

Fabrcio Henrique Meneghelli Cassilhas

**A INTERCULTURALIDADE EM *HALF OF A YELLOW SUN*, DE
CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUÇÕES
PORTUGUESA E BRASILEIRA.**

Dissertação submetida ao Programa de
Pos-Graduação em Estudos da
Tradução da Universidade Federal de
Santa Catarina para obtenção do Grau
de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Rosvitha
Friesen Blume

Florianopolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Cassilhas, Fabricio Henrique Meneghelli
A INTERCULTURALIDADE EM HALF OF A YELLOW SUN, DE
CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE : UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS
TRADUÇÕES PORTUGUESA E BRASILEIRA / Fabricio Henrique
Meneghelli Cassilhas ; orientadora, Rosvitha Friesen Blume
- Florianópolis, SC, 2016.
126 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução Literária . 3.
Tradução e Relações de Poder. 4. Literatura Pós-Colonial. I.
Friesen Blume, Rosvitha. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.
III. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Gratidão às pessoas cujos ensinamentos me permitiram rejeitar as histórias únicas. Celebremos a diversidade.

AGRADECIMENTOS

Sou grato pelos privilégios e oportunidades que me permitiram chegar até aqui. Sou grato por ter crescido em uma família que me permitiu estudar durante a minha graduação inteira sem que eu precisasse trabalhar para me manter. Gratidão ao meu pai e à minha mãe por tornarem os meus estudos uma prioridade na nossa família e à minha irmã pelo seu apoio.

Dando sequência aos meus estudos, fui contemplado por uma bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) nos primeiros meses do Mestrado. Gratidão ao suporte financeiro que me permitiu, mais uma vez, dedicar-me exclusivamente aos estudos.

Ao Programa de Tradução de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) e às pessoas nele que fizeram deste Mestrado uma experiência renovadora e transformadora. Gratidão pela amizade e parceria dos amigos e colegas, pelos ensinamentos dos professores e pelas oportunidades proporcionadas pelo programa.

À banca de qualificação por ter aceitado ler a primeira versão do meu trabalho e por continuarem a contribuir com ele, aceitando fazer parte da minha defesa. Gratidão às professoras Evelyn Schuler Zea e à professora Simone Pereira Schmidt, pela leitura minuciosa do meu trabalho e pelas valiosas contribuições.

À professora Maria Clara Versiani Galery, por também aceitar participar da minha banca. Gratidão por ter me apresentado a obra do escritor Chinua Achebe. Seus ensinamentos durante a graduação continuam sendo muito pertinentes à minha produção acadêmica.

Quando me encontrei com a professora Rosvitha Friesen Blume pela primeira vez, durante a minha entrevista de seleção para o mestrado, tive a certeza de que queria ser orientado por ela. Estava determinado a continuar tentando uma vaga com ela até conseguir. Felizmente, fui selecionado na primeira tentativa e tive a comprovação de que estava nas mãos de uma excelente orientadora. Gratidão à professora, por ter confiado, acreditado e incentivado o meu trabalho.

Todos os povos amam a Paz. Os que passaram por uma guerra sabem que não existe valor mais precioso. Sabem que a Paz é um outro nome da própria Vida. [...] [É] preciso que os donos das armas escutem o seguinte: não nos usem, a nós, cidadãos de Paz, como um meio de troca. Não nos usem como carne para canhão. Diz o provérbio que “sob os pés dos elefantes quem sofre é o capim”. Mas nós não somos capim. Merecemos todo o respeito, merecemos viver sem medo. Quem quiser fazer política que faça política. Mas não aponte uma arma contra o futuro dos nossos filhos.

Mia Couto (2015)

RESUMO

O romance *Half of a Yellow Sun*, de Chimamanda Ngozi Adichie, apresenta foco narrativo onisciente, em terceira pessoa, priorizando o ponto de vista de três personagens: Richard – um inglês que não se identifica com a Inglaterra e se muda para a Nigéria, interessando-se pela cultura e língua igbo; Ugwu – igbo, nascido e criado em uma zona rural na Nigéria, que, ao mudar-se para a cidade, para trabalhar como criado de um professor universitário, termina sua alfabetização em língua inglesa, e Olanna – igbo, formada na Inglaterra, que trabalha na Nigéria como professora universitária. Em *Half of a Yellow Sun*, o leitor é constantemente exposto a diferentes registros da língua inglesa, como o inglês não padrão e o inglês crioulo. O objetivo deste trabalho foi comparar, à luz dos Estudos da Tradução em diálogo e dos Estudos Pós-Coloniais, duas traduções em língua portuguesa de trechos do romance em que há a ocorrência desses registros. Para tal empreendimento, foram selecionadas duas traduções: uma brasileira, de Beth Vieira, e outra portuguesa, de Tânia Ganho. Primeiramente, foi feita uma análise do texto fonte, tendo em vista (i) a percepção intercultural das/dos três personagens mencionadas, no que se refere à negociação local entre as línguas inglesa e igbo, e (ii) a forma como Chimamanda Ngozi Adichie representa este contexto intercultural a partir das três perspectivas. Em seguida, para desenvolver o estudo comparativo entre as traduções selecionadas e texto fonte, foram discutidas as relações de aproximação e afastamento entre o/a escritor(a) pós-colonial e o/a tradutor(a), com foco na dimensão política de ambas as escritas. Por fim, para contrapor o discurso logocêntrico, que toma as traduções por textos inferiores, esta pesquisa associa as relações de poder entre texto original e texto traduzido com as relações de poder entre as culturas envolvidas, denunciando, assim, o discurso opressor e enaltecendo as formas de resistência de cada uma dessas escritas. A intersecção entre os Estudos da Tradução e os Estudos Pós-Coloniais é embasada nas teorias de Spivak, Rajagopalan, Gyasi, Esteves, Tymoczko e Niranjana, que equiparam a literatura pós-colonial à tradução e/ou apresentam as relações de poder que envolvem o ofício do/a tradutor(a). Autores como Venuti e Santiago embasam as críticas referentes aos Estudos da Tradução e aos Estudos Pós-Coloniais, respectivamente.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Estudos Pós-coloniais. Relações de poder. Interculturalidade. *Half of a Yellow Sun*.

ABSTRACT

The novel *Half of a Yellow Sun* by Chimamanda Ngozi Adichie is narrated in the third person omniscient point of view and prioritizes the perspective of three characters. Richard is English yet doesn't identify with his country nor with the English people, and moves to Nigeria. He is interested in the Igbo culture and even learns the language. Ugwu is Igbo, born and raised in the countryside of Nigeria. He moves to the city to work as a houseboy in a professor's house, where he becomes literate in English. Olanna is also Igbo and, like her partner, works as a professor. She graduated in England. In *Half of a Yellow Sun*, the reader is constantly exposed to the English language in different registers, such as non-standard and pidgin English. In light of Translation Studies dialoguing with Post-Colonial Studies, this paper compares two translations to Portuguese of some extracts from the novel in which those kinds of registers occur. In order to do that, two official translations were selected, one from Brazil translated by Beth Vieira, and the other from Portugal translated by Tânia Ganho. First, the source text was analyzed based on (i) the three characters previously mentioned, focusing on their perception of this interculturality and (ii) how Chimamanda Ngozi Adichie represents this context through them. To perform a comparative study among the selected translations and the source text, the differences and similarities among the work of a post-colonial writer and that of a translator were presented focusing on the political dimension of both written activities. Finally, to oppose the logocentric discourse, which regards translations as inferior texts, this paper associates the power relations among the original text and the translated one to the power relations among the cultures involved, denouncing the oppressor's discourse and the acts of resistance in each of these texts. The intersection between Translation Studies and Post-Colonial Studies is based on the theories of Spivak, Rajagopalan, Gyasi, Esteves, Tymoczko and Niranjana, which compare post-colonial literature to the translation and/or present the power relations involving the translator's trade. I also use Lawrence Venuti from Translation Studies and Silviano Santiago from Post-Colonial Studies as a basis for my analysis.

Keywords: Translation Studies. Post-Colonial Studies. Power Relations. Interculturality. *Half of a Yellow Sun*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. TRADUÇÃO E PÓS-COLONIALISMO	27
1.1 CHIMANANDA NGOZI ADICHIE: UMA NOVA ESCRITORA DOTADA COM A HABILIDADE DOS ANTIGOS CONTADORES DE HISTÓRIA.....	27
1.2 ESCRITA PÓS-COLONIAL, TRADUÇÃO E RELAÇÕES DE PODER	30
1.3 O FEMINISMO E A DESCOLONIZAÇÃO DA MENTE POR CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE	40
1.4 A UTILIZAÇÃO DA LÍNGUA INGLESA COMO FORMA DE RESISTÊNCIA.....	46
2. INTERCULTURALIDADE E TRADUÇÃO EM <i>HALF OF A YELLOW SUN</i>	59
2.1 ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS UTILIZADAS EM <i>HALF OF A YELLOW SUN</i>	59
2.2 UMA NARRAÇÃO EM TRÊS PONTOS DE VISTA	80
2.2.1 O primeiro ponto de vista: Ugwu, o menino que aprende rápido.....	81
2.2.2 Olanna: Uma feminista em tempos de guerra.....	84
2.2.3 Richard: Uma voz estrangeira na guerra de Biafra..	88
3. TRADUÇÕES BRASILEIRA E PORTUGUESA DE <i>HALF OF A YELLOW SUN</i>	95
3.1 VIOLÊNCIA, ESTRANGEIRIZAÇÃO E VISIBILIDADE: O DISCURSO DO OPRIMIDO COMO RESISTÊNCIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO	95
3.2 NOTAS: O QUE MAIS AS TRADUÇÕES E AS EDIÇÕES CONTAM AOS SEUS LEITORES?	98
3.3 TRADUÇÃO DO INGLÊS CRIOULO E DESVIOS DO INGLÊS PADRÃO.....	102
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo fazer uma análise comparativa de duas traduções do romance *Half of a Yellow Sun* de Chimamanda Ngozi Adichie para a língua portuguesa. As traduções selecionadas foram a de Beth Vieira, publicada no Brasil pela Companhia das Letras, e a de Tânia Ganho, publicada em Portugal pela editora Asa.

A partir da comparação entre o texto fonte (doravante TF) e as duas traduções selecionadas, pretendo refletir sobre a visibilidade do *topos* da tradução no romance, enquanto uma mediação entre duas culturas, e ainda sobre a maneira como essas traduções lidam com este aspecto do TF. Desta maneira, procuro apontar a contribuição do conjunto dessa obra no âmbito do discurso pós-colonial nos Estudos da Tradução.

Em relação aos objetivos específicos deste trabalho, busco: (i) analisar a escrita do TF com foco nos trechos em que Chimamanda Ngozi Adichie traduz a língua igbo para o gênero literário romance escrito em língua inglesa, identificando como se dá essa tradução que surge na própria escrita do TF, bem como as consequências e premissas políticas de suas escolhas. Além da tradução da língua igbo aponto as formas como a autora apresenta a negociação entre a língua igbo e a língua inglesa, como as suas/seus personagens lidam com o bilinguismo e como isso aparece nos diálogos, por exemplo, (ii) fazer uma análise literária do romance com o foco em três das/dos personagens principais do que percebem e vivem a interculturalidade na Nigéria a partir de diferentes perspectivas e de como o estilo de narrativa usada contribuí para o diálogo entre a teoria da tradução e a teoria pós-colonial, e (iii) observar as escolhas feitas por duas tradutoras que escrevem para públicos diferentes, que vivem em países diferentes e que publicaram por editoras diferentes evidenciando as relações de poder que envolvem o ofício e as implicações políticas das escolhas de cada uma delas.

O *corpus* desta análise é composto por trechos em que a interculturalidade é colocada em evidência, a partir do contraste entre diferentes culturas e seu foco nas relações entre a língua inglesa e as suas variações, como o crioulo. As diferenças linguísticas apresentadas na obra contribuem para a representação simbólica de um universo intercultural e atua como ferramenta de resistência na obra da escritora nigeriana.

Utilizo o termo *interculturalidade* a partir do texto de Boa Ventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2010, p. 16), já que acredito que a disponibilidade de culturas que partilham um dado espaço

tendem a enriquecer umas às outras. Um dos motivos que me levou a escolher esse romance e suas traduções como objetos de análise desta dissertação foi a sua estrutura narrativa. Ao escrever *Half of a Yellow Sun*, Chimamanda Ngozi Adichie não privilegia um ponto de vista, mas, pelo menos três, por meio de três personagens, apresentando diferentes formas de se traduzir uma cultura. As/Os três personagens do romance são o escritor inglês, Richard, a professora de sociologia nigeriana, Olanna e o criado nigeriano, Ugwu. Cada um(a) delas/deles apresenta uma maneira particular de lidar com diferentes elementos da interculturalidade. Elas/eles enxergam de maneiras diferentes as possibilidades de enriquecimento mútuo entre culturas e as relações de poder entre essas culturas e seus idiomas.

O romance da autora nigeriana começa pouco antes da guerra de secessão da Nigéria e termina logo após o seu fim. O título *Half of a Yellow Sun* faz referência à bandeira da nação de Biafra, que possuía, no centro, o desenho de um meio sol amarelo. Este símbolo se fazia presente na farda dos soldados biafrenses e alguns civis vestiam o acessório com o símbolo da luta de Biafra para se manter independente durante a guerra que se iniciou no final da década de 1960. Além disso, esse também é um símbolo de resistência na Nigéria.

Os trechos a seguir mostram como diferentes personagens de diversas esferas dessa sociedade se identificam e usam o meio sol:

Odenigbo subiu ao pódio agitando sua bandeira de Biafra: faixas vermelhas, negras e verdes e, no centro, um meio sol amarelo brilhante.

(ADICHIE, 2008, p. 194)

“Não, sah.” Ugwu olhava pela janela. Sentia-se triste por ter ido doar garri e peixe a pessoas que podiam se alimentar sozinhas no Norte, e por ouvir o Patrão dizer, semana após semana, as mesmas coisas. Estendeu a mão e endireitou o cordão pendurado no espelhinho retrovisor. O objeto preso ali era de plástico, um meio sol amarelo pintado sobre fundo preto.

(ADICHIE, 2008, p. 206)

Nos portões, soldados biafrenses acenavam para os carros passarem. Eles pareciam elegantes, em suas fardas cáqui, as botas brilhando, meio sol

amarelo costurado na manga. Ugwu queria ser um deles. O Patrão acenou e falou: “Muito bem!”.

(ADICHIE, 2008, p. 212)

A nação de Biafra era composta basicamente pela parte da Nigéria onde se encontra a região de Igboland, cujo nome faz referência à cultura igbo. Com o fim da guerra, a nação de Biafra foi derrotada e seu território voltou a ser anexado ao da Nigéria, permanecendo assim até os dias de hoje.

Half of a Yellow Sun se passa durante a guerra e é também tema também do conto *Ghosts*, em que dois amigos se reencontram anos após o fim da nação de Biafra. No conto, o protagonista acreditava que o amigo teria morrido durante este período. Após o reencontro com o amigo de longa data, o personagem reflete sobre os tempos de guerra:

Pergunto-me como é que nunca veio à baila, ao longo dos anos do pós-guerra, que Ikenna Okoro não tinha morrido. É verdade que ouvíamos por vezes contar histórias de homens que tinham sido dados como mortos e que apareciam nas suas casas meses, até mesmo anos depois de janeiro de 1970; imagino a quantidade de areia atirada a homens alquebrados, por parentes hesitados entre a descrença e a esperança. Mas particularmente *não falavam sobre a guerra* (grifo meu). Quando o fazíamos, era de uma forma implacavelmente vaga, como se o que importasse não fosse o facto de nos termos agachado em *bunkers* enlameados durante os ataques aéreos, após o que enterrávamos os cadáveres com partes cor-de-rosa nos seus corpos carbonizados, de termos comido cascas de mandioca e de termos visto a barriga dos nossos filhos inchar por causa da malnutrição, mas que tivéssemos sobrevivido. Era um acordo tácito entre todos nós, os sobreviventes do Biafra. Até eu e Ebere, que passámos meses a discutir o nome da nossa primeira filha, Zik, concordámos muito rapidamente quanto ao de Nkiruka: o que vem aí é melhor.

(ADICHIE, 2012, p. 79)

Neste trecho do conto, temos a motivação de uma das contribuições que Chimamanda Ngozi Adichie (2014) acredita trazer em

sua obra. A autora acha importante que se fale sobre a guerra e sobre as pessoas que viveram e sobreviveram ou não a ela. Chimamanda Ngozi Adichie afirma que é importante falar da humanidade das pessoas durante a guerra ao tratar das relações interpessoais, por exemplo.¹

Chimamanda Ngozi Adichie não se faz presente nesta dissertação apenas enquanto autora do romance *Half of a Yellow Sun*, o conjunto de sua obra até então publicada – entrevistas, textos (literários ou não) publicados em jornais e demais páginas da internet – são utilizados para embasar discussões aqui presentes. O alto número de vendas de seus livros, o relevante número de línguas para as quais foi e ainda é traduzida (seus livros são traduzidos para mais de 30 idiomas e suas duas palestras na página da internet TED traduzidas para mais de 40). O fato de a escritora estar constantemente na mídia e publicar em jornais de grande circulação, como o *The Guardian* (na Inglaterra), o *New Yorker* (nos Estados Unidos da América) e o *The Scoop* (na Nigéria), a tornam uma personalidade importante enquanto voz feminina, feminista, igbo, nigeriana, negra e estrangeira no contexto pós-colonial. Em entrevistas, palestras e textos publicados em periódicos online, ela se mostra uma pensadora cujas reflexões também têm muito a dialogar não apenas com sua própria obra em si, mas também com os Estudos da Tradução.

Neste sentido, sua palestra *The Danger of a Single Story* é uma referência essencial para este trabalho por sintetizar, de certa forma, o pensamento pós-colonial, que tem como elementos importantes a representatividade, o revisionismo e questões de identidade. Na palestra, a autora fala do poder que um povo pode exercer sobre outro povo a partir da responsabilidade agentiva de ser o grande responsável por contar suas histórias. Portanto, ao enxergar a tradução como uma forma de se contar a história de outro povo ou cultura, escrevo consciente de que a prática tradutória – e todas as questões que a envolvem, como o papel da tradução no mercado editorial, por exemplo – é uma forte aliada na desconstrução e reconstrução do imaginário coletivo de uma cultura. Isto, principalmente se contextualizarmos esta prática ao período colonial, em que ela foi usada como ferramenta de dominação, como afirma Niranjana (1992). Deste modo, resalto neste trabalho o

¹ ADICHIE, C. N. *Chimamanda Adiche speaks at the 2014 New African Film Festival*. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=hYYjeb0odqg>> Acesso em 04 de abril de 2016.

potencial da tradução no contexto pós-colonial, apresentando discursos e práticas que subvertem o formato colonial de tradução.

Além das produções de Adichie, lanço mão também da obra literária e não literária do escritor nigeriano Chinua Achebe, que é também relevante para esta pesquisa. Isto porque, Achebe foi um importante literato, teórico e pensador dos Estudos Pós-coloniais, além de ter também a mesma origem da escritora de *Half of a Yellow Sun*: igbo-nigeriana. Utilizo ainda textos de três escritores pós-coloniais não nigerianos para embasar os argumentos apresentados neste trabalho: Os escritores Mia Couto (moçambicano), Ngugi wa Thiong'o (queniano) e a escritora Odete Semedo (guineense).

Do ponto de vista teórico, este trabalho conta com a contribuição de algumas das literaturas existentes que relacionam os Estudos da Tradução aos Estudos Pós-coloniais. As/Os teóricas/os Gayatri Chakravorty Spivak, Kanavillil Rajagopalan, Kwaku Gyasi, Lawrence Venuti, Lenita Maria Rimoli Esteves, Maria Tymoczko escrevem sobre as relações da literatura pós-colonial com os Estudos da Tradução, apresentando a relevância de métodos para se pensar e teorizar a tradução juntamente com o texto pós-colonial.

A comparação entre a escrita pós-colonial e a tradução é de grande relevância devido à semelhança estrutural entre essas práticas, assim como os atos políticos que estão por trás de cada escolha feita nesses textos. Em Kwaku Gyasi (2003), uma análise detalhada de como escritoras/es africanas/os de países de colonização francesa representam suas culturas e línguas autóctones em sua literatura traz grande contribuição ao presente trabalho por propor a leitura do texto literário pós-colonial como uma *tradução criativa*. Ao enxergar a tradução como uma criação, Gyasi, em diálogo com outras/os teóricas/os contemporâneos da tradução, possibilita uma análise da obra literária traduzida que reforça a e corrobora com a visibilidade da tradução na literatura e de suas discussões dentro dos estudos da linguagem e das artes.

A hipótese que levanto é a de que o texto pós-colonial escrito em inglês, que expõe diferentes variações da língua, ao ser traduzido para a língua portuguesa, contribui para ampliar a discussão sobre as relações de poder existentes entre as línguas e culturas abordadas no texto alvo (doravante TA). Se no próprio TA a interculturalidade recebe grande destaque durante o processo de tradução, essas relações não só deverão ser percebidas como recriadas em outro contexto. No caso desta dissertação, foram escolhidos dois contextos de língua portuguesa distintos. As tradutoras e editoras responsáveis por essas traduções têm

sua forma de vivenciar a língua portuguesa e a tradução com base em suas histórias pessoais e – porque não? – as histórias de seu país. Assim como têm também suas formas de se relacionarem com a língua inglesa e de perceberem a Nigéria. Só para citar um exemplo, Portugal é um país que viveu a colonização do ponto de vista do colonizador, já o Brasil, do colonizado, logo, a forma como essas duas tradutoras vivem as consequências da colonização é bem diferente.

O fato de o romance ter sido escrito em um dos inúmeros possíveis registros da língua inglesa e representar um universo intercultural por meio de uma escrita que desafia os padrões europeus de literatura, apresenta-se ao leitor como um índice da forma como a hegemonia da língua inglesa corrobora a ideia de colonização da mente em países como a Nigéria, que foi colonizada pelas/os inglesas/es e tem o inglês como uma de suas línguas oficiais.

Ao comparar o TF com as suas traduções para o português, proponho ampliar discussões presentes no TF, ao analisar a postura da escritora nigeriana, a forma como a língua e cultura igbo aparecem em seu romance escrito em língua inglesa, e como essa postura dialoga com a das duas tradutoras. Quando usa palavras em igbo, por exemplo, Chimamanda Ngozi Adichie utiliza estratégias comuns a textos traduzido para explicar o seu significado, como enxertos e contextualizações. Ao comparar a postura das tradutoras à escrita de Chimamanda Ngozi Adichie, observo como a interculturalidade é representada em seus trabalhos e refletida sobre as estratégias da escritora para lidar com o universo igbo em língua inglesa.

Acredito que as recriações do texto para diferentes variações da língua portuguesa e a sua análise levam a discussões acerca das relações de poder que a língua inglesa exerce na antiga colônia para um nível mais amplo: observa-se como esta relação se dá na língua portuguesa em dois países distintos, considerando o lugar de prestígio da língua inglesa, que é alimentado pelo discurso da globalização, que, por sua vez, é, por si só, imperialista.

Desta maneira, diante de todos esses textos, temos a possibilidade de analisar as relações de poder entre a língua inglesa e a língua igbo, entre as diferentes variações da língua inglesa, entre a língua inglesa e o crioulo e também entra a língua portuguesa e a língua inglesa. Dentro desta discussão, este trabalho propõe apresentar as estratégias utilizadas pelas tradutoras para recriar a escrita híbrida, da escritora nigeriana e as suas consequências políticas, alertando tradutoras/es sobre como uma tradução pode reforçar ou questionar as relações de poder.

Para chegar ao objetivo desejado, organizei este trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo, a relação entre literatura pós-colonial e tradução literária é discutida ao explicar-se a base teórica do presente estudo. Relaciono a militância de Chimamanda Ngozi Adichie em seus livros à sua postura enquanto acadêmica e como figura pública de grande repercussão em diversas mídias. Analisando outros livros e textos da escritora, traço o seu perfil focando nos elementos de resistência e militância presentes em sua escrita e nas temáticas abordadas pela autora.

Antes de analisar as traduções para o português, essa dissertação estuda, em seu segundo capítulo, o romance *Half of a Yellow Sun* e ao universo representado no romance, a forma como a presença da língua igbo, de línguas crioulas, variações do inglês formal e elementos culturais, é apresentado a um(a) leitora(a) estrangeira/o. Essa análise é feita com base na relação entre a escrita da literatura pós-colonial e a tradução. A temática aparece em textos como o de Rajagopalan (2009, p.133) que afirma: “O que eu quero reivindicar é que há uma noção fundamental de que a escrita pós-colonial é sobre tradução”². Rajagopalan amplia o conceito de tradução para analisar o texto pós-colonial fazendo coro a uma linha de pensamento nos Estudos da Tradução que pensa a tradução e a escrita pós-colonial como semelhantes, tanto no formato quanto na posição que ocupam nos estudos literários.

Para contextualizar as estratégias tradutórias presentes no romance e o impacto político que elas causam, buscou-se explorar a visão de língua, cultura e relações de poder de três personagens centrais na obra: Ugwu, Olanna e Richard, como mencionado anteriormente. A narrativa do romance, que é dividido em capítulos, passa por uma mudança de perspectiva a cada passagem de capítulo. O primeiro capítulo é narrado pela perspectiva de Ugwu, o segundo pela de Olanna e o terceiro pela de Richard. No quarto capítulo, volta-se à perspectiva de Ugwu, no quinto à de Olanna, no sexto à de Richard, e assim por diante. Essa etapa do trabalho tem como foco analisar os trechos em que a obra apresenta variações linguísticas que explicitam o contexto intercultural em que vivem as/os personagens pensando nas relações de poder envolvidas nesses trechos, na forma como as/os personagens se comunicam, assim como na forma como elas percebem e reagem a essa interculturalidade.

² The claim I want to make is that there is a fundamental sense in which postcolonial writing is about translation. [Tradução minha]

Tendo o TF analisado, dou início ao terceiro e último capítulo do trabalho, comparando o TF e os dois textos em português, ambos intitulados *Meio Sol Amarelo*. A análise das traduções propõe uma leitura crítica de como a representação dessa interculturalidade no TF é recriada em língua portuguesa. O texto brasileiro é de Beth Vieira e foi publicado em 2008, o texto português é de Tânia Ganho e foi publicado em 2009. Esse universo intercultural foi recriado pelas tradutoras e o presente trabalho analisou e comparou as estratégias utilizadas com base também nos conceitos de estrangeirização e domesticação desenvolvidos por Venuti (2002).

Durante o curso de graduação tive a oportunidade de estudar e pesquisar a obra *Things Fall Apart* e sua tradução para o português, publicada no Brasil. A obra, que é o livro de estreia do escritor nigeriano Chinua Achebe, foi traduzida por Vera Queiroz da Costa e Silva e é intitulada *O Mundo se Despedaça*. Este romance – uma das obras literárias africanas em língua inglesa mais conhecidas no exterior – é um marco da literatura pós-colonial. Este livro proporcionou-me uma experiência pela qual sempre ansiei, mas que até então não havia tido a oportunidade de vivenciar: *Things Fall Apart* foi o primeiro livro que li que tratava da colonização por um ponto de vista que subvertesse o do colonizador. O autor propõe representar a comunidade igbo – povo que habita especialmente o sudeste da Nigéria – por meio da força simbólica da literatura, recriando o seu passado e apresentando uma visão diferente da eurocêntrica, que objetifica e reduz o povo africano como ser exótico, irracional e sem alma. O contato com o escritor nigeriano despertou-me o interesse pela literatura pós-colonial, levando-me a escritoras/es Chimamanda Ngozi Adichie, cuja obra analiso neste trabalho.

O meu interesse pela literatura pós-colonial e o meu interesse pelos Estudos da Tradução cresceram quase que simultaneamente, um alimentando o outro. O que inicialmente propunha ser um trabalho de análise comparativa de traduções do segundo romance de Chimamanda Ngozi Adichie – intitulado *Half of a Yellow Sun* – passou a ser também uma tentativa de aproximar elementos presentes na narrativa da escritora nigeriana às teorias tradutórias abordadas neste trabalho.

O estudo desta obra em um mestrado em Estudos da Tradução é relevante: além de as diversas línguas faladas na Nigéria e as relações de poder entre elas serem temas recorrentes na obra – principalmente as línguas igbo e inglesa – há, na obra, diversos episódios em que as/os personagens refletem e se posicionam com relação à interculturalidade

que vivenciam, o que se torna um desafio para as tradutoras. As línguas e suas variações são constantemente temas de conversas entre personagens e de reflexões feitas pelo/a narrador(a) não só nessa obra analisada, mas na obra de Chimamanda Ngozi Adichie como um todo.

Considerando o exposto, acredito que os Estudos da Tradução têm muito a corroborar com análises de obras literárias que abordam temáticas pós-coloniais, assim como o caminho inverso também é verdadeiro: essas obras literárias enriquecem as reflexões que aparecem em teorias da tradução e também a própria prática da tradução, seja ela literária ou não. A obra de Chimamanda Ngozi Adichie questiona as relações de poder entre línguas e culturas colocando-as em choque e problematizando-as, o que nos possibilita um diálogo relevante da obra e de suas traduções com os Estudos da Tradução.

1. TRADUÇÃO E PÓS-COLONIALISMO

1.1 CHIMANANDA NGOZI ADICHIE: UMA NOVA ESCRITORA DOTADA COM A HABILIDADE DOS ANTIGOS CONTADORES DE HISTÓRIA³

Com três romances publicados, Chimamanda Ngozi Adichie⁴ é uma personalidade contemporânea de grande popularidade. Todos os seus três romances foram premiados. Seu primeiro Romance, *Purple Hibiscus*, foi aclamado pela crítica e rendeu três premiações de destaque: o *Commonwealth Writer's Prize*, em 2005, vencendo em duas categorias, Melhor livro de estreia (África) e Melhor livro de estreia (geral), e o *Hurston/Wright Legacy Award*, na categoria Melhor ficção de estreia.

