dele importasse.” (MSA, p. 81) [grifo nosso].

mostra que o personagem acompanhava apenas por alto o assunto. O primeiro tem relação com alguns dos usos do discurso direto abordados no item anterior, pois traz questões políticas que estavam sendo discutidas no momento. Sua função de complementar o discurso direto que, nesse caso, ocorre após o discurso indireto, vai ao encontro do segundo efeito, uma vez que fica subentendido que, se o personagem estivesse prestando atenção à conversa ela seria retratada na forma de discurso direto, como ocorre quando é interpelado por Olanna numa tentativa de integrá-lo ao diálogo.

Se no discurso direto temos a personagem em ação, no discurso indireto parece haver uma mescla entre personagem e narrador, no sentido de a fala daquela ser de certa forma filtrada pela perspectiva deste. Como temos um narrador multifacetado que acompanha o ponto de vista de três personagens, é possível considerar que esse filtro do narrador através do qual o que seria discurso direto se transforma em discurso indireto também atua no sentido de revelar a opinião do protagonista a partir de cujo ponto de vista aquela fala é retratada. Além disso, como destacamos no parágrafo anterior, parece haver uma distribuição diferente do uso do discurso direto e indireto de acordo com o personagem cuja perspectiva o narrador adota, o que poderia ser visto tanto como uma estratégia de configuração dessa personagem, no sentido de demonstrar o quanto este se integra (ou não) à cena. Assim sendo, não é surpresa encontrar a maior frequência de discurso indireto nos capítulos em que a história é narrada do ponto de vista de Richard, uma vez que, como já destacado anteriormente, a sensação de estar sempre fora de lugar é uma característica de sua personalidade. De forma semelhante, temos o uso frequente do discurso indireto nos capítulos de Olanna, em especial nos momentos em que ela está na sala de Odenigbo junto com os outros professores da universidade. Isso corrobora a função de distanciar a personagem da cena, pois várias vezes a namorada de Odenigbo não se sente efetivamente integrada àquele grupo de intelectuais:

It would have been easier if Miss Adebayo showed jealousy, but it was as if Miss Adebayo thought her to be unworthy of competition, with her *unintellectual* ways and her too-pretty face and her mimicking-the-oppressor English accent. She found herself talking more when Miss Adebayo was there, desperately giving opinions with a need to impress – **Nkrumah really wanted to lord it over all of Africa, it was arrogant of America to insist that the Soviets take their missiles out of Cuba while theirs remained in Turkey, Sharpeville was only a dramatic example of the hundreds of blacks killed**

by the South African state every day – but she suspected that there was a glaze of unoriginality to all her ideas.²³⁷ (HYS, p. 51) [grifo nosso]

De maneira semelhante ao que foi analisado no item anterior, aqui temos as impressões de Olanna sobre Miss Adebayo. É interessante notar que o que fica mais aparente é o que a professora teoricamente pensa a respeito de Olanna, segundo suas próprias deduções. O excerto destacado em negrito corresponde, então, ao uso do discurso indireto para retratar não a fala de outra personagem, mas sim a da própria Olanna, exemplificando o que foi dito anteriormente, isto é: “She found herself talking more when Miss Adebayo was there, desperately giving opinion with a need to impress”. Nesse sentido, o efeito conseguido no uso dessa estratégia é semelhante ao que ocorre com Ugwu ao descrever Miss Adebayo: o que é dito revela mais sobre a própria Olanna do que sobre a amiga de Odenigbo.

3.1.3. Discurso Indireto Livre

Se em *Purple Hibiscus* tínhamos um uso bastante frequente do discurso indireto livre, em *Half of a Yellow Sun* esse é um dos discursos menos utilizados, tendo aqui duas funções principais, como apontamos na Tabela 4: aproximar leitor e personagem e distanciar o autor implícito do personagem. Ao final do primeiro tópico desta análise sintetizamos a questão do ponto de vista e do controle de distância na Figura 1, representando ali que a proximidade do autor implícito e do narrador são inversamente proporcionais. Naquele momento, colocamos que a maior distância ou proximidade do narrador e do autor implícito em relação a determinado personagem era resultado do acesso à consciência do personagem em questão. E uma das técnicas que permite isso é o uso do discurso indireto livre, pois ele mescla o narrador à voz da personagem, assumindo, então, sua subjetividade de forma quase indistinguível, o que corrobora o fato de os capítulos narrados do ponto de vista de Richard contarem com um uso frequente do

²³⁷ “Teria sido mais fácil se ela mostrasse algum ciúme, mas era como se não considerasse Olanna uma rival à altura, com seu jeito pouco intelectualizado, seu rostinho bonito demais e aquele sotaque inglês, imitação do opressor. Olanna percebeu então que falava mais quando Lara Adebayo estava presente, que dava opiniões a torto e a direito, querendo impressionar – **Nkrumah de fato queria governar a África inteira, era arrogância dos Estados Unidos insistir para que os soviéticos tirassem seus mísseis de Cuba, se os deles continuavam na Turquia, Sharpeville era apenas mais um exemplo dramático das centenas de negros mortos todos os dias pelo governo da África do Sul** – porém tinha a sensação de que havia uma certa falta de originalidade em suas ideias.” (MSA, p. 65-66) [grifo nosso].

discurso indireto livre, enquanto naqueles que adotam a perspectiva de Ugwu quase não temos esse recurso. A seguir apresentamos um exemplo para cada ponto de vista, seguido de sua respectiva análise.

Amala sat up and took the enamel plate, her eyes focused on the floor. Olanna was watching her. **Perhaps it was hate she felt for Odenigbo. How much did one know of the true feelings of those who did not have a voice?** Olanna moved closer to Amala, but she was unsure what she wanted to say and so she picked up the tin of glucose, examined it, and placed it back.²³⁸ (HYS, p. 250) [grifo nosso]

Nesse primeiro trecho, Olanna está no hospital onde Amala acaba de dar à luz a filha de Odenigbo, concebida como estratégia de Mama para separar o casal. A garota não consegue olhar Olanna nos olhos, que tenta decifrar os sentimentos da *housegirl*. Nesse instante, o narrador mergulha na consciência de Olanna trazendo suas conjecturas na forma de discurso indireto livre: “Perhaps it was hate she felt for Odenigbo”, e então questiona-se: “How much did one know of the true feelings of those who did not have a voice?”. Na primeira parte, temos como função do discurso indireto livre a aproximação entre leitor e personagens – tanto Olanna quanto Amala: nos aproxima de Olanna na medida em que nos faz mergulhar em sua consciência, transformando em nossas as suas conjecturas a respeito de como Amala se sentia em relação ao pai de sua filha, que, por esse motivo, também nos parece mais próxima. Ao mesmo tempo, quando Olanna completa seu pensamento com uma reflexão – até que ponto é possível entender os sentimentos daqueles que não têm voz? – somos arrastados para longe de Amala e da narrativa, na medida em que o autor implícito se distancia de Olanna e coloca em xeque a própria possibilidade do romance de representar a Guerra de Biafra do ponto de vista daqueles que foram historicamente calados.

O destaque abaixo corresponde ao momento pouco após a morte de tio Mbaeze, tia Ifeka e Arize, em Kano. A imprensa internacional relata superficialmente os acontecimentos que assolam a Nigéria, o que inflama a personalidade outrora calma de Richard, fazendo-o escrever cartas indignadas aos jornais ingleses:

²³⁸ “Amala sentou-se na cama e pegou a tigela esmaltada, os olhos voltados para o chão. Olanna a observava. **Talvez fosse ódio o que sentia por Odenigbo. Quem pode saber quais os verdadeiros sentimentos daqueles que não têm voz?** Olanna aproximou-se de Amala, mas não tinha certeza do que queria dizer, de modo que apanhou a lata de glicose, examinou-a e pôs de volta na mesinha.” (MSA, p. 292) [grifo nosso].

He sent it off to the *Herald*. When he got a response two weeks later, he ripped the letter up after reading it. The international press was simply saturated with stories of violence from Africa, and this one was particularly bland and pedantic, the deputy editor wrote, but **perhaps Richard could do a piece on the human angle? Did they mutter any tribal incantations while they did the killings, for example? Did they eat body parts like they did in the Congo? Was there a way of trying truly to understand the minds of these people?**²³⁹ (HYS, p. 167) [grifo nosso]

É interessante perceber como o discurso que começa indireto, com “The international press was simply saturated with stories of violence from Africa, and this one was particularly bland and pedantic, the deputy editor wrote”, se transforma em indireto livre ao incorporar não só o conteúdo da resposta que Richard havia recebido pela sua carta como, principalmente, a indignação e a raiva do personagem que transparecem na ironia da expressão “human angle” no trecho que destacamos em negrito ao se contrapor às questões colocadas em seguida: “Did they mutter any tribal incantations while they did the killings, for example? Did they eat body parts like they did in the Congo? Was there a way of trying truly to understand the minds of these people?”. A primeira pergunta, ao ser finalizada com “for example” parece continuar o pedido do editor do *Herald* para que Richard escrevesse algo do ponto de vista humano, enquanto as outras duas podem tanto ser do editor quanto do próprio Richard que, satirizando o pedido do editor, propõe outras situações que beiram o absurdo. É como se pudéssemos ver o personagem não só rasgando a carta, como é narrado no início do trecho, como ainda rangendo os dentes diante da indiferença do editor quanto às atrocidades que estavam sendo cometidas na Nigéria e sua visível preocupação em manter o estereótipo doentio da África como um lugar selvagem, inóspito e naturalmente violento.

Por fim, selecionamos um dos momentos em que o discurso indireto livre é usado na perspectiva de Ugwu, destacando em negrito dois trechos:

Sometimes, while the other guests retired to the living room, Mr Richard would come into the kitchen to ask Ugwu questions. They were laughable questions. **Did his people have carvings or sculptures of gods? Had he ever been inside the shrine by the river?** Ugwu was even more amused that Mr Richard

²³⁹ “Richard enviou-o ao *Herald*. Ao receber a resposta, duas semanas depois, rasgou a carta, depois de lê-la. A imprensa internacional estava, em suma, saturada de relatos de violência na África, e a matéria de Richard era especialmente morna e pedante, escrevera o subeditor, mas **quem sabe Richard pudesse fazer um artigo enfocando o lado humano? Contando se por acaso eles entoavam alguma reza tribal, enquanto executavam os assassinatos, por exemplo. Se eles comiam partes do corpo, como faziam no Congo. Haveria uma maneira de tentar entender, de fato, a mente desses povos?**” (MSA, p. 199) [grifo nosso].

wrote his answers down in a small book with a leather cover. Some days ago, when Ugwu offhandedly mentioned the *ori-okpa* festival, Mr Richard's eyes turned a brighter blue and he said he wanted to see the festival; he would ask Master if he and Ugwu could drive to his hometown. Ugwu laughed as he brought the greens out of the refrigerator. He could not imagine Mr Richard during the *ori-okpa* festival, where the *mmuo* (**Mr Richard said they were masquerades, weren't they, and Ugwu agreed, as long as masquerades meant spirits**) paraded the village, flogged young men, and chased after young women.²⁴⁰ (HYS, p. 86) [grifo nosso]

No primeiro destaque, temos a incorporação do discurso de Richard na voz de Ugwu com uma função semelhante àquela encontrada no trecho analisado no parágrafo anterior. Se lá tínhamos como efeito a expressão da indignação e raiva de Richard, aqui fica expressa a opinião de Ugwu a respeito das perguntas que Mister Richard lhe fazia. Assim, como se desse exemplos dessas “laughable questions” o narrador incorpora duas das perguntas do britânico com o objetivo de, na perspectiva de Ugwu, demonstrar o quanto elas eram risíveis: “Did his people have carvings or sculptures of gods? Had he ever been inside a shrine river?” Nesse sentido, o uso do discurso indireto livre desconstrói, de certa forma, o estereótipo do europeu colonizador ao ridicularizá-lo. O segundo destaque, com efeito semelhante, já incorpora tanto a pergunta de Richard quanto a resposta de Ugwu (e o que ele pensou ao concordar). Aqui nota-se em especial o fato de Ugwu não compreender o que são “masquerades”, mas supor que Richard estaria correto desde que “masquerades” fosse o mesmo que espíritos. Nesse caso, o aspecto cômico se descola da consciência do personagem e se aproxima do leitor que percebe o mal entendido e, por conseguinte, o lado risível da situação. É mister destacar, por outro lado, que, longe de ser apenas uma espécie de alívio cômico, a cena expõe os ruídos que atravessam a comunicação entre dois personagens que podem ser tomados como representantes de duas culturas e, por conseguinte, de duas visões de mundo diversas. Nesse aspecto, é importante ressaltar também que não existe subordinação, na forma como está representado no romance, de um ponto de vista em relação ao outro. Ugwu não

²⁴⁰ “Às vezes, quando os outros convidados iam para a sala de estar, Mister Richard entrava na cozinha para fazer perguntas a Ugwu. Eram perguntas de fazer qualquer um rir. **Se seu povo tinha esculturas ou entalhes de deuses. Se ele já tinha estado no templo à beira do rio.** Mas o que mais divertia Ugwu era ver Mister Richard escrevendo as respostas num pequeno caderno de capa de couro. Alguns dias antes, quando Ugwu mencionou, assim por acaso, a festa de *ori-okpa*, os olhos de Mister Richard ficaram ainda mais azuis e ele disse que queria ver a festa; falou que pediria ao Patrão para deixar que fossem os dois até a cidade natal de Ugwu. Ugwu riu ao tirar os legumes da geladeira. Não conseguia imaginar Mister Richard durante a festa *ori-okpa*, em que os *mmuo* (**Mister Richard disse que eram uma espécie de mascarada, correto?, e Ugwu concordara, desde que as mascaradas significassem espíritos**) marchavam pela aldeia chicoteando os jovens e perseguindo as jovens.” (MSA, p. 106) [grifo nosso].

se coloca numa posição inferior, assumindo, por exemplo, que o que Richard diz é correto partindo do pressuposto de que, por ter tido acesso à educação e ser escritor (além de britânico), ele teria mais clareza para designar os eventos de sua cultura. Pelo contrário: ao utilizar a conjunção “as long as”, Ugwu condiciona o uso acertado da expressão “masquerades” por Richard a uma convergência com seu ponto de vista a respeito do “*ori-okpa* festival”. Nesse sentido, o autor implícito demonstra uma relação de igualdade entre diferentes perspectivas culturais o que contribui para que o leitor reflita a respeito da forma como ele próprio concebe o mundo a sua volta.

3.1.4. *Discurso Híbrido*

No segundo romance publicado por Chimamanda Ngozi Adichie, o discurso híbrido aparece de quatro formas: a) em itálico, no corpo do parágrafo; b) em itálico, destacado em outro parágrafo; c) seguido de dois pontos e iniciando em letra maiúscula, sem aspas; d) com parágrafo e tipografia diferentes do texto do romance. Cada forma pode apresentar uma ou mais das quatro funções principais do discurso híbrido, quais sejam: inserir trechos escritos pelos personagens; inserir citações de outros textos; inserir informações que vêm pelo rádio; e marcar o pensamento de algum personagem. O quadro abaixo sintetiza as formas do discurso híbrido e suas respectivas funções:

Tabela 5 - Formas e funções do discurso híbrido em *Half of a Yellow Sun*

FORMA	FUNÇÃO			
	Inserir trechos escritos pelos personagens	Inserir citações de outros textos	Inserir informações que vêm pelo rádio	Marcar o pensamento ou a fala de algum personagem
Em itálico no corpo do parágrafo				x
Em itálico destacado em outro parágrafo	x	x	x	
Seguido de dois pontos e iniciado por maiúscula				x
Com parágrafo e tipografia diferentes do texto do romance	x			

Fonte: A autora (2020).

A seguir apresentamos um exemplo para cada função e forma de discurso híbrido encontrada no romance, acompanhado de sua respectiva análise.

O uso do itálico no corpo do texto para sinalizar o pensamento de um personagem só foi encontrado em dois momentos. O primeiro, quando Ugwu, no afã de agradar o patrão, resolve passar suas meias e é surpreendido pelo chiado e o inconfundível

cheiro de queimado do tecido. Enquanto tenta desesperadamente elaborar um plano para ser perdoado por sua falta, procurando por uma erva aromática utilizada por sua avó para amolecer o coração do marido, temos o seguinte: “[...] he would cook a stew with it, and offer Master some with rice, and afterwards plead with him. *Please don’t send me back home, sah. I will work extra for the burnt sock. I will earn the money to replace it*”²⁴¹ (HYS, p. 16). Ao utilizar o itálico nesse trecho tem-se como efeito algo como se o personagem estivesse falando consigo mesmo, numa conversa interior. Ao destacar o trecho em itálico, temos a sensação de Ugwu repetindo para si o que falaria ao patrão para convencê-lo a perdoar seu erro e não mandá-lo de volta para a aldeia.

No segundo momento, também no ponto de vista de Ugwu, o *houseboy* aproveita a distração de Mama para embebedar-se com vinho de palma na cozinha enquanto Odenigbo brinda, alcoolizado pelo mesmo vinho trazido por Mama, com os convidados na sala.

He woke up with stiff joints. His mouth tasted sour, his head ached, and he wished the sun were not so oppressively bright and that Master would not speak so loudly over the newspapers at breakfast. *How can more politicians return unopposed than elected? Utter rubbish! This is rigging of the worst order!* Each syllable throbbed inside Ugwu’s head.²⁴² (HYS, p. 214)

Se por um lado o recurso e a função utilizados são os mesmos do exemplo anterior, por outro, temos um efeito levemente diferente. Ugwu havia adormecido sentado no banquinho da cozinha depois de ter exagerado no vinho na noite anterior. No dia seguinte, é despertado pela luz do sol e pelos brados de Odenigbo numa clara alusão a uma ressaca: a boca azeda, a dor de cabeça, a luz clara demais, a hipersensibilidade ao som. Assim, parece que o trecho em itálico sinaliza esse entorpecimento de Ugwu, como se materializasse para o leitor as sensações descritas no início do trecho. Comparando, então, os dois exemplos citados é possível perceber que o efeito conseguido a partir do uso do itálico na função de marcar o pensamento ou a fala de determinado personagem varia de acordo com o contexto em que aparece.

²⁴¹ “[...] ele faria um ensopado com *arigbe*, e ofereceria um pouco ao Patrão, com arroz, e só depois faria seu apelo. *Por favor, não me mande de volta para casa, sah. Eu trabalho mais tempo para pagar pela meia queimada.*” (MSA, p. 26).

²⁴² “Acordou com as juntas rígidas. A boca tinha um gosto amargo, a cabeça doía, ele teria preferido que o sol não estivesse tão opressivamente brilhante e que o Patrão não falasse tão alto, por cima dos jornais, no café-da-manhã. *Como é possível que haja mais políticos reeleitos do que eleitos agora? Absurdo total! Isso é tramoia da pior espécie!* Cada sílaba pulsava dentro da cabeça de Ugwu.” (MSA, p. 249).

O trecho a seguir exemplifica o uso do itálico destacado do texto em outro parágrafo para inserir algo escrito por um personagem:

Richard was rereading Kainene's note when the plane touched down in Kano. He had only just found it while searching in his briefcase for a magazine. He wished he had known it was lying there the ten days he was in London, waiting to be read.

*Is love this misguided need to have you beside me most of the time? Is love this safety I feel in our silences? Is it this belonging, this completeness?*²⁴³ (HYS, p. 150)

A princípio, parece que o uso do itálico com paragrafação tem como objetivo principal apenas sinalizar que aquele trecho foi escrito por um personagem do romance, diferenciando-o das vozes do narrador e do personagem, o que, por conseguinte, o caracterizaria como discurso direto. No entanto, tendo em vista que o mesmo recurso é utilizado com outras finalidades, faz sentido classificá-lo como discurso híbrido, ainda que o efeito, nesse caso, não se diferencie daquele conseguido através do discurso direto: neste caso, não existe mediação do narrador, ou seja, a cena se desenvolve sem (ou com o mínimo de) interferência; naquele, parece que se interpõe entre o leitor e o discurso direto a lente do personagem a partir de cujo ponto de vista o texto é narrado. Em suma, é como se no discurso direto, o leitor estivesse presente ao lado dos personagens, e no discurso híbrido tal como o presente no exemplo, o leitor estivesse dentro do personagem, lendo *como* esse personagem.

O uso do itálico para citações de outros textos e para inserir informações que chegam aos personagens pelo rádio parece ter como resultado elementar algo semelhante ao efeito conseguido no uso do discurso direto para discussões políticas, isto é, construir um aparato metaléptico que ajude na sustentação do contexto sócio-histórico retratado no romance. As citações encontradas na narrativa são, principalmente, de outros textos literários, sejam obras de ficção – em sua maioria, poesia – sejam de não-ficção – em específico no que tange à autobiografia de Frederick Douglass:

²⁴³ “Richard lia mais uma vez o bilhete de Kainene quando o avião pousou em Kano. Tinha achado enquanto buscava uma revista na pasta. Bem que teria gostado de saber que aquele bilhete ficara os dez dias passados em Londres dentro de sua pasta, à espera de ser lido.

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?” (MSA, p. 179).

It was while looking for bits of paper on which he could write down what he did from day to day, for whenever he saw Eberechi again, that he found the book *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave: Written by Himself* slipped into a tight corner beneath the blackboard. On the front page, PROPERTY OF GOVERNMENT COLLEGE was printed in dark blue. He sat on the floor and read. He finished it in two days and started again, rolling the words round his tongue, memorizing some sentences:

*The slaves became as fearful of the tar as of the lash. They find less difficulty from the want of beds, than from the want of time to sleep.*²⁴⁴ (HYS, p. 360)

Além de ter um caráter simbólico na narrativa, ao inspirar Ugwu a escrever sua história e a história da Guerra de Biafra, o livro de Frederick Douglass também funciona, como dissemos há pouco, como aparato metaléptico, na medida em que atua como uma ponte que liga o mundo ficcional construído no romance ao mundo não-ficcional do contexto sócio-histórico. Não obstante, os trechos citados estabelecem um diálogo entre o romance de Adichie e essas outras obras, convidando, assim, o leitor a consultá-las para poder compreender melhor o intertexto.

E, por fim, temos as informações que chegam para os personagens através do rádio que, assim como as citações, ajudam a sustentar o romance na representação do contexto nigeriano da década de 1960 ao trazer não só informações factuais, mas também a voz de personagens históricos, em especial o general Ojukwu que esteve à frente do governo da breve República de Biafra. Existem vários momentos que poderiam ser citados aqui para exemplificação, dos quais selecionamos três que marcam, respectivamente, o início, o durante e o fim da guerra civil nigeriana:

‘There’s been a coup,’ Master said, and gestured to the radio. ‘Major Nzeogwu is speaking from Kaduna.’ The voice on the radio was youthful, eager, confident.

The Constitution is suspended and the regional government and elected assemblies are hereby dissolved. My dear countrymen, the aim of the Revolutionary Council is to establish a nation free from corruption and internal strife. Our enemies are the political profiteers, the swindlers, the men in high and low places that seek bribes and demand ten per cent, those that seek to keep the country divided permanently so that they can remain in office, the tribalists, the nepotists, those that make

²⁴⁴ “Foi enquanto procurava papel onde escrever o que fazia todos os dias, para depois contar a Eberechi, que encontrou o livro *Narrativas de vida de Frederick Douglass, um escravo norte-americano: Escrito por ele mesmo*, enfado num cantinho estreito, atrás do quadro-negro. Na página de rosto, havia um carimbo em tinta azul dizendo propriedade do colégio público. Sentou-se no chão e leu. Terminou em dois dias e começou de novo, enrolando as palavras na língua, decorando algumas frases:

Mesmo que me custasse a vida, eu estava decidido a aprender a ler. Mantenha os negros longe dos livros, mantenha-nos na ignorância, e seremos sempre escravos.” (MSA, 417).

*the country look big for nothing before international circles, those that have corrupted our society.*²⁴⁵ (HYS, p. 123)

O primeiro golpe de estado ocorreu em janeiro de 1966, e foi o estopim para retaliações que culminaram na secessão da Nigéria e, conseqüentemente, na guerra civil. Pelo rádio, Odenigbo, Ugwu e Olanna recebem a notícia na voz do major Chukwuma Kaduna Nzeogwu, um dos principais responsáveis pelo primeiro golpe de estado. Na fala do militar, é notável a argumentação em favor do assassinato dos líderes de governo – a maioria nortistas – em prol de uma nação livre de corrupção. Além disso, resgatando o aspecto de mosaico da narrativa, o leitor atento poderá se lembrar das negociações escusas em que Chief Ozobia, pai de Kainene e Olanna, se envolvia com o governo, fazendo justamente aquilo que o major Nzeogwu condena em seu discurso: “Our enemies are the political profiteers, the swindlers, the men in high and low places that seek bribes and demand ten per cent”. Por último, não é difícil identificar o eco das discussões a respeito de pan-africanismo e tribalismo entre Odenigbo e seus convidados, em especial o professor Ezeka e Miss Adebayo, sendo possível, inclusive, observar que Nzeogwu, ao elencar dentre os inimigos “the tribalists, the nepotists, those that make the country look big for nothing before international circles, those that have corrupted our society”, se apoia na perspectiva defendida pelo professor Ezeka. É curioso, portanto, que uma revolução que se inicia com a prerrogativa de acabar com o tribalismo, desemboque numa secessão tribal, com Igbos sendo perseguidos e mortos em nome de um pan-africanismo nigeriano. Ou seja, algo que poderia ser visto apenas como um detalhe sem maiores conseqüências além daquelas aqui destacadas, acaba por dar conta de representar, como viemos apontando diversas vezes ao longo da análise, a complexidade do que foi o momento histórico que se pretende retratar.

Pouco mais de um ano após o primeiro golpe, outro militar anuncia a criação da República de Biafra:

²⁴⁵ ““Houve um golpe”, disse o Patrão, e fez um gesto para o rádio. “O major Nzeogwu está falando de Kaduna.” A voz no rádio era jovem, animada, confiante.

A Constituição foi suspensa, e os governos regionais e as assembleias eleitas foram dissolvidos. Meus queridos compatriotas, o objetivo do Conselho Revolucionário é estabelecer uma nação livre de corrupção e de lutas internas. Nossos inimigos são aproveitadores políticos, os vigaristas, aqueles que ocupam tanto altos postos quanto cargos de segundo escalão e que exigem suborno de dez por cento, são os que procuram manter o país permanentemente dividido para continuar lucrando, são os Tribalistas, os nepotistas, aqueles que fazem nosso país parecer bom para coisa nenhuma nos círculos internacionais, aqueles que corromperam a nossa sociedade.” (MSA, p. 148).

The reception had little static, as if the radio waves understood the importance of the speech. Ojukwu's voice was unmistakable; it was vibrantly male, charismatic, smooth:

*Fellow countrymen and women, you the people of Eastern Nigeria: Conscious of the supreme authority of Almighty God over all mankind; of your duty over posterity; aware that you can no longer be protected in your lives and in your property by any government based outside Eastern Nigeria; determined to dissolve all political and other ties between you and the former Republic of Nigeria; having mandated me to proclaim on your behalf and in your name that Eastern Nigeria be a sovereign independent Republic, now therefore I do hereby solemnly proclaim that the territory and region known as and called Eastern Nigeria, together with her continental shelf and territorial waters, shall henceforth be an independent sovereign state of the name and title of The Republic Of Biafra.*²⁴⁶ (HYS, p. 161-162)

O general Chukwuemeka Odumegwu-Ojukwu tornou-se líder de Biafra, uma nação predominantemente Igbo, em 30 de maio de 1967. Mais uma vez não podemos deixar de destacar a contradição dos argumentos apresentados para o golpe de Estado e, em seguida, para a instauração de uma nova república em comparação aos ideais defendidos por Odenigbo e outros intelectuais cujas discussões acompanhamos ao longo da narrativa, em especial no que diz respeito à menção que Ojukwu faz logo no início de seu pronunciamento à autoridade suprema de Deus Todo-Poderoso sobre toda a raça humana – o Deus judaico-cristão imposto pela cultura europeia através da colonização. É como se o autor implícito sinalizasse, mesmo o que poderia ser visto como o nascimento de uma nação essencialmente Igbo, a impossibilidade histórica disso, uma vez que, a não ser que fosse possível voltar no tempo e, de alguma forma, impedir a chegada dos ingleses, as consequências da colonização europeia são indelévels.

Enfim, o terceiro e último trecho que selecionamos trata do anúncio do final da guerra, com a rendição e conseqüente extinção da República de Biafra:

Odenigbo quickly turned the radio on, as though he had been expecting the woman with this news. The male voice was unfamiliar:

²⁴⁶ “A transmissão estava com um pouco de estática, como se as ondas do rádio entendessem a importância do discurso. A voz de Ojukwu era inconfundível; vibrantemente masculina, carismática, macia:

Meus conterrâneos e conterrâneas, vocês, o povo da Nigéria Oriental: Conscientes da suprema autoridade de Deus Todo-Poderoso sobre toda a humanidade; do dever que têm para com a posteridade; cientes de que qualquer governo sediado fora da Nigéria Oriental não poderá mais proteger suas vidas e propriedades; decididos a dissolver todos os laços, políticos e de outra natureza, entre vocês e a ex-República da Nigéria; e tendo me autorizado a proclamar em seu nome a Nigéria Oriental como república soberana e independente, eu assim faço e proclamo solenemente que o território e a região conhecidos e chamados de Nigéria Oriental, juntamente com sua plataforma continental e suas águas territoriais, sejam considerados daqui para a frente como um Estado soberano independente, com nome e título de República de Biafra.” (MSA, p. 192).

Throughout history, injured people have had to resort to arms in their self-defence where peaceful negotiations fail. We are no exception. We took up arms because of the sense of insecurity generated in our people by the massacres. We have fought in defence of that cause.

[...]

I take this opportunity to congratulate officers and men of our armed forces for their gallantry and bravery, which have earned for them the admiration of the whole world. I thank the civil population for their steadfastness and courage in the face of overwhelming odds and starvation. I am convinced that the suffering of our people must be brought to an immediate end. I have, therefore, instructed an orderly disengagement of troops. I urge General Gowon, in the name of humanity, to order his troops to pause while an armistice is negotiated.²⁴⁷ (HYS, p. 411-412)

Não é mencionado no texto se o pronunciamento no rádio foi feito por Ojukwu. No entanto, a utilização da primeira pessoa do singular no segundo trecho nos leva a crer que possivelmente trata-se do líder da recém-extinta Biafra. É importante destacar que, diferentemente das citações de textos, tal como o trecho da autobiografia de Frederick Douglass, não há comprovação de que se trata de pronunciamentos “verdadeiros”, no sentido de terem sido retirados de documentos históricos e transcritos, com pouca ou nenhuma adaptação, para o romance. Por outro lado, por mais que não sejam *ipsis litteris* o que Ojukwu e Nzeogwu disseram, carregam em si (um)a verdade do fato histórico e, como tal, funcionam como aparato metaléptico do romance.

Outra forma em que o discurso híbrido, ao retratar o pensamento ou a fala de algum personagem, aparece na narrativa é o texto seguido de dois pontos e iniciado em letra maiúscula. Algumas vezes, esse recurso é utilizado para a voz da própria personagem cuja subjetividade acompanhamos na narrativa – isto é, Olanna, Richard ou Ugwu –; em outras, parece ser utilizado com o objetivo de diferenciar o discurso que segue os dois pontos como a voz de outro personagem que não um dos três protagonistas. Vejamos os três exemplos abaixo:

²⁴⁷ “Odenigb ligou o rádio na hora, como se estivesse esperando a mulher com a notícia. A voz masculina era desconhecida.

Em todos os períodos da história, as pessoas feridas têm de recorrer às armas para se defender quando as negociações de paz fracassam. Nós não somos exceção. Pegamos em armas pela sensação de insegurança gerada em nosso povo pelos massacres. Nós lutamos em defesa dessa causa. [...] Aproveito a oportunidade para cumprimentar os oficiais e os homens de nossas forças armadas pelo heroísmo e pela bravura que lhes valeram a admiração do mundo todo. Agradeço a população civil pela tenacidade e pela coragem diante de dificuldades esmagadoras e diante da fome. Estou convencido de que o sofrimento de nosso povo tem que terminar imediatamente. E, para tanto, determinei que as tropas sejam dispensadas em ordem. E peço ao general Gowon que seja humano e que ordene a seus soldados uma pausa, enquanto prosseguem as negociações do armistício.” (MSA, p. 475).

Voice of America was reporting it, as was French radio, which Olanna translated: **Tanzania was the first country to recognize the existence of the independent nation of Biafra.** Finally, Biafra existed.²⁴⁸ (HYS, p. 295) [grifo nosso]

She recognized his expression: **He was disappointed.**²⁴⁹ (HYS, p. 336) [grifo nosso]

Richard exhaled. It was like somebody sprinkling pepper on his wound: **Thousands of Biafrans were dead, and this man wanted to know if there was anything new about one dead white man.** Richard would write about this, the rule of Western journalism: **One hundred black people equal one dead white person.**²⁵⁰ (HYS, p. 369) [grifo nosso]

O primeiro e o terceiro trechos contêm similaridades. No primeiro, vemos o uso desse recurso como forma de marcar, ao mesmo tempo, o discurso do outro, nesse caso uma informação que os personagens ouvem no rádio, traduzido por Olanna, ou seja, como se mesclasse, então, as duas vozes numa só. No primeiro destaque em negrito do terceiro trecho ocorre algo semelhante, uma vez que o discurso do outro – no caso um dos jornalistas que Richard recebia como representante de Biafra – nos vem apresentado na voz do britânico. Entretanto, neste caso, a presença da opinião de Richard e a marcação “this man wanted to know” aproximam mais o recurso de um discurso indireto do que no trecho de Olanna, que está mais próximo do discurso indireto livre. No segundo trecho, também da namorada de Odenigbo, vemos o uso dos dois pontos seguido de maiúscula com a função de expressar o pensamento da própria Olanna a respeito da expressão de Odenigbo, enquanto que no segundo destaque do último trecho é como se houvesse uma mescla entre a voz do personagem e a do autor implícito em relação ao que foi apontado anteriormente na narrativa, isto é, o interesse dos jornalistas estrangeiros pelo piloto branco morto em contraposição às milhares de vidas negras ceifadas durante a guerra civil.

²⁴⁸ “A Voz da América noticiava a mesma coisa, assim como a rádio francesa, que Olanna traduziu para ele: **a Tanzânia era o primeiro país a reconhecer a existência da nação independente de Biafra.** Finalmente, Biafra existia.” (MSA, p. 344) [grifo nosso].

²⁴⁹ “Olanna reconheceu aquela expressão – **ele estava desapontado.**” (MSA, p. 391) [grifo nosso].

²⁵⁰ “Richard expirou. Era como se alguém tivesse borrifado 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.**” (MSA, p. 426) [grifo nosso].

Enfim, o último tipo de discurso híbrido encontrado em *Half of a Yellow Sun* compreende o destaque do texto da narrativa quanto à tipografia e à paragrafação, em que temos como exemplo o livro de Ugwu, “The world was silent when we died”. De forma semelhante ao que ocorre no uso do discurso direto, o discurso híbrido nesse formato tem como objetivo principal trazer fatos históricos que embasam a narrativa ficcional, uma vez que, das oito partes em que o texto de Ugwu se divide, cinco estão centradas em delinear o antes, o durante e o fim da Guerra de Biafra a partir do discurso histórico. Para isso, Ugwu remonta à Conferência de Berlim, em 1884, de forma a resumir como a experiência colonial levou a Nigéria a uma guerra civil poucos anos depois da independência. Nesse sentido, diferentemente do que acontece no uso do discurso direto, em que se deixa a cargo do leitor ponderar sobre as informações trazidas pelos personagens, no livro de Ugwu existe uma posição política bem definida. Por outro lado, é possível perceber uma sutil convergência na medida em que nenhuma das duas coloca como aspecto central um suposto conflito étnico anterior à colonização, como se a Nigéria estivesse fadada, com ou sem colonização, a uma guerra civil. Ademais, tanto o título, emprestado do que Madu diz a Richard através do qual, enfim, chega a Ugwu, quanto a própria argumentação do texto deixam em destaque a indiferença – quanto à questão humana – e a interferência – visando os aspectos econômicos – do “Ocidente” em favor do governo nigeriano durante o período de guerra civil.

Além do que vimos a respeito do conteúdo do livro de Ugwu, vale nos aprofundarmos quanto a sua forma. No tópico 1, observamos que, dos três protagonistas, Ugwu parece ser aquele que detém um certo favoritismo por parte do autor implícito, tanto por sua origem, quanto pela trajetória do personagem ao longo da narrativa. Como o próprio Ugwu afirma para si e, talvez, para o leitor, quando Richard, ao final do antepenúltimo capítulo, lhe diz que não estava mais escrevendo “The world was silent when we died”, pois “the war isn’t my story to tell, really. [...] He [Ugwu] had never thought that it was”²⁵¹ (HYS, p. 425), parece haver aqui um posicionamento do autor implícito em relação a quem teria o direito de narrar essa história, o que, por sua vez, se concretiza na forma do livro que Ugwu escreve a respeito da guerra. Por outro lado, é

²⁵¹ ““A guerra não é história para eu contar, na verdade.” [...] [Ugwu] Nunca tinha achado que era.” (MSA, p. 491).

intrigante que o *houseboy* escreva sobre si usando a terceira pessoa. Destacamos dois trechos para exemplificar²⁵²:

For the prologue, he recounts the story of the woman with the calabash. She sat on the floor of a train squashed between crying people, shouting people, praying people. She was silent, caressing the covered calabash on her lap in a gentle rhythm until they crossed the Niger, and then she lifted the lid and asked Olanna and others close to look inside. Olanna tells him this story and he notes the details.²⁵³ (HYS, p. 82)

He argues that Nigeria did not have an economy until Independence. The colonial state was authoritarian, a benignly brutal dictatorship designed to benefit Britain. What the economy consisted of in 1960 was potential – raw materials, human beings, high spirits, some money from the marketing board reserves left over from what the British had taken to rebuild their post-war economy. And there was the newly discovered oil. But the new Nigerian leaders were too optimistic, too ambitious with development projects that would win their people's credibility, too naïve in accepting exploitative foreign loans, and too interested in aping the British and in taking over the superior attitude and better hospitals and better salaries long denied Nigerians. He gestures to complex problems facing the new country but focuses on the 1966 massacres. The ostensible reasons – revenge for the 'Igbo coup', protest against a unitary decree that would make Northerners lose out in the civil service – did not matter. Nor did the varying numbers of the dead: three thousand, ten thousand, fifty thousand. What mattered was that the massacres frightened and united the Igbo. What mattered was that the massacres made fervent Biafrans of former Nigerians.²⁵⁴ (HYS, p. 204-205)

²⁵² Com o objetivo de diferenciar as citações do texto de *Half of a Yellow Sun* e as do livro “The world was silent when we died”, utilizaremos, ao citar trechos do livro de Ugwu, recuo de 5cm e fonte Arial.

²⁵³ “Para o prólogo ele relata a história da mulher com a cabaça. Ela está sentada no chão de um trem, espremida entre pessoas chorando, gritando, rezando. Viaja calada, afagando num ritmo suave a cabaça coberta que tem no colo, até cruzarem o rio Níger; depois, ergue a tampa e pede a Olanna e aos outros que olhem lá dentro.” (MSA, p. 100-101).

²⁵⁴ “Ele argumenta que a Nigéria não tinha economia nenhuma, até a independência. O Estado colonialista era autoritário, uma ditadura despreocupadamente brutal, destinada a beneficiar a Grã-Bretanha. A economia, em 1960, consistia em potenciais – matérias-primas, seres humanos, espíritos animados e algum dinheiro que sobrou nas cooperativas, depois que os britânicos levaram embora o grosso para reconstruir a economia do pós-guerra. E havia também o petróleo recém-descoberto. Porém os novos líderes nigerianos estavam otimistas demais, ambiciosos demais com projetos de desenvolvimento que iriam lograr a credibilidade do povo, ingênuos demais na hora de aceitar empréstimos estrangeiros extorsivos, interessados demais em imitar os britânicos, em assumir as atitudes superiores, os hospitais de primeira e os salários melhores que, durante tanto tempo, foram negados aos nigerianos. Ele acena para problemas complexos que o novo país terá de enfrentar, mas se concentra nos massacres de 1966. As razões ostensivas – vingança pelo “golpe ibo”, protesto contra um decreto unitário que faria o povo do Norte sair perdendo no funcionalismo público – não tinham a menor importância. Assim como também não importava o número variável de morte: três mil, dez mil, cinquenta mil. O importante foi que os massacres assustaram e uniram

No primeiro trecho, o prólogo de “The world was silent when we died”, já temos a utilização de um *he* que, nesse momento da narrativa, não sabemos de quem se trata. Como apontamos no tópico 1, a identidade do autor do livro só é revelada na última parte, ao final do capítulo 37, quando temos: “Ugwu writes his dedication last: *For Master, my good man*”²⁵⁵ (p. 433). O fato de ele usar o episódio de Olanna no trem de volta para Nsukka após o massacre de seus familiares em Kano no prólogo do livro, assim como a dedicatória a Odenigbo, parece ter como objetivo costurar o texto de Ugwu à narrativa de *Half of a Yellow Sun*, o que resulta ainda numa espécie de ratificação da autoria de “The world was silent when we died”.

Por outro lado, e aí nos voltamos para o segundo trecho citado, é curioso que seja Ugwu o autor, posto que, diversas vezes, nos é apontado na narrativa que o garoto não chegava a compreender completamente as discussões que se passavam na sala da casa de Odenigbo. Além disso, há que se lembrar a idealização ingênua que ele fazia do conflito, desejando, inclusive, ser recrutado para lutar por Biafra, o que, enfim, acabou acontecendo. Ainda que sua participação na guerra e o episódio do estupro tenham marcado o *turning point* na vida de Ugwu, com a conseqüente desilusão do garoto em relação a tudo o que Biafra e Ojukwu representavam, podemos nos perguntar até que ponto houve de fato um amadurecimento do *houseboy* que lhe permitisse refletir a respeito dos aspectos político-econômicos que culminaram na guerra civil e, ademais, escrever um livro sobre o assunto. Nesse sentido, é preciso destacar dois pontos: 1) não há indícios de que os papéis que Richard vê Ugwu escrevendo sejam *ipsis litteris* o que nos é apresentado na forma de “The world was silent when we died”; e 2) por mais que tragam informações que precisam de uma extensa bagagem de leitura – que Ugwu eventualmente tem, pois no início do romance sabemos que ele lê tudo o que Odenigbo lhe recomenda, ainda que não entenda direito (o que nos faz retornar ao primeiro ponto) – e de uma articulação daquilo que foi lido, os capítulos de “The world was silent” são apenas resumos, isto é, não discutem em profundidade as questões ali elencadas.

Assim, ainda que, como apontamos acima, exista uma convergência entre o posicionamento de Ugwu e do autor implícito no desenvolvimento de uma discussão política sobre o contexto da Nigéria pré e pós-independência, ao retomarmos a construção da personagem do *houseboy* no interior da narrativa, pode-se perceber a atuação sutil do

os ibos. O importante foi que os massacres fizeram de antigos nigerianos fervorosos biafrenses.” (MSA, p. 240).

²⁵⁵ “Por último, Ugwu põe a dedicatória: *Para meu bom homem, o Patrão.*” (MSA, p. 500).

autor implícito também nos capítulos de Ugwu, em especial na utilização da terceira pessoa e na adoção de um posicionamento específico. É como se, por mais que exista uma certa tendência da narrativa a apontar Ugwu como aquele que teria o direito de narrar a história da guerra, faltassem ao *houseboy* as ferramentas que lhe permitiriam uma efetiva emancipação.

3.1.5. Os tipos de discurso e o sentido geral da obra

Ao longo da análise realizada neste tópico, foi possível perceber que os usos dos tipos de discurso encontrados em *Half of a Yellow Sun* vão ao encontro de um projeto literário que procura dar conta de representar a complexidade das relações humanas e políticas num contexto sócio-histórico por si só já bastante desafiador. Nesse sentido, vimos no tópico 3.1.1 que o discurso direto é utilizado, em grande parte, para trazer ao leitor discussões políticas de diversos vieses com o objetivo não só de respaldar o contexto em que se passa a narrativa, como também de prover o leitor de informações que, se viessem no discurso do narrador, soariam tendenciosas. Em 3.1.2 trouxemos as questões acerca dos usos do discurso indireto e a forma como ele aparece na narrativa para, grosso modo, completar informações do discurso direto e apresentar a opinião de um personagem a respeito de outro. No que tange ao sentido geral da obra, destacamos o uso do discurso indireto como uma alternativa do autor implícito para dinamizar as discussões políticas dos personagens.

Quanto ao discurso indireto livre, em 3.1.3, vimos duas funções principais: aproximar o leitor do personagem e distanciar o autor implícito do personagem. Nos exemplos dados, foi possível observar que a aproximação ou distanciamento depende, em grande parte, do personagem para o qual o discurso indireto livre é utilizado. Aliado a outras estratégias, conforme os tópicos 1 e 2, percebe-se que para Richard o discurso indireto livre serve a um distanciamento do autor implícito, enquanto que para Ugwu o efeito resultante é o de aproximar leitor e personagem.

O discurso híbrido, por fim, utilizado também em *Americanah*, tem como principal função mesclar e diferenciar, simultaneamente, o discurso do narrador e dos personagens: uma estratégia do autor implícito que parece sinalizar o caráter polifônico das vozes que constroem o romance. Nesse item, destaca-se a presença de aspectos metalépticos, como as notícias de rádio, sinalizadas em itálico e destacadas em outro parágrafo do restante do texto, e o livro de Ugwu, que funcionam como suporte e ponte

entre o universo ficcional e o contexto sócio-histórico ali representado. Assim, é possível perceber uma intenção formativa por parte do autor implícito no sentido de prover as ferramentas necessárias para o leitor compreender não só os fatos históricos ali presentes como também, se não principalmente, a complexidade dos discursos que se atravessam na representação desses fatos históricos.

3.3.2. Comentário e ironia dramática

O primeiro ponto a se destacar em relação ao uso do comentário em *Half of a Yellow Sun* é que, como temos três pontos de vista assumidos pelo narrador, os comentários, em geral, ocorrem de forma diferente de acordo com a perspectiva adotada. Isso fortalece o aspecto de mosaico da narrativa ao mesmo tempo em que destaca o caráter subjetivo do narrador. Nesse sentido, vamos analisar como o comentário é utilizado em cada um dos três pontos de vista, quais as diferenças entre eles e, por fim, qual o efeito disso no sentido geral da obra.

Se retomarmos a Figura 4, além da proporcionalidade inversa da distância do autor implícito e do narrador em relação à personagem é possível agregar a presença de comentários mais ou menos frequentes, o que podemos resumir na seguinte figura:

Figura 2 - Autor implícito, narrador e comentários em *Half of a Yellow Sun*

Fonte: A Autora (2021).

Além da maior frequência de comentários no ponto de vista de Ugwu, também existe uma espécie de valoração que os acompanha e que também varia de acordo com o personagem. Via de regra, nos casos em que existe uma frequência maior de comentários, a valoração é mais peremptória do que nos casos em que aqueles são menos frequentes. Num extremo, temos, então, Ugwu com comentários mais frequentes e mais taxativos, e

no outro, Richard, com comentários menos frequentes e menos valorativos. Ainda a esse respeito, podemos analisar o papel do distanciamento do narrador e do autor implícito em relação aos comentários. Para tanto, vamos analisar o exemplo a seguir: “Master was a little crazy; he had spent too many years reading books overseas, talked to himself in his office, did not always return greetings, and had too much hair. Ugwu’s aunty said this in a low voice as they walked on the path. ‘But he’s a good man,’ she added”²⁵⁶ (HYS, p. 3). Já nas primeiras linhas do romance temos um comentário bastante taxativo a respeito do personagem Odenigbo: “Master was a little crazy”. Apesar de não ser, propriamente, a opinião de Ugwu sobre o futuro patrão, o fato de ele ser apresentado no ponto de vista do *houseboy* dá a entender que esse é um comentário que diz respeito à origem cultural do personagem e não a algo inerente à opinião da tia. Existe, assim, uma mescla das técnicas de *showing* e *telling*, sendo que esta precede aquela, ou seja, primeiro o narrador aponta a conclusão, em seguida, traz os argumentos que, teoricamente, sustentam aquela conclusão.

Outra questão diz respeito à forma como os comentários aparecem na descrição dos personagens, em especial no que tange aos convidados de Odenigbo. Na maioria das vezes, essas descrições são feitas a partir do ponto de vista de Ugwu e acabam por conduzir sutilmente a maneira como o leitor vai receber aquilo que esses personagens dizem durante as discussões políticas.

Ugwu é um garoto extremamente observador – assim como Kambili – e os trejeitos e tiques dos amigos de Odenigbo não lhe passam despercebidos. É assim que sabemos, por exemplo, que Doutor Patel sempre guarda sua noz de cola no bolso da camisa e ri da piada repetida de Odenigbo como se a ouvisse pela primeira vez. No entanto, as descrições dos convidados parecem estabelecer de antemão para quem devemos dirigir nossas desconfianças. Por exemplo, comparemos a descrição do professor Ezeka e do jovem poeta Okeoma:

There was tall, skinny Professor Ezeka, with a voice so hoarse he sounded as if he spoke in whispers. He always picked up his glass and held it up against the light, to make sure Ugwu had washed it well. Sometimes, he brought his own bottle of gin. Other times, he asked for tea and then went on to examine the sugar bowl and the tin of milk, muttering, “The capabilities of bacteria are quite extraordinary.” There was Okeoma, who came most often and stayed the

²⁵⁶ “O Patrão era meio tantã; havia passado anos demais lendo livros no exterior, falava sozinho no escritório, nem sempre respondia às saudações e tinha excesso de pelo. A tia de Ugwu disse isso tudo em voz baixa, enquanto seguiam caminho. “Mas é um bom homem”, acrescentou.” (MSA, p. 11).

longest. He looked younger than the other guests, always wore a pair of shorts, and had bushy hair with a parting at the side that stood higher than Master's. It looked rough and tangled, unlike Master's, as if Okeoma did not like to comb it. He read his poetry aloud on some evenings, holding a sheaf of papers, and Ugwu would look through the kitchen door to see all the guests watching him, their faces half frozen, as if they did not dare breathe. Afterwards, Master would clap and say, in his loud voice, "The voice of our generation!" and the clapping would go on until Okeoma said sharply, "That's enough!"²⁵⁷ (HYS, p. 18-19)

Apesar da aparente objetividade da descrição, que aponta as características dos personagens ao apresentá-los em ação – isto é, utilizando a estratégia do *showing* – existe uma subjetividade na seleção do que será mostrado. O que Ugwu percebe do professor Ezekia é o modo como ele fala com a voz rouca e o fato de ele observar o copo contra a luz para conferir se está bem limpo, ou melhor: "to make sure **Ugwu** had washed it well", mostrando, assim, uma desconfiança não acerca da capacidade das bactérias de estarem em qualquer lugar, mas quanto à capacidade de Ugwu lavar bem os copos. De Okeoma, por outro lado, nos são dadas outras características como a aparência despenteada e embaraçada de seus cabelos e a forma enlevada com que os outros convidados e o próprio Odenigbo apreciavam-no ao ler suas poesias.

Miss Adebayo é outra personagem em relação à qual Ugwu nutre profunda antipatia. No caso da professora universitária, o *houseboy* não esconde sua aversão, como podemos observar no trecho a seguir:

And there was Miss Adebayo, who drank brandy like Master and was nothing like Ugwu had expected a university woman to be. [...] He imagined quietness, delicacy, the kind of woman whose sneeze, whose laugh and talk, would be soft as the under feathers closest to a chicken's skin. But the women who visited Master, the ones he saw at the supermarket and on the streets, were different. Most of them did wear wigs (a few had their hair plaited or braided with thread), but **they were not delicate stalks of grass. They were loud. The loudest was Miss Adebayo.** She was not an Igbo woman; Ugwu could tell from her name, even if he had not once run into her and her housegirl at the

²⁵⁷ "Havia o professor Ezekia, muito alto e magro, com uma voz tão rouca que parecia cochichar o tempo inteiro. Sempre que era servido, pegava e segurava o copo contra a luz, para ter certeza de que fora bem lavado. Às vezes, levava a própria garrafa de gim. Em outras, pedia chá e depois se punha a examinar o açucareiro e o leite, resmungando: "As bactérias têm um poder extraordinário". E tinha também Okeoma, que aparecia mais vezes e ficava mais tempo. Dava a impressão de ser mais jovem que os outros, estava sempre de short e tinha uma vasta cabeleira, mais alta ainda que a do Patrão, repartida de lado. O cabelo parecia áspero e embaraçado, ao contrário do cabelo do Patrão, como se Okeoma não gostasse de penteá-lo. Okeoma bebia Fanta. Em algumas tardes, lia suas poesias em voz alta, segurando as folhas na mão, e Ugwu, da porta da cozinha, dava uma olhada e via todos os convidados escutando como se estivessem meio paralisados, como se não ousassem respirar. Depois, o Patrão batia palmas e dizia, no seu vozeirão: "A voz de nossa geração!". E as palmas continuavam até Okeoma dizer, meio azedo: "Já basta!". (MSA, p. 28-29).

market and herd them both speaking rapid, incomprehensible Yoruba. [...] He did not want to ride in her car, **did not like how her voice rose above Master's in the living room, challenging and arguing. He often fought the urge to raise his own voice from behind the kitchen door and tell her to shut up, especially when she called Master a sophist.** He did not know what *sophist* meant, but he did not like that she called Master that.²⁵⁸ (HYS, p. 19-20) [grifo nosso]

Diferentemente do que ocorre na descrição do professor Ezeka e de Okeoma, aqui temos não só a descrição da personagem – “drank brandy like Master”, “she called Master a sophist” – como, principalmente, a avaliação de Ugwu a respeito de Miss Adebayo (e outras professoras universitárias): “They were not delicate [...] They were loud. The loudest was Miss Adebayo”. A repulsa do garoto em relação à professora parece advir de uma quebra de expectativa sobre como deveriam se comportar “the university women”. Todavia, é possível perceber que mesmo nessa imagem idealizada das mulheres da universidade construída a partir do que Ugwu ouvia a tia contar, existe uma hierarquização da figura feminina em relação à masculina. Quando a primeira característica destacada pelo narrador a respeito de Miss Adebayo é “who drank brandy like Master”, a comparação parece destacar um aspecto masculinizado da professora, o que se intensifica quando Ugwu revela que esperava delicadeza e suavidade e é surpreendido por “mulheres espalhafatosas”. Sua vontade, então, de mandá-la calar a boca quando a ouvia levantar a voz na conversa com Odenigbo, desafiando-o e argumentando, mostra o quanto a não submissão da professora frente ao Patrão irrita o *houseboy*. Ou seja, a descrição de Miss Adebayo diz mais de Ugwu que da professora, o que, no caso de uma leitura atenta, pode ter como efeito a relativização do julgamento de Ugwu a respeito dos outros personagens.

Por isso, voltando à cena em que o professor Ezeka, Miss Adebayo e Odenigbo discutem sobre pan-africanismo e tribalismo citada algumas páginas atrás, podemos

²⁵⁸ “E havia também a srta. Adebayo, que bebia conhaque como o Patrão e não era nada do que Ugwu esperava de uma professora universitária. [...] Imaginou quietude, delicadeza, o tipo de mulher cujos espirros, cuja risada e cuja fala seriam tão macios como as penugens que ficam bem junto à pele da galinha. Porém as mulheres que visitavam a casa do Patrão, as que ele via no supermercado e nas ruas eram diferentes. A maioria usava peruca (algumas tinham tranças ou o cabelo entrelaçado com cordões), mas **nenhuma era um talo delicado de capim. Eram todas espalhafatosas. E a campeã era a srta. Adebayo.** Ela não era ibo; Ugwu sabia só pelo nome, mesmo que até então não tivesse cruzado com ela e sua criada no mercado e escutado sua conversa num ioruba rápido e incompreensível. [...] Não queria entrar no mesmo carro que ela, **não gostava da maneira como sua voz se erguia acima da voz do Patrão, desafiadora, argumentativa. Muitas vezes, tinha de se controlar para não mandá-la calar a boca, sobretudo quando ela chamava o Patrão de *sofista*.** Ele não sabia o que significava sofista, mas não gostava de ouvi-la chamar o Patrão desse nome.” (MSA, p. 29-30) [grifo nosso].

considerar os incisivos das falas do professor Ezeka como um comentário de Ugwu a seu respeito, além de uma descrição da forma como ele diz alguma coisa – “Professor Ezeka said, and shook his head in **his usual superior manner**” e “Professor Ezeka **snorted and shook his head**, thin legs crossed”.

No caso de Olanna, parece haver uma inversão nas técnicas:

The general lounge was crowded. Olanna sat opposite three little children in threadbare clothes and slippers who giggled intermittently while their father gave them severe looks. An old woman with a sour, wrinkled face, their grandmother, sat closest to Olanna, clutching a handbag and murmuring to herself. Olanna could smell the mustiness on her wrapper; **it must have been dug out from an ancient trunk for this occasion**. When a clear voice announced the arrival of a Nigeria Airways flight, the father sprang up and then sat down again. ‘You must be waiting for somebody,’ Olanna said to him in Igbo. ‘Yes, *nwanne m*, my brother is coming back from overseas after four years reading there.’ His Owerri dialect had a strong rural accent. ‘Eh!’ Olanna said. She wanted to ask him where exactly his brother was coming back from and what he had studied, but she didn’t. **He might not know**.²⁵⁹ (HYS, p. 27) [grifo nosso]

Olanna observa uma família que aguarda a chegada de alguém de viagem. A princípio, temos a descrição das crianças, da senhora que agarra a bolsa murmurando consigo mesma, do homem que dirige severos olhares aos filhos. Ela sente o cheiro da roupa da mulher e, dessas observações, ela conclui: “it must have been dug out from na ancient turnk for this occasion”. Uma estrutura semelhante é utilizada mais à frente no trecho, quando ela deseja perguntar ao homem de onde seu irmão estava voltando e o que ele tinha estudado, mas não dá voz às perguntas, pois “He might not know”. Além da inversão em relação ao que observamos em Ugwu, também temos a utilização de duas estruturas que conferem sutileza às considerações da personagem a respeito daquela família: o uso de *must* e *might*. Ela não faz afirmações peremptórias. Embora haja uma certa valoração no comentário de Olanna em relação aos outros personagens da cena, ao usar os *modal verbs* temos dois efeitos: primeiro, mostra a subjetividade da conclusão a

²⁵⁹ “O saguão geral estava lotado. Olanna sentou-se em frente a três crianças com roupas surradas e sandálias, que riam de vez em quando, enquanto o pai lançava olhares severos para elas. Uma senhora, com uma fisionomia azeda e enrugada, a avó deles, estava mais perto de Olanna, agarrada à bolsa e cochichando sozinha. Olanna sentiu o cheiro de mofo dos panos que vestia; **devia tê-los desenterrado de algum antigo baú só para a ocasião**. Quando uma voz nítida anunciou a chegada de um voo da Nigeria Airways, o pai deu um salto da cadeira e depois sentou de novo. “O senhor deve estar esperando alguém”, disse Olanna, em ibo. “Estou, *nwanne m*, meu irmão, que está vindo do exterior, depois de quatro anos estudando lá.” Seu dialeto de Owerri vinha carregado de um forte sotaque rural. “Quem bom!”, disse Olanna. Ela queria perguntar de onde o irmão estava vindo e o que tinha estudado, mas controlou-se. **Ele talvez não soubesse**.” (MSA, p. 38-39) [grifo nosso].

que ela chega; segundo, deixa em aberto a possibilidade de ela estar errada em suas conjecturas. Isso parece demonstrar um certo refinamento discursivo característico do nível educacional da personagem em comparação ao de Ugwu.

Quanto a Richard, é possível perceber que os comentários são menos frequentes e, de forma geral, menos taxativos. Um exemplo disso é o trecho supracitado a respeito das festas de expatriados a que ele comparecia na companhia de Susan e em que seus compatriotas britânicos destilavam piadas racistas das quais ele ria meio que por obrigação. Existe aqui um comentário do autor implícito que se configura justamente na ausência de comentário por parte do personagem, o que pode ser visto como um aspecto do distanciamento que existe entre Richard e o autor implícito. Por outro lado, também temos o comentário do personagem a respeito da irmã de Olanna, logo que se conhecem, com ele, primeiro, achando que ela era amante de algum político para, em seguida, afirmar: “In fact, she was not pretty at all” (HYS, p. 57), após uma breve descrição do corpo e dos trejeitos de Kainene na festa.

É possível perceber, com o que foi exposto até aqui, que além da distância e proximidade do autor implícito e do narrador e a presença mais ou menos taxativa de comentários, existe outra variável a ser considerada na composição desses personagens como refletores: a ironia dramática. Esse aspecto da narrativa é construído a partir de dois fatores: o comentário e a organização temporal da narrativa. Como exemplo que concentra essas duas questões, podemos citar os trechos do livro de Ugwu os quais, como apontamos no item 3.1.4, trazem informações históricas que completam e sustentam a narrativa ficcional, o que os caracterizaria como comentário, e também antecipam alguns eventos da história, o que, por sua vez, corresponde à organização temporal e que veremos mais detidamente no item 3.5.

3.3.3. Elementos simbólicos

A partir da leitura atenta do romance, foi possível destacar três elementos simbólicos: as gêmeas Olanna e Kainene; o vaso de cordas pelo qual Richard é fascinado; e a mulher que carrega a cabeça decepada da filha dentro de um cesto. Para começar, é importante mencionar o fato de que irmãos gêmeos, durante a Idade do Ferro, desempenhavam um papel espiritual na África Ocidental. James Adewumi (2014), no artigo “Twins in West African culture and Society of the Iron Age”, aponta que “The Igbo speaking-people of southeast Nigeria, for example, feared the birth of twins”, uma vez

que “They considered twins as supernatural beings that could bring devastation upon Society”²⁶⁰. Como o pesquisador cita, no romance *Things fall apart*, de Chinua Achebe, é mencionado que o nascimento de gêmeos era visto como mau agouro e as crianças, tão logo nasciam, eram enterradas vivas nas proximidades da floresta, como uma oferta à deusa da Terra: “Nwoye had heard that twins were put in earthenware pots and thrown away in the forest”²⁶¹ (ACHEBE, 1994, p. 61-62). Sendo assim, o fato de Kainene e Olanna serem irmãs gêmeas Igbos talvez não seja uma escolha fortuita.

