

Rumos do romance africano de língua inglesa na contemporaneidade*



Divanize Carbonieri¹

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

João Felipe Assis de Freitas

Mestrando/ Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Sheila Dias da Silva

Mestranda/ Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Resumo:

Neste artigo, examinamos alguns rumos do romance africano de língua inglesa na contemporaneidade. Num primeiro momento, discutimos algumas concepções teóricas a respeito do gênero do romance e a especificidade dos romances pós-colonial e africano. Em seguida, passamos a tratar do processo de desenvolvimento do romance africano de língua inglesa, analisando suas diversas fases desde o surgimento durante a colonização até os dias atuais.

Palavras-chave: romance, romance pós-colonial, romance africano

Resumen:

En este artículo examinamos algunos rumbos del romance africano de lengua inglesa en la contemporaneidad. Inicialmente, discutimos algunas concepciones teóricas con relación al género del romance y la especificidad de los romances postcolonial y africano. A continuación, tratamos del proceso de desarrollo del romance africano de lengua inglesa, analizando sus variadas fases desde el surgimiento del romance en la colonización hasta los días actuales.

Palabras-clave: romance, romance postcolonial, romance africano

Abstract:

In this paper, we examine some directions of the contemporary African novel in English. At first, we discuss some theoretical conceptions about the genre of the novel and the specificity of postcolonial and African novels. Then, we address the development process

* Recebido em 2 de maio de 2013. Aprovado em 18 de dezembro de 2013.

¹ Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (USP), é Professora adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso.

of the African novel in English, analyzing its various stages from its emergence during colonization to the present day.

Keywords: novel, postcolonial novel, African novel

O romance pós-colonial e o romance africano

O objetivo deste artigo é investigar alguns rumos do romance africano de língua inglesa na contemporaneidade, traçando um panorama de seu desenvolvimento até os dias atuais, sem, contudo, nenhuma pretensão de esgotar o tema. O romance africano nasce como uma herança da colonização europeia, mas também como um grito de revolta, um ato de resistência cultural, abrindo aos povos colonizados a possibilidade de afirmar sua identidade e narrar sua própria história. Contudo, depois do momento inicial de sua implantação no continente, ele sofreu diversas transformações que inclusive o afastaram do nacionalismo e da euforia pela emancipação política que marcaram suas primeiras fases. Na atualidade, o romance africano ensaia novos caminhos, examinando as realidades das culturas africanas após o término da ocupação física por outras sociedades, num momento em que elas ainda são perpassadas pela luta contra a opressão de diversos tipos. Nesse sentido, ele assume um lugar de grande interesse para a crítica contemporânea, ao lado de outras manifestações pós-coloniais, que parecem constituir o que há de mais relevante na produção literária atual e cuja especificidade iremos discutir a seguir.

Robert Fraser (2000), ao refletir sobre o caráter da ficção pós-colonial, declara que “é possível afirmar que o nosso pleno entendimento do que é um romance ou do que ele pode ser está sendo hoje em dia orientado por uma análise das escolas de ficção consideradas um dia como marginais” (Fraser 2000:6, tradução nossa). Dessa forma, é, em grande parte, a produção de autores oriundos dos contextos das culturas que foram, em algum momento da sua história, colonizadas pelas potências europeias que está transformando o modo como encaramos o romance na atualidade. No início de seu ensaio, Fraser cita um trecho de uma conferência proferida, em Londres, pelo romancista guianense Wilson Harris em 1964, na qual ele discutia a centralidade do que denominou de “romance de persuasão” do século XIX, que, em seu entender, ainda estava sendo retomado por muitos escritores mesmo depois da primeira metade do século XX. Para Harris, esse romance era protagonizado por personagens criados com base na concepção de um indivíduo autossuficiente, engendrada pelo pensamento liberal da burguesia, que se consolidava como o grupo econômico, político e ideologicamente dominante na Europa daquele período. Harris também declarou, na ocasião, que essa narrativa se constituía por “elementos de persuasão”, ou seja, por um aparente senso comum, na verdade, uma seleção realizada pelo autor de certos itens, modos, conversações e situações históricas para forjar a ideia de que estamos diante de um período específico na vida de um indivíduo que é capaz de produzir conscientemente seus próprios julgamentos e

moralidades e de conduzir sua vida de acordo com eles. Somos persuadidos, assim, da inevitável existência de um determinado plano de realidade e acabamos nos esquecendo que se trata apenas de uma convenção literária.

A exposição de Harris espelha a tese levantada por Ian Watt (1996) de que o realismo é o que distingue o romance ocidental, que, para ele, tem a sua ascensão no século XVIII, com a obra de Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding, da ficção que o antecedeu na história da literatura. O modo narrativo realista tem a sua origem na concepção filosófica de que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos físicos, que, segundo Watt, surge nos trabalhos de René Descartes e John Locke e é posteriormente formulada por Thomas Reid em meados do século XVIII. Para Watt, são seis os principais aspectos do gênero do romance conformado por esse realismo: 1) a originalidade, com a criação de enredos e situações “novos”, de primeira mão, não mais espelhados na mitologia ou em fontes literárias do passado; 2) o particularismo, ou seja, a apresentação de pessoas específicas em circunstâncias específicas e não tipos humanos genéricos num cenário convencional; 3) personagens com nomes próprios e, na maioria das vezes, sobrenomes, fazendo com que sejam encarados como indivíduos particulares no meio de uma sociedade determinada; 4) a organização temporal baseada no tempo cronológico e histórico, com uma relação de causa e efeito entre o presente e o passado; 5) a representação do espaço ficcional com base na verossimilhança em relação ao mundo

percebido pelos sentidos físicos; e 6) uma linguagem em prosa que não busque chamar a atenção sobre si, para o estilo do escritor, mas que ressalte o conteúdo do enredo e confira ao leitor a confiança na realidade do relato.

Dessa forma, Watt conclui que:

[o] método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; formal porque aqui o termo “realismo” não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. Na verdade o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no gênero do romance de modo geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (Watt 1996:31).

O realismo a que Watt se refere não deve ser confundido, portanto, com nenhuma escola literária específica. Ao contrário, ele o entende como o procedimento formal característico do romance. Nesse sentido, Watt estende a premissa formal desses três autores ingleses do século XVIII (e de seus seguidores posteriores) para todo o gênero romanesco, ignorando outros modos narrativos, presentes, por exemplo, no próprio passado da literatura ocidental, com sua tradição do maravilhoso, e nas obras de contextos culturais não

limitados ao empirismo. Outras visões da realidade são obliteradas e varridas da forma do romance dentro dessa concepção. Na verdade, o apagamento que se pretende é tão radical que se toma apenas o mundo tal como é percebido por um certo segmento da sociedade europeia numa determinada época como real, considerando qualquer outro tipo de entendimento da realidade, na melhor das hipóteses, como imaginário ou ilusório e, na pior delas, como terminantemente falso.