Purple Hibiscus também lhe rendeu a posição de finalista entre as indicadas ao prêmio *Orange Broadband Prize*, em 2004, mas foi o romance *Half of a Yellow Sun* que lançou a escritora em diversos países. O romance não só ganhou o prêmio *Orange Broadband Prize*, em 2007, como também a corouo (em 2015) como a melhor escritora da última década⁵, entre as vencedoras do prêmio, atualmente chamado de *Baileys Woman's Prize for Fiction*. O livro *Half of a Yellow Sun* foi ainda adaptado para o cinema em uma parceria entre a Nigéria e o Reino Unido, em 2013.

Em 2009, a editora britânica *Fourth State* publicou o livro *The Thing Around Your Neck*, que contém contos de diversas épocas da trajetória da escritora nigeriana. E seu último romance, *Americanah*, projetou ainda mais a sua carreira, não só pela sua premiação no *National Book Critics Circle Award*, em 2013 mas, principalmente, pela

³ A frase que dá nome a esse subtítulo é a minha tradução da frase: “*A new writer endowed with the gift of ancient storytellers*”, utilizada pelo escritor nigeriano Chinua Achebe para descrevê-la. A frase aparece na contra capa de *Half of a Yellow* (2009).

⁴ A escritora possui um site oficial <chimamanda.com> e um site extra oficial <<http://www.l3.ulg.ac.be/adichie/index.html>> com diversas informações sobre a escritora como, por exemplo informações bibliográficas conteúdo produções da autora e produções sobre a autora.

⁵ THE GUARDIAN. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2015/nov/02/baileys-prize-crowns-chimamanda-ngozi-adichie-as-its-best-of-the-best>> Acesso em: 7 de novembro de 2015.

sua aparição entre os 10 melhores livros do ano no *The New York Times*, em 2013⁶. O *Americanah* teve os direitos de adaptação comprados pela atriz Lupita Nyong'o (o filme ainda não foi produzido).

É importante ressaltar que o seu trabalho literário vai além dos livros. Os contos que estão neste livro foram previamente publicados – e muitos deles estão disponíveis online – por periódicos e revistas nos Estados Unidos e no Reino Unido, como, por exemplo, *The New Yorker*⁷ e *The Guardian*⁸. Chimamanda Ngozi Adichie continua escrevendo ficção e textos de opinião para jornais. Contudo, deve-se observar que sua produção em periódicos não se limita ao eixo anglo-europeu, ela escreve também para o *The Scoop* na Nigéria, por exemplo.

Sua visibilidade vai além do seu texto e um exemplo são suas diversas conferências. Para citar algumas de suas falas de maior visibilidade, vale mencionar que Chimamanda Ngozi Adichie participou de duas conferências organizadas pela fundação *Sapling*, sendo que cada uma delas conta com milhares de visualizações. Em 2009, a autora proferiu a fala *The Danger Of A Single Story*⁹, que está disponível com legendas para 44 idiomas até o momento, inclusive para o português do Brasil. Sua fala *We Should All Be Feminists*, apresentada em abril de 2013, possui legendas para 11 idiomas e, apesar de ter sido bem menos traduzida do que a sua primeira fala citada, esta segunda participação no evento lhe rendeu a publicação de uma versão adaptada deste texto em forma de ensaio, além de uma participação na música *Flawless* da cantora estadunidense Beyoncé Knowles.

Em relação ao Brasil, Adichie tem seus três romances e o texto *We Should All Be Feminists* (2014) traduzidos para o português e publicados pela Companhia das Letras. A escritora já esteve no Brasil

⁶ NY TIMES. *The 10 Best Books of 2013*. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2013/12/15/books/review/the-10-best-books-of-2013.html>> Acesso em 28 de abril de 2016.

⁷ THE NEY YORKER. *Chimamanda Ngozi Adichie*. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/contributors/chimamanda-ngozi-adichie>> Acesso em: 7 de novembro de 2015.

⁸ THE GUARDIAN. *Chimamanda Ngozi Adichie*. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/profile/chimamandangoziadichie>> Acesso em: 7 de novembro de 2015.

⁹ ADICHIE, C. N. *The danger of a single story*. TED, Oxford 2009. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story> Acesso em: 3 de Julho de 2014.

para participar da Festa Literária Internacional de Parati (FLIP), em 2008, e já concedeu entrevistas para jornais brasileiros, como O Globo e Folha de São Paulo. Em sua dissertação de mestrado, Amarílis Macedo Lima Lopes de Anchieta fala sobre o crescente interesse no País pela literatura africana, evidenciado pelo fato de que “autores mais jovens e com publicações recentes, como Adichie, Iweala e Biyi Bandele, ganharam versões brasileiras com intervalos de um ou dois anos entre o original e a tradução” (Anchieta, 2014, p. 47) o que não era comum no mercado editorial do País.

Em seu último romance, *Americanah*, a personagem Ifemelu escreve um blog que a própria personagem define como um “Blog anônimo chamado Raceteenth ou Observações diversas sobre negros americanos (antigamente conhecidos como crioulos) feitas por uma negra não americana”¹⁰ (ADICHIE, 2014, p. 10). No final de alguns capítulos do livro, temos acesso a textos que a personagem escreve para o seu blog. Em um desses textos, intitulado *Viajar sendo negro*, presente no final do capítulo 36, a personagem menciona o Brasil para falar da experiência de um conhecido no país:

O amigo de uma amiga, um Negro Americano moderno e cheio de grana, está escrevendo um livro chamado Viajar sendo negro. Não só negro, diz ele, mas visivelmente negro, porque existe todo tipo de negro e com todo respeito, ele não está falando daqueles que parecem ser porto-riquenhos ou brasileiros ou sei lá o quê, está falando de quem é visivelmente negro. [...] Eu tinha lido que o Brasil é a meca das raças, mas quando fui ao Rio, ninguém que estava nos restaurantes e hotéis caros se parecia comigo. As pessoas reagem de forma estranha quando eu vou para a fila da primeira classe no aeroporto. É uma reação de simpatia, como quem diz você está cometendo um erro, não pode ter essa aparência e viajar de primeira classe.

(ADICHIE, 2014, pp. 358-359)

¹⁰ Todas as traduções para o português do romance *Americanah* são da edição brasileira de mesmo título publicado pela Companhia das Letras e traduzido por Júlia Romeu.

Em entrevista para a Folha Ilustrada¹¹ a escritora afirma que a construção dessa passagem do texto é baseada no que a autora vivenciou ao vir para o Brasil em 2008. A menção feita por seus amigos brasileiros de que no Brasil não se discute raça chocou Adichie, que enxergava o Brasil como um país que simbolizava a diversidade. Também nessa entrevista, a escritora fala sobre o porquê de, no trecho acima, ter mencionado os “brasileiros”. Segundo ela, a imagem do brasileiro no exterior é a imagem de “alguém racialmente ambíguo, que não é branco, mas não é negro”.

1.2 ESCRITA PÓS-COLONIAL, TRADUÇÃO E RELAÇÕES DE PODER

Tanto a análise do romance *Half of a Yellow Sun*, quanto das duas traduções para a língua portuguesa selecionadas pretendem destacar a forma como a escrita pós-colonial e a tradução literária atuam como forma de resistência no combate a manifestações de violências, que são justificadas e legitimadas pelo discurso colonialista. A forma como Chimamanda Ngozi Adichie e as duas tradutoras – Beth Vieira e Tânia Ganho – escrevem será analisada com foco nas consequências políticas de suas escolhas considerando as relações de poder em que estão inseridas. Nesse estudo, é parte-se da premissa de que a estética de boa parte da escrita pós-colonial apresenta-se como forma de resistência a discursos etnocêntricos que tomam as literaturas das nações recém-formadas como inferiores. Essa premissa é endossada por Rajagopalan (2009):

Boa parte da escrita pós-colonial está imbuída de mensagens políticas – na verdade, no pós-colonialismo, a política está inextricavelmente entrelaçada com a estética. Ou então, a estética está a serviço da política. Essas escritoras e esses escritores produzem sua literatura com uma visão que declara para o resto do mundo que, embora elas/es possam estar escrevendo em uma língua que lhes foi passada originalmente pelos seus

¹¹ FOLHA. *Brasil está em negação sobre debate racial, diz autora premiada da Nigéria*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1591504-fui-a-bons-restaurantes-no-brasil-e-nao-vi-uma-unica-pessoa-negra.shtml>> Acessado em: 11 de novembro de 2015.

antigos mestres coloniais com o propósito explícito de subjuga-las/los e mantê-las/los naquela posição, elas/eles não estão na literatura para reiterar e reproduzir os valores e morais que a língua lhes impôs, mas para combater esses mesmo valores e morais a partir das suas próprias premissas.¹²

Se a política está inextricavelmente entrelaçada com a estética na escrita pós-colonial, o mesmo pode-se dizer da tradução, sobretudo a tradução de textos pós-coloniais. As teorias pós-coloniais que dissertam sobre as semelhanças entre as duas escritas são diversas – como é o caso do artigo *Post-colonial writing and literary translation*, de Maria Tymoczko (1999). Para que tal comparação seja feita, precisamos questionar a ideia de original apresentada pela tradição logocêntrica, questionando o que esta tradição define como cânone, universalismo e estudos de fontes e de influências. Pretendo com este trabalho apresentar teorias que reforçam o pensamento de que tanto o texto pós-colonial é encarado como uma tradução, como a tradução é também encarada como um texto original. Essa equivalência é feita para questionar e repensar as relações de poder que envolvem esses dois tipos de textos e a depreciação de tal tradição por uma tradução cujo discurso reforça e mantém a opressão por meio do ponto de vista do antigo colonizador.

No livro *Escandalos da Tradução: Por uma ética da diferença*, Lawrence Venuti denuncia o estigma sofrido pela tradução, com a lei de direitos autorais, pela academia, pelas editoras empresas, organizações governamentais e religiosas (2002, p. 10). Venuti acredita na tradução como forma de resistência e faz da sua atuação como tradutor um ato visivelmente político. Ao traduzir literaturas menores para uma língua maior (a língua inglesa), o teórico evita o que critica: a reprodução de

¹² [A] *good deal of postcolonial writing is imbued with political message – indeed, in postcolonialism politics is inextricably intermixed with aesthetics. Or rather, aesthetics is at the service of the political. These writers produce their literature with a view to declaring to the rest of the world that, although they may be writing in a language that was originally passed on to them by their erstwhile colonial masters with the explicit purpose of subjugating them and keeping them in that position, they are not there to reiterate and reproduce the values and mores that the language imposed upon them, but thwart those very values and mores from within their own premises.* [Tradução minha]

estereótipos sobre as/os Outras/os, cujas histórias chegam aos Estados Unidos via tradução literária. Ele acredita no potencial da tradução como agente transformador e afirma que “a tradução é tradada de forma tão desvantajosa em parte porque propicia revelações que questionam a autoridade de valores culturais e instituição dominantes” (2002, p. 10).

Sobre o ato de traduzir, Octavio Paz (1971), em seu texto *Traducción: Literatura y Literaridad*, apresenta-nos uma visão ampliada do conceito de tradução para falar sobre a linguagem, que não só é dependente do processo de tradução como é, por si só, uma tradução:

Nenhum texto é inteiramente original, porque a linguagem mesmo, em sua essência, já é uma tradução: primeiro, do mundo não verbal y, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas esse argumento pode se inverter sem que se invalide: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único.¹³

Ao questionar o que é pressuposto por original, Paz exalta a figura do/da tradutor(a), reconhecendo o caráter autoral de sua escrita. Ele desmistifica a ideia de que uma tradução não é um texto original e contribui para ir de encontro à ideia de que o texto traduzido estaria em dívida com o texto original. Ele, inclusive, afirma que “muitos dos melhores poemas de cada língua do ocidente são traduções”¹⁴ (1971, s/p). Tal afirmação chama a atenção para algo que, aparentemente, seria óbvio, mas que, devido à invisibilidade da tradução, torna-se uma informação necessária de ser lembrada. Deste modo, Paz atribui à tradução status de originalidade para reclamar essa escrita como autoral e, neste contexto, em que as obras literárias tidas como pós-colonial são, muitas vezes, comparadas à tradução ajuda a entender, questionar e

¹³ Ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único. [Tradução minha]

¹⁴ “muchos de los mejores poemas de cada lengua en Occidente son traducciones”. [Tradução minha]

subverter os porquês desse estilo de escrita ser marginalizado pela tradução logocêntrica.

Apresentando-nos um panorama da crítica literária pós-colonial, Tymoczko (1999) discorre sobre as semelhanças e diferenças entre a escrita pós-colonial e a tradução literária. Para a teórica, a escrita pós-colonial frequentemente traduz elementos culturais autóctones para línguas hegemônicas. Esses elementos podem ser linguísticos ou de outra natureza – podem ser relacionados ao “sistema cognitivo, à literatura, [...] cultura material, um sistema social, enquadramento legal, uma história, e assim por diante”¹⁵ (TYMOCZKO, 1999, p. 20).

Chinua Achebe escreve *Things Fall Apart*, em 1959, em que apresenta uma história que se passa na região de Igboland e que desmente a imagem de África – continente muitas vezes visto como um bloco uniforme, cuja pluralidade é ignorada – presente nas literaturas ocidentais que propunham uma literatura Africana, categorizando como tal as obras em que histórias de passavam no cenário africano. Segundo a perspectiva de Tymoczko (1999), com essa proposta, Chinua Achebe traduz elementos da cultura igbo para a língua inglesa.

Gyasi expande o conceito de tradução: “Minha definição de tradução vai além do processo linguístico que consiste em transferir o significado de uma língua para a outra para incluir todo o método pelo qual culturas de ‘Terceiro Mundo’ são transportadas e recuperadas por uma audiência no ocidente”¹⁶ (2003, p. 143). Essa é uma característica comum entre os textos pós-coloniais e, ao falar sobre o transporte e recuperação de culturas por meio da escrita literária, Gyasi (2003, p. 147) compara a escrita pós-colonial à tradução, chamando este estilo de escrita de *tradução criativa*.

A partir da definição de Gyasi, podemos considerar Chimamanda Ngozi Adichie uma tradutora criativa pela forma como escreve e pelo contexto político de suas obras. O fato de seu trabalho poder ser comparado ao processo de tradução é extremamente relevante para a análise literária e para os estudos da tradução. Por isto, enfatizo a

¹⁵ cognitive system, a literature, [...] a material culture, a social system and legal framework, a history, and so forth. [Tradução minha]

¹⁶ My definition of translation goes beyond the linguistic process that consists in transferring meaning from one language to another to include the entire medium through which ‘Third World’ cultures are transposed to and recuperated by audiences in the West. [Tradução minha]

reflexão sobre a forma como ela traduz¹⁷. Quanto à dicotomia de se trazer o texto ao público ou trazer o público ao texto, cabe considerar, como observar Maria Tymoczko, o prestígio de um(a) autor(a). Para Tymoczko (1999, p. 29), o prestígio de um(a) autor(a) pós-colonial pode interferir no tanto que ele ou ela podem exigir da sua audiência internacional.

No caso do/a tradutor(a), a possibilidade de exigir mais ou não da/o sua/seu leitor(a) pode estar relacionada com a sua popularidade sim, contudo, ressalto que, ainda de acordo com Tymoczko (1999, p. 29), tal possibilidade dependerá do prestígio da cultura de partida. Ao analisar prefácios de tradutores, Tejaswini Niranjana afirma, em seu texto *Representing Texts and Cultures: Translation Studies and Ethnography*, que encontrou um tom apologético dos tradutores ao estudar prefácios escritos por eles mesmos (1992, p. 49). O fato de um(a) tradutor(a) não conseguir enxergar as relações de poder que envolvem seu ofício traz como consequências a inferiorização de seu próprio trabalho ou da cultura de partida, principalmente quando esta não é uma cultura hegemônica. Esse é o caso do tradutor Edward Fitzgerald (NIRANJANA, 1992, pp.49-59), que acredita que a sua tradução é a única forma de transformar poemas persas em arte, afirmando sua superioridade artística e intelectual enquanto poeta. O tradutor também é mencionado na introdução do livro *Post-Colonial Translation: Theory and Practice* (BASSNETT e TRIVEDI, 1999, p. 6) em que as/os autoras/es reforçam a tradução como um ato político: “Traduções estão sempre inseridas em sistemas culturais e políticos, e na história”¹⁸.

Em diversos momentos de seu texto, Niranjana aborda a questão da cegueira para se referir à perspectiva etnocêntrica de algumas etnográficas e traduções. Para a autora, não se pode ignorar as noções de texto, autor e significado nos discursos sobre tradução. A autora acredita que os conceitos devem ser problematizados e que não se deve dissertar sobre eles com ingenuidade. Niranjana nos chama a atenção para uma visão de tradução que romantiza o encontro entre duas ou mais culturas, criticando, assim, a falsa ideia de que a tradução é uma troca justa entre duas culturas (1992, p. 61). Para ela, é preciso dar visibilidade às perdas e assumi-las, ao invés de camuflá-las com uma visão idealista, como a

¹⁷ O estilo da escrita de Chimamanda Ngozi Adichie será tema do próximo subcapítulo.

¹⁸ Translations are always embedded in cultural and political systems, and in history. [Tradução minha]

de George Steiner, de que existem trocas sem que haja perdas, negando, assim, as relações de poder entre as culturas envolvidas no processo de tradução.

A relação assimétrica entre colonizado e colonizador, assim como a relação entre as línguas traduzidas, precisa ser levada em consideração na atividade tradutória. Nós, tradutores/as, ao não ignorarmos o papel político da atividade tradutória, estaremos mais aptos a nos desvencilhar dessa cegueira que nos faz pressupor a Europa como “o grande Original, o ponto de partida, e as colônias como cópias ou traduções da Europa, a qual deve ser duplicada” (BASSNETT e TRIVEDI, 1999, p.4).

No contexto latino-americano, Silviano Santiago (2000) denuncia as relações de poder entre as Américas e seus “colonizadores”. O autor expõe a forma como o continente Americano tem toda a sua população e cultura autóctone ignorada quando é considerada uma mera cópia daqueles que o colonizaram: “A América transforma-se em *cópia* simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua *origem*, apagada completamente pelos conquistadores” (2000, p.14). Nesse sentido, o autor fala sobre a falência dos estudos das fontes e das influências. As noções de fonte e influência reforçam conceitos como pureza e originalidade, que, no contexto pós-colonial, servem para a manutenção das relações de poder entre países hegemônicos e países em desenvolvimento. Por esta perspectiva, a literatura latino-americana sempre estará em dívida com os antigos colonizadores, pois suas transgressões, processo esperado de indivíduos traduzidos, serão vistas como características que os inferiorizam por sua alteridade.

Assim, a tradução é, por si só, quase que inevitavelmente um texto mais longo que o texto fonte (doravante TF) (TYMOCZKO, 1999, p. 23). Uma das características da tradução que a torna mais longa é a quantidade de enxertos e contextualizações presentes nas obras traduzidas, que apresentam soluções para alguns dos choques culturais gerados no encontro de duas ou mais culturas na obra literária. Para Gyasi (2003, p.152) estas estratégias tradutórias são as mais utilizadas na escrita pós-colonial.

Deste modo, tanto o TF quanto as traduções para a língua portuguesa, serão analisadas à luz da teoria de Venuti (1998) sobre as relações de poder que envolvem a tradução, utilizando principalmente os conceitos de estrangeirização e domesticação. Os termos aqui serão vistos para além de elementos textuais, considerando que o processo de domesticação de uma cultura começa antes do processo de tradução, começa pela decisão das editoras sobre qual obra traduzir:

A tradução com frequência é vista com suspeita por que, inevitavelmente, domestica textos estrangeiros, inscrevendo neles valores linguísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas. Esse processo de inscrição opera em cada um dos estágios: na produção, circulação e recepção da tradução. Tem início já na própria escolha do texto estrangeiro a ser traduzido, sempre uma exclusão de outros textos e literaturas estrangeiras, que responde a interesses domésticos particulares.

(VENUTI, 1998, p. 129).

Na tradução criativa, o que seria a escolha do livro a ser traduzido pode ser comparado aos elementos culturais que aparecem em textos pós-coloniais, uma vez que o/a autor(a) pós-colonial “escolhe quais elementos culturais tentará transpor para o público do texto traduzido”¹⁹ (TYMOCZKO, 1999, p. 20). Cabe ao/à autor(a) pós-colonial – enquanto tradutor(a) criativa/o – refletir sobre a responsabilidade política de suas escolhas, assim como deve fazer o tradutor.

Em *Things Fall Apart*, por exemplo, Chinua Achebe apresenta ao seu leitor o termo *agbala* traduzido em dois contextos. Em igbo, *agbala* significa mulher, mas o personagem principal do romance, Okonkwo, descobre outro significado atribuído à palavra ao presenciar uma cena em que seu pai é zombado por outros membros de Umuófia. O menino então descobre que *agbala* é também uma palavra depreciativa para designar o homem que não tem títulos:

Okonkwo governava família com a mão pesada. Suas esposas, principalmente as mais jovens, temiam constantemente seu temperamento violento, assim como os filhos menores. Talvez, no fundo do coração, Okonkwo não fosse um homem cruel. Mas toda a sua vida era dominada pelo medo, o medo do fracasso e da fraqueza. Era um medo mais profundo e mais íntimo do que o medo do mal, dos deuses caprichosos e da magia,

¹⁹ A post-colonial writer [...] chooses which cultural elements to attempt to transpose to the receiving audience. [Tradução minha]

do que o medo da floresta e das forças malignas da natureza, de garras e dentes vermelhos. O medo de Okonkwo era maior do que todos esses medos. Não se manifestava externamente; jazia no centro do seu ser. Era o medo de si próprio, de que afinal descobrissem que ele se parecia com o pai. Mesmo quando menino pequeno, magoara-se com o malogro e a debilidade do pai. E ainda agora lembrava-se do quanto havia sofrido quando um companheiro de brinquedos lhe dissera que seu pai era *agbala*. Foi então que aprendeu que *agbala* não era apenas outra palavra para mulher, mas também significava homem que nunca recebera título algum. Foi assim que Okonkwo se viu dominado por uma paixão: odiar tudo aquilo que seu pai, Unoka, amara.

(ACHEBE, 2009, pp. 32-33)

Se a domesticação começa desde a escolha do livro a se traduzir, como afirma Venuti, na escrita pós-colonial, essa domesticação ou não acontece quando o escritor utiliza ou não a língua igbo no seu romance. O uso da palavra *agbala* poderia ter sido substituída pela palavra mulher em língua inglesa sem comprometer o enredo da obra, contudo, ao optar pela palavra, Achebe não só estrangeiriza o seu texto como chama a atenção para a estrutura patriarcal presente nesta sociedade, questionando-a. Este é um episódio de grande impacto na vida do personagem Okonkwo, pois ele renega tudo que o aproxima ou o faz lembrar-se do pai, como o apreço pela música e a falta de interesse em ter mais terras e mulheres. Ele evita ao máximo se parecer com o pai, o que, em alguns casos, significa evitar características que ele associa ao gênero feminino como, por exemplo, a gentileza.

Já que estou me referindo a mulheres e a questionamentos a estruturas patriarcais, direciono a discussão para a reflexão da frase *nwunye m*, no romance *Purple Hibiscus* de Chimamanda Ngozi Adichie. Assim como a palavra *agbala*, em *Things Fall Apart*, *nwunye m* é traduzida de maneira contextualizada em uma memória de infância á/ao leitor(a). Ambas as palavras já eram conhecidas por Okonkwo e Kambili (narradora e personagem principal de *Purple Hibiscus*), mas a descoberta de um novo uso em igbo o/a surpreendeu:

- Nwunye m - chamou tia Ifeoma, e Mama se virou de volta.

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 idéia 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.

(ADICHIE, 2011, p.81)

Neste trecho, temos vários elementos que tornam o uso dessa frase em igbo uma forma de estrangeirizar a obra. Mais do que inserir uma palavra em língua igbo em um texto em inglês, Chimamanda Ngozi Adichie, ao fazer uso da palavra, opta também por apresentar um costume. O pai de Kambili, Eugene, vê a cultura igbo como pagã, portanto, suas tradições e suas/seus praticantes são vistas/os por ele como hereges. Eugene chega ao ponto de renegar o seu próprio pai por não ter se convertido ao catolicismo como ele. O fato de tia Ifeoma aceitar a mãe de Kambili, Beatrice, é de grande importância para a narrativa. Casada com um marido violento e opressor, Beatrice encontra na sua cunhada uma aliada. Mostrar um elemento da cultura igbo que aproxima duas mulheres é uma maneira de chamar a atenção para uma relação de colaboração entre mulheres, o que é uma bandeira do feminismo. Ao aproximar as duas personagens, dando a elas uma palavra em igbo que representa a sua relação afetuosa, a escritora nigeriana possibilita – e arriscaria mesmo a dizer que incentiva – a discussão sobre sororidade em sua obra.

Ao utilizar a frase *nwunye m*, Chimamanda Ngozi Adichie contribui para problematizar a ideia de que a colonização é sinônimo de progresso. Para legitimar este discurso, um dos argumentos usados é o fim de costumes pagãos, dentre eles destaque os costumes que, ao serem eliminados, beneficiariam a mulher, como é o caso do *suttee* (a autoimolação das viúvas indianas). Sobre o assunto, Gayatri Chakravorty Spivak (2010, p.98) afirma que “[a] imagem do imperialismo como estabelecedor da boa sociedade é marcada pela adoção da mulher como objeto de proteção de sua própria espécie”. Utilizando como exemplo a frase “homens brancos salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura”, a teórica indiana demonstra como o discurso imperialista tenta justificar a violência da colonização

transformando o colonizador em salvador. Spivak (2010, p.119) refuta tal discurso afirmando:

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da “mulher do Terceiro Mundo”, encurralada entre a tradição e a modernização.

Seja na tradição pré-colonial, seja na tradição pós-colonial, a mulher subalterna é silenciada. Em sua análise, Spivak recusa a ideia maniqueísta de que a modernização salva a mulher da tradição opressora e vice-versa.

No caso dos contextos igbos apresentados no romance, o cristianismo imposto no processo de colonização, também associado ao progresso, reforça e contribui para a legitimação da dominação exercida pelo masculino naquela sociedade quando se torna um dos elementos responsáveis pela eliminação de costumes que aproximavam as mulheres umas das outras.

Roberta Mara Resende, em sua dissertação de mestrado *Gênero e Nação na Ficção de Chimamanda Ngozi Adichie*, faz um estudo sobre as culturas igbo e sobre como as mulheres tinham participação na comunidade antes da colonização. Mestre em Letras, Resende apresenta, em sua dissertação, diversos aspectos sobre a comunidade igbo de Nobi, em que a representatividade da mulher era maior do que no catolicismo. Segundo ela, o catolicismo inseriu na comunidade um monoteísmo cujo deus é homem e branco:

A principal divindade em Nobi é uma deusa chamada Idemili. As narrativas sobre Nobi dão conta de uma mulher poderosa, mas que desejou casar-se e ser domesticada. Assim, pode-se entender melhor por que a mulher ibo é ativa socialmente, mas aceita a subordinação no casamento, o que pode ser entendido e justificado por meio da religião. É interessante observar que as representações das deusas, em madeira, projetam a mulher em tamanho maior do que seu esposo. Mas, apesar de mais poderosa, ela ainda é dependente.

Em meio a esse contexto social ocorre a colonização pelos ingleses. O resultado da dominação europeia foi o reforço da opressão perpetrada contra as mulheres, especialmente pela substituição da divindade feminina pela masculina. A deusa Idemili dá lugar a um deus “masculino”, único e onipotente, reforçando o poderio e hegemonia do homem. Tal poder masculino passou a ser afirmado também entre os homens e mulheres.

(RESENDE, 2013, p. 31)

Ao optarem por utilizar *agbala* e *nwunye m*, o escritor e a escritora da Nigéria chamam a atenção para questões que envolvem o gênero em sua sociedade. Chinua Achebe apresenta Okonkwo, um personagem que nega a figura de seu pai e se torna severo com suas esposas, filhas e filhos. Okonkwo exerce a posição de um homem forte e dominador que não consegue subverter a estrutura social em que se encontra. Criticando a associação do masculino ao dominador bruto e insensível, o/a narrador(a) apresenta momentos em que Okonkwo mostra-se frágil ou gentil, mas, ao mesmo tempo, teme expor-se, pois este não é o tipo de comportamento esperado de um homem igbo. Já Chimamanda Ngozi Adichie cria uma alegoria da dominação colonial em seu primeiro romance, mostrando, através da figura de Eugene, como a dominação imperial está atrelada à patriarcal. Ambas as histórias têm um fim trágico, mas, em *Purple Hibiscus*, temos um final que consegue resolver o conflito principal, a relação abusiva de Eugene para com sua mulher, seu filho e filha. Como se sugerisse que a revolução deve ser feminina, a personagem Beatrice é quem dá fim ao conflito. Entretanto, a família de Beatrice não sai impune de toda essa violência – o que vejo como representação de traumas causados pelo colonialismo e da opressão do patriarcado.

1.3 O FEMINISMO E A DESCOLONIZAÇÃO DA MENTE POR CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

A fala de Adichie, “*We Should All Be Feminist*”, pode ser considerada uma introdução ao feminismo. A contadora de histórias fala sobre o feminismo de forma acessível e pela perspectiva de uma mulher nigeriana de classe média, mas com um discurso que abrange diversas faces do feminismo. Sua postura feminista é evidente em suas aparições enquanto figura pública. Nas suas obras literárias, uma das

características que mais me chama atenção é a sororidade. Enquanto em *Um Teto Todo Seu*, de Virginia Woolf, a narradora personagem se espanta ao ler em um livro que “Clhoe gostava de Olivia...” (1949, p.101), os leitores que crescerem lendo assiduamente Chimamanda Ngozi Adichie dificilmente terão essa reação.