Parece-nos que a relação conturbada entre as filhas de Chief Ozobia em conjunto com sua construção como personagens do romance caracteriza um elemento simbólico da narrativa por aparentemente retratar numa metáfora o destino da nação nigeriana. No início do romance, as duas irmãs mal conversam. Olanna não sabe apontar qual exatamente foi o momento em que começaram a se distanciar, mas se angustia por não sentir mais a mesma conexão da infância com a irmã. Conforme a guerra se aproxima, no entanto, as duas voltam a conviver, Richard sendo o elo que as conecta e, por ironia, que as separa de forma quase irremediável. Praticamente simultânea ao rompimento das gêmeas, tem início a guerra civil, com a proclamação da independência de Biafra, numa reação aos atentados contra os Igbos na região Norte. Kainene e Olanna só voltam a se aproximar pouco antes do fim da guerra, quando Kainene perdoa a irmã pela traição e acolhe a família de Odenigbo na própria casa, em Orlu. A guerra termina dias depois de Kainene ter saído para negociar atrás das fronteiras inimigas com Inatimi, seu motorista, para não mais voltar.

Como já apontamos alhures, Kainene é uma mulher de características andróginas e de personalidade cínica e pragmática. Para ela, não existe vergonha em ostentar a riqueza que o pai construiu com base em contratos fraudulentos com o governo, ainda que ela aja com sarcasmo ao fazer isso. Ela acusa Olanna de ser a filha boa, colocando-se, assim, como a gêmea má. Isso é possível perceber no relato que faz a Richard sobre um episódio da infância:

²⁶⁰ “Os ibos do sudeste da Nigéria, por exemplo, temiam o nascimento de crianças gêmeas”, uma vez que “consideravam os gêmeos seres sobrenaturais que poderiam trazer destruição para a sociedade” (Tradução da Autora). Disponível em <<https://artifactsjournal.missouri.edu/2014/03/twins-in-west-african-culture-and-society-of-the-iron-age/>>, acesso em 25 jun. 2021.

²⁶¹ “Nwonye tinha ouvido falar que bebês gêmeos eram colocados em potes de barro e deixados na floresta” (Tradução da Autora).

‘I once spat in my father’s glass of water,’ she said. ‘He hadn’t upset me or anything. I just did it. I was fourteen. I would have been incredibly satisfied if he drank it, but of course Olanna ran and changed the water.’ She stretched out beside him. ‘Now you tell me something horrible you did.’²⁶² (HYS, p. 114)

No entanto, apesar de Kainene acreditar, como ela diz para a irmã, que Olanna sempre tenta agradar aos pais, o desenrolar da narrativa parece expressar o contrário, já que Olanna não segue o que Chief Ozobia e a esposa haviam planejado, insistindo em tornar-se professora universitária e morar em Nsukka ao lado de um homem que eles também não aprovam, enquanto Kainene dedica-se a cuidar dos negócios do pai em Port Harcourt:

Kainene looked Chief Okonji right in the eyes, with that stare that was so expressionless, so blank, that it was almost hostile. ‘What about me, ideed?’ She raised her eyebrows. ‘I, too, will be putting my newly acquired degree to good use. **I’m moving to Port Harcourt to manage Daddy’s business there.**’ [...] ‘So Kainene will manage the cement factory?’ Chief Okonji asked, turning to her father. ‘She’ll oversee everything in the east, the factories and our new oil interests. She has always had an excellent eye for business.’ ‘Whoever said you lost out by having twin daughters is a liar,’ Chief Okonji said. ‘**Kainene is not just like a son, she is like two,**’ her father said. **He glanced at Kainene and Kainene looked away, as if the pride on his face did not matter,** and Olanna quickly focused on her plate so that neither would know she had been watching them.²⁶³ (HYS, p. 31-32) [grifo nosso]

Apesar de manter a atitude cínica ao responder que vai administrar os negócios do pai em Port Harcourt, a maneira como ela desvia o olhar quando o pai a olha com orgulho, por mais que demonstre uma indiferença, nos faz crer que ela provavelmente sabe que Chief Ozobia aprecia seu talento para os negócios. Por outro lado, é provável que ela não faça isso com o intuito de agradá-lo, mas simplesmente para seguir seus

²⁶² “Uma vez eu cuspi no copo de água do meu pai”, disse ela. “Ele não tinha feito nada que pudesse me aborrecer, nada. Eu apenas cuspi. Tinha catorze anos. Teria sido uma satisfação incrível se ele tivesse bebido aquela água, mas é claro que Olanna saiu correndo e trocou o copo.” Ela se espreguiçou ao lado dele. “Agora você me conta algo horrível que você fez.” (MSA, p. 139).

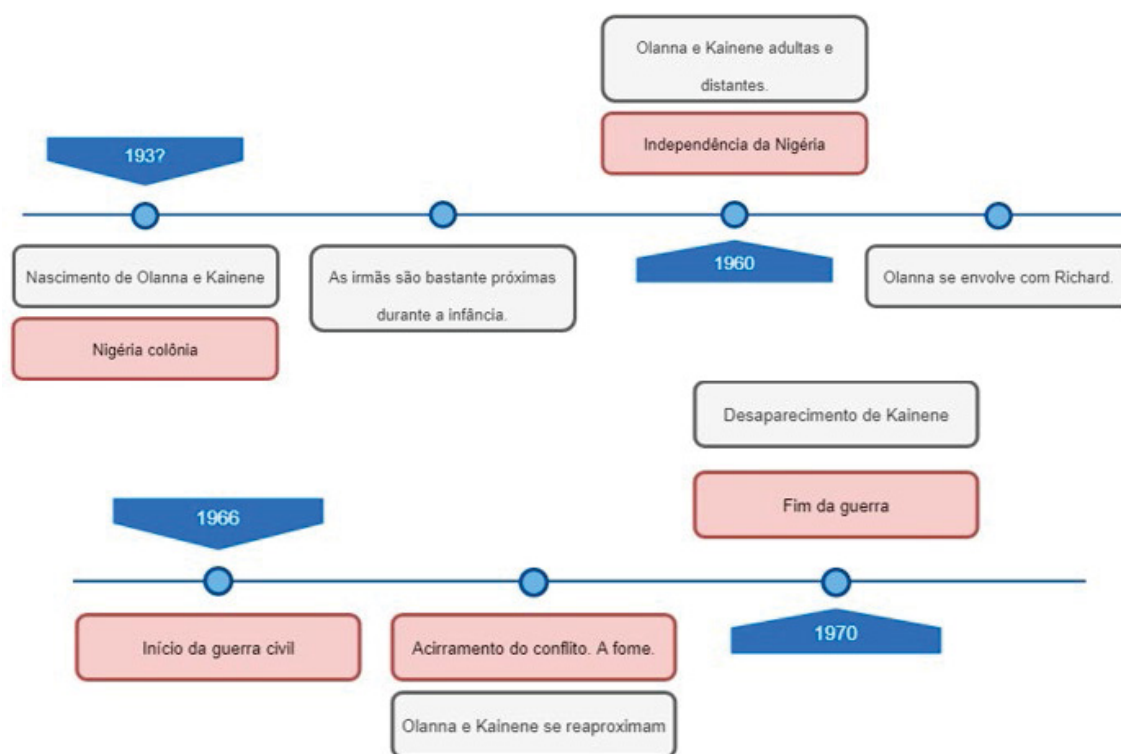
²⁶³ “Kainene olhou o chefe Okonji bem nos olhos com aquela sua expressão neutra, tão vazia que era quase um ato de hostilidade. “E quanto a mim, é o que eu me pergunto.” Ergueu as sobrancelhas. “Eu também vou pôr meu recém-adquirido diploma em uso. **Vou me mudar para Port Harcourt para administrar os negócios de papai por lá.**” [...] “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.” “Quem disser que você levou a pior por ter filhas gêmeas está mentindo”, disse o chefe Okonji. “**Kainene não é só como um filho, ela é como dois filhos homens**”, disse o pai. Olhou para Kainene e **Kainene desviou o olhar, como se o orgulho no rosto dele não importasse**, e Olanna mais que depressa voltou as atenções para seu prato, para que nenhum dos dois visse que ela estava observando.” (MSA, p. 43) [grifo nosso].

interesses pessoais aproveitando, para isso, aquilo que o pai já tem. Ademais, após a deflagração do conflito civil, embora Kainene em nenhum momento demonstre interesse político, ela escolhe ficar em Biafra, assim como Olanna, enquanto Chief Ozobia e a esposa emigram para a Europa usando seus passaportes britânicos. Com isso, podemos inferir que, por mais que Kainene seja cínica e sarcástica, sem um pingão do idealismo de Olanna e seu “revolutionary lover”, como ela chama Odenigbo, ela tem uma visão humana que ultrapassa sua armadura pragmática e que se mostra, especialmente, quando ela decide liderar um campo de refugiados em Orlu.

Ao mesmo tempo, sabemos que Olanna está às voltas com um Odenigbo alcoólatra e sem perspectivas, vivendo quase como refugiada e concentrando seus “win the war efforts” em ensinar crianças famintas à sombra de uma árvore. Quando nem isso ela pode fazer, devido aos constantes ataques aéreos, ao ver a filha sob a ameaça do *kwarshiorkor*, ela utiliza seu “British accent” e seus contatos com membros superiores do governo biafrense para conseguir vantagens, por mínimas que fossem, seja de alimentos seja de outra natureza. Olanna aproveita, então, os mesmos privilégios que ela se negava a utilizar no período anterior à guerra, numa postura idealista que mimetizava os valores defendidos por Odenigbo, para garantir sua sobrevivência e a de sua família.

Se traçarmos, assim, um paralelo temporal entre a relação de Olanna e Kainene e o desenvolvimento do conflito civil, é como se as idas e vindas das irmãs simbolizassem, levando-se em consideração suas personalidades, a própria fragmentação da nação nigeriana. A figura abaixo representa esse paralelo de forma visual:

Figura 3 - A relação de Olanna e Kainene como elemento simbólico em *Half of a Yellow Sun*



Fonte: A Autora (2021).

Na figura acima, podemos observar alguns paralelos entre a relação de Olanna e Kainene e a trajetória da Nigéria como nação. No ponto em que a narrativa se inicia, sabemos que estamos nos “Early sixties”, isto é, na primeira metade da década de 1960. Sabemos também, através dos *flashbacks* de Olanna, que durante a infância ela e a irmã eram bastante próximas, chegando, inclusive, a adivinhar o pensamento uma da outra: “Olanna wished she still had those flashes, moments when she could tell what Kainene was thinking. When they were in primary school, they sometimes looked at each other and laughed, without speaking, because they were thinking the same joke”²⁶⁴ (HYS, p. 31). É possível presumir que a infância das gêmeas tenha se passado por volta da década de 1940, uma vez que elas acabam de retornar da Inglaterra onde Olanna havia se tornado mestra em sociologia. O período, assim, em que as irmãs têm um relacionamento mais próximo precede, como podemos observar, a independência da Nigéria, momento em que as duas já não se falam mais: “She wondered when it all changed. Before they went to

²⁶⁴ “Olanna gostaria de ainda ter aqueles lampejos, aqueles momentos em que sabia o que Kainene estava pensando. Quando faziam o primário, às vezes olhavam uma para a outra e riam, sem precisar dizer nada, porque estavam pensando na mesma coisa engraçada.” (MSA, p. 43).

England, for sure, since they didn't even have the same friends in London. Perhaps it was during their secondary school years at Heathgrove. Perhaps even before. Nothing had happened – no momentous quarrel, no significant incident – rather, they had simply drifted apart”²⁶⁵ (HYS, p. 37). É possível perceber que Olanna se incomoda e se ressentida não apenas pelo fato de não ser mais tão próxima da irmã como, principalmente, por não conseguir identificar o motivo desse afastamento. Quando as duas, finalmente, parecem voltar a se relacionar, ainda que seja uma relação bastante fria por parte de Kainene, Olanna se envolve com Richard. Isso ocorre pouco antes do primeiro golpe contra o Estado nigeriano que, por sua vez, acontece depois do nascimento da filha de Odenigbo e Amala. Esse envolvimento e a posterior descoberta da traição por Kainene marcam a ruptura do relacionamento entre as irmãs que passam, então, aproximadamente dois anos sem se falar. Quando Port Harcourt é tomada pelo exército nigeriano, por volta de 1968, e Kainene presencia a morte de seu mordomo Ikejide, atingido pelo estilhaço de uma bomba, elas se reencontram: “Kainene came in the middle of a hot afternoon. [...] Olanna laughed. To think that her sister was sitting across from her, that her sister had come to visit her, that her sister had brought clothes for her child”²⁶⁶ (HYS, p. 344). Na semana seguinte, uma quarta-feira, é Olanna quem visita a irmã, agora cuidando de um campo de refugiados em Orlu. Após uma breve conversa a respeito das notícias sobre a guerra, as duas finalmente se reconciliam:

‘Grandpapa used to say, about difficulties he had gone through, “It did not kill me, it made me knowledgeable.” *O gburo m egbu, o mee ka m malu ife.*’ ‘I remember.’ **‘There are some things that are so unforgivable that they make other things easily forgivable,’** Kainene said. There was a pause. Inside Olanna, something calcified leaped to life. **‘Do you know what I mean?’ Kainene asked. ‘Yes.’**²⁶⁷ (HYS, p. 347) [grifo nosso]

²⁶⁵ “E ela se perguntava quando tudo mudara. Certamente antes de partirem para a Inglaterra, porque não tinham nem os mesmos amigos em Londres. Talvez tivesse sido na escola secundária de Heathgrove. Talvez até antes. Não acontecera nada demais – nenhuma briga monumental, nenhum incidente significativo -, simplesmente foram se distanciando” (MSA, p. 49).

²⁶⁶ “Kainene apareceu no meio de uma tarde quente. [...] Olanna riu. Pensar que sua irmã estava sentada ali do lado, que sua irmã fora visitá-la, que sua irmã tinha levado roupas para sua filha.” (MSA, p. 398; 400).

²⁶⁷ ““O vovô costumava dizer, sobre as dificuldades que havia enfrentado na vida: ‘Não me matou, só me fez mais sábio’. *O gburo m egbu, o mee ka m malu ife.*” “Eu lembro.” **“Há certas coisas que são tão imperdoáveis que tornam outras facilmente desculpáveis”**, disse Kainene. Houve um silêncio. Dentro de Olanna, alguma coisa calcificada saltou de volta à vida. **“Sabe do que estou falando?”**, perguntou Kainene. **“Sei.”**” (MSA, p. 402-403) [grifo nosso].

Com meias palavras, então, Kainene parece fazer referência ao fato de a irmã ter se envolvido com Richard como algo facilmente perdoável frente a tantas atrocidades que elas presenciaram durante a guerra. A partir daí, as duas ficam cada vez mais próximas. No último dia antes do desaparecimento de Kainene, estão todos (Odenigbo, Richard, Olanna e Kainene) ao redor de um pratinho esmaltado comendo a nova especialidade de Harrison: grilos assados. Ao ouvir que Kainene iria na manhã seguinte negociar algum alimento além das linhas inimigas, Richard diz:

‘Tomorrow?’ It was Richard’s turn to be surprised. Kainene had mentioned it once, wanting to trade across enemy lines, but he did not know she had already decided when to go. ‘Yes, Kainene is going tomorrow,’ Olanna said. ‘Yes,’ Kainene said. ‘But don’t mind Olanna, she will never come with me. She’s always been terribly frightened of honest free enterprise.’ **Kainene laughed and Olanna laughed and slapped her arm; Richard saw the similarity in the curve of their lips, in the shape of their slightly larger front teeth.**²⁶⁸ (HYS, p. 403) [grifo nosso]

Com a proximidade e o afeto na relação entre Olanna e Kainene, as duas irmãs que, no início, não são nada parecidas, começam a apresentar semelhanças ainda que mínimas, como Richard percebe na curva do sorriso e no formato dos dentes. A forma como riem e brincam entre si demonstra que elas se sentem bastante confortáveis na presença uma da outra, tendo talvez recuperado aquela conexão que tinham na infância. Talvez por isso, mesmo com a ausência de Kainene por três dias e o desespero de Richard vindo à tona, Olanna pareça bastante segura de que a irmã retornará: “Why are you crying? [...] Kainene is just stuck on the other side for a few days”²⁶⁹ (HYS, p. 408). Então, uma semana depois, eles ouvem no rádio que a guerra acabou.

É importante destacar que, após o fim da guerra e o retorno de Ugwu, Olanna, Odenigbo e Baby para Nsukka, a irmã de Kainene passa a se apegar cada vez mais a crenças que para ela antes eram sem sentido:

²⁶⁸ “Amanhã?” Era a vez de Richard ficar surpreso. Kainene havia mencionado uma vez sua vontade de negociar para além das linhas inimigas, mas não sabia que ela decidira assim tão rápido quando ir. “É, Kainene está indo amanhã”, disse Olanna. “Verdade”, disse Kainene. “Mas não se preocupem com Olanna, ela não virá comigo. Sempre teve um medo tremendo de empreendimentos livres e honestos.” **Kainene riu e Olanna também, dando-lhe um tapinha no braço; Richard viu semelhança na curva do lábio das duas, no formato dos dentes levemente maiores da frente.** (MSA, p. 465) [grifo nosso].

²⁶⁹ “Por que esse choro todo? [...] Kainene só ficou presa do outro lado por alguns dias.” (MSA, p. 471).

Odenigbo told her that she had to stop seeing signs in everything. She was angry that he could disagree with **her seeing signs of Kainene's return** and then she was grateful that he did, because it meant he did not believe that anything had happened that would make his disagreeing inappropriate. **When some relatives came from Umunnachi and suggested that they consult a *dibia*, Olanna asked her Uncle Osita to go. She gave him a bottle of whisky and some money to buy a goat for the oracle. She drove to the River Niger to throw in a copy of Kainene's photo. She went to Kainene's house in Orlu and walked around it three times. And she waited for the week that the *dibia* had stipulated, but Kainene did not come. [...]** 'The war has ended but hunger has not, *nkem*. That *dibia* was just hungry of goat meat. You can't believe in that.' **'I do believe in it. I believe in everything. I believe in anything that will bring my sister home.'** She stood up and went to the window. 'We come back again,' she said. 'What?' **'Our people say that we all reincarnate, don't they?'** she said. **'*Uwa m, uwa ozo*. When I come back in my next life, Kainene will be my sister.'**²⁷⁰ (HYS, p. 433) [grifo nosso]

Olanna passa então a ver e acreditar em sinais que indicariam o retorno da irmã; não só aceita como pede para acompanhar o tio na visita a um *dibia*, fazendo em seguida tudo o que ele lhe pede, por mais absurdo que fosse – como jogar uma foto de Kainene no Níger e andar três vezes ao redor da casa da irmã em Orlu –; e ainda diz a Odenigbo que, numa outra encarnação, voltaria novamente como irmã de Kainene. Ou seja, tudo aquilo em que Ugwu acreditava e que ela não levava em consideração.

Dessa forma, parece que o desaparecimento de Kainene, assim como as transformações por que as irmãs passam ao longo da narrativa, com Kainene tornando-se ligeiramente menos cínica e mais afetuosa, embora ainda bastante pragmática, e Olanna perdendo um pouco de seu idealismo para dar lugar a um pragmatismo que a aproxima da irmã, simbolizam as perdas que vão além da morte de milhares de pessoas. É como se, através desse paralelo, a narrativa indicasse que uma das consequências da guerra civil foi o desaparecimento de um ímpeto prático (Kainene) e de uma intelectualidade (Olanna) que antes tentavam, de alguma forma, construir uma nação. Ao final da guerra, o

²⁷⁰ "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 Umunnachi e sugeriram que ela consultasse um *dibia*, Olanna pediu a 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 uma 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* estipulara, mas Kainene não voltou. [...]** "A guerra acabou, mas a fome não, *nkem*. Esse *dibia* devia estar simplesmente louco para comer um cabrito. Você não pode acreditar nele." **"Mas eu acredito. Acredito em tudo. Acredito em qualquer coisa que traga minha irmã para casa."** Levantou-se e foi até a janela. "A gente volta de novo", disse ela. "O quê?" **"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."** (MSA, p. 500) [grifo nosso].

pragmatismo desaparece e o pensamento intelectual, sem esse lado prático e, além disso, alquebrado por toda a experiência atroz do conflito, se volta para uma fé irrefletida.

Outro elemento simbólico que se destaca no romance é o vaso de cordas (vide fotografia abaixo), bastante ligado à construção do personagem Richard por ter sido o principal motivo para que o britânico emigrasse para a Nigéria²⁷¹:

Figura 4 - O vaso de cordas



Fonte: BAKKER, Art & Life in Africa²⁷² (2020).

Assim como as gêmeas, que possuem uma simbologia extradieética relacionada à cultura Igbo, o vaso de cordas também faz parte da história da etnia Igbo tendo sido o primeiro item da coleção de peças de metal Igbo-Ukwu descoberto nas escavações do arqueólogo Thurstan Shaw em 1959-1960, ou seja, no mesmo período em que a Nigéria era declarada independente. Segundo Dewey (2020):

²⁷¹ Diante da sugestão do professor Nicholas Green para que ele se inscrevesse para uma bolsa de pesquisa na Universidade de Nsukka, “Richard did, not only because of the prospect of writing in a university, but also because he would be in the southeast, in **the land of Igbo-Ukwu art, the land of the magnificent roped pot. That, after all, was why he had come to Nigeria**” (HYS, p. 56) / “Richard fez, não só pela perspectiva de escrever numa universidade como porque ficaria no Sudeste, **na terra onde surgira a arte Igbo-Ukwu, a terra do esplêndido vaso de cordas. Era por isso que tinha ido à Nigéria.**” (MSA, p. 70) [grifo nosso].

²⁷² Disponível em: <<https://africa.uima.uiowa.edu/chapters/ancient-africa/igbo-ukwu/?start=2>>. Acesso em 12 nov. 2020.

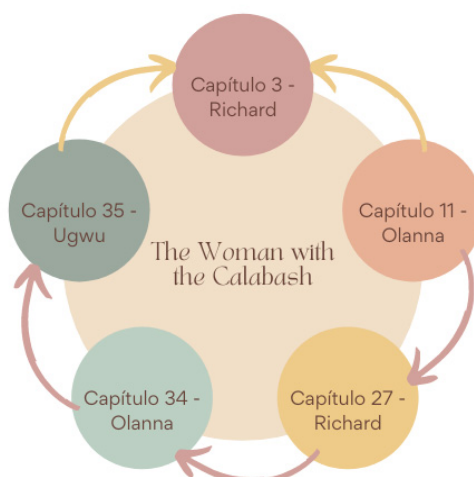
This roped pot, one of the most beautiful and technically complicated objects from Igbo Ukwu, was the first object excavated by Shaw. The pear-shaped pot sits on a pot stand ornamented with pinwheel-shaped openings. Both are encircled by imitation ropework tied into square knots at the junctions. The bronze casters were so confident of their technique that hardly a flaw or seam can be seen, although it was cast in as many as eight different sections. The site where it was found may have been a storehouse of regalia or ritual material. More than fifty objects—pottery, cloth, beads, bronzes, copper wire, calabashes, and ornamented iron blades—were all carefully laid out on a low platform, originally protected by walls and a roof. For some unknown reason the storehouse was abandoned.²⁷³

O vaso de cordas remonta ao século IX e é objeto do fascínio de Richard. Nesse sentido, esse artefato parece reforçar o caráter deslocado do personagem na medida em que mesmo sua admiração é colocada em xeque, como pudemos observar na cena em que Okeoma interpreta a surpresa com que o britânico fala do vaso como preconceituosa ao indicar que o povo Igbo talvez não fosse capaz de produzir um artefato de tão intrínseca complexidade. É interessante apontar, nesse contexto, que os artefatos foram descobertos por aldeãos, mas só ganharam valor quando um britânico deu atenção ao sítio arqueológico. Assim, a relação entre Richard e o vaso trançado parece simbolizar o vínculo imperialista entre Nigéria e Inglaterra. Por outro lado, a vulnerabilidade e a falta de traquejo social do personagem britânico acabam por desmistificar o estereótipo do conquistador/colonizador uma vez que, na trama, é ele o conquistado: em primeiro lugar, pelo vaso trançado que ele não consegue apreender através da escrita; e em segundo, por Kainene cuja força e cinismo o ofuscam, confundem e, finalmente, o vencem.

Por fim, destaca-se a mulher com a cabaça que Olanna encontra no trem de volta para Nsukka após a chacina em Sabon Gari. O episódio aparece pela primeira vez na abertura do livro de Ugwu, num *flash forward* que costura a estrutura temporal multifacetada do romance, e é relatada mais quatro vezes ao longo da obra. A figura abaixo sintetiza a relação entre esse elemento simbólico e a estrutura temporal da narrativa, que analisaremos mais detidamente no tópico 3.5.

²⁷³ O vaso de cordas, um dos artefatos mais bonitos e tecnicamente complicados da arte Igbo-Ukwu, foi o primeiro objeto escavado por Shaw. O pote em forma de pera fica em um suporte ornamentado com aberturas em forma de cata-vento. Ambos são circundados por uma imitação de cordame amarrado em nós quadrados nas junções. Os artesãos eram tão confiantes em sua técnica que dificilmente uma falha ou remendo podem ser vistos, embora o vaso tenha sido fundido em até oito seções diferentes. O local onde esse artefato foi encontrado pode ter sido um depósito de insígnias ou de material ritual. Mais de cinquenta objetos – cerâmica, tecidos, contas, bronzes, fios de cobre, cabaças e lâminas de ferro ornamentadas – foram cuidadosamente dispostos em uma plataforma baixa, originalmente protegida por paredes e teto. No entanto, por alguma razão desconhecida, o armazém foi abandonado. (Tradução da Autora)

Figura 5 - A mulher com a cabaça



Fonte: A Autora (2021).

Como apontamos anteriormente, a mulher com a cabaça aparece pela primeira vez ao final do capítulo 3 que está localizado temporalmente na primeira metade da década de 1960 e funciona como *flash forward* da cena narrada no capítulo 11, situada nos *Late Sixties* e que seria, portanto, o ponto zero temporal desse evento. Os três trechos em que se menciona o episódio são, portanto, um *flashback* do capítulo 11 e fazem parte de diálogos, como pode-se observar abaixo:

‘You know Olanna saw a mother carrying her child’s head,’ Kainene said. ‘Yes,’ Richard said, although he did *not* know. She had never told him about Olanna’s experience during the massacres.²⁷⁴ (HYS, p. 318)

Olanna placed the comb down. ‘I keep thinking about the hair on that child’s head I saw on the train; it was very thick. It must have been work for her mother to plait it.’ ‘How was it plaited?’ Ugwu asked. Olanna was surprised, at first, by the question and then she realized that she clearly remembered how it was plaited and she began to describe the hairstyle, how some of the braids fell across the forehead.²⁷⁵ (HYS, p. 409)

²⁷⁴ “‘Você sabia que Olanna viu uma mãe levando a cabeça do filho [sic]?’”, perguntou Kainene. “Sabia”, disse Richard, embora *não* soubesse. Kainene nunca lhe contara nada sobre a experiência da irmã durante os massacres.” (MSA, p. 370).

²⁷⁵ “Olanna pôs o pente de lado. “Toda hora eu me lembro do cabelo daquela criança que eu vi no trem; era muito denso. Devia ser uma trabalhadora para a mãe trançá-lo.” “E como eram as tranças?”, perguntou Ugwu. De início Olanna se espantou com a pergunta, depois percebeu que lembrava perfeitamente como o cabelo fora trançado, e começou a descrever o estilo do penteado, com algumas trancinhas caindo sobre a testa.” (MSA, p. 473).

Back in the kitchen, he found Mr Richard reading the sheets of paper he had left on the countertop. ‘This is fantastic, Ugwu.’ Mr Richard looked surprised. ‘Olanna told you about the woman carrying her child’s head on the train?’ ‘Yes, sah. It will be part of a big book. It will take me many more years to finish it and I will call it “Narrative of the Life of a Country”.’²⁷⁶ (HYS, p. 424)

É importante destacar que Ugwu só toma conhecimento do que Olanna viu no trem no capítulo 34 (segundo excerto). Assim sendo, o capítulo 3 é também um *flash forward* desse momento e do seguinte (terceiro excerto), quando somos informados por Richard que Ugwu havia colocado o episódio no livro que estava escrevendo. Na figura, o sentido das setas indica como ponto principal o que Ugwu escreve no prólogo de “The world was silent when we died”, situado num tempo extradiegético. Dessa forma, a mãe que carrega a cabeça decepada da filha e que teve o cuidado de trançar seus cabelos pode ser vista como uma representação da nação decapitada ao ser recuperada por Ugwu em seu livro. É como se essa cena concentrasse figurativamente o absurdo da violência da guerra civil e, retomando o conceito de testemunha de Agamben, a incapacidade de narrar que acompanha essa falta de sentido.

3.3.4. Objetividade e subjetividade

Nos tópicos 1 e 2 observamos que o narrador assume o ponto de vista de três personagens principais articulando-se com o autor implícito quanto a distância de forma inversamente proporcional, tal como esquematizamos nas Figuras “Ponto de vista e controle de distância em *Half of a Yellow Sun*” e “Autor implícito, narrador e comentários”. Nesse contexto, os aspectos de objetividade e subjetividade se configuram a partir da relação entre ponto de vista, controle de distância, autor implícito e narrador, de forma que nos capítulos narrados na perspectiva de Ugwu, em que temos o narrador distante e o autor implícito próximo, há maior subjetividade que naqueles narrados do ponto de vista de Richard, cuja distância do narrador e autor implícito se invertem. Dessa forma, a proximidade do autor implícito parece configurar uma construção narrativa que busca, talvez, conduzir a simpatia do leitor em direção a Ugwu. Por outro lado, no tópico 3.1 vimos que temos maior acesso à consciência de Richard devido à utilização frequente

²⁷⁶ “De volta à cozinha, encontrou Mister Richard lendo as folhas de papel que ele tinha deixado na bancada. “Isso é fantástico, Ugwu.” Ele parecia surpreso. “Olanna lhe contou sobre a mulher que ela encontrou no trem, levando a cabeça do filho?” “Contou, sah. Vai fazer parte de um livro grande. Vou levar uma porção de anos para terminar, e vou chamar de ‘Narrativa de um país’.”” (MSA, p. 490).

do discurso indireto livre – o que pode ser visto como subjetividade da narrativa –, enquanto em Ugwu o uso do discurso direto e indireto indicam um olhar mais objetivo por parte do narrador, que somente em raros momentos acessa a consciência do personagem. Nesse sentido, podemos sistematizar a articulação entre objetividade e subjetividade no romance da seguinte forma:

Figura 6 - Objetividade e subjetividade em *Half of a Yellow Sun*



Fonte: A Autora (2021).

Chamamos “nível discursivo” a objetividade/subjetividade resultante da distância entre autor implícito e ponto de vista e “nível narrativo” aquela oriunda da distância entre narrador e personagem. Dessa forma, é possível verificar que a subjetividade discursiva está para a objetividade narrativa, assim como a distância do narrador está para a proximidade do autor implícito, encontrando-se como ponto mediano da relação entre todos esses elementos quando a perspectiva adotada é a da personagem Olanna, como já havíamos discutido anteriormente.

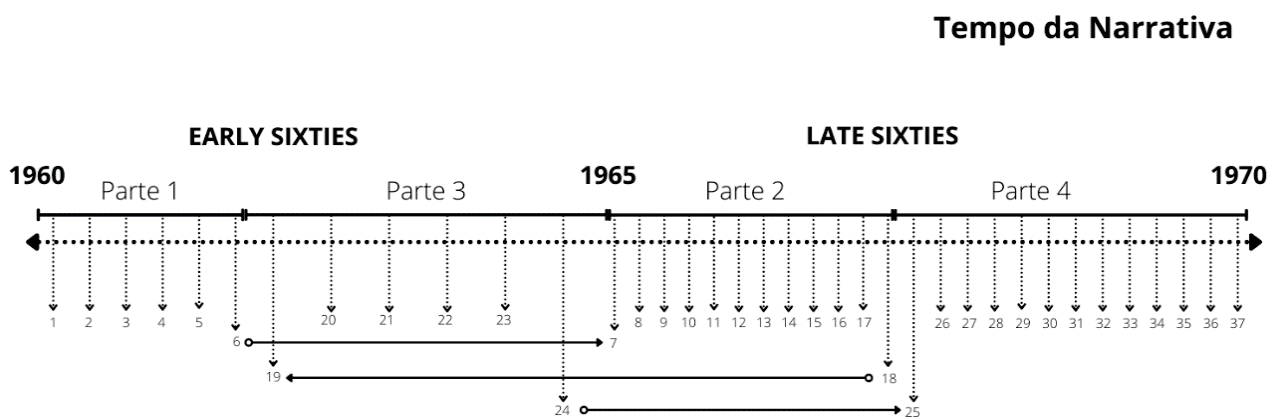
Assim, é possível observar um certo equilíbrio da narrativa quanto à construção das personagens e da escolha destes como pontos de vista a partir dos quais a história é contada. Isso porque a subjetividade narrativa que se dá a partir da proximidade do autor implícito em relação a Ugwu, por exemplo, se apoia numa objetividade discursiva conseguida mediante o distanciamento entre o personagem e o narrador. Dessa forma, por mais que se observe uma certa afinidade para com o *houseboy*, sua ingenuidade inicial não é apresentada como justificativa para seus atos. De maneira análoga, observando o outro extremo da figura, a relação entre subjetividade narrativa e objetividade discursiva na perspectiva de Richard contribui para a caracterização desse personagem como alguém tímido e deslocado. A maior parte da narrativa (nos capítulos em que se adota seu ponto de vista) se dá em seu interior, através de discurso indireto livre, como apontamos em

3.1.3. Em conjunto com a objetividade discursiva resultante do afastamento do autor implícito, isso faz com que sua construção como personagem desmistifique de certa forma o estereótipo do “europeu colonizador”, na medida em que sua atração pela arte nigeriana – que advém do que Richard revela em seu interior e, por si só, poderia resultar numa “redenção” simplista – não oblitera os preconceitos e o racismo que foram culturalmente construídos e que, a princípio, lhe são imperceptíveis²⁷⁷.

3.3.5. Organização temporal

A estrutura temporal de *Half of a Yellow Sun* pode parecer, à primeira vista, bastante simples, já que suas quatro partes se dividem em dois blocos temporais: *Early Sixties* e *Late Sixties*. No entanto, a apresentação intercalada e a presença do livro “The world was silent when we died” fazem com que a narrativa se desdobre em vários tempos que se atravessam em *flash forwards* e *flashbacks*, o que intensifica a ironia dramática, como apontamos no tópico 3.2. Além disso, essa fragmentação possibilita a construção de um quadro do antes, durante e depois da Guerra Civil nigeriana por parte do leitor que seria, portanto, convidado a organizar as peças da História dispostas nos mosaicos da história. A imagem a seguir sistematiza a organização temporal do romance:

Figura 7 - O tempo em *Half of a Yellow Sun*



Fonte: A Autora (2021).

²⁷⁷ Como exemplo, podemos citar o trecho em que Richard fala do livro que está escrevendo sobre a arte Igbo-Ukwu e Okeoma aponta que a surpresa em sua voz indicava algo mais que mera admiração estética.

Podemos destacar dois aspectos principais a respeito da organização temporal do romance em análise. O primeiro corresponde à utilização frequente de recursos anafóricos e catafóricos relacionada a eventos específicos, quais sejam: a traição de Odenigbo e o nascimento de Baby que estão ligados ao envolvimento entre Olanna e Richard e, conseqüentemente, à destruição do primeiro manuscrito do britânico; a guerra civil; e a cena de Olanna no trem, que analisamos no tópico 3.2. O segundo está relacionado ao livro de Ugwu que se situa num tempo extradiegético indefinido, embora certamente após o que é relatado na narrativa principal, mas que, por sua vez, insere informações de um tempo anterior aos acontecimentos narrados, como forma de situar o leitor e defender um ponto de vista específico sobre a Guerra Civil da Nigéria.

É possível perceber, então, que existem três efeitos resultantes da composição temporal de *Half of a Yellow Sun*: a intensificação da ironia dramática, especialmente no que se refere à esfera particular, relacionada aos eventos da vida dos personagens Ugwu, Olanna e Richard; a representação fragmentada da guerra civil que dá conta de demonstrar a complexidade desse período histórico; e, por último, uma possível intenção formativa por parte do autor implícito latente na maneira como o texto de Ugwu prepara o leitor com informações históricas que não são representadas na diegese. É como se o autor implícito não só previsse um leitor não-nigeriano e não conhecedor da História da Nigéria, como também se dirigisse a ele de forma bastante categórica. Assim, é possível inferir que a organização temporal do romance tem, no sentido geral da obra, o efeito de dar ao leitor as ferramentas necessárias para, por si, analisar os eventos narrados, ao mesmo tempo em que delimita seu percurso de leitura. Nesse sentido, parece se sobressair o aspecto de mosaico em que a própria forma das peças circunscreve as imagens que podem ser construídas sem, no entanto, ser coercitivo e/ou demagógico.

3.4. Aspectos ideológicos

No decorrer da presente análise, foi possível perceber que as estratégias da construção dos personagens e da composição do discurso narrativo reiteram algo que já vínhamos observando desde *Purple Hibiscus*: um projeto literário cujo engajamento se constrói a partir da representação, principalmente mediante a atuação do narrador e do autor implícito. Assim como os outros dois romances, a análise nos permitiu destacar três aspectos ideológicos que se sobressaem ao longo da narrativa: o papel da educação na

emancipação do sujeito; a ideia de pertencimento e a identidade diaspórica; e, por fim, a questão da testemunha e do lugar de fala, isto é, quem tem o direito de contar a História.

Embora esses aspectos perpassem, de forma mais ou menos acentuada, os três personagens principais, pode-se notar que são as trajetórias de Richard e Ugwu as que mais se sobressaem. Nesse sentido, pode-se afirmar que, apesar de Olanna tangenciar os três aspectos, seu percurso narrativo está atrelado às questões simbólicas da obra, em especial quanto à construção da nação nigeriana e à identidade nacional, como analisamos no tópico 3.3. Sendo assim, ao aprofundar as questões ideológicas nos próximos parágrafos, nos deteremos aos personagens Ugwu e Richard, citando, quando pertinente, a personagem Olanna como contraponto narrativo.

No tópico 1, vimos que Ugwu abre a narrativa com seu olhar da aldeia a respeito da cidade e da casa de Odenigbo. Água encanada, eletrodomésticos e luz elétrica são novidade para ele, que não deixa de se maravilhar diante da magia da torneira e do interruptor. Além disso, destaca-se o fato de que Ugwu, como Odenigbo logo vem a saber, não foi completamente alfabetizado, escreve e lê muito pouco, em virtude da necessidade de trabalhar na lavoura com o pai, depois de a colheita não ter vingado. O professor de matemática, enfurecido, resolve matriculá-lo na escola da universidade, além de incentivá-lo a ler jornais e livros que, muitas vezes, o *houseboy* não compreende. Paralelamente à situação de Ugwu, temos Olanna, educada nas melhores escolas (britânicas), mestre pela Universidade de Oxford, cujos conhecimentos de latim e francês acabam por distanciá-la da cultura de seu próprio país, como ela observa ao ouvir tio Mbaezi conversando num hausa rápido e fluente com o amigo Abdulmalik ou, alguns capítulos à frente, quando ela e a prima são ameaçadas no centro de Kano e Arize convence o soldado, num iorubá impecável, que as duas não eram Igbos.

Assim, enquanto Olanna, de certa forma, lamenta seu desconhecimento a respeito da cultura nigeriana, Ugwu admira as longas palavras em inglês, esforçando-se por ser o melhor aluno da turma, além de prestar atenção em cada palavra dita por Odenigbo e seus convidados durante as tardes em que se encontram na casa do professor, e ler os livros que Master lhe entrega ainda que não consiga entender direito nem estes nem aqueles. Além disso, é importante destacar que o Patrão orienta o garoto que na escola lhe ensinariam coisas que não necessariamente diriam respeito à realidade. Por isso, ele deveria sempre saber as duas respostas: a verdadeira e a escolar, sendo que nas provas ele deveria reproduzir aquilo que lhe fosse ensinado em sala de aula. Ou seja, a questão da educação parece se desdobrar em dois enfoques: o primeiro, quanto à

formação curricular, que abrange saber falar e escrever em língua inglesa (de preferência com o sotaque britânico perfeito) e conhecer a versão do colonizador a respeito da História; o segundo, ligado à ideia de educação libertária, tal qual Odenigbo coloca em sua fala, que permitiria ao sujeito efetivamente se emancipar, isto é, tornar-se um sujeito decolonial.

Em *A des-educação do negro*, Carter Godwin Woodson destaca a forma como a educação atua na adequação do indivíduo à cultura dominante. Grosso modo, ao servir ao *status quo*, a escola, ao invés de libertar o sujeito colonizado, o transformaria em agente colonizador na medida em que inculcaria como ideal a cultura etnocêntrica europeia (e branca). Woodson fala, assim, em *des-educação*, partindo do pressuposto de que a educação, por si, deveria ser libertária. No entanto, se consideramos a fala de Odenigbo de que a educação oferece as ferramentas necessárias para a compreensão da exploração, promover a *des-educação* poderia ser visto como a possibilidade de transgressão dentro mesmo de uma educação homogeneizante. Em nenhum momento Odenigbo diz a Ugwu que o conhecimento passado na escola é inválido ou que não deve ser aprendido. Pelo contrário: ele afirma ao garoto que o *houseboy* deve saber **ambas respostas**. Se por um lado, então, a educação conforma o sujeito, ela também possibilita o acesso àquilo que poderá emancipá-lo.

Nesse sentido, parece-nos que se para Ugwu a educação lhe permite encontrar nos livros um refúgio da guerra, como quando ele está em treinamento na escola transformada em base militar e encontra o livro de Frederick Douglass escondido no quadro-negro, e, principalmente, lhe inspira a narrar a própria história, para Olanna ela exerce um papel de descentramento ao fazê-la sentir-se alheia à cultura nigeriana. No entanto, é importante destacar que Olanna não se constrói como sujeito colonial. Sua emancipação parece ocorrer tanto da cultura do colonizador quanto da cultura do colonizado o que a faz um ser de identidade diaspórica, aspecto acentuado quando da secessão da Nigéria.

Esse não-pertencimento é exacerbado quando nos voltamos à personagem de Richard, que não só é estrangeiro, como ainda se sente deslocado não importa onde esteja. Sua sensação de inadequação é aliviada apenas na relação com Kainene, que se torna, assim, uma espécie de lar para ele. Ainda que em Richard isso seja muito visível, a identidade diaspórica não é uma característica exclusivamente sua. Parece que a experiência colonial da Nigéria e a conseqüente industrialização e urbanização transforma a todos em sujeitos deslocados. Odenigbo, com seus costumes estranhos, é praticamente

um estrangeiro para a tia de Ugwu que descreve o Patrão enfatizando suas características anômalas. A Guerra Civil exacerba, por conseguinte, essa identidade diaspórica ao delimitar as fronteiras do que seria uma nova nação dentro da Nigéria. Por outro lado, faz-se mister sublinhar que mesmo antes do conflito armado, a relação entre as etnias predominantes, em especial Igbo e Hausas, já vinha pontuada por hostilidades. Fruto da demarcação à revelia do povo, a nação nigeriana nasceu como deslocada, sendo assim a identidade nacional, em realidade, uma identidade diaspórica a que se agregou a cultura do colonizador.

Nesse sentido, o fato de falar inglês é outra particularidade desse aspecto. Grandemente admirado, o sotaque britânico é marca de *status* social, denotando educação, intelectualidade e poder aquisitivo. Ou seja, está ligado a uma educação colonial que tornou a língua inglesa um ideal a ser alcançado, mas que, simultaneamente, permite o acesso a diversas obras que vão atuar na descolonização do sujeito e, ainda, a possibilidade de narrar a própria história de forma que outros a conheçam. Assim, a língua torna-se ferramenta de luta contra a exploração. Essa questão se aproxima do que Fanon discute no primeiro capítulo de *Pele negra, máscaras brancas*. Para o teórico, “tão mais branco será o negro antilhano, quer dizer, tão mais próximo estará do homem verdadeiro, quanto mais tiver incorporado a língua francesa” (FANON, 2020, p. 31). Ou seja, falar corretamente a língua do colonizador implica num clareamento que culmina na aquisição de status social. O sotaque, portanto, não é apenas uma característica do falar de uma língua, mas um aspecto determinante das relações de poder decorrentes do processo de colonização. Se mantida no inconsciente, a valorização da língua inglesa, no caso do romance, vai consolidar a inferioridade do colonizado frente ao colonizador. Se, no entanto, essa questão emergir para o consciente, o conhecimento da língua metropolitana pode ser utilizado para a própria descolonização, pois, nas palavras de Fanon (2020, p. 49): “o importante não é educá-los, e sim levar o negro a não ser escravo de seus arquétipos”.

Por fim, esse direito à voz configura o último aspecto ideológico que destacamos no romance, cujo embate ocorre principalmente entre Ugwu e Richard, como apontamos alhures. O britânico vai para a Nigéria movido pelo desejo de conhecer o berço do vaso de cordas Igbo-Ukwu e com a intenção de escrever – ele não sabe bem o quê – a respeito disso. Como sabemos, Richard passa toda a narrativa tentando criar uma narrativa cuja única tentativa bem-sucedida é destruída por Kainene como vingança por sua traição. Ao final, quando abdica da ideia de narrar a Guerra de Biafra depois de ler os manuscritos

esparcos de Ugwu, ele afirma que aquela não era *sua* história para contar, ressaltando, assim, não só, de certa forma, não ter o *direito* de narrar aquela história como também a ideia de não-pertencimento, conseqüentemente, assumindo sua identidade diaspórica.

Ao vermos, ainda que como rascunho, a narrativa de Ugwu concretizada caminhando paralelamente à diegese de *Half of a Yellow Sun*, além do que apontamos no tópico 1 a respeito da proximidade do autor implícito para com o *houseboy*, é como se o romance afirmasse, em última instância, o lugar de fala daqueles que foram historicamente silenciados. Mesmo que Ugwu não seja a testemunha por excelência, na perspectiva de Agamben, sua morte, ainda que informada por engano, funciona como tal na dimensão simbólica da narrativa. É como se o *houseboy* se investisse, então, da voz das testemunhas que não puderam voltar à vida para narrar a guerra, o que é, enfim, evidenciado pelo título de seu livro: “The world was silent when **we died**” [grifo nosso].

Nesse sentido, vale lembrar o conceito de ‘lugar de fala’, tal como utilizado por Djamila Ribeiro (2019), para quem ele está profundamente relacionado ao lugar social que o sujeito ocupa e de onde, por conseguinte, faz suas enunciações. O que é importante destacar na sua perspectiva sobre o conceito é que não só de subalternos se faz o lugar de fala, pois: “O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar, e como esse lugar impacta diretamente a constituição dos lugares de grupos subalternizados” (RIBEIRO, 2019, p. 85).

Assim, quando Ugwu propõe que Richard não poderia escrever sobre a guerra porque aquela não era *sua* história parece contradizer, talvez, tal perspectiva a respeito de lugar de fala, indicando que, de onde está, Richard não teria o direito de narrar. Ao mesmo tempo, entretanto, ao configurar a narrativa a partir desses três pontos de vista – Richard, Olanna e Ugwu – é como se a estrutura do romance e a configuração do narrador confirmassem o exposto por Ribeiro (2019), posto que os três possuem na narrativa espaços equivalentes. Resta-nos pensar, assim, na articulação entre esse narrador e a preferência do autor implícito por Ugwu e suas implicações, o que faremos no último capítulo da tese.

4. Americanah

[...] *race is a brew best served mild,
tempered with other liquids, otherwise
white folk can't swallow it.*
(*Americanah*, p. 334)

4.1. Ponto de vista e controle de distância

O último romance publicado por Chimamanda Adichie conta a história de Obinze e Ifemelu, *star-crossed lovers* cujos encontros e desencontros estruturam discussões a respeito de raça, imigração, xenofobia, colonização, entre muitos outros. O título remete a uma brincadeira entre Ifemelu e as amigas:

“She’ll come back and be a serious Americanah like Bisi,” Ranyinudo said. They roared with laughter, at that word “Americanah”, wreathed in glee, the fourth syllable extended, and at the thought of Bisi, a girl in the form below them, who had come back from a short trip to America with odd affectations, pretending she no longer under stood Yoruba, adding a slurred *r* to every English word she spoke.²⁷⁸ (Am, p. 65)

A América, mais que a Inglaterra, é objeto de idealização pelas personagens, especialmente Obinze, como veremos adiante. Assim, mesmo que as meninas brinquem sobre o sotaque forçado de Bisi, há também certa devoção em torno desse transformar-se numa “serious Americanah”, como Ranyinudo diz. E é a partir dessa imagem enaltecida do estrangeiro, construída principalmente por meio dos produtos culturais, como a literatura e os programas de televisão, que o enredo de *Americanah* vai se desenvolver.

A obra contém 55 capítulos distribuídos em sete partes, narrados em terceira pessoa. Além do discurso do narrador, a narrativa é entremeada por algumas postagens de Ifemelu para seus blogs *Raceteenth or Various Observations About American Blacks (Those Formerly Known as Negroes) by a Non-American Black*²⁷⁹ e *The Small*

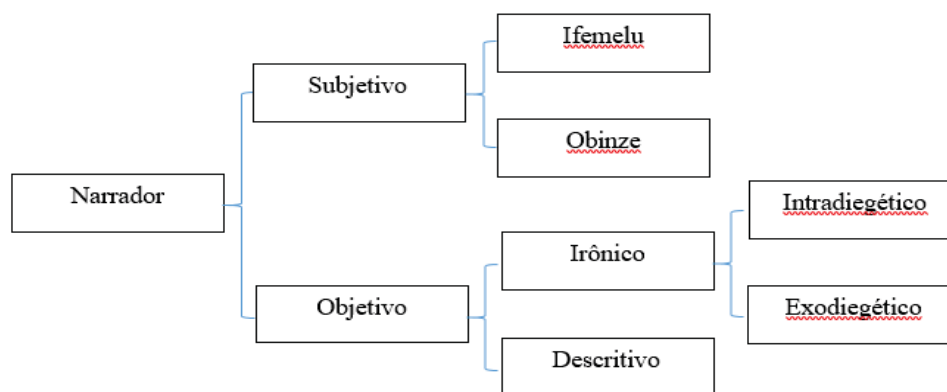
²⁷⁸ “Ela vai voltar uma tremenda *americanah*, que nem a Bisi”, disse Ranyinudo. Todas urraram de rir com a palavra *americanah*, enfiada de alegria com sua quinta sílaba estendida, e ao pensar em Bisi, uma menina um ano abaixo delas que voltara de uma breve viagem aos Estados Unidos com estranhas afetações, fingindo que não entendia mais ioruba e acrescentando um erre arrastado a todas as palavras em inglês que falava.” (Am*, p. 74).

²⁷⁹ *Raceteenth ou Observações diversas sobre negros americanos (antigamente conhecidos como crioulos) feitas por uma negra não americana* (Am*).

*Redemptions of Lagos*²⁸⁰. Para a pesquisadora Ojiambo (2014), esses *posts* constituiriam uma narrativa à parte, o que, por sua vez, faria de Ifemelu um outro narrador. Todavia, os textos de Ifem são de natureza dissertativa: a personagem não cria outras histórias em seu blog, ela apenas discorre sobre assuntos que fazem parte de sua vida, suas observações. Assim, entendemos as citações dos blogs de Ifemelu como um dos usos do discurso híbrido, cuja análise é apresentada no item 3.1.1.

Sistematicamente, podemos classificar o narrador de *Americanah* conforme a figura abaixo:

Figura 8 - Classificação do narrador de *Americanah*



Fonte: A Autora (2020).

Na primeira classificação, diferenciamos narrador objetivo e narrador subjetivo. Este conta com dois pontos de vista: Ifemelu e Obinze. Falaremos deles mais adiante. O narrador objetivo, por sua vez, divide-se em irônico e descritivo. O narrador objetivo descritivo é aquele que se limita à atividade de descrição. O narrador objetivo irônico, como o próprio nome diz, é aquele que apresenta comentários a respeito do que é narrado cujo efeito principal é o humor. Esses comentários podem ser *exodiegéticos*, ou seja, dirigidos para fora da narrativa, tendo como objetivo fazer com que o leitor pense a respeito de si mesmo e do mundo; ou *intradiegéticos*, quando objetivam que o leitor reflita sobre o que se passa dentro da narrativa, num exercício metalinguístico. O trecho abaixo exemplifica a atuação desse narrador objetivo:

²⁸⁰ *As Pequenas Redenções de Lagos* (Am*).

The gods, the hovering deities who gave and took teenage loves, had decided that Obinze would go out with Ginika [1]. Obinze was the new boy, a fine boy even if he was short[2]. He was transferred from the university secondary school in Nsukka, and only days after, everyone knew of the swirling rumours about his mother. She had fought with a man, another professor at Nsukka, a real fight, punching and hitting, and she had won, too, even tearing his clothes, and so she was suspended for two years and had moved to Lagos until she could go back. **It was an unusual story; market women fought, mad women fought, but not women who were professors [3]. Obinze, with his air of calm inwardness, made it even more intriguing [4].** He was quickly admitted into the clan of swaggering, carelessly cool males, the Big Guys; he lounged in the corridors with them, stood with them at the back of the hall during assembly. None of them tucked in their shirts, and for this hey always got into trouble, glamorous trouble, with the teachers, but Obinze came to school every day with his shirt neatly tucked in and soon all the Big Guys tucked in, too, even Kayode DaSilva, the coolest of them all. [...] The second most popular girl was Ginika, Ifemelu's close friend. Ginika did not go abroad often, and so did not have the air of *away* as Yinka did, but she had caramel skin and wavy hair that, when unbraided, fell down to her neck instead of standing Afro-like. Each year she was voted Prettiest Girl in their form, and she would wryly say, "It's just because I'm a half-caste. How can I be finer than Zainab?" **And so it was the natural order of things, that the gods should match Obinze and Ginika [5].**²⁸¹ (Am, p. 55-56) [grifo nosso]

No primeiro e quinto excertos o narrador parece ridicularizar as expectativas do leitor quanto ao futuro amoroso de Obinze ao associá-las a uma espécie de profecia dos deuses que administram os amores adolescentes. Esperar que Obinze, filho de uma professora universitária, introvertido, sério e "arrumadinho", se apaixone por Ginika, também filha de professores, bonita, e a segunda garota mais popular da turma, é fruto do senso comum, segundo o qual o padrão feminino desejável inclui pele não muito escura

²⁸¹ "Os deuses, as divindades que pairam no ar e criam e destroem os amores juvenis, haviam decidido que Obinze ia namorar Ginika [1]. Ele era o menino novo na escola, bonito, apesar de baixo [2]. Fora transferido do ensino médio da Universidade de Nsukka e, poucos dias depois, todos já sabiam dos boatos sobre sua mãe. Ela havia brigado com um homem, outro professor da universidade, uma briga de verdade, com socos e golpes, e ainda por cima tinha ganhado, chegando até a rasgar as roupas dele, e por isso havia sido suspensa durante dois anos e se mudado para Lagos, onde ficaria até poder voltar. **Era uma história estranha; as mulheres do mercado brigavam, as loucas brigavam, mas não as professoras universitárias [3]. Obinze, com seu ar tranquilo e introvertido, tornava tudo mais intrigante [4].** Ele logo foi admitido no clã de rapazes malandros e admirados da escola, Os Caras; eles jogavam conversa fora nos corredores e ficavam nos fundos do salão principal quando todos os alunos estavam ali para a reunião matinal. Nenhum deles enfiava a camisa para dentro da calça e, por isso, sempre tinham problemas com os professores, o que lhes dava ainda mais prestígio, mas Obinze aparecia todos os dias com a camisa bem-arrumada e para dentro. Logo, todos Os Caras passaram a imitá-lo, até Kayode DaSilva, que era o mais admirado de todos. [...] A segunda menina mais popular era Ginika, que era muito amiga de Ifemelu. Ela não viajava para fora do país com frequência e por isso não tinha aquele ar de quem era de *outro lugar* que Yinka tinha, mas sua pele era caramelo e seus cabelos, quando não estavam presos em tranças, desciam em ondas até o pescoço em vez de continuar em pé num afro. Todo ano ela era escolhida a menina mais bonita do ano e sempre dizia, irônica: "É só porque sou mestiça. Como posso ser considerada mais bonita que Zainab?". **Por isso, era a ordem natural das coisas que os deuses juntassem Obinze e Ginika [5].**" (Am*, p. 63-64) [grifo nosso].

(“she had caramel skin”), cabelos ondulados (“a wavy hair that, when unbraided, fell down to her neck”) e modéstia em relação à própria beleza (“It’s just because I’m a half-caste. How can I be finer than Zainab?”). A ironia do narrador se caracteriza pela quebra de expectativa invertendo o discurso do senso comum, funcionando, então, de forma *exodiegética*, uma vez que o padrão de beleza feminino é algo que está posto no mundo e não uma particularidade do universo ficcional da obra. Algo parecido ocorre no excerto [2], ainda que a concessão do narrador em relação à aparência de Obinze – “a fine boy even if he was short” – demonstre o quanto o padrão masculino é menos rígido, ou menos exigente, que o feminino.

Os excertos [3] e [4] podem ser tomados como exemplos do narrador objetivo irônico intradiegético, pois os comentários direcionam-se para a própria narrativa. Ou seja, o narrador questiona, de certa forma, o boato sobre a mãe de Obinze ter sido suspensa da universidade por bater em outro professor narrado logo antes, como se convidasse o leitor a participar dessa desconfiança – logo, um comentário metalinguístico. Mas é importante destacar que isso não interfere na fidedignidade da narrativa, já que, ao apontar as fissuras presentes na história que circulou pela escola, o próprio comentário reforça o caráter fidedigno desse narrador.

Os trechos não destacados, por sua vez, constituem exemplos do narrador objetivo descritivo. É possível perceber, pela escolha lexical e construção sintática, que, mesmo sendo apenas descritivo, esse narrador tem um estilo peculiar, próximo da articulação da narrativa oral. Isso está presente, por exemplo, em “She had fought with another man [...], **a real fight, punching and hitting**, and she had won, too, **even tearing his clothes**” e “He was quickly admitted into the **clan of swaggering, carelessly cool males, the Big Guys**”. Nessas partes destacadas em negrito, nota-se uma sintaxe dinâmica, que admite a concatenação elíptica de orações (“a real fight, punching and hitting”), e um léxico jovial (“clan of swaggering, carelessly cool males”) que conferem personalidade a esse narrador mesmo quando ele não está colado à subjetividade de um personagem.

Algumas vezes, narrador objetivo e subjetivo se alternam. Quando isso acontece, pode-se perceber a diferença na forma como o narrador se distancia da cena narrada. Um exemplo de como esses dois narradores operam pode ser observado no trecho a seguir. Obinze está no carro e acaba de receber o e-mail que Ifemelu lhe enviou no primeiro capítulo:

When Obinze first saw her e-mail, he was sitting in the back of his Range Rover in still Lagos traffic, his jacket slung over the front seat, a rusty-haired child beggar glued outside his window, a hawker pressing colourful CDs against the other window, the radio turned on low to the Pidgin English News on Wazobia FM, and the grey gloom of imminent rain all around. **He stared at his BlackBerry, his body suddenly rigid. First, he skimmed the e-mail, instinctively wishing it were longer.**²⁸² (Am, p. 19) [grifo nosso]

Podemos dividir esse trecho em duas partes. Na primeira, temos o ponto de vista do narrador objetivo descritivo: Obinze viu o e-mail de Ifemelu enquanto estava sentado em seu Range Rover, preso no tráfego. Não sabemos, até esse momento, como ele estava se sentindo ou o que estava pensando. Isso é introduzido na segunda parte, que marcamos em negrito, com o narrador subjetivo gradualmente assumindo o ponto de vista de Obinze: primeiro, o olhar do personagem para o telefone (“he stared at his BlackBerry”); em seguida, a reação física provocada (“his body suddenly rigid” e “he skimmed the e-mail”); e, por último, o que sentiu em relação à mensagem (“instinctively wishing it were longer”).

Além da alternância entre narrador objetivo e subjetivo, os capítulos também se distribuem de acordo com os pontos de vista do narrador subjetivo, conforme a tabela abaixo:

Tabela 6 - Capítulos e pontos de vista em Americanah

Parte	Capítulo	Ponto de vista	
		Ifemelu	Obinze
1	1	X	
	2		X
2	3 a 22	X	
3	23 a 30		X
4	31 a 41	X	
5	42		X
6	43	X	
7	44 a 53	X	
	54		X
	55	X	

Fonte: A Autora (2020).

²⁸² “Quando Obinze viu o e-mail dela pela primeira vez, estava sentado no banco de trás de seu Range Rover no trânsito de Lagos, o paletó pendurado no banco da frente, uma criança pedinte de cabelos cor de ferrugem grudada no vidro da janela, um ambulante empurrando CDs contra a outra, o rádio ligado baixinho na Wazobia FM, que dava as notícias em inglês pidgin, e o cinza lúgubre da chuva iminente ao redor. **Ele olhou fixo para o Black Berry, com o corpo subitamente tenso. Primeiro passou os olhos pelo e-mail, desejando de imediato que fosse mais longo.**” (Am*, p. 26) [grifo nosso].

É possível perceber que há uma preferência pelo ponto de vista de Ifemelu, à qual são dedicados 80% dos capítulos do romance, ainda que os dois personagens vivam situações de certa forma semelhantes ou, pelo menos, relacionadas, no decorrer da narrativa, afinal, tanto um quanto outro passam pela experiência de viver fora do país como imigrantes ilegais. No entanto, esse paralelismo se encerra aí, pois o que chama atenção são as diferenças que se estabelecem entre as experiências vividas por Ifemelu e Obinze: ela passa treze anos morando nos Estados Unidos, adquire cidadania americana, consegue trabalhar na sua área de formação e ganha notoriedade com seu blog; ele, por sua vez, vive por três anos na Inglaterra, onde executa trabalhos insalubres, submete-se a um casamento arranjado que não chega a acontecer, pois Obinze é preso e deportado pouco antes da cerimônia. Ainda que ambos passem por situações xenofóbicas e racistas, essas experiências se diferenciam profundamente quanto ao teor, ou seja, demonstrando como a questão da raça é histórica e culturalmente construída, o que é discutido explicitamente na narrativa a partir dos diálogos travados pelos próprios personagens. Assim, possivelmente essa preferência pela perspectiva de Ifemelu tenha relação com a sua construção como personagem e a forma como seu ponto de vista se contrapõe ao de Obinze.