Uma perspectiva totalmente diferente do romance é apresentada por Mikhail Bakhtin (1990), que o enxerga como o único gênero que continua a se desenvolver, apresentando um caráter ainda inacabado. Isso implica, no seu entender, que o romance não tem uma forma fossilizada ou mesmo um cânone próprio. Ao contrário, Bakhtin o vê como um processo, como uma força que inclusive contamina os cânones de outros gêneros literários, congelados pela tradição, renovando-os e inserindo neles uma indeterminação, uma inconclusividade. O romance, nesse sentido, tem a mudança como seu principal constituinte. Levando isso em conta, Bakhtin vislumbra três características básicas para ele: 1) a tridimensionalidade estilística ligada a sua consciência plurilíngue; 2) a transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias; 3) o contato máximo com o presente no seu aspecto inacabado. O romance seria, assim, um gênero plurilíngue por excelência, apresentando uma multiplicidade de falas e concepções de mundo em diálogo constante. Além disso, ele pode incorporar em si todos os demais gêneros

literários (épica, lírica, drama) e também não especificamente literários, como cartas, diários, tratados, alargando os limites de todos eles. No romance, o autor pode ter novas relações com o mundo representado, movimentando-se pelos tempos narrativos como desejar. Pode inclusive interromper a narração, intrometer-se na conversa dos personagens, fazer alusões aos momentos reais de sua vida, etc. Sua capacidade de ação é bem maior do que a do autor da épica, limitado dentro dos contornos de uma lenda nacional de conhecimento de todos à qual não é possível incluir mudanças temporais ou de ação. Ao contrário da épica, cujo tempo é o passado absoluto, fazendo com que o mundo representado por ela tenha um caráter acabado, fechado, imutável, o romance se centra no presente inacabado, no tempo móvel da atualidade da vida. Isso faz com que o mundo representado por ele também pareça inacabado, mutável, abrindo espaço, por fim, para diferentes possibilidades de se conceber e representar a realidade.

O estudo de Bakhtin é importante para nossa atual investigação também porque ele enfatiza o caráter híbrido da construção romanesca. Para ele, a hibridização:

[é] a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências linguísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas (Bakhtin 1990:156).

Na verdade, a hibridização, para Bakhtin, é uma característica fundamental de todas as linguagens, nas quais ela ocorre geralmente

de forma involuntária ou inconsciente. É por meio dela que as línguas se transformam, através da mistura entre as diversas linguagens que coexistem em seu interior. No romance, por sua vez, Bakhtin afirma que a hibridização é intencional, criada propositalmente como um processo literário ou um sistema de procedimentos. Misturam-se conscientemente as consciências e falas do autor e dos personagens representados. Não se trata apenas da mescla entre as formas de duas linguagens, mas principalmente do choque entre dois (ou mais) pontos de vista sobre o mundo.

No romance pós-colonial, a hibridização está intimamente ligada ao encontro (ou confronto) entre culturas, inicialmente possibilitado pelo processo de colonização. O choque do enfrentamento entre colonizadores e colonizados, com suas respectivas concepções de mundo, não se restringiu às inter-relações pessoais ou políticas, mas também se irradiou para a forma literária, transformando-a num híbrido entre visões, posições e questionamentos distintos. Com o fim da colonização, esses choques culturais continuaram se efetivando na mentalidade dos indivíduos e em suas manifestações artísticas de formas cada vez mais intensas, dadas pelos trânsitos, deslocamentos e posicionamentos transformados nas novas condições políticas e sociais. Todo romance é híbrido, mas o romance pós-colonial é híbrido de uma forma diferente. As falas e cosmovisões de opressores e oprimidos no momento da colonização se embatiam através da ironia, que não deve ser entendida aqui como um simples distanciamento, mas

principalmente como uma negociação tensa de valores e significados. Como o resultado implicava uma visão de mundo diferente daquela originalmente mantida por ambas as instâncias, esse fenômeno não teve seu esgotamento com o término da situação colonial. Ao contrário, o processo de renovação do romance pós-colonial tem implicado produções cada vez mais complexas na atualidade. É possivelmente essa característica fundamental que faz da ficção pós-colonial algo tão intrigante em nossos dias.

Para Peter Barry (2002), o processo de desenvolvimento das literaturas pós-coloniais se caracteriza por apresentar três momentos principais. No estágio inicial, chamado por Barry de fase “*Adopt*”, existe, por parte dos escritores dos povos colonizados, uma aceitação sem questionamentos da autoridade dos modelos europeus, sobretudo no que se refere ao gênero do romance, com o objetivo de escreverem obras que possam ser consideradas pertencentes à tradição das literaturas europeias. Não existe aqui nenhuma indagação a respeito dos supostos valores universais dessas literaturas, que acabam sendo aceitos como tais. Na segunda etapa, que Barry denomina de fase “*Adapt*”, o propósito passa a ser o de adaptar a forma europeia aos temas locais, forjando algumas alterações, ainda que parciais, no gênero empregado. Segundo Barry, a verdadeira declaração de independência cultural e artística, através da qual os escritores pós-coloniais transformam intensamente a forma de acordo com seus próprios significados e especificidades é chamada de fase “*Adept*”, “uma vez que sua característica

fundamental é a pressuposição de que o escritor é um ‘adepto’ independente da forma, não um aprendiz humilde, como na primeira fase, ou um mero licenciado, como na segunda” (Barry 2002: 196, tradução nossa).

Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (1993) também estabelecem um quadro similar, ainda que com distinções significativas, para as literaturas pós-coloniais, enfatizando a importância da introdução da língua dos colonizadores na sua configuração. Para esses autores, os primeiros textos literários produzidos nas colônias, ainda durante o período de colonização, são escritos frequentemente por representantes do poder imperial, como colonos, viajantes e administradores coloniais, que compõem uma elite letrada identificada principalmente com o centro metropolitano. Ainda que esses escritos sejam capazes de fornecer uma imagem detalhada da paisagem e costumes dos países invadidos, eles não formam a base para uma cultura literária indígena e nem poderiam ser integrados à tradição cultural ancestral já existente nesses contextos, justamente por privilegiarem os valores metropolitanos. Em seguida, Ashcroft, Griffiths e Tiffin reconhecem, como característica de um segundo momento, uma literatura produzida “sob a licença imperial”, escrita por autores nativos das áreas conquistadas, mas ainda pertencentes a uma classe diferenciada, como, por exemplo, a alta classe indiana educada nos padrões ingleses ou os missionários negros da África ocidental. Pelo simples fato de escreverem na língua da cultura dominante, estaria implícito

que esses primeiros escritores nativos “ingressaram de forma permanente ou temporária numa classe específica e privilegiada, dotada do domínio linguístico, educação e lazer necessários para produzir essas obras” (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 1983:5, tradução nossa). Portanto, o potencial para a subversão da língua, gêneros, temas e valores ainda não se realiza plenamente nesses textos pós-coloniais iniciais, que são produzidos num contexto marcado por discursos e condições materiais restritivas para a produção da literatura. Ashcroft, Griffiths e Tiffin ressaltam que o desenvolvimento de literaturas independentes vai depender da abolição do poder cerceador, do questionamento implacável dos discursos de inferiorização cultural e da apropriação da língua, da escrita e das formas literárias para novos e próprios usos.