Desde o seu primeiro livro *Purple Hibiscus* a sororidade é um destaque na narrativa, sendo fundamental na relação entre quatro das principais personagens femininas da trama. O romance narrado pela perspectiva de Kambili, uma jovem que está em fase de transição, na adolescência, apresenta uma mãe e uma filha que encontram apoio na prima e na tia da narradora para lutar contra a opressão do pai/marido. O pai de Kambili (chamado de “Papa” pela menina) é dono de um jornal importante na região de St. Agnes que não cede às censuras do governo ditatorial, sendo um símbolo de resistência para o seu povo. Papa é um revolucionário para a sua comunidade, mas, em sua família, ele é um tradicionalista opressor. Do ponto de vista patriarcal, a opressão é marcada pela ameaça que o personagem representa à sua esposa e filhos, impondo obediência por meio da violência. Do ponto de vista imperial, por obrigar a família a falar em inglês em público e a seguir o cristianismo católico à risca, punindo qualquer membro da família que não siga o que ele acredita ser a palavra de Deus.

Se em sua fala Chimamanda Ngozi Adichie (2014) ressalta que “criamos nossas filhas para enxergar as outras mulheres como rivais – não em questões de emprego, o que, na minha opinião, poderia até ser bom – mas como rivais da atenção masculina”, em sua obra, nem mesmo a disputa por homens impede os momentos de sororidade entre personagens do gênero feminino. Em seu conto *The Arrangers of Marriage*, a personagem Chinaza vai da Nigéria para os Estados Unidos para se casar com um homem – também nigeriano – que nunca vira antes. Chinaza faz amizade com sua vizinha Shirley, que se relacionou com seu marido no passado – este histórico não impede que as duas vizinhas tenham um bom relacionamento. Shirley arquiteta com Chinaza uma forma de se livrar da figura opressora de Ofodile, marido de Chinaza. Ofodile é um personagem que também exerce uma dominação patriarcal em favor da cultura dominante. Como marido, ele impõe o seu novo estilo de vida à sua esposa, e este estilo de vida é um estilo que prioriza a cultura estadunidense em detrimento da nigeriana. Dentre as violências sofridas por Chinaza está o fato de ela ter sido forçada pelo marido a mudar seu nome de Chinaza Okafor para Agatha Bell, pois os estadunidenses teriam dificuldade de pronunciar seu nome.

No romance *Half of a Yellow Sun*, a personagem Olanna é traída e sua reação é de indignação. Entretanto, tal indignação é voltada para o seu namorado e não para a mulher com quem ele a traiu, Amala. No desenrolar da história, Olanna demonstra ter extrema empatia com Amala, percebendo a relação em que esta se encontrava em relação ao amante, Odenigbo, o que tornaria “impossível” que ela o rejeitasse. Assim, Olanna tem a atitude de cuidar da filha de Amala, fruto da traição de seu marido. A empatia de Olanna com Amala provavelmente teria trazido grande êxtase à narradora personagem de Virginia Woolf em *Um Teto Todo Seu*.

Esses são alguns exemplos de diferentes obras literárias de Chimamanda Ngozi Adichie para demonstrar como a sororidade é o princípio da relação entre as personagens femininas da escritora nigeriana. Com este posicionamento, ela contribui para combater o perigo da história única sobre a relação entre mulheres. Neste sentido, a escritora nigeriana é uma importante voz feminista na África, que vem de um contexto, como afirma Catarina Martins (2011, p.119), cujo cânone “é constituído majoritariamente por homens, o que significa que a representação dominante da mulher africana é uma construção masculina”. A teórica utiliza a periodização da literatura africana estabelecida pelo escritor Ngugi wa Thiong’o como exemplo da invisibilidade feminina:

Por exemplo, o queniano Ngugi Wa Thiong’o estabelece uma periodização da literatura de África, cujas três fases – luta anticolonial (1950), independências (1960) e neocolonialismo (a partir dos anos 70), colidem quer com a cronologia da produção feminina, quer com temáticas que não têm a ver com o questionamento do colonialismo e da pós-colonialidade (ibidem). Esta construção dos escritores e críticos africanos ressoa, por sua vez, nos estudos sobre literatura africana realizados no âmbito da teoria póscolonial, em particular nos países do Norte, os quais contribuem para a institucionalização da oposição ao colonialismo como traço definidor da literatura africana, e para a canonização da norma masculina.

(MARTINS, 2011, pp.120-121)

Chimamanda Ngozi Adichie questiona o colonialismo e a pós-colonialidade ao refutar a construção masculina da mulher africana na criação de personagens como Olanna, em *Half of a Yellow Sun*. Olanna não pode gerar filhos em seu ventre, o que vai de encontro à idealização de uma mulher africana fértil, construída no discurso colonial e reproduzida pelo anticolonialismo do homem africano.

Martins escreve sobre essa resistência expondo contra qual representação da mulher africana as escritoras analisadas em seu artigo – dentre elas Chimama Ngozi Adichie – combatem:

Esta resistência às narrativas masculinas começa pela desconstrução do tropo mais enraizado no imaginário masculino: a figura da África-Mulher, que provém do discurso colonial da África, associada à terra africana, conquistável e à mercê do acto de posse do homem. As ideias contraditórias de virgindade, de uma sensualidade exuberante e inexplorada, e de fertilidade (a Mãe-África), recorrentes nestas narrativas, são expressão evidente do cariz sexuado do discurso do colonialismo. O mesmo tropo é retomado pelo anticolonialismo, o qual se limita a substituir a identidade do dominador sobre a mesma terra-mulher.

(MARTINS, 2011, p.123)

Em seu romance *O Ultimo Voo Do Flamingo*, Mia Couto (2005), escritor moçambicano, fala sobre o colonialismo e a colonização da mente. Através da fala de um(a) das suas/seus personagens, temos acesso à violência ideológica da colonização. Para este personagem, a ocupação não se limitou ao âmbito territorial, mas estendeu-se também à mente do colonizado, por meio da imposição de um sistema religioso, político e de educação:

Falam muito de colonialismo. Mas isso foi coisa que eu duvido que houvesse. O que fizeram esses brancos foi ocuparem-nos. Não foi só a terra: ocuparam-nos, camparam no meio das nossas cabeças. Somos madeira que apanhou chuva. Agora não acendemos nem damos sombra. Temos que secar à luz de um sol que ainda não há. Esse sol só pode nascer dentro de nós.

(COUTO, 2000, p.154)

Chinua Achebe também fala sobre a colonização da mente, denunciando o fato de que a colonização da mente é vendida – enquanto discurso – como algo em benefício do colonizado. Segundo Achebe, é uma violência em cima de outra violência, pois se se deprecia uma cultura e inferioriza uma raça no intuito de explorá-los e, para a manutenção dessa exploração é necessário criar um discurso que justifique tal violência como algo não só necessário, mas benéfico,

A meu ver, é um grave crime qualquer pessoa se impor a outra, apropriar-se de sua terra e de sua história, e ainda agravar esse crime com a alegação de que a vítima é uma espécie de tutelado ou menor de idade que necessita de proteção. É uma mentira total e deliberada.

(ACHEBE, 2012, p.17)

Na obra literária de Chimamanda Ngozi Adichie, confrontos ideológicos entre personagens são constantes e envolvem frequentemente questões pós-coloniais. Quando as/os personagens decidem não se confrontar ideologicamente, fica claro que o confronto não deixa de acontecer para que o assunto seja evitado. Dito de outro modo, mesmo que não haja uma discussão entre as/os personagens, temos acesso a uma problematização pela voz do/a narrador(a), por exemplo. A impossibilidade do confronto pelas(os) personagens não necessariamente significa que o assunto será ignorado no texto de Chimamanda Ngozi Adichie. Um exemplo disso é o início do conto *Ghosts*, publicado no livro *The Thing Around Your Neck* (2012, p.63):

Hoje vi Ikenna Okoro, um homem que julgava morto há muito. Talvez devesse ter-me baixado, agarrado numa mancheia de areia e atirado com ela a Okoro, como faz o meu povo para se assegurar de que alguém não é um fantasma. Mas eu sou um homem com uma educação ocidental, um professor universitário jubilado de Matemática com setenta e um anos e supostamente munido de suficiente ciência para rir com indulgência das superstições do meu povo. Não atirei areia. De qualquer modo, não poderia tê-lo feito nem que quisesse, já que nos encontrámos no espaço exterior cimentado da tesouraria da universidade.

O conto cria uma imagem de contraste entre tradição e o academicismo, sugerindo que a universidade é um ambiente que rejeita e inviabiliza, em sua própria estrutura, a possibilidade de exercer costumes. Deste modo, o personagem apresenta um conflito entre a tradição e o conhecimento científico, em que o primeiro elemento é apresentado como inferior ao segundo, além de ser considerado inadequado para tal contexto. No final do parágrafo, percebemos que pegar areia do chão nunca foi uma opção, pois o personagem estava diante de um chão de cimento.

A citação acima é referente ao primeiro parágrafo do conto e apresenta o que se passa na cabeça do personagem James Nwoye. Seu nome merece destaque ao analisarmos a obra de Chimamanda Ngozi Adichie publicada até o momento, já que a escritora majoritariamente usa nomes e sobrenomes de origem igbo para designar suas/seus personagens. O nome James é um nome comum em língua inglesa, mas o seu sobrenome é igbo. Neste sentido, o personagem representa, através do nome próprio, a complexidade do ser traduzido no contexto pós-colonial.

O final do conto nos apresenta uma reviravolta sutil e até mesmo inesperada. James Nwoye encontra conforto em um evento que não condiz com o seu orgulho de ser um homem, nem com a educação ocidental. A presença do fantasma de sua mulher em sua casa o conforta e é com James aguardando a presença deste fantasma novamente que o conto termina. Apesar de começar o conto mostrando-se distante e superior às “suposições de seu povo” – que estão diretamente ligadas à existência de espíritos e à possibilidade de vê-los – no final do dia/do conto, ele não deixa que a ciência, da qual é munido, o impeça não só de acreditar que seja possível que o fantasma de sua esposa possa fazer contato com ele como espera, ansiosamente, que isso aconteça.

Em *Purple Hibiscus*, a violência física e psicológica de Eugene para com a sua família faz dele um perfeito exemplo de mente colonizada. Isto porque, Eugene reproduz a violência da colonização no seu sistema familiar, em que ele representa a metrópole que oprime, agride e doutrina “pelo próprio bem” da colônia. Logo após punir Kambili, jogando água fervendo em seus pés por ter ficado na mesma casa que o seu avô – que na visão de seu pai era um pagão –, ele tem uma conversa com a filha em que tenta convencê-la de que a violência contra ela era necessária para o seu próprio bem.

- Tudo o que eu faço por você, faço pelo seu próprio bem – disse Papa. – Sabia?
 - Sim, Papa – respondi, sem ainda ter certeza se ele descobrira o quadro.
 - Papa sentou na cama e segurou minha mão.
 - Uma vez eu cometi um pecado contra o meu corpo – contou ele – e o bondoso padre, aquele com o qual morei quando estudava em S. Gregory’s, ele entrou e me viu. Pediu que eu fervesse água para o chá. Colocou a água numa tigela e me fez pôr as mãos nela. [...] Nunca mais pequei contra o meu corpo de novo. O bondoso padre fez isso para o meu bem – explicou.
- (ADICHIE, 2011, p.209)

Este trecho, em que temos acesso à memória de Eugene e percebemos que ele repete com a sua filha a violência que ele mesmo sofreu, aponta e caracteriza Eugene como um personagem de mente colonizada, que é vítima do discurso e da opressão do colonizador, e que, por isto, acaba reproduzindo tal discurso, no caso, no uso da violência justificada quando percebe que está perdendo o controle.

1.4 A UTILIZAÇÃO DA LÍNGUA INGLESA COMO FORMA DE RESISTÊNCIA

Escritoras/es como Chimamanda Ngozi Adichie optam por utilizar uma variação da língua inglesa, que é uma das línguas oficiais de seus país, ao invés das línguas locais africanas. No entanto, isto não significa que essa literatura não seja uma forma de libertar-se ideologicamente da antiga metrópole. Na contemporaneidade, temos teóricas/os nos estudos subalternos que enxergam essa relação de poder com o ex-opressor, bem como o maniqueísmo presente no discurso que considera, por exemplo, a transformação da língua do “colonizador” como algo unicamente prejudicial. De acordo com Lenita Maria Rimoli Esteves (2009, p.35), “[I]bertar um povo da opressão do outro implica, ao mesmo tempo, proporcionar o acesso desse povo aos bens culturais e científicos que são desejáveis”. É o que a escritora nigeriana faz ao transformar a língua inglesa para representar um universo nigeriano em suas narrativas, principalmente aquele referente à cultura igbo.

Defensor do uso de uma língua inglesa modificada para atender as particularidades dos escritores nigerianos, o escritor nigeriano Chinua Achebe acredita na criação de uma literatura nacional escrita nesse

inglês transformado que unifique a Nigéria e permita o diálogo com outros países africanos de colonização inglesa (ACHEBE, 1975, p.429). A postura de Chinua Achebe é criticada por ser contraditória e reforçar a opressão da antiga metrópole, contudo, vale observar, que o autor não ignora os malefícios causados pela colonização, muito pelo contrário, em seu artigo “A Educação de uma Criança sob o Protetorado Britânico”, Achebe: “Espero que ninguém esteja ansioso para ouvir mais uma vez os prós e os contras do domínio colonial. De qualquer forma, de mim vocês só ouviriam os contras” (2012, p.15). O escritor nigeriano não ignora que a colonização tenha separado muitos grupos étnicos, mas não deixa de ressaltar que ela proporcionou a outros grupos uma língua comum para que pudessem comunicar-se entre si. Embora questione o uso da língua inglesa e a transforme, Chinua Achebe acredita que escrever em língua inglesa é uma consequência inevitável.

O discurso de Achebe vai de encontro ao do queniano Ngugi wa Thiong’o, que defende a criação de uma literatura nacional em línguas africanas maternas (1994, p.452). Em seu texto *The Language of African Literature*, Ngugi wa Thiong’o comenta trechos de textos de escritores nigerianos, como Chinua Achebe e Gabriel Okara (1994, p.463), que apresentam justificativas para o uso da língua inglesa em sua literatura. Ocupando postos antagônicos acerca desta temática, os escritores Ngugi wa Thiong’o e Chinua Achebe são referências nos estudos pós-coloniais, principalmente os que envolvem a África de colonização inglesa. Ângela Lamas Rodrigues, por exemplo, apresenta os dois lados da discussão em seu livro *A Língua Inglesa na África: opressão, negociação, resistência*, usando como referência estes dois autores.

Além discussão sobre a importância da obra crítica e literária de Achebe para a literatura africana e para os estudos pós-coloniais, é possível considerar que a utilização da língua do “colonizador”, tendo como argumento principal a transformação de conhecimentos úteis provenientes da cultura hegemônica, é também um pensamento que parte da celebração da globalização.

Em relação às críticas recebidas ao seu posicionamento, Achebe responde, em vários momentos, mencionando o fato de que sua produção literária não é unicamente em inglês, já que ele escreve em igbo também. No entanto, para Rodrigues (2011, p.99), “[s]ua pequena produção em igbo atesta para o privilégio da língua inglesa em sua carreira literária”. Segundo a autora, a postura do escritor nigeriano é ambígua, pois, ao mesmo tempo em que ele se torna uma voz de resistência para o seu país – e para muitos outros países africanos – sua produção literária em língua inglesa remete a uma atitude tomada em

benefício próprio e de uma elite que tem acesso ao aprendizado da língua inglesa (RODRIGUES, 2011, pp.119-120). Deste modo, a autora (RODRIGUES, 2011, pp.119-120) se posiciona favoravelmente ao discurso de Ngũgĩ wa Thiong’o, construindo o seu argumento a partir da perspectiva de que

a ideologia (ou ‘mágica’) da globalização faz parte, portanto, de uma reestruturação do sistema capitalista que se torna necessária a partir do colapso do colonialismo europeu e da afirmação da hegemonia estadunidense sobre o sistema mundial em meados do século XX.

A língua inglesa exerce um papel essencial na mediação de culturas no contexto da globalização. O problema é que a ideia da construção de “uma economia e cultura globais” (RODRIGUES, 2011, p.18) é muito mais unilateral do que promete ser no discurso. Tanto nas questões políticas quanto nas culturais as nações hegemônicas acabam sobressaindo-se e beneficiando-se no processo. Rodrigues (2011, p.119) também enfatiza em seu texto que os benefícios proporcionados pela literatura de resistência escrita na língua inglesa são limitados, pois se restringiriam a uma “elite política e economicamente favorecida”.

O que se verifica é temos um paradoxo em jogo: por mais que exista espaço editorial para literaturas marginais romperem a margem e atingirem a popularidade – como é o caso da escritora Chimamanda Ngozi Adichie – há um preço a se pagar. Rodrigues (2011, p.91) critica as declarações ambíguas de Chinua Achebe, porém acredito que a sua produção literária esteja inserida em um contexto mais amplo e que faz parte de um conflito político no qual se deparam as/os demais escritoras/es e teóricas/os pós-coloniais de diversas áreas do conhecimento. O próprio fato de Chinua Achebe contradizer-se em suas declarações sobre o uso da língua inglesa evidencia a violência da colonização mantida pela globalização. Deste modo, acredito que mais importante do que analisar sua contradição seria perceber o contexto político de sua fala e as razões pelas quais suas falas se contradizem. Neste sentido, penso que mesmo as tentativas de subverter o discurso colonialista devem ser questionadas e problematizadas, isto porque, é importante sabermos as consequências de, por exemplo, escrever em inglês, mas é igualmente importante perceber que traduzir sua língua e cultura por meio da literatura é também uma forma de resistência.

Em Guiné-Bissau, a escritora Odete Semedo, que escreve em português e em crioulo, é conhecida por sua posição política de lançar livros em edições bilíngues. Na publicação brasileira do livro de poemas *No Fundo do Canto*, Semedo nos apresenta o seu estilo literário já no texto de apresentação. Sua escrita em língua portuguesa é rica em estranhamentos contendo palavras crioulas sem se preocupar em explicá-las ou contextualizá-las para o leitor que, por ventura, não domine o crioulo guineense. O poema *Em que Língua Escrever* expõe as complexidades de utilização da língua portuguesa na produção literária de um país como a Guiné-Bissau:

EM QUE LÍNGUA ESCREVER

Em que língua escrever.
 As declarações de amor?
 Em que língua cantar
 As histórias que ouvi contar?
 Em que língua escrever
 Contando os feitos das mulheres
 E dos homens do meu chão?
 Como falar dos velhos
 Das passadas e cantigas?
 Falarei em crioulo?
 Falarei em crioulo!
 Mas que sinais deixar
 Aos netos deste século?
 Ou terei que falar
 Nesta língua lusa
 E eu sem arte nem musa
 Mas assim terei palavras para deixar
 Aos herdeiros do nosso século
 Em crioulo gritarei
 A minha mensagem
 Que de boca em boca
 Fará a sua viagem
 Deixarei o recado
 Num pergaminho
 Nesta língua lusa
 Que mal entendo
 E ao longo dos séculos
 No caminho da vida

Os netos e herdeiros
Saberão quem fomos²⁰

Como mencionado, esse poema representa bem a complexidade que é escolher em que língua escrever. Escrever em uma língua lusa é uma opção dentro da pluralidade que é o “mundo traduzido”. Escrever em inglês ou em português é uma tradução, uma violência que precisa ser exposta. Quando Odete Semedo afirma que vai escrever em uma língua que mal entende, precisamos perceber que não é apenas a habilidade linguística que está em jogo – embora este seja um fator importante. O não entender pode ser interpretado como uma crítica, uma forma de questionar a necessidade de usar, no contexto pós-colonial, uma língua que não é a melhor para descrever as experiências vividas por determinando povo, o que justifica a transformação dessa língua para se adaptar ao contexto desejado. Com isso, somos lembrados de que não há apenas uma língua portuguesa, assim como não há apenas uma língua inglesa. Esse tipo de literatura reforça a pluralidade linguística assim como os conflitos e relações de poder em que tais línguas estão envolvidas.

O poema termina apresentando a tomada de decisão de que temos conhecimento desde o início, ou até mesmo antes dele em seu título: a decisão de optar por uma variação da língua lusa para a escrita do poema. O título do poema já instiga o leitor mais atento a fazer essa reflexão até mesmo antes de começar a leitura do poema. Essa é uma decisão que a eu lírica apresenta como problemática, mas é a decisão que ela precisa tomar para que, por exemplo, os netos e herdeiros desse século – as próximas gerações – conheçam suas histórias. O fato de ela usar a frase “falarei em crioulo” nas formas afirmativa e interrogativa é uma evidência de que mesmo transformando-se a língua lusa, esta escolha não é uma escolha inocente. A poetisa se apresenta vulnerável ao seu leitor, expondo a violência desta escrita em língua lusa.

Para Rajagopalan (2000, p.124), a tradução é uma violência que se agrava ainda mais quando é negada, evitada ou invisibilizada, ao invés exposta. Ao pensarmos a escrita pós-colonial como uma tradução criativa, enxergamos o poema de Odete Semedo como uma forma de

²⁰ LIMA, T. *Dobras de intertexto em Odete Semedo: Poemas inventados no fundo do cântico amoroso*. Disponível em: <[http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/T%C3%A2nia%20Lima%20\(UFRN\).pdf](http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/T%C3%A2nia%20Lima%20(UFRN).pdf)> Acesso em 20 de dezembro de 2015.

expor a violência da colonização e da globalização como manutenção da colonização. Santiago (2000) afirma que o silêncio é a resposta desejada pelo imperialismo cultural. Para o autor, no contexto pós-colonial “[f]alar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2000, pp.16-17). Neste sentido, se a violência da tradução é silenciada, o oprimido reforça o discurso do opressor. Assim, ao mesmo tempo em que a tradução expõe (ou *deve* expor, como visto) a violência que é inerente a ela como forma de resistência, Odete Semedo expõe a própria fragilidade de seu ser traduzido – para usar o termo de Salman Rushdie (1991). Baseada no temor de que, em crioulo, suas palavras possam não chegar às próximas gerações, a autora opta por escrever em português e, ao fazê-lo, a autora traduz uma forma crioula de falar ou pensar para a língua lusa.

O poema também apresenta um conflito entre o escrito e o oral, já que nele Semedo diz que “contará” em crioulo, mas “escreverá” na língua lusa. Essa é uma referência ao fato de que as línguas dos países hegemônicos conquistaram privilégios perante as línguas locais africanas. Assim, para que esses seres traduzidos possam desfrutar de certos benefícios, como a imortalização de sua história e costumes, é necessário que optem também pela língua hegemônica, essa língua que ela mal se entende, mas que acaba sendo necessária, por exemplo, para a transmissão de uma herança cultural. De tal modo, escrever apenas em crioulo não é suficiente. Este poema também traz a reflexão sobre o grande risco de extinção em que se encontram algumas línguas africanas. Rodrigues (2011, pp.25-28) afirma que “[n]o Atlas of the world’s languages in danger of disappearing, a Unesco (2009) lista 304 línguas ameaçadas de extinção em 36 países africanos” e nos apresenta uma tabela com uma lista de línguas vulneráveis, definitivamente ameaçadas, severamente ameaçadas e criticamente ameaçadas, em cada país africano. É diante da constatação da fragilidade de um número tão grande de línguas maternas africanas que Odete Semedo opta por publicações bilíngues.

No universo musical, a cantora Karyna Gomes²¹, da Guiné-Bissau, lançou o seu primeiro CD em 2014 com todas as faixas de músicas em crioulo guineense. A cantora acredita na importância de cantar em crioulo e que, ao cantar em *kriol*, está evitando a tradução:

²¹ POR DENTRO DA ÁFRICA. Disponível em: <<http://www.pordentrodafrica.com/cultura/canto-em-crioulo-porque-ha-uma-maneira-de-ser-em-nossa-lingua-que-o-mundo-precisa-conhecer-diz-cantora-karyna-gomes>> Acesso em: 2 de novembro de 2015.

Há uma maneira de ser na minha língua que não há em nenhuma outra. Temos expressões que não se traduzem, e o mundo precisa conhecer. Isso poderia mudar muita coisa. Acho que compreender o “kriol”, nesse caso, seria perceber o que a história fez ao juntar línguas que “pariram” outras.

(GOMES, 2015)

O fato de Karyna Gomes não se inserir no contexto literário, permite-nos estender a discussão acerca da tradução enquanto uma violência para outras manifestações artísticas, neste caso, para a musical. Karyna Gomes acredita que tradução não está presente em seu CD, pois ela optou por cantar em *kriol*, e que tal opção foi feita exatamente para que nada ficasse “intraduzível”. O intraduzível deve ser visto aqui não como a não possibilidade de tradução, mas sim como forma de evitar uma violência, que, no contexto pós-colonial, torna-se resistência. A preocupação da cantora com as “expressões que não se traduzem”, vinda de uma falante de uma língua não hegemônica, reforça o discurso de que: existe nesse país pessoas com mais a dizer do que a língua portuguesa pode comportar.

É interessante observar que, na mesma entrevista, Karyna Gomes afirma que em seu CD foram gravadas algumas canções tradicionais. Logo, a gravação dessas faixas ou, até mesmo, a performance da cantora com sua banda, podem ser consideradas um processo de tradução se não reduzirmos o conceito de tradução para a transposição de texto de uma língua para outra. São inúmeras as características desses processos que os assemelham ao processo tradutório. Isto porque, como em toda tradução, há um deslocamento dessas canções de seu ambiente original. Imaginemos que esse ambiente possa ser uma casa em que a mãe ou o pai cantam para seus filhos ou então um festival anual em que as mesmas músicas são tocadas. Karyna Gomes e sua banda criaram sua própria versão dessas músicas deslocando-as para diversos palcos, ao realizarem seus shows, ou mesmo para uma faixa de CD. Ao apresentarem essas músicas nestes formatos, esses artistas imprimem, inevitavelmente, suas próprias características e vivências em um novo (con)texto, modificando-o, como acontece na tradução.

É pensando neste paradoxo que analiso o romance *Half of a Yellow Sun*, de Chimamanda Ngozi Adichie, e duas de suas traduções para diferentes variações da língua portuguesa – uma brasileira e outra

portuguesa. Assim como no poema de Odete Semedo, é possível encontrar na obra da escritora nigeriana momentos em que ela questiona e apresenta um tom de lamentação no que se refere ao domínio das línguas hegemônicas – que, no seu caso, é a língua inglesa – e as consequências da colonização. Uma das personagens principais do romance *Half of a Yellow*, Olanna, menciona seu apreço pelas línguas locais da Nigéria, da importância de conhecer mais de uma língua europeia em virtude do uso para o contato com seus parentes que dominam duas ou mais línguas maternas africanas.

Poder-se-ia apontar que a produção de Chimamanda Ngozi Adichie em inglês a possibilita ir ao encontro de leitores em diversas partes do mundo, mas, ao mesmo tempo, a afasta dos igbos, que não dominam a língua da antiga colônia. Contudo, deve-se enfatizar que, a despeito das desvantagens de sua opção linguística, é de suma importância a presença de uma mulher negra e nigeriana como Chimamanda Ngozi Adichie, com tanto destaque e visibilidade em meio aos “opressores”. Em diversos momentos, seja em palestras no meio acadêmico, seja em entrevistas para jornalistas, são inúmeras as vezes que a escritora confronta pensamentos opressores como o racismo, machismo e o imperialismo. Ao dar uma entrevista em um programa de TV inglês no Chanel 4²², a escritora se depara com um entrevistador que demonstra ter a mente eurocêntrica de um homem branco ocidental, apresentando-se como alguém que desconhece (ou ignora) as relações de poder que envolvem gênero ou raça por exemplo. De forma educada, mas incisiva, a contadora de histórias entra num confronto ideológico com o entrevistador em vários momentos da entrevista. Quando ele afirma que acha que devemos parar de falar sobre raça (ou cor da pele), por exemplo, Chimamanda Ngozi Adichie discorda do entrevistador e afirma que não acredita em daltonismo (*colorblindness*) quando o assunto é cor da pele e que é exatamente sobre isso que ela quis escrever em seu livro *Americanah*.

Sua visibilidade como mulher negra e estrangeira que tem condições de discutir e enfrentar o discurso opressor faz de Chimamanda Ngozi Adichie uma voz capaz de empoderar diversas minorias em sua obra literária, palestras, textos de jornais, entrevistas e discursos. Neste sentido, concordo com Spivak (2000, pp.399-400)

²² ADICHIE, C. N. *Author Chimamanda Ngozi Adichie on Love, Race and the Politics of Black Hair*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IkwGjjhYZXQ>> Acesso em: 10 de novembro de 2015.

quando este afirma que escreve em inglês porque acredita ser mais justo falar a língua da maioria para que, desta forma, viabilizando o acesso ao seu discurso pelo maior número de feministas possível. A teórica indiana crítica a ideia de seguir a “lei” do mais forte – que, nesse caso, seria escrever em inglês –, afirmando que não há nada essencialmente nobre em segui-la, mas que é uma maneira mais fácil de ser “democrática” com as minorias.

Escrevendo em inglês, Chimamanda Ngozi Adichie consegue ser transgressora em sua obra enfrentando discursos hegemônicos e modificando a língua inglesa. É importante também ressaltar na obra da escritora as transformações que ela e outras/os escritoras/es africanas (os) fizeram no gênero romance para que ele pudesse comportar suas culturas e movimentos literários, como o pós-colonialismo. Obras como *Things Fall Apart*, de Chinua Achebe, e *Purple Hibiscus*, de Chimamanda Ngozi Adichie, romances iniciais de ambos, mantêm traços e elementos da tradição oral africana, como provérbios, expressões idiomáticas e a contação de histórias, inseridos em suas narrativas.

A associação de escritores africanos às/aos contadoras/es de história é comum e funciona como uma forma de posicionar-se artisticamente a partir de uma postura política de resistência às imposições coloniais. A escritora moçambicana Paulina Chiziani se denomina contadora de histórias, pois renega o termo romancista. No programa *A Páginas Tantas*²³, a autora afirma que quer liberdade ao escrever e acredita que se fosse rotulada como romancista teria que fazer parte desse gueto, que ela afirma ser, por origem, europeu. Chiziani acredita que, como contadora de histórias, ela consegue fugir a regras estabelecidas pela colônia, propondo uma literatura subversiva. Assim, a escrita pós-colonial é considerada uma subversão tanto por modificar a língua hegemônica quanto o gênero romance. Assim como Chiziani, no contexto nigeriano, Chimamanda Ngozi Adichie, ao iniciar sua fala *The Danger of a Single Story*²⁴, também se apresenta como uma *storyteller* (contadora de histórias).