Ifemelu é descrita como uma menina irreverente, comunicativa e extrovertida, e suas características são construídas no romance a partir da relação que ela estabelece com as outras personagens, principalmente com Obinze. O pai e a mãe de Ifemelu a caracterizam como “troublemaker”, pois ela geralmente não consegue “ficar com a boca fechada”: “You must refrain from your natural proclivity towards provocation, Ifemelu. You have singled yourself out at school where you are known for insubordination and I have told you that it has already sullied your singular academic record. There is no need to create a similar pattern in church.”²⁸³ (Am, p. 52). Outro detalhe relevante é Ifemelu ser associada a uma personalidade masculina, o que a tornaria menos atraente que Ginika, descrita como uma “sweet girl”. Enquanto a mãe de Ifemelu chega a dizer que seria melhor se ela tivesse nascido menino (Am, p. 52) – o que tornaria seu comportamento aceitável –, Kayode a denomina “Ginika’s right-hand man”²⁸⁴ (Am, p. 56), insinuando que Obinze levaria uma

²⁸³ “Você deve se abster de sua propensão natural à provocação, Ifemelu. Já é conhecida por insubordinação na escola, o que maculou seu singular currículo acadêmico. Não há necessidade de criar um padrão similar na igreja” (Am*, p. 61).

²⁸⁴ É importante perceber que na tradução não fica expressa essa “masculinização” de Ifemelu: “o braço direito de Ginika” (Am*, p. 65).

surra caso tratasse Ginika mal. Ifemelu, por sua vez, não se incomoda com isso: ela gosta de intimidar os garotos e fica admirada quando Obinze não demonstra ter medo dela. Ele a vê como uma pessoa que faz o que quer, independentemente do que pensem sobre ela (Am, p. 61) e o único momento em que ela considera a possibilidade de mentir é quando conhece a mãe de Obinze. Era a primeira vez que visitava a casa do namorado, a convite da mãe dele, e esta lhe pergunta se Ifemelu gostava de cozinhar (Am, p. 71). Ifem sabia que dizer a verdade, isto é, que não gostava, implicaria um desvio do padrão feminino. No entanto, seguindo o conselho de tia Uju para “ser ela mesma”, acaba admitindo que comeria “Indomie noodles” (macarrão instantâneo) dia e noite, o que desperta a simpatia da sogra.

Como seria de se esperar, já que a obra contempla a adolescência e a idade adulta de Ifemelu, ao longo da narrativa, acompanhamos seu amadurecimento. Nesse processo, a mudança para os Estados Unidos pode ser vista como um elemento catalisador, fazendo com que algumas de suas características tornem-se mais evidentes, como sua impetuosidade e irreverência, enquanto outras são substituídas ou transformadas – ela aprende a cozinhar, por exemplo, embora continue não sendo uma de suas atividades preferidas. No primeiro capítulo, quando somos apresentados à personagem, o narrador subjetivo mostra com bastante clareza duas características principais. A primeira diz respeito à forma como Ifemelu gostaria de ser outra pessoa, ou melhor, como ela aproveita algumas situações para *fingir* ser outra pessoa. Isso aparece em dois momentos: logo no início, quando o narrador subjetivo conta que Ifemelu gostava de Princeton não só pelo fato de não ter um cheiro específico, como acontecia nas outras cidades americanas onde ela havia morado, mas, acima de tudo, porque “in this place of affluent ease, she could pretend to be someone else, someone especially admitted into a hallowed American club, someone adorned with certainty”²⁸⁵ (Am, p. 3). É possível destacar dois aspectos importantes nesse trecho: 1) ela não se sente realmente parte dessa sociedade, embora nessa altura já tenha adquirido há bastante tempo a cidadania americana; 2) apesar de se mostrar uma pessoa decidida, por dentro, sua mente é repleta de dúvidas. Isso ocorre novamente quando Ifemelu já está no salão de Mariama e Aisha, uma trancista senegalesa com um sério problema de pele, lhe pergunta por que ela queria voltar para a Nigéria se podia morar nos Estados Unidos legalmente, ao que Ifem responde: ““I’m also going back

²⁸⁵ “[...] nesse lugar de conforto afluyente, podia fingir ser outra pessoa, alguém que tivera acesso a esse sagrado clube americano, alguém com os adornos da certeza.” (Am*, p. 9).

to Nigeria to see my man,” Ifemelu said, surprising herself. *My man*. How easy it was to lie to strangers, to create with strangers the versions of our lives that we have imagined”²⁸⁶ (Am, p. 17). Ou seja, Ifemelu aproveita que Aisha não a conhece para emular uma situação que ela gostaria que fosse verdade, mas não é.

A segunda característica corresponde à forma como ela julga as pessoas com base na aparência. Apesar de não ser um aspecto particular dessa personagem, o que chama a atenção no caso de Ifemelu é a contradição que existe entre essa atitude, que parece ser inconsciente, e o fato de ela se colocar como uma pessoa esclarecida no que diz respeito às questões raciais. Nesse sentido, parece que a personagem se coloca tão à margem da sociedade em que vive que se torna incapaz de perceber seus próprios preconceitos. No primeiro capítulo, são três os momentos a destacar:

Once to a dreadlocked white man who sat next to her on the train, his hair like old twine ropes that endend in a blond fuzz, his tattered shirt worn with enough piety to convince her that he was a social warrior and might make a good guest blogger. “Race is totally overhyped these days, blackpeople need to get over themselves, it’s ll about class now, the haves and the have-nots,” he told her evenly, and she used it as the opening sentence of a post titled “Not All Dreadlocked White American Guys Are Down”.²⁸⁷ (Am, p. 4)

Then there was the man from Ohio, who was squeezed next to her on a flight. A middle manager, she was sure, from his boxy suit and contrast collar. He wanted to know what she meant by “lifestyle blog”, and she told him, expecting him to become reserved, or to end the conversation by saying something defensively bland like “The only race that matters is the human race.” But he said, “Ever write about adoption? Nobody wants black babies in this country, and I don’t mean biracial, I mean black. Even the black families don’t want them.” He told her that he and his wife had adopted a black child and their neighbours looked at them as though they had chosen to become martyrs for a dubious cause. Her blog post about him, “Badly Dressed White Middle Managers from Ohio Are Not Always What You Think”, had received the highest number of comments for that month.²⁸⁸ (Am, p. 4-5)

²⁸⁶ ““Também vou voltar para a Nigéria para ver meu homem”, disse Ifemelu, surpreendendo-se. *Meu homem*. Como era fácil mentir para estranhos, criar para eles a versão da nossa vida como a imaginamos.” (Am*, p. 25).

²⁸⁷ “Uma vez para um homem branco de dread que havia se sentado ao seu lado no trem, com cabelos que eram como velhas cordas de barbante trançado que acabavam em tufo louros e uma blusa esfarrapada usada com tamanha humildade que a convenceu de que ele devia ser um guerreiro social e talvez desse um bom colunista convidado. “Esse negócio de raça é totalmente exagerado hoje, os negros precisam desencanar, é tudo questão de classe agora, os opressores e os oprimidos” (Am*, p. 10-11).

²⁸⁸ “Houve também a vez com o homem de Ohio, espremido ao lado dela num voo. Uma espécie de gerente administrativo, Ifemelu teve certeza ao ver seu terno largo demais e sua camisa colorida de colarinho branco. Ele perguntou o que Ifemelu queria dizer com “blog sobre comportamento” e ela explicou, esperando que ele se retraísse ou pusesse um ponto final na conversa dizendo algo defensivo e inócuo como

Ifemelu joined the taxi line outside the station. She hoped her driver would not be a Nigerian, because he, once he heard her accent, would be either aggressively eager to tell her that he had a master's degree, the taxi was a second job and his daughter was on the dean's list at Rutgers; or he would drive in sullen silence, giving her change and ignoring her "thank you", all the time nursing humiliation, that this fellow Nigerian, a small girl at that, who perhaps was a nurse or an accountant or even a doctor, was looking down on him. Nigerian taxi drivers in America were all convinced that they really were not taxi drivers.²⁸⁹ (Am, p. 8)

O que está no centro dos três excertos é a questão racial. Os dois primeiros são *flashbacks* em que a personagem rememora como ela costumava conversar com estranhos para escrever os textos do blog. Eles mostram, no entanto, como ela se enganou a respeito dos dois homens com base no que esperava que eles fossem devido à aparência. Os dois *posts*, então, possuem títulos que remetem a essa quebra de expectativa: o rapaz branco com dreadlocks que parecia ser um "social warrior" não estava preocupado em combater o racismo, como ela esperava; e o homem de meia idade, malvestido, como ela destaca no título, a surpreende falando sobre a adoção de bebês negros. Já em relação ao terceiro trecho, o que se faz mais visível é o que ela imagina que vai acontecer caso o taxista seja nigeriano como ela. O narrador subjetivo justifica o receio de Ifemelu ao apontar que taxistas nigerianos na América costumavam ou se mostrar muito ansiosos por dizer que tinham educação superior e os filhos estudavam em boas escolas ou acabavam sendo rudes por não aceitar que um conterrâneo (ou uma conterrânea) fosse "superior" a ele, e o trecho se encerra com "Nigerian taxi drivers in America were all convinced that they really were not taxi drivers".

É possível perceber várias questões aflorarem nessas considerações de Ifemelu sobre seus "fellow Nigerians". Em primeiro lugar, dá-se destaque aos imigrantes que, mesmo tendo uma educação superior acabam, muitas vezes, em trabalhos que não exigem

"A única raça que importa é a raça humana". Mas ele disse: "Já escreveu sobre adoção? Ninguém quer saber de bebês negros neste país, e eu não estou falando dos mulatos, mas dos bebês negros. Nem as famílias negras querem adotar". O homem contara a Ifemelu que ele e a esposa haviam adotado uma criança negra, e que seus vizinhos os olhavam como se tivessem decidido se tornar mártires de uma causa duvidosa. O post que ela escreveu em seu blog sobre ele, "Um gerente administrativo branco e malvestido de Ohio nem sempre é o que você pensa", recebeu o maior número de comentários daquele mês." (Am*, p. 11).

²⁸⁹ "Ifemelu entrou na fila do ponto de táxi que havia perto da estação. Torceu para que o motorista não fosse nigeriano, pois, uma vez que ouvisse seu sotaque, ou se mostraria agressivamente ansioso em lhe contar que fizera mestrado, que o táxi era apenas um segundo emprego e que sua filha era uma das melhores alunas da Universidade Rutgers, ou continuaria a dirigir num silêncio emburrado, dando seu troco e ignorando o seu "obrigada", o tempo todo mergulhado na humilhação porque achava que uma nigeriana como ele, uma jovem ainda por cima, que talvez fosse enfermeira, contadora ou mesmo médica, estava olhando-o com desprezo. Os motoristas de táxi nigerianos nos Estados Unidos tinham certeza de que, no fundo, não eram motoristas de táxi." (Am*, p. 15).

essa formação. No entanto, a personagem parece desconsiderar essas questões sociais para prestar atenção apenas no tratamento que recebia dos taxistas nigerianos, demonstrando certa insensibilidade, já que ela ocupava um lugar privilegiado na estrutura social. O trecho que se encerra com o comentário de que os taxistas nigerianos na América estavam convencidos de que não eram realmente taxistas pode ser entendido de duas maneiras: que os nigerianos, por mais qualificados que fossem, deveriam se conformar com a atividade que desempenhavam na América; e/ou que ser taxista não era necessariamente algo de que se envergonhar, por isso, não haveria problema em assumir que se era, enfim, um taxista.

Mais à frente, quando Ifem já está no salão e é apresentada a Aisha, pode-se notar um certo sentimento de superioridade da personagem em relação à trançista, como quando Aisha pergunta por que Ifemelu não alisa o cabelo:

Ifemelu had brought her own comb. She gently combed her hair, dense, soft and tightly coiled, until it framed her head like a halo. “It’s not hard to comb if you moisturize it properly,” **she said, slipping into the coaxing tone of the proselytizer that she used whenever she was trying to convince other black women about the merits of wearing their hair natural.** Aisha snorted; she clearly could not understand why anybody would choose to suffer through combing natural hair, instead of simply relaxing it.²⁹⁰ (Am, p. 13) [grifo nosso]

Não é difícil perceber que Ifemelu não gosta da forma como Aisha faz suposições a seu respeito, sentindo-se superior ao imaginar que Ifem não entende como as coisas funcionam na América porque, provavelmente, está nos Estados Unidos há pouco tempo. Ifem, por sua vez, não demora a virar o jogo e se colocar como superior: ela mora em Princeton, era bolsista na universidade, sabe cuidar do próprio cabelo natural, e está nos EUA há muito tempo (são 13 anos na realidade e não 15 como ela diz a Aisha). Então, ela mente para a trançista, embora sejam mentiras sobre si mesma e que não farão diferença realmente para a moça; sente nojo de Aisha por causa de seu problema de pele, e, quando esta lhe conta sobre seus dois namorados Igbo, Ifem sente vontade de rir, porque aquilo lhe parece impossível.

²⁹⁰ “Ifemelu havia trazido seu próprio pente. Ela penteou devagar seu cabelo denso, macio e em pequenas espirais, até que ele ficou parecendo um halo em torno de sua cabeça. “Não é difícil de pentear se você hidratar do jeito certo”, **disse Ifemelu, agora com o tom convincente de proselitismo que usava sempre que estava tentando convencer outras mulheres negras dos méritos de deixar o cabelo natural.** Aisha deu uma risadinha incrédula; ficou claro que não conseguia entender por que uma pessoa escolheria o sofrimento de pentear um cabelo natural em vez de simplesmente alisá-lo.” (Am*, p. 19-20) [grifo nosso].

As aproximadamente seis horas em que Ifemelu fica no salão são distribuídas em cinco capítulos: 1, 3, 9, 18 e 41. Ao longo desses capítulos, a percepção de Ifem em relação à trancista se altera e ela se condói da condição da moça, quando percebe o motivo pelo qual ela estava tão desesperada para casar:

“Me, I try an American when I come, to marry. But he bring many problems, no job, and every day he say give me money, money, money,” Aisha said, shaking her head. “How you get your own?” Suddenly, Ifemelu’s irritation dissolved, and in its place, a gossamered sense of kinship grew, because Aisha would not have asked if she were not an African, and in this new bond, she saw yet another augury of her return home. “I got mine from work,” she said. “The company I worked for sponsored my green card.” “Oh,” Aisha said, as though she had just realized that Ifemelu belonged to a group of people whose green cards simply fell from the sky. People like her could not, of course get theirs from an employer. “Chijioke get his papers with lotter,” Aisha said. [...] “My father die, I don’t go,” she said. “What?” “Last year. My father die and I don’t go. Because of papers. But maybe, if Chijioke marry me, when my mother die, I can go. She is sick now. But I send her Money.” For a moment, Ifemelu did not know what to say. Aisha’s wan tone, her expressionless face, magnified her tragedy.²⁹¹ (Am, p. 363-364)

É como se Aisha, e não Ifemelu, fosse o retrato do imigrante: a maioria das pessoas que emigram passam a viver de maneira irregular nos Estados Unidos, procurando por casamentos arranjados para conseguir os papeis, sem poder visitar a família, enviando-lhe o dinheiro possível e, ainda, trabalhando em subempregos. O que ocorre a Aisha não está longe do que acontece com os taxistas nigerianos de quem Ifem desdenha. E, assim como a trancista, é o que ocorre com Obinze na Inglaterra, com a diferença que ele é deportado. Nesse sentido, parece que, ao expor os pensamentos e opiniões de Ifem e mostrar, ainda, como ela estava equivocada em relação à cabeleireira, o autor implícito tem a intenção de fazer com que o leitor reflita sobre a complexidade das questões que giram em torno de raça e imigração. É possível perceber, assim, que

²⁹¹ ““Tentei casar com um americano quando vim. Mas ele tinha muito problema, sem emprego, e todo dia pedia dinheiro, dinheiro, dinheiro”, disse Aisha, balançando a cabeça. “Como você conseguiu?” Subitamente, a irritação de Ifemelu se dissolveu e, em seu lugar, surgiu a sensação de uma teia de afinidade, pois Aisha não teria perguntado se ela não fosse africana e, nesse novo laço, ela viu mais um augúrio de sua volta para casa. “Consegui através do trabalho”, disse. “A empresa para a qual eu trabalhava deu entrada no meu processo de cidadania.” “Ah”, disse Aisha, como se houvesse acabado de perceber que Ifemelu pertencia a um grupo de pessoas cuja cidadania americana simplesmente caía do céu. Pessoas como ela não podiam, é claro, obter a cidadania através de um empregador. “Chijioke conseguiu os documentos na loteria”, disse Aisha. [...] “Meu pai morreu e eu não fui”, disse ela. “O quê?” “Ano passado. Meu pai morreu e eu não fui. Por causa dos documentos. Mas, se Chijioke casar comigo, quando minha mãe morrer, quem sabe eu possa ir? Ela está doente agora. Mas eu mando dinheiro.” Por um momento, Ifemelu não soube o que dizer. O tom melancólico de Aisha, seu rosto sem expressão aumentavam sua tragédia.” (Am*, p. 393).

apesar de o narrador subjetivo imiscuir-se na consciência da personagem, o autor implícito mantém-se ligeiramente distante como que para sinalizar para o leitor ficar atento ou, ainda, para nos fazer ver em que medida agimos da mesma forma que Ifemelu.

Obinze, por sua vez, é calmo, introvertido, tímido e também não se importa por não se encaixar no estereótipo masculino. Ao contrário de Ifem, ele gosta de cozinhar, e o faz bem, como ela própria comenta durante o primeiro almoço na casa do namorado (Am, p. 70). Obinze também não se incomoda em ser chamado de “woman wrapper”²⁹² pelos amigos e responde com humor quando eles lhe perguntam se Ifemelu tinha permitido que ele jogasse futebol: “Yes, but she said I have only an hour”²⁹³ (Am, p. 63). É importante destacar que tudo isso chega ao leitor a partir do ponto de vista de Ifemelu e é inquestionável que ela sente orgulho do namorado por ele ter essas atitudes. Como pode-se perceber, ela aprecia a forma como “he wore their relationship so boldly, like a brightly coloured shirt”²⁹⁴ (Am, p. 63). Isso não significa, por outro lado, que a perspectiva de Obinze seja diferente. Não há contradição entre as duas versões, embora a forma como ela exige uma atitude dele em relação ao casamento com Kosi nos últimos capítulos soe um pouco inclemente com as dúvidas e receios que perpassam a mente de Obinze.

O primeiro contato que temos com o personagem, no entanto, mostra um homem enfasiado: nem triste nem feliz. Depois de ser deportado da Inglaterra, Obinze passa semanas trancado no quarto embalando seu orgulho ferido até que a prima o desperta para a realidade: “Ahn ahn! *O gini?* Are you the first person to have this problem?”²⁹⁵ (Am, p. 23). Apesar de desconsolado, Obinze decide ir à luta: distribui currículos por toda a Lagos, procura trabalho nos jornais, mas sem sucesso. Então, Nneoma decide ajudá-lo. Apresenta-o a um homem muito rico, conhecido como Chief, que costuma ajudar pessoas na condição de Obinze. É possível perceber, no entanto, que as atividades em que Obinze se envolve sob a tutela de Chief não são muito corretas:

“I was Babangida’s friend. I was Abacha’s friend. Now that the military has gone, Obasanjo is my friend,” he said. “Do you know why? Is it because I am stupid?” “Of course not, Chief,” Obinze said. “They said the National Farm

²⁹² Na tradução da Companhia das Letras: “invólucro de mulher” (Am*, p. 72). No entanto, o mais adequado seria algo como “canga de mulher”, pois “wrapper”, no contexto da cultura nigeriana, é o nome do tecido que as mulheres enrolam no corpo.

²⁹³ “Deu, mas ela disse que só posso ficar uma hora” (Am*, p. 72).

²⁹⁴ “[...] ele [ostentava] o namoro como se fosse uma camisa de cor vívida” (Am*, p. 72).

²⁹⁵ “Hum! *O gini?* Por acaso você é a primeira pessoa a ter esse problema?” (Am*, p. 30).

Support Corporation is bankrupt and they're going to privatize it. Do you know this? No. How do I know this? Because I have friends. By the time you know it, I would have taken a position and I would have benefited from the arbitrage. That is our free market!" Chief laughed. "The Corporation was set up in the sixties and it owns property everywhere. The houses are all rotten and termites are eating the roofs. But hey are selling them. I'm going to buy seven properties for five million each. You know what they are listed for in the books? One million. You know what the real worth is? Fifty million." [...] "I need somebody to front this deal." "Yes, sir, I can do that," Obinze said.²⁹⁶ (Am, p. 26)

Graças a isso, ele se torna um grande empreendedor. As previsões de Nneoma (Am, p. 26) quando ele conta que seria o "testa de ferro" da transação comercial envolvendo a compra de propriedades públicas por um valor menor que o de mercado se consolidam e, em pouquíssimo tempo, a vida do ex-namorado de Ifemelu muda drasticamente. A princípio, ele se sente inebriado pela riqueza, ainda que um leve desconforto embace seu deslumbramento. É nesse momento que Obinze conhece Kosi e ela faz com que aquela vida de luxo lhe pareça legítima. Para a moça, ele sempre havia sido rico, já que ela não o conheceu antes disso. O fato de poderem viajar para fora do país a seu bel prazer, por exemplo, não lhe causa o espanto que muitas vezes faz Obinze se sentir deslocado. E assim, ele se deixa levar pelo relacionamento tentando, como dá a entender a narrativa, sentir-se satisfeito com aquilo que havia conseguido na vida. No entanto, como fica expresso no início do segundo capítulo, aquilo já não lhe era suficiente e a vida confortável lhe parece mais um peso a se carregar que propriamente algo de que se orgulhar.

Assim como o narrador objetivo irônico ridiculariza as expectativas do leitor em relação ao destino amoroso de Obinze, o autor implícito parece agir de forma parecida ao construir personagens cujas características parecem trocadas – levando-se em consideração os estereótipos feminino e masculino, segundo os quais parece ser mais aceitável uma personagem feminina com as características de Obinze – baixo, calmo, introvertido e tímido – e um personagem masculino com as de Ifemelu – alta, irreverente,

²⁹⁶ "“Eu era amigo de Babangida. Era amigo de Abacha. Agora que os militares não estão mais no poder, Obasanjo é meu amigo”, disse ele. “Sabe por quê? Acha que é porque sou burro?” “Claro que não, Chief”, disse Obinze. “Disseram que a Corporação Nacional de Apoio às Fazendas está falida e vai ser privatizada. Você sabia? Não. Como é que eu sei? Tenho amigos. Quando você ficasse sabendo, eu já teria decidido o que fazer e lucrado com isso. É esse o nosso livre mercado!”, riu Chief. “A corporação foi fundada nos anos 1960 e tem propriedades no país todo. As casas estão todas podres e os cupins estão comendo os telhados. Mas eles estão vendendo tudo. Vou comprar sete propriedades por cinco milhões cada. Sabe com que valor elas foram registradas? Um milhão. Sabem o quanto valem de verdade? Cinquenta milhões. [...] Preciso de alguém para ser o testa de ferro desse negócio.” “Sim, senhor. Eu posso fazer isso”, disse Obinze.” (Am*, p. 34).

destemida, comunicativa e extrovertida. Por outro lado, a mera inversão dessas características não é suficiente para desconstruir esses estereótipos, já que o próprio conceito de inversão pressupõe a existência de uma posição anterior, geralmente vista como correta ou normal. Em última instância, a inversão teria como resultado final o reforço do estereótipo que se quer combater ou, ainda, a criação de um outro estereótipo, em que há a valorização das características desprezadas no contexto do qual se quer afastar. Ademais, isso também não garante uma efetiva emancipação da personagem feminina em relação a um sistema reconhecidamente patriarcal, como fica expresso na trajetória de Ifemelu. O exemplo mais emblemático nesse sentido é a cena em que ela aceita a proposta de trabalho de um treinador de tênis para ajudá-lo a “relaxar”:

There was, in his expression and tone, a complete assuredness; she felt defeated. How sordid it all was, that she was here with a stranger who already knew she would stay. He knew she would stay because she had come. She was already here, already tainted. She took off her shoes and climbed into his bed. She did not want to be here, did not want his active finger between her legs, did not want his sigh-moans in her ear, and yet she felt her body rousing to a sickening wetness. Afterwards, she lay still, coiled and deadened. He had not forced her. She had come here on her own. She had lain on his bed, and when he placed her hand between his legs, she had curled and moved her fingers. Now, even after she had washed her hands, holding the crisp, slender hundred-dollar bill he had given her, her fingers still felt sticky; they no longer belonged to her.²⁹⁷ (Am, p. 154)

É importante destacar que essa não foi uma situação inédita na vida de Ifemelu enquanto imigrante sem visto de trabalho. Em outros momentos, ela se depara com empregadores que a veem apenas como objeto sexual: “Once, she went to a gas station near Chestnut Street and a large Mexican man said, with his eyes on her chest, “You’re here for the attendant position? You can work for me in another way.” Then, with a smile, the leer never leaving his eyes, he told her the job was taken” (Am, p. 145). Ao se submeter a esse tipo de “trabalho” para poder pagar o aluguel e se manter nos Estados Unidos, mesmo que tenha sido uma única vez, Ifemelu é subjugada por um sistema

²⁹⁷ “Havia, na expressão e no tom de voz do homem, uma segurança completa. Ela se sentiu derrotada. Como era sórdido tudo aquilo, o fato de estar ali com um estranho que já sabia que ela ia ficar. Sabia que ia ficar pelo fato de ter ido. Já estava ali, já fora maculada. Ifemelu tirou os sapatos e deitou na cama dele. Não queria estar ali, não queria o dedo dele se movendo entre suas pernas, não queria ouvir os suspiros e gemidos dele em seus ouvidos, mas sentiu seu corpo despertando numa excitação nauseante. Depois, ficou imóvel, enrodilhada e dormente. O homem não a forçara. Ela tinha vindo por conta própria. Tinha deitado naquela cama e, quando ele colocou sua mão entre as pernas dele, enroscou-se e moveu os dedos. Agora, mesmo depois de ter lavado as mãos, que seguravam a nota nova e fininha de cem dólares que o homem lhe dera, seus dedos ainda pareciam grudentos; não pertenciam mais a ela.” (Am*, p. 168-169).

econômico e político intrínseca e estruturalmente patriarcal e racista. Esse episódio é tão traumático para a personagem que ela acaba se afastando de Obinze, incapaz de contar a ele o que havia feito. Isolada e longe de casa, ela se vê perdida num oceano de indiferença, o que Ginika definirá como depressão.

Por outro lado, também não se pode deixar de ressaltar que Ifem fez essa escolha consciente do que o treinador quis dizer com “ajudar a relaxá-lo”. Ela não era ingênua, como fica claro no trecho em que decide aceitar os cem dólares em troca de um trabalho que ela considerava “fácil”:

She shaved her underarms, dug out the lipstick she had not worn since the day she left Lagos, most of it left smeared on Obinze’s neck at the airport. What would happen with the tennis coach? He had said “massage”, but his manner, his tone, had dripped suggestion. Perhaps he was one of those white men she had read about, with strange tastes, who wanted women to drag a feather over their back or urinate on them. She could certainly do that, urinate on a man for a hundred dollars. The thought amused her, and she smiled a small wry smile. Whatever happened, she would approach it looking her best, she would make it clear to him that there were boundaries she would not cross. She would say, from the beginning, “If you expect sex, then I can’t help you.” Or perhaps she would say it more delicately, more suggestively. “I’m not comfortable going too far.” She might be imagining too much; he might just want a massage.²⁹⁸ (Am, p. 153)

O narrador entra na consciência de Ifemelu enquanto ela se arruma, numa espécie de monólogo interior em que ela divaga sobre as intenções do treinador ao dizer que queria uma “massagem”. Mesmo que ela tente enganar a si mesma no final com “he might just want a massage”, não há como negar que ela considerou a possibilidade de que não era isso o que ele tinha em mente. Além disso, por mais desesperada que estivesse, Ifemelu teria outras opções que não envolviam vender (de certa forma) o próprio corpo. Ela parece delimitar os tipos de serviço que está disposta a fazer –faz entrevistas para cuidadora, garçonete, caixa, babá (Am, p. 131) – mas haveria ainda outras vagas às quais ela poderia se candidatar, como faxineira, por exemplo. Ifemelu chega, inclusive, a

²⁹⁸ “Ela raspou as axilas e procurou o batom que não usava desde o dia em que deixara Lagos, quando a maior parte do que tinha na boca havia ficado no pescoço de Obinze na despedida no aeroporto. O que ia acontecer com o professor de tênis? Ele tinha falado em “massagem”, mas seus modos, seu tom, pingavam insinuações. Talvez ele fosse um daqueles homens brancos estranhos sobre os quais Ifemelu lera, com gostos estranhos, que queriam que as mulheres passassem uma pena em suas costas ou urinassem neles. Ela faria aquilo sem problemas, urinar num homem por cem dólares. A ideia divertiu-a e Ifemelu deu um pequeno sorriso irônico. O que quer que acontecesse, ela chegaria com sua melhor aparência e deixaria claro que havia limites que não ultrapassaria. Logo no início, ela diria: “Se você está pensando em sexo, nada feito”. Ou talvez falasse de forma mais delicada, mais sugestiva. “Não me sinto confortável indo longe demais”. Talvez estivesse imaginando coisas; talvez ele só quisesse uma massagem.” (Am*, p. 167-168).

considerar a possibilidade de responder a um anúncio nos classificados para *escorts* e é Ginika quem a dissuade, dizendo que aquilo era basicamente prostituição: “Forget that escort thing. They say it isn’t prostitution but it is”²⁹⁹ (Am, p. 151). Portanto, por mais que ela dê a entender que estava completamente sem perspectivas, a forma como o narrador apresenta seus questionamentos parece demonstrar certo distanciamento do autor implícito em relação à solução encontrada por Ifemelu.

As experiências de Obinze e Ifemelu como imigrantes são relativamente semelhantes, como apontamos anteriormente: ambos emigram com vistos que não lhes permitem trabalhar e precisam utilizar identidades de outras pessoas para arrumar um emprego. Todavia, a partir desse momento seus caminhos tomam rumos diferentes. Embora Ifem tenha uma experiência desagradável para conseguir dinheiro, ela acaba sendo contratada como babá de uma família rica sem necessidade de se esconder sob o número de seguro social de outra pessoa, enquanto Obinze passa por vários subempregos na Inglaterra, sendo extorquido pelo homem cuja identidade ele assume e vivendo, ainda, sob a ameaça de ser delatado – o que, enfim, acontece. É também na casa de Kimberly e Don que Ifem conhece Curt, com quem mantém um relacionamento amoroso. Graças a Curt, ela consegue um trabalho na sua área de formação numa grande empresa que também dá entrada em seu Green Card. Em nenhum momento Ifemelu dá sinais de que se envolveu com Curt tendo em mente o que poderia ganhar em troca. Por outro lado, ela continua com ele mesmo sem amá-lo, em virtude da vida de luxo que ele lhe proporciona e o relacionamento só termina quando ela diz para Curt que havia se envolvido com o vizinho. Obinze, por sua vez, encontra-se num cenário bem mais hostil e, para que pudesse viver na Inglaterra como cidadão livre, paga por um casamento arranjado que é impedido no último minuto, o que o faz ser preso e deportado.

É possível perceber, assim, que, se a princípio Ifemelu tenha momentos difíceis, sua trajetória entra numa curva ascendente a partir do momento em que consegue trabalho, pois ela passa a morar nos Estados Unidos como cidadã americana, ganha dinheiro com o blog que, por sua vez, lhe traz palestras e workshops bem pagos, e tem o privilégio de retornar para a Nigéria sabendo que, caso mudasse de ideia, poderia voltar para os EUA a qualquer momento. Já Obinze não tem a mesma sorte. Seu trauma vem, assim, do fato de ser tratado como criminoso, algemado, aprisionado e deportado como um objeto: “He was going to tick on a form that his client was willing to be removed.

²⁹⁹ “Esqueça esse negócio de acompanhante. Eles dizem que não é prostituição, mas é” (Am*, p. 166).

“Removed.” That word made Obinze feel inanimate. A thing to be removed. A thing without breath and mind. A thing”³⁰⁰ (Am, p. 279).

É importante destacar, no entanto, que a ida de Ifemelu para a América e de Obinze para a Inglaterra parece ser uma “ironia do destino”, já que ela não se interessava tanto pelo padrão americano e ele rejeitava tudo o que era inglês. Dessa forma, Obinze e Ifemelu refletem posições diversas quanto à forma como reagem aos efeitos da colonização proporcionada pela representação do estrangeiro nos produtos culturais. Assim, a literatura e os programas de televisão desempenham um papel fundamental na disseminação da imagem de uma América fabulosa, à qual Obinze nutre uma profunda devoção:

He was fluent in the knowledge of foreign things, especially of American things. Everybody watched American films and exchanged faded American magazines, but he knew details about American presidents from a hundred years ago. Everybody watched American shows, but he knew about Lisa Bonet leaving *The Cosby Show* to go and do *Angel Heart* and Will Smith’s huge debts before he was signed to do *The Fresh Prince of Bel Air*. “You look like a black American” was his ultimate compliment, which he told her when she wore a nice dress, or when her hair was done in large braids. Manhattan was his zenith. He often said “It’s not as if this is Manhattan” or “Go to Manhattan and see how things are.”³⁰¹ (Am, p. 67)

Nesse trecho pode-se perceber que Obinze utiliza o ideal americano como medida de comparação. Ele reproduz na própria fala palavras pertencentes à variante linguística estadunidense propositalmente, o que se torna motivo de brincadeira entre Ifemelu e a mãe dele:

“Obinze just said ‘trunk’, ma. He said it’s in the trunk of your car,” she said. In their America-Britain jousting, she always sided with his mother. “Trunk is a part of a tree and not a part of a car, my dear son,” his mother said. When

³⁰⁰ “Ia fazer um xis num formulário ao lado da opção que dizia que seu cliente estava disposto a ser removido. “Removido.” A palavra fez Obinze se sentir inanimado. Uma coisa a ser removida. Uma coisa sem vida ou mente. Uma coisa.” (Am*, p. 303).

³⁰¹ “Obinze era fluente em seu conhecimento das coisas de fora, especialmente as que vinham dos Estados Unidos. Todos assistiam a filmes americanos e trocavam revistas americanas com as folhas apagadas, mas ele sabia detalhes sobre presidentes daquele país de cem anos atrás. Todos assistiam aos programas de televisão americanos, mas Obinze sabia que Lisa Bonet havia deixado o *Cosby Show* para fazer *Coração satânico*, e que Will Smith tinha dívidas imensas antes de ser contratado para fazer *Um maluco no pedaço*. “Você está parecendo uma negra americana” era o maior elogio que ele podia fazer, era o que dizia para ela quando usava um vestido bonito ou fazia tranças grossas no cabelo. Manhattan era seu zênite. Muitas vezes ele dizia “Isto aqui não é nenhuma Manhattan” ou “Vá ver em Manhattan como são as coisas.” (Am*, p. 76).

Obinze pronounced “schedule” with the *k* sound, his mother said, “Ifemelunamma, please, tell my son I don’t speak American. Could he say that in English?”³⁰² (Am, p. 71)

Apesar de serem situações engraçadas, por trás da brincadeira existe, também, uma crítica. O autor implícito atua aqui com uma sutileza calculada: Obinze e sua mãe parecem disputar qual seria o melhor “colonizador”, Estados Unidos ou Inglaterra, e não combater o que mostra ser claramente um processo de imperialismo cultural. Da mesma forma, implicar com a pronúncia do filho, por exemplo, não chega a arranhar a superfície do enraizamento cultural do colonizador, já que “schedule” não deixará de ser uma palavra da língua inglesa, ou seja, da língua do colonizador. Ifemelu, por sua vez, parece participar do jogo pelo simples prazer de contrariar Obinze e não necessariamente para criticá-lo. Tanto, que foi por incentivo dele que Ifem decidiu emigrar para os Estados Unidos e com sua ajuda que ela começou a compreender melhor a cultura em que se encontrava. Nesse sentido, é possível dizer que ela não se opunha ao endeusamento da América de Obinze. Ele, ao contrário, fica extremamente decepcionado quando tem o visto negado, embora soubesse que isso acontecia com frequência. Sua ida para a Inglaterra, portanto, tem o sabor amargo da derrota desde o início.

Como colocamos alguns parágrafos acima, a literatura opera um papel fundamental na colonização do imaginário dos personagens. Obinze adora os romances americanos; a mãe só lê autores ingleses, embora suas leituras tenham com propósitos diferentes das de Obinze, como podemos verificar no diálogo abaixo:

“What are your favourite novels, Ifemelunamma?” his mother asked. “You know Obinze will only read American books? I hope you’re not that foolish.” “Mummy, you’re just trying to force me to like this book.” He gestured to the book on the kitchen table, Graham Greene’s *The Heart of the Matter*. “My mother reads this book twice a year. I don’t know why,” he said to Ifemelu. “It is a wise book. The human stories that matter are those that endure. The American books you read are the lightweights.” She turned to Ifemelu. “This boy is too besotted with America.” “I read American books because America

³⁰² “Obinze acabou de dizer *trunk*, senhora. Ele disse *trunk* para falar do porta-malas do carro”, dedurou ela. Na briga dos dois entre falar inglês americano ou britânico, ela sempre ficava do lado da mãe dele. “Não é assim que se chama, meu filho querido”, disse a mãe de Obinze. Quando Obinze pronunciava o “ch” com som de “k”, sua mãe dizia: “Ifemelunamma, por favor, diga ao meu filho que eu não falo americano. Ele poderia repetir em inglês?” (Am*, p. 81).

is the future, Mummy. And remember that your husband was educated there.”³⁰³ (Am, p. 70)

É importante observar que há uma concepção de literatura subjacente nesses diálogos, principalmente em relação ao que pode ser considerado *literatura*. A mãe de Obinze diz que “the human stories that matter are those that endure”, criticando os romances americanos que Obinze lê por considerá-los “pesos leve” em comparação com os ingleses. Essa é uma opinião que reverbera quando Obinze e Ifemelu se conhecem:

“I saw you holding a James Hadley Chase, near the lab. And I said, Ah, correct, there is hope. She reads.” “I think I’ve read them all.” “Me too. What’s your favourite?” “*Miss Shumway Waves a Wand*.” “Mine is *Want to Stay Alive*? I stayed up one night to finish it.” “Yes, I like that too.” “What about other books? Which of the classics do you like?” “Classics, *kwa*? I just like crime and thrillers. Sheldon, Ludlum, Archer.” “But you also have to read proper books.” She looked at him, amused by his earnestness. “Aje-butter! University boy! That must be what your professor mother taught you.” “No, seriously.” He paused. “I’ll give you some to try. I love the American ones.”³⁰⁴ (Am, p. 60)

Ifemelu não se importa com o que é considerado “proper books”, como Obinze. Para ele, os livros parecem ser divididos em duas categorias: entretenimento e clássicos. No diálogo acima é subjacente a discussão sobre o que poderia ser considerado literatura e o que seriam apenas livros para se divertir. Esse tipo de diálogo se repete ao longo da narrativa com outros personagens, em especial Blaine, cujas leituras também não agradam a Ifemelu. Nesse sentido, pode-se afirmar que a literatura é um elemento importante no romance, na medida em que as obras citadas pelos personagens

³⁰³ “Quais são seus romances preferidos, Ifemelunamma?”, perguntou. “Você sabe que Obinze só lê livros americanos? Espero que não seja tola assim.” “Mamãe, você só está tentando me forçar a gostar desse livro.” Ele fez um gesto indicando o livro sobre a mesa da cozinha, *O cerne da questão*, de Graham Greene. “Minha mãe lê esse livro duas vezes por ano. Não sei por quê”, disse para Ifemelu. “É um livro sábio. As histórias humanas que importam são as duradouras. Os livros americanos que você lê são pesos-pena.” Ela se voltou para Ifemelu. “Esse menino é apaixonado demais pelos Estados Unidos.” “Eu leio livros americanos porque os Estados Unidos são o futuro, mamãe. E seu marido estudou lá.” (Am*, p. 79).

³⁰⁴ “Você estava segurando um romance do James Hadley Chase perto do laboratório. Eu pensei: ‘Muito bem, ainda há esperança. Ela gosta de ler’.” “Acho que já li todos dele.” “Eu também. Qual é seu preferido?” “*A srta. Shumway usa a varinha*.” “O meu é *Quer continuar vivo?*; passei uma noite em claro para terminar.” “É, eu gosto desse também.” “E os outros livros? Quais clássicos você gosta?” “Clássicos, *kwa*? Eu só gosto de romances policiais. Sidney Sheldon, Robert Ludlum, Jeffrey Archer.” “Mas você também precisa ler livros de verdade.” Ela olhou para ele, achando a sua seriedade engraçada. “Menino elitista! Criado na universidade! Foi sua mãe professora quem te ensinou isso?” “Não, falando sério.” Ele parou de falar por um instante. “Vou te emprestar alguns para você experimentar. Adoro os americanos.” (Am*, p. 68-69).

representam uma certa tradição literária colocada em discussão. Apresentaremos uma análise mais aprofundada no tópico 3.3.

No trecho destacado o narrador objetivo destila sua ironia sobre como as ilusões de Ifemelu se sobrepunham à própria lógica: mesmo sabendo que era verão, a representação de “overseas” como lugares eternamente frios estava tão arraigada em seu imaginário que ela não pôde evitar comprar o casaco mais quente que encontrou na Nigéria antes de viajar para a América, pois “suas ilusões eram tão fortes que não podiam ser abaladas pela razão” (Am*, p. 115). É no momento em que ela sai do aeroporto e se depara com uma onda de calor alarmante que essas ilusões começam a cair, uma a uma. A América não vivia num inverno eterno, pessoas urinavam na rua e tia Uju morava num bairro que nem de longe se parecia com o que ela via nos seriados: “Flatlands, Aunty Uju said this section of Brooklyn was called. The street below was poorly lit, bordered not by leafy trees but by closely parked cars, nothing like the pretty street on *The Cosby Show*.”³⁰⁵ (Am, p. 106). Nem a adorada Manhattan de Obinze se salva da realidade:

Because of Obinze, Manhattan intimidated Ifemelu. The first time she took the subway from Brooklyn to Manhattan, her palms sweaty, she walked the streets, watching, absorbing. **A sylph-like woman running in high heels, her short dress floating behind her, until she tripped and almost fell**, a pudgy man coughing and spitting on the kerb, a girl dressed all in black raising a hand for the taxis that sliced past. The endless skyscrapers taunted the sky, but there was dirt on the building windows. The dazzling imperfection of it all calmed her. “It’s wonderful but it’s not heaven,” she told Obinze.³⁰⁶ (Am, p. 118) [grifo nosso]

Ifemelu estava ansiosa por conhecer Manhattan, com a mente repleta de ideias maravilhosas sobre o lugar, e é envolto nessa espécie de encanto que o narrador conduz o leitor para o mesmo desapontamento que atinge a personagem: uma mulher que parece uma sílfide correndo de salto alto, o vestido esvoaçante, tropeça e quase cai. A atuação

³⁰⁵ “Tia Uju tinha dito que aquela parte do Brooklyn chamava Flatlands. A rua lá embaixo era mal iluminada, ladeada não por árvores frondosas, mas por carros estacionados bem próximos uns dos outros, muito diferente da rua bonita do *Cosby Show*.” (Am*, p. 117).

³⁰⁶ “Por causa de Obinze, Manhattan intimidava Ifemelu. Na primeira vez em que pegou o metrô do Brooklyn para lá, com as palmas das mãos suadas, andou pelas ruas observando e absorvendo tudo. **Uma mulher que parecia uma sílfide correndo de salto alto com o vestido curto flutuando atrás de si até que tropeçou e quase caiu**, um homem gorducho tossindo e cuspiendo na calçada, uma menina toda vestida de preto com a mão erguida para os táxis que passavam voando. Os inúmeros arranha-céus pareciam provocar o firmamento, mas havia poeira na janela dos prédios. A imperfeição estonteante daquilo tudo a deixou mais calma. “É maravilhoso, mas não é o paraíso”, escreveu Ifemelu para Obinze.” (Am*, p. 129-130) [grifo nosso].

do autor implícito é impecável nesse trecho. A comparação da mulher bem arrumada a uma figura mitológica se desfaz no momento em que ela tropeça, algo incompatível com uma sílfide. E então enumeram-se imagens cada vez menos glamorosas (“a pudgy man coughing and spitting on the kerb”, “taxis that sliced past”) que direcionam para a conclusão inevitável de Ifemelu: “It’s wonderful but it’s not heaven”.

É significativo que, em sua primeira noite na casa de tia Uju no Brooklyn, Ifemelu sinta “a frisson of expectation, an eagerness to discover America”³⁰⁷ (Am, p. 106). Aliás, a utilização da expressão “to discover America” não é fortuita: faz parte da constituição irônica do autor implícito dizer que a personagem que vem de um país colonizado está ansiosa por *descobrir a América*. Primeiro, porque remete à expansão marítima do século XV. Segundo, porque inverte a relação de colonizador e colonizado, colocando os Estados Unidos – um país notadamente imperialista – prestes a ser *descoberto* por uma mulher negra nigeriana.

No entanto, se Ifemelu a princípio aborda a cultura americana como algo a ser descoberto, logo ela percebe que a mera inversão dos papéis não é suficiente, tal qual acontece com a inversão dos estereótipos de gênero em Obinze e Ifemelu. Ou seja, não basta que o colonizado, mais especificamente falando o africano, saia de seu país para se tornar *colonizador*. As forças que atuam no processo de submissão de uma cultura à outra permanecem inalteradas mesmo quando a posição dos elementos se inverte. Assim, se o estrangeiro impõe sua cultura ao povo nativo no processo de colonização, no caso de Ifem, é o povo nativo que vai impor sua cultura ao estrangeiro, o que pode ser visualizado no diálogo abaixo entre tia Uju e Ifemelu:

Later, she said, “I have to take my braids out for my interviews and relax my hair. Kemi told me that I shouldn’t wear braids to the interview. If you have braids, they will think you are unprofessional.” “So there are no doctors with braided hair in America?” Ifemelu asked. “I have told you what they told me. **You are in a country that is not your own. You do what you have to do if you want to succeed.**”³⁰⁸ (Am, p. 119) [grifo nosso]

³⁰⁷ “[...] um frisson de expectativa, uma vontade de descobrir os Estados Unidos.” (Am*, p. 117).

³⁰⁸ “Mais tarde, disse: “Vou ter que desfazer minhas tranças para a entrevista e fazer relaxamento no cabelo. Kemi disse que não devo usar tranças na entrevista. Eles acham que você não é profissional se tem o cabelo trançado.” “Então não existem médicas de cabelo trançado nos Estados Unidos?”, perguntou Ifemelu. “Falei o que me disseram. **Você está num país que não é o seu. Faz o que precisa fazer se quiser ser bem-sucedido.**”” (Am*, p. 130-131) [grifo nosso].

Existem dois aspectos relevantes debatidos nesse breve diálogo. Primeiro, em relação ao padrão estético associado ao profissionalismo em que não se encaixam os cabelos afro – trançados ou não. Eles precisam ser alisados, ou seja, devem se assemelhar aos cabelos das mulheres brancas para passar a imagem “correta”. Segundo, na incorporação desse discurso de que para ser bem-sucedido num país estrangeiro é necessário se submeter à cultura do outro. Nesse sentido, Ifemelu percebe que tia Uju já não é mais a mulher imponente que costumava ser na Nigéria, e isso a entristece:

[...] she thought, watching her, how the old Auntie Uju would never have worn her hair in such scruffy braids. She would never have tolerated the ingrown hair that grew like raisins on her chin, or worn trousers that gathered bulkily between her legs. **America had subdued her.**³⁰⁹ (Am, p. 110) [grifo nosso]

Ifemelu percebia que tia Uju tinha se deixado vencer pela América. “America had subdued her” é a afirmação categórica do narrador que reitera exatamente essa condição de ser colonizado. Tia Uju tinha sido subjugada pela América ao deixar para trás partes de si, como Ifemelu aponta em: “There it was again, the strange naïvité with which Auntie Uju had covered herself like a blanket. Sometimes, while having a conversation, it would occur to Ifemelu that Auntie Uju had deliberately left behind something of herself, something essential, in a distant and forgotten place.”³¹⁰ (Am, p. 119). Essa ingenuidade que ela observa na tia parece inconsciente, algo como uma proteção que a cobre como um cobertor e que talvez a impeça de perder ainda mais de si.

Apesar de não concordar com a postura de tia Uju num primeiro momento, Ifemelu acaba percebendo que não lhe restam muitas opções a não ser se deixar moldar por essa cultura estrangeira. Assim, ela passa a simular o sotaque americano e busca nos livros que Obinze lhe indica as ferramentas que lhe ajudarão a compreender a cultura americana:

³⁰⁹ “[...] Ifemelu pensou, olhando para ela, que a velha tia Uju jamais usaria tranças tão malfeitas. Jamais teria tolerado os pelinhos encravados que pareciam passas em seu queixo, ou usado calças que sobravam entre as pernas. **A América a deixara submissa.**” (Am*, p. 121) [grifo nosso]. É necessário apontar que essa expressão “deixar submissa” tem implícito um tom de passividade e resignação. A carga semântica do verbo to subdue implica um processo violento: subjugar, vencer, dominar e conquistar, mais adequado, portanto, ao processo de colonização pelo qual a personagem passou.

³¹⁰ “Lá estava ela de novo, aquela estranha ingenuidade com a qual tia Uju se cobrira, como se fosse um cobertor. Às vezes, quando estavam conversando, ocorria a Ifemelu que tia Uju deliberadamente deixara parte de si para trás, uma parte essencial, num lugar distante e esquecido.” (Am*, p. 131).

“Yes. Now. Are. You. An. International. Student?” “Yes.” “You. Will. First. Need. To. Get. A. Letter. From. The. International. Students. Office.” Ifemelu half smiled in sympathy, because Cristina Tomas had to have some sort of illness that made her speak so slowly, lips scrunching and puckering, as she gave directions to international students’ office. But when Ifemelu returned with the letter, Cristina Tomas said, “I. Need. You. To. Fill. Out. A. Couple. Of. Forms. Do. You. Understand. How. To. Fill. These. Out?” and she realized that Cristina Tomas was speaking like that because of *her*, her foreign accent, and she felt for a moment like a small child, lazy-limbed and drooling. [...] **And in the following weeks, as autumn’s coolness descended, she began to practise an American accent.**³¹¹ (Am, p. 133-134) [grifo nosso]

She hungered to understand everything about America, to wear a new, knowing skin right away: to support a team at the Super Bowl, understand what a Twinkie was and what sports “lockouts” meant, measure in ounces and square feet, order a “muffin” without thinking that it really was a cake, and say “I ‘scored’ a deal” without feeling silly. Obinze suggested she read American books, novels and histories and biographies. [...] she had begun, finally, to grasp the power books had over him. **His longing for Ibadan because of “Ibadan” had puzzled her; how could a string of words make a person ache for a place he did not know? But in those weeks when she discovered the rows and rows of books with their leathery smell and their promise of pleasures unknown,** when she sat, knees tucked underneath her, on an armchair in the lower level or at a table upstairs with the fluorescent light reflecting off the book’s pages, **she finally understood.** She read the books on Obinze’s list but also, randomly, pulled out book after book, reading a chapter before deciding which she would speed-read in the library and which she would check out. **And as she read, America’s mythologies began to take on meaning. America’s tribalisms – race, ideology and region – became clear. And she was consoled by her new knowledge.**³¹² (Am, p. 136) [grifo nosso]

³¹¹ “Isso. Você. É. Uma. Aluna. Estrangeira?” “Sou.” “Você. Primeiro. Precisa. Pegar. Uma. Carta. Do. Departamento. De. Alunos. Estrangeiros.” Ifemelu deu um meio sorriso de pena, porque Cristina Tomas certamente tinha alguma espécie de doença que a fazia falar tão devagar, com os lábios espremidos fazendo um beicinho para ensinar o caminho até o departamento de alunos estrangeiros. Mas, quando ela voltou com a carta, Cristina Tomas disse: “Eu. Preciso. Que. Você. Preencha. Alguns. Formulários. Você. Entende. Como. Preencher. Estes. Aqui?”, e Ifemelu entendeu que a menina estava falando desse jeito por causa *dela*, de seu sotaque, e durante um instante sentiu-se como uma criança pequena, de braços e pernas moles, babando. [...] **E, nas semanas seguintes, conforme o frio do outono ia surgindo, começou a treinar um sotaque americano.**” (Am*, p. 146-147) [grifo nosso].

³¹² **“Ifemelu ansiava por compreender tudo sobre os Estados Unidos, por imediatamente ficar por dentro das coisas:** torcer por um time no Super Bowl, entender o que era um Twinkie e o que significavam um *lockout* na temporada esportiva, medir tudo em onças e pés quadrados, pedir um muffin e dizer “Eu me dei bem” sem se sentir boba. Obinze sugeriu que ela lesse livros americanos, romances, livros sobre história e biografias. [...] finalmente, começara a compreender o poder que os livros tinham sobre ele. Ifemelu tinha ficado intrigada **por Obinze querer ir a Ibadan por causa do poema; como algumas palavras podiam fazer uma pessoa ansiar por um lugar que não conhecia? Mas naquelas semanas em que descobriu fileiras e fileiras de livros com seu cheiro parecido ao do couro e sua promessa de prazeres desconhecidos,** quando ficava sentada com as pernas dobradas abaixo do corpo numa poltrona no andar de baixo ou numa mesa do andar de cima com a luz fluorescente refletindo nas páginas, **finalmente entendeu.** Ela leu os livros da lista de Obinze, mas também escolheu alguns de forma aleatória, pegando-os sem parar das estantes, lendo um capítulo antes de decidir quais leria de uma só vez na biblioteca e quais levaria para casa. **Conforme lia, as mitologias dos Estados Unidos começaram a ganhar significado e seus tribalismos – de raça, ideologia e religião –, a se tornar claros. E Ifemelu se sentiu consolada pelas coisas novas que aprendeu.**” (Am*, p. 148-149) [grifo nosso].

New words were falling out of her mouth. Columns of mist were dispersing. Back home, she would wash her underwear every night and hang it in a discreet corner of the bathroom. Now that she piled them up in a basket and threw them into the washing machine on Friday evenings, she had come to see this, the heaping of dirty underwear, as normal. She spoke up in class, buoyed by the books she read, thrilled that she could disagree with professors and get, in return, not a scolding about being disrespectful but an encouraging nod.³¹³ (Am, p. 136) [grifo nosso]

No primeiro trecho, o fato de Ifemelu presumir que o jeito como Cristina Tomas fala com ela era resultado de uma doença soa engraçado, mas esconde uma realidade cruel. Ifemelu era falante nativa de inglês tanto quanto Cristina Tomas; ainda assim, seu conhecimento da língua é objeto de desconfiança. Fica subjacente a discussão de que não basta saber inglês, é necessário saber a variante “certa” da língua, ou a variante *de prestígio*. Para Cristina Tomas, o sotaque nigeriano indicava que Ifemelu não sabia falar inglês direito. E apesar de Ifem se recriminar pela reação à resposta da outra – “I bet you do, [...] I just don’t know how *well*” (Am, p. 133) – de se encolher como uma folha seca, ela acaba cedendo e passa a simular o sotaque americano. Só muito tempo depois Ifemelu abandona o sotaque, ao perceber que havia considerado um elogio o operador de telemarketing dizer que ela soava totalmente americana, o que passa a incomodá-la profundamente.

Ainda sobre a questão da língua, é interessante destacar que Ifemelu comenta com Obinze que eram os americanos quem não falavam inglês direito: “Some of the expressions she heard Every day astonished her, jarred her, and she wondered what Obinze’s mother would make of them. *You shouldn’t of done that. There is three things. I had a apple. A couple days. I way to lay down.* “These Americans cannot speak English, o,” she told Obinze”³¹⁴ (Am, p. 134). No nível intradieético, podemos entender isso como uma quebra de expectativa tal qual Manhattan, por exemplo; no nível extradieético, no que diz respeito, então, à configuração do romance, parece haver aqui

³¹³ “**Palavras novas estavam lhe escapulindo da boca. Colunas de névoa se desfaziam.** Na Nigéria, ela lavava suas calcinhas e sutiãs todas as noites e pendurava-os num canto discreto do banheiro. Agora que os empilhava numa cesta e os jogava na máquina de lavar, passara a ver aquilo, o empilhamento de roupas de baixo sujas, como algo normal. Falava nas aulas, sustentada pelos livros que lia, animada por poder discordar dos professores e ganhar por isso não uma bronca por não ter respeito, mas um movimento encorajador de cabeça.” (Am*, p. 149-150) [grifo nosso].

³¹⁴ “Algumas expressões que Ifemelu ouvia todos os dias a deixavam atônita, chocada, e ela se perguntava o que a mãe de Obinze acharia delas. *São uma hora. Tenho umas maçã. Que isso?* “Esses americanos não sabem falar inglês, ô”, disse Ifemelu a Obinze.” (Am*, p. 148).

um toque de sarcasmo, talvez, por parte do autor implícito quanto a quem falaria corretamente a língua inglesa.

Os outros dois trechos citados mostram como a literatura ajuda Ifemelu a se inserir na cultura americana, incorporando-a como quem veste sapatos novos: incomodam no começo, mas depois de laceados tornam-se confortáveis. Assim, ela passa a fazer o que os americanos fazem, como participar das aulas e lavar a roupa íntima uma vez por semana, naturalizando essas práticas: se antes o normal era lavar a roupa íntima todos os dias, agora o normal era acumular as peças no cesto e lavar tudo na máquina às sextas-feiras. Novas palavras começam a povoar sua fala e, com a prática, tornam-se quase inconscientes: Obinze é quem nota a diferença no jeito como Ifem se expressa.

Mais adiante, a questão do cabelo afro volta a aparecer. Apesar de ter questionado a tia sobre por que era necessário alisar o cabelo para ser considerada profissional, Ifem fará a mesma coisa, tempos depois, para conseguir a vaga em relações públicas:

When she told Ruth about the interview in Baltimore, Ruth said, “My only advice? Lose the braids and straighten your hair. Nobody says this kind of stuff but it matters. We want you to get that job.” Aunty Uju had said something similar in the past, and she had laughed then. Now, she knew enough not to laugh.³¹⁵ (Am, p. 202-203)

Depois de passar por várias entrevistas sem conseguir trabalho e se submeter ao treinador de beisebol, Ifemelu sabe que o conselho da tia e de Ruth não é brincadeira. Ela fará o que for necessário para conseguir o emprego, o que inclui sofrer uma queimadura por causa da química do creme relaxante: “At night, she struggled to find a comfortable position on her pillow. Two days later, there were scabs on her scalp. Three days later, they oozed pus”³¹⁶ (Am, p. 204). Por outro lado, embora Ifemelu também seja vencida pela América, no decorrer da narrativa ela acaba adquirindo certa consciência desse processo e começa a tentar “nadar contra a corrente”. Ela deixa, então, de alisar o cabelo, abandona o sotaque americano e se estabelece como “non-American black”, encontrando

³¹⁵ “Quando ela falou da entrevista em Baltimore, Ruth disse: “Meu conselho? Tire essas tranças e alise o cabelo. Ninguém fala nessas coisas, mas elas importam. A gente quer que você consiga esse emprego”. Tia Uju havia dito algo parecido no passado e, na época, Ifemelu rira. Agora, sabia que não devia rir.” (Am*, p. 220).

³¹⁶ “À noite, ela demorou para encontrar uma posição confortável no travesseiro. Dois dias depois, partes do seu couro cabeludo estavam em carne viva. Três dias depois, havia pus ali.” (Am*, p. 222).

no blog um espaço para compartilhar suas observações a respeito dos tribalismos americanos. Ifemelu se coloca, assim, a distância, escrevendo sobre histórias que ouviu de outras pessoas e suas impressões acerca das experiências que tem como mulher negra não-americana.

É importante ressaltar, todavia, que Ifemelu não é consciente o tempo todo. No início do primeiro capítulo, por exemplo, quando ela está na estação de trem à espera para embarcar em direção a Trenton, ela observa que as pessoas brancas e magras deixam o veículo ainda nos bairros centrais, restando apenas os passageiros negros e gordos. Da mesma forma que ela parece não compreender o motivo pelo qual os brancos desembarcam no centro enquanto os negros vão até a periferia, Ifemelu também não toma consciência do motivo pelo qual ela tem que ir até Trenton para trançar os cabelos, embora ela mesma chegue à conclusão de que em Princeton os negros eram tão brancos que ela não conseguia sequer imaginá-los de cabelos trançados. O que fica aparente para o leitor, como o autor implícito parece fazer questão de mostrar, é que Ifemelu, apesar de ser crítica e consciente em relação a muitas coisas, tal qual Kambili, em *Purple Hibiscus*, deixa o trabalho de reflexão para o leitor. Resta-nos analisar, então, se isso se dá de forma involuntária ou se, por outro lado, seria uma posição assumida pela personagem para, de alguma maneira, se proteger da hostilidade de um mundo racista.

Ao avançarmos na leitura, fica cada vez mais evidente que possivelmente esses lapsos de consciência em relação ao mundo que a cerca ocorrem de maneira involuntária. Quando se envolve com Curt, primo de Kimberly, sua patroa, ela começa a observar como ele parece perceber algumas coisas e outras não:

It was not that they avoided race, she and Curt. They talked about it in the slippery way that admitted nothing and engaged nothing and ended with the word “crazy”, like a curious nugget to be examined and then put aside. Or as jokes that left her with a small and numb discomfort that she never admitted to him. And it was not that Curt pretended that being black and being white were the same in America; he knew they were not. It was, instead, that **she did not understand how he grasped one thing but was completely tone-deaf about another similar thing**, how he could easily make one imaginative leap, but be crippled in the face of another.³¹⁷ (Am, p. 291) [grifo nosso]

³¹⁷ “Não era que eles evitassem a questão da raça, ela e Curt. Falavam sobre isso daquela forma escorregadia que não admitia nada e não aprofundava nada e que terminava com a palavra “maluquice”, como um objeto curioso que deveria ser examinado e depois deixado de lado. Ou num tom de brincadeira que sempre a deixava com uma leve dormência desconfortável que ela nunca admitiu para ele. E não era que Curt fingisse que ser negro e ser branco era a mesma coisa nos Estados Unidos; ele sabia que não era. Na verdade, o

Como nesse momento o narrador subjetivo está em ação e o leitor se vê imerso na subjetividade de Ifemelu, os *flashbacks* que se seguem funcionam como ilustração para o que a personagem acaba de revelar na narrativa. Dessa forma, os eventos trazidos pelo narrador sustentam a posição de Ifem, o que faz com que, nesse momento, estejamos num quase-monólogo interior ou solilóquio. A única “interferência” que sinaliza ao leitor que existe mediação do narrador é o uso da terceira pessoa. No entanto, se os exemplos ilustram a opinião de Ifemelu sobre Curt, se analisados em relação ao todo da obra é possível afirmar que o autor implícito os utiliza como argumentos sobre como a própria personagem é “tone-deaf” sobre situações muito semelhantes às que ela critica ou suas próprias atitudes preconceituosas com base na aparência das pessoas.