Porém, a apropriação da língua estrangeira, mesmo com todo o possível papel transformador que acarreta, não é um ponto pacífico para os autores pós-coloniais. Existem posicionamentos como o de Ngugi wa Thiong’o (1997), que denuncia a imposição da língua inglesa nas colônias britânicas como a estratégia fundamental a possibilitar a colonização cultural e mental dos colonizados. Para ele, a língua não se distingue da cultura de um povo, moldando o modo como seus falantes percebem e interagem com o mundo. De acordo com seu ponto de vista, substituir à força uma língua por outra é forçar as pessoas a abandonar sua própria cultura, seu modo de pensar e entender a realidade que as cerca. Ngugi descreveu de forma traumática suas próprias experiências, durante seus anos de

formação, como uma criança queniana obrigada, assim como seus colegas, a falar apenas inglês na escola colonial. Aqueles que fossem pegos conversando em sua língua materna, o gikuyu, sofriam castigos humilhantes e até formas de tortura, tudo para alquebrar seus espíritos e forçá-los a adotar a língua inglesa. Dessa forma, após publicar suas primeiras obras em inglês, Ngugi começou a questionar seu próprio procedimento e o de outros autores africanos como ele. A única saída que vislumbrava era o que chamou de “descolonização da mente”, instigando intelectuais e escritores a se voltar novamente para a utilização de suas línguas africanas nativas e para a recuperação dos modos nativos de pensar. Ainda que as ideias de Ngugi sejam bastante relevantes, a maior parte da crítica literária atual não toma a escolha linguística dos autores pós-coloniais, qualquer que seja ela, como um resquício de uma dominação mental ou cultural. Como pode ser depreendido das observações de Ashcroft, Griffiths e Tiffin, a liberdade no emprego da língua coincide com a libertação maior de todas as amarras intelectuais e com uma intensificação dos processos de hibridização.

Jean-Pierre Durix (1998) também analisa o potencial híbrido da literatura pós-colonial. Ele tem como objetivo descrever algumas das possibilidades para os modos de escrita ou gêneros encontrados nela. Para ele, o gênero, se é que ainda serve como um guia de referência na literatura, é determinado, de alguma forma, pelo contexto. Durix dá como exemplo a poesia de protesto que surgiu, de forma abundante, nos guetos da África do Sul durante a era do *Apartheid*.

Nesse caso, o intenso envolvimento dos autores na ação política direta pode ter sido determinante na escolha do gênero empregado, já que não dispunham dos meses de isolamento normalmente necessários para se criar romances. Além disso, a recitação de poemas engajados também tinha, segundo Durix, o propósito prático de despertar as consciências das pessoas e motivá-las para a luta política. Porém, Durix afirma que não se pode ignorar a relação entre as obras e a tradição literária dentro da qual são escritas. No caso das literaturas pós-coloniais, essa tradição não abrange apenas os modelos nativos, mas também os estrangeiros.

O próprio conceito de realidade representada nessas obras se articula no diálogo entre essa tradição dupla. Real é aquilo que se acredita ser, e isso obviamente varia de um contexto cultural para outro. O espaço e o tempo do romance pós-colonial normalmente são construídos na intersecção de dois ou mais sistemas de crenças desse tipo. Os modos de se enxergar a realidade característicos das culturas nativas acabam se justapondo à visão tradicional da cultura ocidental, fazendo surgir novas representações. Dessa forma, para Durix, os modos (ou gêneros) narrativos da estética da ficção pós-colonial são necessariamente híbridos:

O termo “hibridismo” tem sido questionado por alguns críticos que sentem que ele contém conotações definitivamente negativas e rescende demais à síndrome do mulato ou mestiço. Não precisa ser assim, contudo, se usarmos “híbrido” no sentido dinâmico de uma representação que vai além da polaridade inicial dos elementos que a compõem. Embora possamos entender as reservas dos intelectuais que se originam de países em que

as pessoas de “sangue mesclado” eram tradicionalmente desprezadas tanto pela população nativa quanto pela branca, o termo “híbrido” ainda contém um potencial suficientemente positivo para ser usado para descrever uma característica pós-colonial maior (Durix 1998:148, tradução nossa).²

Em relação especificamente ao romance africano, Chinweizu, Onwuchekwa Jemie e Ihechukwu Madubuike (1985) ressaltam o seu caráter de obra híbrida entre a tradição oral africana e as formas literárias importadas da Europa. Para eles, isso forja no romance africano uma constituição diferente daquela dos romances ocidentais, sendo um procedimento irrefletido tentar encontrar nele as mesmas respostas para as expectativas dessas outras constituições romanescas. Além disso, a própria situação colonial impõe sobre o romance africano uma série de questionamentos que não se apresentam para os romances das nações imperialistas, pelo menos não da mesma forma. O posicionamento desses autores é uma resposta aos críticos ocidentais que muitas vezes acusaram o romance africano de não se adequar aos cânones do gênero. Esses detratores se esqueciam do caráter aberto do romance, um gênero, como queria Bakhtin, ainda (e permanentemente) em processo. Não

² Para as literaturas pós-coloniais, além do hibridismo, também parecem ser importantes os conceitos de transculturação e mestiçagem. Angel Rama (1982) busca a noção de transculturação em Fernando Ortiz, que a utiliza para explicar as diferentes fases do processo de transição de uma cultura para outra, composto por uma fase de aculturação (ou aquisição de um novo valor cultural), uma desculturação (ou perda de um valor cultural precedente) e uma neoculturação (ou criação de novos valores culturais). Rama transporta essas ideias para os estudos literários, buscando verificar como a transculturação se manifesta em obras ficcionais, abrangendo os níveis da linguagem, composição literária e significados da narrativa. A mestiçagem ou creolidade, por sua vez, está fortemente ligada às ideias de Edouard Glissant (1990), que a contrapõe à noção anterior de uma “negritude”, ou seja, de um caráter negro essencial e homogêneo. Na verdade, a mestiçagem de Glissant representa uma ultrapassagem das representações das identidades como instâncias fixas e unitárias, entendendo-as, ao invés disso, como processos relacionais sempre abertos e não homogeneizantes.

compreendiam, além disso, que o contexto diferenciado do romance africano deu a ele uma constituição diferenciada. Mais do que tudo, segundo os teóricos referidos acima, a presença dessa grande tradição oral fez com o que o mundo representado por ele fosse, no mínimo, diferente:

[o] mundo africano é definido por cosmografias comuns e herdadas da tradição que abraçam, em sua concepção da sociedade humana, o mundo espiritual dos mortos e não-nascidos, assim como o mundo dos vivos. É uma cosmografia que pressupõe a interpenetração entre esses reinos e a íntima interação entre seus habitantes humanos e espíritos. Em suma, o universo africano é mais inclusivo do que o universo oficial revisado e atenuado da Europa pós-Renascença. Disso resulta que as realidades admissíveis no romance africano serão mais diversas (Chinweizu; Jemie; Madubuike 1985:22, tradução nossa).