²³ CHIZIANE, P. *Paulina Chiziane A Páginas Tantas*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yYIwTj7afJA>> Acesso em: 12 de Junho de 2014.

²⁴ ADICHIE, C. N. *The danger of a single story*. TED, Oxford 2009. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/> Acesso em: 3 de Julho de 2014.

Diante da constatação de que escritores como Chimamanda Ngozi Adichie traduzem sua cultura ancestral para a língua inglesa, executando uma *tradução criativa*, percebemos que, ao comparar o seu processo de escrita da autora com o processo de tradução, Adichie opta por uma tradução estrangeirizadora. Não se pode perder de vista, contudo, que, apesar de estrangeirizar a língua inglesa com a sua língua e sua cultura igbo, o fato de ela se utilizar da língua inglesa torna a sua escrita (ou tradução criativa), de certa maneira, domesticada. Sobre isto, tomo por base as ideias de Venuti (1998), pois ele reconhece que a tradução, inevitavelmente, realiza um trabalho de domesticação pela condição de estar escrita na língua “doméstica”. Venuti problematiza os dois conceitos em seu livro *Escândalos da Tradução* (1998), tratando-os de forma não dicotômica. Ele afirma que tanto a estrangeirização pode domesticar quanto a domesticação pode estrangeirizar se colocarmos em questão as relações de poder entre a cultura de chegada e a de partida:

Uma vez que o doméstico nos países em desenvolvimento tende a ser um híbrido das tendências globais e locais, a tradução pode revisar os valores hegemônicos mesmo quando pareça empregar as estratégias de domesticação mais conservadoras.

(VENUTI, 1998, p.354)

Podemos pensar a domesticação como uma violência ao traduzir, como afirma Rajagopalan (2000), pois mesmo que necessária ao processo, a conscientização do/a tradutor(a) sobre esse ato de violência é um ato político. Assim, Chimamanda Ngozi Adichie, por escolher o inglês padrão para escrever, acaba por apresentar uma *tradução criativa* domesticada, sendo que, nesta domesticação, percebemos tentativas de subversão ao estrangeirizar a língua inglesa. Chimamanda Ngozi Adichie não se atém aos limites da língua oficial de seu país (imposta pela colonização), ela ultrapassa os limites linguísticos para acomodar suas ideias, tornando seu texto um híbrido de inglês e de igbo, majoritariamente. Além da língua igbo, encontramos também registros de diversas variações da língua inglesa na obra da autora, como nas falas da Senegalesa Aisha, personagem de *Americanah*, e nas falas da mulher muçulmana de *A Private Experience*, conto publicado no livro *The Think Around Your Neck*.

Já Chinua Achebe, de acordo com Palmer (1979, p.76), propõe uma utilização híbrida da língua inglesa, mantendo uma escrita gramaticalmente correta, mas modificando seu ritmo, texto, léxico, adaptando sintaticamente o inglês para comportar aspectos linguísticos da língua igbo. A escrita de Chimamanda Ngozi Adichie também transforma a língua inglesa, mas de forma diferente da de Chinua Achebe, a autora não realiza um processo de hibridização como o dele, mas insere no inglês palavras e sentidos próprios da língua igbo. Tal característica evidencia o destaque do caráter intercultural de sua obra e, com isto, a utilização de estratégias tradutórias em sua escrita. Destaco três características importantes que evidenciam a tradução e a interculturalidade na obra de Chimamanda Ngozi Adichie:

- 1) O Léxico igbo: no nível lexical, deparamo-nos, frequentemente, com palavras de origem igbo, destacadas em itálico no romance. Escrever em inglês utilizando o léxico igbo talvez seja a prova mais evidente do estrangeirizar em Adichie. Os termos em igbo ora são traduzidos, ora não são. Às vezes são contextualizados, às vezes não, fazendo com que essas palavras sejam recebidas com estranhamento por alguém de fora da cultura e da língua igbo.
- 2) Inglês crioulo: além das palavras em igbo, é frequente na obra da escritora nigeriana a presença de personagens que não só utilizam palavras em igbo, mas que também usam o inglês crioulo nigeriano, mostrando, assim, diferentes formas do uso da língua inglesa na realidade nigeriana. Mesmo que se priorize o uso da norma culta na sua narração e na fala da maioria de suas/seus personagens, as/os personagens que não dominam a norma culta não são diminuídas ou depreciadas por isso, pelo contrário, estas/estes personagens são dotados de grande sabedoria.
- 3) O uso de expressões e de narrativas orais de origem igbo: tais usos dão acesso à forma de se comunicar e ao pensar coletivo de uma cultura. Um dos exemplos é a história do jabuti, contada pelo Papa-Nnukwu de Kambili em *Hibisco Roxo* (ADICHIE, 2011, pp.169-172). Com este tipo de escrita, temos acesso a imagens diferentes das quais nós (leitores não pertencentes a essa cultura) usaríamos.

Chimamanda Ngozi Adichie escreve em uma das variações de uma língua franca, transformando-a ao colocá-la em contato com a língua e cultura igbo e, mesmo assim, consegue atingir um grau de compreensão nos leitores anglófonos. Isto porque seu texto não foge à norma culta, característica que, provavelmente, contribuiu para que sua obra se tornasse um *best seller*. Essa transformação é amenizada pelas estratégias de enxerto e contextualização, termos explorados por Gyasi em sua leitura de Chantal Zabus:

[T]he most commonly used translation technique by African writers, according to Chantal Zabus (1991), is the twin methods of cushioning and contextualization. By cushioning is meant the translation strategy whereby the African writer tags an explanatory word or phrase in the European language to explain the African word or phrase. Contextualization, as the name implies, involves the provision of areas of immediate context for African words and phrases.

(GYASI, 2003, p.152)

Chinua Achebe acredita que renegar a língua inglesa é uma forma de dificultar não apenas a comunicação dentro de seu próprio país, mas também dentro de outros países africanos de mesma colonização. No caso da Nigéria, ao escrever uma literatura que se propõe como nacional, também se escreve em uma língua franca, tendo, com isso, a possibilidade de atingir um público ainda maior, sem antes mesmo depender de traduções. Além de Chinua Achebe, o escritor moçambicano Mia Couto se manifesta a favor da utilização da língua do “colonizador” no seguinte trecho:

Venho brincar aqui, no português, a língua. Não aquela que outros embandeiraram. Mas a língua nossa, essa que dá gosto a gente namorar e que nos faz a nós, moçambicanos, ficarmos mais Moçambique. (...) A língua que eu quero é essa que perde a função e se torna carícia. O que me apronta é o simples gosto da palavra, o mesmo que a asa sente aquando o voo. Meu desejo é desalisar a linguagem, colocando nela as quantas dimensões da vida. E quantas são? Se a vida tem, é dimensões?

(COUTO, p.1997, p.)

Chimamanda Ngozi Adichie, Chinua Achebe, Paulina Chiziane, Odete Semedo, Gabriel Okara e Mia Couto, para citar apenas alguns nomes, fazem parte de um grupo de escritores que acreditam que a língua do “colonizador” pode dar conta do contexto intercultural no qual vivem. Chimamanda Ngozi Adichie, ao falar sobre seu primeiro livro, afirma em entrevista publicada em seu livro *Purple Hibiscus*: “Eu quis escrever sobre colonialismo, o que eu acho que todo/a escritor/a africano/a faz mesmo sem ter a intenção. A nossa maneira de ser é resultado do colonialismo – o fato de eu pensar em Inglês, por exemplo”²⁵ (2005, p.2)”.

²⁵ I wanted to write about colonialism, which I think every African writer does without meaning to. The way we are is very much result of colonialism – the fact that I think in English, for example. [Tradução minha]

2. INTERCULTURALIDADE E TRADUÇÃO EM *HALF OF A YELLOW SUN*

2.1 ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS UTILIZADAS EM *HALF OF A YELLOW SUN*

O interesse nessa obra em particular se deu, em grande medida, pela forma como ela é narrada: a partir da perspectiva de três personagens que convivem entre si e se relacionam de forma diferente com as línguas igbo e inglês. Diante das relações sociais que cada um(a) dessas/desses personagens vive, há, por meio da narração, uma produção de conhecimentos e reflexões sobre o papel dessas duas línguas e suas variações nas histórias de cada uma delas.

Inicialmente, a proposta desse trabalho era analisar o romance *Half of a Yellow Sun* e suas traduções utilizando o conceito de multiculturalidade para refletir sobre a representação da coexistência de várias culturas partilhando o mesmo espaço cultural. Entretanto, o termo interculturalidade se mostrou mais adequado às ideias que foram sendo desenvolvidas neste trabalho com relação à convivência de múltiplas culturas. Assim como Boa Ventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses, não acredito que uma cultura seja predominante, mas sim que as culturas que convivem, juntas, contribuam para enriquecer umas às outras.

Na introdução do livro *Epistemologias do Sul*, Santos e Meneses (2010, p.16) explicam o porquê da recusa do termo multiculturalismo:

Ao contrário do multiculturalismo – que pressupõe a existência de uma cultura predominante que aceita, tolera ou reconhece a existência de outras culturas no espaço cultural onde domina – a interculturalidade pressupõe o reconhecimento recíproco e a disponibilidade para enriquecimento mútuo entre várias culturas que partilham um dado espaço cultural.

Assim como no texto de Santos e Meneses, este trabalho pressupõe que “no seu sentido mais amplo, as relações sociais são sempre culturais (interculturais ou inter-culturais) e políticas (representam distribuições desiguais de poder)” (2010, pp.15-16). A partir desta perspectiva, o presente trabalho analisa o romance *Half of a Yellow Sun* com foco na percepção da interculturalidade a partir das/dos

personagens principais e na percepção da escrita de Chimamanda Ngozi Adichie enquanto ato político de resistência.

A narrativa de *Half of a Yellow Sun* enfatiza o contexto intercultural em que as/os personagens se inserem. Para tal efeito, a autora utiliza diversas frases estratégicas, como “*said in English*”²⁶ ou “*said in Igbo*”²⁷, para, especificar, na narração, a língua que está sendo falada. Em outros momentos, esta especificação vem acompanhada de uma descrição detalhada, enfatizando elementos extralinguísticos, como as sensações causadas e impressões por/sobre aquele tipo de fala. Com isto, demonstra que não há apenas uma língua igbo ou uma língua inglesa, e sim uma diversidade de manifestações desses idiomas cada um com sua particularidade: “*Master's Igbo felt feathery in Ugwu's ears. It was Igbo coloured by the sliding sound of English, the Igbo of one who spoke English often*”^{28,29} (ADICHIE, 2006, p.4), “*remarkable blend*”^{30,31} (ADICHIE, 2006, p. 13), “*the melody of the English – inflected Igbo, the glint of the thick eyeglasses*”^{32,33} (ADICHIE, 2006, p. 32), “*a superior tongue, a luminous language, the kind of English he heard on Master's radio, rolling out with clipped precision*”^{34,35} (ADICHIE, 2006, p. 22). Este estilo de narrativa nos coloca em contato com a diversidade linguística e explicita que, apesar de escrito em inglês formal, o romance se passa em uma região com diversas variações deste idioma. Deste modo, temos a percepção da variação linguística na região devido à menção de diversas outras etnias que convivem entre si, à presença de palavras em igbo no texto e às questões de poder que envolvem essas relações que se constroem entre essas línguas e suas variações.

²⁶ disse em inglês. [Tradução minha]

²⁷ disse em igbo. [Tradução minha]

²⁸ O ibo do Patrão parecia vaporoso aos ouvidos de Ugwu. Era um ibo tingido pelos sons escorregadios do inglês, o ibo de alguém que falava inglês com frequência. (ADICHIE, 2008, p. 13)

²⁹ Quando Ugwu tem o primeiro contato com o seu patrão e repara na sua forma de falar em igbo.

³⁰ mistura notável (ADICHIE, 2008, p. 22)

³¹ Quando Odenigbo se refere à escrita de Ugwu assim que eles se conheceram.

³² da melodia da língua ibo falada com inflexões do inglês, do brilho nas lentes grossas (ADICHIE, 2008, p. 32)

³³ Quando Ugwu se refere à Odenigbo.

³⁴ uma língua superior, uma língua luminosa, o tipo de inglês que ele escutava no rádio do Patrão, saindo com precisão cortante. (ADICHIE, 2008, p. 33)

³⁵ Ugwu descrevendo o inglês de Olanna quando o escuta pela primeira vez.

As relações dessas/desses personagens são marcadas pela existência de traduções e pela interculturalidade presente em suas falas, o que deixa claro o papel das línguas nas relações de poder com a antiga metrópole, bem como dentro do próprio país. A presença da interculturalidade na obra da autora nigeriana é uma ferramenta que contribui para questionarmos as relações desiguais, de poder, existentes na Nigéria tanto na pós-independência, época em que se passa o romance, quanto na contemporaneidade. Nós não só somos lembrados da variedade de línguas e culturas pelas quais as/os personagens se expressam e são representadas(os), como também somos expostos a essa língua, por meio de decalques e trechos ou falas que traduzem a língua igbo ao longo da obra. Assim, a autora não invisibiliza essas variações, ela as exalta, apresentando personagens que, constantemente, negociam entre duas línguas durante suas falas, assim como ela mesma faz.

As estratégias utilizadas na escrita de Chimamanda Ngozi Adichie são comparadas às estratégias usadas na tradução interlingual. Uma delas é colocar uma frase em igbo e, logo em seguida, colocar a tradução da mesma frase para a língua inglesa, gerando um efeito de eco na narrativa. Este eco pode representar uma estratégia comum na fala de pessoas bilíngues ou políglotas, a de intercalar um idioma ao outro, podendo inclusive repetir a mesma informação em duas línguas distintas: “*Kedu afa gi? What's your name?*” (ADICHIE, 2006, p. 5).

Esta estratégia é muito comum em *Half of a Yellow Sun* e em outras narrativas da escritora, que, no romance, traduz palavras, frases, expressões e canções. Alguns termos são repetidos com maior frequência em *Half of a Yellow Sun*. Em diversos casos, a escritora se utiliza desse eco bilíngue para esclarecer a palavra ao leitor pertencente a outra cultura que não a igbo, mas esses ecos não aparecem necessariamente em toda e qualquer ocorrência do termo na obra. O verbete *nkem*, por exemplo, é explicado somente na primeira vez que aparece: “Her name was Olanna. But Master said it only once; he mostly called her *nkem*, my own.” (ADICHIE, 2006, p. 24). Quando a palavra é utilizada novamente, não é feita mais nenhuma referência ao seu significado. Desta maneira, o(a) leitor(a) acaba sendo convidado(a) pela narrativa a memorizar o significado da palavra. Isto é possível porque ainda que determinada palavra tenha sido traduzida ao leitor do TF apenas uma vez, ela se repete inúmeras outras vezes. No caso de *nkem*, a probabilidade de um leitor terminar o livro reconhecendo ou, até mesmo, aprendendo essa palavra é grande, pois ela aparece 43 vezes no romance. Como o trecho supramencionado esclarece, a personagem Olanna, que é uma das/dos principais personagens do romance, é

chamada de *nkem* por seu parceiro, raramente ele a chama pelo seu próprio nome. Neste contexto, a estratégia da autora não deixa o/a leitora(a) acomodado(a), já que ele/a não vai contar com uma tradução toda vez que o termo aparece.

O trecho escolhido apresenta uma característica da narração de Chimamanda Ngozi Adichie que é recorrente em obras pós-coloniais, o que chamarei de narrador(a) tradutor(a). Ao longo da narração o/a narrador(a), explicitamente, dirige-se a um leitor alheio a alguma das culturas presentes na obra, esclarecendo um termo, uma frase, trechos maiores como músicas ou, até mesmo, uma situação ou costume típico daquela cultura. A voz narrativa tradutora, que aparece no trecho acima na pequena definição de *nkem*: “my own”, é uma manifestação da voz tradutora dessa narração.

A palavra *nkem* é traduzida para o inglês como *my own* e para o português como “só minha”, no texto alvo 1 (doravante TA1), e como apenas “minha”, no texto alvo 2 (doravante TA2). A palavra que é usada para se referir a Olanna, parceira de Odenigbo, é utilizada em igbo, não em inglês. Como já foi dito, essa palavra aparece diversas vezes na obra sem tradução. Talvez por ser uma palavra que se refere a alguém tão íntimo como a pessoa amada, precise ser em igbo. O mesmo acontece entre as irmãs Olanna e Kainane, que se tratam por *ejima m* (ADICHIE, 2009, p. 247), que significa “minha gêmea”. Mais uma vez temos uma forma de tratar uma pessoa próxima com palavras em igbo.

Pensando sobre a ótica do bilinguismo, formas carinhosas de tratar alguém podem ser consideradas intraduzíveis, não por questões linguísticas, mas sim pelo fato de que serão sempre usadas naquela língua por significarem algo para as pessoas envolvidas naquela relação, por fazerem parte da história delas naquele registro linguístico. O bilíngue, que transita entre uma língua e outra, tende a ter preferência por determinadas palavras em um dado idioma mesmo quando estiver comunicando-se majoritariamente em outro.

Nkem significa, “my own”, “minha” e “só minha” e, ao referir-se à pessoa amada, manifesta-se em uma língua que é do personagem e se apresenta nesta língua mesmo em um romance escrito em inglês. “*My own*” se refere a Olanna, mas podemos interpretar a palavra também como uma forma de resistência à “minha língua” (*in my own language*). Se nas relações interpessoais temos esse tipo de elo com determinadas palavras, podemos entender esta relação ao pensamento coletivo. É natural das línguas possuir palavras que se consagram e se tornam intraduzíveis em determinados contextos. No contexto da literatura pós-

colonial, esta intraduzibilidade se torna sinônimo de resistência, pois passa a ser pensada também em línguas não hegemônicas.

É comum que a argumentação sobre a traduzibilidade ou não de um texto esteja ligada às relações de poder entre as culturas envolvidas. De acordo com Hephzibah Israel (2009), em sua pesquisa sobre a tradução da bíblia na Índia, a traduzibilidade deste texto sagrado é uma característica de sua santidade. Os missionários tradutores, ao se depararem com dificuldades na tradução, não hesitaram em elevar o texto bíblico e as línguas hegemônicas para as quais este texto foi traduzido, já que questionar a traduzibilidade da bíblia seria questionar a sua santidade. A língua não hegemônica é que é inferiorizada, sendo tratada como não digna de comportar a tradução da bíblia.

Para os tradutores missionários, o ato de traduzir a Bíblia funcionava como um meio para defender o cristianismo e missões, tanto dos ataques dos racionalistas e céticos ocidentais, quanto das crenças supersticiosas e falsas do Oriente. O fato de que a Bíblia podia ser traduzida para qualquer idioma, sem perda de sentido, servia como prova de sua natureza divina, ao mesmo tempo em que a Bíblia traduzida era capaz de dispersar a irracionalidade e a obscuridade das crenças locais. A tradução e a difusão da Bíblia por todo o mundo significava, para muitos, o que alegava um missionário entusiasta, “o mais nobre dos ofícios do mundo”.

(ISRAEL, 2009, p.226)

O discurso da intraduzibilidade no texto religioso cria uma falsa imagem de inferioridade em idiomas provenientes de países não hegemônicos. A escrita de Chimamanda Ngozi Adichie subverte este discurso ao apresentar um texto que contextualiza justamente a insuficiência das línguas hegemônicas para representar realidades como a igbo. Em uma obra literária, não traduzir é uma maneira de posicionar-se politicamente enquanto escritor/a ou tradutor(a), o que nos leva de volta à discussão iniciada no primeiro capítulo sobre a escolha de que palavras em igbo aparecerão.

Seria *Half of a Yellow Sun* uma obra com momentos em que o narrador exerce a função de tradutor(a), ou seria um romance contado integralmente por um(a) narrador(a) tradutor(a)? Esta é uma provocação que faço a partir da leitura do romance de Mia Couto, intitulado *O*

Último Voo do Flamingo, cujo narrador personagem é um tradutor. Antes do primeiro capítulo, temos, em poucos parágrafos, a apresentação do narrador e escritor ficcional da obra. Sem nome próprio, ele assina como “O tradutor de Tizangara” (COUTO, 2000, p. 10), vila imaginária ao sul de Moçambique, criada pelo escritor. Suas primeiras palavras são: “Fui eu que escrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem.” (COUTO, 2000, p. 09). Esta informação passa a significar, ao longo do texto, que a obra é não só contada por um tradutor, mas que é também uma tradução de uma cultura alienígena ao seu leitor. Com essa frase inicial, o autor torna presente, ao longo do romance, as relações de poder entre a tradição oral e a escrita, em que esta última teria privilégios em detrimento da primeira.

Já na primeira frase do romance, o autor revela a presença da oralidade em sua obra ao afirmar que escreve falas, característica recorrente em obras pós-coloniais. Gyasi enfatiza que a presença da tradição oral, chamada por ele de oratura, é o fator distintivo entre a escrita africana moderna e a europeia:

Devemos enfatizar que a maior diferença entre o romance africano eurófono moderno e a sua contraparte europeia é a forma narrativa. Muitos acadêmicos e críticos apontaram a influência da literatura oral africana na escrita africana moderna. Ngugi wa Thiong’o sugeriu que proporciona a diferença inovadora na literatura africana moderna é a relação entre as línguas africanas e a grande herança da literatura oral nessas línguas.³⁶

(GYASI, 2008, p. 147)

Ao “escrever falas”, o narrador de Tizangara cria um romance com características da oralidade moçambicana, transgredindo o formato

³⁶ It must be emphasized that a major difference between the modern Europhone African novel and its European counterpart is that of narrative form. Many scholars and critics have pointed out the influence of African oral literature on modern African writing. Ngugi wa Thiong’o has suggested that what provides the innovative difference in modern African literature is its relationship to African languages and the great heritage of orature in those languages. [Tradução minha]
(GYASI, 2008, p.147)

européu de romance. A relação entre literatura e oratura presente no texto de Mia Couto aparece tanto em sua estrutura textual, quanto em seu conteúdo temático, quando personagens que se expressam por registro escrito enunciam o caráter oral de seu texto.

Mia Couto explicita o paralelo entre a tradução e a escrita pós-colonial ao criar um narrador personagem que é um intérprete na narrativa. O romance questiona e expõe diversas questões tradutórias envolvendo a relação do tradutor de Tizangara e de outros cidadãos dessa vila com o investigador italiano enviado pela ONU. O tradutor nem sequer fala italiano, e o fato de ter um tradutor para receber o investigador para o administrador é uma questão de status. Isto é verificável quando o administrador expõe ao tradutor que o fato de ele não falar italiano é irrelevante, que para ele “[q]ualquer governo prezável tem seus tradutores” (COUTO, 2000, p. 18). Quando o tradutor questiona novamente para que língua ele deve traduzir então, o administrador responde que pode ser em “inglês, alemão. Uma qualquer”, o que ele quer “é que eles fiquem a saber que [...] em Tizangara, [eles têm] tradução simultânea” (COUTO, 2000, p. 19).

Este tradutor sem nome, que mora em uma cidade fictícia, cuja tradução não precisa nem sequer ser funcional (no sentido de que não é necessário que haja uma comunicação efetivamente entre ele e o investigador), torna o romance uma alegoria da situação pós-colonial em geral. Isto porque os acontecimentos em Tizangara enfatizam as relações de poder entre as nações hegemônicas e as antigas colônias. Torna também o romance uma alegoria da globalização enquanto manutenção do sistema colonial. O próprio fato de termos um personagem italiano em um país de colonização portuguesa reforça o argumento de que estamos tratando da questão pós-colonial de forma mais abrangente.

Dado o encontro entre o tradutor e investigador, ambos acabam se entendendo, sem que haja muitas explicações, pelo menos no que tange ao nível linguístico de compreensão. A verdadeira barreira encontrada pelo italiano não é a língua em si, mas a cultura local:

- Você quem é?
 - Sou seu tradutor.
 - Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é esse mundo aqui.
- (COUTO, 2000, p. 40)

Desentendimentos entre o italiano e os cidadãos de Tizangara são constantes. E o estrangeiro é constantemente subestimado. O

recepcionista da pensão em que o italiano ficou hospedado acreditava que o estrangeiro não “entendia do bom português” ao se comunicar com ele, como na seguinte situação:

– Pode-me informar quantas estrelas tem este estabelecimento?

– Estrelas?

O recepcionista achou que o homem não entendia do bom português e sorriu condescendente:

– Meu senhor: aqui, a esta hora, não temos nenhuma estrela.

(COUTO, 2000, p. 36)

Ao fazer isso, Mía Couto devolve o discurso opressor ao italiano, subestimando-o. O mesmo relato poderia ser contado pela perspectiva do opressor depreciando o recepcionista, tratando-o por ignorante, mas o tom da narrativa de Mía Couto apresenta um personagem estrangeiro que nada conhece da vila onde se encontra, nem sobre o seu povo. O escritor, ao tratar com humor essa passagem, faz-nos rir do italiano. Esta estratégia pode ser compreendida como um processo de descolonização da mente, colocando o personagem que representa o discurso opressor no papel inverso ao que se estabeleceu no contexto colonial. A presença desse personagem em Tizangara denuncia o protagonismo de países hegemônicos em questões locais de países como Moçambique.

Diante da presença do instrutor italiano em sua cidade, o narrador tradutor (neste caso, literalmente) é intimado por diferentes personagens a traduzir costumes e outros elementos desta cultura para o investigador italiano. As situações que causam estranhamento ao italiano não são necessariamente traduzidas de imediato, e o leitor nem sabe se elas serão traduzidas ou não, tornando-se situações de estranhamentos também para o leitor da obra:

– Às vezes, aparecem nos quartos uns insectos desses, sabe, que chamamos louva-a-deus.

– Sei o que são.

– Se aparecer um desses não lhe mate – disse, dirigindo-se agora ao italiano. – Nunca faça isso.

– E porquê?

– Nós aqui não matamos esses bichos. São nossas razões. Esse aí [se referindo ao tradutor] lhe explicará depois.

(COUTO, 2000, p. 38)

O *topos* da tradução é constante na obra³⁷, assim como as relações de poder que envolvem a tradução no contexto pós-colonial. Como em *Half of a Yellow Sun*, o leitor de *O Último Voo do Flamingo* se depara com um tradutor que leva em consideração o leitor alheio a aquela cultura, mesmo que nem sempre a tradução ocorra. Há momentos de estranhamento que não são solucionados na narração. No caso da morte da louva-a-deus, o narrador, enfim, explica o porquê de não se matar o animal, mas essa explicação aparece apenas 22 páginas após o pedido para que ele não seja morto.

– E agora me explique! Que raios se passa?
 Uma louva-a-deus não era um simples insecto.
 Era um antepassado visitando os viventes.
 Expliquei a crença a Massimo: aquele bicho andava ali em serviço de defunto. Matá-lo podia ser um mau prenúncio. O italiano olhou a bengala e encostou-a num canto do quarto. Ficou absorto. Contudo, nem no caso parecia pensar. O seu olhar denunciava que não era uma louva-a-deus, mas uma mulher que passeava em seu pensamento.
 (COUTO, 2000, p. 60)

Ironicamente, a explicação tão detalhada do tradutor, na verdade, nem era o que o italiano queria, este tinha outras preocupações no momento que não se referiam à morte do animal. O capítulo em que o trecho acima se encontra é o de número 5, intitulado “A Explicação de Temporina”. Essa explicação é feita pela própria Temporina e envolve elementos do fantástico, mas também referências culturais com as quais o italiano não está familiarizado.

Se pensarmos na comparação entre o texto traduzido e o texto pós-colonial feita por teóricos como Marina Tymoczko (1999), por exemplo, o/a narrador(a) de *Half of a Yellow Sun* exerceria justamente a função de tradutor durante toda a narrativa, mesmo que este narrador

³⁷ Embora esse assunto esteja vinculado à pesquisa, não será feita uma análise mais detalhada do romance de Mia Couto, pois o foco dessa dissertação é o romance *Half of a Yellow Sun*. Uma pesquisa pode ser desenvolvida mais tarde analisando o tradutor de *O Último Voo do Flamingo* sob a perspectiva dos estudos da tradução e da teoria pós-colonial.

tenha exercido uma “onisciência seletiva múltipla”³⁸ ao invés de uma função de narrador personagem como em *O Último Voo do Flamingo*. Apesar de concordar e utilizar-me desta comparação, o que fiz em minha análise do texto de Chimamanda Ngozi Adichie foi observar os momentos em que esta escrita pós-colonial expõe o seu texto como tradução de outro idioma e, logo, outra cultura. Interesse-me pela visibilidade que a negociação entre as línguas igbo e a língua inglesa têm no TF.

Em *Half of a Yellow Sun*, o termo *biko* aparece mais de uma vez na obra, assim como ocorre com *nkem*. Menos recorrente que *nkem*, o termo aparece cinco vezes e em três dessas aparições o termo é ecoado por sua tradução para o inglês: *please*. Acredito que a menor ocorrência do termo na narrativa é o que leva à sua aparição majoritariamente acompanhada de um eco tradutório. Uma diferença importante no uso da palavra *biko*, se comparada a *nkem*, é que em sua primeira aparição não há um eco tradutório. A tradução do termo surge 166 páginas à frente (na página 196), ecoada na fala de uma personagem.

‘*Biko*, wear something nice. Kainene will be dressing up, too,’ her mother had added, as if mentioning her twin sister somehow legitimized everything.

³⁸ Uso a categorização de Norman Friedman apresentada Ligia Chiappini Moraes Leite em *O Foco da Narrativo (Ou a polêmica em torno da ilusão)*: “O quinto tipo, chamado por Friedman de ONISCIÊNCIA SELETIVA MÚLTIPLA, OU MULTISSELETIVA, é o próximo passo, nessa progressão rumo à maior objetivação do material da HISTÓRIA. Se da passagem do NARRADOR ONISCIENTE para o NARRADOR-TESTEMUNHA, e para o NARRADOR-PROTAGONISTA, perdeu-se a onisciência, aqui o que se perde é o “alguém” que narra. Não há propriamente narrador. A HISTÓRIA vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas(es). ESTILO INDIRETO LIVRE. Há um predomínio quase absoluto da CENA. Difere da ONISCIÊNCIA NEUTRA porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o NARRADOR ONISCIENTE os resume depois de terem ocorrido. O que predomina no caso da ONISCIÊNCIA MÚLTIPLA, como no caso da ONISCIÊNCIA SELETIVA que vem logo a seguir, é o ESTILO INDIRETO LIVRE, enquanto na ONISCIÊNCIA NEUTRA o predomínio é do ESTILO INDIRETO. Os canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários, neste caso.” (1985, pp. 47-48)

(ADICHIE, 2006, p. 30)³⁹

‘Mama, will you not come with us?’ Master asked. ‘*Biko*’. Please come with us.’