Obinze, por outro lado, parece mais consciente em relação aos preconceitos e discriminações que vive e vê como imigrante na Inglaterra. Apesar de não fazer como Ifemelu e publicar suas opiniões na Internet, Obinze demonstra bastante clareza em relação às situações que presencia e encontra nos livros um refúgio para sua “normalidade”: “This was his weekly treat: to visit the bookshop, buy an overpriced caffeinated drink, read as much as he could for free, and become Obinze again”³¹⁸ (Am, p. 256). É ele também que vai revelar para Ifemelu o quanto os anos que ela passou nos Estados Unidos a transformaram, como na cena em que eles estão almoçando num restaurante e ela pergunta ao garçom se as batatas que acompanham o sanduíche são batatas “de verdade” ou se eram congeladas, acrescentando, depois que o garçom se afasta, que aquelas “coisas congeladas tinham um gosto horrível” (Am*, p. 479). A resposta de Obinze é seca: “Não completamos o primeiro ciclo de prosperidade antes de voltar ao início, para beber leite direto da teta da vaca” (Am*, p. 479).

É possível perceber, então, que a composição do romance a partir desses dois pontos de vista permite que o leitor acompanhe a narrativa num processo dialógico (e, por que não, dialético), comparando as experiências de Ifemelu e as de Obinze. Por outro lado, ao dedicar quarenta e quatro dos cinquenta e cinco capítulos do romance para a perspectiva de Ifemelu, é como se o autor implícito tivesse uma intenção formativa, conduzindo o leitor em direção às discussões promovidas pela personagem para então,

problema era **que Ifemelu não entendia como ele podia compreender uma coisa e ser completamente cego para outra parecida**, como conseguia se colocar no lugar do outro de forma tão fácil em uma instância e ter tanta dificuldade em outra.” (Am*, p. 316) [grifo nosso].

³¹⁸ “Aquele era o presente que se dava todas as semanas; ir à livraria, comprar um café caro demais, ler o máximo que pudesse de graça e se tornar Obinze de novo.” (Am*, p. 278).

com base nelas, ser capaz de compreender a complexidade que envolve os episódios da vida de Obinze, já que elas são apresentadas ao leitor sempre após as de Ifemelu.

4.2. Limites e privilégios

Os limites e privilégios do narrador de *Americanah*, assim como em *Half of a Yellow Sun*, se alteram conforme a perspectiva na qual a história é apresentada. De forma geral, é possível afirmar que o privilégio do narrador é estendido ao leitor que tem à sua disposição uma narrativa que se configura em dois pontos de vista. Isso faz com que, algumas vezes, uma personagem desconheça situações em relação à outra que já são de conhecimento do leitor. O exemplo mais emblemático disso é o motivo pelo qual Ifemelu se afasta de Obinze: o leitor sabe o que aconteceu desde a página 154, mas Obinze só tomará conhecimento treze anos e duzentas e oitenta e cinco páginas depois, quando Ifem finalmente lhe conta:

“What happened in America?” he asked. “Why did you just cut off contact?” Ifemelu kept walking to the kitchen. “Why did you just cut off contact?” he repeated quietly. “Please tell me what happened.” Before she sat opposite to him at her small dining table and told him about the corrupt-eyed tennis coach in Ardmore, Pennsylvania, she poured them both some mango juice from a carton. She told him small details about the man’s office that were still fresh in her mind, the stacks of sports magazines, the smell of damp, but when she got to the part where he took her to his room, she said, simply, “I took off my clothes and did what he asked me to do. I couldn’t believe that I got wet. I hated him. I hated myself. I really hated myself. I felt like I had, I don’t know how, betrayed myself.” She paused. “And you.”³¹⁹ (Am, p. 439)

Em determinados momentos, no entanto, o narrador subjetivo omite do leitor uma informação que, como narrador onisciente, seria de seu conhecimento, abdicando, portanto, de seu privilégio. Algumas vezes, isso implica na atuação do narrador objetivo irônico intradieético que questiona a veracidade do que foi narrado, como apontamos no

³¹⁹ “O que aconteceu nos Estados Unidos?”, perguntou Obinze. “Por que você cortou o contato comigo daquele jeito?” Ifemelu continuou a andar até a cozinha. “Por que cortou o contato comigo daquele jeito?”, repetiu ele, muito sério. “Por favor, me diga o que aconteceu.” Antes de Ifemelu se sentar diante dele em sua pequena mesa de jantar e lhe contar sobre o professor de tênis de olhos corruptos de Ardmore, na Pensilvânia, serviu suco de manga de caixa para os dois. Ela falou de pequenos detalhes do escritório do homem que ainda estavam em sua memória, as pilhas de revistas esportivas, o cheiro de mofo, mas quando chegou à parte em que ele a levou até o quarto, disse apenas: “Eu tirei a roupa e fiz o que ele pediu. Não consegui acreditar quando fiquei molhada. Odiei aquele homem. E me odiei. Como me odiei. Senti como se tivesse, não sei, me traído”. Ela fez uma pausa. “E traído você.” (Am*, p. 473).

tópico anterior a respeito do boato sobre a mãe de Obinze; outras, a informação é recuperada pela memória do personagem e o que parecia ser apenas um detalhe fortuito ganha contornos de ironia dramática, como podemos observar no trecho a seguir:

“The French school is not bad, but I prefer Sidcot Hall. They teach the complete British curriculum,” **said another woman, whose name Obinze had forgotten. He knew she had made a lot of money during General Abacha’s government. She had been a pimp, as the story went, providing young girls for the army officers who, in turn, gave her inflated supply contracts.** [...] “One of my friends, her son goes to a school on the mainland and do you know, they have only five computers in the whole school. Only five!” the other woman said. **Obinze remembered her name now. Adamma.**³²⁰ (Am, p. 28-29) [grifo nosso]

A princípio, a mulher que conversa com Kosi, esposa de Obinze, a respeito das melhores escolas para matricular Buchi, filha do casal, parece não ter importância na narrativa. Obinze sequer lembra seu nome. Por isso, o que fica em evidência é a informação seguinte, de conhecimento do personagem, sobre a forma como ela havia feito fortuna durante o governo do General Abacha. É interessante destacar que, de forma semelhante ao que ocorre com o boato da mãe de Obinze, o narrador põe em xeque a veracidade da informação quando acrescenta a expressão “as the story went”. Nesse sentido, aqui também há a presença do narrador objetivo irônico intradieético, ainda que a história não seja desmentida ao longo da obra. Ao final da cena, no entanto, Obinze recorda-se do nome da “outra mulher”, como vinha sendo chamada até ali, e, ironicamente, sua relevância parece se desvanecer junto com o comentário sobre as escolas nigerianas, que fica sem resposta. Estruturalmente essa cena também exemplifica a representação da subjetividade do personagem, que, em virtude das lembranças que o invadem durante o jantar na casa de Chief despertadas pelo e-mail inesperado de Ifem, se encontra com a mente distante do que se desenrola à sua volta.

Outra limitação evidente do narrador e que se manifesta em todas as suas facetas é o alcance de sua onisciência. Não é dado ao leitor saber o que pensam outras

³²⁰ “A escola francesa não é ruim, mas prefiro a Sidcot Hall. Eles seguem o currículo britânico completo”, **disse outra mulher cujo nome Obinze tinha esquecido. Ele sabia que ela havia ganhado muito dinheiro durante o governo do general Abacha. Diziam que trabalhava como cafetina, oferecendo jovens moças a oficiais do Exército que, em troca, lhe passavam contratos de abastecimento superfaturados.** [...] “Uma amiga minha tem um filho que estuda numa escola no centro da cidade e, imaginem só, eles só têm cinco computadores na escola inteira. Só cinco!”, disse a outra mulher. **Obinze lembrou o nome dela. Era Adamma.**” (Am*, p. 36-37) [grifo nosso].

personagens além de Ifemelu e Obinze, dentre os quais, inclusive, também há uma distinção em que se observa a preferência pelo ponto de vista de Ifem, como discorreremos alhures. Dessa forma, quando outros personagens estão em cena, só nos é dado conhecer aquilo que o narrador subjetivo observa – ou seja, intermediando, então, descrição e subjetividade da personagem – ou o que o narrador objetivo descreve. Vamos citar dois trechos a título de exemplo. O primeiro corresponde ao momento em que Ifemelu diz ao namorado, Curt, que o havia traído com um vizinho:

“You gave him what he wanted,” Curt said. **The planes of his face were hardening [1]. It was an odd thing for Curt to say, the sort of thing Aunt Uju, who thought of sex as something a woman gave a man at a loss to herself, would say [2].** In a sudden giddy of recklessness, she corrected Curt. “I took what I wanted. If I gave anything, then it was incidental.” “Listen to yourself, just fucking listen to yourself!” **Curt’s voice had hoarsened [3].** “How could you do this to me? I was so good to you.” [...] “you won’t forgive me,” she said, a half question. “Bitch,” he said. **He wielded the word like a knife; it came out of his mouth sharp with loathing [4]. To hear Curt say “bitch” so coldly felt surreal, and tears gathered in her eyes, knowing that she had turned him into a man who could say “bitch” no matter what [5].**³²¹ (Am, p. 288-289)

Os trechos [1], [3] e [4] correspondem ao narrador objetivo descritivo e dão ao leitor a perspectiva da cena numa espécie de “plano conjunto literário” que envolve aproximações em close-up em [1] e descrições “sonoras” em [3] e [4]. Os trechos [2] e [5] são do domínio do narrador subjetivo, pois apresentam a cena do ponto de vista de Ifemelu. É ela quem faz a comparação entre o que Curt diz e a opinião de tia Uju sobre sexo; é também ela que sente a frieza de Curt ao chamá-la de “bitch”. Em nenhum momento, no entanto, o narrador assume o ponto de vista de Curt. Não sabemos exatamente como ele se sente ou o que pensa a respeito do que aconteceu entre Ifemelu e o vizinho. Só podemos inferir com base no que ele diz e em como age. Algo semelhante

³²¹ “Você deu o que ele queria”, disse Curt. **Suas feições estavam se endurecendo [1]. Era uma coisa estranha para Curt dizer, o tipo de coisa que tia Uju, que pensava em sexo como algo que a mulher dava ao homem para prejuízo dela própria, diria [2].** Num súbito acesso estonteante de temeridade, ela corrigiu Curt. “Eu tomei o que queria. Se dei qualquer coisa a ele foi por acaso.” “Ouça o que você está dizendo! Ouça o que você está dizendo, porra!” **disse Curt com a voz rouca [3].** “Como pôde fazer isso comigo? Fui tão bom com você.” [...] “Você não vai me perdoar”, disse ela, numa meia pergunta. “Vaca”, disse Curt. **Ele brandiu a palavra como uma faca; ela saiu de sua boca afiada de ódio [4]. Ouvir Curt dizer “vaca” com tanta frieza parecia surreal e Ifemelu ficou com os olhos marejados de lágrimas por saber que ela o havia transformado num homem que podia dizer “vaca”, não importava a situação [5].**” (Am*, p. 313) [grifo nosso].

ocorre quando a perspectiva do narrador subjetivo é a de Obinze, como podemos observar neste segundo trecho:

He stood by the door and said quietly [1], “I’m not happy, Kosi. I love somebody else. I want a divorce. I will make sure you and Buchi lack nothing.” “What?” She turned from the mirror to look at him blankly [2]. “I’m not happy.” It was not how he had planned to say it, but he had not even planned what to say [3]. “I’m in love with somebody. I will make sure...” She raised her hand, her open palm facing him, to make him stop talking [4]. Say no more, her hand said. Say no more [5]. And it irked him that she did not want to know more [6].³²² (Am, p. 463) [grifo nosso]

Aqui também temos uma cena de término de relacionamento, escolhida exatamente por formar um paralelo com o trecho que destacamos acima. Os excertos [1], [2] e [4] são descritivos e têm como função apresentar a cena ao leitor de maneira objetiva, isto é, sem interferência da subjetividade das personagens. Em [3] e [6] temos a inserção da perspectiva de Obinze e em [5] o narrador objetivo se mescla ao subjetivo, diferentemente do que ocorre na cena entre Curt e Ifem, pois a interpretação do que significa a mão levantada de Kosi é de Obinze, mas é o narrador objetivo que introduz isso na forma de discurso direto (““Say no more,” her hand said.”) e indireto livre (“Say no more”). Apesar de também não assumir o ponto de vista de Kosi, as duas cenas são narradas de formas bastante diferentes, o que pode ser entendido como resultado de uma alteração estilística proposital em virtude de se tratar de dois pontos de vista diversos – Ifemelu no primeiro trecho e Obinze, no segundo. De uma forma ou de outra, o que fica evidente em ambos exemplos é como o narrador é limitado a essas duas perspectivas quando se trata de assumir a subjetividade das personagens.

Em decorrência dessa limitação, entretanto, o narrador objetivo também tem seu alcance restrito, já que os acontecimentos só são narrados quando se tornam de conhecimento de pelo menos uma das personagens. Isso acontece, por exemplo, em relação à tentativa de suicídio de Dike. Ifem está no salão trançando os cabelos e envia mensagens para o primo, que não responde. Ela imagina, então, que ele deva estar

³²² “**Ele ficou parado diante da porta e disse baixinho [1]: “Não sou feliz, Kosi. Amo outra pessoa. Quero me divorciar. Não vai faltar nada para você e para Buchi.” “O quê?” Ela virou de costas para o espelho e encarou-o, atônita [2]. “Não sou feliz.” Não era assim que ele tinha planejado dizer aquilo, mas na verdade não tinha planejado nada [3]. “Estou apaixonado por outra pessoa. Não vai faltar...” Kosi ergueu a mão, a palma aberta virada para ele, para fazê-lo parar de falar [4]. Não diga mais nada, implicava a mão [5]. E Obinze ficou irritado por ela não querer saber mais [6].”** (Am*, p. 498) [grifo nosso].

ocupado no treino de basquete ou com os amigos vendo vídeos bobos no YouTube (Am, p. 15). Assim que chega em Princeton, seu celular toca:

The train had just stopped at Princeton station when her phone rang. She stopped on the platform to fumble in her bag for it and, at first, because Aunty Uju was incoherent, talking and sobbing at the same time, Ifemelu thought she said that Dike was dead. But what Aunty Uju was saying was *o nwuchagokwa, Dike anwuchagokwa*. Dike had nearly died. “He took an overdose of pills and went down to the basement and lay down on the couch there!” Aunty Uju said, her voice cracked with her own disbelief.³²³ (Am, p. 365)

Como a organização temporal da narrativa é intercalada, como veremos melhor no tópico 3.4, se considerarmos os eventos alinhados cronologicamente, quando Ifemelu enviou as mensagens de texto e voz para Dike no primeiro capítulo, ele já havia tomado os comprimidos de Tylenol no porão de casa, em Willow. No entanto, a onisciência limitada do narrador, em conjunto com as estratégias do autor implícito, manipula a narrativa de forma a surpreender leitor e personagem com a notícia da tentativa de suicídio, cujo efeito é intensificado justamente pela não-linearidade temporal dos eventos narrados. Quando Ifem recebe o telefonema de tia Uju, o leitor já construiu uma relação afetiva com o personagem por tê-lo acompanhado desde o nascimento até a adolescência através do olhar de Ifem. Ou seja, é possível dizer, a partir disso, que as limitações as quais o narrador se impõe no decorrer da narrativa também têm como objetivo intensificar a ironia dramática, como veremos melhor em 3.2.

4.3. Aspectos formais: técnicas e estratégias narrativas

4.3.1. Usos do discurso direto, indireto e indireto livre

Como apresentamos no tópico 1, o narrador multifacetado de *Americanah* utiliza diversas estratégias para discutir as questões propostas a partir do que é construído na narrativa. Nesse sentido, a forma como são utilizados os discursos direto, indireto e

³²³ “O trem havia acabado de chegar à estação de Princeton quando seu telefone tocou. Ela parou de andar na plataforma para remexer a bolsa em busca dele e, a princípio, como tia Uju estava incoerente, falando e soluçando ao mesmo tempo, Ifemelu pensou que dissera que Dike estava morto. Mas o que tia Uju estava dizendo era *o nwuchagokwa, Dike anwuchagokwa*. Dike quase tinha morrido. “Ele tomou uma overdose de remédios, foi para o porão e deitou no sofá de lá!”, disse tia Uju, com a voz embargada pela incredulidade.” (Am*, p. 394-395).

indireto livre na obra tem relação com a maneira pela qual o autor implícito se imiscui no que parece ser objetivo, como apresentaremos mais detidamente no item 3.5, ora a partir do silêncio no discurso indireto livre, por exemplo, ora por meio de incisos que parecem contradizer a fala da personagem. Assim, apresentamos abaixo um breve resumo dos usos que nos propomos analisar de forma detalhada nos próximos itens.

Tabela 7 – Usos do discurso em *Americanah*

Tipos de discurso				Inciso
Direto	Indireto	Indireto livre	Híbrido	
<ul style="list-style-type: none"> - Discutir questões políticas e econômicas; - Configurar personagens e a relação entre eles; - Apresentar personagens de maneira rápida. 	<ul style="list-style-type: none"> - Acelerar o ritmo da narrativa; - Flashback. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aproximar o leitor do personagem; - Distanciar o autor implícito do leitor; - Distanciar o personagem do leitor. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ironizar a fala de determinada personagem; - Inserir trechos escritos pelos personagens. 	<ul style="list-style-type: none"> - Indicar nuances do discurso.

Fonte: A autora (2020).

Dentre os três tipos de discurso tradicionais – direto, indireto e indireto livre – encontramos a necessidade de incluir um quarto tipo, como mencionamos ao analisar os usos do discurso em *Half of a Yellow Sun*. O discurso híbrido em *Americanah* é caracterizado pela diferenciação tipográfica de trechos específicos de forma a sinalizar que se trata de uma voz diferente daquela que narra. Algumas vezes, é utilizado para se referir a um texto escrito por um determinado personagem, quando o destaque ocorre, prioritariamente, na paragrafação e tipo de fonte diferentes; outras, acontece de ser usado para se referir a uma fala, geralmente sinalizada em itálico. Esse tipo de discurso apresenta, assim, aspectos do discurso direto, pois marca a diferença entre o que não faz parte do narrador a partir do uso do itálico³²⁴ ou de recuo e fontes diferentes daquelas utilizadas no restante do texto; do discurso indireto, uma vez que a fala está incorporada ao texto da narração; e do discurso indireto livre, ao não utilizar verbos *dicendi* ou *sentiendi* para introduzir essa outra voz.

³²⁴ É importante frisar que o itálico também é utilizado em situações que não caracterizam o discurso híbrido ao qual nos referimos, quais sejam: expressões em Igbo, títulos de livros e títulos de músicas. Esses casos não foram considerados na análise efetuada no item 3.1.4.

3.1.1. *Discurso direto*

Assim como acontece nos outros dois romances, em *Americanah* as questões políticas, ideológicas e econômicas são colocadas e discutidas pelos personagens e não pelo narrador, o que faz com que o texto literário não force o leitor a concordar ou discordar com o que é proposto na narrativa. Nesse sentido, é possível dizer que, como estratégia textual do autor implícito, esse uso do discurso direto tem o potencial de ser mais eficaz pois pode fazer com que o leitor reflita sobre suas próprias opiniões em comparação com o que está sendo encenado no livro. O trecho abaixo exemplifica esse tipo de situação:

They [Obinze e Ifemelu] chanted “No Light! No Water!” and “VC is a Goat!” and found themselves carried along with the roaring crowd that settled, finally, in front of the vice chancellor’s house. Bottles were broken, a car was set on fire, and then the vice chancellor came out, diminutive, encased between security men, and spoke in pastel tones. Later, Obinze’s mother said, “**I understand the students’ grievances, but we are not the enemy. The military is the enemy. They have not paid our salary in months. How can we teach if we cannot eat?**”³²⁵ (Am, p. 91) [grifo nosso]

Em virtude das frequentes e intermináveis greves, os alunos organizam passeatas e manifestações, às quais Obinze e Ifemelu se juntam. Num desses protestos o carro do vice-diretor da universidade é incendiado. Há uma transição, então, da voz do narrador, que apresenta esse episódio em forma de sumário, para a voz da mãe de Obinze que mostra uma outra perspectiva daquela situação: “we are not the enemy. The military is the enemy”. Essa sobreposição de pontos de vista elimina, ou pelo menos atenua, um possível efeito demagógico do trecho, já que relativiza tanto as manifestações dos alunos quanto a situação dos professores. Além disso, o fato de ser apresentada na voz de uma personagem diminui as chances de a opinião ser atribuída à própria Chimamanda, o que poderia, de certa forma, provocar o efeito inverso do pretendido, isto é, que o leitor ao invés de exercitar seu senso crítico fosse levado a concordar ou discordar por motivos particulares.

³²⁵ “Eles [Obinze e Ifemelu] gritaram “Não tem luz! Não tem água!” e “O vice-reitor é um tolo!” e viram-se sendo arrastados pela multidão até a frente da casa do vice-reitor. Garrafas foram quebradas, um carro foi incendiado e então o vice-reitor apareceu, diminuto, cercado por seguranças, falando em tom apaziguador. Mais tarde, a mãe de Obinze disse: “**Entendo as reivindicações dos estudantes, mas nós não somos o inimigo. Os militares são o inimigo. Eles não pagam nosso salário há meses. Como podemos dar aula se não podemos comer?**”” (Am*, p. 101) [grifo nosso].

O discurso direto, como recurso de cena, também ajuda a configurar as personagens, um uso que, como dissemos alhures, não é particular dos romances de Chimamanda Adichie. Por outro lado, é importante observar que aspectos das personagens são revelados a partir do diálogo e qual é a relação entre essas características mostradas e as contadas pelo narrador, seja objetivo ou subjetivo; ou seja, em que medida o diálogo confirma ou não o que é apresentado pelo narrador e qual é o impacto disso no sentido geral da obra. Para tanto, destacamos dois exemplos.

No primeiro, Obinze está jantando na casa de Emenike, um amigo de infância, na Inglaterra. Emenike é apresentado já nos primeiros momentos como um garoto ambicioso e mentiroso: “Emenike who made up stories of rich parents that everyone knew he didn’t have, so immersed in his need to invent a life that was not his”³²⁶ (Am, p. 66). Apesar disso, os dois eram grandes amigos: “At university, when Emenike lived with him in the boys’ quarters of his mother’s house, people had sometimes mistaken him for a relative”³²⁷ (Am, p. 246-247). No entanto, “When he left for England during a strike in their second year, Obinze never knew how he got a visa. Still, he was pleased for him”³²⁸ (Am, p. 247). Com base, então, na antiga amizade, Emenike é a primeira pessoa para quem Obinze liga ao chegar na Inglaterra, esperando que o amigo, agora bem-sucedido e casado com uma advogada inglesa, se disponha a lhe “mostrar o caminho”. Mas não é o que acontece. Emenike responde efusiva e evasivamente às ligações e aos e-mails de Obinze, parecendo querer deixar claro o quanto ele era um homem ocupado com viagens internacionais e afazeres importantes no trabalho. Apesar de essa não ser uma questão verbalizada pelo personagem ou pelo narrador, o autor implícito atua de forma a deixar evidente que Emenike continua desejando ser visto como melhor, numa competição por status que nunca acaba. Nesse sentido, é possível dizer que o amigo de Obinze era, além de ambicioso e mentiroso, também invejoso.

“Except, of course, for race,” Georgina said. “Eastern Europeans are white. Mexicans are not.” “How did you see race in America, by the way, Emenike?” Alexa asked. “It’s an iniquitously racist country, isn’t it?” “He doesn’t have to go to America for that, Alexa,” Georgina said. **“It seemed to me that in America blacks and whites work together but don’t play together and here**

³²⁶ “Ele inventava histórias sobre pais ricos que todos sabiam que não tinha, tão imerso em sua necessidade de engendrar uma vida que não lhe pertencia.” (Am*, p. 75).

³²⁷ “Na universidade, quando Emenike morava com ele no alojamento masculino, as pessoas às vezes o confundiam com um parente seu.” (Am*, p. 268).

³²⁸ “Quando Emenike foi morar na Inglaterra durante uma greve no segundo ano de faculdade, Obinze nunca entendeu como conseguira um visto. Ainda assim, tinha ficado feliz por ele.” (Am*, p. 268).

blacks and whites play together but don't work together," Emenike said. The others nodded thoughtfully, **as though he had said something profound**, but Mark said, "I'm not sure I quite understand that." "I think class in this country is in the air that people breathe. Everyone knows their place. Even the people who are angry about class have somehow accepted their place," Obinze said. "A white boy and a black girl who grow up in the same working-class town in this country can get together and race will be secondary, but in America, even if the white boy and black girl grow up in the same neighbourhood, race would be primary." Alex gave him another surprised look. **"A bit simplified but yes, that's sort of what I meant," Emenike said, slowly, leaning back on his chair, and Obinze sensed a rebuke.**³²⁹ (Am, p. 274-275) [grifo nosso]

Esse trecho, além de exemplificar como o diálogo é usado para discutir questões políticas, também ilustra bem a configuração da personagem de Emenike, confirmando o que se expõe através do narrador, como apontamos nos parágrafos anteriores. O jantar organizado na casa de Emenike e Georgina parece orquestrado, pelo amigo de Obinze, de forma a mostrar como ele é bem aceito naquela sociedade. À mesa, enquanto degustam o cordeiro mal passado que Georgina havia preparado – e que para Obinze era intragável – os outros convidados conversam sobre questões de raça, levantadas principalmente pela presença de Obinze, que é apresentado como imigrante nigeriano.

Assim, existe um momento de tensão protagonizado por Obinze e Emenike. Este faz uma declaração que se pretende profunda a respeito de como a raça é vista na América e na Inglaterra: "It seemed to me that in America blacks and whites work together but don't play together and here blacks and whites play together but don't work together", e apesar de a maioria dos presentes concordarem pensativamente sobre o que o anfitrião havia dito, o autor implícito, através do narrador, acrescenta em tom de ironia: "as though he had said something profound". O uso da expressão "as though" quebra qualquer intenção de seriedade a respeito da fala de Emenike, expondo um desejo constante de parecer algo que não é. Essa ilusão de superioridade é quebrada quando Mark diz que não

³²⁹ "Com exceção, é claro, da raça", afirmou Georgina. "As pessoas do Leste Europeu são brancas. Os mexicanos, não." "Aliás, como você viu a questão da raça nos Estados Unidos, Emenike? É um país de um racismo perverso, não é?" "Ele não precisa ir aos Estados Unidos para viver isso, Alexa", disse Georgina. **"Pareceu-me que nos Estados Unidos os negros e os brancos trabalham juntos, mas não se divertem juntos, e aqui eles se divertem juntos, mas não trabalham juntos", disse Emenike. Os outros assentiram de maneira pensativa, como se ele tivesse dito algo profundo**, mas Mark disse: "Não tenho certeza se entendi". "Acho que neste país a noção de classe está no ar que as pessoas respiram. Todo mundo sabe seu lugar. Até as pessoas que têm raiva da divisão de classes aceitam seu lugar", disse Obinze. "Um menino branco e uma menina negra que passam a infância na mesma cidade de classe trabalhadora podem namorar e a raça vai ser secundária, mas, no Estados Unidos, mesmo que o menino branco e a menina negra tiverem passado a infância no mesmo bairro, a raça vai ser primária." Alexa lhe lançou um olhar de surpresa. **"Um pouco simplificado, mas sim, foi mais ou menos isso que eu quis dizer", disse Emenike devagar, recostando-se na cadeira, e Obinze sentiu que estava sendo repreendido.**" (Am*, p. 297) [grifo nosso].

havia entendido bem o que ele quisera dizer e Obinze tenta explicar. Sentindo-se, talvez, diminuído pela fala de Obinze, Emenike tenta desmerecer o amigo, dizendo “A bit simplified but yes, that’s sort of what I meant”. Assim, se por um lado, o uso do discurso direto nesse caso confirma aquilo que foi construído pelo narrador, por outro, serve como revelação desse personagem para Obinze, que acreditava ter em Emenike um amigo.

O segundo exemplo diz respeito a uma situação em que a configuração do personagem em cena difere daquela apresentada pelo narrador. Nos primeiros capítulos já é possível perceber que Ifemelu se ressentia sempre que alguém insinuava que ela tenha sido transformada pela cultura americana, que ela tenha perdido alguns traços de sua identidade cultural nigeriana depois de treze anos morando nos Estados Unidos. Essa resistência aparece, por exemplo, quando Aisha pergunta se ela fala Igbo. O narrador subjetivo, nesses casos, demonstra essa irritação da personagem ao entrar em sua consciência, enquanto o autor implícito parece se manter a distância, colocando em dúvida a afirmação de Ifem de que ela não mudou, ou não mudou *tanto assim*. Quando retorna à terra natal, nos primeiros encontros com Obinze já vemos que ele percebe vários traços na ex-namorada que não estavam lá antes de ela partir. Seja no jeito de falar, seja na forma de se comportar nos restaurantes, isso vai ficando cada vez mais evidente, como nesse momento, o narrador cede espaço para que a própria personagem confirme essas alterações, ainda que à sua revelia:

“The sandwich comes with chips?” Ifemelu asked the waiter. “Yes, madam.” “Do you have real potatoes?” “Madam?” “Are your potatoes the frozen imported ones, or do you cut and fry your potatoes?” The waiter looked offended. “It is the imported frozen ones.” As the waiter walked away, Ifemelu said, “Those frozen things taste horrible.” “He can’t believe you’re actually asking for real potatoes,” **Obinze said drily**. “Real potatoes are backward for him. Remember this is our newly middle-class world. We haven’t completed the first cycle of prosperity, before going back to the beginning again, to drink milk from the cow’s udder.”³³⁰ (Am, p. 444) [grifo nosso]

³³⁰ “O sanduíche vem com batata frita?”, perguntou Ifemelu ao garçom. “Sim, madame.” “Vocês têm batatas de verdade?” “Como, madame?” “São batatas congeladas importadas ou vocês cortam e fritam suas próprias batatas?” O garçom pareceu ofendido. “São as congeladas importadas.” Quando ele se afastou, Ifemelu disse: “Essas coisas congeladas têm um gosto horrível.” “Ele não acredita que você queira batatas de verdade”, **disse Obinze secamente**. “Batatas de verdade são uma coisa do passado para ele. Lembre que esse é o mundo da nova classe média. Não completamos o primeiro ciclo de prosperidade antes de voltar ao início, para beber leite direto da teta da vaca.” (Am*, p. 478-479) [grifo nosso].

É interessante observar que o inciso que acompanha a fala de Obinze é determinante para o desvelamento da personalidade de Ifemelu. Não foi necessário que o narrador interpretasse a reação do personagem, dizendo que ele não concordava com a postura de Ifem, até porque o advérbio de modo “drily” é mais rico semanticamente: traz um rol de sentimentos que poderiam perpassar a mente do personagem no momento em que ele ouve a ex-namorada dizer que as batatas congeladas tinham um gosto horrível. Além disso, destaca-se que não há tréplica por parte de Ifem para o que foi dito por Obinze. Não sabemos qual foi sua reação, pois a cena é cortada assim que se encerra a fala, bastante irônica, dele: “We haven’t completed the first cycle of prosperity, before going back to the beginning again, to drink milk from the cow’s udder”.

Por fim, outro uso do discurso direto é a apresentação de novos personagens a partir da técnica do sumário. Isso acontece, por exemplo, quando Shan, irmã de Blaine, é mencionada e então, o namorado de Ifem dá um breve esclarecimento a respeito da irmã:

“What doesn’t Shan do? She used to work at a hedge fund. Then she left and travelled all over the world and did a bit of journalism. She met this Haitian guy and moved to Paris to live with him. Then he got sick and died. It happened very quickly. She stayed for a while, and even after she decided to move back to the States, she kept the flat in Paris. She’s been with this new guy, Ovidio, for about a year now. He’s the first real relationship she’s had since Jerry died. Pretty decent cat. He’s away this week, on assignment in California, so Shan’s alone. She likes to have these gatherings, she calls them salons. She has an amazing group of friends, mostly artists and writers, and they get together at her place and have really good conversations.” He paused. “She’s a really special person.”³³¹ (Am, p. 316)

O primeiro detalhe que se deve destacar é o fato de a personagem ser apresentada ao leitor e a Ifemelu a partir do olhar amoroso do irmão mais novo de Shan. Ele destaca suas qualidades, seus trabalhos, seus amigos, e até um episódio sofrido de sua vida, encerrando com um “She’s a really special person”, algo parecido com o que Araminta, amiga de infância de Blaine, fala sobre Shan: “Shan’s an interesting character”,

³³¹ “O que ela não faz? Trabalhava num fundo de investimento. Então saiu de lá, viajou pelo mundo todo e trabalhou um pouco como jornalista. Conheceu um cara do Haiti e se mudou para Paris para ir morar com ele. Então o cara ficou doente e morreu. Aconteceu muito rápido. Shan ficou por lá mais um tempo e, mesmo depois de decidir voltar para os Estados Unidos, manteve um apartamento em Paris. Está com esse cara novo, Ovidio, há mais ou menos um ano agora. Ele é o primeiro relacionamento real que ela tem desde que Jerry morreu. Ele é legal. Foi para a Califórnia a trabalho esta semana e por isso Shan está sozinha. Ela gosta de dar umas reuniões que chama de *salons*. Tem um grupo incrível de amigos, quase todos são artistas plásticos ou escritores, e eles se reúnem no apartamento dela e têm conversas muito legais.” Blaine fez uma pausa. “Ela é uma pessoa muito especial.” (Am*, p. 342-343).

acrescentando em seguida: “Don’t take her too seriously when you meet her”³³² (Am, p. 312). Temos então dois pontos de vista sobre a personagem que está prestes a entrar em cena. A de Araminta, que aparece poucas páginas antes da de Blaine, parece inserir um elemento de desconfiança a respeito de Shan na forma de um aviso: não a leve tão a sério, ela diz a Ifemelu, soando como se dissesse: não se magoe ou não se ofenda ou, ainda, não se deixe fascinar demais por ela. Ao ver a nova personagem em ação entendemos tanto a fala de Araminta quando a de Blaine.

O primeiro encontro entre Ifemelu e a cunhada ilustra bem essa questão. A princípio, Shan faz jus à descrição de Blaine e exerce seu fascínio sobre Ifemelu: “When Shan walked into a room, all the air disappeared. She did not breathe deeply; she did not need to: the air simply floated towards her, drawn by her natural authority, until there was nothing left for others”³³³ (Am, p. 316). Em seguida, no entanto, o narrador mostra como Shan é egocêntrica e um tanto quanto cínica. Os três entram no elevador e Shan age como se Ifemelu não existisse. Como se isso tivesse sido um lapso e não uma indiferença calculada, ela se desculpa: “The elevator stopped at her floor, and she turned to Ifemelu. “Oh, sorry, I’m so stressed,” she said. “It’s nice to meet you. Blaine won’t stop talking about you.” She looked at Ifemelu, a frank sizing-up that was not shy to be a frank sizing-up. “You’re very pretty””³³⁴ (Am, p. 317). Shan é desinibida e gosta de ser o centro das atenções, no entanto: “Her compliments were clotted with an extravagance that made them insincere, yet her friends smiled and bloomed under them”³³⁵ (Am, p. 333). Ela realmente tem um forte poder de atração, e mesmo Ifemelu quer agradá-la: “Ifemelu was almost reluctant to disagree; it was strange, how much she wanted Shan to like her”³³⁶ (Am, p. 320). Não é à toa que Shan sequer se preocupa com as eleições presidenciais, como afirma para Ifem, apesar de toda sua pose de politicamente engajada. Seu livro, por exemplo, parece mais uma desculpa para falar de si mesma e se autopromover do que de fato uma manifestação contra o racismo, como ela faz crer:

³³² “Não a leve a sério demais quando você a conhecer” (Am*, p. 337).

³³³ “Quando Shan entrava num ambiente, todo o ar desaparecia. Ela não respirava fundo, e não precisava: o ar simplesmente flutuava em sua direção, atraído por sua autoridade natural, até que não houvesse mais nada para os outros.” (Am*, p. 343).

³³⁴ “O elevador parou no andar e Shan se virou para Ifemelu. “Ah, sinto muito, estou tão estressada”, disse. “É um prazer conhecê-la. Blaine não para de falar em você.” Ela olhou para Ifemelu, numa avaliação aberta que não temia admitir ser uma avaliação aberta. “Você é muito bonita.”” (Am*, p. 344).

³³⁵ “Seus elogios pingavam uma extravagância que os fazia parecer falsos, mas seus amigos sorriam e desabrochavam ao ouvi-los.” (Am*, p. 361).

³³⁶ “Ela quase relutou em discordar; era estranho o quanto queria que Shan gostasse dela.” (Am*, p. 347).

“[...] this book is a memoir, right? It’s about tons of stuff, growing up in this all-white town, being the only black kid in my prep school, my mom’s passing, all that stuff. My editor reads the manuscript and says, ‘**I understand that race is important here but we have to make sure the book transcends race, so that it’s not just about race.**’ And I’m thinking, **But why do I have to transcend race? You know, like race is a brew best served mild, tempered with other liquids, otherwise white folk can’t swallow it.**”³³⁷ (Am, p. 334) [grifo nosso]

Nesse sentido, é interessante que uma das falas mais significativas em torno dessa temática venha justamente de Shan. Ela diz que discursos sobre raça precisam ser “temperados” ou “diluídos” para que os brancos os engulam. Por um lado, essa afirmação reforça uma possível vontade de se autopromover às custas de um livro que teoricamente problematizaria a questão racial. Por outro, isso funciona como uma ironia direcionada ao leitor, como se o autor implícito dissesse que foi necessário usar de uma construção narrativa para que o leitor “engolisse” esse tipo de assunto. Mesmo que os personagens insistam em dizer que Shan é especial, a forma como ela é mostrada na narrativa (a partir do ponto de vista de Ifemelu e do narrador objetivo) parece contradizer isso, o que, por outro lado, pode ser uma estratégia metalinguística do autor implícito. Apresentar uma personagem “difícil de engolir” falando que “race is a brew best served mild, tempered with other likids, otherwise white folk can’t swallow it”, sugere um desafio para o leitor “engolir um remédio amargo sem água”.

Mais adiante, Maribelle, outra amiga de Shan, sugere que ela transforme seu livro num romance. A resposta dela é ferina:

You can’t write an honest novel about race in this country. If you write about how people are really affected by race, it’ll be too *obvious*. Black writers who do literary fiction in this country, all three of them, not the ten thousand who write those bullshit ghetto books with the bright covers, have two choices: they can do precious or they can do pretentious. When you do neither, nobody shows what to do with you. So if you’re going to write about race, you have to

³³⁷ “[...] é um livro de memórias, certo? É sobre um monte de coisa, sobre ter sido criada numa cidade onde só tinha gente branca, ter sido a única criança negra na minha escola, a morte da minha mãe, essas coisas todas. Meu editor leu o manuscrito e disse: ‘**Entendo que a questão racial é importante aqui, mas precisamos ter certeza de que o livro vai transcender a raça, para não ser só sobre isso**’. E eu pensando: **mas por que tenho que transcender a raça? Sabe, como se a questão racial fosse uma bebida que é melhor se for servida diluída, temperada com outros líquidos, ou os brancos não vão conseguir engolir.**” (Am*, p. 363) [grifo nosso].

make sure it's so lyrical and subtle that the reader who doesn't read between the lines won't even know it's about race.³³⁸ (Am, p. 335-336)

Aqui a crítica de Shan pode fazer com que o leitor se volte para o romance que está lendo e se pergunte até que ponto essa opinião é verdadeira ou até que ponto isso se aplica ao romance de Chimamanda. Nesse sentido, é interessante citar o que Shan diz a respeito do blog de Ifemelu:

“You know why Ifemelu can write that blog, by the way?” Shan said. “Because she’s African. She’s writing from the outside. She doesn’t really feel all the stuff she’s writing about. It’s all quaint and curious to her. So she can write it and get all these accolades and get invited to give talks. If she were African American, she’d just be labelled angry and shunned.”³³⁹ (p. 336)

Nesse caso, a fala de Shan parece operar no sentido contrário à anterior, isto é, como se desmerecer, de certa forma, o blog de Ifemelu fosse uma maneira de o autor implícito ironizar a própria Shan, cujo livro, como sabemos mais adiante na narrativa, não é sequer notado pelo mercado editorial. Ela se queixa que Ifem só pode escrever sobre raça e ser paga e notada por isso porque não é afro-americana. Fica implícito, aqui, que ela, na verdade, está falando sobre si mesma; ou seja, ela teria mais legitimidade para falar sobre o assunto do que Ifemelu, porque ela sabe na pele como é sofrer racismo a vida toda, ao contrário da namorada de Blaine. Assim, é possível dizer que o que está em discussão aqui é uma visão equivocada de Shan a respeito do lugar de fala: o blog de Ifemelu faz sucesso *porque* ela não tem o mesmo lugar de fala de Shan – “She’s writing from the outside”.

3.1.2. *Discurso indireto*

³³⁸ “Você não pode escrever um romance honesto sobre a questão racial neste país. Se escrever sobre a maneira como as pessoas realmente são afetadas por sua raça, vai ser muito *óbvio*. Os escritores negros que produzem ficção literária neste país, que são ao todo três, não os dez mil que escrevem aquelas bostas daqueles livros de gueto com capa colorida, têm duas opções: podem escrever de forma afetada ou pretensiosa. Se você não faz nem uma coisa nem outra, ninguém sabe em que categoria te colocar. Então, se você for escrever sobre raça, precisa ter certeza de que vai ser tão lírico e sutil que o leitor que não lê nas entrelinhas nem vai saber que aquilo é sobre raça.” (Am*, p. 364).

³³⁹ “Sabe por que Ifemelu pode escrever aquele blog, aliás?”, disse Shan. “Porque ela é africana. Está escrevendo do lado de fora. Na realidade, ela não sofre tudo aquilo sobre o que está escrevendo. São coisas excêntricas, curiosas para ela. Então ela pode escrever sobre isso, receber todos esses elogios e ser chamada para dar palestras. Se fosse afro-americana, ia ser considerada uma pessoa cheia de raiva e condenada ao ostracismo.” (Am*, p. 365).

Como destacamos na Tabela 3, o discurso indireto é usado principalmente para acelerar o ritmo da narrativa e apresentar *flashbacks*, algumas vezes mesclando essas duas situações, como ocorre no trecho a seguir:

He [Obinze] told her [Ifemelu] that his father had died when he was seven, and how clearly he remembered his father teaching him to ride a tricycle on a tree-lined street near their campus home, but sometimes he would discover, in panic, that he could not remember his father's face and a sense of betrayal would overwhelm him and he would hurry to examine the framed photo on their living room wall.³⁴⁰ (Am, p. 58)

Obinze e Ifemelu acabam de se conhecer na festa de Kayode e trocam informações pessoais, falando sobre seus gostos e suas respectivas famílias. Nesse momento também é possível notar a preferência do narrador pelo ponto de vista de Ifem, já que sua história familiar é narrada quase minuciosamente e a de Obinze nos é passada através do olhar dela, e muitas vezes *en passant*, como ocorre nesse trecho. Sabemos que a mãe de Obinze é viúva, pois, ao falar sobre o incidente com outro professor na Universidade de Nsukka, ele conta que houve um levante dos alunos e outros docentes, dizendo que ela não tinha quem a defendesse, isto é, não tinha marido. E então, a história do pai de Obinze vem na forma do discurso indireto, à qual são destinadas poucas linhas. É como se o autor implícito estivesse a nos dizer que essa é uma questão secundária, embora seja importante para que o leitor entenda a relação atipicamente próxima entre Obinze e a mãe.

Por vezes, o discurso indireto é utilizado, a princípio, com a mesma finalidade, isto é, sumarizar informações e acelerar a narrativa, mas com um efeito diverso, como no exemplo abaixo:

He [Emenike] had told everyone that his father was the igwe of his hometown, and had sent him to Lagos to live with an uncle until he turned twenty-one, to avoid the pressures of princely life. But one day, an old man arrived at school, wearing trousers with a mended patch near the knee, his face gaunt, his body bowed with the humility that poverty had forced on him. All

³⁴⁰ “Obinze lhe contou que seu pai morreria quando ele tinha sete anos e que se lembrava claramente dele o ensinando a andar de triciclo numa rua cheia de árvores próxima à casa onde moravam no campus, mas que às vezes descobria, em pânico, que não conseguia se recordar de como era seu rosto e que então se sentia tomado por uma sensação de traição e corria para examinar a foto pendurada na parede da sala.” (Am*, p. 67).

the boys laughed after they discovered that he was really Emenike's father.³⁴¹
(Am, p. 247) [grifo nosso]

Nesse caso, temos de maneira sucinta a história que o personagem contava aos colegas sobre sua família, desmentida em seguida através de um *flashback*. Se considerarmos que esse episódio em específico está situado no capítulo em que Obinze finalmente revê o amigo na Inglaterra, e que o narrador subjetivo assume a consciência do ex-namorado de Ifemelu para delinear com traços mais fortes o caráter de Emenike, pode-se inferir que existe um movimento do autor implícito para que o leitor, ao contrário de Obinze até então, desconfie da generosidade (e da amizade) dele. Nesse sentido, fica patente que o uso do discurso indireto, embora se dê de maneira semelhante ao exemplo anterior, tem efeitos diversos em virtude das estratégias do narrador.

Em outro momento, o narrador utiliza o discurso indireto livre, também com Emenike, para relatar duas versões de uma mesma história:

He told the story of the taxi that he had hailed one night, on Upper Street; from afar the cab light was on but as the cab approached him, the light went off, and he assumed the driver was not on duty. After the cab passed him by, he looked back idly and saw that the cab light was back on and that, a little way up the street, it stopped for two white women. Emenike had told Obinze this story before and he was struck now by how differently Emenike told it. He did not mention the rage he had felt standing on that street and looking at the cab. He was shaking, he had told Obinze, his hands trembling for a long time, a little frightened by his own feelings. But now, sipping the last of his red wine, flowers floating in front of him, he spoke in a tone cleansed of anger, thick only with a kind of superior amusement, while Georgina interjected to clarify: *Can you believe that?*³⁴² (Am, p. 275)

³⁴¹ “**Tinha dito a todos que seu pai era o igwe de sua aldeia e que ele o mandara a Lagos para morar com um tio até fazer vinte e um anos, para evitar as pressões da vida de um príncipe.** Mas um dia um velho chegou à escola usando uma calça com o joelho remendado, o rosto magro e o corpo curvado da humildade que a pobreza lhe impusera. Todos os meninos riram depois de descobrir que aquele era o pai de Emenike.” (Am*, p. 267) [grifo nosso].

³⁴² “Contou a história do táxi para o qual havia feito sinal certa noite, na Upper Street; de longe, a luz que indicava que o carro estava livre estava ligada, mas, quando o carro se aproximou de Emenike, a luz foi desligada, e ele presumiu que o motorista tinha parado de trabalhar. Depois de o táxi passar por Emenike, ele olhou para trás distraidamente e viu que a luz do táxi havia sido ligada de novo e que, um pouco depois na mesma rua, parou para duas mulheres brancas. Obinze já tinha ouvido a história de Emenike antes e, nessa ocasião, ficou impressionado com a diferença em sua maneira de contá-la. Ele não mencionou a fúria que tinha sentido, parado na rua olhando para aquele táxi. Ficou tremendo, dissera Emenike a Obinze, com as mãos trêmulas durante um bom tempo, um pouco assustado com o que estava sentindo. Mas agora, enquanto bebericava o resto do vinho tinto com flores flutuando à sua frente, falou num tom livre de raiva, com uma superioridade divertida, enquanto Georgina interrompia para frisar sua indignação, dizendo: “Vocês acreditam nisso?” (Am*, p. 298).

Mais uma vez temos aqui o uso do discurso indireto para acelerar a narrativa e fazer um *flashback*. Por um lado, contrapor as duas versões do episódio de racismo vivido por Emenike tem efeito semelhante ao do trecho anterior, isto é, desmentir o personagem e, de certa forma, desvendar seu caráter pouco confiável. Por outro, deve-se atentar para o fato de que agora a diferença das versões não está no conteúdo, mas na forma: o narrador subjetivo ressalta, na versão contada para Obinze, o que Emenike sentiu na situação, como ele tremia de raiva ao perceber que o táxi não havia parado para ele por causa de sua cor de pele. No entanto, durante o jantar, em meio aos amigos (brancos), Emenike omite seus sentimentos, relatando o episódio como se fosse uma anedota “thick only with a kind of superior amusement” e quem demonstra indignação, para esclarecer como o narrador acrescenta, é Georgina: “Can you believe that?”.

Nessa altura da narrativa, o leitor já sabe que não pode confiar em Emenike. Dessa forma, a contraposição das duas versões não tem como pressuposto desvendar o caráter da personagem. Aqui, o autor implícito parece se voltar para uma questão mais imperativa a respeito de um dos temas retratados no romance, apoiando-se numa alteração de nuance por parte do personagem. Isso funciona também para demonstrar o que Ifemelu comenta ironicamente no *post* “Friendly Tips for the American Non-Black: How to React to an American Black Talking About Blackness”³⁴³ que Paula, ex-namorada de Blaine, lê em voz alta para os amigos reunidos na festa de aniversário de Marcia:

Dear American Non-Black, if an American Black person is telling you about an experience about being black, please do not eagerly bring up examples from you own life. [...] Don't say it's just like antisemitism. It's not. In the hatred of Jews, there is also the possibility of envy – they are so clever, these Jews, they control everything, these Jews – and one must concede that a certain respect, however grudging, accompanies envy. In the hatred of American Blacks, there is no possibility of envy – they are so lazy, these blacks, they are so unintelligent, these blacks. [...] So after this listing of don'ts, what's the do? I'm not sure. Try listening, maybe. Hear what is being said. And remember that it's not about you. American Blacks are not telling you that you are to blame. They are just telling you what is. If you don't understand, ask questions. If you're uncomfortable about asking questions, say you are uncomfortable about asking questions and then ask anyway. It's easy to tell when a question is coming from a good place. Then listen some more. Sometimes people

³⁴³ “Dicas amigáveis para o Não Negro Americano: como reagir a um Negro Americano falando sobre negritude” (Am*, p. 353).

just want to feel heard. Here's to possibilities of friendship and connection and understanding.³⁴⁴ (Am, p. 325-327)

Se tomarmos os dois trechos em paralelo, a história de Emenike e o texto de Ifem com *dicas* para os americanos não-negros, a possível ironia do autor implícito em relação ao leitor fica evidente. É como se esse trecho fosse um convite ao leitor para reler ou reconsiderar o episódio narrado algumas páginas antes e tentasse observar as entrelinhas daquela situação. A princípio, o leitor pode, ao ler a história de Emenike, ter considerado o personagem um mentiroso arrogante, que omitiu a raiva que sentiu assumindo um ar *blasé* para não se mostrar frágil diante dos amigos (brancos) da esposa, especialmente por ter Obinze, o único outro negro, dentre os convidados. No entanto, o que o autor implícito parece sugerir, distanciando-se do leitor, é que, ao invés de julgar o personagem um mentiroso arrogante, o leitor considere a possibilidade de ele ter omitido seus sentimentos em relação ao caso por estar, justamente, na presença de amigos brancos que não entenderiam a situação por que ele passou. Ou seja, eles não ouviriam, tal como Ifemelu aconselha os “American Non-Blacks” a fazer. Por esse viés, é possível perceber que a omissão talvez tenha sido uma forma de se proteger, já que nada o impedia de ter contado aquela história para Obinze do mesmo jeito que a contou durante o jantar. Isso parece ficar claro quando, depois do comentário indignado de Georgina, Alexa muda de assunto sem sequer demonstrar solidariedade.

3.1.3. Discurso indireto livre

O discurso indireto livre é utilizado, principalmente, de três maneiras: para aproximar leitor e personagem; para distanciar o autor implícito do leitor; e para distanciar o personagem do leitor. No primeiro caso, temos como exemplo o trecho a seguir:

³⁴⁴ “Querido Americano Não Negro, caso um Americano Negro estiver te falando sobre a experiência de ser negro, por favor, não se anime e dê exemplos de sua própria vida. [...] Não diga que é a mesma coisa que o antissemitismo. Não é. No ódio aos judeus, também há a possibilidade da inveja – eles são tão espertos, esses judeus, eles controlam tudo, esses judeus -, e nós temos de admitir que certo respeito, ainda que de má vontade, acompanha essa inveja. No ódio aos Negros Americanos, não há inveja – eles são tão preguiçosos, esses negros, são tão burros, esses negros. [...] Então, depois dessa lista do que não fazer, o que se deve fazer? Não tenho certeza. Tente escutar, talvez. Ouça o que está sendo dito. E lembre-se de que não é uma acusação pessoal. Os Negros Americanos não estão dizendo que a culpa é sua. Só estão dizendo como é. Se você não entende, faça perguntas. Se tem vergonha de fazer perguntas, diga que tem vergonha de fazer perguntas e faça assim mesmo. É fácil perceber quando uma pergunta está sendo feita de coração. Depois, escute mais um pouco. Às vezes, as pessoas só querem ser ouvidas. Um brinde às possibilidades de amizade, de elos e de compreensão.” (Am*, p. 353-355).

“Hot dogs.” Ifemelu examined the curiously long sausages and then began to open cupboards to look for some oil. [...] “You don’t need oil,” Dike said. “You just cook the hot dog in water.” “Water? How can a sausage be cooked in water?” “It’s a hot dog, not a sausage.” **Of course it was a sausage, whether or not they called it the ludicrous name of “hot dog”**, and so she fried two in a little oil as she was used to doing with Satis sausages. Dike looked in horror.³⁴⁵ (Am, p. 107) [grifo nosso]

Recém-chegada à terra do Tio Sam, Ifemelu não compreende como algo que parece uma linguiça possa não ser uma linguiça. Por isso, quando Dike, de apenas quatro anos, lhe explica como preparar, Ifemelu ignora e fritou a salsicha como estava acostumada a fazer na Nigéria. Embora o comentário irônico na forma de discurso indireto livre que se segue ao curto diálogo entre os primos, “Of course it was a sausage, whether or not they called it the ludicrous name of “hot dog””, ao mesmo tempo em que aproxima o leitor da personagem, colocando-o diretamente na perspectiva de Ifemelu, também dá conta de mostrar que o choque cultural se dava até nos pequenos detalhes como o preparo de uma refeição, além de inserir certo humor à cena, em especial ao finalizá-la com a hipérbole “Dike looked in horror”, como se Ifemelu tivesse cometido uma atrocidade.

Por vezes, como acontece no exemplo abaixo, os três usos do discurso indireto parecem se mesclar, construindo um efeito singular na narrativa:

[...] Ginika said, “I think you’re suffering from depression.” Ifemelu shook her head and turned to the window. **Depression was what happened to Americans, with their self-absolving need to turn everything into an illness.** She was not suffering from depression; she was merely a little tired a little slow. “I don’t have depression,” she said. Years later, she would blog about this: “On the Subject of Non-American Blacks Suffering from Illnesses Whose Names They Refuse to Know.” A Congolese woman wrote a long comment in response: She had moved to Virginia from Kinshasa and, months into her first semester of college, begun to feel dizzy in the morning, her heart pounding as though in flight from her, her stomach fraught with nausea, her finger tingling. She went to see a doctor. And even though she checked “yes” to all the symptoms on the card the doctor gave her, she refused to accept the diagnosis of panic attacks because panic attacks happened only to Americans. Nobody in Kinshasa had panic attacks. It was not even that it was called by

³⁴⁵ ““Salsicha.” Ifemelu examinou aquelas linguiças curiosas e começou a abrir os armários, procurando óleo. [...] “Não precisa de óleo”, disse Dike. “É só cozinhar na água.” “Água? Como é possível fazer linguiça na água?” “É uma salsicha, não uma linguiça.” **É claro que era uma linguiça, apesar de usarem aquele nome ridículo de “salsicha”**, e por isso ela fritou duas num pouco de óleo, como estava acostumada a fazer com linguiças Satis. Dike ficou olhando, horrorizado.” (Am*, p. 118-119) [grifo nosso].

another name, it was simply not called at all. **Did things begin to exist only when they were named?**³⁴⁶ (Am, p. 157-158) [grifo nosso]

Destacamos dois trechos em negrito que sinalizam o discurso indireto livre. No primeiro, Ifemelu se recusa a concordar com Ginika que esteja com depressão. Para ela, depressão era algo tipicamente americano, pois os americanos teriam a tendência a transformar tudo em doença. No entanto, o narrador insere um *flash forward* logo em seguida para demonstrar a mudança de perspectiva de Ifemelu sobre o assunto, anunciada pelo título do *post*: “Sobre Negros Não-Americanos que sofrem de doenças das quais eles recusam saber o nome”. O comentário feito no blog é citado na forma de discurso indireto para ilustrar exatamente essa situação: uma congoleza que se recusava a aceitar o diagnóstico de ataques de pânico porque em Kinshasa ninguém sofria de ataques de pânico. Como o narrador explicita: não era nem que eles chamavam aquilo por outro nome, eles simplesmente não chamavam, isto é, aquilo não “existia”. E então, o discurso indireto livre entra em ação novamente com a pergunta: “Did things begin to exist only when they were named?”, que parece propor essa reflexão para o leitor.

No primeiro excerto, o uso do discurso indireto livre parece sugerir tanto um distanciamento quanto uma aproximação entre leitor e personagem, se pensarmos em dois públicos leitores diferentes. Possivelmente, um nigeriano ou um africano concordaria com a personagem sobre o fato de depressão ser “coisa de americano” – ou seja, nesse caso, o discurso indireto livre estaria aproximando leitor e personagem. Um leitor de outra região, especialmente dos Estados Unidos, poderia não concordar com isso, o que, por sua vez, resultaria num distanciamento entre leitor e personagem. É claro que não podemos prever a reação de todos os leitores de *Americanah* e, por isso, podemos ter leitores nigerianos que não concordem com a afirmação de Ifemelu e americanos que concordem com ela. Ainda assim, teríamos dois efeitos diferentes.

³⁴⁶ “[...] Ginika disse: “Acho que você está com depressão”. Ifemelu balançou a cabeça e se virou para a janela. **Depressão era algo que acontecia com os americanos, com sua necessidade egocêntrica de transformar tudo numa doença.** Ela não estava com depressão; estava apenas um pouco cansada e um pouco lenta. “Não estou com depressão”, disse. Anos mais tarde, escreveria sobre isso no blog: “Sobre negros não americanos sofrendo de doenças cujo nome se recusam a saber”. Uma congoleza havia escrito um longo comentário em resposta: ela tinha se mudado de Kinshasa para a Virgínia e, quando já estava na faculdade fazia meses, começara a sentir tontura de manhã, o coração aos pulos como se estivesse tentando escapar do peito, o estômago embrulhado, os dedos dormentes. Foi ao médico. E mesmo tendo marcado “sim” em todos os sintomas descritos no cartão que ele tinha lhe dado, recusou-se a aceitar o diagnóstico de síndrome do pânico, porque síndrome do pânico era coisa de americano. Ninguém em Kinshasa tinha síndrome do pânico. Não era que chamassem aquilo de outro nome, não chamavam de nada. **Será que as coisas só começavam a existir quando ganhavam um nome?**” (Am*, p. 172-173) [grifo nosso].

No segundo excerto, a questão que encerra a citação e que tomamos como sendo de Ifemelu parece ser tanto retórica – no sentido de que seria da personagem para si mesma – quanto um convite ao leitor para refletir sobre isso. Nesse sentido, embora pareça paradoxal, teríamos aqui dois usos do discurso indireto livre ocorrendo simultaneamente. A pergunta aproximaria leitor e personagem na medida em que parece estabelecer um diálogo extratextual entre os dois elementos da narrativa, isto é, como se Ifemelu se dirigisse diretamente ao leitor; e distanciaria, por sua vez, autor implícito e leitor, pois a narrativa parece configurar um eco dessa pergunta, como se o leitor estivesse a todo momento se deparando com situações em que tivesse que refletir sobre o fato de algo existir somente ao ser nomeado, não necessariamente relacionado a essa situação em específico mas direcionado a algo mais amplo, como o próprio conceito de racismo. Ou seja, o racismo existe porque deram um nome para esse conjunto de ações discriminatórias com base na cor da pele ou já era uma realidade antes de ter um nome?

Ifemelu menciona em um dos textos para o blog, intitulado “In America, You Are Black, Baby”, que o imigrante se torna negro ao entrar em território estadunidense, isto é, ele não se reconhecia negro no país de origem e, nos Estados Unidos, não é reconhecido por sua nacionalidade: “when you make the choice to come to America, you become black. Stop arguing. Stop saying I’m Jamaican or I’m Ghanaian. America doesn’t care. So what if you weren’t “black” in your country? You’re in America now”³⁴⁷ (Am, p. 220). Fica subentendido, assim, que esse imigrante sofreria racismo apenas em território estrangeiro ou, ainda, que o racismo seria algo particular de países predominantemente brancos. Nesse sentido, a configuração do autor implícito parece ecoar novamente a questão de Ifemelu.

3.1.4. Discurso híbrido

Como apontamos no tópico 3.1, observamos a necessidade de “criar” a categoria de discurso híbrido ao nos depararmos com uma notação particular da narrativa de *Americanah* que utiliza trechos em fontes de tipografia e tamanhos diferentes no que seria uma mistura de discurso direto, indireto e indireto livre. Existem duas situações em que esse tipo de discurso aparece: no meio do parágrafo, destacado em itálico; em outro

³⁴⁷ “[...] quando você escolhe vir para os Estados Unidos, vira negro. Pare de argumentar. Pare de dizer que é jamaicano ou ganense. A América não liga. E daí se você não era negro no seu país? Está nos Estados Unidos agora.” (Am*, p. 239).

parágrafo com recuo, tipografia e tamanho de fonte diferentes do restante do texto³⁴⁸. Na Tabela 3, destacamos dois usos desse tipo de discurso: ironizar a fala de algum personagem e inserir trechos escritos pelos personagens. O destaque em itálico aparece com ambos usos; já o segundo formato é usado somente nos *posts* de Ifemelu.

