

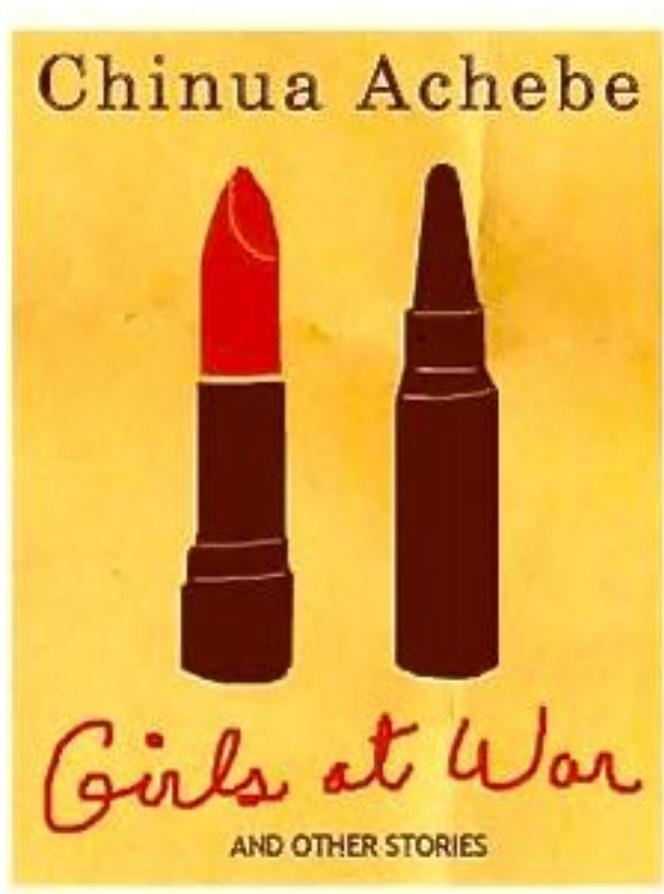


UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO - POSTRAD

*Tongue-tied*: traduzindo os contos em guerra de Chinua

Achebe

Amarílis Macedo Lima Lopes de Anchieta



Brasília – 2014



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB**

**INSTITUTO DE LETRAS – IL  
LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO - POSTRAD**

***Tongue-tied: traduzindo os contos em  
guerra de Chinua Achebe***

**Amarílis Macedo Lima Lopes de Anchieta**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA  
TRADUÇÃO**

**BRASÍLIA – DF**

**MARÇO, 2014**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS  
ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA  
TRADUÇÃO – POSTRAD

***Tongue-tied: traduzindo os contos em guerra de Chinua***

**Achebe**

Amarílis Macedo Lima Lopes de Anchieta

**Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em Estudos da Tradução.**

APROVADA POR:

---

Professora Doutora Germana Henriques Pereira de Sousa  
(POSTRAD/UnB) (Orientadora)

---

Professor Doutor Mark David Ridd (POSTRAD/UnB) (Examinador interno)

---

Professora Doutora Célia Magalhães (POSLIN/UFMG (Examinadora Externa)

---

Professora Doutora Válmi Hatje-Faggion (POSTRAD/UnB)  
(Suplente)

Brasília/ DF

25 de março de 2014.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

ANCHIETA, Amarílis Macedo Lima Lopes de Anchieta. *Tongue-tied*: traduzindo os contos em guerra de Chinua Achebe. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2014, 194 f. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

## FICHA CATALOGRÁFICA

ANCHIETA, Amarílis Macedo Lima Lopes de Anchieta

*Tongue-tied*: traduzindo os contos em guerra de Chinua Achebe/ Amarílis Macedo Lima Lopes de Anchieta – Brasília, 2014.

194 f.

Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da Universidade de Brasília (UnB).

Orientadora: Germana Henriques Pereira de Sousa.

1. Chinua Achebe. 2. Tradução literária. 3. Pós-colonialismo. 4. Guerra do Biafra. I. Universidade de Brasília . II. *Tongue-tied*: traduzindo os contos em guerra de Chinua Achebe.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS  
ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA  
TRADUÇÃO – POSTRAD

*TONGUE-TIED*: TRADUZINDO OS CONTOS EM GUERRA DE  
CHINUA ACHEBE

AMARÍLIS MACEDO LIMA LOPES DE ANCHIETA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA  
AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS DA TRADUÇÃO, COMO PARTE DOS  
REQUISITOS NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO  
GRAU DE MESTRE EM ESTUDOS DA  
TRADUÇÃO.

Orientadora: Professora Doutora Germana Henriques Pereira

**BRASÍLIA – DF**  
**MARÇO, 2014**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por acreditarem nessa trajetória e por confiarem no meu potencial. Sempre preocupados e companheiros. Aos meus irmãos por serem pentelhos e me lembrarem das outras coisas da vida.

A Fernanda pelo apoio incondicional, pelo ombro, pelas horas sem dormir.

À minha família, em especial, Vânia, Rosana, Álvaro, Letícia e Amanda por entenderem a ausência e apoiarem sempre. Ao meu padrinho por torcer tanto.

Às amigas: Mariangela, Luciana, Barbara e Marina, por ouvirem tantas lamentações e por toparem qualquer parada.