(ADICHIE, 2006, p. 196)⁴⁰

But he knocked and knocked and said, ‘Nkem, please open, *biko*, please open,’ until she did.

(ADICHIE, 2006, p. 225)⁴¹

Olanna held the woman’s arm. ‘*Biko*, please; I need the egg yolk.’

(ADICHIE, 2006, p. 269)⁴²

‘*Biko*, Father, let me go inside,’ he said.

(ADICHIE, 2006, p. 350)⁴³

Nas três vezes em que o termo aparece com um eco tradutório, ele aparece na fala das/dos próprias(os) personagens bilíngues, sem que haja a necessidade da voz de um(a) narrador(a) tradutor(a). Isso não significa que, em situações como essa, a/o personagem exerça uma função de tradutor(a). Acredito que a estratégia do eco, utilizada para reforçar o bilinguismo das/dos personagens da obra, acaba, conseqüentemente, traduzindo o termo em igbo – como é o caso de *biko* e *nkem*, por exemplo – para o leitor.

A função do eco nesses exemplos se difere da função da voz tradutora do narrador, que é a de, primeiramente, traduzir. O eco na fala das/dos personagens representa uma realidade em que o bilinguismo é a norma. A escritora fala da utilização de palavras em igbo, em seu texto literário, nos minutos finais de sua conversa com o diretor do programa

³⁹ “*Biko*, vista alguma coisa bonita. Kainene também vai se vestir”, acrescentou a mãe, como se ao mencionar a irmã gêmea, tudo ficasse legitimado. (ADICHIE, 2008, p. 41)

⁴⁰ “Mama, a senhora não vem conosco?, perguntou o Patrão. “*Biko*. Por favor, venha conosco.” (ADICHIE, 2008, p. 230)

⁴¹ Mas ele bateu e bateu, dizendo: “*Nkem*, por favor, abra, *biko*, por favor, abra” (ADICHIE, 2008, p. 262)

⁴² Olanna segurou no braço da mulher. “*Biko*, por favor, eu preciso da gemam de ovo.” (ADICHIE, 2008, p. 314)

⁴³ “*Biko*, padre, deixa eu entrar”, disse ele. (ADICHIE, 2008, p. 407)

de artes do Aspen Institute⁴⁴. Ela afirma que a presença de palavras em igbo em seu trabalho é consequência da tentativa de capturar certo tipo de pessoa, lugar e tempo. Segundo Adichie, muitas de suas/seus personagens são como ela: nigerianas/os que estão constantemente negociando sentido entre dois idiomas. A autora afirma que, frequentemente, fala inglês e igbo ao mesmo tempo, usando ambas as línguas em uma mesma frase, por exemplo. Ela acredita que uma forma de capturar este tipo de contexto é utilizando palavras em igbo em suas composições literárias. Ela autodenomina sua escrita como sócio-realista, logo, esta seria uma característica que traria mais realismo à sua obra, na busca pela representação do sujeito nigeriano que almeja. Na mesma entrevista, ela afirma que seu estilo de escrita não tem a intenção de afastar o leitor não igbo e que esse leitor é levado em consideração na sua escrita.

O eco tradutório não é a única estratégia utilizada pela escritora para traduzir ou escrever criativamente sobre a língua e cultura igbo. Ainda que ela repita a mesma estratégia, a forma como ela aparece pode variar. É possível também que a voz do/a narrador(a) tradutor(a) não ecoe imediatamente, mas sim no final de uma frase ou, mais adiante, no parágrafo, ao invés de imediatamente após o termo em igbo, como na frase que narra a fala de Mbaezi, tio de Olanna: *“Omalicha!’ he said, when he saw her. It was what he called her mother, too – Beautiful.”* (ADICHIE, 2006, p. 37). Nesta fala, o leitor alheio à cultura igbo inicialmente se depara com o estranhamento de um termo que pode interferir na compreensão do trecho, mas o que parece ser uma escrita estrangeirizante dará origem a uma domesticação, que é possível graças à função tradutora do narrador na frase seguinte, com a tradução da palavra, não imediatamente, mas um tempo depois. O trecho “Beautiful” na frase em questão é o trecho em que a voz do narrador assume função de tradutor(a).

Como pudemos observar, o efeito de eco não aparece em todas as ocorrências de palavras ou trechos em língua igbo na obra, assim como não aparece, necessariamente, logo após a sua menção. Vale ressaltar que a língua igbo co-ocorre com o inglês não só na narrativa, mas também na dedicatória do livro, sem que haja qualquer tradução. A autora dedica o livro a familiares que já faleceram – alguns morreram na guerra, outros sobreviveram a essa mesma guerra. Já Mellitus, a quem

⁴⁴ ADICHIE, C. N. *Chimamanda Ngozi Adichie in conversation with Damian Woetzel*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1e0J24rTTu4>> Acesso em: 12 de Janeiro de 2016.

desconhecemos, está na lista de desaparecidos durante a guerra. Chimamanda Ngozi Adichie dedica o livro em memória desses e acrescenta a frase “*ka fa nodu na ndokwa*”⁴⁵ sem que haja qualquer referência explícita a seu significado. A única ferramenta de dedução da qual o leitor dispõe é o contexto, que também é uma estratégia tradutória comumente utilizada em escritas consideradas traduções criativas por Gyasi (2008), como foi apresentado no capítulo anterior. Deste modo, no contexto da dedicatória, o/a leitora(a) que não domina a língua igbo, limita-se a deduzir que esta seja, possivelmente, uma mensagem de luto e/ou de homenagem aos mortos. Contudo, a partir da leitura mais minuciosa da obra, o leitor tem acesso a parte desta tradução. Uma vez que o romance conta uma história que se passa durante uma guerra – a Guerra de Biafra –, suas/seus personagens vivenciam constantemente momentos de luto. Em um desses momentos, canta-se uma canção tradicional em igbo, em homenagem a um dos personagens que morreu. Na canção, está parcialmente presente a frase utilizada pela autora em sua dedicatória. Essa canção aparece na íntegra, em versos no romance, deslocada de um parágrafo. Apesar de inicialmente aparecer sem tradução, no parágrafo seguinte, enquanto tomamos conhecimento da reação de Odenigbo à canção, o/a narrador(a) volta a assumir a função de tradutor(a) proporcionando-nos uma tradução dos trechos da canção em igbo para o inglês. O trecho referente à tradução aparece destacado em itálico:

Naba na ndokwa,
Ugwu, naba na ndokwa.
O ga-adili fi mma,
Naba na ndokwa.

Odenigbo half-stumbled out of the yard before they finished singing, a livid incredulity in his eyes, as if he could not believe the words of the song: *Go in peace, it will be well with you.*

(ADICHIE, 2006, p. 382)⁴⁶

⁴⁵ Trecho da dedicatória em que a frase aparece: “This book is dedicated to their memories: *ka fa nodu na ndokwa*.” (ADICHIE, 2006, p. V)

⁴⁶ Naba na ndokwa,
Ugwu, naba na ndokwa.
O ga-adili fi mma,
Naba na ndokwa.

Ao usar essa estratégia, o narrador explica de forma sucinta, e não necessariamente integral, um trecho em igbo. A autora não traduz a letra da música em versos, ela parafraseia o significado da música na narrativa em prosa. Este é um exemplo de que a tradução de trechos em igbo pode aparecer no TF com características semelhantes à de uma tradução consecutiva, em que se resume a ideia geral do que foi falado ao invés de buscar uma recriação da canção em inglês. Neste caso, o narrador parafraseia o significado da canção, mas, desta vez, em inglês. A repetição que traduz a canção ocorre quando o narrador expressa as reflexões do personagem diante do acontecido. De forma semelhante ao processo de tradução em uma interpretação consecutiva, o/a tradutor(a) narrador(a) parafraseia trechos em igbo presentes na narrativa de *Half of a Yellow Sun*, sem que seja necessária a tradução do trecho na íntegra. Essa característica aproxima a obra de Chimamanda Ngozi Adichie da oralidade.

No trecho a seguir a mesma estratégia é aplicada à definição de uma expressão. A tradução de *ola m* é contextualizada no discurso do narrador no parágrafo seguinte à sua menção. Neste caso, a tradução não aparece de forma explícita e imediata como um eco do/a narrador(a) tradutor(a), mas se faz presente para amparar seu leitor. A função tradutória do narrador se camufla na narrativa por ser menos explícita neste exemplo. Deste modo, o leitor se sente confortável ao saber que pode contar com a voz do/a narrador(a) tradutor(a), que vai, frequentemente, funcionar como mediador/a da cultura igbo.

O fato de a tradução estar camuflada na narrativa é mais uma forma de reforçar a interculturalidade. O trecho aparece na escrita híbrida de Chimamanda Ngozi Adichie, mas poderia também aparecer da mesma forma caso a obra fosse escrita em apenas um registro, o inglês, por exemplo. Após ouvir o pai, temos acesso à reflexão de Olanna. João Guimarães Rosa (2003, p.8) fala da sua escrita como tradução de um original no mundo astral ou no mundo das ideias, atribuindo ao texto original o status de texto traduzido e, por sua vez, atribuindo ao texto traduzido o status de texto original. Se pensarmos o texto original como a tradução e a concretização do mundo das ideias, ou seja, do pensamento, a reflexão da personagem Olanna é uma forma de tradução. Desta forma, a menção da tradução de *ola m* para o inglês

Antes que terminassem a música, Odenigbo saiu trôpego do quintal, com uma incredulidade furiosa no olhar, como se não acreditasse nas palavras da música: *Vá em paz, tudo vai ficar bem com você.* (ADICHIE, 2008, pp. 441-442)

aparece sem se anunciar como tradução do igbo para o inglês, por fazer parte da materialização de um pensamento pela voz narradora.

Para beneficiar-se deste tipo de tradução, é preciso que o leitor seja um pouco mais atento e que tenha interesse em conhecer as palavras em igbo. É natural para a/o falante bilíngue ouvir uma palavra, expressão, ou até conversas inteiras, e retomá-las em um idioma diferente do idioma fonte, seja em sua mente ou em futuras manifestações textuais (orais ou escritas). Logo, o processo de tradução interlingual é natural à pessoa bilíngue, pois faz parte da forma como ela/e pensa e se comunica.

‘I will do something about it,’ he added. He stood up and came towards her. ‘Thank you *ola m*,’ he said.

She was not sure what to make of his thanking her, or of his calling her my gold, something he had not done since she was a child and which now had a contrived solemnity to it. She turned and left the room.

(ADICHIE, 2006, p. 219)⁴⁷

O fato de a escrita de Chimamanda Ngozi Adichie conter esses elementos estrangeirizadores leva o/a leitora(a) a dar-se conta da presença da tradução e dessa voz tradutora na narração, o que torna a escrita pós-colonial uma escrita que corrobora a teoria da tradução. No trecho “‘*Afa m bu Jomo*,’ he announced, as if Ugwu did not know his name. ‘Some people call me Kanyatta, after the great man in Kenya. I am a hunter” (ADICHIE, 2006, p. 15), temos uma frase em igbo que não é traduzida, no entanto, o contexto em que se insere deixa claro o seu significado, *Eu me chamo Jomo*, mesmo que não saibamos o significado dessas palavras isoladamente. Sem um(a) narrador(a) tradutor(a), que tivesse o conhecimento de ambas as línguas, inglesa e igbo, não seria possível compreender e ter acesso a determinadas informações na obra.

Dois exemplos de contextualização que chamam a atenção na obra devido à sua vasta ocorrência são as palavras *sah* e *mah*, que

⁴⁷ “Eu vou tomar providências a respeito”, acrescentou ele. Levantou-se e aproximou-se da filha. “Obrigado, *ola m*”, disse.

Olanna não soube direito o que fazer desse obrigado, nem do fato de ele a ter chamado de meu ouro, algo que desde a infância nunca mais fizera e que, agora, se revestia de uma solenidade forçada. Ela se virou e saiu da sala. (ADICHIE, 2008, p. 255)

significam, respectivamente, *Sir* e *Madam*. O primeiro termo que aparece na narrativa é *sah*. Ugwu é indicado pela tia para trabalhar na casa de Odenigbo e ensina ao menino que deve tratar o seu patrão por *sah*. O termo aparece sem tradução, mas contextualizado na expressão “*Yes, sah*”, na fala da tia de Ugwu:

‘Remember what you will answer whenever he calls you is *Yes, sah!*’

‘Yes, sah!’ Ugwu repeated.

(ADICHIE, 2006, p. 4)

O termo aparece em itálico apenas em sua primeira ocorrência, quando é apresentado a Ugwu, por ser uma frase de destaque na fala da tia. A partir do próximo registro, na fala do menino Ugwu, o termo já aparece sem a marcação em itálico, incorporado o texto. O termo passa a ser usado recorrentemente, mas é somente na página 13 que teremos acesso ao seu registro no inglês padrão:

‘Odenigbo. Call me Odenigbo.’

Ogwu stared at him doubtfully. ‘Sah?’

‘My name is not Sah. Call me Odenigbo.’

‘Yes, sah’

‘Odenigbo will always be my name. Sir is arbitrary. You could be the sir tomorrow.’

‘Yes, sah - Odenigbo’

(ADICHIE, 2006, p. 13)⁴⁸

Sah é o registro escrito da forma como o termo *Sir* é pronunciado em fala crioula local. O termo tem grande importância no romance por ilustrar as relações de poder entre criada/o e patroa/patrão, que refletem a incorporação dos costumes coloniais em uma geração que viveu o processo de independência da Nigéria. Até que Odenigbo confronte o uso da palavra por Ugwu, não temos a total certeza do significado dela, apenas podemos contar com a nossa dedução de seu uso no contexto

⁴⁸ “Odenigbo. Me chame de Odenigbo.”

Ugwu olhou para ele com ar de dúvida. “Sah?”

“O meu nome não é Sah. Me chame de Odenigbo.”

“Pois não, sah.”

“Odenigbo será sempre o meu nome. *Sir* é acidental. Você pode vir a ser o sir amanhã.”

“Pois não, *sah* – Odenigbo.” (ADICHIE, 2008, pp. 22-23)

estabelecido. Mesmo quando surge o termo *Sir* não temos aí, necessariamente, uma tradução, no entanto, passamos a conhecer o termo após o contraste entre o inglês padrão e o inglês crioulo, ou seja, a partir do contraste entre a fala de Ugwu e a fala de Odenigbo. Temos nesse trecho um momento de esclarecimento para o leitor que não conhece essa variação de crioulo de língua inglesa, uma oportunidade de tradução do termo (ainda que por contraste), associado a um momento da narrativa que explicita as relações de poder nessa sociedade, proporcionando ao/à leitor(a) uma reflexão crítica acerca da função da língua inglesa nas relações de poder dessa sociedade. As línguas, suas variações, seu uso e as relações políticas envolvendo as línguas e culturas abordadas são temas recorrentes em *Half of a Yellow Sun* e na obra de Chimamanda Ngozi Adichie em geral, marcada por momentos em que a língua se torna alvo de reflexões das/dos próprias(os) personagens, como é o caso do trecho acima.

Outro exemplo de contextualização é o termo *kedo* quando aparece isolado em pergunta. O termo igbo não aparece traduzido, mas sim contextualizado do âmbito dialógico. Deste modo, a dedução semântico-pragmática de *kedo* (em forma de pergunta) é possibilitada pela resposta que a completa, sempre em inglês.

‘*Kedu?*’ she asked.

‘I’m well, mah.’

(ADICHIE, 2006, pp. 22-23)⁴⁹

Além desta contextualização, temos, na página 265, a tradução do termo em inglês. Esta tradução aparece na voz da personagem Olanna, que corrige um homem que criticava o povo igbo sem dar-se conta da origem igbo de Olanna. Aqui não temos necessariamente uma técnica tradutória. O termo nos é traduzido naturalmente na fala da personagem por conta da situação criada, o que beneficia o leitor não falante de igbo.

‘The problem with Igbo people is that they want to control everything in this country. Everything [...] If you are arrested for any crime, as long as you can say *kedu* they will let you go.’

‘We say *kedu*, not *keda*,’ Olanna said quietly. ‘It means *How are you?*’

(ADICHIE, 2006, p. 227)⁵⁰

⁴⁹ “*Kedu?*”, perguntou ela.

“Eu estou bem, *mah*.” (ADICHIE, 2008, p. 33)

No trecho seguinte, temos a menção de outras aldeias de domínio igbo. As palavras são contextualizadas, mas não são traduzidas. Não sabemos nada sobre elas além do fato de que as mulheres de lá, de outras aldeias, desagradam à personagem que as menciona.

‘I do not mind where the woman my son will marry comes from. I am not like those mothers who want to find wives for their sons only from their own hamlet. But I do not want a *Wawa* woman, and more of those Imo or Aro women, of course; their dialects are so strange I wonder who told them that we are all the same Igbo people.’

(ADICHIE, 2006, p. 98)⁵¹

A menção de palavras como essas, que são contextualizadas, mas que sobre as quais não temos mais informações, mostram que podemos confiar em um narrador que não desampará o seu leitor deixando que o desconhecimento da língua e cultura igbo prejudique a sua leitura da obra. Entretanto, esta mesma estratégia acaba também mostrando ao leitor as suas limitações. O entendimento da obra, de fato, não é prejudicado, mas o leitor alheio à cultura igbo vai deparar-se com um texto que não o prioriza o tempo todo.

Neste trecho também temos presente uma característica importante, e já mencionada, da escrita de Chimamanda Ngozi Adichie: a exposição da heterogeneidade dos povos, de suas línguas e cultura. Assim, no trecho, ficamos sabendo de outros grupos igbo, cujo dialeto é considerado tão diferente pela personagem que ela cogita a hipótese de

⁵⁰ “O problema dos ibos é que eles querem controlar tudo no país. Tudo. Por que não ficaram no Leste? Eles são donos de todas as lojas; controlam os serviços públicos, até mesmo a polícia. Se você for preso por seja qual for o crime, contanto que saiba dizer *keda*, eles deixam você ir.”

“Nós dizemos *kedu*, não *keda*”, disse Olanna, em voz baixa. “Significa *Como vai você*?”

⁵¹ “Eu não me importo de onde venha a mulher com quem meu filho vai se casar. Não sou daquele tipo de mãe que vive tentando encontrar mulher para os filhos na própria aldeia. Mas não quero uma mulher *wawa*, nenhuma daquelas mulheres *imo* ou *aro*, claro; elas falam um dialeto tão estranho que eu me pergunto quem disse a elas que somos todos do povo ibo.” (ADICHIE, 2008, p. 119)

que esse nem seja um grupo igbo. Contraria-se, portanto, a imagem monolítica do povo igbo, demonstrando sua pluralidade.

Apesar de termos essas estratégias tradutórias na narrativa, elas não aparecem sempre que temos um registro em língua igbo ou alguma outra referência ao povo igbo e seus costumes. Em alguns trechos da obra, diferentemente do que ocorre nos exemplos mencionados, o leitor não tem acesso à tradução do igbo para o inglês e o estado de estranhamento gerado por esta ausência permanece até o final do livro. É o que acontece quando o menino Ugwu canta uma canção em igbo a pedido de seu patrão, Odenigbo:

‘Sing me a song. What songs do you know? Sing!’ master pulled his glasses off. His eyebrows were furrowed, serious. Ugwu began to sing an old song he had learned on his father’s farm. His heart hit his chest painfully. ‘*Nzogbo nzogbu enyimba, enyi...*’

(ADICHIE, 2006, p.12)⁵²

Diferentemente da canção de luto da página 382, este trecho de canção não é traduzido, as palavras não são retomadas na narrativa e não há qualquer reflexão de nenhum das/dos personagens sobre a letra da canção. A canção aparece como um exemplo de canção tradicional em igbo. O que está em foco neste trecho do romance é o fato de Odenigbo obrigá-lo a cantar, e não a letra da canção em si. A aparição de um registro como esse em igbo é mais um reforço de que a interculturalidade é a norma nessa sociedade, o que diferencia este trecho do trecho referente à canção de luto, cujo sentido é retomado para explicar a reação do personagem. Em casos como o da canção de luto, em que o registro em igbo é relevante para a o entendimento da narrativa, Chimamanda Ngozi Adichie traduz, ainda que parcialmente, a palavra, frase ou canção para o inglês, utilizando alguma das estratégias já mencionadas.

Diante dessas várias formas de tradução e até mesmo da ausência de traduções de registros em igbo no romance, se considerarmos as relações de poder envolvidas na escrita e na recepção desta escrita pelo(a) leitor(a) e a grande quantidade de termos em igbo traduzidos

⁵² “Me cante uma música. Que música você conhece? Cante!” O Patrão tirou os óculos. Franziu a testa sério. Ugwu começou a cantar uma velha música que tinha aprendido na fazenda do pai. Seu coração batia dolorido no peito. “*Nzogbo nzogbu enyimba, enyi...*” (ADICHIE, 2008, p. 21)

para o inglês no TF, é perceptível que *Half of a Yellow Sun* não se direciona ao público igbo específico. O fato de termos ocorrências de registros em igbo que podem aparecer inicialmente sem a tradução gera um estranhamento ao leitor não igbo, como é o caso da palavra *biko*. Quando o registro igbo é traduzido em algum momento – que não seja na sua primeira aparição – o estranhamento se estenderá até a ocorrência em que o termo aparecerá junto da tradução. Neste caso, o leitor atento tem, na narrativa, ferramentas para amenizar o estranhamento gerado, caso aprenda o significado da palavra em questão. Com palavras como *nkem*, que são traduzidas desde a sua primeira ocorrência, há um estranhamento pelo próprio registro da palavra em igbo, mas não é gerada no/a leitor(a) uma sensação de desconhecimento do termo, graças à tradução. Assim, se a palavra é aprendida, a sensação de estranhamento irá, possivelmente, diminuir, quiçá desaparecer, ao longo da narrativa, dependendo da experiência de cada leitor em contato com a obra. As estratégias tradutórias utilizadas pela autora levam o leitor a conhecer e a inferir significado de diversas palavras em igbo por meio de um registro que é, majoritariamente, escrito em língua inglesa padrão. Essas estratégias reforçam tanto a existência de uma cultura e de uma língua anteriores à cultura e à língua do colonizador, como a forte e concomitante presença de ambas línguas e culturas na Nigéria.

Uma vez que temos em *Half of a Yellow Sun* a adoção de diferentes estratégias tradutórias para a apresentação da cultura e da língua igbo ao leitor que as desconhece, temos também os elementos que contribuem para que o leitor se lembre daquele que ele não sabe ou não sabia antes da leitura. A sensação de desconhecimento provocada no leitor é um lembrete de que a língua inglesa, mesmo sendo responsável por reproduzir e reforçar um discurso hegemônico, pode também ser utilizada como forma de resistência. É um lembrete de que conhecemos o que conhecemos porque existe um grupo com poder suficiente para nos fazer conhecer sua história e cultura. É o que afirma a própria Chimamanda Ngozi Adichie em sua fala intitulada *The Danger of a single story*⁵³:

É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as

⁵³ TED, *The danger of a single story*. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story> Acesso em: 3 de Julho de 2014.

estruturas de poder do mundo, e a palavra é "nkali". É um substantivo que livremente se traduz: "ser maior do que o outro." Como nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do "nkali". Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder.

Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino Mourid Barghouti escreve que se você quer destituir uma pessoa, o jeito mais simples é contar sua história, e começar com "em segundo lugar". Comece uma história com as flechas dos nativos americanos, e não com a chegada dos britânicos, e você tem uma história totalmente diferente. Comece a história com o fracasso do estado africano e não com a criação colonial do estado africano e você tem uma história totalmente diferente.

(ADICHIE, 2009, s/p)⁵⁴

A obra da escritora Nigeriana dialoga com esta sua fala de inúmeras maneiras. De maneira geral, sua obra como um todo, incluindo a repercussão dos seus trabalhos em diversos países (só o livro *Half of a Yellow Sun* foi traduzido para, pelo menos, 30 idiomas), enuncia-se como um instrumento de rejeição a uma história única. Deste modo, neste subcapítulo, buscou-se abordar a forma como as técnicas de

⁵⁴ There is a word, an Igbo word, that I think about whenever I think about the power structures of the world, and it is "nkali." It's a noun that loosely translates to "to be greater than another." Like our economic and political worlds, stories too are defined by the principle of nkali: How they are told, who tells them, when they're told, how many stories are told, are really dependent on power.

Power is the ability not just to tell the story of another person, but to make it the definitive story of that person. The Palestinian poet Mourid Barghouti writes that if you want to dispossess a people, the simplest way to do it is to tell their story and to start with, "secondly." Start the story with the arrows of the Native Americans, and not with the arrival of the British, and you have an entirely different story. Start the story with the failure of the African state, and not with the colonial creation of the African state, and you have an entirely different story. [tradução Erika Rodrigues]

tradução de Adiche, em seu livro *Half of a Yellow Sun*, contribuem para a necessidade pós-colonial de contar outras histórias e de como elas podem ser contadas de forma a subverter o discurso dominante, mesmo com o uso da língua inglesa. A língua hoje tida como língua franca exerceu e ainda exerce um papel dominante na Nigéria, mas pode ser adequada para reproduzir histórias que precisam ser contadas na contemporaneidade, como a história da guerra de Biafra – momento histórico em que se passa o romance *Half of a Yellow Sun* – com auxílio estratégias assemelham a obra a um texto traduzido.

2.2 UMA NARRAÇÃO EM TRÊS PONTOS DE VISTA

O livro possui 4 partes e 37 capítulos e apresenta uma narrativa onisciente seletiva múltipla (LEITE, 1985, p.47). A cada capítulo, o/a narrador(a) privilegia a perspectiva de um(a) das/dos três personagens principais: Ugwu, Olanna e Richard. Com isso, o romance *Half of a Yellow Sun*, de Chimamanda Ngozi Adichie, apresenta, pelo menos, três diferentes olhares dentro de sua narrativa. As partes um e três têm o mesmo título: *The Early Sixties*. O mesmo acontece com as partes dois e quatro, cujo título é *The Late Sixties*. Cronologicamente, a ordem das partes no romance seria Parte 1, Parte 3, Parte 2 e, por fim, Parte 4.

A narrativa tem certa linearidade na sequência dos capítulos dentro de cada uma dessas partes, porém – como o próprio nome indica – na transição entre uma parte e outra temos um salto no tempo e, logo, uma quebra nessa linearidade. Esta estrutura pode ser compreendida também através da tabela a seguir. Os subcapítulos a seguir analisam o ponto de vista e a perspectiva de cada personagem sobre relações de poder entre a língua inglesa e as línguas locais, o branco e o negro, o “colonizador” e o “colonizado”, pessoas de diferentes classes sociais e a intersecção dessas opressões e resistências.

Part One		Part Two		Part Three		Part Four	
The Early Sixties		The Late Sixties		The Early Sixties		The Late Sixties	
(p.1 – p.116)		(p.117 – p.206)		(p.207 – p.258)		(p.259 – p.433)	
Cap	Perspectiva	Cap	Perspectiva	Cap	Perspectiva	Cap	Perspectiva
1	Ugwu	7	Ugwu	19	Ugwu	25	Olanna
2	Olanna	8	Olanna	20	Olanna	26	Ugwu
3	Richard	9	Richard	21	Richard	27	Richard
4	Ugwu	10	Ugwu	22	Ugwu	28	Olanna
5	Olanna	11	Olanna	23	Olanna	29	Ugwu
6	Richard	12	Richard	24	Richard	30	Richard
		13	Ugwu			31	Olanna
		14	Olanna			32	Ugwu
		15	Richard			33	Richard
		16	Ugwu			34	Olanna
		17	Olanna			35	Ugwu
		18	Richard			36	Richard
						37	Olanna

2.2.1 O primeiro ponto de vista: Ugwu, o menino que aprende rápido

O primeiro olhar a que temos acesso é o de Ugwu. Este personagem cresceu em um povoado chamado Opique, que fica na zona rural. Ugwu se muda para a cidade de Nsuka logo no início do romance, que começa com a sua ida – ainda adolescente – para a casa se Odenigbo, onde trabalhará como criado. No início do livro o menino mal fala inglês e é levado para Nsuka por sua tia, também de Opi.

Ugwu nunca havia deixado seu povoado. Durante o trajeto para a casa de Odenigbo, ele começa a contrastar as duas realidades bem distintas:

Estavam diante de uma porta de vidro. Ugwu segurou-se para não pôr a mão na parede de cimento – tinha vontade de ver se era muito diferente das paredes da casa da mãe, que ainda guardavam o contorno indistinto dos dedos que haviam amassado o barro.

(ADICHIE, 2008, p. 12)

Além de comparar, Ugwu traduz para a sua perspectiva de menino da zona rural objetos até então desconhecidos, como geladeira, torneira, pia, gramofone e as sandálias de Odenigbo, que lhe pareciam femininas (ADICHIE, 2008, pp. 14-15). Como o primeiro capítulo é narrado pela perspectiva do menino, temos acesso à sua descrição desses objetos, que, provavelmente, são conhecidos da maioria dos leitores. Neste caso, a tradução aparece no romance para demonstrar um estranhamento entre a realidade de dois personagens nigerianos de realidades distintas. Para o menino, uma geladeira é “uma despensa gelada, explica ela, que evitava que a comida estragasse” (ADICHIE, 2008, p. 14).

Ugwu, assim como os demais criados no romance, tratam seus padrões por *sah* e *mah*, formas de caracterizar a pronúncia regional das palavras *Sir* e *Madam*, respectivamente. Odenigbo não exige o pronome de tratamento, pelo contrário, ele resiste a esta designação e insiste para que Ugwu o chame pelo nome. Ugwu tem dificuldades em modificar sua fala, inclusive ele não deixa de chamar Odengibo de *sah* por gostar de usar a palavra, ele gosta de palavras em inglês.