O trecho abaixo é um exemplo do uso do itálico para destacar o e-mail escrito por Ifemelu para Obinze quando ele, recém-chegado à Inglaterra, se depara com um monte de fezes sobre a tampa do vaso sanitário durante um dia de trabalho como zelador no escritório de uma imobiliária:

That evening, he received an e-mail from Ifemelu. *Ceiling, I don't even know how to start. I ran into Kayode today at the mall. Saying sorry for my silence sounds stupid even to me but I am so sorry and I feel so stupid. I will tell you everything that happened. I have missed you and I miss you.*³⁴⁹ (Am, p. 237)

O primeiro detalhe a se notar é que o texto de Ifem não é introduzido por um verbo *dicendi*. Sabemos que se trata do texto dela por causa do que vem logo antes na narrativa: “that evening, he received an e-mail from Ifemelu”. Parece que, ao usar o itálico, o narrador nos coloca não ao lado de Obinze, mas sim dentro dele, como se estivéssemos lendo através de seus olhos. Nesse sentido, o uso desse tipo de discurso aproximaria leitor e personagem. Aqui podemos nos perguntar: o uso de aspas não teria o mesmo efeito? Grosso modo, sim. No entanto, estaríamos falando, então, de discurso direto. O itálico parece ter sido escolhido exatamente para que não houvesse confusão com as falas das personagens, ou seja, com momentos em que o narrador utiliza o discurso direto. Além disso, o uso do itálico é uma interferência mais sutil na narrativa e, por sua vez, não sinaliza uma pausa do narrador para dar lugar à cena. É como se essas duas técnicas se mesclassem produzindo uma narrativa fluida e, ao mesmo tempo, dinâmica.

Outras vezes, no entanto, é exatamente o uso do itálico que parece desfazer a sensação de que estamos imersos na consciência da personagem, pois, por mais que seja uma interferência sutil, não deixa de ser uma interferência. O trecho abaixo é um exemplo disso:

³⁴⁸ Essas características foram mantidas na tradução brasileira publicada pela Companhia das Letras.

³⁴⁹ “Naquela noite, recebeu um e-mail de Ifemelu. *Teto, nem sei por onde começar. Encontrei Kayode no shopping hoje. Dizer que sinto muito pelo meu silêncio parece idiota até para mim, mas sinto muito mesmo e me acho uma idiota. Vou te contar tudo o que aconteceu. Senti saudades, ainda sinto.*” (Am*, p. 257).

“Isn’t Obama exciting?” Ifemelu had asked, hoping that this would, at least, be something she and Shan could talk about without an underlying prick of pins. “Oh, I’m not following this election,” Shan had said dismissively. “Have you read his book?” Ifemelu asked. “No.” Shan shrugged. “It would be good if somebody read *my* book.” Ifemelu swallowed her words. *It’s not about you. For once, it’s not about you.*³⁵⁰ (Am, p. 358)

O itálico ao final do trecho parece sugerir que Ifemelu não somente engoliu suas palavras, como aponta o narrador, mas também uma certa irritação pelo egocentrismo da irmã de Blaine. As duas frases não teriam o mesmo efeito se tivessem sido escritas num discurso indireto livre. Nesse caso, o itálico parece sugerir que Ifemelu estava a travar o maxilar para não enfrentar Shan, realmente se segurando para não dizer algo que pudesse ofender a cunhada, por mais que ela tivesse razão. Esse exemplo é interessante, então, para mostrar como a simples inclinação das letras pode carregar tantos sentidos. O efeito não seria o mesmo se, ao invés de ter destacado o pensamento de Ifem, o narrador tivesse optado por descrevê-la cerrando os punhos, franzindo a testa e com um brilho irritado nos olhos.

Em outros momentos, o itálico é utilizado para se referir à fala das personagens, como nos exemplos a seguir, numa configuração que mescla discurso direto e indireto:

“Come on. A good education isn’t the same thing as making the whole damn world something to be explained! Even Shan makes fun of you guys. She does a great imitation of you and Grace: *canon formation and topography of the spatial and historical consciousness.*” Araminta turned to Ifemelu.³⁵¹ (Am, p. 311-312)

The Nigerpolitan Club meeting: a small cluster of people drinking champagne in paper cups, at the poolside of a home in Osborne Estate, chic people, all dripping with savoir faire, each nursing a self-styled quirkiness – a ginger-coloured Afro, a T-shirt with a graphic of Thomas Sankara, oversize handmade earring that hung like pieces of modern art. Their voices burred with foreign accents. *You can’t find a decent smoothie in this city! Oh my God, were you at*

³⁵⁰ “Obama não é empolgante?”, perguntara Ifemelu, esperando que isso, ao menos, fosse algo sobre o qual ela e Shan podiam conversar sem alfinetadas implícitas. “Ah, não estou prestando atenção nessa eleição”, disse Shan com desprezo. “Você leu o livro dele?”, perguntou Ifemelu. “Não.” Shan deu de ombros. “Seria bom se alguém lesse o *meu* livro.” Ifemelu engoliu as palavras. *Isso não gira em torno de você. Pela primeira vez na vida, algo não gira em torno de você.*” (Am*, p. 387).

³⁵¹ “Pelo amor de Deus. Ter uma boa formação não é a mesma coisa que transformar o mundo todo em algo a ser explicado! Até Shan ri de vocês. Ela sabe imitar direitinho você e Grace: *a formação canônica e a topografia da consciência espacial e histórica.*” Araminta se virou para Ifemelu.” (Am*, p. 337).

*that conference? What this country needs is an active civil society.*³⁵² (Am, p. 407)

“Oh, there’s this new place that opened on Akin Adesola,” Bisola said. “The brunch is really good. They have the kinds of things we can eat. We should go next Sunday.” *They have things we can eat.* An unease crept upon Ifemelu. She was comfortable here, and she wished she were not. She wished too, that she was not so interested in this new restaurant, did not perk up, imagining fresh green salads and steamed still-firm vegetables.³⁵³ (Am, p. 409)

No primeiro excerto, o uso do itálico aparece na fala de Araminta para sinalizar que ela está ironizando o jeito de falar dos acadêmicos amigos de Blaine. Trata-se, sim, de discurso direto, mas apenas por estar inserido na fala da personagem. O fato de estar em itálico mostra que aquelas palavras: 1) não são dela; e 2) são possivelmente uma zombaria daquilo que os acadêmicos dizem. Nesse sentido, o trecho também pode ser entendido como discurso indireto ou ainda indireto livre, se levarmos em consideração que não está expresso na fala de Araminta que ela está citando outras pessoas. Isto é, a ironia fica marcada textualmente na inclinação das letras, sugerindo, inclusive, um possível maneirismo, um gesto ou entonação usada pela moça para enfatizar o caráter irônico, a princípio, expresso no conteúdo prolixo e cheio de jargões incompreensíveis.

O segundo excerto se assemelha ao primeiro se levarmos em consideração que se trata da ridicularização da fala de outras personagens, exceto pelo fato de essa ironia provir do narrador subjetivo. É interessante notar que, nesse caso, embora não haja nenhuma informação explícita nesse sentido, o narrador parece incorporar a voz de três pessoas diferentes, o que é possível inferir pelo conteúdo de cada frase – extremamente diferentes entre si. Assim, o uso do itálico aqui mistura discurso direto, indireto e indireto livre, uma vez que sinaliza que a voz não é a do narrador, não indica de quem seriam essas vozes e nem utiliza um verbo *dicendi* para introduzir aquele discurso.

³⁵² “A reunião do Clube Nigerpolita: um pequeno grupo de pessoas bebendo champanhe em copos de papel, à beira da piscina de uma casa em Osborn Estate, pessoas chiques, todas transbordando savoir-faire, todas acalentando o que chamavam de excentricidade – um afro ruivo, uma camiseta com uma estampa do rosto de Thomas Sankara, imensos brincos feitos à mão que pareciam peças de arte moderna. Suas frases eram carregadas de expressões estrangeiras. *Não se acha um smoothie decente nessa cidade! Meu Deus do céu, você participou dessa conferência? O que este país precisa é de uma sociedade civil ativa.*” (Am*, p. 437-438).

³⁵³ “Tem esse lugar novo que abriu em Akin Adesola”, disse Bisola. “O brunch é muito bom. Eles servem o tipo de coisa que a gente gosta de comer. Devíamos ir lá domingo que vem.” *Eles servem o tipo de coisa que a gente gosta de comer.* Ifemelu sentiu uma inquietação. Ela estava confortável aqui, mas não gostaria de estar. Também gostaria de não estar tão interessada nesse restaurante novo, de não ter se empertigado, imaginando saladas verdes frescas e legumes no vapor que permanecessem firmes.” (Am*, p. 439).

Embora o narrador esteja na subjetividade de Ifemelu, o autor implícito está distante e parece zombar dos membros do Nigerpolitan Club com seus sotaques estrangeiros bebendo champagne em copos de papel, na medida em que essas pessoas são retratadas como se se sentissem superiores aos demais, como se passar um tempo fora do país os tivesse transformado em autênticos americanos ou ingleses. Eles se comportam de maneira diferente, se vestem diferente, usam adereços diferentes, formando, entretanto, uma tribo com certa uniformidade, ou seja, em que o diferente é normal ou, pelo menos, normalizado. Como Fanon (2020, p. 37) aponta: “O negro que ingressa na França muda porque, para ele, a metrópole representa o tabernáculo; [...] porque é de lá que lhe vêm os médicos, os chefes de departamento, os incontáveis pequenos potentados”. Assim, o autor implícito parece funcionar como o pai que deixa cair uma ferramenta no pé do filho, que acabava de retornar após alguns meses na França, fazendo-o lembrar, imediatamente, o nome daquele objeto em crioulo (FANON, 2020, p. 38).

Isso vai começar a incomodar Ifemelu, como pode-se perceber no terceiro trecho. Um dos rapazes que ela conhece durante um encontro do Nigerpolitan tenta convidá-la para sair dizendo que “They have the kinds of things we can eat”. A repetição dessa parte da fala dele logo em seguida, em itálico, parece sinalizar que aquilo ficou reverberando na cabeça de Ifemelu, como se ela estivesse a repetir mentalmente o comentário de Bisola, tentando, ao mesmo tempo, compreender por que aquilo a havia ofendido, e admitindo, por outro lado, que ela concordava, de certa forma, com ele, como conclui depois: “This was what she hoped she had not become but feared that she had: a “they have the kinds of things we can eat” kind of person”³⁵⁴ (Am, p. 409).

Como já destacamos alhures trechos dos posts de Ifemelu para os blogs, não nos demoraremos nesse item aqui. Basta lembrar, para efeitos de análise do discurso híbrido, que houve uma intenção ao se diferenciar tipograficamente o que era parte do blog da personagem e o que não era. Afinal, poderiam ter sido usadas aspas ou mesmo o itálico, como acabamos de ver. Isso, por si só, parece estar relacionado à importância dada à personagem no romance, como se o autor implícito dissesse ao leitor: preste atenção aqui. No tópico 1, dissemos que a preferência pelo ponto de vista de Ifemelu provavelmente tem relação com uma intenção formativa por parte do autor implícito. Nesse sentido, o uso de recuo e alteração da fonte e tamanho da letra para os textos do blog de Ifem

³⁵⁴ “Era isto que ela torcia para não ter se tornado, mas temia que tivesse: o tipo de pessoa que dizia “eles servem o tipo de coisa que a gente gosta de comer”.” (Am*, p. 439).

aparentam reforçar essa questão, já que, conforme supracitado, eles trariam ao leitor de maneira bastante explícita as discussões construídas através da configuração da narrativa de *Americanah*, como se fosse um reforço sobre o que se está falando na obra.

3.1.5. Os tipos de discurso e o sentido geral da obra

A atuação do autor implícito, através dos diferentes usos dos tipos de discurso, sugere uma construção narrativa que parece ressaltar o racismo estrutural, em geral invisível ao leitor exatamente por estar arraigado em nossa forma de ver o mundo e, conseqüentemente, de ler literatura. Nesse sentido, não seriam apenas os incisos os responsáveis por indicar as nuances de sentido. O uso do itálico, por exemplo, dá conta de fazer isso praticamente de forma não-verbal, como destacamos no item 3.1.4. O que fica exposto, enfim, é como o autor implícito aproveita diversos tipos de discurso, inclusive “criando” um discurso híbrido, com o objetivo de, aparentemente, dar conta da complexidade que envolve falar sobre os temas ali propostos, em especial, sobre raça. Ou melhor, é a própria forma que dá conta do tema e não, simplesmente, o conteúdo.

Assim, a utilização do discurso direto para debater questões políticas, conforme colocamos no tópico 3.1.1, faz com que o texto não tenha ares de romance panfletário ou demagógico, convidando o leitor a assistir e a participar da construção de sentidos ali proposta. O discurso indireto, por sua vez, parece ter um uso mais discreto em relação ao sentido geral da obra, a princípio, mas é exatamente por acelerar a narrativa e fazer *flashbacks* que se dá sua importância: ele ajuda a delinear as personagens ao mesmo tempo em que diz para o leitor: isso é só para que você entenda por que o personagem age dessa forma. O discurso indireto livre, por sua vez, é bastante valorizado na narrativa, embora não seja usado em larga escala, pois tem a capacidade de fazer com que o autor implícito aumente ou diminua a distância entre personagem e leitor, propondo, dessa forma, que o leitor “ajuste as lentes” de forma a observar diferentes matizes presentes em situações que, à primeira vista, pareceriam bastante claras, como o trecho citado a respeito da depressão.

Por fim, as formas híbridas de discurso, encontradas no uso do itálico e de trechos com recuo e letras de fonte e tamanho diferentes do restante da narrativa, dão corpo a essa necessidade aparente de o autor implícito sinalizar a variedade de modulações representadas no romance.

4.3.2. Comentário e ironia dramática

Até o capítulo 12, o autor implícito caminha ao lado dos leitores, divertindo-os com a irreverência de Ifemelu, seu envolvimento com Obinze, o dia a dia na universidade. Mesmo quando a narrativa trata de temas mais sérios, como o fanatismo religioso da mãe de Ifem, o faz com certa indulgência, já que as situações são narradas como um quadro pitoresco e caricatural, como pode-se observar nos trechos abaixo:

One day, the year Ifemelu turned ten, her mother came home from work looking different. [...] “Where is the big scissors?” she asked, and when Ifemelu brought it to her, she raised it to her head and, handful by handful, chopped off all her hair. [...] “I am saved,” she said. “Mrs Ojo ministered to me this afternoon during the children’s break and I received Christ. Old things have passed away and all things have become new. Praise God. On Sunday we will start going to Revival Saints. It’s a Bible-believing church and a living church, not like St Dominic’s.” [...] after that afternoon, her God changed. He became exacting. Relaxed hair offended Him. Dancing offended Him. She bartered with Him, offering starvation in Exchange for prosperity, for a job promotion, for good health. She fasted herself bone-thin: dry fasts on weekends, and on weekdays, only water until evening.³⁵⁵ (Am, p. 41-42)

Then, on Easter Saturday, a dour day, the first quiet Easter Saturday in Ifemelu’s life, her mother ran out of the kitchen and said, “I saw an angel!” [...] Her mother told them of a vision she had just had, a blazing appearance near the gas cooker of an angel holding a book trimmed in red thread, telling her to leave Revival Saints because the pastor was a wizard who attended nightly demonic meetings under the sea. [...] And so her mother left the church and began to let her hair grow again, but stopped wearing necklaces and earrings because jewellery, according to the pastor at Miracle Spring, was ungodly, unbecoming a woman of virtue.³⁵⁶ (Am, p. 42-43)

³⁵⁵ “Um dia, no ano em que Ifemelu comemorou seu décimo aniversário, sua mãe chegou do trabalho com um ar diferente. [...] “Onde está a tesoura grande?”, perguntou, e quando Ifemelu a trouxe, ela ergueu-a e, mecha por mecha, cortou o cabelo todo. [...] “Eu fui salva”, disse. “A sra. Ojo pregou para mim esta tarde durante o recreio das crianças e eu recebi Cristo. As coisas velhas passaram e tudo se tornou novo. Deus seja louvado. No domingo, vamos começar a ir à Igreja dos Santos Renascidos. É uma igreja que acredita na Bíblia, uma igreja viva, diferente da St. Dominic.” [...] depois daquela tarde, seu Deus mudou. Tornou-se exigente. O cabelo alisado O ofendia. A dança O ofendia. Ela barganhava com Deus, oferecendo a fome em troca da prosperidade, de uma promoção, de boa saúde. Jejuou tanto que ficou só pele e osso: não comia nem bebia nada nos fins de semana e, nos dias úteis, só bebia água até o início da noite.” (Am*, p. 49-50).

³⁵⁶ “Então, no Sábado de Aleluia, um dia noturno, o primeiro Sábado de Aleluia calmo da vida de Ifemelu, sua mãe saiu correndo da cozinha e disse: “Eu vi um anjo!”. [...] A mãe falou de uma visão que acabara de ter, uma aparição flamejante que surgira ao lado do fogão, de um anjo segurando um livro debruado de fio vermelho, dizendo-lhe que deixasse a Santos Renascidos porque o pastor era um bruxo que todas as noites participava de encontros demoníacos no fundo do mar. [...] Assim, sua mãe abandonou a igreja e começou a deixar o cabelo crescer de novo, mas parou de usar colares e brincos porque as joias, de acordo com o pastor da Fonte dos Milagres, não eram de Deus nem eram apropriadas para uma mulher virtuosa.” (Am*, p. 51).

Shortly afterwards, on the same day as the failed coup, [...] her mother saw another vision. This time, the angel appeared in her bedroom, above the wardrobe, and told her to leave Miracle Spring and join Guiding Assembly. [...] In this church of surging hope, [...] her mother's spirit had found a home. It was a church full of the newly wealthy; her mother's small car, in the parking lot, was the oldest [...]. She began to wear jewellery again, to drink her Guinness stout; she fasted only once a week and often said "My God tells me" and "My Bible says," as though other people's were not just different but misguided. [...] Her God became genial and did not mind being commanded.³⁵⁷ (Am, p. 43)

A religiosidade da mãe de Ifemelu passa por quatro fases. Primeiro, como católica, ela frequentava a igreja apenas em dias especiais, tomava cerveja, usava joias e alisava o cabelo; em seguida, torna-se protestante, como fica implícito no primeiro trecho, queimando todos os artefatos católicos que havia na casa junto com seu cabelo cortado; então, ao ter a visão de um anjo no sábado de Aleluia, ela decide mudar de igreja; e, por fim, depois de outra visão, passa a frequentar a Guiding Assembly, onde, como Ifemelu nota, seu espírito se encontra em casa. Nesses trechos é possível perceber uma sobreposição do narrador objetivo descritivo e do irônico, resultando na construção de uma personagem caricatural. Suas características exageradas e a falta de lógica em algumas situações – como o fato de ela ter visto um anjo que lhe diz que o pastor da igreja frequentava cultos demoníacos noturnos embaixo d'água – funcionam como uma representação carnavalesca do fanático religioso, o que é reforçado pelo testemunho levemente escatológico da mãe de Ifemelu: "In church, at testimony time, her mother was first to hurry to the altar. "I had catarrh this morning," she would start. "But as Pastor Gideon started to pray, it cleared. Now it is gone. Praise God!"³⁵⁸ (p. 44). Ao usar a palavra "catarrh", que remete ao baixo corporal, num contexto em que se espera elevação espiritual, já que se trata de um testemunho na igreja, temos como efeito uma certa ridicularização e consequente secularização da experiência religiosa dentro da narrativa.

Da mesma forma, o pai de Ifemelu também se apresenta como uma caricatura:

³⁵⁷ "Pouco depois, no dia do golpe fracassado, [...] sua mãe teve outra visão. Dessa vez o anjo apareceu em seu quarto, em cima do guarda-roupa, e disse-lhe que deixasse a Fonte dos Milagres e fosse para a Assembleia dos Guias. [...] Nessa igreja de esperanças profundas, [...] o espírito de sua mãe encontrara seu lugar. A igreja era repleta de novos-ricos; o pequeno carro de sua mãe era o mais velho do estacionamento [...]. Voltou a usar joias e a beber sua Guinness preta; jejuava apenas uma vez por semana e muitas vezes dizia "Meu Deus me disse" e "Minha Bíblia diz", como se o Deus e a Bíblia das outras pessoas não fossem apenas diferentes, mas equivocados. [...] Seu Deus se tornou alegre e não se importava em receber ordens." (Am*, p. 51-52).

³⁵⁸ "Na igreja, quando chegava a hora de os fieis darem seu testemunho, sua mãe era a primeira a correr para o altar. "Eu estava com catarro esta manhã", dizia ela. "Mas, quando o pastor Gideon começou a rezar, ele sumiu. Agora, não estou sentindo mais nada. Louvado seja Deus!" (Am*, p. 52).

He talked often of how he could not go to university because he had to find a job to support his siblings, and how people he was cleverer than in secondary school now had doctorates. His was a formal, elevated English. [...] Sometimes Ifemelu imagined him in a classroom in the fifties, an overzealous colonial subject wearing an ill-fitting school uniform of cheap cotton, jostling to impress his missionary teachers. Even his handwriting was mannered, all curves and flourishes, with a uniform elegance that looked like something printed. He had scolded Ifemelu as a child for being recalcitrant, mutinous, intransigent, words that made her little actions seem epic and almost prideworthy. But his mannered English bothered her as she got older, because it was costume, his shield against insecurity. He was haunted by what he did not have – a postgraduate degree, an upper-middle-class life – and so his affected words became his armour. She preferred it when he spoke Igbo; it was the only time he seemed unconscious of his own anxieties.³⁵⁹ (Am, p. 47-48)

Embora o narrador assuma um tom menos ácido na composição desse personagem, o pai de Ifem não deixa de ter características anedóticas, representando um outro aspecto da relação entre colonizador e colonizado, isto é, a língua inglesa. Ele se esforça em utilizar palavras longas e pouco usuais, transformando as malcriações de Ifemelu em feitos dignos de orgulho: “He had scolded Ifemelu as a child for being recalcitrant, mutinous, intransigent”. Apesar de, como caricaturas, os pais de Ifemelu serem personagens risíveis, eles carregam absconsos elementos sombrios que não podem ser ignorados: ambos são “overzealous colonial subjects” que perseguem um ideal de vida intangível imposto pela cultura do colonizador – “an upper-middle-class life” – com acesso a bens materiais e diplomas de pós-graduação.

Além dos pais de Ifem, há outros personagens que são construídos de maneira caricatural, podendo, inclusive, ser considerados personagens-tipo dentro da estrutura do romance. É importante destacar que isso não se aplica a todos os personagens de maneira indiscriminada. Parece que o narrador escolhe seus alvos cuidadosamente, de forma a exagerar os traços de alguns, em composições carregadas de ironia – como ocorre com Doris, Esther, Curt, a mãe de Curt, Don, Kosi, Emenike, Shan, Mrs Akin-Cole e Adamma

³⁵⁹ “Seu pai sempre contava que não pudera fazer faculdade porque precisara arrumar um emprego para sustentar os irmãos, e que pessoas menos inteligentes que ele no ensino médio tinham feito doutorado. Expressava-se num inglês polido e formal. [...] Às vezes, Ifemelu o imaginava numa sala de aula dos anos 1950, um colonizado entusiasmado demais num uniforme escolar de algodão barato do tamanho errado, esforçando-se para impressionar os professores missionários. Até a caligrafia dele era afetada, cheia de curvas e floreios, com uma elegância uniforme que parecia impressa. Quando Ifemelu era criança, levava bronca dele por ser recalcitrante, irascível, intransigente, palavras que faziam suas pequenas ações parecerem épicas e quase dignas de orgulho. Mas o inglês rebuscado do pai começou a incomodá-la quando ela ficou mais velha, pois era uma fantasia, seu escudo contra a insegurança. Ele era assombrado pelo que não tinha – um diploma, uma vida de classe média alta – e, por isso, suas palavras empoladas se tornaram uma armadura. Ifemelu preferia quando o pai falava igbo; eram as únicas ocasiões em que parecia não ter consciência de suas ansiedades.” (Am*, p. 56).

–, e não exagerar tanto em outros – como Zemaye, Kimberly, Blaine, e a mãe de Obinze. É possível, ainda, que essa diferenciação esteja relacionada à distância que se estabelece entre, de um lado, o autor implícito e o narrador, e, de outro, o que a personagem representa no sentido geral da obra. Além disso, algumas vezes a caricaturização da personagem se estende da personalidade à aparência física; outras, se aplica somente a um desses dois aspectos. Vejamos alguns exemplos.

Doris é a editora-chefe da revista *Zoe*, onde Ifemelu passa a trabalhar após seu retorno para a Nigéria:

Doris, thin and hollow-eyed, a vegetarian who announced that she was a vegetarian as soon as she possibly could, spoke with a teenage American accent that made her sentences sound like questions, except for when she was speaking to her mother on the phone; then her English took on a flat, stolid Nigerianness. Her long sisterlocks were sun-bleached a coppery tone, and she dressed unusually – white socks and brogues, men’s shirts tucked into pedal pushers – which she considered original, and which everyone in the office forgave her for because she had come back from abroad. She wore no make-up except for bright-red lipstick, and it gave her face a certain shock value, that slash of crimson, which was probably her intent, but her unadorned skin tended towards ashy grey and Ifemelu’s first urge, when they met, was to suggest a good moisturizer.³⁶⁰ (Am, p. 402)

Doris é um exemplo de uma caricatura completa: personalidade e aparência física. Se, no entanto, as outras personagens “perdoam” a forma como ela fala e se veste, essa não parece ser a mesma postura do narrador, tanto objetivo quanto subjetivo. Nesse sentido, o narrador objetivo parece compartilhar da opinião de Ifemelu a respeito da colega de trabalho, apresentando-a de maneira distanciada e bastante irônica, pois ridiculariza desde seus hábitos alimentares (“a vegetarian who announced that she was a vegetarian as soon as she possibly could”) até sua forma de se vestir (“she dressed unusually [...] which she considered original”). Essa composição caricatural, em especial no que diz respeito à aparência e à forma de falar de Doris vai ao encontro do que Fanon

³⁶⁰ “Doris, uma mulher magra de olhos fundos, uma vegetariana que anunciava ser vegetariana assim que possível, falava com um sotaque de adolescente americana que fazia suas frases parecerem perguntas, a não ser quando falava com a mãe ao telefone; então, seu inglês assumia um impassível tom nigeriano. Seus longos cachinhos tinham uma cor de cobre de cabelo queimado pelo sol e ela se vestia de uma forma excêntrica – meias brancas e sapatos brogue, camisas de homem enfiadas para dentro de calças capri – que considerava original, e todos no escritório a perdoavam por isso, pois viera do exterior. Não usava nenhuma maquiagem, com exceção de um batom muito vermelho, e aquele rasgão escarlate fazia com que seu rosto fosse um pouco chocante, o que provavelmente era sua intenção, mas sua pele nua tinha um tom cinzento, e o primeiro impulso de Ifemelu ao conhecê-la fora sugerir um bom hidratante.” (Am*, p. 432).

(2020) discute. Zemaye, por outro lado, está mais próxima do narrador e do autor implícito e já não se encaixa na categoria caricatura:

Just before lunchtime, into the office walked a woman in a tight pencil skirt and patent shoes high as stilts, her straightened hair sleekly pulled back. She was not pretty, her facial features created no harmony, but she carried herself as though she was. Nubile. She made Ifemelu think of that word, with her shapely slenderness, her tiny waist and the unexpected high curves of her breasts.³⁶¹ (Am, p. 403)

Apesar de ser descrita como uma mulher cujas feições não têm harmonia, a figura de Zemaye não é caricata. O narrador não parece ter a intenção de ridicularizá-la, como o faz com Doris, utilizando, inclusive, um tom mais sóbrio na caracterização da personagem. Descrevê-la como alguém que se porta como se fosse bonita tem mais a ver com um aspecto particular de Zemaye – algo que a destaca dentre os outros personagens – que com um possível exagero caricatural, como acontece quando o narrador se refere ao batom vermelho de Doris. O mesmo ocorre com a impressão de Ifemelu em relação a Zemaye – “Nubile” – uma mulher sexualmente madura, voluptuosa, em comparação com sua impressão de Doris – “Ifemelu’s first urge [...] was to suggest a good moisturizer”. Nesse sentido, é possível dizer que Zemaye está mais próxima do narrador e do autor implícito que Doris e, conseqüentemente, o leitor será conduzido nessa mesma direção. A diferença na composição das duas personagens parece ter como justificativa, então, o fato de Doris ser uma expatriada legítima e Zemaye, não, o que nos leva a crer que o discurso do autor implícito quanto ao comportamento dos membros do Nigerpolitan Club reverbera a crítica anticolonialista contra a supervalorização da metrópole.

Se nos primeiros onze capítulos o autor implícito parece caminhar ao lado do leitor, a partir do décimo segundo é possível observar um distanciamento gradual daquele em relação a este, na medida em que Ifemelu se depara com dificuldades para encontrar um lugar para morar e um emprego. Até então, o leitor pode se questionar a respeito do motivo pelo qual Ifemelu não consegue trabalho, pois o narrador, colado à subjetividade

³⁶¹ “Pouco antes do almoço, entrou no escritório uma mulher vestindo uma saia lápis justa e sapatos de couro tão altos que pareciam pernas de pau, com o cabelo alisado bem penteado para trás. A mulher não era bonita, suas feições não tinham harmonia, mas ela se comportava como se fosse. Núbil. Fez Ifemelu pensar naquela palavra com sua silhueta esguia e bem-feita, sua cintura minúscula e as surpreendentes curvas altas de seus seios.” (Am*, p. 433).

da personagem, apresenta apenas os questionamentos dela em relação a essa situação³⁶². Dessa forma, tal qual a transição entre narrador objetivo e subjetivo ocorre de maneira gradual, também o distanciamento entre autor implícito e leitor acontece aos poucos, como se o autor implícito desacelerasse o passo imperceptivelmente, deixando-se ficar para trás sem que o leitor perceba, até que este se vê sozinho diante de um espelho cujo reflexo não pode evitar. Assim, se num primeiro momento a ironia do narrador era direcionada para as personagens do romance, quando ocorre esse distanciamento, ela passa a se dirigir ao próprio leitor. Isso se manifesta, principalmente, na citação cada vez mais frequente dos textos de Ifemelu para seu primeiro blog, *Raceteenth*.

Embora já seja mencionado no primeiro capítulo, a primeira citação longa do blog aparece apenas no capítulo 9, logo que Ifemelu chega à casa de tia Uju nos EUA e conhece a babá de Dike, Alma:

Ifemelu had met Alma in Lagos, she would have thought of her as white, but she would learn that Alma was Hispanic, an American category that was, confusingly, both an ethnicity and a race, and she would remember Alma when, years later, she wrote a blog post titled “Understanding America for the Non-American Black: What Hispanic Means”.

Hispanic means the frequent companions of American blacks in poverty rankings, Hispanic means a slight step above American blacks in the American race ladder, Hispanic means the chocolate-skinned woman from Peru, Hispanic means the indigenous people of Mexico. Hispanic means the biracial-looking folks from the Dominican Republic. Hispanic means the paler folks from Puerto Rico. Hispanic also means the blond, blue-eyed guy from Argentina. All you need to be is Spanish-speaking but not from Spain and voilà, you’re a race called Hispanic.³⁶³ (Am, p. 105)³⁶⁴

Numa espécie de *flash forward*, então, o narrador insere o texto de Ifemelu que opera, a nível do autor implícito, argumentativamente em relação à narrativa que se desdobra para o leitor. Num primeiro momento, pode-se dizer que a citação tem função explicativa. Apesar de ter como título “Understanding America for the Non-American

³⁶² “[...] at each interview, she smiled warmly and shook hands firmly, all the things that were suggested in a book she had read about interviewing for American jobs. Yet there was no job. Was it her foreign accent? Her lack of experience? But her African friends all had jobs, and college students got jobs all the time with no experience” (Am, p. 144-145).

³⁶³ “Se Ifemelu tivesse conhecido Alma em Lagos, a teria considerado branca, mas ali aprenderia que Alma era hispânica, uma categoria americana que, para confundir, era tanto etnia quanto raça, e ela se lembraria de Alma quando, anos depois, escreveu um post para o blog chamado: “Entendendo a América para o negro não americano: o que significa hispânico”.

Hispânicos são frequentes companheiros dos negros americanos nos índices de pobreza, um pequeno passo acima deles na hierarquia racial do país. A raça inclui a mulher de pele chocolate do Peru; os povos indígenas do México; pessoas com cara de mestiças da República Dominicana; pessoas mais branquinhas de Porto Rico; e o cara loiro de olhos azuis da Argentina. Você só precisa falar espanhol e não ser da Espanha e, voilà, pertence a uma raça chamada hispânico.” (Am*, p. 116).

³⁶⁴ A diferença tipográfica e de recuo ocorre no texto original do romance.

Black: What Hispanic Means”, indicando, então, como público-alvo negros não-americanos, é possível inferir, a partir do tom irônico tanto do texto de Ifemelu quanto da posição em que ele se encontra na narrativa, que, na realidade, esse público-alvo é bem mais amplo.

Conforme as citações se intensificam, aumenta também a ironia do autor implícito. Se no capítulo 9 o post de Ifemelu tem relação direta com o que está acontecendo na narrativa, a partir do capítulo 17 essa relação se torna cada vez mais difusa, exigindo, assim, do leitor o exercício progressivamente mais complexo de reflexão. No capítulo 21, por exemplo, a citação do texto de Ifemelu ocorre após tia Uju dizer que vai se separar de Bartholomew e se mudar com Dike para Willow. Considerando esse capítulo em sua totalidade, encontramos outros quatro momentos que se destacam do restante da narrativa. O primeiro diz respeito ao comportamento de Dike na escola e ao fato de ele não querer usar uma camisa para ir à igreja (Am, p. 215). O segundo refere-se ao comentário de tia Uju sobre o cabelo afro de Ifemelu (Am, p. 216). O terceiro, ao texto que Dike escreveu sobre não saber quem ele é e tia Uju relacionar isso à cultura americana (Am, p. 217). E o último corresponde às reclamações de tia Uju sobre o preconceito que sofre em Warrington por ser negra e imigrante (Am, p. 218). Seria de se esperar que o texto citado do blog de Ifemelu dissertasse a respeito disso num tom explicativo. No entanto, subvertendo mais uma vez as expectativas do leitor, encontra-se o seguinte:

To My Fellow Non-American Blacks: In America, You Are Black, Baby

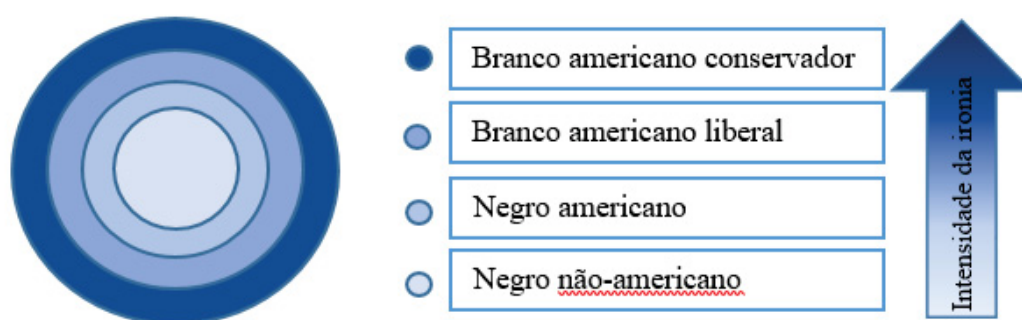
Dear Non-American Black, when you make the choice to come to America, you become black. Stop arguing. Stop saying I'm Jamaican or I'm Ghanaian. America doesn't care. So what if you weren't "black" in your country? You're in America now. We all have our moments of initiation into the Society of Former Negroes. Mine was in a class in undergrad when I was asked to give the black perspective, only I had no idea what that was. So I just made something up. And admit it – you say "I'm not black" only because you know black is at the bottom of America's race ladder. And you want none of that. Don't deny now. What if being black had all the privileges of being white? Would you still say "Don't call me black, I'm from Trinidad"? I didn't think so. So you're black, baby. And here's the deal with becoming black: You must show that you are offended when such words as "watermelon" or "tar baby" are used in jokes, even if you don't know what the hell is being talked about – and since you are a Non-American Black, the chances are that you won't know. (In undergrad a white classmate asks if I like watermelon, I say yes, and another classmate says, Oh my God that is so racist, and I'm confused. "Wait, how?") You must nod back when a black person nods at you in a heavily white area. It is called the black nod. It is

a way for black people to say “You are not alone, I am here too.” In describing black women you admire, always use the word “STRONG” because that is what black women are supposed to be in America. If you are a woman, please do not speak your mind as you are used to doing in your country. Because in America, strong-minded black women are SCARY. And if you are a man, be hyper-mellow, never get too excited, or somebody will worry that you’re about to pull a gun. When you watch television and hear that a “racist slur” was used, you must immediately become offended. Even though you are thinking “But why won’t they tell me exactly what was said?” Even though you would like to be able to decide for yourself how offended to be, or whether to be offended at all, you must nevertheless be very offended. When a crime is reported, pray that it was not committed by a black person, and if it turns out to have been committed by a black person, stay well away from the crime area for weeks, or you might be stopped for fitting the profile. If a black cashier gives poor service to the non-black person in front of you, compliment that person’s shoes or something, to make up for the bad service, because you’re just as guilty for the cashier’s crimes. If you are in an Ivy League college, and a Young Republican tells you that you got in only because of Affirmative Action, do not whip out your perfect grades from high school. Instead, gently point out that the biggest beneficiaries of Affirmative Action are white women. If you go to eat in a restaurant, please tip generously. Otherwise the next black person who comes in will get awful service, because waiters groan when they get a black table. You see, black people have a gene that makes them not tip, so please overpower that gene. If you’re telling a non-black person about something racist that happened to you, make sure you are not bitter. Don’t complain. Be forgiving. If possible, make it funny. Most of all, do not be angry. Black people are not supposed to be angry about racism. Otherwise you get no sympathy. This applies only for white liberals, by the way. Don’t even bother telling a white conservative about anything racist that happened to you. Because the conservative will tell you that YOU are the real racist and your mouth will hang open in confusion.³⁶⁵

³⁶⁵ Optou-se por citar o trecho completo para que os sentidos destacados no parágrafo seguinte pudessem ser visualizados em seu contexto de origem. Apresentamos, a seguir, a tradução da citação: “Querido Negro Não Americano, quando você escolhe vir para os Estados Unidos, vira negro. Pare de argumentar. Pare de dizer que é jamaicano ou ganense. A América não liga. E daí se você não era negro no seu país? Está nos Estados Unidos agora. Nós todos temos nosso momento de iniciação na Sociedade dos Ex-Crioulos. O meu foi numa aula da faculdade, quando me pediram para dar a visão negra de algo, só que eu não tinha ideia do que aquilo significava. Então, simplesmente inventei. Além do mais, admita: você diz “Eu não sou negro” só porque sabe que os negros são o último degrau da escada de raças americana. E você não quer estar ali. Não negue. E se ser negro trouxesse todos os privilégios de ser branco? Você ainda diria “Não me chame de negro, eu sou de Trinidad?”. É, eu sabia que não. Você é negro, baby. E essa é a questão de se tornar negro: você tem de se mostrar ofendido quando palavras como “farofeiro” e “tiziú” são usadas de brincadeira, mesmo que não tenha a menor ideia do que está sendo dito – e, como você é um Negro Não Americano, é provável que não saiba o que elas significam. (Na faculdade, um colega branco me perguntou se eu gostava de melancia, eu disse que sim e outra colega disse: “Meu Deus, que coisa racista”. Fiquei confusa e disse: “Espere, por quê?”.) Quando outro negro te cumprimenta com a cabeça num bairro de maioria branca, você tem de retribuir. Eles chamam isso de cumprimento negro. É uma maneira que os negros têm de dizer: “Você não está sozinho, eu estou aqui também”. Ao descrever as mulheres negras que você admira, sempre use a palavra FORTE, porque, nos Estados Unidos, é isso que as mulheres negras devem ser. Se você for mulher, por favor, não fale o que pensa como está acostumada a fazer em seu país. Porque, nos Estados Unidos, mulheres negras de personalidade forte dão MEDO. E, se você for homem, seja supertranquilo, nunca se irrite demais, ou alguém vai achar que está prestes a sacar uma arma. Quando

Discorrendo sobre o que é ser negro na América para negros não-americanos, Ifemelu enumera uma série de “conselhos” sobre como o negro não-americano deve se comportar em território americano. Nesse sentido, pode-se dizer que a ironia do texto se dirige tanto aos negros não-americanos quanto aos negros americanos, brancos americanos liberais e brancos americanos conservadores, mas com intensidades diferentes. A figura abaixo ilustra, de forma esquemática, a gradação da ironia em relação ao público-alvo:

Figura 9 – Ironia e público-alvo em Americanah



Fonte: A Autora (2020).

Na imagem acima os círculos concêntricos representam a amplitude do público-alvo, permitindo visualizar como a intensidade da ironia aumenta – simbolizado no esquema de cores que escurecem de dentro para fora – conforme o público se expande.

estiver vendo televisão e ouvir um “insulto racial” sendo usado, fique ofendido na mesma hora. Apesar de estar pensando: “Mas por que eles não me explicam exatamente o que foi dito?”. Apesar de querer decidir sozinho o quão ofendido ficar, ou mesmo se está ofendido, ainda assim você precisa ficar muito ofendido. Quando um crime for noticiado, reze para que não tenha sido cometido por um negro e, se por acaso tiver sido, fique bem longe da área do crime durante semanas, ou vai acabar sendo parado pela polícia por se encaixar no perfil dos suspeitos. Se uma caixa negra não for eficiente com a pessoa não negra que está na fila à sua frente, elogie os sapatos ou alguma outra coisa dessa pessoa para compensar a ineficiência, pois você é tão culpado do crime da caixa quanto ela. Se estudar numa faculdade de prestígio e um jovem membro do Partido Republicano te disser que você só conseguiu entrar lá por causa da ação afirmativa, não mostre seu boletim do ensino médio cheio de notas dez. Em vez disso [sic], comente gentilmente que os maiores beneficiários da ação afirmativa são as mulheres brancas. Se for comer num restaurante, por favor, dê gorjetas generosas. Se não fizer isso, a próxima pessoa negra que chegar vai ser muito mal servida, porque os garçons gemem quando veem uma mesa cheia de negros. Entenda, os negros têm um gene que faz com que não deem gorjetas, então, por favor, lute contra esse gene. Se estiver falando com uma pessoa que não for negra sobre alguma coisa racista que aconteceu com você, tome cuidado para não ser amargo. Não reclame. Diga que perdoou. Se for possível, conte a história de um jeito engraçado. E, principalmente, não demonstre raiva. Os negros não devem ter raiva do racismo. Se tiverem, ninguém vai sentir pena deles. Isso se aplica apenas a liberais brancos, aliás. Nem se incomode em falar de alguma coisa racista que aconteceu com você para um conservador branco. Porque esse conservador vai dizer que VOCÊ é o verdadeiro racista e sua boca vai ficar aberta de espanto.” (Am*, p. 239-241).

No texto, essa gradação ocorre do início para o fim. Ifemelu começa se dirigindo especificamente aos negros não-americanos (“Dear non-american black, when you make the choice to come to America, you become black”) e a ironia recai sobre seu questionamento sobre por que eles não querem ser chamados de negros, insistindo em dizer que são jamaicanos ou ganeses (“What if being black had all the privileges of being white? Would you still say “Don’t call me black, I’m from Trinidad”? I didn’t think so.”). Em seguida, apesar de continuar se dirigindo aos negros não-americanos, entram em cena os negros americanos, e a ironia do texto parece cada vez mais escapar dos círculos internos, num movimento centrífugo, indo em direção às extremidades. Por isso, quando ela comenta sobre o mau atendimento de um caixa negro com uma pessoa branca, o texto refere-se explicitamente à atitude que o cliente negro que viu a cena deve tomar, mas a ironia aponta para o branco: “If a black cashier gives poor service to the non-black person in front of you, compliment that person’s shoes or something, to make up for the bad service, because you’re just as guilty for the cashier’s crimes.”. Da mesma forma, quando Ifemelu dá os últimos “conselhos” sobre como se portar quando algo racista acontecer, ela reforça que eles só têm utilidade se o negro não-americano estiver frente a um americano branco liberal, pois “the conservative will tell you that YOU are the real racist and your mouth will hang open in confusion.”

É possível perceber, então, que o crescente distanciamento do autor implícito em relação ao leitor se manifesta, também, nas estratégias utilizadas na organização do texto. É como se o autor implícito, junto com o narrador, desafiasse o leitor tornando cada vez mais difusa a relação entre a citação do blog e a narrativa, ao mesmo tempo em que o subestima exatamente por apresentar os textos de Ifemelu, como se o leitor, por si só, não fosse capaz de aprofundar essa reflexão sem ajuda. De forma semelhante, a história de amor de Obinze e Ifemelu não serve apenas como pano de fundo, uma desculpa para falar sobre raça e gênero e colonialismo. São os próprios encontros e desencontros de Ifem e Obinze que estruturam e sustentam a narrativa, o que se manifesta no fato de o narrador assumir o ponto de vista desses dois personagens para narrar a história.

4.3.3. Elementos simbólicos

Destacam-se como elementos simbólicos na narrativa: a literatura, o sotaque, o cabelo, e a tentativa de suicídio de Dike. Como apontamos no primeiro tópico, a literatura representa a discussão de uma certa tradição literária, atuando, também, como elemento

de composição das personagens. Nessa perspectiva, faz-se mister explorar quais são as obras citadas, qual personagem, em qual situação se faz essa referência e que tipo de comentário ou discussão a acompanha. A tabela abaixo resume essas questões:

Tabela 8 - Obras citadas em Americanah

	Título e/ou Autor	Quem leu
1	Cane, de Jean Toomer	Blaine
2	James Hadley Chase	Ifemelu e tia Uju
3	Mills and Boom romances	Ifemelu e suas amigas
4	Miss Sumway waves a wand, de James Hadley Chase	Ifemelu e Obinze
5	Want to stay alive?, de James Hadley Chase	
6	Sidney Sheldon	Ifemelu
7	Robert Ludlum	
8	Jeffrey Archer	
9	Ancient Mariner, de Samuel Taylor Coleridge	Ifemelu e Obinze
10	Huckleberry Finn, de Mark Twain	Obinze
11	The heart of the matter, de Graham Greene	Mãe de Obinze
12	“Ibadan” (poesia), de J. P. Clark	Obinze
13	The fire next time, de James Baldwin	Ifemelu (indicado por Obinze)
14	A bend in the river, de V. S. Naipaul	Kelsey (cliente branca do salão de Mariama)
		Ifemelu
15	Brideshead, de Waugh	Emenike
		Obinze
16	The end of the affair, de Graham Greene	Emenike
17	Monk Memoirs, de Om Swami	Shan (irmã de Blaine)
18	Dreams from my father, de Barack Obama	Blaine e Ifemelu
19	Things fall apart, Chinua Achebe	Ifemelu
20	Derek Walcott	Ifemelu

Fonte: A Autora (2020).

Embora a organização das obras citadas em forma de quadro auxilie a análise, já que permite uma visualização sistematizada, ainda é preciso observar aspectos comuns entre eles para compreender qual sua função dentro da narrativa. Assim, separamos os vinte livros/autores em quatro subgrupos arranjados em pares (isto é, dois grupos), levando em consideração os comentários das personagens com o objetivo de elucidar o que eles representam na narrativa.

Tabela 9 – Classificação dos livros por tradição literária

Clássicos	Bestsellers
Ancient Mariner, Coleridge	James Hadley Chase
Cane, Toomer	Mills and Boon romances
Huckleberry Finn, Mark Twain	Miss Sumway waves a wand, J. H. Chase
The heart of the matter, Greene	Want to stay alive?, J. H. Chase
Ibadan, J P Clark	Sidney Sheldon
The fire next time, James Baldwin	Robert Ludlum
A bend in the river, V S Naipaul	Jeffrey Archer
Brideshead, Waugh	-
The end of the affair, Greene	-
Monk Memoirs, Swami	-
Things fall apart, Achebe	-
Dreams from my father, Obama	-
Derek Walcott	-

Fonte: A Autora (2020).

Nesse primeiro quadro é possível observar que, apesar de a leitura de forma geral ser valorizada pelos personagens, existe uma diferença estabelecida, principalmente, por cinco personagens – Ifemelu, Obinze, Blaine, a mãe de Obinze e Emenike – com relação à qualidade dos livros lidos. É interessante observar que, nessas situações, o narrador sai de cena e deixa que os personagens façam seus comentários, fazendo com que essa diferenciação entre as obras não seja uma opinião do narrador ou do autor implícito. Isso não significa, entretanto, que o aparente silêncio do autor implícito caracterize uma ausência de sentido ou de efeito. Assim como ocorre quando o assunto é política, deixar que os personagens emitam seus pontos de vista, além de evitar uma certa demagogia por parte do narrador, ainda permite que o leitor observe várias perspectivas e tire suas próprias conclusões.

No caso das obras literárias citadas, por trás da suposta omissão do narrador parece haver uma manobra do autor implícito no sentido não de fazer com que o leitor julgue o valor desses livros, mas sim que considere a influência dessas leituras na formação dos personagens, questionando-se, por exemplo, até que ponto os personagens que dão preferência à leitura de clássicos seriam “sujeitos melhores” ou mais críticos, enquanto aqueles que preferem os bestsellers estariam fadados a uma criticidade menos apurada. Nesse sentido, vale examinar não só os comentários que os personagens fazem a respeito dos livros como também o uso que eles fazem de suas leituras.

Dos cinco, a personagem que mais teria propriedade para emitir comentários críticos a respeito das obras é a mãe de Obinze. Professora de literatura inglesa, sua crítica sobre os livros de autores americanos que o filho lê parecem mais uma implicância em relação à fascinação de Obinze pela América do que propriamente uma valoração estética

das obras: “You know Obinze will only read American books? I hope you’re not that foolish”³⁶⁶ (Am, p. 70) e, mais adiante: “The human stories that matter are those that endure. The American books you read are lightweights”³⁶⁷ (Am, p. 70). Assim, ainda que dê preferência à literatura inglesa, - seu romance preferido é *The Heart of the Matter*, de Graham Greene -, os comentários sobre as leituras de Obinze parecem direcionados ao próprio Obinze (e sua veneração por tudo o que é americano) e não necessariamente aos livros que ele lê.

Obinze, por outro lado, estabelece uma diferença valorativa entre os livros para entretenimento e aqueles que seriam “algo mais”. Ele critica as preferências literárias de Ifemelu quando a conhece, porque acha que ela deveria se interessar pelos clássicos tanto quanto se interessa pelos bestsellers de Sidney Sheldon, Robert Ludlum e Jeffrey Archer. É importante destacar aqui que os personagens, nesse momento da narrativa, estão em fase de formação como leitores (e como indivíduos também). Apesar de não terem a idade revelada, as conversas e o contexto escolar dão a entender que Obinze e Ifemelu são adolescentes, ou seja, uma faixa etária em que o interesse normalmente se volta para esse tipo de livro enquanto os demais – isto é, os clássicos – muitas vezes por serem de leitura curricular obrigatória, como no caso do poema de Coleridge, não são tão atraentes. Além disso, as leituras dos clássicos estadunidenses de Obinze não constituem uma preferência por “alta literatura”. Como ele próprio diz à mãe, ele lê livros americanos “because America is the future”³⁶⁸ (Am, p. 70), ou seja, são fonte de conhecimento cultural a respeito de sua adorada América.

Já para Emenike a literatura é uma forma de conseguir status. Como vimos no tópico 3.1, o objetivo desse personagem parece ser exclusivamente o de “vencer na vida”, isto é, ser bem sucedido do ponto de vista econômico e social. Enquanto ainda é adolescente e jovem graduando, as leituras que divide com Obinze constituem uma maneira de ele construir essa máscara de jovem bem educado e de boa família. Nesse caso, é importante destacar que, por mais que haja no senso comum a ideia de que a literatura pode “enobrecer a alma”, não é o que ocorre com Emenike. Quando Obinze visita-o na Inglaterra, o escritório e a estante repleta de livros é o que mais lhe chama a atenção. No entanto, o pequeno diálogo que ocorre entre anfitrião e convidado mostram que Emenike, por mais que leia muito (e muitos clássicos), não deixou de ser o rapaz

³⁶⁶ “Você sabe que Obinze só lê livros americanos? Espero que não seja tola assim.” (Am*, p. 79).

³⁶⁷ “As histórias humanas que importam são as duradouras.” (Am*, p. 79).

³⁶⁸ “[...] porque os Estados Unidos são o futuro.” (Am*, p. 79).

pretensioso que mentia sobre sua condição financeira. Eles discordam a respeito do livro de Waugh, *Brideshead*, que para Eminke é o mais próximo que já leu de um romance perfeito e para Obinze é caricatural: “I just don’t get those so-called comic English novels. It’s as if they can’t deal with the real and deep complexity of human life and so they resort to doing this comic business”³⁶⁹ (Am, p. 269).

Assim como Obinze tenta convencer Ifemelu a ler *Huckleberry Finn*, Blaine parece ter a mesma tendência de querer “educar” a namorada, indicando-lhe livros de seu gosto pessoal e que ele considera melhores que aqueles que Ifem lê, como pode-se observar no trecho a seguir: “as though he was sure that she, with a little more time and a little more wisdom, would come to accept that the novels he liked were superior”³⁷⁰ (Am, p. 11). No entanto, com o avanço da narrativa, vemos que mesmo as preferências literárias de Blaine (e de seus amigos) parecem ocultar, similar ao que ocorre com Eminike, um certo anseio pela manutenção do status social. Nathan, professor de literatura e colega de Blaine na Yale University, comenta com Ifem que “he did not read any fiction published after 1930. “It all went downhill after the thirties,” he said”³⁷¹ (Am, p. 323). Para Ifemelu, isso só demonstra que “academics were not intellectuals; they were not curious, they built their stolid tents of specialized knowledge and stayed securely in them”³⁷² (Am, p. 323-324), o que se constitui não só como crítica à valoração feita por Nathan como, principalmente, ao academicismo inócuo. O único livro sobre o qual Blaine e Ifemelu concordam é *Dreams from my father*, a autobiografia de Barack Obama, que, no contexto da obra, está mais relacionado a uma esperança de mudança no cenário político estadunidense do que ao plano da literatura.

Nesse sentido, pode-se dizer que a narrativa conduz o leitor a questionar até que ponto a mera leitura de um livro pode humanizar ou tornar alguém mais crítico, já que temos vários exemplos de personagens que leem com um propósito específico e, muitas vezes, egocêntrico. O autor implícito, aqui, parece atuar de forma a mostrar que a literatura por si não humaniza, mas sem negar, por outro lado, seu potencial humanizador. O que determinaria, então, o desabrochar dessa potencialidade seria o *modo* como se lê;

³⁶⁹ “Simplesmente não entendo os romances cômicos ingleses. É como se não conseguissem lidar com a complexidade real e profunda da vida humana e tivessem de recorrer ao cômico.” (Am*, p. 291).

³⁷⁰ “[...] como se tivesse certeza de que ela, com um pouco mais de tempo e um pouco mais de sabedoria, aceitaria que os romances dos quais ele gostava eram superiores” (Am*, p. 18-19).

³⁷¹ “[...] não lia nenhuma obra de ficção publicada depois de 1930. “Foi tudo ladeira abaixo depois dos anos 1930.”” (Am*, p. 351).

³⁷² “[...] acadêmicos não eram intelectuais; não eram pessoas curiosas, apenas construíam tendas de conhecimento especializado e se mantinham dentro delas, seguros.” (Am*, p. 351).

isto é, a chave está no sujeito-leitor e não necessariamente no objeto de leitura, mostrando que a literatura pode também segregar e alienar, tanto quanto humanizar.

Tabela 10 – Classificação dos livros por tema

Temática racial	Outras temáticas
Cane, Toomer	James Hadley Chase
Huckleberry Finn, Mark Twain	Mills and Boon romances
The fire next time, James Baldwin	Miss Sumway waves a wand, J. H. Chase
A bend in the river, V S Naipaul	Want to stay alive?, J. H. Chase
Monk Memoirs, Swami	Sidney Sheldon
Dreams from my father, Barack Obama	Robert Ludlum
Things fall apart, Chinua Achebe	Jeffrey Archer
-	Ancient Mariner, Coleridge
-	The heart of the matter, Greene
-	Brideshead, Waugh
-	The end of the affair, Greene
-	Derek Walcott
-	Ibadan, J P Clark

Fonte: A Autora (2020).

Outro agrupamento possível de se visualizar a partir do primeiro quadro é em relação à temática. Há uma seleção de obras que ou são citadas em contextos nos quais se evidencia seu vínculo com a temática racial ou são conhecidas na tradição literária exterior ao universo ficcional do romance como narrativas em que a questão racial é importante. No primeiro caso, temos: *A bend in the river*, de V. S. Naipaul; *Monk Memoirs*, de Swami; *Dreams from my father*, de Barack Obama; e *Things fall apart*, de Chinua Achebe. No segundo: *Cane*, de Toomer; *The fire next time*, de James Baldwin; e *Huckleberry Finn*, de Mark Twain.

Dos livros citados que se encaixam no primeiro caso, o que se destaca em virtude da discussão levantada pelas personagens são os romances de Achebe e de Naipaul lidos por Kelsey, uma moça branca de cabelos loiros que entra no salão de Mariama enquanto Ifemelu é atendida, para trançar o cabelo. Assim que Kelsey entra, Ifem percebe uma perturbação na atmosfera do salão evidenciada através do uso de advérbios e locuções adverbiais de intensidade que acompanham, principalmente, verbos relacionados ao campo semântico da limpeza: “Mariama said “Hi,” and then waited, **wiping her hands over and over the front of her shorts**. [...] Mariama smiled an **overly eager smile**. [...] **She was furiously cleaning the chair now**”³⁷³ (Am, p. 188) [grifo nosso]. A forma como Mariama recebe Kelsey mostra nervosismo e uma certa ansiedade, estampados em seu

³⁷³ “Mariama respondeu “Oi” e esperou, **enxugando as mãos sem parar na parte da frente do short**. [...] Mariama deu um **sorriso excessivamente entusiasmado**. [...] **Ela agora estava limpando a cadeira com furor**.” (Am*, p. 205-206) [grifo nosso].

rosto na forma de um “overly eager smile”. Quando Ifem chega ao salão, muitas páginas atrás, um dos primeiros detalhes descritos pela personagem era o fato os salões especializados em tranças serem todos iguais: com ares condicionados que não funcionavam, sujeira e papelão mofado nos cantos. Ou seja, invariavelmente, lugares pouco asseados. Mariama parece consciente disso quando passa a limpar as mãos nos shorts repetidamente e a cadeira (furiosamente). Kelsey, por sua vez, mostra-se desenvolta, apresentando-se para todos no salão, perguntando sobre a vida de Mariama e dando sua opinião despreocupadamente. Apesar de estar num lugar que não lhe é familiar, a forma como Kelsey age dá a entender uma superioridade inconsciente mais do que o traço de uma personalidade extrovertida, algo que não ocorreria se tivéssemos os papéis invertidos, ou seja, se Kelsey fosse a única mulher negra num ambiente exclusivamente frequentado por pessoas brancas.

Assim, é importante destacar que a temática racial da cena não vem sozinha: em primeiro plano está a questão imigratória, como fica evidente no comentário de Ifemelu a respeito de Kelsey: “She recognized in Kelsey the nationalism of liberal Americans who copiously criticized America but did not like you to do so; they expected you to be silent and grateful, and always reminded you of how much better than wherever you had come from America was”³⁷⁴ (Am, p. 189). Quando a nova cliente demonstra interesse pelo livro que Ifem está lendo e pergunta sobre o que é o romance, o narrador entra na consciência de Ifemelu e, por meio do discurso indireto livre, questiona: “Why did people ask “What is it about?” as if a novel had to be about only one thing”³⁷⁵ (Am, p. 189). Esse comentário pode tanto implicar uma reflexão intradieética, isto é, dentro do contexto da cena, quanto metalinguística. Como reflexão intradieética, pode se aplicar a outras obras citadas em *Americanah* e como os personagens as compreendem, como acontece nessa mesma cena quando Kelsey fala sobre o romance de Naipaul, conforme veremos a seguir. Como exercício de metalinguagem, pode fazer com que o leitor pense a respeito de *Americanah*, ponderando, talvez, sobre o que responderia se se deparasse com essa mesma pergunta.

No nível do autor implícito, Kelsey parece entrar na narrativa com o propósito de representar o leitor que lê de forma acrítica ou ainda que conduz a compreensão da

³⁷⁴ “Reconheceu nela o nacionalismo dos americanos liberais que criticavam abundantemente os Estados Unidos, mas não gostavam que você o fizesse; esperavam que você fosse silencioso e grato, e sempre lembravam o quanto a América era melhor do que seu país de origem.” (Am*, p. 206).

³⁷⁵ “Por que as pessoas perguntavam “É sobre o quê?”, como se um romance só pudesse ser sobre uma coisa?” (Am*, p. 206).

obra para o que lhe satisfaz. É nesse sentido que se direciona o comentário de Kelsey sobre *Things fall apart* e *A bend in the river*:

“I’ve been reading books to get ready [to travel to Africa]. Everybody recommended *Things fall apart*, which I read in high school. **It’s very good but sort of quaint, right?** I mean like it didn’t help me understand modern Africa. I’ve just read this great book, *A Bend in the River*. **It made me truly understand how modern Africa works.**”³⁷⁶ (Am, p. 189) [grifo nosso]

Para a personagem, a obra prima de Chinua Achebe seria pitoresca ou excêntrica enquanto que o livro de Naipaul realmente a ajudara a compreender o que ela chama de “África moderna”. Percebe-se que Kelsey procura nesses livros algo semelhante ao que Ifemelu buscou na literatura ao se ver frente a uma cultura muito diferente da sua, quando chegou aos Estados Unidos: compreender como funcionam as relações sociais e culturais daquele outro lugar. A crítica de Ifemelu, no entanto, não se direciona à qualidade do livro que Kelsey leu, mas sim à maneira como a garota leu:

She did not think the novel was about Africa at all. It was about Europe or the longing for Europe, about the battered self-image of an Indian man born in Africa, who felt so wounded, so diminished, by not having been born European, a member of a race which he had elevated for their ability to create, that he turned his imagined personal insufficiencies into an impatient contempt for Africa; in his knowing haughty attitude to the African, he would become, even if only fleetingly, a European.³⁷⁷ (Am, p. 190)

Ou seja, Kelsey diz ter realmente compreendido a África moderna lendo o romance de um autor caribenho cuja narrativa está centrada em um personagem indiano (ou de ascendência indiana, pelo que fica implícito) nascido na África. Se levarmos em consideração o comentário de Ifemelu de que esse livro não era sobre a África, mas sobre a Europa, é possível deduzir que Kelsey provavelmente se sentiu mais “confortável” ao

³⁷⁶ “Estou lendo uns livros para me preparar [para viajar para a África]. Todo mundo recomendou *O mundo se despedaça*, que eu li no colégio. É muito bom, mas meio antiquado, não é? Tipo, ele não me ajudou a entender a África moderna. Acabei de ler um livro incrível, *Uma curva no rio*. Fez com que eu realmente entendesse como a África moderna funciona.” (Am*, p. 207).