É verdade que o romance só se instalou no continente africano com a colonização, desenvolvendo-se principalmente, na maioria dos casos, a partir das lutas pelas independências. Mas o terreno sobre o qual frutificou não era uma planície deserta. Ao contrário, as imensas árvores da tradição oral ancestral proporcionaram-lhe sombra e nutrição, e foi entre elas que ele cresceu. Isso não quer dizer, entretanto, que o romance africano tenha um caráter unívoco, sendo o mesmo em todos os contextos. Assim como as tradições orais não são as mesmas em todas as partes do continente, o romance também se desenvolveu ali de múltiplas formas. As diversidades das culturas africanas deram origem a inúmeras formas de romance, escritas em várias línguas, apresentando uma infinidade de visões de mundo. Segundo Lewis Nkosi (1981),

[o] romance africano nas línguas europeias é às vezes condenado por sua dupla ancestralidade, que é tanto africana como europeia. Sendo o filho bastardo de muitas culturas e gêneros, o acumulador de muitos estilos e tradições, o romance africano moderno, segundo geralmente se afirma, não pode refletir propriamente a realidade africana. (...) [Mas a verdade é que] a mesma diversidade do romance africano e a variedade das línguas em que ele é escrito refletem mais precisamente do que qualquer coisa as realidades da África moderna; e o que é às vezes visto como uma mistura embaraçosa de estilos e tradições é frequentemente uma fonte de força e vitalidade, não a causa de uma fraqueza e uma diminuição da capacidade de revelação (Nkosi 1981:53, tradução nossa).

Nkosi está considerando apenas o romance africano escrito em línguas europeias, mas acreditamos que sua visão pode se aplicar também àqueles escritos nas línguas africanas nativas. Nesse sentido, utilizamos aqui a definição de literatura (escrita) africana, tal como é dada por Graham Huggan (2001):

a literatura africana — como um corpo de textos escritos por autores de origem africana, assim como um objeto de estudo acadêmico na África e várias partes do chamado Primeiro Mundo — significa, em grande parte, a literatura em inglês, francês e outras línguas europeias, juntamente com um apanhado do grande corpus de obras vernáculas frequentemente pouco conhecidas fora da África, sendo que muitas das quais permanecem sem tradução para um público euro-americano provavelmente não fluente em nenhuma língua africana (Huggan 2001:34, tradução nossa).

O que impede um maior conhecimento das literaturas africanas escritas em línguas vernáculas é o desconhecimento dessas línguas por parte dos críticos ocidentais. Superada essa barreira, acreditamos que essas literaturas também trarão um grande enriquecimento para

os estudos literários africanos e pós-coloniais. A África é um continente plural, composto por sociedades que se distinguem umas das outras de acordo com aspectos culturais, políticos, religiosos, etc. Da mesma forma, o romance produzido por essas sociedades carrega em si suas especificidades. A nosso ver, esse caráter complexo do romance africano, com sua ancestralidade dupla, sua multiplicidade de estilos, línguas e estratégias literárias, torna-o um objeto de estudo dos mais importantes na contemporaneidade. Na próxima seção, portanto, passaremos a examinar os caminhos percorridos pelo romance de língua inglesa em sua maturação no continente africano.

Os estágios de formação do romance africano

Para se compreender o processo de formação do romance africano de língua inglesa, talvez seja útil utilizarmos, como referência, o esquema em seis fases que Fraser estabelece para o desenvolvimento da prosa de ficção pós-colonial, e que parece ser mais abrangente do que aqueles esboçados por Barry e Ashcroft, Griffiths e Tiffin. O primeiro estágio que ele delineia é aquele composto pelo que chama de narrativas pré-coloniais, que seriam aquelas já existentes no período anterior à dominação estrangeira nos contextos que foram submetidos e explorados pelas potências imperialistas europeias. Em países como a Índia, por exemplo, onde o legado ancestral do sânscrito marcava a vida cultural coletiva, o número de narrativas pré-coloniais na forma escrita era certamente

abundante. Nos países africanos islâmicos, a presença do árabe também se fez sentir desde o século VII, com a produção de inúmeros manuscritos nessa língua. Contudo, na maior parte das sociedades africanas, as narrativas pré-coloniais normalmente constituem uma produção nascida da oralidade. De qualquer forma, de acordo com Fraser, o manancial de narrativas pré-coloniais funciona sempre como uma fonte de inspiração para os autores das etapas seguintes, que o retomam e o transformam de acordo com novos interesses estéticos e políticos. No caso específico do romance africano, as narrativas pré-coloniais muitas vezes configuram o substrato sobre o qual esse gênero se assenta, transformando-o com suas longas raízes e dutos por onde corre sua seiva.

O segundo estágio de Fraser abrange as narrativas coloniais ou imperiais, escritas por autores metropolitanos ou nativos das regiões colonizadas já nas línguas europeias. Para Fraser, um traço característico da produção dessa fase é que ela é normalmente elaborada em cumplicidade com a política e os discursos dos governos coloniais. E nisso ele se difere de Elleke Boehmer (1995), que faz uma distinção bastante particular entre a literatura colonial e o que chama de literatura colonialista. Para ela, enquanto a primeira é um termo mais geral, abrangendo toda a “escrita preocupada com as percepções e experiência colonial, escrita principalmente por autores metropolitanos, mas também por nativos e crioulos durante o período colonial”, a segunda seria “conformada pelas teorias a respeito da superioridade da cultura europeia e da legitimidade do

império” (Boehmer 1995:2-3). Contudo, essa diferenciação estabelecida por Boehmer nem sempre se mantém, e não é tão fácil encontrar obras do período colonial que não sejam influenciadas pelo menos em parte pela hierarquização entre culturas e por justificativas para as políticas imperialistas, embora também seja possível encontrar nelas variados graus de questionamento em relação ao empreendimento colonial. De qualquer forma, são manifestações literárias que funcionam como um retrato de um momento em que a dominação e exploração de outras sociedades e povos são uma realidade para as nações europeias.

São desse período as obras de Joyce Cary, um anglo-irlandês a serviço da administração britânica na Nigéria na primeira década do século XX, tais como *Aissa saved* (1932), *An American visitor* (1933), *The African witch* (1936) e *Mister Johnson* (1939), romances esses que resultaram de sua experiência naquele país, com ações passadas na África e personagens africanos como protagonistas. Em suas narrativas, Cary não se posiciona como francamente contrário à colonização britânica na África, uma vez que ele próprio fazia parte da engrenagem colonial, mas, segundo Daisy Sada Massad (1979),

[...] ele não estava completamente satisfeito com o Serviço Colonial. Embora um admirador do Governo Indireto, ele estava se tornando cada vez mais consciente de sua inabilidade para ampliar a liberdade dos nativos e para melhorar o padrão de vida das pessoas, como iria declarar, anos depois, em seus romances africanos e em seus escritos políticos sobre a África (Massad 1979:12, tradução nossa).

Dessa forma, Cary não é um crítico do domínio imperial britânico sobre a Nigéria, levantando questionamentos apenas à eficiência do sistema adotado para o desenvolvimento da África e a efetiva exploração de seus recursos. Ele parece fazer parte de um grupo de intelectuais que, nos anos 30, “eram unânimes em considerar impossível a incorporação das chefias africanas feudais num estado moderno” (Massad 1979:15, tradução nossa). Então, a sua grande desconfiança em relação ao Governo Indireto era o poder que ele ainda permitia às elites governantes africanas, consideradas como um impedimento para a real modernização das colônias.