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

(ADICHIE, 2006, p. 23)

Ugwu foi instruído pela tia a responder *Yes, sah* sempre que chamado pelo patrão. A forma como o personagem afirma gostar do “poder cristalino” por trás dessa palavra expõe uma relação de dominação não só entre Odenigbo e Ugwu, mas também entre as línguas igbo e inglesa. O fato de Ugwu não se importar, e até mesmo preferir

usar o termo *sah*, é uma prova de que estes valores dominantes estão presentes na sociedade representada no livro.

A relação entre Ugwu e Odenigbo é complexa, pois, ao mesmo tempo que temos uma relação de poder bem estabelecida que oprime Ugwu, o menino também é incentivado a estudar, de maneira que, no final do romance, Ugwu demonstra grande gratidão ao seu patrão. Neste contexto, não acredito que a relação dos dois seja apenas de dominação. Ugwu admira o domínio da língua inglesa por seu patrão e seu “igbo com inflexões do inglês”. Por isto, Ugwu inspira-se em Odenigbo, que, por sua vez, incentiva o jovem a estudar. O trecho a seguir narra um momento em que Odenigbo, sob o efeito do álcool, fala com Ugwu, esquecendo-se que ele é seu empregado.

Algumas noites, quando as visitas saíam mais cedo, sentava no chão para ouvir o Patrão falar. Quase tudo que ele dizia era incompreensível, como se o conhaque o tivesse feito esquecer que Ugwu não era um de seus amigos. Mas não tinha importância, isso. Tudo que Ugwu precisava era da voz grave, da melodia da língua igbo falada com inflexões do inglês, do brilho nas lentes grossas.

(ADICHIE, 2008, p. 32)

A expressão ensinada a Ugwu por sua tia, para tratar seu patrão, mantém-se desde o primeiro encontro dos dois até a última linha do romance. Ugwu é submisso e respeitoso para com seu patrão, que passa a se tornar cada vez mais responsável por ele, na medida em que as reviravoltas na narrativa os tornam ainda mais próximos.

No primeiro capítulo do romance, percebemos, desde a primeira página, o interesse de Ugwu pela língua inglesa, quando ele se depara com uma placa em inglês: “Passaram por uma placa, ODIM STREET, e Ugwu repetiu a palavra *street*, como fazia sempre que via uma palavra em inglês que não fosse muito comprida” (ADICHIE, 2008, p. 12). Isso nos permite entender melhor o fato de Ugwu resistir em deixar de tratar seu patrão por *sah*. Tanto Ugwu quanto seus patrões são igbo, mas Ugwu – antes mesmo de ir trabalhar e morar com Odenigbo – largou a escola diante da necessidade de trabalhar com seu pai e, com isto, interrompeu os estudos, incluindo o aprendizado da língua inglesa. Deste modo, ao mudar-se para a cidade de Nsuka para morar e trabalhar na casa de Odenigbo, Ugwu tem a chance de voltar à escola. Com a volta de Ugwu para a escola e com o seu contato com Odenigbo,

percebemos que o personagem, gradualmente, aprimora seu conhecimento da língua inglesa no decorrer da narrativa. O trecho a seguir nos permite ter noção do progresso de aprendizagem de Ugwu, quando ele novamente se encontra com sua tia. Tomamos conhecimento da reação da tia diante da forma como Ugwu se comunica em inglês.

“Sei, *sah*”, respondeu Ugwu, e, no meio da preocupação com a mãe, sentiu uma pontinha de orgulho porque sabia que a tia estava com os olhos arregalados de espanto diante das conversas profundas que ele mantinha com o Patrão. E em inglês ainda por cima. Pararam um pouco antes da cabana da família.

(ADICHIE, 2008, p. 109)

Se, no início do romance, Ugwu era um menino que repetia apenas palavras pequenas em inglês, na última parte do romance, ele passa a dominar palavras grandes como “reconnaissance” (ADICHIE, 2006, p. 358), como no episódio em que corrige o menino High-Tech por sua pronúncia que foge dos padrões formais da língua inglesa. Mais fluente em inglês, Ugwu se interessa por duas atividades relacionadas diretamente às línguas, à escrita e ao ensino, durante a guerra: Ugwu começa a escrever um livro e a dar aulas, demonstrando, assim, ter as habilidades linguísticas necessárias para tais atividades.

Além da relação entre Odenigbo e Ugwu, precisamos pensar a relação do menino com Olanna. Ela vai morar em Nsuka, na casa de Odenigbo, em um momento posterior à chegada de Ugwu. Olanna acaba casando-se com Odenigbo durante a guerra e Ugwu passa a cuidar não só da casa como também da filha do casal. Também professora, Olanna continua trabalhando mesmo durante a guerra de Biafra e é junto dela que Ugwu começa a dar aulas para crianças.

2.2.2 Olanna: Uma feminista em tempos de guerra

Em *Meio Sol Amarelo*, temos Olanna, nigeriana de origem igbo, que concluiu seus estudos na Europa. Olanna é influenciada pela cultura pré-colonial e a cultura do antigo colonizador. Por vezes, sua relação com a ancestralidade de seu povo é conflituosa, mas, em geral, Olanna parece lidar bem com sua herança, vivendo em um entre lugar com referência às culturas que a influenciam. Olanna, por exemplo, sempre se mostra descrente com relação aos alertas de Ugwu, baseados em suas

crenças, e os vê como superstições. Em vários episódios, Olanna se mostra dividida, mas ao final do romance inclina-se à aceitação e à busca pela religião ancestral de seu povo. No final da guerra, com o desaparecimento da irmã, seu único consolo se torna o fato de seu povo acreditar em reencarnação. Seu conforto é acreditar que as duas, ela e a irmã, possam vir a encontrar-se em outra encarnação e viverem como irmãs novamente. Deste modo, ela abandona os ideais que a levam a desacreditar dos costumes locais e a ridicularizá-los.

Olanna é poliglota e, além de dominar sua língua materna – a língua igbo – e o inglês – língua oficial de seu país de origem –, domina mais duas línguas europeias. Percebemos, pela narrativa com foco na percepção de Ugwu, que ela tem um domínio exemplar da língua inglesa. Ugwu chega a comparar sua pronúncia com a pronúncia das pessoas que escuta na rádio.

Olanna demonstra também interesse pelas línguas locais, o que chama a atenção para a reflexão sobre o prestígio que as línguas europeias têm em um país com tamanha diversidade linguística. Olanna, como professora, beneficia-se profissionalmente por conhecer outras línguas estrangeiras. As línguas locais nigerianas não são reconhecidas academicamente, sendo o inglês a língua do pensar. Para se expandir o pensar, do ponto de vista acadêmico, outras línguas europeias são visadas. O trecho a seguir mostra um trecho do romance em que seu posicionamento é evidente sobre o que tange essa situação.

Olanna sentou com eles por um tempo, mas falava um hauçá muito rápido, muito difícil de acompanhar. 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.

(ADICHIE, 2008, p. 53)

Olanna é professora universitária e estudou na Europa, logo tem vantagens por falar línguas europeias, mas sente essa conexão mais profunda com as línguas locais. Em alguns momentos, Olanna percebe a cultura de seu país como estrangeira, mas não porque a renega ou porque não se sente parte dela. Acredito que este distanciamento se dê por conta de seu olhar acadêmico sobre a cultura. Ao estudar em outro país, é possível ela tenha conseguido perceber seu próprio país com olhares estrangeiros, não para distanciar-se dele, para admirar a sua

complexidade e valorizá-la. Sua conexão com a cultura e língua pré-colonial é especialmente percebida quando visita sua família em Kano.

Visitar os tios é algo que faz bem a Ollana, voltar às origens lhe faz bem. Ela valoriza as culturas pré-colonização e tenta aproximar-se delas: “Resolveu ir para Kano porque se havia um lugar no mundo onde podia pensar com clareza, esse lugar era Kano” (ADICHIE, 2008, p. 262). Ela precisa ir a Kano para *pensar com clareza*, o que põe em cheque a ideia, por exemplo, de que a língua do pensar na Nigéria seria o inglês. Olanna precisa pensar sobre sua vida, assuntos pessoais, precisa tomar decisões importantes. Logo, sua fala abre espaço para a discussão sobre o pensar e a elitização do pensamento. Ao ir para Kano, ela escuta, por exemplo, palavras sábias de sua tia que são dignas de uma feminista, e é bem provável que talvez esta personagem nunca tenha se deparado com o termo feminista antes.

Da conversa que Ollana tem com a tia, destaco a seguinte frase: “Você nunca deve se comportar como se a sua vida pertencesse a um homem. Ouviu bem?”, disse tia Ifeka. ‘A sua vida pertence a você e só a você, *soso gi*’” (ADICHIE, 2008, p. 264). Este trecho nos leva a refletir sobre o pensar, o pensar que é independente do conhecimento acadêmico – lembrando que, na Nigéria, o conhecimento acadêmico vem em inglês. Assim, ela encontra na família de seus tios um refúgio e esse refúgio pode ser também associado ao fato de ela voltar-se para a parte da sua família que mais possui contato com os costumes pré-coloniais em seu país.

Apesar de sua forte relação com as culturas pré-coloniais, a história de vida de Olanna gera, em um(a) das/dos personagens do romance, uma crítica à postura da personagem perante a cultura de seu país. Ela é acusada de enxergar sua própria cultura como exótica, imagem esta que a antiga metrópole costumava e ainda costuma reproduzir e disseminar.

Ela [Olanna] pôs o copo na mesa. “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”.

“Às vezes você é igualzinha aos brancos, do jeito como ficam boquiabertos com coisas de todo dia.”
“Sou?”

“É brincadeira. Como é que você vai aprender a não levar tudo tão a sério morando com aquele professor maluco?” Mohammed levantou-se.

[...]

“Eu não sou como os brancos”, disse ela baixinho.
(ADICHIE, 2008, pp. 59-60)

Olanna sente a necessidade de se defender, mas, ainda assim, defende-se baixinho. Talvez ela estivesse se sentindo oprimida no momento e por isso não conseguia falar mais sobre o assunto, talvez nem quisesse, mas considero também a possibilidade de ela ter em algum momento se questionado se ela realmente não estaria pensando como “os brancos”. É possível delimitar essa fronteira? É possível definir até que ponto conseguimos resistir à colonização da mente? Olanna é uma personagem que nos faz refletir sobre estas questões, não apresentando respostas para elas, mas sim problematizando-as e expondo a sua complexidade, ao invés de dar respostas que, supostamente, resolveriam esse conflito. A escrita de Chimamanda Ngozi Adichie expõe este e outros conflitos por meio de suas/seus personagens. Essas questões ganham mais uma vez destaque na obra após o nascimento da filha de Olanna, já que ela passa a preocupar-se com o contato da filha com as outras crianças, filhas de famílias de classe social diferente da sua, pois a guerra as aproxima. Dentre as preocupações de Olanna como mãe está o medo de que sua filha pegue “o sotaque matuto” de sua colega: “Porém Olanna se preocupava, não queria que Baby pegasse o sotaque matuto de Adanna, uma doença qualquer com os furúnculos meio líquidos que ela tinha nos braços, ou as pulgas de Bingo, o cachorro magricela da menina” (ADICHIE, 2008, p. 380).

Se, em momentos da história, ela tenta evitar contato com outras pessoas de classe mais baixa, em outros, ela se mostra ciente das relações de poder existentes ao seu redor e do papel da língua inglesa nessas relações. É Olanna quem consegue enxergar em Amala uma mulher vulnerável, vítima da dominação social, que é, mais uma vez, marcada pela opressão da/o falante de língua inglesa sobre a/o não falante. Olanna se dá conta de que Amala faz parte de um sistema opressor e é desprovida de “armas adequadas para lutar”. Ao ver que Amala renegara a própria filha, fruto da traição de Odenigbo, Olanna vê-se na posição de assumir a responsabilidade de criar a menina, caso contrário a filha deles seria mais uma vítima dessa relação opressora subsidiada pela língua inglesa.

Nem uma vez ela [Amala] olhou para Odenigbo.
O que ela devia sentir por ele era um medo

reverente. Se Mama a tinha mandado entrar no quarto do filho ou não, o fato é que ela não disse não porque nunca lhe passou pela cabeça que pudesse dizer não. Odenigbo deu um cantada embriagada em Amala e ela se submeteu prontamente, sem levantar objeção nenhuma: ele era o patrão, falava inglês, tinha carro. Foi tudo como deveria ser.

(ADICHIE, 2008, p. 292)

A adesão de Amala ao plano de Mama é consequência de diversas relações de poder presentes na sociedade, da dominação do homem sobre a mulher, da classe alta sobre a classe baixa, da língua inglesa sobre a língua igbo. Todas essas relações opressoras geram formas de violência que atingem o indivíduo oprimido. O fato de Amala executar o plano de Mama é uma forma de violência cuja consequência é a rejeição de sua filha. A personagem é a representação de uma minoria oprimida que, muitas vezes, não tem como dizer não à dominação, seja ela consequência da imposição de ideais imperialistas, classistas, patriarcais ou mesmo uma intersecção desses e de outros discursos opressores.

2.2.3 Richard: Uma voz estrangeira na Guerra de Biafra

Enquanto Olanna se vê entre dois mundos, Richard, que é inglês, não se identifica com o seu país de origem e procura uma identificação com a Nigéria. É um personagem que vive a sensação de entre lugar, tanto no seu país de origem quanto no país que escolheu para viver. Assim que chega à Nigéria, Richard vai morar com Susan, que também é inglesa, mas ele não se identifica com o posicionamento dela e de seus amigos ingleses para com o país africano e sua cultura. Principalmente porque todos têm uma visão etnocêntrica e preconceituosa da Nigéria e de seu povo, e ridicularizam o seu interesse pela cultura e pelas pessoas do país. Susan, por exemplo, se vê superior às mulheres negras nigerianas. Uma das manifestações de sua superioridade está no fato de ela não sentir ciúmes de Richard por ele conversar com uma mulher negra nigeriana, já que, para Susan, esta mulher jamais poderia competir com ela, inglesa e branca:

[...] na volta; [Susan] 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.

(ADICHIE, 2008, p.69)

No período em que Richard vive com Susan, temos na narrativa vários momentos de críticas à elite branca e à sua visão do homem negro e da mulher negra nigeriana. É pelo ponto de vista de Richard que temos maior acesso à visão etnocêntrica do homem branco e da mulher branca. Richard se incomoda com tudo aquilo e não compartilha dos ideais de Susan e seus amigos:

[...] não gostava das festas de expatriados, nem da insistência de Susan para que ‘ficasse com os homens’ enquanto ela se reunia com as mulheres e trocava impressões sobre a vida na Nigéria. Sentia-se incomodado no meio daqueles homens. Eram quase todos ingleses, ex-administradores da ex-colônia, empresários da John Holt, Kingsway, GB Ollivant, Shell-BP e United Africa Company. Uma gente vermelha de álcool e de sol. Soltavam risadas e comentavam que a política nigeriana ainda era muito tribal, que talvez eles ainda não estivessem prontos para se autogovernar. [...] Quando Richard mencionava seu interesse pela arte 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 o 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.

(ADICHIE, 2008, pp.67- 68)

O fato de Richard não se dar bem com os homens, mas com as mulheres, aponta a relação da dominação patriarcal com a dominação colonial: Susan e seus amigos homens representam a elite branca opressora e preconceituosa e são ridicularizados no romance. Richard é um homem branco que se diferencia e se opõe a eles.

Escritor, Richard tem vontade de escrever sobre o país africano e sobre o que vivencia lá. Sua tentativa é frustrada, o que mostra o posicionamento da autora nigeriana sobre quem ela acredita que deva escrever a história de seu povo. O livro *The World Was Silent When We Died* vai sendo escrito durante a história e temos acesso a trechos dele no final dos capítulos, narrados pela perspectiva de Richard. A última frase do livro revela que, na verdade, quem escrevia o livro era Ugwu, o menino nigeriano que mal dominava a língua inglesa no início do romance. Richard é um estrangeiro, um homem branco que veio da antiga colônia e que tem interesse pela cultura nigeriana, mas Chimamanda Ngozi Adichie, em sua narrativa, deixa claro, pelos fatos ocorridos, que quem deve contar a história da Nigéria são os próprios nigerianos, mesmo que essa história seja contada em inglês. Assim, a representação de Richard reforça a militância da autora de que os problemas da África precisam ser resolvidos pela própria África.

O inglês chega ao país sem dominar nenhuma língua local e sem conhecer muito da cultura, mas mostra-se sempre interessado por elas. Ao sair da casa de Susan e passar a se relacionar com Kainene, irmã de Olanna, Richard começa a aprender e vivenciar mais a cultura local. Ele aprende inclusive igbo e faz questão de usá-lo sempre que pode. Richard se sente deslocado e se frustra por tentar entender e conviver com a cultura que ainda não compreende muito bem. É uma personagem que vive em um entre lugar por não pertencer à cultura nigeriana com a qual tanto se identifica.

Quando Richard vai morar com Kainene, irmã gêmea de Olanna, ele confessa o seu fascínio pelo continente africano, assim como a sensação de não pertencimento que tinha ao morar na Inglaterra: “Sempre fui uma pessoa solitária e sempre quis ver a África, por isso aceitei a licença que meu modesto jornal me deu e um empréstimo generoso de minha tia, e cá estou” (ADICHIE, 2008, p. 77). Richard se preocupa em escrever sobre a guerra, combatendo os textos da mídia etnocêntrica para a qual “cem negros mortos equivalem a um branco morto” (ADICHIE, 2008, p. 426) e tenta manifestar-se e publicar seus próprios textos sobre a guerra de Biafra.

Ironicamente, Kainene deixa à disposição de Richard dois criados, um deles é Jomo, o outro é Harrison. Harrison não tem um

nome inglês por acaso. O nome, que significa filho de Harry, faz referência à sua proximidade com a cultura da antiga metrópole. O criado é fascinado pela cultura do homem branco e, principalmente, por sua culinária, o que traz grande dissabor a Richard, que, por sua vez, mal pode esperar para provar a culinária local. Harrison é um(a) das/dos personagens que traz tom de humor à obra. Uma de suas obsessões culinárias é a beterraba, que Richard odeia e só come para não desagradar o criado, até quando chega ao seu limite: “‘Chega, Harrison, por favor’”, disse Richard erguendo a mão. ‘Chega de beterraba’” (ADICHIE, 2008, p.90). O criado ilustra bem a noção de colonização da mente. Sendo ele um admirador da cultura inglesa, é um grande conhecedor da culinária da antiga metrópole e despreza a culinária local: “‘Eu uso limão para fazer bolos; limão é bom para o corpo’, disse Harrison. ‘A comida dos brancos faz a gente saudável, não tem nada a ver com essas besteiras que nosso povo come’” (ADICHIE, 2008, p. 244).

Em um episódio da trama, Richard está à procura de uma erva local que combata a impotência sexual e Harrison, pelo seu pouco apego aos costumes locais, acaba não ajudando, levando Richard a perguntar a Jomo, o outro criado, sobre a tal erva.

Já devia saber que Harrison, com sua paixão excessiva por tudo que não fosse nigeriano, não era a pessoa certa para perguntar. Perguntaria a Jomo.

[...]

“Meu irmão teve problema antes porque a primeira mulher dele não fica grávida e a segunda também não fica grávida. Aí tem uma folha que o *dibia* deu e ele mascou. Agora gravidou duas.”

“Ah muito bom. Será que você consegue me arrumar essa erva, Jomo?”

[...]

Isso não funciona para branco, *sah*.”

“Não, não. É que eu quero escrever sobre o assunto.”

Jomo abanou a cabeça. “O senhor vai no *dibia* e masca a folha na frente dele. Não pra escrever, *sah!*”

(ADICHIE, 2008, pp. 90-91)

Apesar de Jomo ter o conhecimento que Richard buscava, por ser branco, o inglês não poderia ter acesso a tal erva e a tal conhecimento, pois ignorava o fato de que ela fazia parte de um ritual, não era simplesmente um medicamento. O que é tido como medicamento na cultura inglesa não é necessariamente um medicamento na cultura igbo. Desta maneira, Richard tenta domesticar o conceito de medicamento ao procurar por uma erva local. Ele tem um grande desejo de fazer parte daquela cultura e de vivenciá-la como um nigeriano, mas enfrenta a dificuldade em ser acolhido. Richard é um curioso, interessado pela cultura, mas não pode consumir a erva, tão pouco escrever a respeito dela, pois ela não é para escrever. O não dever escrever remete a não dever ser interpretada pelo homem branco como algo exótico, não virar literatura escrita pelo homem branco sob seu ponto de vista etnocêntrico. Ao mesmo tempo, o não escrever pode remeter também à preservação da cultura oral passada de geração para geração.

A presença de um personagem inglês na obra é uma forma de propor um revisionismo do “bom homem branco”, visão problemática presente na literatura canônica ocidental, que geralmente coloca as pessoas brancas como aquelas que salvaram as negras da escravidão, por exemplo. Richard está longe de ser uma dessas pessoas brancas. A sua participação na guerra é sempre colocada em discussão e seu posicionamento como homem branco na Nigéria é questionado e vastamente explorado pela narrativa. Isso ocorre, por exemplo, quando o personagem participa de conflitos ideológicos como aquele com Okeoma, que critica o seu interesse pela arte Igbo-Ukwu:

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

(ADICHIE, 2008, p. 134)

[...]

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

(ADICHIE, 2008, p. 135)

[...]

O que mais preocupava era a expressão no rosto de Okeoma: uma desconfiança desdenhosa que o

levou a pensar já ter lido em algum lugar que os africanos e os europeus seriam sempre irreconciliáveis. Era errado, da parte de Okeoma, presumir que ele fosse um daqueles ingleses que não dava aos africanos uma chance de possuir uma inteligência igual. Talvez estivesse mesmo surpreso, pensando bem, mas era a mesma surpresa que expressaria se uma descoberta semelhante fosse feita na Inglaterra ou em qualquer parte do mundo.

(ADICHIE, 2008, p. 136)

Longe de oferecer uma resposta pronta e inquestionável, Chimamanda Ngozi Adichie problematiza o papel de Richard naquela sociedade e os estereótipos associados tanto ao homem negro africano quanto ao homem branco europeu. O personagem de Richard é uma resposta à possibilidade de reconciliação entre os europeus e os africanos. Richard é um personagem que busca entender melhor as relações de poder existentes entre a Inglaterra e a Nigéria, questionando o seu próprio pensamento, suas próprias atitudes. Quando ele diz que “talvez estivesse mesmo surpreso”, está aberto a enxergar os próprios preconceitos. Ele tem consciência da complexidade do seu papel naquela sociedade e está disposto a escutar e a aprender mais sobre suas próprias atitudes. Não é por acaso que sua profissão é a de escritor.

Outra instituição amplamente criticada no romance é a mídia internacional. A forma como ela aborda a guerra de Biafra em seus noticiários é tema de diálogos na obra, em muitos dos quais Richard está envolvido. Ele passa a ter um papel importante na guerra, pois fica encarregado de escrever sobre ela a partir do ponto de vista de quem a está vivendo. As condições não são ideais, ele não é jornalista, não é negro e nem nigeriano, contudo é sua a voz que será ouvida. O momento em que ele é contratado para representar a Nigéria no exterior é um momento crítico para o personagem que se vê em uma posição de privilégio, um privilégio que não queria ter, por ter consciência de que quem deveria ser escutado eram os próprios nigerianos:

“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 escreve por ser um branco. Escute, a verdade é que esta não é a sua guerra. Esta não é sua causa. Seu governo tira

you daqui assim que solicitar. De modo que não basta carregar 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.

[...]

Madu calou-se uns instantes, para recobrar o fôlego, e Richard disse: “Certo, eu aceito”. *Eles não podem simplesmente continuar calados enquanto nós morremos*, ressoava em sua cabeça.

(ADICHIE, 2008, p. 355)

Por fim, quando o povo igbo se torna independente e forma o estado de Biafra, Richard se sente esperançoso. Ele, enfim, sente que pode recomeçar sua história e fazer parte daquele grupo, “ele seria biafrense de um jeito que jamais poderia ter sido nigeriano – estava ali desde o início; tinha partilhado o parto. Faria parte” (ADICHIE, 2008, p. 220).

3. TRADUÇÕES BRASILEIRA E PORTUGUESA DE *HALF OF A YELLOW SUN*

3.1 VIOLÊNCIA, ESTRANGEIRIZAÇÃO E VISIBILIDADE: O DISCURSO DO OPRIMIDO COMO RESISTÊNCIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO

De acordo com Rajagopalan (2000), a tradução é uma forma de violência vista pela tradição logocêntrica como lamentável e que precisa ser contida. O discurso logocêntrico exalta o original e preza pelo seu respeito, acredita que uma boa tradução é aquela que flui e que não aparenta ser uma tradução, podendo mesmo passar-se por um texto original. Ainda, o discurso logocêntrico “aceita o anonimato como condição própria de seu ofício” (RAJAGOPALAN, 2000, p. 124), ou seja, é um discurso que exalta a domesticação do texto e a invisibilidade do/a tradutor(a).

Contrário a essa visão e com base em teorias mais recentes inspiradas nas reflexões pós-modernas, Rajagopalan (2000, p.124) defende que a violência é, na verdade, “um dos traços definidores da tradução”. Nesta perspectiva, a violência na tradução “passa a ser uma questão a ser investigada e compreendida, e não vista como fonte de embaraço” (RAJAGOPALAN, 2000, p. 125). Assim como a tradução, o próprio uso da língua inglesa na criação de uma obra literária por uma escritora como Chimamanda Ngozi Adichie – que não tem o inglês como sua língua materna – é uma violência, pois traduz-se a cultura igbo para a língua europeia.

A *tradução criativa* é uma forma de escrita que expõe violência assim como a tradução interlingual o é quando busca estrangeirizar o texto. Ambas contribuem para a reflexão e a construção de uma literatura em um mundo que vive recentes reflexos do colonialismo e que continua sendo fortemente influenciado por essa política. O uso da língua inglesa, por exemplo, substitui o uso das línguas autóctones, levando muitas delas à perda de prestígio ou até mesmo à extinção, o que também é uma forma de violência.

Venuti (1998), em seu livro *Escândalos da tradução*, alerta para o baixo número de traduções para o inglês nos Estados Unidos. De acordo com o teórico, “a tradução sem dúvida, ocupa uma posição marginal nas culturas anglo-americanas” (VENUTI, 1998, p. 302). Os Estados Unidos são um país que, em geral, tem muito mais interesse em consumir a própria língua do que em ter contato com literaturas de outras línguas e culturas. Além disso, o autor afirma que a maioria das

obras que chegam ao público anglo-estadunidense são literaturas que reforçam os seus próprios valores. Para Venuti (1998), a escolha de obras a serem traduzidas para o inglês é feita a partir da priorização de obras que confirmem o que já se espera de uma cultura. Esta seleção de obras a se traduzir, baseada neste tipo de critério, reforça estereótipos e mantém seu foco no que seria mais interessante para o mercado.

Chimamanda Ngozi Adichie, no conjunto de sua obra até então, escreve com frequência sobre personagens nigerianas(os) de classe média, o que já rendeu críticas por não escrever uma literatura “verdadeiramente africana”⁵⁵. Mas Chimamanda Ngozi Adichie critica esses rótulos, pois acredita na importância de se contar histórias que vão além das esperadas pelo público em geral. Para a escritora, o fato de escritores africanos serem incentivados a escrever histórias que condizem com o estereótipo de África esperado pelas editoras é um equívoco que começa pela generalização de um continente com 50 países e com um número ainda maior de culturas originárias, que é costumeiramente tratado como um único bloco. Deste modo, ao contarmos sempre a mesma história sobre um povo, essa história acaba tornando-se a única verdade sobre ele. Apesar de já ter sido criticada por escrever sob o ponto de vista da classe média nigeriana, ao lermos a obra da escritora, fica evidente que ela combate o perigo de uma única história diversificando suas/seus personagens em gênero, orientação sexual, religião, cor e classe social.

Venuti, enquanto tradutor, tem uma postura semelhante ao procurar diversificar ao máximo suas traduções. Contando diferentes histórias e fugindo, sempre que possível, de textos que enriquecem estereótipos, Venuti busca estrangeirizar suas traduções, pois acredita que esta forma de traduzir é mais “respeitosa com a cultura estrangeira (VENUTI, 1998 apud RAJAGOPALAN, 2000)”.

Sabemos que essa relação é complicada e que estrangeirizar nem sempre é, por si só, uma forma de resistência, já que envolve outros fatores como, por exemplo, as relações de poder estabelecidas no processo de tradução. Acredito na importância da consciência política do/a tradutor(a) ao posicionar-se diante das suas escolhas, seja ela a escolha de qual texto traduzir, seja ela referente a escolhas tradutórias dentro do próprio texto. É importante que o/a tradutor(a) esteja ciente de

⁵⁵Como afirma a autora em sua palestra *The danger of a single story*. Disponível em:

<http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story> Acesso em: 3 de Julho de 2014.

que suas escolhas não são neutras. Para Rosvitha Friesen Blume e Patricia Peterle (2013, p.9):

O estar no mundo é por si só um ato político. Optar por a ou b, pode parecer, à primeira vista, uma escolha simples, mas por detrás desse gesto há, certamente, uma rede de relações não neutra. Um gesto, uma escolha, não é nunca um ato neutro.

É buscando uma consciência maior sobre a atividade tradutória e sobre as consequências das escolhas feitas por cada projeto tradutório que analiso duas traduções da obra *Half of a Yellow Sun* neste capítulo. A primeira é a tradução brasileira feita por Beth Vieira⁵⁶. Vieira traduz para a Companhia das Letras desde 1996 e sua última tradução publicada pela editora é o livro *Não me Abandone Jamais* (Nova Edição), do escritor japonês Kazuo Ishiguro. *Meio Sol Amarelo* foi a primeira obra de Chimamanda Ngozi Adichie traduzida pela editora no Brasil, embora este seja o segundo romance da autora.⁵⁷ Dentre outras/os autoras/es traduzidas por Beth Vieira destaco Nadine Gordimer, Doris Lessing, Michael Cunningham e Ali Smith.