³⁷⁷ “Ela não achava que aquele romance era sobre a África, de jeito nenhum. Era sobre a Europa, ou um anseio pela Europa, sobre a imagem negativa que um homem indiano nascido na África tinha de si mesmo, um homem que se sentia tão ferido, tão humilhado, por não ter nascido europeu, por não ser membro de uma raça que alçara às alturas devido à sua habilidade de criar, que transformava suas insuficiências pessoais imaginárias num desprezo impaciente pela África; através de sua atitude altiva e presumida com o africano, ele podia se tornar, mesmo que brevemente, um europeu.” (Am*, p. 207).

ler Naipaul, pois reforçaria suas opiniões a respeito da cultura africana; ao passo que Chinua Achebe possivelmente a deixou desconfortável exatamente por questionar os ideais europeus. A discussão se encerra com Ifemelu e Kelsey “acusando-se” mutuamente de ler de maneira parcial: ““Oh, well, I see why you would read the novel like that.” “And I see why *you* would read it like you did,” Ifemelu said”³⁷⁸ (Am, p. 190).

O romance de Achebe aparece ainda outra vez na narrativa, quando Ranyinudo considera a tentativa de suicídio de Dike algo estrangeiro e Ifemelu se enfurece, respondendo: “Foreign behaviour? What the fuck are you talking about? Foreign behaviour? **Have you read *Things fall apart?***”³⁷⁹ (Am, p. 425) [grifo nosso]. Nesse ponto, se o leitor desconhece a obra de Achebe a referência perde o sentido. Para os que já leram *Things fall apart* não é difícil compreender o motivo pelo qual Ifemelu o cita como argumento para questionar a amiga sobre o suicídio ser algo que não faz parte da cultura nigeriana: Okwonkwo, personagem central do romance, depois de cumprir os sete anos de exílio em virtude do assassinato de um homem da vila, retorna à sua terra natal e a encontra transformada por religiosos europeus (colonizadores). Seus costumes e crenças são considerados errados e ele vê o próprio filho cedendo a esse discurso. Sem poder fazer nada sobre o avanço da colonização e acuado pelas regras impostas, Okwonkwo enforca-se ao final da narrativa. É importante destacar, no entanto, que a comparação de Ifem se restringe a reforçar seu argumento de que o suicídio faz sim parte da cultura nigeriana, já que os motivos da ação e o contexto não são os mesmos. Além disso, o episódio nos lembra o trecho sobre depressão, em que a personagem se recusa a aceitar um diagnóstico por considerá-lo estrangeiro, por, em sua língua materna, não haver nome para aquilo. Nesse sentido, fica o convite à reflexão que se delineia sobre o suicídio de Okwonkwo, a tentativa de suicídio de Dike e a depressão como algo estrangeiro.

Monk Memoirs é citado por Mirabelle, amiga de Shan que, por sua vez, comenta: “It’s a cowardly, dishonest book”³⁸⁰ (Am, p. 336). No contexto da cena, os personagens discutem sobre raça. Shan diz que é impossível escrever bons livros sobre a temática nos Estados Unidos e que a maioria dos leitores é incapaz de “engolir” uma narrativa crua sobre o assunto. Assim como ocorre com *Things fall apart*, a referência ao romance do

³⁷⁸ “Bem, eu entendo por que você vê o romance desse jeito”. “E eu entendo por que *você* o vê como viu”, disse Ifemelu.” (Am*, p. 207).

³⁷⁹ “Comportamento estrangeiro? Do que você está falando, porra? Comportamento estrangeiro? Já leu *O mundo se despedaça?*” (Am*, p. 458).

³⁸⁰ “É um livro covarde e desonesto.” (Am*, p. 364).

autor indiano Om Swami perde o sentido se o leitor desconhece a obra citada. E nesse caso é interessante a resposta de Shan quando Mirabelle diz que havia lido uma resenha sobre o livro: “That’s the problem. You read more about books than you read actual books”³⁸¹ (Am, p. 336), pois funciona como uma crítica direcionada ao próprio leitor. Por outro lado, é curioso que a personagem cite esse livro. Primeiro, porque a primeira publicação de *Monk Memoirs* foi em dezembro de 2014, ou seja, após a primeira edição de *Americanah* (2013); segundo, porque parece uma referência fora de contexto, já que se trata da autobiografia de um monge indiano. Temos, então, duas hipóteses: ou essa referência foi inserida na segunda edição do romance, em 2017, ou o livro citado por Mirabelle, por mais que tenha o mesmo título, não é o de Om Swami, sendo, então, um livro pertencente apenas ao universo ficcional de *Americanah*. Como não temos a edição de 2013 do romance de Chimamanda, não foi possível identificar qual das duas hipóteses estaria correta. Ainda assim, parece que o centro da questão não é propriamente o livro *Monk Memoirs*, mas a crítica de Shan sobre se ler mais *sobre* os livros do que os próprios livros.

A autobiografia de Obama, por sua vez, é citada no contexto das eleições presidenciais. O romance parece incorporar esse momento histórico dos Estados Unidos como uma forma de mostrar tanto a relevância quanto a complexidade dessa conjuntura política. Ao ler o livro de Obama, Ifemelu “was absorbed and moved by the man she met in those pages, an enquiring and intelligent man, a kind man, a man so utterly, helplessly, winningly humane”³⁸² (Am, p. 353). À primeira vista, parece que o romance está a enaltecer o outrora primeiro presidente negro dos Estados Unidos. Mas isso implicaria uma simplificação do tema o que, aparentemente, não é o objetivo da autora. Nesse sentido, é mister procurar as fissuras dessa primeira imagem, a começar pela própria autobiografia.

Publicado pela primeira vez em 1995 e relançado em 2004, o livro de Obama ganhou notoriedade principalmente após sua candidatura à presidência. Considerando o gênero em que *Dreams from my father* se insere, ou seja, não-ficção, é importante destacar que os eventos e experiências que aparecem num texto autobiográfico são selecionados de modo a se construir uma determinada imagem do autor. Isso é inerente ao gênero e não necessariamente uma manipulação de má fé. Por mais que o autor, no caso Barack

³⁸¹ “Esse é o problema. Você lê mais sobre livros do que livros propriamente ditos.” (Am*, p. 364).

³⁸² “Ficou absorta e tocada pelo homem que conheceu naquelas páginas, um homem curioso e inteligente, um homem gentil, um homem tão absoluta e irresistivelmente humano.” (Am*, p. 382).

Obama, possa ser honesto e sincero em relação ao que escreve no livro, não se pode deixar de lado o fato de que está ali apenas o que ele escolheu colocar. Assim, a imagem que salta aos olhos de Ifemelu de um homem inteligente, gentil e extremamente humano é aquela construída pela autobiografia e não corresponde, necessariamente, à própria pessoa de Obama. Além disso, alguns eventos relatados ao longo do romance evidenciam outras facetas do autor de *Dreams from my father*. Por exemplo, quando o pastor da igreja que ele frequentava é filmado durante um sermão dizendo “God Damn America”³⁸³ (Am, p. 357), e em resposta ele faz um discurso sobre raça:

She [Ifemelu] imagined him, the boy who knew his grandmother was afraid of black men, now a man telling that story to the world to redeem himself. She felt a small sadness at this thought. As Obama spoke, compassionate and cadenced, American flags fluttering behind him, Blaine shifted, sighed, leaned back on the couch. Finally, Blaine said, “It’s immoral to equate black grievance and white fear like this. It’s just *immoral*.” **“This speech was not done to open up a conversation about race but actually to close it. He can win only if he avoids race. We all know that,”** Grace said. “But the important thing is to get him into office first. The guy’s gotta do what he’s gotta do. At least now this pastor business is closed.”³⁸⁴ (Am, p. 357) [grifo nosso]

Pelo comentário de Grace, amiga de Blaine, é possível perceber que o discurso de Obama nada mais era que uma forma de apaziguar os ânimos exaltados pela fala do reverendo – tomada de forma descontextualizada, é importante frisar –, caracterizando uma estratégia de campanha necessária para reaver a possibilidade de ele ser eleito. Se por um lado esse e outros episódios não contradizem a imagem de um homem comprometido e humano, por outro, mostra que a América não subjuga apenas os imigrantes, como fez com tia Uju. Obama deve ser subjugado também, de certa forma, para que tenha chance de ganhar a eleição. E nesse sentido, o discurso de que a América estaria “preparada” para um presidente negro, como Paula (ex-namorada de Blaine) e Pee (namorada de Paula) discutem, não seria verdadeiro, já que a eleição não refletiria uma

³⁸³ “Deus amaldiçoe a América” (Am*, p. 386).

³⁸⁴ “Ela o imaginou, aquele menino que sabia que sua avó tinha medo de homens negros, e que agora era um homem contando aquela história ao mundo para se redimir. Sentiu uma leve tristeza ao pensar nisso. Enquanto Obama falava, com compaixão e cadência, diante de bandeiras americanas que tremulavam, Blaine se remexia, suspirava, recostava-se no sofá. Afinal Blaine disse: “É imoral igualar a indignação dos negros ao medo dos brancos dessa maneira. Simplesmente *imoral*”. **“Esse discurso não foi feito para iniciar a conversa sobre questões raciais, mas para colocar um ponto final nela. Ele só vai conseguir ganhar se evitar falar em raça. Nós todos sabemos disse”,** disse Grace. “O importante é ele ser eleito. O cara tem que fazer o necessário. Pelo menos agora essa história do pastor acabou.” (Am*, p. 386-387) [grifo nosso].

transformação na forma de pensar dos americanos. Ou seja, o presidente poderia ser negro, desde que evitasse falar sobre raça e se dobrasse à vontade de seus eleitores.

Os outros três romances citados em *Americanah* e que trazem questões raciais em suas narrativas são *Cane*, *The fire next time* e *Huckleberry Finn*. Nos três casos, a referência não vem acompanhada de comentários dos personagens a respeito de como essas obras tratam do tema. No entanto, na tradição literária esses são livros conhecidos por trazer essas discussões. O romance experimental de Jean Toomer gira em torno da experiência dos afro-americanos nos Estados Unidos, misturando verso e prosa. *The fire next time* é um livro de não-ficção de Baldwin que reúne diversos ensaios sobre questões raciais. E, por fim, Mark Twain narra, em *Huckleberry Finn*, a história do personagem que dá nome ao livro, um escravo fugido, amigo de Tom Sawyer, outro personagem de Twain, durante a fuga pelo rio Mississippi. Os livros de Baldwin são os primeiros que Ifemelu busca, por indicação de Obinze, para compreender melhor a cultura de seu novo país. Se o autor de *Se a rua Beale falasse* a fascina, o mesmo não acontece com o livro de Twain, também indicado por Obinze: ela desiste da leitura nos primeiros capítulos, reclamando que não conseguia entender a linguagem em que o texto havia sido escrito. Por fim, é importante destacar que, além dessas obras, as personagens ainda se referem a livros escritos por outros personagens: o livro de memórias de Shan, e o livro de Bill, que Ifemelu conhece num dos *salons* de Shan, sobre viagem, intitulado *Travelling while black*, ambos relacionados à experiência deles como afro-americanos.

Assim, podemos inferir que a literatura como sistema constitui um elemento simbólico na narrativa de *Americanah*, na medida em que representa a construção de um imaginário, seja em relação à nação, seja em relação à raça, seja em relação ao sujeito.

Em seguida, destacamos como elemento simbólico o cabelo: ele marca a transição da personagem, representa uma estrutura de poder e constitui um aspecto importante da identidade de Ifemelu. É significativo, portanto, que, já no primeiro contato com a personagem, Ifemelu esteja indo ao salão. Como destacamos alhures, o fato de o salão de Mariama ficar em Trenton também tem relação com as estruturas de poder envolvendo o cabelo: salões especializados em cabelos afro só existem na periferia da cidade em virtude da segregação urbana. Nessas primeiras páginas, a partir do diálogo com a trançista Aisha, se estabelece uma relação dicotômica entre cabelo natural e cabelo relaxado: ao mesmo tempo em que o cabelo natural representa uma condição de empoderamento da mulher negra, ele também denota uma estrutura de poder que

inferioriza mulheres negras que optam por relaxar o cabelo, como fica subentendido no diálogo supracitado entre Aisha e Ifem (Am, p. 12).

Em seguida, acompanhamos a saga de Ifemelu com o próprio cabelo numa trajetória cujo clímax envolve uma séria queimadura no couro cabeludo. Nessa primeira fase da personagem, nos deparamos com a história da mãe de Ifemelu, cujos cabelos fartos e longos foram impiedosamente cortados e queimados depois de sua conversão. Apesar de não ser tratado dessa forma de maneira explícita, é possível dizer que esse momento marca a vida de Ifem como um trauma de infância. A partir dali ela parece se distanciar cada vez mais da mãe, cuja ignorância permeada pela cegueira promovida pela religião lhe parece intransponível. Mesmo que o cabelo da mãe cresça novamente, parece que a fascinação que ele exercia sobre Ifemelu jamais se recupera. É como se até aquele momento, a mãe fosse para ela uma figura quase mitológica com suas inacreditáveis madeixas e, após o corte, ela se tornasse apenas uma fanática religiosa demasiadamente humana.

É preciso destacar que nesse trecho há uma oposição clara entre o cabelo relaxado da mãe e o cabelo crespo de Ifemelu em que o aspecto positivo se relaciona ao primeiro e o negativo, ao segundo. O cabelo de Ifem chega a ser, inclusive, agressivo: “braiders said it cut them like a knife”³⁸⁵ (Am, p. 41). Por outro lado, a protagonista não parece considerar o próprio cabelo como algo definitivamente ruim. Enquanto está na Nigéria, ela não considera a possibilidade de relaxar os cabelos e usa-os trançados sem pensar muito no assunto. Embora o cabelo extremamente liso esteja relacionado a uma posição social elevada e a um ideal de beleza que possivelmente está ligado ao padrão da mulher branca, o cabelo negro trançado não é mal visto como acontece nos Estados Unidos.

Para compreender a dimensão política e ideológica do significado de se adotar o cabelo afro em contraposição ao alisamento químico, vale citar Grada Kilomba (2019, p. 126-127):

Historicamente, o cabelo único das pessoas *negras* foi desvalorizado como o mais visível estigma da negritude e usado para justificar a subordinação de africanas e africanos (Banks, 2000; Byrd e Tharps, 2001; Mercer, 1994). Mais do que a cor de pele, o cabelo tornou-se a mais poderosa marca de servidão durante o período de escravização. Uma vez escravizadas/os, a cor da pele de africanas/os passou a ser tolerada pelos senhores *brancos*, mas o cabelo não,

³⁸⁵ “[...] as cabeleireiras que o trançavam diziam que os fios cortavam que nem faca.” (Am*, p. 49).

que acabou se tornando um símbolo de “primitividade”, desordem, inferioridade e não-civilização. O cabelo africano foi então classificado como “cabelo ruim”. Ao mesmo tempo, *negras* e *negros* foram pressionadas/os a alisar o “cabelo ruim” com produtos químicos apropriados, desenvolvidos por indústrias europeias. Essas eram formas de controle e apagamento dos chamados “sinais repulsivos” da *negritude*. Nesse contexto **o cabelo tornou-se o instrumento mais importante da consciência política entre africanas/os e africanas/os da diáspora. Dreadlocks, rasta, cabelos crespos ou “black” e penteados africanos transmitem uma mensagem política de fortalecimento racial e um protesto contra a opressão racial. Eles são políticos e moldam as posições de mulheres *negras* em relação a “raça”, gênero e beleza. Em outras palavras, eles revelam como negociamos políticas de identidade e racismo – pergunte a Angela Davis!**

Assumir, então, o cabelo natural afro no caso de Ifemelu teoricamente constituiria um “instrumento de consciência política”. No entanto, não podemos deixar de destacar que é o fato de estar numa situação confortável e estabilizada que permite que ela faça essa escolha sem se preocupar com a forma como seria vista pelas pessoas ao redor. Para cuidar do cabelo, Ifemelu compra produtos específicos que não estão à venda em lojas e mercados, trocando informações com outras mulheres negras sobre o assunto. Embora não seja algo explicitado no romance, é possível inferir que ter cabelo natural naquele contexto não era algo simples. Provavelmente envolvia um custo maior do que o de manter as madeixas lisas, por mais que isso não fosse saudável. Assim, parece que o romance tenta construir, a partir do cabelo, um elemento simbólico de consciência política, resistência e descolonização, mas, a forma como opera sua representação acaba por enfraquecer seu significado, pois Ifemelu não demonstra ter consciência do que o cabelo afro representa, em especial na cultura afro-americana. Por outro lado, isso está harmonia com o que é proposto na configuração de Ifemelu como personagem. Ela se coloca como “Non-American Black” e, dessa forma, estabelece seu lugar de fala como diferente do da “American Black woman”. Isso fica expresso na cena em que ela e Blaine estão na fila do caixa do supermercado e uma mulher pede para tocar seu cabelo:

Weeks before, an older white woman standing in line behind them at the grocery store had said, “Your hair is so beautiful, can I touch it?” and Ifemelu said yes. The woman sank her fingers into her Afro. She sensed Blaine tense, saw the pulsing at his temples. “How could you let her do that?” he asked afterwards. “Why not? How else will she know what hair like mine feels like? She probably doesn’t know any black people.” “And so you have to be her guinea pig?” Blaine asked. He expected her to feel what she did not know how

to feel. There were things that existed for him that she could not penetrate.³⁸⁶
(Am, p. 313)

Para Blaine a atitude da mulher tem um significado que escapa a Ifemelu, assim como vimos na cena em que negros americanos e não-americanos discutem a respeito da censura à palavra *nigger*. Assim, pode-se perceber que as estruturas de poder que envolvem o cabelo não são estanques: alteram-se conforme o contexto em que a personagem se encontra. Além disso, o fato de Ifem passar a ver beleza no cabelo natural e, inclusive, a incentivar outras mulheres negras a não alisar o cabelo, tem profunda relação com a construção de sua identidade como mulher negra ou “non-American black”. Ou seja, como a própria personagem afirma, ela só passou a se ver como negra quando pisou nos Estados Unidos. Antes, isso não era (ou não parecia ser) uma questão. Logo, sua identidade negra foi construída enquanto imigrante nigeriana em território estadunidense e o cabelo foi parte importante desse processo.

Nesse sentido, o sotaque também parece exercer um papel na construção de identidade e empoderamento da personagem. O trecho citado no tópico 1, em que Cristina Tomas, ao recebê-la na universidade, fala com Ifem extremamente devagar, mostra o preconceito em relação a sotaques diferentes. Também é possível associar esse momento ao racismo, na medida em que, como coloca Kilomba (2019), é frequente pessoas brancas presumirem que pessoas negras são estrangeiras e, além disso, no caso de pessoas negras oriundas de países colonizados, que não saibam falar a língua de seu colonizador (cf. FANON, 2020). Assim, o episódio de Cristina Tomas poderia estar relacionado a esses dois preconceitos ao mesmo tempo, embora Ifemelu só tome consciência de um: o sotaque. No momento em que a protagonista se vê confundida com uma americana nativa pelo operador de telemarketing, ou seja, quando a emulação do “American accent” foi plenamente aperfeiçoada, Ifem resolve abandoná-lo:

Ifemelu decided to stop faking an American accent on a sunlit day in July, the same day she met Blaine. It was convincing, the accent. [...] but the accent creaked with consciousness, it was an act of will. [...] On that July morning,

³⁸⁶ “Semanas antes, uma mulher idosa e branca que estava atrás deles na fila do supermercado disse: “Seu cabelo é tão lindo, posso tocar nele?”, e Ifemelu deixou. A mulher mergulhou os dedos em seu afro. Ela sentiu Blaine ficando tenso, viu a pulsação em suas têmporas. “Como você pôde deixar aquela mulher fazer aquilo?”, ele perguntou depois. “Por que não? De que outra maneira ela vai saber como é a sensação de tocar um cabelo como o meu? Ela não deve conhecer nenhuma negra.” “E você tem que ser a cobaia dela?”, perguntou Blaine. Ele esperava que Ifemelu sentisse o que ela não sabia como sentir. Havia coisas que existiam para ele que ela não sabia como penetrar.” (Am*, p. 339).

her weekend bag already packed for Massachusetts, she was making scrambled eggs when the phone rang. The caller ID showed “unknown” and she thought it might be a call from her parents in Nigeria. But it was a telemarketer, a young, male American who was offering better long-distance and international phone rates. [...] “May I ask who I’m talking to?” “My name is Ifemelu.” He repeated her name with exaggerated care. “Is it a French name?” “No. Nigerian.” “That where your family came from?” “Yes.” She scooped the eggs onto a plate. “I grew up there.” “Oh, really? How long have you been in the US?” “Three years.” “Wow. Cool. You sound totally American.” “Thank you.” Only after she hung up did she begin to feel the stain of a burgeoning shame spreading all over her, for thanking him, for crafting his words “You sound American” into a garland that she hung around her own neck. **Why was it a compliment, an accomplishment, to sound American?** She had won; Cristina Tomas, pallid-faced Cristina Tomas under whose gaze she had shrunk like a small, defeated animal, would speak to her normally now. She had won, indeed, but her triumph was full of air. Her fleeting victory had left in its wake a vast, echoing space, because **she had taken on, for too long, a pitch of voice and a way of being that was not hers.** And so she finished eating her eggs and resolved to stop faking the American accent.³⁸⁷ (Am, p.173-175) [grifo nosso]

No trecho em destaque fica evidente que o sotaque era uma questão de identidade: “a way of being that was not hers” e que emular o “American accent”, motivo pelo qual ela e as amigas zombavam de Bisi, a fazia fingir ser alguém que não era ela. Além disso, é importante ressaltar o caminho de reflexão que a personagem percorre até tomar a decisão de parar com o sotaque americano: primeiro, ela agradece ao rapaz do telemarketing por ele ter dito “You sound American”; em seguida, se questiona sobre sua própria atitude, isto é, procura investigar os motivos que a levaram considerar aquilo um elogio; então, lembra-se do episódio de Cristina Tomas; e, por fim, decide que não fará mais isso, assumindo seu “Nigerian accent”, ou seja, assumindo sua própria identidade:

³⁸⁷ “Ifemelu decidiu parar de fingir que tinha sotaque americano num dia ensolarado de julho, o mesmo dia em que conheceu Blaine. Era um sotaque convincente. [...] mas o sotaque tinha rachaduras, era consciente, precisava ser lembrado. [...] Naquela manhã de julho, já com a mala arrumada para ir passar o fim de semana em Massachusetts, ela estava fazendo ovos mexidos quando o telefone tocou. O identificador de chamadas mostrou “número desconhecido” e Ifemelu achou que podia ser um telefonema de seus pais na Nigéria. Mas era um funcionário de telemarketing, um jovem americano que estava oferecendo tarifas mais baratas para ligações interurbanas e internacionais. [...] “Posso perguntar com quem eu falo?” “Meu nome é Ifemelu.” Ele repetiu o nome dela com um cuidado exagerado. “É um nome francês?” “Não. Nigeriano.” “Sua família é de lá?” “É.” Ela pegou os ovos com a espátula e pôs no prato. “Fui criada lá.” “É mesmo? Há quanto tempo você está nos Estados Unidos?” “Três anos.” “Uau. Legal. Você parece uma americana falando.” “Obrigada.” Só depois de desligar Ifemelu começou a sentir a mácula de uma vergonha crescente se espalhando sobre ela, por ter agradecido ao rapaz, por ter transformado as palavras dele, “Você parece uma americana falando”, numa guirlanda que pôs em volta do próprio pescoço. **Por que era um elogio, uma realização, soar como um americano?** Ifemelu tinha ganhado; Cristina Tomas, a branca Cristina Tomas sob cujo olhar se encolhera como um pequeno animal derrotado, falaria normalmente com ela agora. Tinha ganhado de fato, mas seu triunfo era vazio. Sua vitória efêmera havia criado um enorme espaço oco, porque **ela assumira, por tempo demais, um tom de voz e uma maneira de ser que não eram seus.** Assim, ela acabou de comer os ovos e decidiu parar de fingir que tinha sotaque americano.” (Am*, p. 189-191) [grifo nosso].

“This was truly her; this was the voice with which she would speak if she were woken up from a deep sleep during an earthquake” (Am, p. 175). Ainda que ela planeje uma atitude de defesa caso encontre alguém como Cristina Tomas na Thirtieth Street Station, Ifemelu decide não mais se encolher diante de situações de preconceito linguístico.

Dessa forma, se num primeiro momento Ifemelu tenta de todas as formas compreender e se mesclar à cultura americana, a partir desse momento parece que ela abandona esse ideal e passa a viver sendo ela mesma, algo que ecoa o conselho de tia Uju quando ela comentou que conheceria a mãe de Obinze num almoço: “be yourself”. No entanto, essa questão identitária não para por aí, pois a partir de determinado momento Ifemelu passa a querer se afirmar cada vez mais como nigeriana, enquanto suas atitudes demonstram que, de alguma forma, os treze anos em que viveu nos Estados Unidos acabaram mudando-a. É por isso que ela se irrita quando Aisha pergunta se ela sabe falar Igbo ou quando os pais questionam sua decisão de voltar para a Nigéria perguntando *if she would be able to cope with Nigeria*. Ao efetivar sua mudança para a terra natal, ela percebe que realmente não é mais a mesma Ifemelu que deixou a Nigéria tanto quanto a própria Nigéria não é mais a mesma que ela deixou há mais de uma década. Ifemelu não reconhece os espaços por onde anda e, ao começar a trabalhar na revista como editora, não tem outro jeito se não assumir que ela havia se tornando uma estrangeira no próprio país. Assim, por mais que ela assuma sua identidade racial e nacional através do cabelo e do *accent* ela não consegue, simplesmente, ser imune às transformações de viver imersa numa outra cultura.

Ainda em relação a esses dois aspectos é importante destacar que Obinze não passa por essa experiência. No curto período em que ele vive na Inglaterra, não há questões relacionadas ao cabelo afro ou ao sotaque nigeriano. Podemos estabelecer duas hipóteses para isso: 1) devido ao gênero; 2) devido à cultura britânica. As preocupações em relação ao cabelo são bem mais importantes para as personagens femininas na narrativa e não chegam a ser uma questão para as personagens masculinas. Além disso, como a Nigéria foi colonizada pela Inglaterra, o sotaque nigeriano talvez não cause tanto estranhamento em terras inglesas.

Por fim, a tentativa de suicídio de Dike oferece um terceiro elemento simbólico. Ao longo da narrativa, acompanhamos episódios da vida do filho de tia Uju: seu nascimento, sua infância, algumas de suas experiências na escola, com os amigos, e a adolescência. Após saber do que aconteceu, quando Dike já está fora de perigo em casa, Ifemelu questiona tia Uju:

“Do you remember when Dike was telling you something and he said ‘we black folk’ and you told him ‘you are not black’?” she asked Aunt Uju, her voice low because Dike was still asleep upstairs. [...] “Yes, I remember.” “You should not have said that.” “You know what I meant. I didn’t want him to start behaving like these people and thinking that everything that happens to him is because he’s black.” **“You told him what he wasn’t but you didn’t tell him what he was.”** “What are you saying?” [...] **“You never reassured him.”** “Ifemelu, his suicide attempt was from depression,” Aunt Uju said gently, quietly. “It is a clinical disease. Many teenagers suffer from it.” “Do people just wake up and become depressed?” “Yes, they do.” “Not in Dike’s case.” “Three of my patients have attempted suicide, all of them white teenagers. One succeeded,” Aunt Uju said, her tone pacifying and sad, as it had been since Dike came home from the hospital. **“His depression is because of his experience, Aunt!”** Ifemelu said, her voice rising, and then she was sobbing, apologizing to Aunt Uju, her own guilt spreading and sullyng her. Dike would not have swallowed those pills if she had been more diligent, more awake. She had crouched too easily behind laughter, she had failed to till the emotional soil of Dike’s jokes. **It was true that he laughed, and that his laughter convinced with its sound and its light, but it might have been a shield, and underneath, there might have been a growing pea plant of trauma.**³⁸⁸ (p. 379-380) [grifo nosso]

Para tia Uju, a tentativa de suicídio de Dike é resultado de uma doença psiquiátrica e não tem relação com o fato de ele ser negro. Já para Ifemelu, a depressão de Dike tem raízes exclusivamente em sua experiência de vida, mais especificamente relacionada a uma questão de identidade. Como ela diz para tia Uju: “You told him what he wasn’t but you didn’t tell him what he was”. Apesar da negativa de Uju, ao longo dos capítulos é possível observar diversos momentos em que o primo de Ifemelu se vê numa arena de tensões provocadas pela mãe, pelos amigos, pela escola e pela igreja, principalmente em virtude de sua cor de pele. Vejamos alguns desses momentos.

É possível destacar três aspectos na evolução da personagem Dike que culminam em sua tentativa de suicídio: 1) as alterações em seu comportamento; 2) a forma como

³⁸⁸ “Lembra quando Dike estava te contando algo e disse ‘nós, negros’ e você disse ‘não somos negros’?”, perguntou Ifemelu a tia Uju, em voz baixa porque Dike ainda estava dormindo no andar de cima. [...] “Lembro, sim.” “Você não devia ter feito aquilo.” “Você sabe o que eu quis dizer. Não queria que ele começasse a se comportar como essa gente e pensasse que tudo acontece por ele ser negro.” **“Você disse o que ele não é, mas não disse o que é.”** “Aonde está querendo chegar?” **“Você nunca passou segurança para ele.”** “Ifemelu, a tentativa de suicídio dele foi por causa de uma depressão”, disse tia Uju gentilmente, falando baixo. “É uma doença clínica. Muitos adolescentes sofrem disso.” “As pessoas um belo dia acordam deprimidas?” “Sim, acordam.” “Não no caso de Dike.” “Três dos meus pacientes tentaram se suicidar e todos eram adolescentes brancos. Um conseguiu”, disse tia Uju com um tom apaziguador e triste, o mesmo que usava desde que Dike saíra do hospital. **“A depressão dele foi causada pelo que viveu, tia!”**, disse Ifemelu, erguendo a voz, e então começou a soluçar e pedir desculpas, sua própria culpa espalhando-se e maculando-a. Dike não teria engolido aqueles remédios se ela tivesse sido mais diligente, mais alerta. Ela se escondera muito facilmente atrás do riso, deixara de remexer o solo emocional das piadas dele. **Era verdade que Dike ria e que suas risadas convenciam com seu som e sua luz, mas aquilo talvez fosse uma proteção e, por trás dela, talvez houvesse um trauma brotando e crescendo.** (Am*, p. 410-411) [grifo nosso].

ele encara as violências do cotidiano; e 3) a crise de identidade em que ele se encontra. As alterações de comportamento aparecem de forma sutil na narrativa. A princípio, Dike é descrito como uma criança alegre e expansiva. Essa alegria, que ele demonstra na maior parte do tempo, tanto faz parte de sua personalidade quanto do próprio fato de ser criança: “He was so small, so innocent, and yet there was a precociousness about him, but it was a sunny one; he did not nurse dark intentions about the adults in his world”³⁸⁹ (Am, p. 105). Nesse sentido, as experiências pelas quais ele passa no decorrer da narrativa, das quais, vale lembrar, só temos acesso a algumas sempre pelo olhar de Ifemelu, parecem desvelar um mundo menos alegre para Dike ao que ele corresponde com um fechamento de si, como pode-se observar nos trechos: “Dike’s teacher said he is aggressive”, “he seemed to her [...] to have become more reserved”, “His tone was flat, dispassionate”. No entanto, embora Ifemelu pareça ter a tendência a vincular isso ao fato de Dike ser negro e, portanto, sofrer preconceito, os primeiros sinais de fechamento do garoto se dão com a chegada de Bartholomew:

“He is an accountant, divorced, and he is looking to settle down. He is from Eziowelle, very near us.” [...] One Saturday, Bartholomew visited from Massachusetts. Aunty Uju cooked [...] Dike watched her, playing half-heartedly with his action figures, confused but also excited because he could sense her expectation. **When the doorbell rang, she told Dike, urgently, “Behave well!”** Bartholomew wore khaki trousers pulled up high on his belly, and spoke with an American accent filled with holes, mangling words until they were impossible to understand. Ifemelu sensed, from his demeanour, a deprived rural upbringing that he tried to compensate for with his American affection, his gonnas and wannas. **He glanced at Dike, and said, almost indifferently,** “Oh, yes, your boy. How are you doing?” “Good,” Dike mumbled. [...] **Quietly, Dike watched from the dining table, his toys untouched.**³⁹⁰ (Am, p. 115-116) [grifo nosso]

³⁸⁹ “Ele era tão pequeno, tão inocente e, no entanto, havia uma precocidade nele, mas uma precocidade solar; não acalentava intenções sombrias em relação aos adultos de seu mundo.” (Am*, p. 117).

³⁹⁰ “Ele é contador, divorciado e quer se casar de novo. É de Eziowelle, muito perto da nossa aldeia.” [...] Num sábado, Bartholomew chegou de Massachusetts para fazer uma visita. Tia Uju fez moelas picantes [...]. Dike ficou observando-a, brincando sem muita animação com seus super-heróis, confuso, mas também animado, porque podia sentir sua expectativa. **Quando a campainha tocou, ela disse a Dike, num tom de urgência: “Comporte-se!”**. Bartholomew usava calças cáqui de cintura alta e falava com um sotaque americano cheio de buracos, deturpando palavras até elas se tornarem impossíveis de entender. Ifemelu sentiu, pela maneira como agia, que Bartholomew tivera uma infância de privações no campo, a qual tentava compensar com sua afetação americana. **Ele olhou rapidamente para Dike e disse, quase com indiferença:** “Ah é, seu filho. Como você está?”. “Bem”, murmurou Dike. [...] **Dike observava tudo silenciosamente da mesa de jantar, sem tocar em seus brinquedos.**” (Am*, p. 126-127) [grifo nosso].

A apresentação do personagem em conjunto com a forma como Uju e Dike reagem à sua chegada culminam na opinião de Ifemelu a respeito do namorado da tia: Bartholomew é um homem rude, que tenta esconder sua falta de educação simulando o sotaque americano com seus “gonnas and wannas” como ela pontua. Mas o que mais a incomoda é a indiferença com que ele trata Dike, seu futuro enteado. É possível perceber ao final do trecho citado que o narrador objetivo descritivo atua de forma calculada: “Quietly, Dike watched from the dining table, his toys untouched”. Ou seja, provavelmente o garoto sentiu que tinha sido deixado de lado. Seu silêncio e os brinquedos intocados parecem um sinal de que ele não se sentia confortável perto do namorado da mãe. Apesar do alerta de Ifemelu de que Bartholomew não era digno de tia Uju, escondido na resposta que dá sobre o que tinha achado do homem – “He uses bleaching creams. [...] He must be using the cheap ones with no sunscreen. What kind of man bleaches his skin, *biko?*”³⁹¹ (Am, p. 117) – Uju se muda com Dike para Massachusetts.

Até então os problemas de Uju e Dike eram principalmente financeiros. Moravam num bairro periférico, Uju trabalhava em dois ou mais empregos para poder sustentar o filho e estudar para as provas até que tivesse seu diploma de medicina validado e pudesse se inscrever para fazer a residência. Ela estava exausta, como diz para Ifem. O garoto, no entanto, parecia feliz, mesmo com os rompantes violentos da mãe, como o episódio da caixa de cereal: “At the grocery store, Aunty Uju never bought what she needed; instead she bought what was on sale and made herself need it”³⁹² (Am, p. 108). Por isso, quando Dike diz que não quer o cereal em promoção (pague um, leve dois) porque não gosta do sabor, acontecem três situações: 1) Ifemelu percebe que a tia adota um sotaque diferente, utilizado somente quando falava com americanos brancos, “and with the accent emerged a new persona, apologetic and self-abasing”³⁹³ (Am, p. 108); 2) ela paga pelo produto ao invés de devolvê-lo na gôndola, “Because the cashier was watching”³⁹⁴ (Am, p. 108); 3) e, dentro do carro, puxa a orelha do filho, ameaçando-o: “I

³⁹¹ “Ele usa creme para clarear a pele. [...] Você não viu? O rosto dele tem uma cor engraçada. Deve estar usando um barato, sem protetor solar. Que espécie de homem clareia a pele, *biko?*” (Am*, p. 129).

³⁹² “No supermercado, tia Uju nunca comprava o que precisava; comprava o que estava em promoção e se obrigava a precisar daquilo.” (Am*, p. 119).

³⁹³ “Junto com o sotaque, surgia uma nova personalidade, de alguém que pedia desculpas, rebaixava-se.” (Am*, p. 120).

³⁹⁴ “[Porque] a mulher estava olhando” (Am*, p. 120).

have told you, do not ever take anything in the grocery! Do you hear me? Or do you want me to slap you before you hear?”³⁹⁵ (Am, p. 108).

Entretanto, após a mudança para Massachusetts, surgem outras questões relacionadas a Dike. Ele começa a ter problemas na escola e torna-se uma criança reservada, como pode-se observar nos trechos a seguir:

[...] “Something happened with Dike.” “What?” Ifemelu asked. “Miss Brown told me that she saw him in a closet with a girl. **The girl is in third grade. Apparently they were showing each other their private parts.**” There was a pause. “Is that all?” Ifemelu asked. “What do you mean, is that all? He is not yet seven years old! What type of thing is this? Is this what I came to America for?” “**We actually read something about this in one of my classes the other day. It’s normal. Children are curious about things like that at an early age, but they don’t really understand it.**” “Normal *kwa*? It’s not normal at all.” “Aunty, we were all curious as children.”³⁹⁶ (Am, p. 141) [grifo nosso]

Ifemelu left the party early; she wanted to speak to Dike before his bedtime. Aunty Uju picked up the phone. “Has Dike slept?” Ifemelu asked. “He’s brushing his teeth,” she said, and then in a lower voice, she added, “**He was asking me about his name again.**” “What did you tell him?” “The same thing. You know, he never asked me this kind of thing before we moved here.” “**Maybe it’s having Bartholomew in the picture, and the new environment. He’s used to having you to himself.**” “**This time he didn’t ask why he has my name, he asked if he has my name because his father did not love him.**” “**Aunty, maybe it’s time to tell him you were not a second wife,**” Ifemelu said. “I was practically a second wife.” Aunty Uju sounded defiant, even petulant, clenching her fist tightly around her own story. She had told Dike that his father was in the military government, that she was his second wife, and that they had given him her surname to protect him, because some people in the government, not his father, had done some bad things. “Okay, here’s Dike,” Aunty Uju said, in a normal tone. “Hey, Coz! You should have seen my soccer game today!” Dike said. “How come you score all the great goals when I’m not there? Are these goals in your dreams?” Ifemelu asked. He laughed. **He still laughed easily, his sense of humour whole, but since the move to Massachusetts, he was no longer transparent. Something had filmed itself around him, making him difficult to read, his head perennially bent towards his Game Boy, looking up once in a while to view his mother, and the world, with a weariness too heavy for a child. His grades were falling. Aunty Uju threatened him more often.** The last time Ifemelu visited, Aunty Uju told him, “I will send you back to Nigeria if you do that again!” speaking

³⁹⁵ “Eu já falei para não pegar nada no supermercado! Está me ouvindo? Ou quer que eu te dê um tapa pra você ouvir?” (Am*, p. 120).

³⁹⁶ “Aconteceu algo com Dike”. “O quê?”, perguntou Ifemelu. “A srta. Brown me disse que o viu dentro do closet com uma menina. **Ela está no terceiro ano. Parece que estavam mostrando as partes íntimas um para o outro.**” Fez-se um silêncio. “Só isso?”, perguntou Ifemelu. “Como assim, só isso? Ele não tem nem sete anos! O que é isso? É para isso que vim para os Estados Unidos?” “**Lemos algo sobre isso em uma das minhas aulas outro dia. É normal. As crianças têm curiosidade em relação a essas coisas quando são bem novinhas, mas não entendem bem o que elas são.**” “Normal, *kwa*? Não é normal de jeito nenhum.” “Tia, nós todos tínhamos curiosidade quando éramos crianças.” (Am*, p. 155) [grifo nosso].

Igbo as she did to him only when she was angry, and Ifemelu worried that it would become for him the language of strife.³⁹⁷ (Am, p. 170-171) [grifo nosso]

“Dike’s teacher said he is aggressive,” she told Ifemelu one day, after she had been called to come in and see the principal. “Aggressive, of all things. **She wants him to go to what they call special ed, where they will put him in a class alone and bring somebody who is trained to deal with mental children to teach him. I told the woman that it is not my son, it is her father who is aggressive. Look at him, just because he looks different, when he does what other little boys do, it becomes aggression.** Then the principal told me, ‘Dike is just like one of us, we don’t see him as different at all.’ What kind of pretending is that? **I told him to look at my son. There are only two of them in the whole school. The other child is a half-caste, and so fair that if you look from afar you will not even know that he is black. My son sticks out, so how can you tell me that you don’t see any difference? I refused completely that they should put him in a special class.** He is brighter than all of them combined. They want to start now to mark him. Kemi warned me about this. She said they tried to do it to her son in Indiana.”³⁹⁸ (Am, p. 171-172) [grifo nosso]

³⁹⁷ “Ifemelu saiu cedo da festa; ela queria falar com Dike antes de ele ir para a cama. Tia Uju atendeu o telefone. “Dike já foi dormir?”, perguntou. “Ele está escovando os dentes”, disse ela. E então, numa voz mais baixa, acrescentou: **“Dike estava perguntando sobre o sobrenome dele de novo”.** “O que você disse?” “A mesma coisa. Você sabe que ele nunca perguntou sobre esse tipo de coisa antes de nos mudarmos para cá.” **“Talvez seja o fato de agora existir o Bartholomew e de vocês estarem num ambiente novo. Está acostumado a ter você só para ele.”** “Dessa vez ele não perguntou por que tem meu sobrenome, perguntou se tem meu sobrenome porque o pai não o amava.” **“Tia, talvez esteja na hora de explicar que você não foi a segunda esposa do General”**, disse Ifemelu. “Eu praticamente fui.” Tia Uju falou num tom desafiador, quase petulante, apertando sua própria versão dos fatos com força no punho fechado. Ela dissera a Dike que seu pai fora membro do governo militar, que ela era sua segunda esposa e que eles haviam colocado seu sobrenome nele para protegê-lo, porque algumas pessoas do governo, embora não o pai dele, haviam feito coisas ruins. “Bem, Dike está aqui”, disse tia Uju num tom de voz normal. “Oi, prima! Você devia ter visto a partida de futebol que joguei hoje!”, disse ele. “Por que você só faz todos esses gols incríveis quando eu não estou aí? Será que você sonha com esses gols?”, perguntou Ifemelu. Dike riu. **Ele ainda ria com facilidade, tinha o senso de humor intacto, mas desde que se mudara para Massachusetts não era mais transparente. Uma camada fina de algo o envolvera, fazendo com que se tornasse difícil de decifrar, mantendo a cabeça eternamente baixa para ver o Game Boy, erguendo os olhos de tempos em tempos para observar a mãe e o mundo com um cansaço pesado demais para uma criança. As notas dele estavam caindo. Tia Uju o ameaçava com mais frequência.** Da última vez em que Ifemelu os visitara, tia Uju tinha dito para ele: “Vou mandar você de volta para a Nigéria se fizer isso de novo!”, falando igbo como só fazia quando estava com raiva. Ifemelu temia que, para Dike, igbo fosse se tornar a língua do conflito.” (Am*, p. 186-187) [grifo nosso].

³⁹⁸ “A professora de Dike disse que ele é agressivo”, contou a Ifemelu certo dia, depois de ser chamada para conversar com o diretor. “Agressivo, imagine. **Ela quer que ele faça o que chamam de educação especial, onde vai ser obrigado a fazer as aulas sozinho com alguém acostumado a lidar com crianças com problemas. Falei para a mulher que não é o meu filho, mas o pai dela que é agressivo. Olhe só para ele, só por ter a aparência diferente, quando faz o que os outros meninos fazem, dizem que é agressão.** Então o diretor me disse: ‘Dike é um de nós, nós não o vemos como sendo nem um pouco diferente’. Que fingimento é esse? **Eu disse a ele para olhar bem para meu filho. Só tem dois meninos como ele na escola inteira. O outro é mestiço e tem a pele tão clara que, se você olhar de longe, nem vai perceber que é negro. Meu filho se destaca, então como pode me dizer que não vê diferença? Absolutamente recusei que o colocassem na turma especial.** Ele é mais inteligente que todos os outros juntos. Querem começar agora, assim ele já fica marcado. Kemi me falou disse. Ela disse que tentaram fazer isso com o filho dela em Indiana.” (Am*, p. 187-188) [grifo nosso].

O primeiro e o terceiro trechos são ocorrências escolares. O primeiro refere-se a algo que, para Ifemelu é curiosidade infantil, ou seja, nada fora do normal. Assim, a repressão acontece mais dentro de casa do que na própria escola. Não sabemos de que forma Uju foi informada sobre o incidente. No entanto, o que fica evidente é a maneira com que ela lida com a situação: Uju se sente escandalizada e põe a culpa no ensino que oferecem ao seu filho nos Estados Unidos. O terceiro trecho, por outro lado, parece constituir um episódio de preconceito por parte da própria escola. Uju conta para Ifem que a professora de Dike havia dito que o garoto é agressivo. Embora na maioria das vezes Uju se porte a favor da opressão, seja obrigando o filho a se vestir de determinada maneira ou a não ter certos comportamentos na igreja para que as outras pessoas não os julguem com base na cor da pele, ou melhor, exatamente porque eles, por serem negros, seriam julgados de maneira diferente dos brancos que se vestem ou se comportam daquela forma, dessa vez ela tenta defender o menino. Uju acha um absurdo que considerem Dike agressivo sendo que, na opinião dela, ele não faz nada de diferente dos outros meninos. A única diferença seria, então, a cor da pele, como ela mesma aponta para o diretor: “My son sticks out how can you tell me that you don’t see any difference?”.

O segundo trecho, por sua vez, é o que deixa mais evidente a relação entre a alteração do comportamento de Dike e a mudança para Massachusetts. Uju conta para Ifemelu que o filho havia perguntado novamente a respeito de seu nome. Esse é o segundo momento em que a questão é levantada. O primeiro acontece logo que Dike nasce e a mãe de Ifemelu se indigna com o fato de o garoto ter apenas o sobrenome da mãe. Ainda assim, se nessa primeira vez trata-se apenas de uma questão cartorária, isso ganha relevância na narrativa na medida em que a ausência do sobrenome paterno se torna um ponto crítico na construção identitária do garoto. É importante destacar, outrossim, a mudança na pergunta de Dike sobre seu nome, como aponta tia Uju: “This time he didn’t ask why he has my name, he asked if he has my name because his father did not love him”. Embora a narrativa não confirme, a menção de Ifem a Bartholomew – “Maybe it’s having Bartholomew in the picture” – e a indiferença com que ele trata o enteado parecem sugerir, ou pelo menos instalar uma certa dúvida no leitor, se Bartholomew teria algo a ver com a alteração da pergunta de Dike de um simples “Por que eu não tenho o sobrenome do meu pai” para “Eu não tenho o sobrenome do meu pai porque ele não me amava?”.

Durante o período em que vivem em Warrington, tanto Uju quanto o filho sofrem ataques racistas. Uju, por exemplo, conta mais de uma vez sobre o comentário racista do

segurança da biblioteca pública por ela ter esquecido de tirar o livro não devolvido da bolsa, “You people never do anything right”, e quando um paciente pede que seu caso seja transferido para outro médico. Dike, por sua vez, além dos casos relatados acima, também sofre discriminação fora da escola:

There was a guardedness on his face, something close to sadness. “What’s wrong?” she asked, her arm around his shoulder. [...] “So how was camp?” “Good.” A pause. **“My group leader, Haley? She gave sunscreen to everyone but she wouldn’t give me any. She said I didn’t need it.”** She looked at his face, which was almost expressionless, eerily so. She did not know what to say. “She thought that because you’re dark you don’t need sunscreen. But you do. Many people don’t know that dark people also need sunscreen. I’ll get you some, don’t worry.” She was speaking too fast, not sure that she was saying the right thing, or what the right thing to say was, and worried because this had upset him enough that she had seen it on his face. **“It’s okay,” he said. “It was kind of funny. My friend Danny was laughing about it.” “Why did your friend think it was funny?” “Because it was!”** “You wanted her to give you the sunscreen, too, right?” “I guess so,” he said with a shrug. “I just want to be regular.” She hugged him. **Later, she went to the store and bought him a big bottle of sunscreen, and the next time she visited, she saw it lying on his dresser, forgotten and unused.**³⁹⁹ (Am, p. 183-184) [grifo nosso]

É interessante observar aqui a forma como Dike lida com a situação. A princípio, Ifemelu percebe no rosto do garoto que algo o havia chateado. Quando ele conta sobre o ocorrido, ela tenta encontrar uma possível justificativa para o fato de a líder do grupo não ter lhe dado protetor solar – “She thought that because you’re dark you don’t need sunscreen” – ao mesmo tempo em que se preocupa por achar que aquilo possa ter afetado tanto o primo a ponto de ela poder ver em seu rosto. Em seguida, Dike diz que aquilo havia sido engraçado, já que o amigo tinha rido. Ifemelu pergunta o motivo e ele se limita a responder “Because it was!”, o que sugere uma certa irritação por parte do menino que

³⁹⁹ “Havia algo de furtivo em seu rosto, algo parecido com tristeza. “O que foi?”, perguntou Ifemelu enlaçando-o pelos ombros. [...] “E como foi a colônia de férias?” “Legal.” Ele fez uma pausa. **“A guia do meu grupo, Haley, deu filtro solar para todo mundo passar, mas não quis dar para mim. Disse que eu não precisava.”** Ifemelu olhou para o rosto dele, que estava quase sem expressão, impávido a ponto de parecer assustador. Não soube o que dizer. “Ela achou que, como você tem a pele negra, não precisa de filtro solar. Mas precisa. Muita gente não sabe que pessoas negras também precisam de filtro solar. Não se preocupe, vou te dar um.” Ifemelu estava falando depressa demais, sem saber se aquilo era a coisa certa a dizer, ou o que seria a coisa certa a dizer, e preocupada porque o incidente o chateara tanto que ficara aparente em seu rosto. **“Não tem problema”, disse Dike. “Foi meio engraçado. Meu amigo Danny riu.” “Por que seu amigo acho que foi engraçado?” “Porque foi!”** “Você queria que ela tivesse dado filtro para você também, não é?” “Acho que sim”, respondeu ele, dando de ombros. “Só quero ser normal.” Ifemelu deu um abraço nele. **Mais tarde, foi ao mercado e comprou para ele uma embalagem enorme de filtro solar e, em sua visita seguinte, viu-a na cômoda, esquecida e fechada.**” (Am*, p. 200-201) [grifo nosso].

talvez tenha relação com a forma como ele se sentiu discriminado seguido da risada do amigo. Ou seja, é como se a resposta dele fosse mais para si do que para a prima. Tentando amenizar os efeitos nocivos daquilo, Ifem compra um frasco de protetor solar para Dike que, no entanto, sequer abre o produto: “she saw it lying on his dresser, forgotten and unused”, provavelmente porque o que importava realmente não era o protetor solar em si, mas a atitude da guia para com Dike. Assim, é possível perceber que a forma como Ifemelu e tia Uju experienciam as discriminações e o racismo difere da maneira como Dike os vivencia.

Após a separação de Uju e Bartholomew, ela e o filho se mudam para Willow e Dike parece voltar a ser um pouco a criança sorridente e alegre que fora:

He was playing basketball now, his grades had improved, he liked a girl called Autumn. **“You’re really settling in here.” “Yeah,” he said, and his smile reminded her of what it used to be in Brooklyn, open, unguarded.** “Remember the character Goku in my Japanese anime?” he asked. “Yes.” “You kind of look like Goku with your Afro,” Dike said, laughing. Kweku knocked and waited for her to say “Come in” before he poked his head in. “Dike, are you ready?” he asked. “Yes, Uncle.” Dike got up. “Let’s roll!”⁴⁰⁰ (Am, p. 300) [grifo nosso]

Além disso, Uju se envolve com outra pessoa, um médico nigeriano chamado Kweku que, ao contrário de Bartholomew, era gentil e gostava de Dike: “He was small and bespectacled, a gentleman and a gentle man; Ifemelu liked him because he liked Dike”⁴⁰¹ (Am, p. 300). A relação que se estabelece entre Kweku e Dike parece corroborar, de certa forma, uma possível intervenção negativa de Bartholomew na vida do primo de Ifem. Se, como ela afirmou para tia Uju, os problemas de Dike advinham da entrada de um padrasto em sua vida, isso possivelmente se repetiria com Kweku. No entanto, não é o que ocorre. Dike e Bartholomew jamais tiveram uma relação sequer amigável, como fica implícito na narrativa, ao passo que ele chega a chamar Kweku de tio, uma denominação que demonstra proximidade e afeto entre os dois. O excerto que destacamos

⁴⁰⁰ “Dike jogava basquete agora, suas notas tinham melhorado e ele gostava de uma menina chamada Autumn. **“Você está se adaptando bem aqui.” “Estou”, disse ele, e seu sorriso a fez lembrar como era seus sorrisos no Brooklyn, francos, sem reservas.** “Lembra aquele personagem de anime, o Goku?” “Lembro.” “Você meio que parece o Goku com esse afro”, disse Dike, rindo. Kweku bateu na porta e esperou que Ifemelu dissesse “Entre” antes de enfiar a cabeça pela fresta. “Já está pronto, Dike?”, perguntou. “Estou, tio. Vamos nessa!”” (Am*, p. 325) [grifo nosso].

⁴⁰¹ “Era um homem baixo e de óculos, um cavalheiro, um homem gentil; Ifemelu gostava dele, pois ele gostava de Dike.” (Am*, p. 325).

em negrito, ademais, reforça a ideia de que o problema de Dike não era necessariamente a discriminação ou o casamento da mãe, mas algo que provavelmente ocorrera entre ele e Bartholomew e de que não tomamos conhecimento na narrativa.

Mais adiante Dike é acusado de ter hackeado o sistema da escola. Ifemelu fica indignada. Kweku quer que eles façam uma reclamação formal. Tia Uju acredita que não dará em nada, até porque o diretor havia dito que não suspeitavam mais do garoto. E Dike, por fim, trata o fato com ironia: “You have to blame the black kid first”⁴⁰² (Am, p. 348). Obviamente não é uma situação sem importância. Dike havia sido acusado de ter cometido um crime sem que tivessem provas contra ele, simplesmente por causa da sua cor. É importante destacar que nem nesse episódio e nem nos outros existe uma menção direta à cor da pele como causa da discriminação: o racismo fica implícito, o que demonstra o quão difícil pode ser reportar e prestar queixa de situações como essas alegando que houve discriminação racial. Possivelmente por esse motivo é que Uju acredita que a orientação de Kweku não valha o esforço. Por outro lado, Dike teve de lidar com isso a vida toda, ao contrário de Uju e Ifem que só sentiram “na pele” no momento em que pisaram nos Estados Unidos. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais ele ri dessas situações, ainda que esse riso seja um indício, para Ifemelu, de que ele não estava demonstrando seus verdadeiros sentimentos, isto é, o quanto aquilo realmente o machucava.

Portanto, deve-se ter cautela ao afirmar, como Ifemelu o faz, que a tentativa de suicídio do garoto é pura e simplesmente resultado de sua experiência, como ela diz para tia Uju no trecho citado anteriormente. O diálogo travado entre as duas deixa implícito que, para Ifem, seu primo teria tentado se suicidar em virtude de sua experiência como negro e não, como tia Uju diz, de uma doença psiquiátrica cujas causas ainda são, muitas vezes, desconhecidas. Ifem quer encontrar algum elemento externo que dê conta de justificar o fato de Dike ter tomado todos aqueles comprimidos de Tylenol esperando não acordar mais. Se levarmos em consideração a experiência da própria Ifemelu com a doença, retomando o episódio em que ela se fecha para tudo e todos depois de aceitar o trabalho de “massagista” com o treinador de tênis, e a opinião comum dos estrangeiros, em especial aqueles advindos do continente africano, a respeito de doenças psiquiátricas, é importante que o leitor não se deixe levar somente pela interpretação de Ifem sobre o acontecido. O que a prima de Dike aponta constitui um fator entre outros que compõem

⁴⁰² “Você tem de culpar o negro primeiro” (Am*, p. 378).

o quadro do garoto. Dessa forma, as duas interpretações – de tia Uju e de Ifemelu –, além da própria construção do personagem ao longo da narrativa, concebem uma representação complexa não só da doença psiquiátrica como, principalmente, da experiência de vida do garoto.

Dike, ao contrário da prima, é praticamente um americano nativo. Exceto pelo fato de ter morado na Nigéria durante seu primeiro ano de vida, sua experiência não é a de um estrangeiro em terras estadunidenses. A própria Ifemelu afirma que o primo, aos quatro anos, já tinha “a seamless American accent and a hyper-happiness about him”⁴⁰³ (Am, p. 105). Ou seja, ele jamais passaria pelo que ela passou com Cristina Tomas e não teria uma questão identitária ligada ao sotaque estrangeiro. Por outro lado, tia Uju não queria que o filho se identificasse com o estereótipo do negro americano, mesmo que ele tivesse vivido a vida inteira nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, não conta nada ao garoto sobre seu pai ou o motivo pelo qual ele só tem o sobrenome dela, impedindo, ainda, Ifemelu de falar com Dike em Igbo, língua utilizada somente quando está brigando com o garoto.

A forma como Uju omite do filho a história de seu nascimento e utiliza a sua terra natal e a língua materna para ameaçá-lo, isto é, como uma punição, possivelmente constrói no imaginário do menino a ideia de que ele não deve se identificar com a cultura nigeriana. Ao mesmo tempo, a mãe também o impede de se identificar com a comunidade negra americana, deixando o garoto sem opções sobre como construir sua identidade. Assim, mesmo que, como tia Uju diz, a tentativa de suicídio seja fruto de uma doença psiquiátrica, não é possível negar que Ifem tem razão quando diz que a depressão de Dike era fruto de sua experiência, ainda que fique implícito que ela esteja falando da experiência como negro e não simplesmente de sua experiência de vida. Quando ele finalmente vai para a Nigéria, já ao final do romance, é possível perceber no diálogo entre ele e a prima, após a visita à casa dos pais de Ifem, que ele gostaria de ter sido criado sabendo de suas raízes, por isso ele lamenta não ter aprendido a falar Igbo quando criança e a forma como ele encolhe os ombros é interpretada pelo narrador “as though to say it was already too late”.

É possível inferir, então, que a interpretação de Ifemelu a respeito da tentativa de suicídio de Dike seja mediada pela sua própria experiência de vida. Ela acredita que as situações envolvendo discriminação racial tenham o mesmo efeito no garoto que teriam

⁴⁰³ “[...] um sotaque americano perfeito e uma hiperfelicidade” (Am*, p. 117).

(ou tiveram) nela e, por isso, o admite como causa da depressão do primo. Além disso, o leitor não tem acesso a outros elementos que poderiam corroborar a leitura de Ifem. Só podemos saber da vida de Dike através do olhar da prima.

Por outro lado, o autor implícito deixa pistas a respeito do significado simbólico do que ocorre com Dike, por exemplo, ao associar sua tentativa de suicídio ao romance *Things fall apart*, mencionado pela própria Ifemelu em resposta a Ranyinudo ter dito que aquele era um comportamento estranho como expusemos anteriormente. Essa associação parece calcar esse episódio à experiência colonial, o que extrapola tanto a interpretação de Uju quanto a de Ifem sobre o acontecido. Para Kilomba (2019, p. 188):

Dentro do racismo, o suicídio é quase a visualização, a performance da condição do *sujeito negro* em uma sociedade *branca*: na qual o *sujeito negro* é invisível. Essa invisibilidade é performada através da realização do suicídio. [...] O racismo força o *sujeito negro* a existir como “*Outra/o*”, privando-o de um eu próprio. O suicídio pode assim, de fato, ser visto como um ato performático da própria existência imperceptível. Em outras palavras, o *sujeito negro* representa a perda de si mesmo, matando o lugar da Outridade.

Essa interpretação faz sentido no contexto do romance na medida em que, como já colocamos anteriormente, havia uma questão identitária bastante presente na vida do personagem: nem americano, nem nigeriano; nem negro, nem branco, Dike se via no limbo do não-ser e, como tal, materializa essa perda de si através da tentativa de suicídio. Por fim, se quisermos ir além e relacionar essa análise à discussão a respeito dos romances de Achebe e Naipaul no salão de Mariama, é como se Dike representasse esse sujeito neocolonial contemporâneo: filho da diáspora e da colonização.

4.3.4. Objetividade e subjetividade

No primeiro tópico, apresentamos a classificação do narrador de *Americanah* sistematizada na Figura 1, na qual destacamos dois tipos de narradores principais: objetivo e subjetivo. O narrador subjetivo, nesse caso, está relacionado à subjetividade das personagens Obinze e Ifemelu que constituem, como analisamos, os dois pontos de vista a partir dos quais a narrativa é contada. No entanto, como foi destacado nesse mesmo tópico, o narrador objetivo, isto é, aquele que não está atrelado a nenhum dos dois personagens, também é dotado de personalidade. Isto é, pode-se dizer que o narrador objetivo possui uma subjetividade própria e diferente da subjetividade de Obinze e

Ifemelu. Logo, a objetividade e a subjetividade que propomos analisar neste tópico se referem a esse *narrador objetivo*.

A princípio, poderíamos dizer que o narrador objetivo descritivo e o narrador objetivo irônico correspondem, respectivamente, à objetividade e à subjetividade da narrativa. No entanto, não é assim que funciona. Vejamos o exemplo a seguir. Uma semana depois de terem a primeira experiência sexual, Ifemelu passa mal e acha que pode estar grávida. Desesperada, liga para tia Uju, que recomenda que ela faça um teste de gravidez num laboratório no centro da cidade, para que ninguém a reconheça. Ifem está com raiva de Obinze e ele não sabe o que fazer. O teste dá negativo, mas ela continua mal. À noite, depois de vomitar pela segunda vez, Obinze conta à mãe, que decide levá-la ao médico. No caminho, Ifemelu dispara: “We had sex, Aunty. Once”⁴⁰⁴ (Am, p. 96). A mãe de Obinze responde: “Let us see the doctor first”⁴⁰⁵ (Am, p. 96). Após a consulta, o médico diz que Ifem está com apendicite e precisará operar o mais rápido possível. A cirurgia é agendada para a tarde do dia seguinte e a mãe de Obinze diz que Ifem ficará na casa dela até que esteja recuperada. Dias depois da cirurgia, ela chama os dois para uma conversa. Ifemelu se mostra aberta a ouvir os conselhos da mãe de Obinze, apesar de se sentir ligeiramente desconfortável. Obinze, por sua vez, demonstra irritação, como pode-se perceber já no início quando ele fica em silêncio e Ifem, não. Utilizando a técnica da cena, o narrador objetivo descritivo parece isento, deixando que os personagens ajam por si mesmos. No entanto, os incisos que se seguem às falas de Ifem e Obinze, apesar de parecerem meramente descritivos, ao serem analisados em conjunto com o conteúdo do que foi dito adquirem tonalidades irônicas e, portanto, podem ser considerados subjetivos. Isso fica evidente quando Obinze diz “I’m not a small boy” e o narrador objetivo descritivo acrescenta “Then he got up and stalked out of the room”, o que altera completamente o sentido da fala de Obinze, pois suas atitudes parecem demonstrar o contrário do que foi dito: ele diz que não é uma criança e, no entanto, age como uma ao levantar-se e sair da sala.