Ainda que represente os personagens africanos como indivíduos capazes de ações inteligentes, Cary foi muitas vezes acusado, sobretudo por escritores africanos, de apresentar uma imagem um tanto estereotipada e reducionista das paisagens e tipos locais. Arthur Kemoli e David K. Mulwa (1969), por exemplo, consideram que a África retratada por Cary em suas obras é bastante idealizada e até mesmo falsa e que seus personagens funcionam como caricaturas dos verdadeiros nigerianos. Uma visão semelhante foi defendida por Chinua Achebe, que se pronunciou da seguinte forma:

[...] por volta de 1951, 1952, eu estava bastante certo de que iria testar minha habilidade na escrita, e uma das coisas que me fez pensar nisso foi o romance de Joyce Cary, passado na Nigéria, *Mister Johnson*, que foi bastante elogiado, e estava claro para mim que era uma visão das mais superficiais, não apenas do país, mas até mesmo do caráter nigeriano, e, então, pensei que, se isso havia atingido a fama, talvez alguém devesse olhar para essa questão a partir de dentro (Achebe apud Dennis; Pieterse 1972:4, tradução nossa).

O desejo de Achebe de dar uma resposta às representações colonialistas da África e dos africanos, reclamando para si o direito de narrar seu próprio passado, inaugura, juntamente com as realizações de outros autores como ele, o terceiro estágio descrito por Fraser: aquele das narrativas de resistência. Por volta dessa época, as colônias estão se organizando para conquistar a independência de suas metrópoles. A literatura escrita por seus intelectuais tem como objetivo libertar a imaginação nativa dos cerceamentos causados pela imposição imperial. São explorados temas e representados personagens mais condizentes com a realidade das sociedades africanas, e os escritores buscam contar a história de seus povos a partir de seu próprio ponto de vista. É nesse momento que Achebe escreve *Things fall apart* (1958), um romance considerado por muitos a obra inaugural da literatura africana de língua inglesa, no qual retrata a vida numa aldeia igbo antes e depois da chegada dos britânicos. Achebe mostra toda a desarticulação causada pelo poder invasor, mas também ressalta a força e a organização social da cultura nativa. Sua representação das estruturas e regulações da sociedade igbo parece funcionar como uma resposta aos discursos imperialistas que sempre retrataram os africanos como selvagens, vivendo de um modo primitivo e ilógico.

De acordo com Katharine Slattery (1998),

[e]mbora *Mister Johnson* e *The African trilogy* [da qual *Things fall apart* é o primeiro livro] estejam preocupados com questões similares, os modos como essas questões são confrontadas são bastante diferentes. Em contraste com os nativos simplórios e infantis do romance de Cary, os

personagens de Achebe são figuras complexas e multidimensionais. Enquanto a sociedade de *Mister Johnson* é retratada como incivilizada, simples, corrupta, a sociedade igbo de *Things fall apart* é mostrada como tendo crescido de uma longa tradição de processos rigorosos de tomadas de decisão e de um sistema de crenças religiosas, sociais e políticas cuidadosamente mantido. A refutação ao mundo africano retratado por Cary toma a forma de um retrato inteligente do personagem Okonkwo e da sociedade de Umuófia. Em oposição a Cary, Achebe explora, em profundidade, o relacionamento entre o indivíduo e o contexto social em que sua constituição emocional e psicológica se desenvolveu (Slattery 1998:1, tradução nossa).

Dessa forma, a ideia da resistência é fundamental para a constituição do romance africano. Antes desse momento, o romance parecia estar apenas em germe no continente, eclodindo com toda força somente no instante em que os povos africanos buscavam se libertar de seus dominadores. O próprio romance é, nesse sentido, um braço da descolonização. Edward Said (1999) se refere a dois tipos específicos de resistência:

Além da resistência armada em locais tão diversos quanto a Irlanda, a Indonésia e a Argélia no século XIX, houve também um empenho considerável na resistência cultural em quase todas as partes, com a afirmação das identidades nacionalistas e, no âmbito político, com a criação de associações e partidos com o objetivo comum da autodeterminação e da independência nacional (Said 1999:12).

Na fase imediatamente anterior à independência, o romance surge, na África, justamente como um veículo para “a afirmação das identidades nacionalistas”, constituindo uma importante manifestação da resistência cultural. O romance como reação ao

domínio das potências ocidentais e às tentativas de diminuição das culturas locais se apresenta como uma alternativa poderosa para os escritores que lutam, no plano político, pela libertação de seus povos. Como vimos no exemplo de Achebe, o romance se desenvolve, na África, juntamente com a tentativa dos povos colonizados de resgatar seu próprio passado e narrar sua própria história. Said já nos advertia a respeito das relações entre o poder de narrar ou de bloquear outras narrativas e o imperialismo. A luta contra o imperialismo, então, tratou de desbloquear as narrativas que haviam sido silenciadas pelo império.

Franz Fanon (1990) também se posiciona a esse respeito de forma semelhante:

O colonizador faz a história e sabe disso. Como se refere constantemente à história de sua pátria-mãe, mostra de forma evidente que é uma extensão daquele país. Portanto, a história que ele escreve não é a história do país que ele saqueia, mas a história de seu próprio país no que diz respeito a tudo o que ele rouba e violenta e esfaima. A imobilidade à qual o nativo está condenado pode apenas ser questionada se ele mesmo decide pôr um fim à história da colonização — à história da pilhagem — e fazer emergir a história da nação — a história da descolonização (Fanon 1990:40, tradução nossa).

Então, o surgimento do romance na África está indissolúvelmente imbricado na necessidade de se escrever as histórias das nações que estavam emergindo com a descolonização. Ainda que o aparato da nação-estado tenha sido, em grande parte, imposto às sociedades africanas pelos colonizadores, o nacionalismo funcionou como uma arma para que se organizassem e atingissem,

por fim, a autonomia política. Kwame Anthony Appiah (2000) também entende que a primeira geração de autores africanos das décadas de 1950 e 1960, como o próprio Achebe e Camara Laye, foi profundamente caracterizada por um viés anticolonial e nacionalista. Segundo o crítico, as obras desses escritores parecem inclusive se conectar com o mundo do nacionalismo literário europeu dos séculos XVIII e XIX porque, assim como seus colegas europeus do período, eles buscavam recriar um passado para seus países, recontando a história nacional a partir de um ponto de vista local, com a especificidade de questionar a dominação política e cultural imposta pelo colonialismo. Para Appiah, os romances desses autores africanos ainda funcionariam como legitimações realistas do nacionalismo porque o retorno às tradições que eles efetuavam era normalmente realizado através de um modo narrativo realista e racionalizado.