Tânia Ganho⁵⁸ é a tradutora da versão portuguesa da obra e também traduz o título de *Half of a Yellow Sun* como *Meio Sol Amarelo*. Ela também é responsável pela tradução do romance *Purple Hibiscus* (A Cor do Hibisco), ambas traduções publicadas pela editora Asa. Assim como no Brasil, o livro *Half of a Yellow Sun* foi o primeiro da autora traduzido em Portugal. Mais dois livros de Chimamanda Ngozi Adichie foram publicados pela editora Dom Quixote: *The Thing Around your Neck* (A Coisa a Volta do teu Pescoço) e *Americanah* cujo título também foi mantido. Tradutora profissional, Tânia Ganho traduz para diversas editoras como a Porto Editora e a Pergaminho. Dentre seus

⁵⁶ Página da tradutora pela Companhia das Letras. Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00624#none>> Acesso em 02 de abril de 2016.

⁵⁷ O primeiro livro de Adichie, *Purple Hibiscus*, foi traduzido três anos depois com o título de *Hibisco Roxo*, em 2011, pela tradutora Julia Romeu, que também foi responsável pela tradução do último romance da escritora, *Americanah*, cujo título foi mantido como o original.

⁵⁸ A tradutora possui uma página oficial onde temos acesso ao seu trabalho como tradutora e como escritora. Disponível em: <<http://www.taniaganho.com/>> Acesso em 02 de abril de 2016.

trabalhos estão traduções de Dan Brown, Jeanette Winterson, Annie Proulx e Ali Smith. Além de tradutora Tânia Ganho é escritora, tendo quarto romances publicados. Seu último romance, *A Mulher-Casa*, foi aclamado pela crítica e é um exemplo do novo feminismo escrito em Portugal, de acordo com informações que constam em seu próprio site. No Brasil, em julho de 2011, ela ganhou o primeiro lugar em um concurso de contos na cidade de Araçatuba, em São Paulo, na categoria internacional.

3.2 NOTAS: O QUE MAIS AS TRADUÇÕES E AS EDIÇÕES CONTAM AOS SEUS LEITORES?

A tradução do texto em Portugal (TA2) possui um número consideravelmente maior de notas de rodapé do que a tradução do texto no Brasil (TA1). Já na epígrafe do livro de TA2 temos uma nota do editor indicando a fonte da citação e a informação de que o livro não tem tradução em Portugal até o momento. Além desta, existem notas da tradutora ao longo do romance, totalizando 25 notas.

Em TA1, temos 3 notas no corpo do texto, sendo uma delas assinalada como nota da tradutora. Uma das notas do texto brasileiro faz referência a uma expressão em língua inglesa e as outras duas são referentes a dois poetas ingleses, cujos poemas aparecem no texto da escritora nigeriana. Uma das referências (ADICHIE, 2008, p.103) menciona o poema de onde o trecho é retirado, o nome do poeta (Robert Browning), sua data de nascimento e morte, e o nome do tradutor responsável pela tradução presente na obra (Alípio Correia de France Neto). Já a outra faz referência ao título do poema e ao nome do autor (A. E. Housman) apenas.

Mesmo sendo poucas notas, chama-me a atenção o fato de que, embora se trate de um romance intercultural, todas as notas existentes em TA1 fazem referência ao universo britânico, nenhuma ao nigeriano, biafrense ou igbo, por exemplo. Por outro lado, em TA2, a grande maioria das notas são referentes a personalidades ligadas à política, à literatura ou ao universo militar nigeriano. Houve uma preocupação nítida da tradutora em explicitar eventos históricos, principalmente os que não foram contextualizados a ponto de trazer informações ao/à leitora(a) que desconhece este contexto. Deste modo, o leitor interessado no livro com vistas a conhecer um pouco mais sobre a política e a história de Biafra, beneficiar-se-á com a edição portuguesa (TA2). Já o leitor interessado em literatura nigeriana, por exemplo, pode chegar,

pelas notas, até o trabalho dos escritores Onuora Nzekwu e Chinua Achebe.

Nas notas de Tânia Ganho, existem também referências a personalidades da Inglaterra ou de outros países africanos envolvidos na guerra de Biafra – como a Tanzânia – assim como notas referentes a tradições, estilos musicais e documentos históricos da Nigéria. Ao contextualizar os costumes, algumas notas de Tânia Ganho auxiliam e contribuem para a compreensão do texto, por exemplo, como a nota referente ao costume de se levar vinho de palma ao se pedir uma mulher em casamento:

– Boa viagem, *ije oma*. Depois avisamos-te, quando a família do Onyeka nos disser que está pronta para fazer a cerimônia do vinho de palma.* Será daqui a uns meses.

*Antes do casamento, o noivo e os seus familiares levam vinho e palma e os seus familiares levam vinho de palma à casa dos pais da noiva e ambas as famílias são oficialmente apresentadas uma à outra. A data do casamento e o preço da noiva são estipulados nessa altura.

(ADICHIE, 2009, p. 156)

Sem a nota, o leitor não teria mais informações sobre esse costume, apesar da contextualização – sabe-se que Onyeka pediu Anulika em casamento – e da menção do mesmo costume em outros momentos da narrativa, como quando Ugwu teme que a menina de quem gosta (mas com a qual não pode casar) receba uma proposta de casamento (ADICHIE, 2006, p. 9). Mesmo que a contextualização seja suficiente para que o leitor entenda a relação do vinho de palma com o casamento, a explicação do costume traz outras informações além das necessárias para o entendimento da narrativa, tornando a nota um texto paralelo à obra.

Assim, algumas notas funcionam mais como textos paralelos, já que sua ausência não prejudica a compreensão do romance. Este tipo de nota, como paratexto, acrescenta informações e contribui para a experiência do leitor, como no caso na nota referente ao estilo musical *high life*:

Olanna nodded to the High Life music from the car radio.

(ADICHIE, 2006, p. 26)

Olanna meneava a cabeça ao ritmo da música High Life que tocava no rádio do carro.

(ADICHIE, 2008, p. 37)

Olanna acenava com a cabeça ao som da música *high life** que tocava no rádio do carro.

* Primeira grande corrente de música popular da África Ocidental, criada no Gana caracterizada por percussão e ritmos indígenas e letras de cariz local. O seu nome advém do estilo de vida da alta sociedade africana, que foi a sua grande patrocinadora.

(ADICHIE, 2009, p. 39)

Não é preciso de notas para saber que *high life* é um estilo musical, pois isso já aparece no texto. As informações na nota contextualizam o ritmo historicamente e descrevem as características deste ritmo.

As notas em TA2 proporcionam um maior diálogo do leitor com o contexto nigeriano, reforçando que o que se lê é um romance escrito por uma nigeriana. Já as notas em TA1 reforçam o fato da obra ter sido escrita em inglês. Assim como as palavras em igbo escolhidas por Chimamanda Ngozi Adichie para estarem no romance, a tradutora Tânia Ganho escolhe determinadas palavras ou situações a respeito das quais acha relevante apresentar mais informações do que as contidas no romance. Assim, ao traduzir, Tânia Ganho divide o seu aprendizado com o/a leitora(a) e, ao mesmo tempo, acaba por destacar elementos na cultura de partida que ela considera mais relevantes ou interessantes. Tal característica visibiliza sua presença e a sua voz no texto enquanto tradutora e, explicitar as escolhas da tradutora, revela muito sobre a sua posição política ao traduzir.

Já no primeiro capítulo do romance temos uma questão tradutória relevante para a obra. Quando Ugwu conhece Odenigbo, este usa uma expressão que, ao fim da narrativa, torna-se chave para discutir-se não só a relação entre esses dois personagens entre si como também a forma como pensamos a representação de Ugwu no romance e seu papel na sociedade Nigeriana pós-Guerra de Biafra. Refiro-me ao momento em que o padrão chama o adolescente de *my good man*. Esta forma de tratamento é retomada na última frase do livro, mas em uma situação inversa. Desta vez é Ugwu que a utiliza dirigindo-se a Odenigbo. Ao pensar em sua tradução, é necessário que as tradutoras pensem na sua retomada também. As tradutoras de TA1 e TA2 optaram por escolhas

tradutórias diferentes e apenas Beth Vieira (TA1) opta por usar uma nota da tradutora.

Where are you, my good man?" He said *my good man* in English.

(ADICHIE, 2006, p. 7)

"Cadê você, meu bom homem?"* Ele disse *my good man* em inglês.

* *My good man* é uma forma de tratamento que tanto pode ser cortês como ironicamente polida. (N. T.)

(ADICHIE, 2008, p. 15)

– Onde está, meu amigo? Disse <meu amigo> em inglês.

(ADICHIE, 2009, p. 16)

A tradução brasileira (TA1) traz soluções tradutórias diferentes para traduzir o mesmo termo. A primeira opção foi por uma tradução mais literal, mantendo a proximidade estrutural com a expressão em inglês. Essa opção pode ter também relação com o fato de a sua próxima ocorrência ser um decalque da expressão em inglês. Logo, teremos a expressão traduzida e a expressão original, lado a lado, oferecendo ao leitor transparência quanto à tradução – o leitor sabe que está diante de uma tradução e é lembrado disso neste momento. A opção da tradutora apresenta um texto que se anuncia como tradução e não busca uma fluidez que proponha se passar pelo original. Além de o texto contar com a expressão em língua fonte (doravante LF) e língua alvo (doravante LA), a expressão em LF aparece com uma nota de rodapé, nota esta que traduz a expressão e explica em que contextos ela pode ser utilizada, tendo, assim, um impacto significativo na interpretação do texto de Chimamanda Ngozi Adichie.

A nota em TA1 apresenta uma definição com dupla possibilidade de interpretação e, diante disto, a tradutora se mantém imparcial quanto a qual das interpretações seria a mais adequada ao contexto do romance. Acredito que a nota seja uma forma de manter a estrangeirização do termo a partir do momento que se mantém sua ambiguidade. Não acredito que a nota dite qual seria a interpretação escolhida pela tradução, pelo contrário, penso que seja uma forma adotada pela tradutora de dividir com o/a leitora(a) possibilidades de interpretação do texto, ao invés de se colocar como única conhecedora do verdadeiro

sentido do texto. As opções de tradução deste trecho em TA1 ampliam as possibilidades de interpretação da obra. Já em TA2, se há preocupação com a possível ambiguidade, ela estaria no contexto estabelecido: alguém com quem se tem uma relação de dominação é chamado de amigo, reproduzindo talvez aspectos do colonialismo português.

3.3 TRADUÇÃO DO INGLÊS CRIOULO E DESVIOS DO INGLÊS PADRÃO

Os capítulos da história que são narrados pela perspectiva de Ugwu apresentam-se como um desafio para a tradução, devido (i) ao interesse do personagem em aprender a língua inglesa, que culmina em reflexões sobre o seu uso e emprego; (ii) aos registros constantes de uma fala não padrão, pois a personagem inicialmente não completou seu letramento em língua inglesa, e (iii) à presença de registros da pronúncia de palavras em inglês não formal de forma criativa pela autora.

Um dos desafios tradutórios mais óbvios no romance talvez seja o uso das palavras *sah* e *mah*, já mencionadas no capítulo anterior. O fato destes termos não pertencerem ao registro formal do inglês e aparecerem inúmeras vezes no romance torna sua tradução uma decisão delicada. Os termos têm grande importância por simbolizar as relações de poder existentes em uma Nigéria independente, que remetem às relações de poder existentes no período colonial.

O trecho a seguir foi escolhido para análise por ser um trecho em que as/os próprias(os) personagens discutem o uso ou não do termo *sah* e também por ser o momento em que o termo é traduzido, em um contexto mais explícito, para o/a leitora(a) não igbo que possa ainda não ter se dado conta de que a palavra *sah*, em inglês crioulo, refere-se à palavra *sir* em inglês formal. Com isso, a tradutora permite que seu/sua leitora(a) faça parte também do processo tradutório, utilizando suas próprias estratégias e se baseando em seu conhecimento de mundo para inferir o significado da palavra:

‘Odenigbo. Call me Odenigbo.’
 Ogwu stared at him doubtfully. ‘Sah?’
 ‘My name is not Sah. Call me Odenigbo.’
 ‘Yes, sah’
 ‘Odenigbo will always be my name. *Sir* is arbitrary. You could be the *sir* tomorrow.’
 ‘Yes, sah – Odenigbo’

(ADICHIE, 2006, p. 13)

"Odenigbo. Me chame de Odenigbo."

Ugwu olhou para ele com ar de dúvida. "Sah?"

"O meu nome não é Sah. Me chame de Odenigbo."

"Pois não, sah."

"Odenigbo será sempre o meu nome. *Sir* é acidental. Você pode vir a ser o *sir* amanhã."

"Pois não, *sah* – Odenigbo."

(ADICHIE, 2008, pp. 22-23)

– Odenigbo. Trata-me por Odenigbo.

Ugwu olhou para ele com um ar interrogativo.

– Patrão?

– Eu não me chamo patrão, trata-me por Odenigbo.

– Sim, patrão.

– Odenigbo será sempre meu nome, enquanto que

<patrão> é arbitrário. Amanhã podes ser tu o

<patrão>.

– Sim, patrão... Odenigbo.

(ADICHIE, 2009, p. 23)⁵⁹

A opção presente em TA1 é a de manter o termo tal qual na obra de Adichie. Um decalque dos termos *sah*, que é um registro do inglês local, é mantido, marcando as diversas variações da língua inglesa existentes na região. A opção pelo decalque também da palavra *sir* traduz para o inglês o termo *sah* além de manter o contraste entre Odenigbo e Ugwu e, conseqüentemente, causando um estranhamento em seu leitor. Em TA1, a tradutora prevê um(a) leitora(a) com um conhecimento mínimo de inglês, ou com um interesse mínimo na língua, ou ainda um leitor que busca um certo estranhamento ao ler a obra, pois em nenhum momento na narrativa os termos são traduzidos para a língua portuguesa.

A referência que ajudaria o/a leitora(a) de língua portuguesa em TA1 a compreender o termo *sah* é a mesma disponível para o/a

⁵⁹ O trecho é retirado da tradução para português de Portugal. A tradução *Meio Sol Amarelo* é de Tânia Ganho e publicada pela editora ASA. Este é o TA2) da análise apresentada. Sempre que qualquer trecho da obra for analisado nesse trabalho e três trechos forem apresentados, o terceiro trecho será sempre a tradução portuguesa.

leitora(a) do TF: a fala de Odenigbo que utiliza o termo *Sir*, contextualizando-o. Esta é a estratégia adotada pela autora do TF. A contextualização é tratada por Chantal Zabus como uma das estratégias tradutórias vastamente utilizadas por escritores pós-coloniais em suas escritas.

Em TA2, há uma opção claramente domesticadora para a tradução do termo, não só quanto à língua inglesa, mas também quanto à marcação do uso de um inglês local na obra, que aparece, principalmente, utilizado por Ugwu. Ambos os termos, *sah* e *sir*, são traduzidos como *patrão*, sem variação. A única estratégia usada na tradução para diferenciar o registro de fala de Ugwu para o de Odenigbo é o uso de chevrons que tem, entre outras funções, destacar palavras traduzidas do inglês para o português na obra portuguesa. Se considerarmos a pontuação como uma ferramenta utilizada para destacar a interculturalidade na obra, é preciso considerar que, mesmo que o leitor chegue à percepção de que as ocorrências da palavra *patrão* representam registros diferentes do mesmo termo, a linguagem não padrão não tem visibilidade nesse tipo de escolha. Desta maneira, ainda que a escolha em TA2 não reforce a diferença de registros entre a fala de Odenigbo e Ugwu, ela reforça e recria para o contexto português as relações de poder na Nigéria independente.

Mesmo quando a história não está sendo narrada pela perspectiva de Ugwu, temos acesso ao seu registro informal quando ele se dirige à Olanna, por exemplo, no capítulo 20. Em TA2, temos a domesticação do termo *mah*, assim como temos a domesticação do termo *sah*. No trecho a seguir, vemos que o acréscimo do pronome possessivo antes do pronome de tratamento *senhora* reforça a relação de poder entre as/os personagens. Além disso, aproxima a tradução do/a leitora(a) português/a e da sua cultura, pois o termo faz referência ao colonialismo português. Isso é especialmente interessante do ponto de vista político exposto no romance, mesmo que evite apresentar um registro informal relevante na obra.

‘Master looks like somebody that is crying every day, mah,’ Ugwu said to her in English.
(ADICHIE, 2006, p. 228)

“O Patrão parece alguém que chora todo dia, *mah*”, disse Ugwu para ela em inglês.
(ADICHIE, 2008, p. 65)

- O senhor anda com cara de quem chora todos os dias, minha senhora – disse Ugwu em inglês.

(ADICHIE, 2009, p.286)

A primeira frase do trecho supramencionado apresenta um registro diferente do registro formal. A crítica acerca da literatura pós-colonial, como afirma Maria Tymoczko (1999, p. 34), pode trazer dificuldades, uma vez que nem sempre temos como definir se há um desvio de norma padrão, uma variação linguística com a qual o/a tradutor(a) não está familiarizado (como o crioulo), um elemento cultural ou simplesmente uso da licença poética dentro daquele universo ficcional.

Uma das características mais desafiadoras de se escrever sobre literatura pós-colonial e de culturas minoritárias é estabelecer um padrão de julgamento, pois é difícil separar a criatividade da/do escritor/a da desautomatização associada à importação de novos materiais culturais, novas poéticas e novos padrões linguísticos derivados do substrato cultural da cultura da/o autor(a). É fácil exagerar nas leituras de características como metáforas, transposições linguísticas de características obrigatórias de uma língua nativa, ou mudanças na distribuição de frequência associados a uma variante dialetal; um(a) crítica/o pode entender algo referente à cultura da/o escritor/a pós-colonial como criatividade autoral. Quando é claro que a/o autor(a) exercita suas habilidades de seleção, o tanto que a/o autor(a) cria pode ser menos claro.⁶⁰

⁶⁰ One of the most challenging features of writing about post-colonial and minority-culture literature is constructing a standard of judgment, for it is difficult to sort out the creativity of the writer from the deautomatization associated with the importation of new cultural materials, new poetics and new linguistic patterns derived from the cultural substratum of the author's culture itself. It's easy to overread such features as metaphor, linguistic transpositions of obligatory features of a native language, or shifts in frequency distribution associated with a variant dialect; a critic may take the cultural givens of a post-colonial writer as authorial creativity. While it is clear that the author exercises mastery in selection, the extent to which the author creates may be less clear. [Tradução minha]
(TYMOCZO, 1999, pp. 34-35)

Essa fuga à norma é um desafio para o/a tradutor(a). O livro é escrito em inglês com elementos igbo, cujo domínio não é exigido das/os tradutoras/es. Isto porque o livro é escrito para um público leitor da língua inglesa, o que sugere que o desconhecimento da língua igbo não é um problema. Deste modo, as traduções, em geral, mantêm os termos em igbo no romance, até mesmo porque essa é uma característica recorrente em obras pós-coloniais. Contudo, é importante lembrar que essas palavras também são estrangeiras para muitos leitores que as leem no TF. Neste sentido, a falta de conhecimento da língua e cultura em questão passa a ser um desafio para o/a tradutor(a). Este(a), provavelmente, não saberá identificar se as fugas à norma fazem referência a um elemento cultural, se são uma tentativa de representar em inglês a estrutura do igbo ou se seria apenas uma tentativa de escrever uma frase que não correspondem à língua padrão para a fala de um personagem não letrado. Diante dessa especificidade do texto pós-colonial, o maior desafio para suas/seus tradutoras/es é não apagar a criatividade do/a Outra/o, já que ela nem sempre é evidente para alguém que não pertença àquela cultura ou aquele grupo linguístico.

Essa dificuldade não impede o/a tradutor(a) de identificar essas marcas e recriá-las levando em consideração as questões políticas envolvidas no processo de (re)criação. Mas, para isto, é preciso permitir que a sua forma de escrever seja transformada no ato de tradução. É preciso permitir-se estranhamentos para percebê-los e recriá-los. No TA1, seguindo o padrão dos trechos analisados até agora, buscou-se uma aproximação do original pela tradução mais literal, o que pode ser interessante caso a fala seja uma tentativa de transcrever para o inglês a estrutura da língua igbo. A estrutura causa um estranhamento ao leitor de língua portuguesa, que não terá dificuldades em entender a frase, mas que estranhará uma estrutura não muito comum. No TA2 o estranhamento da frase também é mantido, porém o seu início é domesticado, não causando tanto estranhamento assim. O estranhamento está no final da frase e no efeito causado ao lermos a frase por inteiro. No TA1 o estranhamento começa antes, a frase toda foi traduzida de forma em que soasse estranha, do início ao fim.

As mudanças na vida de Ugwu o distanciam da vida na zona rural em que morava com seus pais, causando estranhamento em sua irmã, Anulika, quando esta o reencontra. A fala da irmã enfatiza a forma como Ugwu pronuncia suas palavras em inglês, buscando, aparentemente, aproximar-se do inglês padrão, que é o inglês falado por seu patrão e sua patroa – o inglês falado por pessoas cujo poder aquisitivo se diferencia

do de Ugwu e de sua família. Anulika demonstra sua percepção do contraste entre as duas realidades refletidas na fala do irmão e parece não acreditar que o irmão possa fazer parte daquele mundo onde a língua inglesa padrão – não crioula – tem papel fundamental. Por isto, ela teme que ele não volte a fazer parte do mesmo universo que ela.

Isso tudo é demonstrado por Anulika ao estranhar os hábitos de Ugwu e a forma como ele passa a falar inglês. A presença deste tipo de conflito no romance apresenta, de forma contextualizada, como as nossas escolhas linguísticas são atos político: cada escolha é um posicionamento. Retomo Blume e Peterle (2013, p. 9) para observar que nossas escolhas não são neutras, e a percepção das diferentes escolhas que o menino faz, agora que não convive mais com sua família em sua vila, torna possível a percepção também de questões políticas que precisam ser consideradas.

Ugwu não só cozinha de maneira diferente, como fala de maneira diferente. Não são apenas seus hábitos alimentares que estão em questão aqui, a mudança na forma de falar de Ugwu, para Anulika, o afasta de sua aldeia. É importante notar que o contraste entre as duas realidades é revelado pela forma como Anulika chama a atenção de Ugwu para a sua pronúncia e como esta pronúncia é transcrita por Chimamanda Ngozi Adichie. Se Anulika percebe a mudança em Ugwu, nós leitoras/es também percebemos, pois é pela fala dela que temos acesso a este contraste. Esta informação não está na voz do/a narrador(a) apresentando a perspectiva do menino sobre o episódio, e sim no diálogo. A forma como essa conversa acontece é mais um elemento no texto que chama a atenção do leitor para as relações de poder associadas ao uso ou não da língua inglesa e a maneira como se usa a língua.

‘We boil our yam with butter.’

‘We boil our yam with *boh-tah*. Look at your mouth. When they send you back to the village, what will you do? Where will you find *boh-tah* to use to boil your yam?’

(ADICHIE, 2006, p. 121)

“A gente cozinha o nosso na manteiga.”

“Nós fervemos nosso inhame com *mã-teii-ga*. Olha só pra você. Quando eles mandarem você de volta para cá, o que vai fazer? Onde é que vai achar *mã-teii-ga* para cozinhar seu inhame?”

(ADICHIE, 2008, p. 146)

-Nós cozemos o inhame com manteiga.

-Nós cozemos o inhame com *man-tai-ga*. Olhame só para maneira como falas! Quando te mandarem de volta para a aldeia, o que é que vai fazer? Onde é que vai arranjar <<mantaiga>> para pões na água do inhame?

(ADICHIE, 2009, p. 158)

Na fala de Anulika, temos uma transcrição de como ela pronunciaria a palavra *butter*, zombando de seu irmão. Para isso, ela fala pausadamente e exagerando na pronúncia. Em TA1, este exagero é marcado pela pronúncia enfática do *i* na palavra manteiga e da substituição do *an* por *ã*. Pela ênfase no *i*, que nem sempre é pronunciado nas variações do português brasileiro (e quando pronunciado, não é enfatizado), temos a percepção de uma pronúncia exagerada. Em TA2, temos uma estratégia um pouco diferente. O exagero é marcado pela substituição do ditongo *ei* pelo ditongo *ai*, alterando a grafia da palavra. A alteração é possível uma vez que, de fato, favorece a noção de pronúncia exagerada do som schwa, que é muito recorrente na variação portuguesa da língua. O schwa é um som fraco e breve comum em sílabas átonas. O uso da letra *a* como representação do som schwa, tende a gerar, no leitor português, a leitura exagerada do som na palavra soletrada ou, até mesmo, da palavra grafada erroneamente, que culmina na produção de um som de *a*.

Comentários sobre pronúncia são recorrentes na obra de Chimamanda Ngozi Adichie e nos proporcionam o acesso a diferentes variantes linguísticas ao longo de sua obra, sejam elas referentes às línguas locais ou à língua europeia oficial da Nigéria, o que leva as tradutoras a recriarem essas alterações para a LA. Em muitas de suas falas públicas, a escritora nigeriana altera sua voz ao parafrasear falas de outras pessoas, uma característica típica de uma contadora de histórias. Na palestra *The Danger of a Single Story* (2009), por exemplo, ela muda a voz para imitar sua mãe. Acredito que essas tentativas de transcrever maneiras de se falar que não correspondem à escrita formal são tentativas de aproximar o texto escrito da contação de histórias orais, valorizando essa tradução. O menino High-Tech, que, em TA2, é conhecido por Alta Tecnologia, foge da norma padrão da língua inglesa ao se comunicar. Esta fuga chama a atenção de Ugwu, que, nesse momento do romance, já domina com mais segurança a língua inglesa em sua variedade padrão.

‘I do rayconzar meecheon,’ High-Tech announced, speaking English for the first time. Ugwu wanted to correct his pronunciation of *reconnaissance mission*, the boy certainly would benefit from Olanna’s class.

[...]

‘That word you call re-con-zar is reconaissance,’ he said.

(ADICHIE, 2006, p. 358)

“Eu saio em “*reiconzar michon*”, declarou ele, falando em inglês pela primeira vez. Ugwu queria corrigir a pronúncia de missão de reconhecimento, dizer a ele que o certo era *roconnaissance mission*; o garoto certamente se beneficiaria com umas aulas de Olanna.

[...]

“Aquela palavra que você chamou de rei-con-zar é *reconnaissance*”, disse ele.

(ADICHIE, 2008, pp. 415-416)

- Eu faz missons de reconhecimento – anunciou Alta Tecnologia, falando em inglês pela primeira vez.

Ugwu teve vontade de corrigir e dizer que a pronúncia correta era <<missões de reconhecimento>>. O rapaz bem que precisava de umas aulas com Olanna.

[...]

- Não é <<recocimento>> que se diz e sim <<reconhecimento>> – disse Ugwu.

(ADICHIE, 2009, p. 445)

A obra de Chimamanda Ngozi Adichie, por constantemente traduzir de forma criativa a língua e cultura fonte igbo e apontar ou utilizar um inglês crioulo, constantemente se refere à língua em que as/os personagens estão se comunicando. Isto permite que as tradutoras usufruam do estilo de escrita da escritora nigeriana para expor as suas estratégias tradutórias. No trecho anterior, em TA2, houve a possibilidade de domesticar o texto sem que o contexto estrangeiro fosse descartado. A tradutora domesticou o registro informal em inglês recriando-o como registro informal em português. Esse tipo de estratégia evita que a tradução se torne obscura ao leitor, o que é comum quando se mantêm palavras estrangeiras na tradução.

Ao estrangeirizar o inglês informal do menino High-Tech, a tradutora em TA1 mantém o registro em língua inglesa. Embora, como já mencionado, Vieira tenha em mente um leitor com algum conhecimento da língua inglesa ou, pelo menos, nela interessado, transparece, em sua tradução, a noção de que este leitor, pode ser desprovido de conhecimentos linguísticos mais aprofundados, como, por exemplo, a noção do padrão fonológico da escrita em língua inglesa. Refiro-me ao conhecimento de que a estrutura *ee* em inglês geralmente possui som de *i*. Para tornar o texto mais acessível ao público brasileiro, mesmo mantendo as palavras em inglês, Beth Vieira as altera. Neste caso em particular, ela aproxima a transcrição de fala da percepção fonética do português brasileiro substituindo *ee* por *i* em *meechon*. O uso do estrangeirismo não significa uma tradução hermética ou inacessível ao/à leitora(a), pelo contrário, a tradutora proporciona ao/à leitora(a) o contato com o estranhamento em LF a partir da perspectiva fonológica de sua própria língua. Até mesmo porque a tradutora se aproveita da própria narrativa para esclarecer o termo em questão. Como no TF, temos a pronúncia informal do menino High-Tech e, em seguida, a menção da palavra pela voz do/a narrador(a). A tradutora opta por manter a expressão *reconnaissance mission* em inglês sempre que falada (formal ou informalmente) e traduzi-la na voz da/o narrador(a). Deste modo, surge na narração uma voz tradutora que opta por manter a palavra em inglês assim como o faz Chimamanda Ngozi Adichie quando se refere a termos em igbo – já discutido no capítulo anterior.

Uma estratégia semelhante aparece nas traduções do trecho a seguir, em que a palavra Biafra é pronunciada de forma inadequada à norma padrão, tornando-se alvo de risos para Ugwu e Eberечи. Aqui, ambas as traduções apresentam opções semelhantes, mudando apenas a forma como é apresentada, com ou sem hífen. O nome do país é o mesmo, tanto em português quanto em inglês, logo, estrangeirizar ou não deixa de ser uma questão.

Eberечи giggled and whispered to Ugwu, ‘Bush man. He does not know it is Bee-afra, not Ba-yafra.’

Ugwu laughed.

(ADICHIE, 2006, p.289)

Eberечи riu e cochichou para Ugwu: “Nasceu no mato. Não sabe que é Bi-afra e não Ba-iafra.”

Ugwu riu também.

(ADICHIE, 2008, p. 337)

Eberechi riu-se e sussurrou para Ugwu: – Aquele é um campónio. Não sabe que se diz Biafra e não Biafra, como se fosse uma palavra inglesa.