Aqui é válido explorar a escolha lexical para descrever a cena: “stalk” de acordo com o Merriam-Webster Dictionary pode ser “walk stiffly or haughtily”. Na edição brasileira da Companhia das Letras, o trecho foi traduzido para “Então se levantou e saiu, altivo, da sala” (Am*, p. 108), o que estaria de acordo com “walk haughtily” – ou andar

⁴⁰⁴ “A gente fez sexo, tia. Uma vez.” (Am*, p. 106).

⁴⁰⁵ “Vamos ver o médico primeiro” (Am*, p. 106).

altivamente, com altivez. Todavia, a primeira definição “walk stiffly” – ou seja, andar rigidamente – parece se encaixar melhor na cena. Pouco antes, Obinze se dirige à mãe “Mummy, I’ve heard you”. Embora o personagem se dirija à mãe comumente como “Mummy”, o contexto da cena parece dotar o uso desse vocativo de uma certa infantilidade. A forma como ele fala “I’m not a small boy!” é descrita pelo narrador como “sharply”, isto é, ele estava irritado. Nesse sentido, talvez fosse possível traduzir o trecho final do sétimo capítulo como “Então ele se levantou e saiu rígido da sala”, o que estaria em consonância com a irritação de Obinze ao acrescentar que não era uma criança. De qualquer forma, a maneira como ele se retira, deixando a mãe e Ifemelu para trás, já dá a entender que há uma contradição entre o que ele diz e o que ele faz, inserindo, portanto, uma dimensão subjetiva no narrador objetivo descritivo.

Algo semelhante ocorre pouco antes, na descrição do harmatã. O narrador começa na perspectiva de Ifemelu, mas, em seguida, parece se descolar da personagem assumindo subjetividade própria:

It surprised Ifemelu, how much she had missed Nsukka itself, the routines of unhurried pace, friends gathered in her room until past midnight, the inconsequential gossip told and retold, the stairs climbed slowly up and down as though in a gradual awakening, and each morning whitened by the harmattan. [1] In Lagos, the harmattan was a mere veil of haze, but in Nsukka, it was a raging, mercurial presence; the mornings were crisp, the afternoons ashen with heat and the nights unknown. Dust whirls would start in the far distance, very pretty to look as long as they were far away, and swirl until they coated everything brown. Even eyelashes. Everywhere, moisture would be greedily sucked up; the wood laminate on tables would peel off and curl, pages of exercise books would crackle, clothes would dry minutes after being hung out, lips would crack and bleed, and Robb and Mentholatum kept within reach, in pockets and handbags. Skin would be shined with Vaseline, while the forgotten bits – between the fingers or at the elbows – turned a dull ash. The tree branches would be stark and, with their leaves fallen, wear a kind of proud desolation. The church bazaars would leave the air redolent, smoky from mass cooking. Some nights, the heat lay thick like a towel. Other nights, a sharp cold wind would descend [2] and Ifemelu would abandon her hostel room and, snuggled next to Obinze on his mattress, listen to the whistling pines howling outside, in a world suddenly fragile and breakable.⁴⁰⁶ [3] (Am, p. 92-93)

⁴⁰⁶ “Ifemelu ficou surpresa ao constatar o quanto sentira falta da própria Nsukka, do ritmo lento da rotina, dos amigos reunidos em seu quarto até depois da meia-noite, das fofocas tolas que eram contadas e repetidas, das escadas pelas quais ela subia e descia devagar, como num despertar gradual, e de todas as manhãs embranquecidas pelo harmatã. [1] Em Lagos, o harmatã era um véu de bruma, mas em Nsukka era uma presença furiosa, mercurial; as manhãs eram frescas, as tardes eram cinzentas de calor e as noites, nunca se sabia. Redemoinhos de poeira tinham início ao longe, muito bonitos de ver desde que estivessem distantes, e rodopiavam até cobrir tudo de marrom. Até os cílios. Por todo lado, a umidade era sorvida sofregamente; o laminado de madeira das mesas descascava e se enrolava, as páginas dos livros de

Separamos o trecho em três partes. Na parte [1], temos a atuação do narrador subjetivo na perspectiva de Ifemelu, explicitada no uso de palavras como “surprised” e “missed”. A segunda parte se distancia da personagem marcado pelo uso do plural, como em “dust whirls”, “lips would crack”, “clothes would dry”, e do advérbio “everywhere” indicam uma generalização característica de um narrador onipresente; logo, distante do ponto de vista de Ifemelu. Nesse trecho, é como se o narrador objetivo descritivo estivesse em todos os lugares ao mesmo tempo, observando como é o harmatã na cidade de Nsukka. Na terceira parte, finalizando o trecho, o narrador objetivo descritivo continua atuando, embora seu olhar se volte para a personagem em particular.

A forma como o narrador descreve o harmatã parece objetiva à primeira vista; entretanto, os adjetivos utilizados conferem subjetividade à descrição: “In Lagos, the harmattan was a **mere veil of haze**”; “in Nsukka, it was a **raging, mercurial presence**”; “**very pretty to look as long as they were far away**”; “The tree branches would be stark and, with their leaves fallen, **wear a kind of proud desolation**”; “Some nights, the heat lay **thick like a towel**”. Como destacamos no parágrafo anterior, nesse segundo excerto a narração não é do ponto de vista de Ifemelu. Também não vemos vestígios de ironia no trecho, o que nos faz crer que se trata, portanto, do narrador objetivo descritivo. Seria de se esperar que um narrador *objetivo descritivo* descrevesse com *objetividade*. No entanto, as expressões destacadas acima sugerem que existe uma subjetividade presente também nesse narrador pela forma poética com que descreve o harmatã.

Os exemplos a que nos ativemos até agora tratam de como o narrador objetivo descritivo, em especial, atua com uma subjetividade própria e diferente das subjetividades dos personagens Ifemelu e Obinze. Por outro lado, não se pode deixar de destacar outros momentos em que o narrador se abstém de fazer juízos de valor a respeito do conteúdo que está a narrar, deixando para o leitor a tarefa de ponderar sobre o que está acontecendo na narrativa. O autor implícito, nesses casos, parece se manter a distância, observando, de braços cruzados com um olhar avaliativo, as reações do leitor. Se a subjetividade do

exercícios ficavam quebradiças, as roupas secavam minutos após serem penduradas, os lábios rachavam e sangravam, e todos mantinham Robb e Mentholatum à mão, nos bolsos e nas bolsas. As pessoas passavam vaselina na pele para fazê-la brilhar e as partes esquecidas – entre os dedos ou nos cotovelos – assumiam um aspecto acinzentado e opaco. Os galhos das árvores ficavam nus e, sem as folhas, cobriam-se numa espécie de desolação orgulhosa. Os bazares das igrejas deixavam o ar fragrante e enfumaçado devido aos muitos pratos preparados. Em algumas noites, o calor era tão espesso quanto uma toalha. Em outras, um vento frio e cortante surgia [2] e Ifemelu abandonava seu quarto e se aninhava ao lado de Obinze no colchão dele, ouvindo as casuarinas emitindo assobios lá fora, num mundo subitamente frágil e quebrável. [3]” (Am*, p. 103).

narrador objetivo se manifesta a nível micro, ou seja, em cenas e trechos específicos da narrativa, a objetividade desse narrador parece funcionar a nível macro. Nesse sentido, o distanciamento do autor implícito a que nos referimos há pouco possivelmente está relacionado à forma como o leitor vai reagir em relação à narrativa como um todo.

No primeiro tópico, destacamos que a história é narrada a partir de dois pontos de vista, mas que há uma preferência quantitativa pela perspectiva de Ifemelu, à qual são destinados 80% dos capítulos. Lá ressaltamos que é possível que essa preferência se dê por causa de uma intenção formativa do autor implícito. Levando em consideração o que foi explorado até aqui a respeito da subjetividade do narrador objetivo, pode-se acrescentar, ainda, que essa preferência é também uma forma de objetividade da narrativa na medida em que fica a cargo do leitor pesar as duas experiências narradas e, a partir disso, tirar suas conclusões a respeito dos grandes temas levantados pela história, ou seja, as questões de racismo e xenofobia, principalmente.

Em outras palavras, apesar da preferência pelo ponto de vista de Ifemelu, é possível observar certa objetividade ao apresentar o caráter dessa personagem. Ou seja, o autor implícito parece se manter ligeiramente a distância de Ifemelu mesmo quando o narrador está colado a ela. Dessa forma, as falhas de Ifemelu são apresentadas de maneira objetiva, deixando que o leitor as pondere. É possível perceber isso no trecho em que Ifemelu decide ir à casa do treinador citado anteriormente. O narrador se mescla à consciência da personagem usando o discurso indireto livre, enquanto o autor implícito está distanciado. É importante destacar, todavia, que essa ponderação a ser feita pelo leitor sobre as atitudes da personagem não são necessariamente de cunho moral. Isto é, a intenção formativa de que falamos acima não está atrelada à distinção dicotômica entre *bem e mal* ou *certo e errado*. Nesse sentido, talvez seja possível afirmar que o objetivo do autor implícito ao utilizar o recurso da objetividade nesses momentos é, justamente, colocar em xeque essas dicotomias ou, pelo menos, provocar uma reflexão a respeito por parte do leitor.

4.3.5. Organização temporal

Como comentamos brevemente no tópico 2, a organização temporal da narrativa do terceiro romance de Chimamanda Ngozi Adichie, tal qual acontece nos outros dois, não é linear. Se em *Purple Hibiscus* e *Half of a yellow sun* ainda é possível verificar uma certa linearidade dentro dos capítulos, podendo-se identificar com relativa precisão a

ordem em que os acontecimentos se desenrolam, em *Americanah* isso já se torna bastante difuso, pois, mesmo dentro de cada parte existe a interpolação de tempos, numa construção que se torna emblemática de um certo aprimoramento estilístico da autora, pelo menos no que tange ao tempo da narrativa. Nesse sentido, é como se a disposição temporal das partes do romance tivesse como objetivo primeiro fazer com que os leitores se envolvam afetivamente com as personagens que estão prestes a se reencontrar (na primeira parte), narrando em seguida como eles se conheceram e seu envolvimento amoroso (capítulos 4 a 11) até o momento em que Ifemelu emigra para os Estados Unidos. A partir de então, seus caminhos se distanciam e não temos mais notícias de Obinze até a terceira parte, que é toda dedicada à experiência do rapaz como imigrante na Inglaterra, culminando em sua deportação no capítulo 30.

Os avanços e recuos temporais parecem ter como principal intuito a intensificação da ironia dramática, como destacamos no item 3.2, principalmente no que diz respeito ao personagem Dike cuja tentativa de suicídio parece configurar uma espécie de clímax na obra. Além disso, a fragmentação temporal faz com que o leitor, se quiser compreender cronologicamente os eventos narrados, tenha que fisgar as dicas que, muitas vezes, ainda demandam uma breve pesquisa por não serem óbvias. Em vários momentos, por exemplo, o narrador menciona presidentes ou chefes de Estado nigerianos, estações – como o harmatã e o período das chuvas ou as ondas de calor típicas do verão estadunidense – e fatos históricos, tal qual o atentado terrorista ao World Trade Center e as eleições americanas que elegeram o primeiro presidente negro dos Estados Unidos, como forma de marcar o tempo da história.

No início do capítulo 1, Ifemelu está na estação de metrô esperando pelo trem que a levará até o salão de Mariama. As duas primeiras informações dadas ao leitor já são o local – Princeton – e o tempo indicado de forma difusa através da estação – “Princeton in the summer”⁴⁰⁷ (Am, p. 3). O segundo capítulo traz informações parecidas sobre a localização espaço-temporal de Obinze: ele está em Lagos e parece que vai chover, como indica “the grey gloom of imminent rain all around”⁴⁰⁸ (Am, p. 19). O leitor há de se lembrar que o verão no hemisfério norte ocorre no período de junho a setembro; logo, já podemos determinar que Ifemelu está em Princeton em algum desses meses do ano. De forma semelhante, uma breve pesquisa nos mostra que a estação das chuvas na Nigéria

⁴⁰⁷ “Princeton no verão” (Am*, p. 9).

⁴⁰⁸ “[...] o cinza lúgubre da chuva iminente ao redor” (Am*, p. 26).

ocorre nos mesmos três meses. Isso, por si só, não significaria que os dois personagens estejam, vejam bem, no mesmo *ano*. O que os liga temporalmente, portanto, é o e-mail que Ifemelu envia para Obinze dizendo “I recently decided to move back to Nigeria”⁴⁰⁹ (Am, p. 16) – a mesma mensagem que ele lê ainda dentro do carro, parado no tráfego de fim de tarde de Lagos.

Embora os dois personagens centrais estejam situados no espaço e no tempo, somente as informações presentes nesses dois primeiros capítulos são insuficientes para determinar o *ano* em que se passa a narrativa. Isso só vai ser desvendado aos poucos na história, com outras pistas deixadas pelo narrador ao longo do caminho: referências a fatos históricos, na maioria das vezes.

Na terceira parte do romance, é possível determinar o ano a partir da informação dada pelo narrador de que Obinze estava no último ano da faculdade quando o General Abacha morreu (Am, p. 232). Isso aconteceu em 1998. Quando Obinze tem o visto americano negado, sua mãe diz que o motivo é o medo do terrorismo, “The Americans are now averse to foreign young men” (Am, p. 233). Outro trecho menciona que Obasanjo tinha sido eleito presidente da Nigéria (Am, p. 233-234), o que aconteceu em 1999 e perdurou até 2007. A partir dessas informações, pode-se deduzir que Obinze não tenha conseguido o visto em virtude dos atentados terroristas ao World Trade Center em 2001, o que situaria a estada de Obinze na Inglaterra entre os anos de 2001/2002 a 2004/2005, aproximadamente, já que o último trecho indica que ele havia permanecido fora da Nigéria por três anos.

Quando Obinze está prestes a se colocar à disposição de Chief para atuar numa transação com o governo nigeriano, este lhe diz: “I was Babangida’s friend. I was Abacha’s friend. Now that the military has gone, Obasanjo is my friend”⁴¹⁰ (Am, p. 26). Se Obasanjo, como destacamos no parágrafo anterior, foi presidente até 2007, faz sentido que o retorno de Obinze para a Nigéria esteja situado entre 2004 e 2005.

Logo depois de enriquecer, o narrador utiliza a expressão “one week he was broke [...] and the next he had millions of naira”⁴¹¹ (Am, p. 459), quando ele conhece Kosi numa festa de casamento. O episódio narrado no capítulo 54 menciona que Obinze

⁴⁰⁹ “Há pouco tempo decidi voltar para a Nigéria” (Am*, p. 23).

⁴¹⁰ “Eu era amigo de Babangida. Era amigo de Abacha. Agora que os militares não estão mais no poder, Obasanjo é meu amigo” (Am*, p. 34).

⁴¹¹ “[...] numa semana, estava morando de favor no apartamento da prima, e na outra tinha milhões de nairas em sua conta no banco.” (Am*, p. 493).

e Kosi estão juntos há quatro anos. A filha deles, Buchi, tem dois anos (Am, p. 21). Logo, Buchi nasceu dois anos depois que Obinze e Kosi estavam juntos. Se considerarmos que isso aconteceu após o retorno dele para a Nigéria, em 2004 ou 2005, Buchi teria nascido em 2006 ou 2007 e o reencontro com Ifemelu, ou seja, o “presente” da narrativa, seria 2008 ou 2009.

Ifemelu e Blaine acompanham a campanha do candidato democrata com muito nervosismo. No dia do resultado final das eleições, os amigos se reúnem na casa dos dois para assistir à apuração dos votos (Am, p. 361). As eleições ocorreram em 2008 e Barack Obama tomou posse da presidência em janeiro do ano seguinte. Levando em consideração que Ifemelu retorna para a Nigéria após esse evento e que no momento em que a narrativa tem início é verão nos Estados Unidos, presume-se que seja o ano de 2009. No primeiro capítulo, quando Aisha pergunta há quanto tempo Ifemelu mora na América somos informados pelo narrador que faz 13 anos, ou seja, ela foi para os Estados Unidos em 1996, quando Dike tinha 4 anos, o que significa que o filho de tia Uju nasceu em 1992, quando o chefe de estado nigeriano era Ibrahim Babangida que, por medo de um golpe, ordenou o assassinato do General, pai de Dike, no ano seguinte. Seguindo essa linha temporal, também é possível determinar com mais precisão os acontecimentos referentes a Obinze: ele teria ido para a Inglaterra em 2002, voltou para a Nigéria em 2005, casou-se com Kosi logo em seguida, e Buchi nasceu em 2007.

Como a história começa no momento em que Ifem está indo ao salão de Mariama, podemos determinar o verão de 2009 como T_0 , isto é, o ponto a partir do qual a narrativa avança ou recua no tempo. Assim, pode-se perceber que, embora a estrutura temporal seja mais difusa e requeira um trabalho de investigação um pouco maior do que em *Purple Hibiscus* e *Half of a Yellow Sun*, é uma característica comum dos romances a ancoragem do tempo da história em fatos históricos e a precisão temporal dos fatos narrados. Além disso, determinar a época em que os eventos ocorrem na narrativa ajuda a compreender o contexto histórico e político representados e, dessa forma, a investigar de maneira mais acurada quais aspectos ideológicos são movimentados na construção do romance, como veremos no tópico a seguir.

4.4. Aspectos ideológicos

A forma como o romance é construído faz-nos perceber que, assim como ocorre nos outros dois romances, a autora parece querer demonstrar que não há um

posicionamento fácil e unívoco. Pelo contrário, aparentemente, Chimamanda investe numa forma que procura dar conta da complexidade das questões de representação, racismo e colonização. Para tanto, temos um romance com um narrador multifacetado e um autor implícito de certa maneira equidistante dos personagens e do leitor, cuja ironia parece dar o tom da narrativa. Fazendo jus, então, à opinião de Ifemelu sobre a pergunta de Kelsey (Am, p. 189), *Americanah* opera vários discursos demonstrando que, por exemplo, o racismo não é independente da representação e da colonização. Apesar de não serem as únicas peças que fazem parte da engrenagem que movimenta o romance, é possível perceber que esses três temas estão em destaque, uma vez que perpassam se não todos, pelo menos a maioria dos eventos narrados, sendo a partir deles que se estrutura a discussão central sobre identidade, como procuramos mostrar na figura abaixo.

Figura 10 - Aspectos ideológicos em *Americanah*



Fonte: A Autora (2020).

Em *Cultura e Representação*, Stuart Hall analisa o papel da representação na construção de sentidos utilizando como exemplos fotografias e propagandas. Segundo o autor, “o significado depende do sistema de conceitos e imagens formados em nossos pensamentos, que podem “representar” ou “se colocar como” no mundo” (HALL, 2016, p. 34). Sendo assim, diferentes culturas representam e constroem significados de maneiras diferentes. O que Hall (2016) pontua no livro de forma teórica parece ser discutido na construção ficcional de *Americanah*, ou seja, implicitamente, e explicitamente através de debates travados entre personagens sobre essas questões. O primeiro caso pode ser observado em detalhes da caracterização de personagens que utilizam cremes clareadores (como Bartholomew), alisam os cabelos (como tia Uju e Ifem), na busca por uma aparência que se assemelhe ao padrão de beleza branco. No segundo caso, podemos citar

dois exemplos: quando Curt diz que a revista que Ifemelu lê é tendenciosa porque mostra mais mulheres negras e ela o leva até uma livraria para mostrar ao namorado que a maioria das revistas femininas tinham pouquíssimas imagens de mulheres negras, e a maioria delas ainda bastante claras; e durante uma aula na faculdade em que a professora passa um episódio da série *Roots* e os alunos discutem sobre o porquê de a palavra *nigger* ter sido censurada.

É importante observar que, dos quatro exemplos selecionados aqui, os três primeiros estão relacionados à aparência e o último, à língua. No que diz respeito à aparência, temos duas situações: alterações feitas pelos próprios personagens e imagens que reforçam esse padrão. Nesse sentido, retomando a questão do cabelo afro, analisada no tópico 3.3, é possível perceber que, por mais que usar o cabelo natural represente o empoderamento e uma construção identitária relevante para Ifemelu, seu significado político é diferente do cabelo natural usado por mulheres afro-americanas, situando culturalmente o que é resistência, o que é reforçado em vários outros momentos da narrativa.

No diálogo em que se desenvolve o debate sobre o uso da palavra *nigger*, formam-se dois polos de argumentação que reúnem, de um lado, os chamados “American Blacks” e, de outro, os “Non-American Blacks”. Para os primeiros, a omissão da palavra estava correta “because of the pain that word has caused” e porque “each time you say it, the word hurts African Americans”⁴¹² (Am, p. 137). Para os segundos, no entanto, isso não fazia sentido, já que “‘nigger’ is a word that exists. People use it. It is part of America. It has caused a lot of pain and [...] it is insulting to bleep it out”⁴¹³ (Am, p. 137). Esse episódio é um dos exemplos mais iluminadores de como os três aspectos ideológicos levantados na Figura 10 estão interconectados, como podemos ver no diálogo a seguir:

“I don’t think it’s always hurtful. I think it depends on the intent and also on who is using it.” [...] “I agree it’s different when African Americans say it, but I don’t think it should be used in films, because that way people who shouldn’t use it can use it and hurt other people’s feelings,” [...] “But it’s like being in denial. **If it was used like that, then it should be represented like that. Hiding it doesn’t make it go away.**” The firm voice. “**Well, if you all hadn’t sold us, we wouldn’t be talking about any of this,**” [...] “Sorry, but even if no Africans had been sold by other Africans, the transatlantic slave trade would still have happened. It was a European enterprise. It was about

⁴¹² “[...] por causa da dor que essa palavra causou [...] toda vez que você fala essa palavra, isso machuca os afro-americanos” (Am*, p. 151).

⁴¹³ “[...] crioulo é uma palavra que existe. As pessoas usam, ela faz parte dos Estados Unidos. Já causou muita dor [...] e eu acho um insulto censurar.” (Am*, p. 151).

Europeans looking for labour for their plantations.”⁴¹⁴ (Am, p. 138) [grifo nosso]

É interessante observar que a oposição se faz exatamente entre negros americanos, isto é, a maioria descendente de pessoas negras escravizadas, e negros não-americanos. Fica evidente ao longo da narrativa e, em especial, no trecho que se segue a esse episódio, que a experiência de identidade racial é bastante diferente. Para aqueles, é inaceitável, mesmo numa série que tem como objetivo ficcionalizar o momento histórico da escravidão nos Estados Unidos, que se utilize “nigger”. Para estes, a omissão não faz sentido porque negar a existência do termo não faz com que a discriminação desapareça. Para compreender um pouco melhor essa questão, vale citar a discussão de uso do termo “nigger” do Meriam-Webster Dictionary:

Nigger is an infamous word in current English, so much so that when people are called upon to discuss it, they more often than not refer to it euphemistically as “the N-word.” Its offensiveness is not new – dictionaries have been noting it for more than 150 years – but it has grown more pronounced with the passage of time. **The word now ranks as almost certainly the most offensive and inflammatory racial slur in English, a term expressive of hatred and bigotry. Its self-referential uses by and among black people are not always intended or taken as offensive (although many object to those uses as well), but its use by a person who is not black to refer to a black person can only be regarded as a deliberate expression of contemptuous racism.** Its offensiveness has grown to such an extent in recent decades that sense 3 [a member of a class of group of people who are systematically subjected to discrimination and unfair treatment] is now rarely used and is itself likely to be found offensive. **The word’s occurrence in older literary Works by such writers as Joseph Conrad, Mark Twain, and Charles Dickens can be shocking and upsetting to contemporary readers.**⁴¹⁵ [grifo nosso]

⁴¹⁴ “Não acho que machuque sempre. Acho que depende da intenção e também de quem está usando.” [...] “Concordo que seja diferente quando são os afro-americanos que dizem, mas não acho que devia ser usada nos filmes, pois assim pessoas que não devem vão querer usar e machucar os outros” [...] “Mas isso é negar a realidade. **Se a palavra foi usada dessa maneira, então deve ser representada assim nos filmes. Esconder isso não vai mudar nada.**” A voz firme. “**Bom, se vocês não tivessem vendido a gente, não íamos estar discutindo nada disso**” [...] “**Desculpe, mas mesmo que nenhum africano tivesse sido vendido por africanos, o tráfico transatlântico de escravos ainda teria acontecido. Foi uma empreitada europeia. Os europeus estavam buscando mão de obra para as plantações.**” (Am*, p. 151-152) [grifo nosso].

⁴¹⁵ Nigger é uma palavra infame no inglês atual, tanto que quando as pessoas são chamadas a discuti-la, na maioria das vezes se referem a ela eufemisticamente como “a palavra com N”. Sua ofensividade não é nova – os dicionários a notam há mais de 150 anos –, mas se tornou mais pronunciada com o passar do tempo. **A palavra agora é quase certamente o insulto racial mais ofensivo e inflamatório da língua inglesa, um termo que expressa ódio e intolerância. Seus usos autorreferenciais por e entre pessoas negras nem sempre são intencionados ou tomados como ofensivos (embora muitos também se oponham a esses usos), mas seu uso por uma pessoa que não é negra para se referir a uma pessoa negra só pode ser**

Temos três pontos primordiais destacados na citação: 1) atualmente, *nigger* é uma das palavras mais ofensivas da língua inglesa; 2) o potencial ofensivo depende de quem fala, isto é, quando usada dentro da comunidade negra, entre pessoas negras, geralmente não é tomada como ofensa, ao contrário de quando uma pessoa branca a utiliza para se referir a alguém negro; 3) a utilização dessa palavras em contextos ficcionais – ou seja, de representação – como os romances de Twain, Conrad e Dickens pode ofender leitores contemporâneos. Assim, é possível compreender melhor o motivo pelo qual os personagens afro-americanos se ressentem da utilização do termo *nigger* e concordam com a omissão da palavra. Por mais que seja numa série de televisão, sempre que é mencionada, essa palavra recupera os sentidos herdados do contexto histórico ao qual pertence. Logo, não se trataria, como defende um dos estudantes, de negar sua existência, mas sim de evitar, talvez, que seu uso se torne novamente corrente. Como pudemos observar na trajetória de Ifem e Obinze, a literatura, os jornais, os programas de televisão, as propagandas têm o potencial de construir e reforçar estereótipos. É por isso que Ifemelu comprou o casaco mais quente que encontrou na Nigéria para viajar aos Estados Unidos por mais que soubesse que era verão, e que Obinze se encanta com uma América fantasiosa.

Assim, a colonização entra tanto como um aspecto histórico a ser recuperado na narrativa, como também, e talvez principalmente, como um elemento ainda presente através da exploração de um consumo cultural e mercadológico que ultrapassa a experiência histórica específica. Temos, então, uma colonização global de um conjunto de referências que passam por outros aspectos que, por um lado, têm a ver com o colonialismo clássico, mas, por outro, têm o acréscimo do detalhe da perversão, impedindo que o sujeito perceba que está sendo colonizado. Essas questões são ruminadas ao longo da narrativa tanto pelos personagens – como o blog de Ifemelu – quanto pelo autor implícito que, por sua vez, procura mostrar que todo sentido é construído culturalmente e, por isso, não é possível forjar uma solução única para um problema plural. Nesse sentido, o romance orchestra essas discussões sem barateá-las, mostrando que racismo, representação e colonização formam o tripé que sustenta o *status quo*. São

considerado como uma expressão deliberada de racismo desdenhoso. Sua ofensividade cresceu tanto nas últimas décadas que o sentido 3 [um membro de uma classe de grupo de pessoas que são sistematicamente submetidas a discriminação e tratamento injusto] agora é raramente usado e provavelmente será considerado ofensivo. **A ocorrência da palavra em obras literárias mais antigas de escritores como Joseph Conrad, Mark Twain e Charles Dickens pode ser chocante e perturbadora para os leitores contemporâneos.** (Tradução da Autora).

as engrenagens que mantêm o sistema funcionando. Ou seja, que se tratam de questões culturais e não localizadas, como Ifemelu diz para Curt ao final do romance, quando ele pergunta se ela continua escrevendo um blog sobre raça: “No, just about life. Race doesn’t really work here. I feel like I got off the plane in Lagos and stopped being black”⁴¹⁶ (Am, p. 476).

Por fim, resta-nos perguntar: para onde o romance aponta quando se fala em identidade? Pelo que foi possível observar até aqui, parece que a resposta de Ifemelu para Curt está ali, ao final do romance, justamente para que o leitor atento se questione sobre a afirmação da personagem. Se temos ao longo de toda a narrativa a construção de um discurso que procura elucidar a complexidade dos três temas principais, em especial como o racismo faz parte da estrutura da sociedade sustentando o sistema político-econômico vigente, como seria possível Ifemelu deixar de ser negra assim que pisou em terras nigerianas? A identidade racial de Ifem e de Obinze não deixou de existir, assim como o potencial ofensivo da palavra *nigger* não sumiu pela simples censura da palavra. Talvez o que o autor implícito esteja apontando aqui seja o contrário, ou seja, fazer com que o leitor (nigeriano ou não) se questione: será que a problemática da raça realmente não funciona na Nigéria? Ou será que essa é uma forma de Ifemelu não pensar mais sobre o assunto?

⁴¹⁶ É interessante notar que a tradução brasileira acrescenta “Falar sobre questões raciais” o que muda substancialmente o sentido do que Ifemelu diz a Curt: “Não, só sobre a vida. Falar sobre questões raciais não funciona bem aqui. Quando saí do avião em Lagos, me senti como se tivesse deixado de ser negra.” (Am*, p. 511).

5. Um possível projeto literário adichieano

Ao longo dos capítulos anteriores, analisamos os romances *Purple Hibiscus*, *Half of a Yellow Sun* e *Americanah*, trazendo à tona alguns dos aspectos formais que constituem o fazer literário de Adichie – pelo menos no que diz respeito a essas três obras. Verificamos, assim, como se dá a construção do narrador, quais são as técnicas e estratégias narrativas utilizadas e que aspectos ideológicos elas mobilizam. Nesse processo, pudemos identificar as características formais comuns entre os três romances, que se dividem em constantes e variáveis, e as formas de representação de temas recorrentes. Esses aspectos formam, por sua vez, o quadro conjuntural do que podemos identificar como um possível projeto literário adichieano. Dessa forma, este capítulo tem como objetivo explicitar esse projeto literário a partir de dois aspectos apresentados em duas partes. Na primeira, abordamos as questões estilísticas encontradas nos romances, dividindo-as em características constantes e características variáveis, e na segunda exploramos alguns dos temas recorrentes e suas formas de representação.

5.1. Aspectos da retórica adichieana

Como apontamos acima, as características da retórica adichieana se dividem em constantes – que permanecem mais ou menos inalteradas ao longo dos três romances – e variáveis – ou seja, cujo uso se alterou de uma obra para outra (considerando-se a data de publicação como elemento determinante), que surgiram em publicações posteriores ou que deixaram de ser utilizadas. A seguir discorreremos, separadamente, sobre cada uma delas.

5.1.1. Características constantes

São consideradas constantes as características que, nos três romances, são utilizadas com a mesma função e que resultam em efeitos semelhantes, quais sejam:

- Uso do discurso direto para retratar discussões sobre política;
- Preferência do autor implícito pelo ponto de vista do personagem observador;
- Organização temporal intercalada.

Na análise das três obras, observamos que as questões políticas e ideológicas são tratadas, primordialmente, através do uso do discurso direto, de forma que são os personagens e não o narrador ou narradora quem traz essas informações para o leitor. Disso resulta uma representação múltipla, pois temos vários pontos de vista sobre essas questões, e uma possível intenção formativa do autor implícito que oferece diferentes perspectivas deixando ao leitor a tarefa de analisá-las. Aliado a isso, temos a preferência do autor implícito pelas personagens que se configuram como observadoras: em *Purple Hibiscus*, temos Kambili; em *Half of a Yellow Sun*, Ugwu; e em *Americanah*, Ifemelu. Ainda que esses personagens tenham em comum o fato de serem bons observadores, é importante destacar que cada um vai oferecer uma perspectiva mais (ou menos) crítica de acordo com o contexto do romance e sua construção como personagens.

Como vimos na análise do primeiro romance, Kambili é atenta, precisa e minuciosa: narra com detalhes coisas que poderiam passar despercebidas, como a cor do batom de Amaka no dia de Natal, e identifica os trejeitos e os possíveis significados de sua alteração nos outros personagens, como a voz baixa de Mama ao comentar o suco de caju, por exemplo. Ugwu, por sua vez, é tão observador quanto Kambili, no entanto, diferentemente da garota, faz certa avaliação a respeito do que observa – o *houseboy* deixa claro, por exemplo, sua aversão a Miss Adebayo, como destacado no segundo capítulo. E Ifemelu, por fim, não só se coloca no lugar de observadora como ainda elabora suas observações na forma de textos publicados em *blog*. Ugwu e Ifemelu se assemelham, então, pelo olhar valorativo com que observam, o que não ocorre em Kambili.

Podemos inferir, então, que essa preferência pela perspectiva do personagem observador se dê por uma possível necessidade de ancoragem do autor implícito. Ou seja, para poder dizer o que pretende a narrativa demanda esse tipo de ponto de vista, o que se configura, então, como um arranjo estrutural. Isso pode se dar artificial ou estrategicamente. Seria artificial se houvesse uma ruptura entre o que se diz e a forma como é dito, de maneira que ficasse prejudicada a verossimilhança da obra. Como não identificamos esse tipo de fissura, podemos concluir que se trata de um arranjo estrutural estratégico, em que possíveis contradições entre forma e conteúdo operam em harmonia com o discurso do autor implícito e o universo ficcional representado, enriquecendo-os.

Como exemplo, podemos citar a articulação entre a configuração da personagem observadora e sua perspectiva, o que é justamente o ponto em comum entre Kambili, Ugwu e Ifemelu. A forma como essas três personagens operam suas observações na narrativa acaba por dar voz a uma inconsciência que, no entanto, parece ter sido planejada,

isto é, construída estrategicamente, pois agrega outras camadas de significado ao que está sendo representado na obra. Nesse sentido, a descrição de Miss Adebayo na perspectiva de Ugwu revela que a aversão do *houseboy* era fruto de um estereótipo arraigado em sua visão de mundo: a professora bebe, fala alto e discute com Odenigbo, sendo esta a característica que mais incomoda o garoto. Isso não é consciente para o *houseboy*, sendo perceptível para o leitor apenas pela forma como a descrição é feita. Da mesma maneira, podemos ver que Ugwu também é vítima de um estereótipo de gênero, pois desejava aprender a cozinhar e acompanhar a mãe durante a preparação das refeições e era impedido por ser menino. O fato de o *houseboy* ser responsável pela cozinha na casa de Odenigbo poderia sugerir uma quebra de padrão e talvez uma conscientização do personagem a esse respeito. No entanto, Ugwu estupra a garota do bar. Ainda que o estupro em si não esteja associado apenas à questão de gênero, é preciso destacar que, no que tange a esse assunto, a incongruência do personagem potencializa a representação desse tema na narrativa.

Da mesma forma, em *Americanah*, Ifemelu se coloca como observadora da cultura americana – como uma “non-American black” – mas acaba por contradizer algumas de suas críticas reproduzindo o comportamento criticado sem perceber, como observamos em suas ponderações sobre os taxistas nigerianos e na maneira superior como trata Aisha no salão de Mariama. Isso só se torna consciente quando, ao publicar um texto a respeito de mulheres que saem com homens mais velhos e ricos exclusivamente para garantir um certo padrão de vida, Ranyinudo se revolta e a acusa, vociferando ao telefone: “E quem é você para criticar? De que maneira isso é diferente de você e do branco rico dos Estados Unidos? Você teria sua cidadania se não fosse por ele? Como foi que arrumou aquele emprego nos Estados Unidos? Você precisa parar com essa bobagem. Pare de se achar tão superior!” (Am*, p. 455). Kambili, por fim, é aquela em que essas questões talvez sejam mais visíveis porque expressas na tessitura narrativa: ela ecoa os preconceitos de Eugene, repetindo, algumas vezes, expressões de Papa *ipsis litteris*, como destacamos no primeiro capítulo, e, assim como Ifemelu, isso só vai se tornar consciente quando Padre Amadi lhe diz que ela estava apenas repetindo o que o pai dizia ao responder que dormir sob o mesmo teto que Papa-Nnukwu seria pecado, porque ele era pagão.

Nessa perspectiva, a organização temporal, embora se mantenha intercalada nos três romances, também se dilui, digamos assim, tornando-se mais difusa de um romance a outro. Se em *Purple Hibiscus* temos um controle cronométrico do tempo, o que condiz

com a construção de Kambili como personagem e com o tema principal do romance, marcado pela religião, em *Americanah* isso não ocorre, pois a marcação temporal é esparsa e, muitas vezes, menos precisa. Por outro lado, há em comum entre os três romances a definição do contexto temporal a partir da menção a fatos históricos. Isso funciona tanto para ancorar a narrativa na realidade, numa espécie de recurso metaléptico, quanto para reforçar o caráter crítico das obras. Essa função é acentuada em *Half of a Yellow Sun*, em que a precisão temporal é conseguida, justamente, através dos fatos históricos mencionados (conteúdo) e representados (forma) no romance.

Mais uma vez, vemos que, apesar de se tratar de um mesmo recurso, isto é, a organização temporal da narrativa intercalada, e de a função ser semelhante nas três obras, existem diferenças de efeito em cada narrativa. Assim, podemos dizer que essas configurações são estratégicas, porque advêm das estruturas dos romances. Por outro lado, somente comparar os efeitos do processo de diluição do exposto (conteúdo) no subentendido (forma) observados na comparação da configuração do personagem observador, por cujo ponto de vista o autor implícito parece ter preferência, e da organização temporal entre os três romances na ordem em que foram publicados, é insuficiente para considerarmos que houve um aprimoramento estilístico da autora. Para tanto, é necessário analisar também as características a que chamamos variáveis.

5.1.2. Características variáveis

As características tratadas aqui são consideradas variáveis devido a uma alteração de intensidade ou por não estarem presentes em todos os romances analisados. Assim, destacamos:

- Ponto de vista multifacetado;
- Uso do discurso híbrido;
- Ironia.

O ponto de vista multifacetado caracterizado pela onisciência seletiva do narrador e o uso do discurso híbrido estão presentes apenas em *Half of a Yellow Sun* e *Americanah*. Assim como colocamos no tópico anterior, esses recursos podem ser considerados estratégicos por surgirem de uma demanda estrutural da narrativa que, nesse caso, ocorre conjuntamente com uma possível intenção formativa do autor implícito. Em *Meio Sol Amarelo*, a fragmentação da narrativa em três perspectivas – Ugwu, Olanna e Richard – possibilita a representação da guerra civil nigeriana sem recair em dicotomias

e maniqueísmos. Não obstante, o uso do discurso híbrido, além de demonstrar uma preferência do autor implícito pela perspectiva de Ugwu, insere informações históricas, complementando a narrativa, e configura uma discussão em torno do direito de narrar que, por sua vez, mobiliza os conceitos de testemunha e lugar de fala de que trataremos no próximo tópico.

A narrativa de *Americanah* também utiliza a onisciência seletiva ao adotar dois pontos de vista – Ifemelu e Obinze. Diferentemente, no entanto, do que ocorre em *Half of a Yellow Sun*, aqui temos como resultado a construção de paralelos que possibilitam a comparação entre as experiências vividas pelos dois personagens, o que acaba por demonstrar como muitas das questões colocadas ali são culturais e, portanto, têm seu sentido construído contextualmente, em especial o que diz respeito aos conceitos de raça e racismo. Nesse sentido, o uso do discurso híbrido – que também indica uma preferência do autor implícito pelo ponto de vista de Ifemelu – não só complementa o que está posto na estrutura do romance, como principalmente configura nossa terceira característica cambiante, de que trataremos a seguir.

Ao longo das análises, utilizamos o termo “ironia” para designar eventos que se assemelhavam em virtude da presença de uma inversão e/ou contraste observado. Neste momento, no entanto, tendo em vista os objetivos ora propostos, é necessário seguir uma definição mais clara desse conceito. Muecke (1995) define ironia, grosso modo, como a discrepância entre realidade e aparência, em que aquela é sonogada por meio da configuração não explícita desta. O teórico destaca que a ironia só se completa quando o público ao qual ela se dirige é capaz de decifrar seu sentido, processo em que existe uma liberação de prazer (cf. MUECKE, 1995, p. 54). Para analisar como se dá a ironia nos romances é necessário, ao invés de tentar classificar os eventos em “ironia observável”, “ironia paradoxal”, “ironia de eventos” e “ironia instrumental”, fazer tal qual o próprio teórico, e observar a configuração do ironista, da mensagem, do significado, da vítima e do público no contexto em que se inserem, para, em seguida, analisar a qualidade dessa ironia, ou seja, “o que torna uma situação ou um evento mais irônico do que outro e também o que se pode fazer para acentuar a ironia de uma situação dramática ou melhorar o efeito retórico ou artístico de um estilo irônico” (MUECKE, 1995, p. 72). Para tanto, vamos examinar como se dão o princípio da economia e do alto-contraste, a posição do público e o capital emocional mobilizado em cada uma das obras.

O princípio da economia se caracteriza como “a produção do efeito máximo através dos meios menos extravagantes” (BEERBOHM apud MUECKE, 1995, p. 73), de

forma que quanto menos sinais estiverem presentes maior será o efeito irônico da mensagem. Por outro lado, a presença de menos sinais exige do público maior perspicácia o que, por sua vez, acaba por diminuir o alcance da ironia, tornando-a, por conseguinte, uma iguaria disponível para poucos. O princípio do alto-contraste, por sua vez, se configura pela “disparidade entre o que se pode esperar e o que acontece realmente. Quanto maior for a disparidade, maior será a ironia” (MUECKE, p. 73-74). A posição do público é determinada através do nível de conhecimento por parte do leitor, já que estamos falando de ficção, em relação ao que acontecerá na narrativa. Essa “consciência discrepante” pode ocorrer tanto a partir do horizonte de expectativas (ECO, 1994) do leitor, quando pelos limites e privilégios operacionalizados na construção do narrador, o que parece fazer convergir esse princípio à questão da ironia dramática. E, por fim, o capital emocional (que Muecke (1995) chama de *tópico*) tem relação com o tema do objeto de ironia. Segundo o teórico, “as ironias serão mais ou menos poderosas proporcionalmente à quantidade de capital emocional em que o leitor ou o observador investiu na vítima ou no tópico da ironia”, dessa forma:

[...] as áreas de interesse que mais prontamente geram ironia são, pela mesma razão, as áreas em que se investe mais capital emocional: religião, amor, moralidade, política e história. A razão é, naturalmente, que tais áreas se caracterizam por elementos inerentemente contraditórios: fé e fato, carne e espírito, emoção e razão, eu e o outro, dever-ser e ser, teoria e prática, liberdade e necessidade. Explorar estes ironicamente é adentrar uma área em que o leitor já está envolvido. (MUECKE, 1995, p. 76)

Dissemos há pouco que as características tratadas neste tópico são variáveis em virtude, também, de uma alteração de intensidade. No caso da ironia, o que se observa é exatamente isso: do primeiro ao último romance (considerando a ordem em que foram publicados), parece haver uma intensificação do uso da ironia tanto no que tange à frequência quanto ao efeito resultante. Em *Purple Hibiscus*, nos chama atenção principalmente a inconsciência de Kambili manifestada através de uma ingenuidade presente em sua forma de narrar. Como apontamos no primeiro capítulo, existe uma comunhão entre autor implícito e leitor na medida em que aquele parece agir à revelia da narradora, mostrando a discrepância entre a ideia de que a família foi libertada após a morte de Eugene e a presença invisível de Papa no discurso de Kambili. Nesse sentido, podemos identificar o autor implícito como ironista, a narradora como a vítima, a liberdade (que pode ser associada ao conceito de descolonização) como a mensagem, a

impossibilidade dessa liberdade (que pode ser vista como os efeitos indelévels da colonização) como o significado, e o leitor, enfim, como público.

Identificados, assim, os elementos da ironia no romance, vejamos como se dá a qualidade do efeito irônico. Com relação ao princípio de economia, podemos considerar como sinais: o símbolo do riso, a reprodução do discurso (e dos preconceitos) de Papa e, em especial, a trajetória de Jaja. Esses três sinais explicitam a discrepância entre a aparente descolonização, representada pela morte de Papa, e os efeitos indelévels que indicam uma impossibilidade de associar a descolonização à simples eliminação do agente colonizador. Por outro lado, é preciso destacar a caracterização irônica dessa eliminação na medida em que o romance configura Eugene simbolicamente como colonizador sendo que, em realidade, ele é apenas mais um colonizado. Nesse sentido, embora os sinais diminuam de certa forma o efeito irônico, pode-se considerar a discrepância entre a função de Eugene na narrativa e sua configuração como personagem uma característica de alto-contraste.

Se por um lado a organização temporal intercalada pode atuar como intensificador da ironia dramática, por outro, existem elementos prolépticos que indicam uma piora da situação em que a família se encontra no primeiro capítulo, como o início “Things started to fall apart” (PH, p. 3), que, além de apontar uma deterioração a partir daquele ponto, remete ao romance de Chinua Achebe e ao trecho “Talvez Mama soubesse que não ia mais precisar das estatuetas; que quando Papa atirou o missal em Jaja, **não foram apenas elas que se quebraram, mas todo o resto**” (HR, p. 22) [grifo nosso]. Assim, o público leitor é preparado para esperar que algo ruim – pior que o que foi relatado na primeira parte – vai acontecer àquela família, o que, por sua vez, resulta numa menor discrepância entre o que é esperado e o que acontece. No entanto, se considerarmos que a morte de Eugene poderia fazer com que o leitor esperasse uma libertação de Mama, Jaja e Kambili, a prisão de Jaja, o mutismo de Mama e o riso de Kambili na última parte parecem contradizer essa expectativa. Por fim, pode-se dizer que, por mobilizar temas como religião, política e violência, o capital emocional envolvido na representação é significativo, principalmente em virtude das contradições presentes na configuração de Eugene como um homem extremamente religioso, mas capaz das maiores atrocidades; generoso com a igreja, mas mesquinho e cruel com o pai e a irmã; defensor da liberdade nacional, mas opressor da família.

Ao analisar a ironia em *Half of a Yellow Sun*, é possível identificar uma característica comum entre Ugwu e Kambili: a ingenuidade. No entanto, se no caso da

narradora de *Purple Hibiscus* isso a caracteriza como alazon (MUECKE, 1995), fazendo com que a ironia se volte contra ela mesma, com Ugwu isso não acontece. Ele é o *ingénuo*, “que não vê, como nós, o mundo através dos óculos obscurecidos ou desvirtuados por crenças, costumes e convenções, mas sadiamente com os olhos do senso comum ou da racionalidade” (MUECKE, 1995, p. 86). Assim, a preferência pela perspectiva de Ugwu parece indicar, mais uma vez, que o ironista é o autor implícito. Em contrapartida, a aproximação entre o leitor e as personagens de Olanna e Richard através do maior acesso às suas consciências promovido pelo uso do discurso indireto livre, de certa forma faz convergir o público e a função de vítima fazendo do leitor tanto aquele que observa quanto aquele que é ironizado. Isso pode ser visto se tomarmos como mensagem a questão do direito de narrar: o leitor esperaria um livro a respeito da Guerra de Biafra de Richard, o escritor e jornalista, ou de Olanna, professora e mestre em Sociologia, e não de Ugwu. Assim, o uso da 3ª pessoa no rascunho do livro “The world was silent when we died” se configura como sinal da ironia, embora isso só vá ser percebido ao final, na dedicatória. Disso parece resultar como significado uma discussão a respeito do lugar de fala e da testemunha, o que, no entanto, pode fazer com que o leitor, ao tomar o lugar de observador irônico, chegue a questionar mesmo a legitimidade da construção de um romance que pretende figurar esse contexto histórico, o que, por sua vez, poderia fazer-nos identificar como vítima a própria autora da obra.

Além do uso da 3ª pessoa, também podem ser considerados sinais da ironia o uso do discurso híbrido, em especial no que tange à perspectiva de Ugwu, a construção de Richard como personagem, e a verbalização, por parte do *houseboy*, de Kainene e de Madu, a respeito da pretensão de Richard de escrever sobre a guerra. Nisso também reside o princípio de alto-contraste, que se desenha pela discrepância entre a imagem interna e externa do escritor em comparação com o criado de Odenigbo. Outro aspecto relevante nesse sentido é que ao leitor é dado conhecer, ainda que em fragmentos, mais que aos personagens – por exemplo as intenções da mãe de Odenigbo, a traição de Olanna e Richard e o que é vivenciado por Ugwu como soldado. Assim, a posição do público ao mesmo tempo em que aumenta a ironia dramática, também intensifica a discrepância observada na trajetória das personagens, na medida em que há uma possível quebra (pelo menos de algumas) das expectativas do leitor. Por fim, ao tratar da representação da guerra civil e promover discussões políticas, religiosas, morais, entre outras, o capital emocional envolvido não poderia deixar de ser alto.

No caso de *Americanah*, os elementos parecem se tornar mais ambíguos, posto que a configuração da narrativa parece estabelecer camadas intra e extradiegéticas de ironia. Assim, temos em nível intradiegético o autor implícito como ironista e Ifemelu como vítima, uma vez que existem discrepâncias entre a imagem interna e a imagem externa da personagem, o que parece englobar algo de Kambili – por ser uma espécie de alazon que não percebe no próprio discurso os preconceitos que procura combater. O narrador, que possui uma espécie de subjetividade própria, como apontamos no capítulo anterior, também pode ser visto como ironista sobretudo na forma caricatural como constrói os personagens, pois há uma discrepância entre essa construção e a função do personagem na narrativa. Essa discrepância parece ainda mais evidente quando comparamos, por exemplo, a representação do fanático religioso em *Purple Hibiscus*, na figura de Eugene, e em *Americanah*, representada pela mãe de Ifemelu. No primeiro, a ironia dificilmente recai no humor; na segunda, a ridicularização parece ser o principal intuito. Nesse caso, a vítima da ironia poderia ser tanto os personagens, o que aponta a ironia para dentro da narrativa, quanto o tipo social que eles representam, o que a direcionaria para fora.

Em nível extradiegético, principalmente através dos *posts* do blog, temos Ifemelu como ironista e o leitor como vítima, como destacamos no tópico 3.2 do terceiro capítulo, sendo que o efeito dessa ironia é gradativo e variável conforme o público ao qual se dirige. Nesse aspecto, temos, portanto, a convergência entre público e vítima. Em relação à mensagem, é possível perceber uma certa constância da parte dos diversos ironistas: frequentemente os temas da ironia são raça e racismo como culturalmente definidos. O significado, no entanto, a despeito (e principalmente por causa) da forma irreverente do discurso, aponta para o caráter estrutural do racismo; ou seja, ainda que a aparência da concepção desses conceitos seja diferente em cada cultura, o que não se pode negar é seu caráter estrutural.

Assim, levando em consideração esses dois últimos elementos, é possível dizer que no que tange ao princípio de economia, *Americanah* é o romance que mais apresenta sinais de ironia. Se levássemos apenas isso em consideração, chegaríamos à conclusão de que existe um efeito irônico menor neste romance em comparação aos outros dois. No entanto, é necessário apontar que os sinais encontrados na obra direcionam para pequenas ironias – como a construção caricatural das personagens – enquanto a mensagem principal do texto e seu significado irônico, ainda que sejam permeados por essas ironias menores, poderiam passar despercebidos para o público leitor. Nesse sentido, há menos sinais que

indicam a presença de ironia em relação ao sentido geral da obra do que em *Purple Hibiscus* e *Half of a Yellow Sun*. O alto-contraste, no entanto, não é tão observado. Temos uma discrepância entre as trajetórias de imigração de Ifemelu e Obinze, se considerarmos que o leitor espera que este emigre para os Estados Unidos, haja vista sua fascinação por tudo o que seja americano, mas isso não configura um alto-contraste quando relacionado à estrutura do romance como um todo. Dessa forma, a posição do público quanto ao desenrolar da relação entre os protagonistas é favorecida na medida em que o leitor sabe mais que os personagens e, assim, a discrepância entre o que se espera e o que acontece não é tão grande. Por outro lado, ao observarmos a trajetória de Dike, sua tentativa de suicídio não é esperada, o que configura uma disparidade entre o esperado e o ocorrido bastante significativa. Isso é intensificado, também, pelo capital emocional envolvido, já que o romance, assim como os outros dois, mobiliza os temas de raça, racismo, política e religião, para citar alguns.

Comparando, enfim, a estrutura da ironia nos três romances a partir do que foi analisado, parece haver um direcionamento gradativo da vítima da ironia de dentro para fora da narrativa, fazendo convergir, assim, os papéis de público e de vítima. Além disso, a economia e o alto-contraste aparentam atingir seu ápice no segundo romance publicado pela autora, enquanto a disparidade entre a expectativa do leitor e o que ocorre na narrativa é mais acentuada em *Purple Hibiscus*. Por fim, quanto ao capital emocional não foram observadas diferenças significativas na medida em que os temas mobilizados são, de certa forma, constantes nos três romances.

É possível perceber, também, a partir das características variáveis, um nível de experimentação por parte da autora, ainda que essa experimentação nos pareça estratégica e, portanto, vinculada à construção das narrativas em questão. Nesse sentido, pode-se considerar certo amadurecimento do processo de escrita da autora, de certa forma natural, pois advém da prática, mas também (e talvez principalmente) atrelado a um objetivo – isto é, a um projeto literário que, se não se finda com esses três romances (e esperamos que não), possivelmente terá seus traços mais bem definidos em publicações posteriores de Chimamanda Ngozi Adichie.

5.2. A forma de representação e os temas recorrentes

Com base nas análises realizadas, foi possível perceber a recorrência de diversos temas, quais sejam: educação, língua, identidade, raça, religião, (des)colonização,

testemunha, engajamento, representação cultural, lugar de fala, dentre outros. Como alguns temas já são frequentes objetos de análise nas obras da autora e, em virtude da configuração dos romances, fazem parte da discussão de aspectos mais gerais – como raça, identidade e religião estão ligados a questões culturais relacionadas à colonização –, vamos nos ater a apenas três: Educação, Língua e Testemunha. É importante, ainda, destacar que as discussões proporcionadas pela análise dos romances serão, neste tópico, postas em diálogo com os conceitos teóricos que emergem da construção narrativa. Dessa forma, nos mantemos fiéis à metodologia empregada no desenvolvimento da tese e, sobretudo, à justificativa que norteia esta pesquisa.

5.2.1. Educação

Em primeiro lugar, é preciso esclarecer a que nos referimos quando utilizamos a palavra ‘educação’. Tomamos como definição norteadora a educação como o processo de ensino-aprendizagem sistematizado do conhecimento promovido, em especial, pela instituição escolar. Assim, são considerados como aspectos relevantes a formação acadêmica dos personagens, sua relação com a instituição da escola, a forma como essa instituição é representada nos romances e as possíveis críticas verbalizadas e/ou construídas pela estrutura narrativa. Nesse sentido, é possível observar que esse tema se desdobra em duas questões principais a que chamaremos de: educação como aparelho ideológico colonial-imperialista e educação decolonial.

Em *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*, Althusser (1980, p. 11) afirma que “[...] toda a formação social deve, ao mesmo tempo que produz, e para poder produzir, reproduzir as condições da sua produção”, e para tanto, deve reproduzir não só as forças produtivas e as relações de produção existentes como, e talvez principalmente, a força de trabalho a qual, por sua vez, é reproduzida por meio do salário, que assegura sua condição material de reprodução. Isso, entretanto, não é suficiente, como aponta o filósofo francês:

[...] não basta assegurar à força de trabalho as condições materiais da sua reprodução, para que ela seja reproduzida como força de trabalho. Dissemos que a força de trabalho disponível devia ser “competente”, isto é, apta a ser posta a funcionar no sistema complexo do processo de produção. [...] a força de trabalho deve ser (diversamente) qualificada e portanto reproduzida como tal. [...] **esta reprodução da qualificação da força de trabalho tende [...] a ser assegurada** não em “cima das coisas” (aprendizagem na própria produção), mas, e cada vez mais, fora da produção: **através do sistema escolar capitalista e outras instâncias e instituições.** (p. 19-20) [grifo nosso]

Ou seja, à reprodução da qualificação soma-se a reprodução da submissão às regras estabelecidas, sendo que ambas são asseguradas pela instituição escolar: “a Escola (mas também outras instituições do Estado como a Igreja ou outros aparelhos como o Exército) ensinam “saberes práticos” mas em moldes que asseguram a sujeição à ideologia dominante ou o manejo da “prática” desta” (ALTHUSSER, 1980, p. 22). O teórico divide, então, a atuação do aparelho de Estado em: Aparelho (repressivo) de Estado, que atua predominantemente pela violência (inclusive a física) e Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), que atuam predominantemente pela ideologia. Althusser destaca ainda que tanto o Aparelho repressivo quando os AIE se utilizam da violência e da ideologia, com a diferença, apenas, do grau de dominância de uma em relação à outra. Isto é, não existe ideologia pura tanto quanto não existe repressão pura. Destaca-se ainda que os AIE detêm em si elementos de contradição na medida em que a luta de classes opera em nível ideológico, principalmente, sendo através da “ideologia dominante que é assegurada a “harmonia” (por vezes precária) entre o aparelho repressivo de Estado e os Aparelhos Ideológicos de Estado, e entre os diferentes Aparelhos Ideológicos de Estado” (ALTHUSSER, 1980, p. 56).

Ao comparar o funcionamento dos Aparelhos repressivos de Estado e dos AIE na sociedade feudal e na capitalista, o filósofo identifica como principal mudança a substituição da Igreja pela Escola como AIE dominante (cf. ALTHUSSER, 1980, p. 60). No entanto, no processo de colonização ocorrido no século XIX, observamos uma convergência entre Igreja e Escola como Aparelhos Ideológicos de Estado dominantes. Em não se tratando de uma sociedade feudal, mas prioritariamente capitalista, o Imperialismo é marcado por uma forma híbrida, em que Igreja e Escola se unem para formar, no continente africano, novos mercados consumidores. Dessa forma, preferimos utilizar a denominação da educação como Aparelho Ideológico Colonial-imperialista (AIC), adaptando, então, a expressão althusseriana ao que observamos no funcionamento dos romances.

Em contraposição à educação como Aparelho Ideológico Colonial-imperialista temos a configuração da educação decolonial, que se caracteriza pelo potencial de emancipação do sujeito e que surge, contraditoriamente, a partir do acesso ao sistema escolar. Além disso, optamos por utilizar o termo educação ao invés de escola de forma a englobar outros aspectos que formam o sujeito, como religião, família, literatura, dentre outros. Isso fica claro não só no fato de haver escolas comandadas pela Igreja Católica, como a escola em que Kambili e Jaja estudam em *Purple Hibiscus*, mas pelo ensino estar

atrelado à reprodução da submissão colonial tanto quanto oferece as ferramentas que permitem compreender a exploração, como em *Half of a Yellow Sun* quando Odenigbo diz a Ugwu que ele deve saber as duas respostas: a certa e a que ele deveria dar na escola.

Assim, é possível observar uma interligação entre a educação como AIC e a educação decolonial nos três romances de forma mais ou menos constante. Em *Purple Hibiscus*, temos Jaja e Kambili que, apesar de serem os melhores alunos de suas respectivas classes – o que implica a reprodução incontestada daquilo que é ensinado – e por sofrerem a violenta repressão paterna, são vítimas da educação como AIC. Isso só começa a mudar quando passam a conviver com tia Ifeoma e os primos que, ao contrário deles, e motivados pela mãe, desenvolvem um senso crítico cada vez mais apurado, como fica evidente na argumentação de Amaka sobre não escolher um nome britânico para a crisma e nas perspicazes observações de Obiora.

Half of a Yellow Sun, por sua vez, parece configurar de forma mais explícita, em comparação com os outros dois romances, a questão da educação que aparece tanto verbalizada, em especial por Odenigbo, quanto na construção das personagens. Se, por um lado, a cena a que nos referimos anteriormente expõe a existência de uma diferença entre o que a escola ensina – que a configura como Aparelho Ideológico Colonial-imperialista – e aquilo que ele denomina como a verdade, por outro, ela também deixa claro que não é possível chegar a esta sem acesso àquela. Isto é, nas palavras de Paulo Freire (2000, p. 67): “Se a educação sozinha não transforma a sociedade, sem ela tampouco a sociedade muda”.

Outro aspecto relevante no romance é a caracterização da personagem Olanna. Como apontamos no segundo capítulo, ela faz parte da classe alta nigeriana e, portanto, usufrui de seus privilégios, em que se destaca o fato de ela e Kainene terem frequentado Heathgrove e a Universidade de Oxford, na Inglaterra. Heathgrove, como observa Kainene, era a “injustamente cara e enigmática escola secundária britânica que minha irmã e eu fizemos. Meu pai achava que éramos muito pequenas para sermos mandadas ao exterior, mas estava resolvido a ter duas filhas tão parecidas com as europeias quanto possível” (MSA, p. 76). Fica explícita, então, a relação entre educação e colonização, em que se destaca uma valorização daquilo que é estrangeiro – em especial europeu – em detrimento do nacional, o que também está presente nos outros dois romances. Essa questão volta a aparecer quando, ao dizer que está decidida a aceitar a vaga de professora de sociologia na Universidade de Nsukka, Olanna lembra da primeira e única visita de Odenigbo em Lagos:

[Odenigbo] [t]inha bebido muito conhaque e quando seu pai disse que a ideia de uma universidade em Nsukka era bobagem, que a Nigéria ainda não estava pronta para uma universidade nativa e que receber o apoio de uma universidade americana – em vez de uma universidade de verdade, da Grã-Bretanha – era pura tolice, a voz de Odenigbo se alterara. Olanna achava que ele iria perceber que o pai só queria atazanar e mostrar que não estava nem um pouco impressionado com o catadrático de Nsukka. Achava que Odenigbo não levaria em conta as palavras do pai. Mas sua voz foi ficando cada vez mais alta, ao discutir a necessidade de a universidade de Nsukka se ver livre da influência colonial, e de nada adiantaram as piscadas que ela deu porque ele não viu, quem sabe por haver pouca luz na varanda. (MSA, p. 44)

É interessante que exista nesse trecho a dualidade entre a influência americana e a britânica, sendo esta vista como colonial por Odenigbo e aquela, não. Isso volta a ecoar no terceiro romance, quando vemos a fascinação de Obinze por tudo o que vem dos Estados Unidos e a implicância de sua mãe ao defender que a Inglaterra – em especial a literatura inglesa – era muito melhor. Voltando a Olanna, vemos também uma certa complacência da personagem que não só neste, mas também em outros momentos, justifica uma fala ou atitude como não-intencional, mesmo que ali resida, implicitamente, uma reprodução da ideologia colonial-imperialista. Além disso, é curioso que ela, a despeito de toda a sua formação acadêmica, não assegure a preferência do autor implícito, o que parece denotar que é sua formação acadêmica o motivo desse afastamento. Nesse sentido, é possível inferir a existência de uma crítica ao academicismo que vai, também, aparecer em *Americanah*, de forma mais direta que em *Meio Sol Amarelo*: quando Araminta zomba da forma como Blaine e seus amigos falam (Am*, p. 337), e quando Ifemelu critica Nathan, colega e professor de Yale, dizendo que “acadêmicos não eram intelectuais; não eram pessoas curiosas, apenas construíam tendas de conhecimento especializado e se mantinham dentro delas, seguros” (Am*, p. 351).