O nacionalismo continuou a caracterizar o quarto estágio descrito por Fraser, aquele referente às narrativas de construção da nação, escritas imediatamente após a independência. Para Fraser, essas narrativas exploram a psique coletiva da nação-estado recém-emancipada, sendo marcadas por um grande sentimento de euforia e confiança no futuro. Um perfeito exemplo de narrativa desse tipo parece ser o romance *A grain of wheat* (1967) de Ngugi, no qual personagens africanos e britânicos passam por um verdadeiro acerto de contas um pouco antes da independência do Quênia. A principal ideia parece ser a de que os erros de ambos os lados precisam ser reconhecidos e redimidos para que a nação possa ter um futuro

melhor. Ainda que o processo de reconhecimento dessas falhas possa ser doloroso, uma vez que os britânicos se preparam para deixar o país em que investiram muito dos seus esforços e que os africanos têm inclusive que pagar com a morte por seus atos condenáveis, tem-se a sensação, ao final do romance, que a jovem coletividade surge por fim renovada e pronta para assumir seu destino como uma entidade livre. O modo narrativo de Ngugi ainda está bastante marcado por um realismo social, tentando investigar as razões sociológicas para a situação atual da nação, juntamente com uma análise das motivações psicológicas dos personagens para seus atos.

Na fase seguinte, composta pelo que Fraser denomina como narrativas de dissidência interna, toda a euforia e esperança no futuro provocadas pela emancipação desaparecem e são substituídas por um amargo desencanto, uma vez que as elites locais que tomaram o lugar dos ex-colonizadores no governo muitas vezes se revelaram mais nefastas para o bem-estar da coletividade do que seus predecessores. Além disso, a falta de infraestrutura e de efetivo apoio por parte das nações desenvolvidas compromete o desenvolvimento das jovens nações, que se veem assoladas pela miséria, pela fome e frequentemente pelas guerras entre etnias rivais. De acordo com Fraser, nesse momento, os autores investigam a herança política e cultural da colonização, mas também os resultados das ações dos movimentos nacionalistas que levaram à independência. Em *The interpreters* (1965), Wole Soyinka retrata um grupo de jovens nigerianos de volta ao seu país de origem depois de terem concluído

seus estudos superiores na Europa ou América do Norte. O papel que tais indivíduos desempenham é o de intérpretes entre a cultura ocidental hegemônica, à qual tiveram que se adaptar durante seus anos de formação, e a realidade africana para a qual retornam. Os desmandos das autoridades nigerianas corruptas não permitem que eles realizem seus planos de reforma em sua sociedade. Na verdade, eles passam a se mover como se estivessem à deriva, sem esperança de implantar as tão necessárias mudanças. Soyinka emprega uma série de estratégias narrativas para representar essa situação de encurralamento: a dispersão do papel de protagonista por entre todo o grupo, a fragmentação das sequências narrativas e o esvaziamento da ação ficcional. Com o enfraquecimento do nacionalismo que norteou as fases anteriores, os escritores desse estágio parecem estar mais livres para realizar experimentações que os afastam do realismo social, abrindo para eles a oportunidade de utilizar técnicas mais modernas e de recorrer mais intensamente ao manancial de narrativas pré-coloniais de suas culturas. É nesse período, aproximadamente dos anos 1960 em diante, que Appiah localiza aquilo que, de acordo com ele, seria a segunda fase da literatura africana, bastante marcada pelo que chama de pós-realismo, apresentando, por si só, um desafio para as obras do estágio anterior. Para o crítico, esses escritores veriam o realismo de seus predecessores como uma estratégia de legitimação nacionalista e passariam a se dedicar a questioná-lo, já que as promessas do

nacionalismo do momento pré-independência não se tornaram realidade nas décadas anteriores.

A intensificação dos processos de hibridismo entre a forma do romance e o legado cultural nativo prossegue, de formas ainda mais acentuadas, no último estágio descrito por Fraser, justamente aquele das narrativas transculturais, escritas principalmente a partir da década de 1980.³ Nesse momento, muitos escritores originários de grande parte dos países africanos se encontram distantes de suas terras natais em virtude de perseguições políticas ou da desarticulação de suas sociedades. Fraser ressalta que, nessas narrativas, a configuração da nação-estado apresenta-se, de certa forma, de maneira diluída para as sensibilidades dos escritores, que se veem marcados por intensos deslocamentos de ordem física e psicológica. Não existe um apagamento completo da nação, uma vez que a maioria das ações ficcionais continua se passando em seus países de origem, mas a experiência de viver na diáspora, principalmente nas grandes cidades das nações desenvolvidas, transforma esses autores em homens e mulheres traduzidos, negociando valores e significados entre diferentes culturas. Ben Okri, Kojo Laing e Nuruddin Farah podem ser considerados alguns expoentes dessa fase, já que suas obras são marcadas pela amálgama entre diversas estratégias narrativas e concepções de mundo, pertencentes tanto à tradição literária ocidental quanto à herança

³ Em nenhum momento de seu texto, Fraser faz alusão à origem do termo “transcultural” na obra de Rama. Ao contrário, ele apenas enfatiza como característica das narrativas dessa fase a diluição da configuração da nação-estado e do nacionalismo.

ancestral africana. Contudo, para concluir nosso panorama, a seguir vamos examinar mais atentamente a produção de duas jovens autoras que escrevem naquilo que parece ser uma nova fase dentro da produção das narrativas transculturais.

Yvonne Vera e Chimamanda Ngozi Adichie

Yvonne Vera nasceu no Zimbábue e viveu, durante sua vida adulta, no Canadá até falecer em 2005, vítima da infecção pelo vírus da AIDS. Um tema recorrente em sua obra é a questão da experiência da mulher em contextos coloniais nos períodos de emancipação política. Ela analisa o longo processo de descolonização enfrentado pelo Zimbábue através da vivência de suas personagens femininas, geralmente vítimas de experiências violentas, cujas vidas estão repletas de histórias traumáticas, de situações dolorosas, de um passado que as transforma em viajantes solitárias, como é o caso da protagonista Mazvita, em *Without a name*, publicado em 1994. Após ser violentada por um soldado da libertação, durante a guerra civil anterior à independência, ela deixa sua aldeia natal e busca, em vão, um recomeço na cidade grande. O grande acontecimento a envolver Mazvita, em sua experiência na capital Harare, é o assassinato de seu filho, realizado por ela mesma logo após o nascimento, sem que os motivos para tal ato sejam explicitados para o leitor. No entanto, a personagem parece ser incapaz de se livrar do pequeno cadáver e

acaba retornando com ele para seu local de nascimento, encontrando ali apenas desolação e objetos incinerados.

Para Meg Samuelson (2002), essa conclusão representa uma cura necessária para a personagem, como se, através do fogo, seu sofrimento fosse purificado para que ela tivesse a possibilidade de um novo futuro a partir do retorno ao seu começo. Já Robert Muponde (2002) argumenta que a jornada cíclica de Mazvita reflete a experiência da mulher zimbabuense, presa no círculo vicioso em que a própria história do país se transformou, com mais opressão advindo de onde deveria vir a libertação. Segundo ele, o retorno de Mazvita é uma tragédia em vez de um recomeço. Em nossa concepção, não parece mesmo haver uma esperança de superação para a personagem quando ela realiza o seu retorno para a aldeia de origem. Parece haver sim uma aniquilação completa e total das possibilidades de ela encontrar um caminho esperançoso para si. Ainda que Mazvita tenha lutado a todo momento contra as restrições enfrentadas, sua desarticulação é tão grande que seu futuro e mesmo seu passado parecem ter sido destruídos, afinal, seu filho está morto e a aldeia para a qual ela retorna está reduzida a cinzas.