(ADICHIE, 2009, p. 361)

Antes de voltar para a escola e dar continuidade ao seu letramento em língua inglesa, Ugwu também apresenta falas com registros informais da língua inglesa. O perfil do personagem e o estilo de narração utilizado pela autora – principalmente quando mostra a história pela visão de Ugwu – obriga as tradutoras a não ignorar os registros informais em suas traduções. No próximo exemplo, o texto não faria sentido se o registo informal não fosse recriado na tradução:

‘I serve now, sah,’ Ugwu said, in English, and then wished he had said *I am serving now*, because it sounded better, because it would impress her more.

(ADICHIE, 2006, p. 23)

“Eu sirvo agora, *sah*”, disse Ugwu, em inglês, e logo em seguida pensou que teria sido melhor dizer *Eu vou servir agora*, porque soava melhor, porque teria causado uma impressão mais bonita.

(ADICHIE, 2008, p. 34)

– Já sirvo, patrão – disse Ugwu, em inglês, e a seguir recriminou-se por não ter dito <<Vou servir já>>, porque soava melhor, porque a deixaria mais impressionada.

(ADICHIE, 2009, p.36)

Mais uma vez, a tradutora no TA1 opta por uma tradução mais literal, aproximando-se da estrutura do inglês, tanto no registo informal de Ugwu “Eu sirvo agora” quanto no registo formal “Eu vou servir agora”. No TA2, a tradutora optou por uma estrutura não tão literal, utilizando a palavra “já” para trazer à tradução a ideia de imediatismo da palavra “*now*”, traduzida como “agora” no TA1. Assim como no TF, tanto TA1 quanto TA2 decidem por mostrar o contraste entre a frase que Ugwu disse e a frase que ele queria ter dito utilizando dois tempos verbais diferentes. Porém é importante destacar que, em TA2, a utilização de “já” não traz um uso do português que fuja à gramática normativa e, sim, um registo informal típico da oralidade em língua

portuguesa. No TF, a fala de Ugwu não corresponde à norma, pois o *simple present* não deve ser empregado nesse contexto. O próprio personagem tem consciência de que poderia estar mais de acordo com a gramática normativa e se corrige mentalmente utilizando o *present continuous*. O uso informal da palavra “já” em TA2 torna a tradução possível e eficaz, pois mostra um contraste entre as frases. Apesar de o contraste em TA2 não marcar o uso inadequado do inglês perante a norma culta, a tradutora recria a fala do personagem e se aproxima mais do registro oral do na tradução em TA1. A escolha de Tânia Ganho enaltece uma das características da obra de Chimamanda Ngozi Adichie, a forma de diálogo pela qual perpassa o romance. Ao preocupar-se em aproximar os diálogos ao registro oral português a tradutora está colaborando para valorizar a presença e a representação da oralidade no texto pós-colonial escrito.

Um dos trechos em que o *topos* da tradução está mais em evidência no romance é protagonizado por Richard. Ele se identifica com a cultura local, mas fica claro, na obra, que não é ele quem deve ser a voz de Biafra. Entretanto, pelas circunstâncias, pelo contexto político e pelo privilégio que tem por ser branco, ele acaba tendo oportunidades que os repórteres profissionais locais não tiveram, ele tem mais chances de ser ouvido pela mídia internacional. Em um episódio, diante de um equívoco cometido pela revista *Time*, Richard escreve para a revista uma carta em protesto. Por desconhecimento da variação da língua inglesa falada na Nigéria, a revista estadunidense comete um equívoco que é utilizado como base de argumentação para criticar o povo nigeriano. A revista estadunidense assume uma postura etnocêntrica, criticando sem qualquer respaldo, o significado de uma frase em uma placa de caminhão. O equívoco emerge a partir do olhar estrangeiro que enxerga a guerra de Biafra por fora, ignorando a voz dos nigerianos, que se inserem e sofrem no contexto da guerra.

The articles annoyed him. ‘Ancient tribal hatreds’, the *Herald* wrote, was the reason for the massacres. *Time* magazine titled its piece MAN MUST WHACK, an expression printed on a Nigerian lorry, but the writer had taken *whack* literally and gone on to explain that Nigerians were so naturally prone to violence that they even wrote about the necessity of it on their passenger lorries. Richard sent a terse letter off to *Time*. In Nigerian Pidgin English, he wrote, *whack* meant *eat*. At least the *Observer* was a little more adroit,

in writing that if Nigeria survived the massacres of the Igbo, it would survive anything. But there was hollowness to all the accounts, an echo of unreality. So Richard began to write a long article about the massacres. He sat at the dining table in Kainene's house and wrote on long sheet of unlined paper.

(ADICHIE, 2006, p. 166)

Os artigos o irritavam. “Antigos ódios tribais”, escrevera o *Herald*, “eram o motivo desses massacres. A revista *Time* saiu com uma matéria intitulada MAN MUST WHACK, frase escrita no para-choque de algum caminhão nigeriano. Só que o jornalista tomou a palavra *whack* no sentido literal, de golpear, surrar, e se pôs a explicar que os nigerianos eram tão naturalmente propensos à violência que chegavam a escrever sobre a necessidade dela nos para-choques dos caminhões de passageiros. Richard mandou uma carta enfezada à *Time*. No inglês crioulo dos nigerianos, escreveu ele, *whack* significa *comer*, O HOMEM TEM DE COMER. Ao menos o *Observer* fora mais habilidoso quando escreveu que, se a Nigéria sobrevivera ao massacre dos ibos, sobreviveria a qualquer coisa. Porém havia um vazio em todos os relatos, ecos de irrealidade. De modo que Richard começou a escrever um longo artigo sobre os massacres. Sentado à mesa de jantar de Kainene, enchia longas folhas de papel sem pauta.

(ADICHIE, 2008, p. 197)

Os artigos irritavam-no. <<Na origem dos massacres>>, dizia o *Herald*, encontravam-se <<antigos ódios tribais>>. A revista *Time* intitulava um artigo MAN MUST WHACK, <<O homem tem de bater>>, uma expressão inscrita numa camioneta nigeriana, mas o autor do texto interpretara o verbo *whack* à letra e explicara que os Nígerianos eram tão naturalmente propensos à violência que até escreviam sobre a necessidade de ser violento nas suas camionetas de passageiros. Richard enviou uma ríspida carta à *Time*. Em inglês *pidgin* nigeriano, *whack*, significa <<comer>>. Pelo menos, o *Observer*

mostrou-se um pouco mais destro, escrevendo que se a Nigéria sobrevivera aos massacres dos Ibos, sobreviveria ao que quer que fosse. Mas havia um vazio em todos os relatos, laivos de realidade. Por isso, Richard começou a redigir um longo artigo sobre os massacres. Sentou-se à mesa da sala de jantar, em casa de Kainene, e escreveu em compridas folhas de papel liso.

(ADICHIE, 2009, p. 212)

Com esta atitude, ao desconsiderar a existência de diversas línguas inglesas, a revista ignora a voz de uma nação, assumindo que a sua interpretação é inquestionável e sem demonstrar qualquer interesse em ouvir o que um(a) nigeriano/a fale sobre o assunto. A frase é interpretada a partir de uma imagem estereotipada do país e que fora constantemente associada ao continente Africano. A ideia de que a violência seria algo natural da/o africana/o é reforçada a partir de um erro de interpretação, que deve ser visto também como falta de interesse em ouvir a/o Outra/o.

Aqui, temos representado o perigo da história única. A revista de grande circulação fala sobre uma nação pela sua perspectiva, reforçando estereótipos negativos a seu respeito para pessoas que, possivelmente, não terão acesso a outra versão desse fato. *Half of a Yellow Sun* e toda a obra de Chimamanda Ngozi Adichie incentivam o questionamento de histórias únicas – sejam elas literárias, jornalísticas ou acadêmicas – contadas sobre países como a Nigéria e proporciona elementos para combater este perigo.

Em TA1, a tradutora Beth Vieira opta por manter a frase “*man must whack*” em inglês na tradução brasileira, sem utilizar qualquer estratégia para traduzi-la de início. Mas, apesar de não traduzir a frase, no mesmo parágrafo temos acesso a um enxerto para explicar apenas a palavra *whack*. A tradutora aproveita a própria voz do/a narrador(a) para nela apresentar a tradução da palavra. Quando a palavra é mencionada, sabe-se que ela foi usada pela *Time* em seu sentido literal, o que é mencionado pelo/a narrador(a) no TF. No TA1, temos, na menção do sentido literal da palavra, logo em seguida, entre vírgulas, a definição literal do termo em não apenas uma, mas em duas palavras de significado semelhante: “golpear” e “surrar”. Beth Vieira apresenta ao público brasileiro uma tradução que propõe dividir com o leitor a interpretação da obra, não lhe dando apenas uma definição, mas opções de definições entre as quais o leitor pode escolher. Esta decisão da

tradutora apresenta uma visão de tradução em que o/a tradutor(a) não é o dono da única verdade sobre a obra, ele é mais um leitor, um leitor, certamente, mais dedicado, mas mais um entre tantos outros leitores da obra de Chimamanda Ngozi Adichie.

Para a compreensão total da frase *Man Must Whack*, mencionada antes da definição de seu sentido literal, o/a leitor(a), na sequência da leitura, teria que voltar à frase completa e tentar inferir seu sentido a partir da tradução de uma de suas palavras, *whack*, e do contexto criado, pois o restante da frase continua sem tradução. É apenas quando tomamos conhecimento do significado da palavra no inglês crioulo da Nigéria, que é “comer”, que podemos inferir a tradução da frase por completa no seu sentido literal: “O homem tem de bater”. Agora, tendo acesso à tradução da frase por completo, o leitor do TA1 tem condições de inferir sentido à frase em inglês mencionada no início do parágrafo e se dar conta do que ela significa em pidgin: O homem tem de golpear/surrar – ou, quem sabe, o leitor não pensará na sua própria tradução, de acordo com o contexto e as definições apresentadas, assim como com o seu conhecimento prévio de mundo?

A opção de tradução apresentada no TA1 se diferencia da opção no TA2 que também apresenta a frase em inglês, mas a traduz imediatamente para o que seria a interpretação feita por um falante da língua inglesa estadunidense, por exemplo. No TA2, a tradução imediata para o português não exige do/a leitor(a) que não domina a língua inglesa que este faça qualquer inferência ao se deparar com a frase em inglês porque a tradução aparece logo em seguida.

A tradução brasileira (TA1) apresenta uma solução tradutória que questiona e problematiza o público alvo do romance, pela forma como recria essa situação. Na versão portuguesa (TA2), a tradutora se posiciona a partir de um ponto de vista que, se comparada a TA1, privilegia a interpretação feita pelo/a leitor(a) estadunidense, recriando no/a leitor(a) português uma recepção do episódio semelhante à desse/a leitor(a). Isto porque a frase traduzida para o português ganha um efeito equivalente à frase que seria interpretada pelo leitor estadunidense. A tradução da frase em inglês é apresentada no momento em que aparece para o/a leitor(a), antes de sua contextualização. Ou seja, o/a leitor(a) da tradução portuguesa, ao ler o trecho traduzido, receberá a informação de que está diante da tradução daquela frase.

Tanto as/os leitoras/es de TA1 quanto as de TA2 terão pleno entendimento da situação e do contraste entre a frase em inglês pidgin com a interpretação da revista estadunidense. Porém, em TA2, a perspectiva do opressor ganha mais visibilidade na tradução, já que é a

tradução da frase na íntegra que leva em consideração a percepção do opressor. Deste modo, o/a leitor(a) português(a) terá uma possibilidade de experienciar uma interpretação semelhante à do leitor estadunidense, que lerá a frase atribuindo à palavra *whack* o seu sentido literal, na primeira vez que tem contato com ela. Na versão brasileira, no momento em que Beth Vieira traduz a frase completa, apresentando a definição da palavra em inglês crioulo, ela a colocando em destaque, privilegiando a interpretação correta em detrimento da interpretação estadunidense. Contudo, é o leitor de TA2 que é convidado a desconstruir sua visão de mundo, assim como o leitor que conhece *whack* como bater, através da opção de Tânia Ganho. Uma vez que ela traduz inicialmente o discurso opressor, ela pode colocar seu leitor em questionamento. Pela sua visão de mundo, seriam os nigerianos naturalmente propensos a violência? Ao deparar-se com o título da notícia e a sua tradução logo em seguida, em TA2, o/a leitor(a) pode refletir sobre como ele enxerga a Nigéria e seus povos, questionando, desde o início, o título da revista ou então desconstruindo a sua visão de mundo a partir deste episódio na vida de Richard.

A tradução brasileira apresentou elementos que deixam transparecer o fato de que a obra é uma tradução. Beth Vieira expõe, lado a lado, a tradução e o texto original quando o estilo da escritora nigeriana favorece que isso aconteça – como é o caso da frase *my good man*. A tradução portuguesa, por sua vez, apresenta um texto que se preocupa mais com a fluidez na leitura no corpo do texto do que a brasileira, quando diferentes contextos culturais são contrastados. Tânia Ganho pode ser elogiada pela forma como se aproximou da oralidade, ao traduzir as variações não padrão presentes na obra, tomando o cuidado de não as tornar invisíveis, mas recriando-as no contexto português.

Em suma, cabe observar que esta análise comparativa não pretendeu julgar um texto superior ao outro, até mesmo porque foi no contraste entre os três textos que os impulsos para este trabalho surgiram. Ao contrastar os textos foi que pude refletir sobre como umas escolhas empoderam mais o/a tradutor(a) e a cultura de partida do que outras. Mesmo que em alguns momentos fique clara a minha preferência por uma das duas traduções, meu intuito foi perceber e aprender diferentes possibilidades de traduzir esse tipo de texto, enxergando a tradução como um processo e um diálogo entre culturas e não como um texto acabado. De tal modo, acredito no diálogo entre textos e na tradução como uma possibilidade de leitura e que essas leituras, ao serem contrastadas, tendem a enriquecer a nossa interpretação do TF.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho espero impulsionar pesquisas semelhantes sobre outros textos de Chimamanda Ngozi Adichie. As características presentes em sua escrita, que a assemelham à tradução interlingual, podem ser comparadas a de outros gêneros textuais produzidos pela autora, sejam eles contos, textos de opinião para jornais, crônicas, ensaios ou, até mesmo, os textos de suas palestras. Como a língua e cultura igbo aparecem nesses textos em diferentes mídias, que têm públicos alvos diferentes daqueles de seus romances? O mesmo pode ser questionado entres os três romances por ela escritos até então. Um perfil das diferentes tradutoras de Chimamanda Ngozi Adichie para o português do Brasil e de Portugal pode ser traçado e analisado, assim como as propostas editoriais de suas obras. No Brasil, foi a Companhia das Letras quem, até então, publicou todos os livros da autora – além de *Meio Sol Amarelo* traduzido por Beth Vieira, temos os romances *Hibisco Roxo* e *Amaricanah*, ambos traduzidos por Júlia Romeu. Já em Portugal, os dois primeiros livros da autora foram publicados pela editora Asa (traduzidos por Tânia Ganho) e os dois últimos pela editora Dom Quixote (traduzidos por Ana Saldanha).

Inicialmente, ao entrar no mestrado, pretendia trabalhar com a obra do escritor nigeriano Chinua Achebe e suas traduções para o português, dando continuidade às pesquisas que fiz enquanto aluno de graduação. Porém outros caminhos me levaram até a obra de Chimamanda Ngozi Adichie. O primeiro contato que tive com a autora foi por meio de sua fala *The Danger of a Single Story* (2009), que me chamou a atenção pelo seu conteúdo fascinante e também por ela mencionar que Chinua Achebe fora responsável por salvá-la do perigo da história única. De certa forma, e em níveis bem diferentes, temos isso em comum. Não sou igbo, nigeriano, nem sequer africano, mas, desde muito novo, reconhecia-me como uma criança negra de pele clara que não se via representada em livros ou em outras mídias. Apesar de não me dar conta disso na época, hoje percebo o quanto me fez falta ouvir histórias como as contadas por Chinua Achebe: o quanto me fez falta conhecer histórias de negros e negras contados por eles e por elas mesmas; o quanto me fez falta conhecer mais histórias protagonizadas por personagens negras e negros; o quanto me fez falta saber que o fato de eu não ter tido acesso a essas histórias não tinha relação nenhuma a ideia de elas serem menos importantes, menos interessantes ou de menor qualidade do que as que eu lia ou ouvia.

O que eu não imaginava era que, ao mudar de um autor nigeriano para uma autora nigeriana, eu me beneficiaria com uma literatura feminista de grande qualidade, escrita por alguém tão politizada como Chimamanda Ngozi Adichie – fato que me despertou ainda mais interesse pela literatura e teoria feminista. Acredito que o contato com o feminismo e com os estudos de gênero, embora não sejam o foco deste trabalho, foram extremamente importantes para o meu desenvolvimento intelectual durante este período. A intersecção entre o discurso feminista e o discurso pós-colonial enriqueceram a minha percepção de ambos os contextos, pois me apresentaram a um número ainda maior de histórias únicas a serem questionadas e combatidas. Ao contar histórias protagonizadas por mulheres, a escritora nigeriana rompe com a tradição literária de que, inclusive na África, não houve a participação importante de mulheres em momentos historicamente relevantes como a guerra de Biafra.

Assim, *Half of a Yellow Sun* contribui para combater o perigo da história única ao apresentar a interculturalidade, não só no enredo da obra como na forma de escrevê-la, apresentando personagens e narração plurilíngues. O leitor é constantemente exposto a choques culturais, e críticas são feitas às relações de poder existentes na sociedade nigeriana e à posição privilegiada que a língua inglesa e seus falantes têm nessa sociedade.

O caráter hegemônico da língua inglesa é colocado em discussão em diversos momentos neste trabalho, aparecendo inicialmente na reflexão sobre o fato de a escritora nigeriana optar por escrever em inglês e não em igbo. Tendo feito brevemente esta reflexão no primeiro capítulo, propus estendê-la à crítica do TF por meio de trechos em que o papel da língua inglesa na vida das/dos personagens recebe destaque no enredo da obra: Olanna entende que o envolvimento de Amala com Odenigbo não pode ser evitado pela posição subalterna que ela ocupa naquela sociedade; Odenigbo é privilegiado se comparado à Amala, dentre outros motivos, por dominar a língua inglesa.

A reviravolta do personagem Ugwu, que se torna o escritor do livro *The World Was Silent When We Died* – que inicialmente seria escrito por Richard – representa o posicionamento da autora sobre quem deveria ser a voz que escreve sobre a guerra de Biafra. Por mais que Richard se identifique com a Nigéria, esta tarefa deve ser realizada pelas/os próprias/os nigerianas/os. O fato de o livro de Ugwu ser escrito em inglês e do destaque que o seu letramento em língua inglesa tem na obra retoma a discussão que deu início a esta dissertação. O uso da

língua inglesa e suas consequências nessa sociedade não foram ignorados na obra e isso foi considerado nesse trabalho.

A obra de Chimamanda Ngozi Adichie, apesar de conter estratégias que traduzem a língua e cultura igbo para o inglês, não apresenta a preocupação de que o leitor entenda toda e qualquer referência no livro, não há glossários ou notas, o que é traduzido é traduzido no corpo do texto, na voz da(o) narrador(a) e dos/as personagens. Com a minha leitura, pude concluir que as diferentes formas de se traduzir a língua igbo para o romance em língua inglesa propõe uma negociação entre o texto e o/a leitor(a). Por mais que este/a tenha acesso a explicações, é necessário que o/a leitor(a) se interesse pelo estranhamento causado pela presença da língua igbo na obra, para que ele/a conclua essa leitura conhecendo mais dessa cultura. A participação ativa do leitor é essencial para pensarmos as relações de poder denunciadas pela escritora na obra.

Acredito que cada tradução de uma obra literária como a de Chimamanda Ngozi Adichie, que questiona e subverte discursos hegemônicos e que evidencia a interculturalidade, torna-se uma ferramenta de combate aos perigos da história única na medida em que amplia o acesso ao discurso de resistência e eleva o diálogo entre culturas presente na obra. Quando recria choques culturais para outro público, produz um terceiro choque cultural, que é a tradução, neste caso, para a língua portuguesa. Se traduzir é o ato mais íntimo de leitura (SPIVAK, 2000, p. 400), analisar traduções diferentes é beneficiar-se de diferentes leituras íntimas e profundas, de alto nível de complexidade. Logo, as escolhas tradutórias que foram feitas pensando em subverter a ideia de que a tradução é uma forma textual subalterna – como tem sido vista pelo discurso logocêntrico de culturas ocidentais hegemônicas – acabam representando novas formas de resistência na obra traduzida.

Algumas escolhas das tradutoras me fizeram pensar em aspectos da narrativa que não tinham me chamado tanta atenção quanto no TF. Foi a partir do contraste com a língua portuguesa e da necessidade de traduzir o texto que voltei mais da minha atenção para a relação complexa entre Ugwu e Odenigbo, por exemplo. A opção de Beth Vieira por colocar uma nota tradutora a respeito da expressão *my good man* e a escolha de Tânia Ganho na tradução da palavra “*master*” para “senhor” me remeteram ao contexto colonial brasileiro e às relações de poder entre criado/a e patrão/patroa existentes no país e a sua relação com o nosso passado colonial escravocrata. A minha leitura da obra de Chimamanda Ngozi Adichie agora é influenciada por Beth Vieira e Tânia Ganho.

Espero que com este trabalho tenha apresentado as vantagens de se ter acesso a diferentes traduções da mesma obra para compor uma interpretação que vá além da que teríamos apenas com a leitura do texto na língua fonte. A história de Biafra, interpretada e reimaginada na criação desse romance, chegou a mim somada por duas interpretações diferentes que mudaram a minha forma de ver a obra da escritora nigeriana.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, C. The African Writer and the English Language. In: ACHEBE, C. *Morning Yet on Creation Day*. Ed. Heinemann. London, p.428-434, 1975.

_____. *Things Fall Apart*. 50th Aniversary Edition. New York: Anchor Books, 2008.

_____. A Educação de uma criança sob o Protetorado Britânico. Tradução Isa Mara Lando. In: *A Educação de uma criança sob o Protetorado Britânico – Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, p.13-33. 2012.

ADICHIE, C. N. *Purple Hibiscus*. London: Fourth Estate, 2004.

_____. *Half of a Yellow Sun*. London: Fourth Estate, 2006.

_____. *Meio sol Amarelo*. Tradução Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *The thing around your neck*. London: Fourth State. 2009.

_____. *Chimamanda Adichie: Powerful Words*. CNN, 2009. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2009/WORLD/africa/07/12/chimamanda.adichie/> Acesso em: 1 de julho de 2014.

_____. *The danger of a single story*. TED, Oxford 2009. Disponível em: http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/ Acesso em: 3 de julho de 2014.

_____. *Meio sol Amarelo*. Tradução Tânia Ganho. Alfragide: Edições ASA II, S. A. 2009a.

_____. *A coisa a volta do teu pescoço*. Tradução Ana Saldanha. Alfragide: Dom Quixote. 2009b.

_____. *Hibisco Roxo*. Tradução Tânia Ganho. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

_____. *Americanah*. New York: Alfred A. Knopf. 2013.

_____. *Author Chimamanda Ngozi Adichie on Love, Race and the Politics of Black Hair*. 2013 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lkwGjjhYZXQ>> Acesso em: 10 de novembro de 2015.

_____. *Americanah*. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Sejamos Todos Feministas*. Tradução Cristina Baum. Companhia das Letras, 2014.

_____. *Chimamanda Ngozi Adichie in conversation with Damian Woetzel*. 2014 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1e0J24rTTu4>> Acesso em: 12 de Janeiro de 2016.

_____. *Chimamanda Adiche speaks at the 2014 New African Film Festival*. 2014 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hYYjeb0odqg>> Acesso em 04 de abril de 2016.

ANCHIETA, M. L. L. A. *Tongue-tied: traduzindo os contos em guerra de Chinua Achebe*. 2014. 194 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília. Brasília 2014.

BASSNETT, S; TRIVEDI, H. Of colonies, cannibals and vernaculars. In: *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*. London/ New York: Routledge, 1999.

CHIZIANE, P. Paulina Chiziane. *A Páginas Tantas*. 2013 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yYIwTj7afJA>> Acesso em: 12 de Junho de 2014.

COMPANHIA DAS LETRAS. *Beth Vieira*. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00624#none>> Acesso em 02 de abril de 2016.

COUTO, M. Perguntas a língua portuguesa. *Ciber Dúvidas da Língua Portuguesa*, Portugal, 1997. Disponível em: <<http://www.ciberduvidas.com/antologia.php?rid=118>> Acesso em 31 de julho de 2014.

COUTO, M. *Aula de Mia Couto durante a cerimónia "Doutor Honoris Causa" (completa)*. Disponível em: <<http://www.folhademaputo.co.mz/pt/noticias/nacional/aula-de-mia-couto-durante-a-cerimonia-doutor-honoris-causa-completa/>> Acesso em 15 de dezembro de 2015.

ESTEVES, L. M. R. Tradução, ética e pós-colonialismo: nós versus eles. In: *Tradução e Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*, n.18, p.31-42. 2009. Disponível em <sare.unianhanguera.edu.br/index.php/rtcom/article/viewFile/1014/647> Acesso em: 14 de novembro de 2013.

FOLHA. *Brasil está em negação sobre debate racial, diz autora premiada da Nigéria*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1591504-fui-a-bons-restaurantes-no-brasil-e-nao-vi-uma-unica-pessoa-negra.shtml>> Acessado em: 11 de novembro de 2015.

GYASI, K. A. The African Writer as a Translator: Writing African Languages through French. In: *Journal of African Cultural Studies*, Vol 16, No. 2, Special Issue Focusing on the Media in and about Africa, p.143-159, 2003. Published by: Talor & Francis, Ltd. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3559466>>. Acesso em: 14 de outubro de 2008.

ISRAEL, Hephzibah (2013) Traduzindo a Bíblia na Índia no século XIX. Tradução Gabriele Greggersen. In: BLUME, R.F. & PETERLE, P.(org). *Tradução e relações de poder*. Tubarão: Ed. Copiart, Florianópolis: PGET/UFSC.

LIMA, T. *Dobras de intertexto em Odete Semedo: Poemas inventados no fundo do cântico amoroso*. Disponível em: <[http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/T%C3%A2nia%20Lima%20\(UFRN\).pdf](http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/T%C3%A2nia%20Lima%20(UFRN).pdf)> Acesso em 20 de dezembro de 2015.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: ática, 1985. Série Princípios.

MARTINS, C. “*La Noire de...*” *tem nome e tem voz. A narrativa de mulheres africanas anglófonas e francófonas para lá da Mãe África, dos nacionalismos anticoloniais e de outras ocupações.* e-cadernos ces. 2010. Disponível em: <<http://eces.revues.org/711>> Acesso em 12 de abril de 2014.

NIRANJANA, T. (1992) *Representing Texts and Cultures: Translation Studies and Ethnography.* In: *Siting Translation.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

PAZ, O. *Traducción: Literatura y Literalidad.* Barcelona: Tusquets. 1971.

PALMER, E. Chinua Achebe. In: *The Growth of the African Novel.* London: Heinemann, 1979, pp. 63-101.

POR DENTRO DA ÁFRICA. *Canto em crioulo porque há uma maneira de ser em nossa língua que o mundo precisa conhecer”, Diz cantora Karyna Gomes.* Disponível em: <<http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/canto-em-crioulo-porque-ha-uma-maneira-de-ser-em-nossa-lingua-que-o-mundo-precisa-conhecer-diz-cantora-karyna-gomes>> Acesso em: 2 de novembro de 2015.

RAJAGOPALAN, K. Pós-modernidade e a tradução como subversão. *ALFA revista de linguística*, n. 44, pp.123-130, 2000. Disponível em: <www.ffich.usp.br/sitesint/abrapt/2000>. Acesso em: 14 de novembro de 2013.

_____. Arundhati Roy: Translation as a way of resistance and self-affirmation in postcolonial writing. In: VERAS, V. *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*, Campinas, n. 19, pp.129-138, 2009.

RESENDE, R. M. *Gênero e Nação na Ficção de Chimamanda Ngozi Adichie.* 2013. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João Del. São João Del Rei, 2001.

RODRIGUES, A. L. *A língua inglesa na África: opressão, negociação, resistência*. Campinas: Editora da Unicamp. 2011.

ROSA, J. G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Eduardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2003.

RUSHDIE, S. *Imaginary Homelands*. Londres: Granta Books, 1991.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, pp.9-26. 2000.

SANTOS, B. de S; Meneses, P. M. Introdução. In: *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez. 2010.

SEMEDO, O. C. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala. 2007.

SPIVAK, G. C. The Politics of Translation. In: VENUTI, Lawrence. (org.). *The translation studies reader*. Londres; Nova York: Routledge, 2000. pp.397-416.

SPIVAK, C. G. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2010.

GANHO, T. *Tânia Ganho*. Disponível em: <<http://www.taniaganho.com/>> Acesso em 02 de abril de 2016.

THE GUARDIAN. *Baileys prize crowns Chimamanda Ngozi Adichie as its 'best of the best'*. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2015/nov/02/baileys-prize-crowns-chimamanda-ngozi-adichie-as-its-best-of-the-best>> Acesso em: 7 de novembro de 2015.

THE GUARDIAN. *Chimamanda Ngozi Adichie*. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/profile/chimamandangoziadichie>> Acesso em: 7 de novembro de 2015.

THE NEY YORKER. *Chimamanda Ngozi Adichie*. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/contributors/chimamanda-ngozi-adichie>> Acesso em: 7 de novembro de 2015.

TYMOCZO, M. *Post-colonial writing and literary translation*. In: BASSNETT, S; TRIVEDI, H. *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, London, pp.19-40, 1999.

VENUTI, L. *Escândalos da Tradução*. Tradução Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: EDUSC. 2002.

_____. *The Translators Invisibility*. London: Routledge. 1995.

NGUGI WA THIONG'O The language of African literature. In: WILLIAMS, P; CHRISMAN, L. *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

NY TIMES. *The 10 Best Books of 2013*. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2013/12/15/books/review/the-10-best-books-of-2013.html>> Acesso em 28 de abril de 2016.

WOOLF, V. *Um Teto Todo Seu*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.