Ainda sobre a questão das universidades, há dois detalhes a se destacar: o primeiro diz respeito à presença da figura do professor universitário nigeriano e da Universidade de Nsukka nos três romances; o outro, presente em *Purple Hibiscus* e *Americanah*, são as greves, a falta de verba e o não pagamento do salário dos professores. O que se nota em relação ao primeiro é a caracterização do professor universitário nigeriano como um personagem politicamente consciente: tia Ifeoma, Olanna, Odenigbo e a mãe de Obinze são, invariavelmente, pessoas que se posicionam politicamente de forma consciente e, de certa forma, em maior ou menor grau, lutam pela descolonização.

A Universidade de Nsukka, por sua vez, parece configurar uma *tópica*⁴¹⁷, na medida em que figura nos romances não só pelo que é, ou seja, uma universidade, mas também como precursora da possibilidade de descolonização, na medida em que é ali que se reúnem as personagens preocupadas em discutir e refletir a respeito dessas questões.

Esse aspecto parece ser reforçado pela repressão retratada no segundo detalhe, isto é: o desmonte pela falta de verbas e do pagamento do salário dos professores que provocam as constantes greves. Se voltarmos a Althusser (1980) e tomarmos seu conceito de Aparelho repressivo de Estado, pode-se dizer que o desmonte da universidade nigeriana é uma resposta repressiva do Estado (entenda-se aqui o Estado colonial-imperialista) para sufocar a possibilidade de emancipação e, por conseguinte, manter o *status quo*. Embora tenhamos apontado que isso aparece no primeiro e terceiro romances, não podemos descartar o capítulo final de *Half of a Yellow Sun* quando, após o fim da guerra civil, a família de Odenigbo retorna para Nsukka e se depara com a violência dos soldados nigerianos. O professor chega a tirar os óculos para dirigir, pois “Eles tinham ouvido dizer que os soldados nigerianos não gostavam de gente com cara de intelectual” (MSA, p. 479). Isso, porque os professores universitários e os intelectuais eram vistos como inimigos – isto é, rebeldes e apoiadores de Biafra e, portanto, culpados pela guerra civil. Se considerarmos a cronologia das narrativas, em que o tempo da história de *Meio Sol Amarelo* viria antes de *Hibisco Roxo* e esta antecederia *Americanah*, pode-se observar, ainda, que, tendo sido criada pouco depois da independência da Nigéria, a Universidade de Nsukka, ao configurar uma ameaça à ideologia colonial-imperialista, torna-se um dos principais alvos do Estado no uso da repressão e da violência que, por sua vez, figuram no não pagamento do salário dos professores, na falta de verba para manutenção da infraestrutura universitária que culminam, então, nas greves. Assim, os jovens nigerianos acabam por emigrar não por causa de privilégios – como Olanna e Kainene, que se formam numa universidade britânica, mas retornam à Nigéria para contribuir com seus “recém-adquiridos diplomas” – mas justamente por não terem assegurado seu direito à educação. Dessa forma, temos não só o sucateamento da formação superior dentro da Nigéria como ainda o que se configura como “fuga de cérebros”, na medida em que aqueles que poderiam chegar ao ensino superior e construir uma nação emancipada emigram para Estados Unidos ou Europa, contribuindo, por conseguinte, para a manutenção desse círculo vicioso. O objetivo do acesso à educação

⁴¹⁷ Ou seja, um lugar e uma metáfora, simultaneamente.

se configura, então, mais como possibilidade de enriquecimento que como oportunidade de emancipação.

Nesse aspecto, o pai de Ifemelu parece ser o que mais se destaca, pois apesar de ter frequentado a escola até o ensino médio, seu ressentimento por não ter podido seguir com os estudos tem mais a ver com o status social e um eventual poder aquisitivo maior do que com sua formação como sujeito emancipado. Isso fica claro quando Ifemelu imagina o pai “numa sala de aula dos anos 1950, um colonizado entusiasmado demais num uniforme escolar de algodão barato do tamanho errado, esforçando-se para impressionar os professores missionários” (Am*, p. 56). Aqui temos exposta a relação entre colonização, educação e religião num só trecho, em que fica explícita a função de Aparelho Ideológico Colonial-imperialista do sistema escolar, em especial nos anos 1950. A esse papel da escola, se aliam os produtos culturais nos anos 1990, em que se situa a adolescência de Ifemelu e Obinze. Assim, vemos uma representação idealizada do “estrangeiro” veiculada nos programas de televisão, revistas e livros consumidos pelos personagens e que acabam fazendo parte de sua formação. Embora essa idealização entre em choque com a realidade quando Ifem e Obinze emigram da Nigéria, ela permanece intocada no que diz respeito à escola: durante o jantar na casa de Chief, a discussão acerca das escolas onde Obinze e Kosi deveriam matricular Buchi é emblemática: uma personagem defende o currículo francês enquanto outra prefere o britânico, sendo que ambas se escandalizam quando Obinze questiona o porquê da preferência por escolas com currículos estrangeiros se todos ali haviam se formado em escolas nigerianas. A resposta que se segue retoma, por sua vez, a relação entre educação, status social e poder aquisitivo: “Se decidir colocar sua filha em desvantagem mandando-a estudar numa dessas escolas com professores nigerianos de meia-tigela, a responsabilidade é sua” (Am*, p. 37).

Por outro lado, assim como Ifeoma diz a Papa-Nnukwu que ela também havia frequentado as escolas dos missionários e nem por isso agia como Eugene, podemos questionar até que ponto essa sujeição à colonização é resultado apenas do sistema escolar. Isso poderia nos fazer pensar que talvez alguns indivíduos demonstrem uma inclinação maior para a colonização que outros, o que justificaria alguns se tornarem produtos coloniais, como Eugene e o pai de Ifemelu, e outros não, como Ifeoma e Odenigbo. No entanto, é importante lembrar que os aparelhos ideológicos se destacam por configurar a arena de luta de classes, como proposto por Althusser (1980), ou seja, é nos AIE que reside a contradição que possibilita a subversão da ideologia dominante.

Nesse sentido, podemos inferir que a resposta para nosso questionamento esteja relacionada mais a essa configuração da educação como uma arena de luta, para continuar com a metáfora do teórico francês, entre colonização e descolonização, do que necessariamente a uma inclinação individual, o que, por sua vez, pode ser visto como uma característica do projeto literário adichieano.

5.2.2. Língua

É fundamental destacar, antes de tudo, que língua e educação, apesar de serem tratadas em dois tópicos aqui, fazem parte de um mesmo processo. Na Nigéria, a língua inglesa – língua do colonizador – é a língua oficial da vida pública, enquanto o Igbo é utilizado na esfera privada, sobretudo a doméstica. Segundo Anyokwu (2011, p. 80), “This imperialism of the English Language, therefore, led to the vernacularisation of indigenous African languages, a situation which encumbered the African with a deeply-ingrained sense of inferiority complex even to date”⁴¹⁸. Esse complexo de inferioridade ao qual o pesquisador se refere reflete a posição de Fanon (2021, p. 32) sobre o assunto:

Todo povo colonizado – isto é, todo povo em cujo seio se originou um complexo de inferioridade em decorrência do sepultamento da originalidade da cultura local – se vê confrontado com a linguagem da nação civilizadora, quer dizer, da cultura metropolitana. O colonizado tanto mais se evadirá da própria selva quanto mais adotar os valores culturais da metrópole. Tão mais branco será quanto mais rejeitar sua escuridão, sua selva.

Existe, então, uma intrincada relação entre língua, poder e raça posta em movimento através do processo de colonização, ao mesmo tempo em que observamos o apagamento e a inferiorização das línguas nativas nigerianas que passam a ser associadas ao selvagem e ao negro, como se essas duas “características” fossem, no entanto, indissociáveis. Daí vem a proposição de Fanon (2021) de que quanto mais o colonizado assumir a cultura do colonizador – sobretudo sua língua – mais branco ele se tornará. Por outro lado, como destaca Anyokwu (2011, p. 80), ainda que seja inegável a geometria de poder desigual entre colonizador e colonizado, na interação entre a língua inglesa e as várias línguas nativas faladas na Nigéria, “[...] Nigerian (African) speakers of English

⁴¹⁸ Esse imperialismo da Língua Inglesa, portanto, levou a uma vernacularização das línguas africanas nativas, situação que acabou por incumbir no africano um sentimento de inferioridade que dura até hoje. (Tradução da Autora)

evolved their own varieties of English, varieties which reflect the speech patterns and habits of thought of the speakers”⁴¹⁹, ou seja, a língua inglesa não é totalmente impermeável no contato com as línguas nativas e, assim, acaba por sofrer, ela também, transformações e adaptações relacionadas à cultura do colonizado. É possível dizer, então, que essas variantes linguísticas constituem, portanto, uma forma de resistência, em especial se atentarmos para o fato de que “[...] there are also several other ethnic-based varieties used both by educated and non-educated Nigerians”⁴²⁰ (ANYOKWU, 2011, p. 80), o que significa que mesmo nigerianos que passam pelo processo de escolarização utilizam uma variante linguística que difere do registro padrão metropolitano. Dessa forma, assim como vimos no tópico anterior, a língua vai se configurar nos romances tanto como reflexo do processo de colonização quanto como resistência, tanto no conteúdo dos romances quanto em sua forma.

A problemática da produção literária em países outrora colonizados é imperativa nos trabalhos de crítica literária, sobretudo aqueles que, como esta tese, se propõem a analisar seus aspectos formais. A questão não é nova, como aponta Tunca (2012, p. 31):

Debates around the question of language in African literatures have been ubiquitous ever since the Nigerian critic Obiajunwa Wali famously declared, in a 1963 article published in the journal *Transition*, that African authors writing in European languages “[we]re merely pursuing a dead end, which c[ould] only lead to sterility, uncreativity, and frustration” (1997/1963: 333). Wali’s statement had a two-pronged effect: **on the one hand, his declaration unsurprisingly sparked a chain reaction about the issue of language choice in African writing**, a question that has to this day remained at the centre of heated arguments; **on the other hand, his provocative assertion brought to the fore considerations about the formal specificities of African literatures in European languages.**⁴²¹ [grifo nosso]

Se para Wali utilizar a língua do colonizador só poderia levar à esterilidade, falta de criatividade e frustração, para Achebe a língua inglesa não deveria ser rejeitada

⁴¹⁹ [...] os falantes nigerianos do inglês desenvolveram suas próprias variedades da língua, que por sua vez refletem seus padrões discursivos e de pensamento. (Tradução da Autora)

⁴²⁰ [...] existem diversas outras variantes de base étnica usadas tanto por nigerianos escolarizados quanto não-escolarizados. (Tradução da Autora)

⁴²¹ Os debates em torno da questão da língua nas literaturas africanas têm sido onipresentes desde que o crítico nigeriano Obiajunwa Wali declarou, em um artigo de 1963 publicado na revista *Transition*, que os autores africanos que escrevem em línguas europeias “[estamos] meramente perseguindo um beco sem saída, que só poderia levar à esterilidade, falta de criatividade e frustração” (1997/1963: 333). A declaração de Wali teve um efeito duplo: por um lado, sua declaração, como o esperado, provocou uma reação em cadeia sobre a questão da escolha da língua na escrita africana, uma questão que até hoje permanece no centro de discussões acaloradas; por outro lado, sua afirmação provocativa trouxe à tona considerações sobre as especificidades formais das literaturas africanas em línguas europeias. (Tradução da Autora)

simplesmente, já que “even though his mother tongue was Igbo, he felt that “a new English, still in full communion with its ancestral home but altered to suit its new African surroundings” would “be able to carry the weight of [his] African experience” (1975/1965: 62)”⁴²² (TUNCA, 2012, p. 32). Indispensável ressaltar que Chimamanda Adichie compartilha da mesma opinião e, assim como seu predecessor, utiliza a língua gramaticalmente alinhada à variante padrão de forma consciente na configuração de suas narrativas, colorindo-a com tons típicos da cultura Igbo, o que, por sua vez, torna ainda mais interessante observar e comparar a forma e o conteúdo de seus romances (cf. ANYOKWU, 2011). Nesse sentido, como aponta o pesquisador:

The métier of Chimamanda Ngozi Adichie’s novel *Purple Hibiscus* is the largely adroit interweave of thoroughly domesticated English complete with Nigerianisms, slang, buzzwords, among others. Besides, we find in the novel an admirably successful overlarding of Igbo words, phrases and expressions, which foreground the unique sense of place and contextual realism. Indeed, Adichie’s exceptionalism, it would appear, inheres in her deft and surefooted admixture of both the exoglossic and the endoglossic codes, i.e., English and Igbo respectively in her work.⁴²³ (ANYOKWU, 2011, p. 83)

Assim, utilizar a língua inglesa funciona como uma ponte entre a cultura Igbo e o mundo – levando-se em consideração o caráter internacional do inglês que, ainda que seja uma extensão do processo imperialista, facilita a propagação da obra em diferentes países. Esse pode ser um dos motivos pelos quais a autora ganhou notoriedade internacionalmente, fazendo com que seus livros se tornassem *bestsellers*. Obviamente, no entanto, isso pode ter um preço uma vez que a literatura também é um produto e que, como tal, pode funcionar como um aparelho ideológico colonial. Vejamos agora como a autora constrói essa ponte entre a cultura Igbo e o mundo nos níveis extra e intradieético. A análise deste tópico divide-se em duas partes: na primeira, trataremos dois aspectos: a relação entre as línguas nativas, em especial o Igbo, e a língua inglesa, e a questão do sotaque; e na segunda, trataremos das questões relacionadas à tessitura da narrativa.

⁴²² [...] ainda que sua língua materna fosse o Igbo, ele sentia que “um novo inglês, ainda em plena comunhão com seu lar ancestral, mas alterado para se adequar ao novo ambiente africano” seria “capaz de carregar o peso de [sua] experiência africana (1975/1965: 62). (Tradução da Autora)

⁴²³ O métier do romance *Purple Hibiscus*, de Chimamanda Ngozi Adichie, é o entrelaçamento, em grande parte hábil, do inglês completamente domesticado repleto de “nigerianismos”, gírias, chavões, entre outros. Além disso, encontramos no romance uma sobreposição admiravelmente bem-sucedida de palavras, frases e expressões em Igbo, que destacam o sentido único de lugar e realismo contextual. De fato, o excepcionalismo de Adichie, ao que parece, é inerente à sua mistura hábil e segura dos códigos exoglóssico e endoglóssico, ou seja, inglês e Igbo, respectivamente, em seu trabalho. (Tradução da Autora)

Em *Purple Hibiscus*, podemos ver esses dois aspectos convergirem na personagem de Eugene: ele exige que os filhos falem apenas em inglês – pois esta seria uma língua civilizada, o que pressupõe que sua língua nativa não o é –, utiliza o Igbo apenas quando explode em fúria violenta e exagera no sotaque britânico quando conversa com pessoas brancas, principalmente se forem da igreja. Isso reflete a posição de Fanon (2021, p. 31) de que “O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro se comporta de modo diverso com um branco e com outro negro. Que essa cissiparidade seja consequência direta da aventura colonialista, não resta nenhuma dúvida...”.

Além disso, temos em *Hibisco Roxo* a proibição, por parte do padre Benedict, de se cantar em Igbo durante a missa – exceto as músicas de ofertório, sendo que, como Kambili bem nota, ele as chamava de *canções nativas*, “e quando dizia “nativas” a linha reta de seus lábios pendia nos cantos e formava um U invertido” (HR, p. 10), o que pode denotar um esgar de asco ou desaprovação. Assim, o Igbo fica restrito aos momentos em que se espera que a comunidade dê dinheiro à igreja, o que parece configurar uma concessão feita apenas em virtude do ganho financeiro. Nesse sentido, vale a pena observar que o uso do Igbo no momento do ofertório é uma estratégia com dupla função: garantir que os fiéis entendam claramente a mensagem e que se sintam intimamente mobilizados a contribuir, já que tal mensagem chega-lhes em sua língua materna.

A interseção entre língua e religião também está presente no conflito entre padre Amadi e Amaka a respeito da escolha de um nome em inglês para a crisma, e o diálogo que se desenrola nessa cena ilustra muito bem isso:

- Por que eu preciso fazer isso?
- Porque é assim que as coisas são feitas. Vamos esquecer se é certo ou errado por enquanto – disse o padre Amadi, e percebi que havia sombras sob seus olhos.
- Quando os missionários chegaram aqui, eles achavam que os nomes do povo igbo não eram bons o suficiente. Insistiam para que as pessoas escolhessem um nome inglês antes de serem batizadas. Nós não devíamos ter progredido? [...] O que a Igreja está dizendo é que só um nome inglês torna válida a nossa crisma. (HR, p. 286)

Essa questão parece se expandir em *Half of a Yellow Sun*: temos Ugwu e seu deleite pelas palavras em língua inglesa (e pelo sotaque britânico) e a frustração de Olanna por saber francês e latim, mas não compreender hausá e ioruba. Ao chegar na casa de Odenigbo, Ugwu se surpreende com o sotaque britânico do Patrão e tenta imitá-lo sempre

que pode. Com a chegada de Olanna, no entanto, ele se depara com um sotaque ainda mais perfeito que o do Patrão, algo que ele teria achado impossível até então, algo que é notado até pela srta. Adebayo, que sussurra: “E que sotaque inglês mais correto” (MSA, p. 63), pontilhando sua fala com certa consternação que parece estar relacionada ao pressuposto de isso significar que Olanna foi inadvertidamente colonizada. Além disso, ao esperar que Olanna pelo menos tropeçasse nas palavras em Igbo, acaba aturdido mais uma vez, pois a namorada de Odenigbo fala tão bem um quanto outro. É significativo, então, que Ugwu responda a Olanna apenas em inglês enquanto ela usa o Igbo para falar com ele. Parece que o *houseboy* usa a língua inglesa como uma espécie de proteção, a qual só é deixada de lado no episódio da lagartixa: “[...] “*Egbukwala!* Não a mate!”. “O que você disse?” Ela se virou para olhá-lo da cadeira onde estava empoleirada. “Se matar a lagartixa, vai ficar com dor de barriga”, disse ele. Ela achou seu dialeto opi engraçado, o jeito como ele parecia cuspir fora as palavras” (MSA, p. 62).

Ugwu, assim como Kambili, é bastante perceptivo e, por isso, ao descrever os frequentadores da casa de Odenigbo, o narrador destaca a forma como eles falam e seu sotaque. Temos, então, o professor Lehman, “com suas palavras espremidas pelo nariz” (MSA, p. 33), o doutor Patel, “cujo inglês era uma melodia murcha” (MSA, p. 33) e Okeoma “que falava inglês como se estivesse falando ibo, com as mesmas cadências e pausas” (MSA, p. 33). Ugwu estabelece, assim, uma hierarquia de sotaques em que reina, com toda a pompa e brilho, o sotaque britânico: “uma língua superior, uma língua luminosa [...] [que] Fazia lembrar um cará sendo fatiado com uma faca nova bem afiada, a perfeição tranquila de cada fatia” (MSA, p. 33). Ainda que isso possa ser associado a um encanto pela língua do opressor, a forma como o embate entre o Igbo e o inglês é representado no romance parece estar de acordo com o que bell hooks afirma em seu ensaio “A língua: ensinando novos mundos/novas palavras”, ou seja, “que não é a língua inglesa que me machuca, mas o que os opressores fazem com ela, como eles a moldam para transformá-la num território que limita e define, como a tornam uma arma capaz de envergonhar, humilhar, colonizar” (hooks, 2017, p. 224).

Isso é retomado em *Americanah* cujo título tem relação direta com a língua: “Todas urraram de rir com a palavra *americanah*, enfestoada de alegria com sua quinta sílaba estendida, e ao pensar em Bisi, uma menina um ano abaixo delas que voltara de uma breve viagem aos Estados Unidos com estranhas afetações” (Am*, p. 74). Se em *Meio Sol Amarelo* o sotaque perfeito de Olanna não é motivo de zombaria, isso não acontece em *Americanah*. No entanto, não se trata de uma subversão do *accent* que

poderia “corrigir” o endeusamento da língua inglesa por Ugwu, mas da representação de uma outra forma de imperialismo que não se dá pela ocupação territorial, mas pela cultura, como pudemos observar na análise realizada no terceiro capítulo desta tese. Afinal, “O negro que conhece a metrópole é um semideus” (FANON, 2021, p. 33), como podemos ver na reverência de Emenike que chega a beijar os sapatos dos colegas que tiveram o privilégio de viajar para a Inglaterra nas férias e, conseqüentemente, em seu anseio por sair da Nigéria.

A associação do Igbo com a violência, por sua vez, ocorre na relação de tia Uju com Dike, o que a aproxima, de certa forma, de Eugene: Ifemelu percebe que a tia falava em Igbo com o garoto apenas quando estava com raiva, o que fez com que ela temesse que “para Dike, igbo fosse se tornar a língua do conflito” (Am*, p. 187). Logo que chega aos Estados Unidos, Tia Uju também pede que Ifemelu não fale em igbo com o garoto, dizendo que “falar duas línguas vai confundi-lo”. Ifem contesta a tia: “Nós falávamos duas línguas quando éramos crianças”, ao que Uju responde, encerrando o assunto: “Aqui é a América. É diferente” (Am*, p. 120). Essa questão volta a aparecer no ponto de vista de Obinze, quando ele está na casa do primo Nicholas e sua esposa Ojiugo: “[Nicholas] Falava com eles [os filhos] apenas em inglês, um inglês cuidadoso, como se achasse que o igbo que compartilhava com a mulher fosse infectá-los, talvez fazê-los perder seu precioso sotaque britânico” (Am*, p. 259). Aqui é interessante o uso da palavra “infectá-los” pelo narrador, como se o Igbo fosse uma doença, um agente pernicioso que pudesse contaminar as crianças. Não sabemos o que acontece com Nna e Nne, mas Dike se ressentido por não ter aprendido Igbo, como se uma parte essencial de sua identidade lhe tivesse sido subtraída.

A esse respeito, é importante destacar que *Americanah* evidencia a relação entre língua e identidade. Como aponta Fanon (2021, p. 31): “Falar é ser capaz de empregar determinada sintaxe, é se apossar da morfologia de uma ou outra língua, mas é acima de tudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”. Assim, quando, por exemplo, Ifemelu incorpora o sotaque americano é uma outra identidade que ela tenta forjar – algo que a aproxime ao máximo de uma “American black”. Além disso, embora ela deixe de fingir o sotaque, novas palavras, expressões e formas de ver o mundo são incorporadas e, por conseguinte, tornadas inconscientes: como quando ela usa a expressão “excited” para se referir a uma disciplina que irá cursar na faculdade: ““Você sabia que falou ‘animada’?”, perguntou Obinze certo dia, com um tom divertido na voz. “Disse que estava animada com sua nova aula de mídia.”” (Am*, p. 149). Isso é exacerbado na

personagem Doris que acaba se tornando uma caricatura do expatriado, seja pelas roupas que usa seja pela forma como fala inglês com um sotaque americano cuja entonação sugere sempre uma pergunta, o que reforça a alteração de personalidade advinda de uma necessidade de se destacar, como o “desembarcado” de Fanon (2021), o que fica evidente quando ela e Ifemelu discutem na redação da *Zoe* a respeito da publicação de perfis pagos por mulheres ricas:

“E você é uma escrota que adora criticar!”, gritou Doris, com os olhos esbugalhados. Ifemelu, assustada com a mudança abrupta, pensou que talvez, por baixo de todas as afetações retrô, Doris fosse uma daquelas mulheres que podiam se transformar quando eram provocadas, arrancar as roupas e brigar no meio da rua. (Am*, p. 450)

A transformação de Doris se assemelha à queda de uma máscara, como se nesse momento ela assumisse sua verdadeira identidade, escondida sob camadas de roupas espalhafatosas, batom vermelho berrante e, principalmente, um sotaque de adolescente americana. Ifemelu também observa a máscara ser posta de lado quando a garota fala com a mãe ao telefone, quando “então, seu inglês assumia um impassível tom nigeriano” (Am*, p. 432).

Nessa categoria entraria também o pai de Ifemelu, exceto pelo fato de ele não ser um expatriado o que aprofunda a problemática que o envolve. Seu inglês rebuscado com a preferência por palavras longas e difíceis representa uma tentativa de se associar à imagem do nigeriano de classe alta que, como Olanna, teve acesso às melhores escolas europeias. Fica claro que, por mais que “fale difícil”, o pai de Ifemelu é um produto colonial, ou seja, dominar a língua, nesse caso, é ser dominado por ela.

Por fim, devemos destacar a relação entre Igbo e inglês na tessitura dos romances. Nesse aspecto, a estratégia que se sobressai é a do *code switching*, isto é, a alternância do código linguístico. Sobre isso, Anyokwu (2011, p. 80), ao analisar a presença de uma retórica Igbo no romance *Purple Hibiscus*, afirma que:

Although the urge to tell stories is native and common to man everywhere, the term “Modern African Literature” dramatizes the problematic relationship between [written] African narratives and the colonial legacy. Literacy as a major element of modernity came with colonialism in Africa, and, as such, those equipped with the ability to read and write in the language of the colonial masters, became the avatars of African *belles-lettres*. And, since language is the vector of culture, the indigenous tongue took a hammering in the momentous, if, cataclysmic encounter between the occupying western power

(or language) and the native tongue. Consequently, in Anglophone Africa, English became not only the official language but the medium of instruction in schools.⁴²⁴

O autor observa, então, um processo de “Igboization” da língua inglesa, que se configura numa sintaxe do inglês em que reverbera o Igbo. Ou seja, existe uma subversão e uma incorporação da língua do opressor de forma que a narrativa tenha seu alcance garantido, pensando-se no público leitor, ao mesmo tempo em que subverte a lógica de dominação. Embora os trabalhos de Tunca (2012) e Anyokwu (2011) utilizem como objeto de análise apenas o primeiro romance de Chimamanda Adichie, foi possível observar que a autora mantém o mesmo estilo em *Half of a Yellow Sun* e *Americanah*, o que pode indicar, portanto, mais uma característica de seu projeto literário. Nesse sentido, Chimamanda Adichie parece incorporar o que bell hooks (2017, p. 232) aponta a respeito da língua:

[...] proponho que não necessariamente tenhamos de ouvir e conhecer tudo o que é dito, que não precisemos “dominar” ou conquistar a narrativa como um todo, que possamos conhecer em fragmentos. Proponho que possamos aprender não só com os espaços de fala, mas também com os espaços de silêncio; que, no ato de ouvir pacientemente outra língua, possamos subverter a cultura do frenesi e do consumo capitalistas que exigem que todos os desejos sejam satisfeitos imediatamente; que possamos perturbar o imperialismo cultural segundo o qual só merece ser ouvido aquele que fala em inglês padrão.

Assim, ao tecer seus romances utilizando as variantes da língua inglesa na construção de seus personagens que falam, por exemplo, o *Nigerian English* e o inglês britânico padrão, além de incorporar expressões Igbo, seja no léxico do narrador seja no diálogo dos personagens, Adichie (en)forma, amplia e aprofunda a questão da língua no processo de (des)colonização. Nesse sentido, fica latente um compromisso da autora em utilizar a língua de maneira consciente que não só problematiza como ainda propõe um caminho a ser seguido – e ampliado – por autores e autoras de países que passaram pelo

⁴²⁴ Embora o desejo de contar histórias seja inerente e comum ao homem em todos os lugares, o termo “Literatura Africana Moderna” dramatiza a relação problemática entre narrativas africanas [escritas] e o legado colonial. A alfabetização como elemento principal da modernidade veio com o colonialismo na África e, como tal, aqueles dotados da capacidade de ler e escrever na língua dos senhores coloniais tornaram-se os representantes das *belles-lettres* africanas. E, como a língua é o vetor da cultura, a língua nativa foi solapada nesse cataclísmico encontro entre a potência (ou língua) ocidental ocupante e a língua nativa. Consequentemente, na África anglófona, o inglês tornou-se não apenas a língua oficial, mas o meio de instrução nas escolas. (Tradução da Autora)

processo de colonização, como se Adichie materializasse em sua prática literária as discussões teóricas e críticas desenvolvidas por Ashcroft et al. (2002), em *The Empire Writes Back*. Assim, fica evidente que a língua é tanto tema recorrente nos romances de Chimamanda Adichie, quanto uma questão formal em sua obra, sendo que em suas duas manifestações existe uma convergência crítica que nos parece consciente em seu processo de escrita o que, por sua vez, aponta para um projeto literário em andamento.

5.2.3. Testemunha

Na pesquisa bibliográfica sobre a fortuna crítica da autora nigeriana não foi encontrado, até o momento de redação deste capítulo, nenhum trabalho que verse sobre essa temática, o que vem a ressaltar o que apontamos na Introdução a respeito da obra de Chimamanda Adichie poder estar sendo lida prioritariamente a partir do viés ativista da autora. Ainda que à primeira vista, tal como apontamos no segundo capítulo, a questão da testemunha se sobressaia em *Half of a Yellow Sun*, foi possível perceber que esse é um tema presente nos três romances, como vamos destacar a seguir, haja vista a preferência do autor implícito pelo ponto de vista de personagens que, de certa forma, sobreviveram. Seus relatos, por conseguinte, parecem ter o caráter de testemunhos, na medida em que se constituem a partir da lacuna deixada por aqueles que não puderam testemunhar. Nesse contexto, fica patente que a construção narrativa dos romances estabelece um paralelo com os conceitos de testemunha, muçulmano e resto tal qual discutidos por Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz*.

Já de início, o filósofo italiano atrela a vontade de sobreviver ao objetivo de testemunhar, remontando à etimologia do vocábulo “testemunha” para definir um dos conceitos centrais do livro:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (**terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso. (AGAMBEN, 2008, p. 27)

No decorrer de sua dissertação sobre o assunto, Agamben dá preferência para o segundo termo, *superstes*, embora não deixe de considerar o primeiro, colocando ambos, assim, em perspectiva, e embrenhando-se numa discussão filosófica a respeito de

categorias éticas e jurídicas. O sobrevivente seria, então, a testemunha em potencial, isto é, o *superstes*, já que teria vivido um evento em específico – embora não *até o final*, como o filósofo destacará em seguida – estando impossibilitado de se configurar um *testis* na medida em que não lhe interessa necessariamente o julgamento, pois ele se encontra numa “zona cinzenta”, lugar no qual “o oprimido se torna opressor e o carrasco, por sua vez, aparece como vítima” (AGAMBEN, 2008, p. 30). É justamente esse novo elemento ético, como pontua o filósofo, que constrói uma “zona de irresponsabilidade”, em que os indivíduos estão não “além do bem e do mal”, como colocaria Nietzsche, mas “*aquém dos mesmos*” (AGAMBEN, 2008, p. 30-31), de forma que mesmo a possibilidade de testemunhar fica comprometida em virtude da impossibilidade de a língua(gem) abarcar toda a “*banalidade do mal*”, simultaneamente impensável e factível, algo que se repete indefinidamente, tal como o jogo de futebol entre a SS e representantes do *Sonderkommando*.

Essa banalidade se configura em especial no *muçulmano*, termo utilizado para designar aqueles que estavam morrendo de desnutrição nos campos de extermínio, em virtude da forma como se ajoelhavam, balançando-se para frente e para trás, como muçulmanos em oração. Para Agamben (2008), como colocamos acima, seriam estas as testemunhas integrais, pois, conforme Levi, elas “viram a Górgona” – isto é, viram aquilo que não pode ser visto, tornando-se, já, não-humanos. O muçulmano era, assim, “o prisioneiro que havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros [...] Era um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia” (AMÉRY, 1977, p. 39 apud AGAMBEN, 2008, p. 49). Nas palavras do autor: “Existe, portanto, um ponto em que, apesar de manter a aparência de homem, o homem deixa de ser humano. Esse ponto é o muçulmano, e o campo é, por excelência, o seu lugar.” (AGAMBEN, 2008, p. 62). Estas seriam, portanto, as verdadeiras testemunhas, pois teriam chegado – se não, ultrapassado – esse limiar. Desprovidas de linguagem e, por conseguinte, incapazes de testemunhar, é em nome delas que os sobreviventes falam, sendo estes, por conseguinte, testemunhas por delegação: “testemunham sobre um testemunho que falta”, pois “as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo” (AGAMBEN, 2008, p. 43).

A categoria ética inaugurada aqui, a zona cinzenta, é inerente ao testemunho, pois o sobrevivente teria a sensação de estar ocupando o lugar de outrem – daquele que não sobreviveu: “Não se pode sobreviver ao campo de concentração sem o sentimento de culpa por termos tido tão incrível sorte quando milhões pereceram, muitos deles na frente

de nossos olhos” (BETTELHEIM, 1989, p. 278-279 apud AGAMBEN, 2008, p. 95). No entanto, como Agamben (2008, p. 151) discorrerá mais adiante, muçulmano e sobrevivente são indissociáveis e o testemunho deste “é verdadeiro e tem razão de ser unicamente se vier a integrar o de quem não pode dar testemunho”. Nesse sentido, como coloca o filósofo italiano, se há sempre algo que falta ao testemunho, haja vista a impossibilidade de dizer, há sempre – porque não pode deixar de ser – um resto:

No conceito de resto, a aporia do testemunho coincide com a messiânica. Assim como o resto de Israel não é todo o povo, nem uma parte dele, mas significa precisamente a impossibilidade, para o todo e para a parte, de coincidir consigo mesmos e entre eles; e assim como o tempo messiânico não é nem o tempo histórico, nem a eternidade, mas a separação que os divide; **assim também o resto de Auschwitz – as testemunhas – não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta entre eles.** (AGAMBEN, 2008, p. 162) [grifo nosso]

Pois, para Agamben, aquele que testemunha encontra-se dessubjetivado enquanto dá testemunho no lugar do que não tem língua, do muçulmano, portanto. É essa impossibilidade de dizer que confere a própria potência de dizer do testemunho. E é esse paradoxo que configura o resto. É importante salientar que, ao final do livro, o filósofo traz os testemunhos daqueles que submergiram e voltaram à vida. Outrora muçulmanos, esses sujeitos tornam-se testemunhas de si, daqueles que foram quando ainda não podiam dizer – quando nada tinham a dizer, pois eram já não-humanos, o que, paradoxo do paradoxo, acaba por verificar a indissociabilidade entre homem e não-homem, entre sobrevivente e muçulmano, para haver, então, testemunha.

Ainda que o teórico defina e utilize o conceito de testemunha no âmbito dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, em especial, como apontamos acima, quanto aos relatos escritos pelo, também italiano, Primo Levi sobre o período que passou em Auschwitz, é possível observar pontos de contato que ressoam nos romances de Chimamanda Adichie, tanto no que tange aos personagens Kambili, Ugwu e Ifemelu, quanto à própria instância do narrador implícito, no que diz respeito aos três conceitos apresentados: testemunha, zona cinzenta e muçulmanos, termo que substituiremos por *submersos*, para desvincular a imagem da “testemunha integral” como necessariamente aquele que está morrendo por desnutrição, nos atendo, portanto, à questão da impossibilidade de falar.

Em *Hibisco Roxo*, como apontamos no capítulo 1, a preferência por uma narradora em primeira pessoa parece ter relação com a proximidade entre Kambili e o pai, o que complexifica a narrativa, pois Eugene seria tanto oprimido quanto opressor no espectro do trauma colonial. Nesse sentido, já temos aqui a zona cinzenta do romance: Kambili transita entre esses dois polos também, na medida em que é a única que recupera a voz no processo de esfacelamento da unidade familiar, ao contrário de Jaja e Mama, que sucumbem de vez a um silêncio que, ainda que seja diferente daquele que preenchia os aposentos da casa imensa em que viviam quando Papa era vivo, não deixa de ser silêncio. A mãe e o irmão de Kambili podem ser vistos, portanto, como os submersos em nome do qual a adolescente testemunha.

Existem, no entanto, duas instâncias em movimento no testemunho de Kambili. A primeira diz respeito à superfície do texto narrativo, isto é, Kambili como a sobrevivente do abuso físico e psicológico perpetrado pelo pai que vai narrar o que aconteceu com a família Achike. Já a segunda está relacionada à estrutura da obra, que se funda, em especial, no retrato do trauma colonial sofrido pela Nigéria: o que ocorre à família de Kambili parece ter profunda relação com o fato de a Nigéria ter sido colonizada; e o que Eugene faz com os filhos e a esposa é resultado dessa colonização, como vimos no primeiro capítulo. Essa será uma constante no que diz respeito aos três romances, como veremos a seguir.

Em *Meio Sol Amarelo*, a questão da testemunha parece se fragmentar. Como apontamos no segundo capítulo, ainda que tenhamos três pontos de vista através dos quais a narrativa se desenrola, parece haver uma preferência pela perspectiva de Ugwu. Isso se dá por três motivos, como já destacado anteriormente: ele é aquele que vai à guerra e sobrevive; ele se encarrega de narrar o que aconteceu naquele período, atando os fios da História em “The world was silent when we died”; e ele fala em nome daqueles que não puderam testemunhar – como os garotos que lutaram com ele, por exemplo. Por outro lado, de certa forma, tanto Olanna e Richard quanto Ugwu podem ser vistos como testemunhas na medida em que falam a partir de seus respectivos pontos de vista. Os três personagens são sobreviventes e os três estão localizados na zona cinzenta: Olanna não hesita em usar seus privilégios para conseguir alimento e outros itens para sua família, ela briga por um pouco de ovo em pó, mesmo sabendo que a outra mãe precisa daquilo tanto quanto ela; Ugwu, por sua vez, torna-se soldado e estupra uma garota; e Richard que personifica a figura do colonizador – como pode-se perceber na forma como ele se

refere à sua paixão pela arte Igbo-Ukwu e, em especial, seu fascínio pelo vaso de cordas, cujo preconceito é escancarado por Okeoma.

No entanto, se nos ativermos à concepção de testemunha de Agamben, referendada pela preferência do autor implícito à perspectiva de Ugwu, nos parece que é ele, e não os outros dois personagens, quem carrega a missão de testemunhar. Primeiro, porque ele parece se imbuir dessa responsabilidade ao decidir escrever “The world was silent when we died”, ao mesmo tempo em que essa escrita parece ser um desafogo, algo que talvez ele faça para expiar um pouco da culpa por ter sobrevivido. Segundo, porque ele chega a morrer, pelo menos para aqueles que recebem a notícia de sua morte, e é como, pelo menos por um período, assim como Olanna, ele tivesse ficado submerso. Por fim, tal qual em *Hibisco Roxo*, parece haver um aspecto estrutural em relação à questão da testemunha ligado ao trauma colonial. O autor implícito deixa isso claro através dos diálogos entre os visitantes da casa de Odenigbo e daquilo que Ugwu escreve a respeito da guerra. Assim, submersos seriam tanto aqueles personagens que, vitimados pela fome, tornaram-se, como os muçulmanos do campo de concentração, *Figuren*, quanto aqueles que se tornaram refugiados e que jamais puderam contar a própria história, o que nos faz considerar, também, o próprio autor implícito como uma espécie de testemunha, uma vez que ele dá voz àqueles que não a tiveram, cuja narrativa se constrói, portanto, como lacuna.

Por fim, o último romance da autora retrata seus dois personagens principais como imigrantes, Obinze na Inglaterra e Ifemelu nos Estados Unidos. Ambos podem ser vistos como testemunhas, se tomarmos apenas a superfície da narrativa; no entanto, apenas Ifemelu, assim como Ugwu, resolve escrever. Ainda que sejam de natureza diferente daquilo que Ugwu escreve, os blogs de Ifemelu têm algo do *superstes* de Agamben na medida em que ela relata suas observações e reflexões. Diferentemente de Obinze, no entanto, Ifemelu não tem uma experiência típica de imigrante nos Estados Unidos, pois, mesmo que tenha se submetido à proposta do treinador para conseguir dinheiro, ela consegue se formar, trabalhar em sua área e, posteriormente, se tornar cidadã americana. Nesse sentido, quem teria vivido a experiência até o fim seria Obinze – forçado a trabalhar em subempregos usando o nome de outra pessoa, e pagar uma fortuna por um casamento arranjado que não aconteceu, até ser, enfim, deportado. Assim, nos parece que as narrativas de Obinze e Ifemelu falam por aqueles que, submersos, não puderam dar testemunho de si: como Aisha, a cabeleireira que vive na periferia e espera se casar com alguém para poder se tornar imigrante legal. Dessa forma, por mais que a

narrativa principal se desenrole em torno da questão da diáspora negra, mais uma vez, a situação retratada é fruto de um passado colonial cujas consequências se estendem no presente. Nesse sentido, tanto Obinze quanto Ifemelu se localizam na zona cinzenta, porque se submetem à lógica do sistema para poderem *sobreviver*. Embora, em alguma medida, eles tenham consciência dessa submissão, como a sensação de embotamento relatada por ambos os personagens, o autor implícito parece evidenciar, através das estratégias narrativas, assim como em *Purple Hibiscus* e *Half of a Yellow Sun*, que a estrutura em que a sociedade se funda foi erguida sobre os pilares da colonização e, conseqüentemente, do racismo.

Ainda sobre esse tema, é importante destacar o papel do silêncio nos romances, que parece assinalar a própria impossibilidade do testemunho ao mesmo tempo em que a narrativa, paradoxalmente, se apropria disso para narrar: em *Purple Hibiscus*, o silêncio é a membrana que envolve as personagens; em *Half of a Yellow Sun*, é a denúncia da inércia internacional diante do massacre; em *Americanah*, é a angústia de se ver como objeto. Nesse sentido, os romances parecem emergir, eles próprios, como testemunho, em última instância, do trauma colonial, na medida em que narram em lugar daqueles que não o puderam. Se retomarmos as questões da língua e da educação discutidas nos tópicos anteriores, podemos considerar esses aspectos dos romances adichieanos como a marca maior de seu projeto literário: como se a autora afirmasse, através de seu fazer literário, a possibilidade de a literatura se configurar como o espaço que se constrói como lacuna, que ao apontar para uma falta, se manifesta, portanto, como resto.

6. Conclusão

Na Introdução desta tese, traçamos como objetivo principal analisar os aspectos formais e ideológicos presentes nos romances da autora nigeriana Chimamanda Adichie, utilizando como metodologia a proposta de Wayne C. Booth, de forma a deixar emergir do próprio texto literário os temas caros à romancista, uma vez que, como apontado na justificativa, há uma escassez de trabalhos, em especial no campo da crítica literária desenvolvida no Brasil, que, se não desvinculam, ao menos verificam até que ponto os romances de Chimamanda Adichie estariam enraizados em seu ativismo – isto é, se teriam sido concebidos como uma bandeira de militância e não necessariamente como objeto estético. Nesse sentido, destacamos outrora que esse tipo de análise poderia estar escamoteando outros aspectos ideológicos presentes nos romances afora os já exaustivamente pesquisados como raça, gênero e identidade. É importante destacar que o fato de haver vários trabalhos que versem sobre esses temas não diminui sua relevância nem no campo da literatura nem no campo do ativismo político. São temas que precisam, sim, ser cada vez mais debatidos e colocados em pauta. O que queremos destacar é a presença de outros temas, tão relevantes quanto, que acabam solapados pela crítica exaustiva e, tudo nos leva a crer, influenciada pelo ativismo político da autora, principalmente em seus TED Talks *The danger of a single story* e *We should all be feminists*.

Assim, a análise aqui proposta nos permitiu comprovar a hipótese de que os romances de Chimamanda vão além da tríade raça-gênero-identidade e que, além disso, fazem parte de um projeto literário em construção. Verificamos, então, que *Purple Hibiscus*, através dos usos do discurso, dos símbolos e da construção das personagens, mobiliza temas como o papel da História, o processo de (des)colonização e o significado de engajamento. *Half of a Yellow Sun*, por sua vez, também nos usos do discurso e na construção das personagens traz à tona a questão do papel da educação na emancipação do sujeito, a ideia de pertencimento, a identidade diaspórica e o conceito de testemunha e lugar de fala. E, por fim, *Americanah*, a partir dos usos do discurso, dos elementos expressivos e da construção das personagens, movimenta os temas do racismo, da representação cultural, da colonização e da identidade.

Para além dos temas mobilizados pelos aspectos formais de cada romance, a análise também nos permitiu observar as características formais, constantes e variáveis, que permeiam as três obras. Como características constantes foram elencados: o uso do

discurso direto para retratar discussões sobre política; a preferência do autor implícito pelo ponto de vista do personagem observador; e a organização temporal intercalada. As características variáveis, por sua vez, classificam-se em: ponto de vista multifacetado; uso do discurso híbrido; e ironia. A partir dessas características em comum nos três romances, foi possível constatar os temas que perpassam os três romances, dos quais elencamos três, a saber: educação, língua e testemunha. Nesse sentido, tanto as análises de cada romance quanto o estudo da obra como um todo (considerando o que foi publicado até o momento) evidenciam que a hipótese desta tese, isto é, de que os temas para os quais geralmente se voltam as análises dos romances de Chimamanda vão além daqueles presentes em seus discursos e palestras, foi confirmada. Ademais, pudemos verificar que, embora não seja possível, ao menos ao nosso ver, estabelecer uma hierarquia de valor literário entre os romances, haja visto que as três obras evidenciam uma preocupação estilística coerente com a proposta narrativa, existe uma convergência de aspectos formais, em especial com relação ao autor implícito e à escolha dos pontos de vista, e ideológicos que configuram um projeto literário, ainda que em construção, preocupado com a mobilização do leitor no sentido de uma reflexão não facilitada acerca dos temas representados nos romances.

Referências

ACHEBE, C. **Things fall apart**. New York: Anchor Books, 1997.

ACHEBE, C. **There was a country: a personal history of Biafra**. New York: Penguin Books, 2013.

ADICHIE, C. N. **Americanah**. London: HarperCollins Publishers, 2017.

ADICHIE, C. N. **Americanah**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ADICHIE, C. N. **Hibisco roxo**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ADICHIE, C. N. **Purple hibiscus**. London: 4th Estate, 2017.

ADICHIE, C. N. **Meio sol amarelo**. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ADICHIE, C. N. **Half of a yellow sun**. London: Harper Perennial, 2007.

ADICHIE, C. N. **The danger of a single story**. 2009. 18 min. 43 s. son. color. Disponível em:
<https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br>, acesso em 17 ago. 2018.

ADICHIE, C. N. **We should all be feminists**. 2017. 29 min. 29 s. son. color. Disponível em:
<https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists/transcript>, acesso em 17 ago. 2018.

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AHMAD, A. A retórica da alteridade de Jameson e a ‘alegoria nacional’. In **Linhagens do presente**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2002.

AKINGBE, N.; ADENIYI, E. Refiguring Others: Negotiating identity in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. **Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities**, v. IX, n. 4, p. 37-55, 2017. Disponível em: <<http://rupkatha.com/V9/n4/v9n405.pdf>>, acesso em 20 nov. 2019.

ALMEIDA, S. L. de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2021.

ALTHUSSER, L. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. 3. ed. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

ANN, I. I. Adichie's *Purple Hibiscus* and the issue of feminism in African novel. **Journal of Literature and Art Studies**, v. 5, n. 6, p. 427-437, jun. 2015. Doi: 10.17265/2159-5836/2015.06.007, acesso em 24 nov. 2019.

ANYOKWU, C. Igbo rhetoric and the new Nigerian novel: Chimamanda Ngozi Adichie's *Purple Hibiscus*. **The African Symposium**, v. 11, n. 1, p. 80-90, jun. 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/42195699/Igbo_Rhetoric_and_the_New_Nigerian_Novel_Chimamanda_Ngozi_Adichies_Purple_Hibiscus>, acesso em 26 nov. 2019.

ASHCROFT, B. et al. **The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures**. New York, NY: Routledge, 2002.

BAHARVAND, P. A. The role of British missionaries in the rejection of Igbo religion and culture in Chimamanda Ngozi Adichie's *Purple Hibiscus*. **Journal of Novel Applied Sciences**, v. 5, n. 2, p. 43-51, 2016. Disponível em: <<https://jnasci.org/wp-content/uploads/2016/04/JNASCI-2016-43-51.pdf>>, acesso em 04 ago. 2021.

BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BEGUM, S. H. Women empowerment in *Purple Hibiscus*. **International Journal of English Language, Literature in Humanities**, v. 5, issue 5, p. 408-418, mai. 2017. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/340248015_WOMEN_EMPOWERMENT_IN_PURPLE_HIBISCUS>, acesso em 04 ago. 2021.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém: contendo o antigo e o novo testamento**. Tradução de Euclides Martins Balancin; Samuel Martins Barbosa; Estêvão Bettencourt;

Emanuel Bouzon; Gilberto da Silva Gorgulho; Theodoro Henrique Maurer Jr.; Jorge Cesar Mota; Benjamin Carreira de Oliveira; Ney Brasil Pereira; Isaac Nicolau Salum; Luiz Inácio Stadelmann; Ivo Storniolo; Calisto Vendrame; José Raimundo Vidigal; Domingos Zamagna; Joaquim de Arruda Zamith. São Paulo: Paulus, 2002.

BODJRENOU, C. F. Intertextuality and hypertextuality in Adichie's *Purple Hibiscus*. **International Journal of Linguistics and Literature (IJLL)**, v. 5, issue 6, p. 33-47, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/30215137/INTERTEXTUALITY_AND_HYPertextUALITY_IN_ADICHIES_PURPLE_HIBISCUS>, acesso em 22 nov. 2019.

BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

Chimamanda Ngozi Adichie. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02561>>, acesso em 16 ago. 2018.

CORDEIRO, H. F. C.; OLIVEIRA, D. S. de. A intertextualidade na escrita de Chimamanda Ngozi Adichie. **Anais do VI SENALIC**. São Cristóvão: GELIC, v. 6, 2015. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/12759115-A-intertextualidade-na-escrita-de-chimamanda-ngozi-adichie.html>>, acesso em 19 ago. 2019.

CUNHA, S. da. A construção identitária da mulher negra africana em diáspora na obra *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie. In: SEMINÁRIO DE FILOSOFIA E SOCIEDADE, 3., 2017, Criciúma. **Anais do III Seminário de Filosofia e Sociedade: estética, literatura e filosofia social**. Criciúma: UNESC, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.unesc.net/filosofia/article/download/3991/3743>>, acesso em 19 ago. 2019.

D'ÂNGELO, H. **Em livro inédito no Brasil, Chimamanda faz o leitor refletir sobre racismo velado**. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/em-livro-inedito-chimamanda-faz-refletir-sobre-racismo-velado/>>, acesso em 16 ago. 2018.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOUGLASS, F. **Frederick Douglass: autobiografia de um escravo**. Trad. Oséias Silas Ferraz. 1. ed. São Paulo: Vestígio, 2021.

EAGLETON, T. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

ETIM, E.; EMMANUEL, I. U. The example of a hero: a deconstructionist reading of Eugene in Chimamanda Adichie's Purple Hibiscus. **IOSR Journal of Humanities and Social Science**, v. 20, issue 2, p. 13-21, fev. 2015. Disponível em: <<https://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol20-issue2/Version-1/D020211321.pdf>>, acesso em 21 nov. 2019.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FANON, F. **The wretched of the earth**. Trad. Richard Philcox. New York, NY: Grove Press, 2004.

FREIRE, P. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

FREITAS, J. F. A. de. **Half of a Yellow Sun: a experiência dos cronotopos no contexto da Guerra de Biafra**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Mato Grosso. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFMT_256bb9cf12e669bdba20c191cdd81c70>, acesso em 09 mar. 2020.

FREITAS, A. M. Feminismo negro nigeriano e a intertextualidade em Chimamanda Adichie. **Anais do IX Ciclo de Estudos de Linguagem e II Congresso Internacional de Estudos de Linguagem**, 2017. Disponível em: <<https://proceedings.science/ciel-2017/papers/feminismo-negro-nigeriano-e-a-intertextualidade-em-chimamanda-adichie?lang=pt-br>>, acesso em 15 ago. 2019.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HALL, S. **Cultura e representação**. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

hooks, b. **Olhares negros: raça e representação**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JAMESON, Fredric. La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional. Trad. Ignacio Alvarez. **Revista de Humanidades**, n. 23, p. 163-193, jun. 2011.

JHA, K. **Fictional world of Chimamanda Ngozi Adichie: A thematic study of selected works**. 2016. Tese (Doutorado) – Faculty of Humanities, Mohanlal Sukhadia University, Udaipur, Rajasthan, India.

JIMÉNEZ, C. S. **Chimamanda Ngozi Adichie: “Nossa época obriga a tomar partido”**. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/01/cultura/1506882356_458023.html>, acesso em 16 ago. 2018.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação: Episódios do racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KURTZ, J. R. The intertextual imagination in Purple Hibiscus. **Ariel: A Review of International English Literature**, v. 42, n. 2, p. 23-42, 2012. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/290327789_The_Intertextual_Imagination_in_Purple_Hibiscus>, acesso em 04 ago. 2021.

LOPES-FLOIS, C. A. Representações de identidade e resistência em Americanah de Chimamanda Ngozi Adichie. **Revista Travessias**, v. 11, n. 3, p. 464-486, dez. 2017. Disponível em: <<https://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/17986>>, acesso em 29 nov. 2019.

MARTINS, M. **Por que ler Chimamanda Ngozi Adichie**. Disponível em: <<http://revistapolen.com/676/>>, acesso em 16 ago. 2018.

MEHER, N. Symbolism in Chimamanda Ngozi Adichie’s Purple Hibiscus. **International Journal of English Research**, v. 2, issue 2, p. 18-19, mar. 2016. Disponível em: <<http://www.englishjournals.com/archives/2016/vol2/issue2/2-2-23>>, acesso em 26 nov. 2019.

MEMMI, A. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exilada. In: **Archipiélago**. Madrid: Arco. n. 26-27, inverno 1996.

NENEVÉ, A. C. **In the name of God: a postcolonial reading of Chimamanda Ngozi Adichie's Purple Hibiscus**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Inglês – Estudos Linguísticos e Literários. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/191460>>, acesso em 09 mar. 2020.

NUNES, A. G. Chimamanda Ngozi Adichie: trajetória intelectual e seu projeto literário. **Revista África(s)**, v. 3, n. 5, p. 129-145, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://revistas.uneb.br/index.php/african/article/view/4039>>, acesso em 17 ago. 2019.

NUNES, A. G. História, etnicidade e memória da guerra de Biafra (1967-70) na poesia de Chinua Achebe e na prosa de Chimamanda Ngozi Adichie em *Half of a Yellow Sun*. **XI Congresso Internacional da ABRALIC**. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/024/ALYXANDR_A_NUNES.pdf>, acesso em 13 ago. 2018.

NWANYANWU, A. U. Transculturalism, Otherness, Exile and Identity in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. **Matatu**, v. 49, n. 2, p. 386-399, dez. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.1163/18757421-04902008>>, acesso em 15 ago. 2018.

NZEGENUKA, R. N. **Representation of violence on women in Chimamanda Ngozi Adichie's Purple Hibiscus**. 2014. Dissertação (Mestrado) – University of Dar es Salaam, Tanzania. Disponível em: <https://www.academia.edu/33904609/Representation_of_Violence_on_Women_in_Chimamanda_Ngozi_Adichies_Purple_Hibiscus>, acesso em 09 mar. 2020.

OFURUM, C. C. **Female empowerment and consciousness raising in Chimamanda Ngozi Adichie's Purple Hibiscus and Half of a Yellow Sun**. 2012. Monografia (Bacharelado em Artes) – Department of Arts and Theological Studies, Veritas University, Abuja, Nigeria. Disponível em: <https://www.academia.edu/7857568/FEMALE_EMPOWERMENT_AND_CONSCIOUSNESS_RAISING_IN_CHIMAMANDA_NGOZI_ADICHIES_PURPLE_HIBISCUS_AND_HALF_OF_A_YELLOW_SUN>, acesso em 04 ago. 2019.

OJAMBO, J. **The art of narrative embedding in Chimamanda Adichie's fiction**. 2014. Dissertação (Mestrado) – University of Nairobi, Quênia. Disponível em: <http://erepository.uonbi.ac.ke/bitstream/handle/11295/77831/Ojiambo_The%20Art%20Of%20Narrative%20Embedding%20In%20Chimamanda%20Adichie%E2%80%99s%20Fiction.pdf?sequence=3>, acesso em 09 mar. 2020.

OKUYADE, O. Changing borders and creating voices: Silence as a character in Chimamanda Adichie's Purple Hibiscus. **The Journal of Pan African Studies**, v. 2, n. 9, p. 245-259, mar. 2009. Disponível em: <http://www.jpanafrican.org/docs/vol2no9/2.9_Changing_Borders_and_Creating_Voices.pdf>, acesso em 23 nov. 2019.

OLAFISAYO, A. O. Narrating the self in Chimamanda Ngozi Adichie's Purple Hibiscus. **International Journal of Innovative Research and Development**, v. 2, issue 5, p. 1119-1135, 2013. Disponível em: <http://internationaljournalcorner.com/index.php/ijird_ojs/article/view/133463>, acesso em 13 nov. 2019.

RESENDE, R. M. **Gênero e nação na ficção de Chimamanda Ngozi Adichie**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São João Del-Rei, Programa de Mestrado em Letras. Disponível em: <<https://www.ufsj.edu.br/porta2-repositorio/File/mestletras/Dissertacao%20Roberta.pdf>>, acesso em 09 mar. 2020.

RIBEIRO, D. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ROCHA, M. P.; MARTINS, A. M. Celie e Kambili: a narrativa em primeira pessoa na literatura de Alice Walker e Chimamanda Adichie. **Revista da 14ª Jornada da Pós-Graduação em Pesquisa – CONGREGA**, p. 1-12, 2017. Disponível em: <<http://revista.urcamp.tche.br/index.php/rcjppg/article/view/776>>, acesso em 13 nov. 2019.

SAID, E. W. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, E. W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANKA, C. G. et al. The price of silence and the practice of parrhesia: a critique of Adichie's Purple Hibiscus. **Adri Journals of Arts and Social Sciences**, v. 7, n. 1, p. 1-35, out. 2019. Disponível em: <<https://journals.adrri.org/index.php/adrriajass/article/view/486>>, acesso em 22 nov. 2019.

SANTANA, R. B. de J. O silêncio como sintoma do trauma colonial: uma análise do romance *Hibisco Roxo*, de Chimamanda Ngozi Adichie. **Anais IV COPENE Sul**. Jaguarão, RS: Unipampa, 2019. Disponível em:

<https://www.copenesul2019.abpn.org.br/resources/anais/11/copenesul2019/1559426616_ARQUIVO_ac2cfa2e3fe971fceb68a1e31815f3d4.pdf>, acesso em 04 ago. 2021.

SOUZA, R. F. N. de; BARZOTTO, L. A. As faces de Ifemelu em Americanah (2013), de Chimamanda Ngozi Adichie. **Raído**, v. 10, n. 21, p. 54-68, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/5210>>, acesso em 13 abr. 2019.

SOUZA, F. Z. D. de. Dissimular para sobreviver: a cumplicidade do silêncio. **Via Atlântica**, v. 1, n. 23, p. 100-118, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/va.v0i23.85048>>, acesso em 28 jun. 2019.

STOBIE, C. Dethroning the infallible father: religion, patriarchy and politics in Chimamanda Nogzi Adichie's Purple Hibiscus. **Literature and Theology**, v. 24, n. 4, p. 421-435, dez. 2010. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/43664418>>, acesso em 26 nov. 2019.

STREHLE, S. Producing exile: diasporic vision in Adichie's Half of a Yellow Sun. **Modern Fiction Studies**, v. 57, n. 4, p. 650-672, 2011. Disponível em: <<https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/globalnovel/secread/57.4.strehle.pdf>>, acesso em 04 ago. 2021.

TEOTÔNIO, R. C. A. **Por uma modernidade própria: o transcultural nas obras Hibisco roxo, de Chimamanda Ngozi Adichie, e O Sétimo Juramento, de Paulina Chiziane**. 2013. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande. Disponível em: <<http://tede.bc.uepb.edu.br/tede/jspui/handle/tede/1898>>, acesso em 09 mar. 2020.

THIBES, L. C. As mulheres de Chimamanda: representações de raça, etnia e gênero. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações. Disponível em: <<http://www.biblioteca.uesc.br/biblioteca/bdtd/201610165D.pdf>>, acesso em 09 mar. 2020.

Transcript of Obama's speech. 2008. Disponível em: <<http://edition.cnn.com/2008/POLITICS/03/18/obama.transcript/index.html>>, acesso em 19 out. 2020.

TUNCA, D. Ideology in Chimamanda Ngozi Adichie's Purple Hibiscus (2003). **English Text Construction**, v. 2, issue 1, p. 121-131, jan. 2009. Disponível em:

<https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/16540/1/Tunca_Adichie_ETC.pdf>, acesso em 13 nov. 2019.

TUNCA, D. Towards a stylistic model for analysing anglophone African literatures: preliminary epistemological considerations and a case study. In: MAKOKHA, O. J. O.; WEST-PAVLOV, R. **Style in African Literature: Essays on Literary Stylistics and Narrative Styles**. Amsterdam & New York: Rodopi, 2012, p. 31-57. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/335551962_Towards_a_Stylistic_Model_for_Analysing_Anglophone_African_Literatures_Preliminary_Epistemological_Considerations_and_a_Case_Study>, acesso em 04 ago. 2021.

UDUMUKWU, O. Adichie's *Purple Hibiscus* and issues of ideology in the constitution of the Nigerian novel. **Tydskrif vir Letterkund**, v. 48, issue 1, p. 184-204, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0041-476X2011000100014>, acesso em 27 nov. 2019.

WOODSON, C. G. **A des-educação do negro**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.