Em *Under the tongue*, publicado inicialmente em 1996, Vera retoma o contexto da guerra civil do Zimbábue ao nos trazer a história de Zhizha, uma menina que, durante os conflitos, foi por inúmeras vezes violentada por seu pai, Muroyiwa, que acaba sendo assassinado por sua mãe, Runyararo. Como Runyararo vai presa pelo crime, a menina passa a ser criada pela avó. É com a ajuda da avó que

ela tenta recuperar a fala, perdida em decorrência do trauma, passando pelo processo gradual e doloroso de recordar a repetida violação sexual sofrida. No mundo habitado por Zhizha, Runyararo e a avó, as mulheres não são tratadas com respeito. Elas são estupradas e abusadas, silenciadas e ignoradas, enquanto que seus papéis produtivos na sociedade também são desprestigiados. Embora Runyararo teça esteiras, importantes para a sobrevivência da família, apenas o trabalho de Muroyiwa como um mineiro é valorizado. Existe, assim, uma analogia entre a situação das mulheres e a terra, que também é explorada pelos homens por seus recursos minerais, sendo ainda contaminada pelo sangue derramado na guerra civil, que põe os membros da coletividade uns contra os outros.

A alegorização da terra através da mulher foi uma imagem recorrente nas literaturas coloniais, em que a posse do corpo feminino espelhava a invasão do território conquistado por seus dominadores. Vera, contudo, questiona essa alegorização, uma vez que os violadores de Mazvita e Zhizha fazem parte de seu próprio povo, de seu sangue. Dessa forma, Vera destaca a singularidade da mulher como um sujeito colonial diferenciado, oprimido antes e acima de tudo por sua condição feminina, para quem o braço armado da resistência não necessariamente traz a libertação, podendo inclusive reafirmar sua submissão. Vera dá voz a essas mulheres duplamente silenciadas no contexto colonial, mostrando que, assim como Zhizha, é preciso que elas reaprendam a falar, a narrar os próprios traumas vezes sem conta para que um dia talvez

seja possível superá-los, ainda que essa superação pareça estar muito distante no horizonte.

Já em *Butterfly Burning* (1998), a história se passa antes da guerra civil, em pleno período colonial, quando imperava, no Zimbábue, o sistema do *Apartheid*, semelhante ao da África do Sul, e se centra em Phephelaphi, uma jovem que sonha ser enfermeira, numa época em que às mulheres africanas pobres simplesmente não era permitido estudar. Ela tem um relacionamento com Fumtamba, um homem violento que a oprime. Por algum tempo, ele se afasta da cidade a trabalho, e ela experimenta uma relativa liberdade, até ser traída por uma gravidez indesejada. Phephelaphi entra em desespero porque a descoberta da gravidez coincide com sua aceitação na escola de enfermagem. Tentando sanar o problema, recolhe-se à parte árida da cidade e provoca um aborto, utilizando, para isso, um espinho retirado da vegetação circundante. No entanto, tal gesto não lhe traz a tão desejada liberdade e, inexplicavelmente, Phephelaphi resolve voltar para Fumtamba, engravidando uma segunda vez. Seu último recurso é o suicídio.

O caráter diferenciado de Vera no contexto das narrativas transculturais se dá pelo seu foco na complexidade do sujeito feminino na realidade contemporânea da África. Embora pareça ser uma escritora da desesperança, retratando a contínua resistência das mulheres africanas como algo totalmente alquebrado em virtude da extensão da violência sofrida, ela ainda assim está buscando desbloquear aquela que talvez tenha sido a narrativa mais silenciada

na história do continente, justamente a história das mulheres africanas pobres em suas lutas num ambiente social e político bastante hostil. Para essas mulheres, a configuração do Zimbábue como uma nação-estado emancipada não faz o menor sentido, uma vez que é uma entidade que resiste em acolhê-las e as suas necessidades. A coletividade que Vera busca retratar, então, é dada pela experiência das mulheres, que não têm como se sentir pertencentes ao contexto da nação. A sensibilidade de Vera como escritora implode, dessa forma, os contornos da realidade nacional, tentando se expressar através de novas configurações.

Uma outra autora a trazer novos questionamentos para a fase das narrativas transculturais parece ser a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, que vive atualmente nos Estados Unidos, onde escreve toda a sua obra, concentrando-se na relação tensa entre tradição e modernidade no contexto da Nigéria independente antes do período da Guerra Civil de Biafra. Seu primeiro romance, *Purple hibiscus* (2003), narra a história de Kambili Achike, uma jovem nigeriana de classe alta que sente na pele as consequências da substituição do modo de vida tradicional de seu povo por aquele imposto pela colonização e pela introdução da religião cristã no país. O severo pai católico de Kambili, Eugene Achike, coloca os dogmas religiosos acima de qualquer perspectiva humana e não permite que os filhos desobedeçam, ainda que minimamente, os preceitos da igreja. Kambili se ressentia de não poder assumir uma identidade mais próxima dos padrões ancestrais de sua cultura, como fazem seus

primos Amaka, Obiora e Chima, cujos pais não os forçaram a romper os laços com as crenças e valores tradicionais da comunidade. Ela também lamenta não poder manter, por imposição do pai, qualquer tipo de relação com o avô, Papa Nnukwu, considerado um reservatório da ancestralidade local. Nesse sentido, Kambili é uma africana que se sente alijada de suas raízes culturais pela adoção de uma concepção de mundo estrangeira. No entanto, não é mais o colonizador que impõe sobre ela sua cultura, mas sim seu próprio pai e outros membros da comunidade, que já internalizaram aquele sistema de vida e se distanciaram completamente dos modos tradicionais.

A relação tensa entre passado e presente aparece já nos títulos das partes que estruturam a obra: *Breaking gods — Palm Sunday*; *Speaking with our spirits — Before Palm Sunday*; *The pieces of gods — After Palm Day*; e, por último, *A different silence — The present*. Nessas denominações, é possível perceber o despedaçamento da antiga religião, com seus vários deuses sendo quebrados, feitos em pedaços, pela centralidade do episódio católico do Domingo de Ramos, entendido como o tempo principal da narrativa. O narrador inverte a ordem cronológica natural, colocando o evento mais importante logo no início, com Eugene agredindo o filho primogênito, Chukwuka, pelo fato de ele não ter participado da cerimônia de comunhão na igreja. Só mesmo depois é que o narrador apresenta os momentos anteriores e posteriores àquele momento, para em seguida, expor a situação presente. Esse procedimento tem a

função de estabelecer, logo de imediato, a moldura através da qual a modernidade parece ser encarada no romance: a aproximação entre a nova crença, que deveria ser uma religião de amor, e a violência contra qualquer tipo de questionamento ou rebeldia.

Half of a yellow sun (2006) é considerado por muitos o romance mais bem realizado de Adichie e, nele, ela narra as trajetórias de cinco personagens no contexto da Guerra de Biafra. O narrador também aqui inverte a ordem cronológica dos acontecimentos ao propor a seguinte estrutura de leitura: *Part one — The early sixties; Part two — The late sixties; Part three — The early sixties*; e, enfim, *Part four — The late sixties*. Esta intermediação dos tempos ficcionais contribui decisivamente para a complexidade do enredo, pois a ocorrência dos fatos sofre quebras temporais — diga-se de passagem, propositas — no trânsito de uma parte à outra. Em outras palavras, não há uma sequência — ou melhor, uma continuidade lógica micro — que ligue a parte um à parte dois, esta, por sua vez, à parte três, e esta, em seguida, à parte quatro. Entretanto, o que permite a conexão macro do enredo é o encadeamento posterior dos fatos; ou seja, o narrador, ao relatar determinado acontecimento na parte um, dá o devido prosseguimento na parte três, sendo que o mesmo ocorre da parte três à dois e desta à quatro. Essa construção do tempo no romance é um recurso estratégico altamente significativo para a investigação da autora sobre a sobreposição entre tradição e modernidade no contexto nigeriano, rompendo com qualquer expectativa de que uma

coisa necessariamente surja da outra e de que haja uma evolução ou melhoramento no simples decorrer do tempo.

Como o próprio título do romance já nos remete a um dos símbolos da bandeira da República de Biafra, o meio sol amarelo, interpretado como a expectativa de futuro da nação biafrense, a obra explora em detalhes o lado da população igbo antes, durante e imediatamente depois da guerra. Deste modo, o narrador apresenta as ações de Ugwu, um criado adolescente que trabalha para Odenigbo, um professor universitário que possui um relacionamento amoroso com Olanna, filha de um dos homens mais ricos de seu país e também professora universitária. Além dessas personagens, outras duas exercem uma participação imprescindível na narrativa: Kainene, irmã gêmea, porém não idêntica, de Olanna, a qual cultiva uma paixão por Richard Churchill, um jornalista e escritor inglês que vem à Nigéria com o objetivo de escrever um livro sobre a arte da população local.

Aliás, esse é mais um ponto intrigante na construção do romance: a inserção de uma narrativa dentro da outra. A princípio, quando o narrador exhibe ao todo oito trechos do livro intitulado *O mundo estava calado quando nós morremos* em capítulos estratégicos, o leitor tem a impressão de que o autor é Richard, uma vez que ele é retratado em diversos momentos escrevendo e reescrevendo em seus manuscritos os resultados de suas pesquisas. Contudo, nas últimas páginas do romance, o narrador finalmente atribui a Ugwu, aquele garoto pobre procedente da aldeia, a autoria do tal livro, no instante

em que a personagem dedica a obra a Odenigbo, seu primeiro patrão. Isso parece diferenciar Adichie de Vera, tornando-a uma escritora da esperança, pois, apesar de toda fragmentação e destruição ocasionadas pela guerra, pelo menos essa personagem oprimida alcança uma espécie de superação, servindo como um porta-voz para seu povo ao narrar para o mundo a história vivenciada. Ainda que os modos de vida ocidentais tenham se instalado de forma definitiva no contexto nigeriano, os romances de Adichie parecem sugerir que a possibilidade de um futuro melhor para a Nigéria está na conciliação entre eles e o legado ancestral da cultura africana, algo ainda a ser realizado sobretudo pelos jovens nigerianos na contemporaneidade.

Referência bibliográfica

- ACHEBE, Chinua. 1958. *Things fall apart*. New York: Anchor Books.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. 2003. *Purple hibiscus*. New York: Random House.
- _____. 2006. *Half of a yellow sun*. New York: Random House.
- APPIAH, Kwame A. 2000. Is the post-in postmodernism the post-in postcolonial? In: McKEON, Michael (ed). *Theory of the novel. A historical approach*. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, pp. 882-899.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. 1993. *The empire writes back*. London; New York: Routledge.
- BAKHTIN, Mikhail. 1990. *The dialogic imagination*. T.: Caryl Emerson; Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- BARRY, Peter. 2002. *Beginning theory*. Manchester; New York: Manchester University Press.
- BOEHMER, Elleke. 1995. *Colonial & postcolonial literature*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- CARY, Joyce. 1932. *Aissa saved*. London: Michael Joseph.
- _____. 1933. *An American visitor*. London: Michael Joseph.
- _____. 1936. *The African witch*. London: Michael Joseph.
- _____. 1939. *Mister Johnson*. London: Michael Joseph.

- CHINWEIZU; JEMIE, Onwuchekwa; MADUBUIKE, Ihechukwu. 1985. *Toward the decolonization of African literature. African fiction and poetry and their critics*. London: KPI.
- DENNIS, Duerden; PIETERSE, Cosmo. 1972. *African writers talking: a collection of radio interviews*. London: Heinemann.
- DURIX, Jean-Pierre. 1998. *Mimesis, genres and post-colonial discourse. Deconstructing magic realism*. London: Macmillan Press.
- FANON, Franz. 1990. *The wretched of the earth*. T.: Constance Farrington. London: Penguin Books.
- FRASER, Robert. 2000. *Lifting the sentence. A poetics of postcolonial fiction*. Manchester; New York: Manchester University Press.
- GLISSANT, Edouard. 1997. *The poetics of relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- HUGGAN, Graham. 2001. *The post-colonial exotic: marketing the margins*. London; New York: Routledge.
- KEMOLI, Arthur; MULWA, David K. 1969. The European image of Africa and the African. *Bussara*. Nairobi, II, 2, pp. 51-53.
- MASSAD, Daisy S. 1979. *Joyce Cary's colonial Nigerian novels: the impact of the Western forces*, 273 f. Tese de livre docência. Instituto de Letras, História e Psicologia. Universidade Estadual Paulista, Assis.
- MUPONDE, Robert. 2002. The sight of the dead body: dystopia as resistance in Vera's *Without a name*. In: MUPONDE, Robert; TARUVINGA, Mandivavarira M. (ed.). *Sign and taboo: perspectives on the poetic fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, pp. 117-126.
- NGUGI wa Thiong'o. 1967. *A grain of wheat*. London: Heinemann.
- NKOSI, Lewis. 1981. The new African novel: A search for modernism. In: *Tasks and masks. Themes and styles of African literature*. London: Logman, pp. 53-75.
- RAMA, Angel. 1982. *La novela em América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- SAID, Edward. 1999. *Cultura e imperialismo*. T.: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras.
- SAMUELSON, Meg. 2002. Re-membering the body: rape and recovery in *Without a name* and *Under the tongue*. In: MUPONDE, Robert, e TARUVINGA, Mandivavarira M. (ed.). *Sign and taboo: perspectives on the poetic fiction of Yvonne Vera*. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, pp. 93-100.
- SLATTERY, Katharine. 2013. The African trilogy – 'writing back' to *Mister Johnson*. Disponível em [<http://www.qub.ac.uk/imperial/nigeria/writback.htm>]. Acesso em: 06 mar. 2013.
- SOYINKA, Wole. 1965. *The interpreters*. London: Fontana/Collins.
- VERA, Yvonne. 2002. *Without a name and Under the tongue*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- _____. 1998. *Butterfly burnings*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- WATT, Ian. 1996. *A ascensão do romance*. T.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.