Aos colegas-amigos da UnB: Helena, Sabine, Marcos, Thiago, Charles, Cesário, Alejandro, Alinne, Alice, Glória, pelas palavras de conforto e avante.

À minha orientadora, professora Dra. Germana Henriques Pereira, por toda a atenção, carinho, dedicação. Por sempre acreditar que daria certo.

À professora Dra. Célia Magalhães por ter, gentilmente, aceitado o convite para participar da banca. Ao professor Dr. Mark Ridd por todos os conselhos e conversas ao longo de todos esses anos de formação, e por estar presente em mais um momento tão importante.

Aos professores do Postrad, que auxiliaram na construção desse trabalho com preciosas ajudas e dicas.

À secretaria do Postrad pela resolução de todos os pepinos e queixas.

Agradeço, por fim, ao apoio imprescindível da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Ensino Superior (CAPES).

I recall one of my colleagues from South Africa saying sometime in the sixties that their political situation did not permit them the luxury of novels like us West Africans but had pressed them into the guerrilla, hit-and-run practice of the short story. At the time, I thought to myself: Yeah, right! Later, when I was embroiled in the Briafran catastrophe, I began slowly to understand the predicament I had been so smug about. My next novel took twenty years to come. And we are not out of the woods yet.<sup>1</sup>

Chinua Achebe, 2002, p.xv  
Introdução de “The Anchor Book of Modern African Stories”

---

<sup>1</sup> Lembro-me de um dos meus colegas da África do Sul dizendo que, em algum momento dos anos sessenta, sua situação política não lhes permitia o luxo de escrever romances como nós da África Ocidental, mas os pressionava à prática do bate-e-volta, à guerrilha do conto. Na época, pensei comigo mesmo: Sim, claro! Mais tarde, quando estava às voltas com a catástrofe do Briafra, comecei lentamente a compreender a situação sobre a qual tinha sido tão presunçoso. Meu romance seguinte levou 20 anos para ficar pronto. E ainda não estamos fora de perigo. (Esta e todas as outras traduções de textos crítico e teóricos são de nossa autoria.)

## RESUMO

A obra do escritor nigeriano Chinua Achebe é aclamada e traduzida no mundo inteiro. Assim como outros de sua geração, Achebe tornou-se referência incontornável no que concerne a construção e consolidação da literatura nigeriana. Apesar de ser mais conhecido por seus romances, os contos escritos por Achebe também são objeto de análise para a compreensão do contexto cultural pós-colonial. Este trabalho se propõe a realizar a tradução para o português do Brasil de três dos doze contos da antologia *Girls at War and Other Stories*, para analisar, então, qual a posição dessas narrativas especificamente no conjunto da obra do autor. *Civil Peace* (1971), *Sugar Baby* (1972) e *Girls at War* (1973) demonstram o trabalho literário de Achebe e marcam também a produção ficcional de Achebe nesse período, após a deflagração da guerra separatista do Biafra (1967 – 1970), em que sua ficção se tornou mais rara. Como estes são os únicos contos que tratam explicitamente do conflito bélico, são marcadamente diferentes dos outros em sua construção linguística, expõem evidências da guerra em seu cerne. O desafio da tradução é destacar essas peculiaridades do texto pós-conflito e demonstrar a dor da guerra também em português.

**Palavras-chave:** Chinua Achebe, Tradução literária, Pós-colonialismo, Guerra do Biafra.

## ABSTRACT

The work of the Nigerian writer Chinua Achebe is acclaimed and translated worldwide. Like other writers of his generation, Achebe became an essential reference regarding the construction and consolidation of Nigerian literature. Although best known for his novels, the short stories are also analyzed to obtain an understanding of the post-colonial cultural context. This research is based on translating into a Brazilian Portuguese three of the twelve short stories from the anthology, *Girls at War and Other Stories* (1973), with a view to analyzing the position these narratives in Achebe's oeuvre. *Civil Peace* (1971), *Sugar Baby* (1972) and *Girls at War* (1973) are examples of Achebe's fictional production, which became rarer after the outbreak of the separatist war in Biafra (1967 - 1970). Since these are the only stories that explicitly deal with the armed conflict, they are markedly different from the others in terms of linguistic construction; the war is evident at the core of the narratives. The challenge of the translation work is to highlight these peculiarities of the post-conflict text and to convey the pain of the war in Portuguese.

**Keywords:** Chinua Achebe, literary translation, post-colonialism , Biafra War .

# SUMÁRIO

<b>RESUMO .....</b>	<b>VIII</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>IX</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b><u>1. UNTIL THE LIONS HAVE THEIR OWN HISTORIANS, THE HISTORY OF THE HUNT WILL ALWAYS GLORIFY THE HUNTER.....</u></b>	<b><u>14</u></b>
1.1 TRADUÇÃO PÓS-COLONIAL .....	14
1.2A NIGÉRIA DE ACHEBE .....	25
1.3A TRAJETÓRIA LITERÁRIA DE ACHEBE .....	36
INSERÇÃO DO IGBO NAS OBRAS DE ACHEBE.....	39
O SILÊNCIO DA GUERRA .....	43
ACHEBE NO BRASIL .....	47
<b><u>2. I CANNOT YET FIND A MOUTH WITH WHICH TO TELL THE STORY .....</u></b>	<b><u>51</u></b>
2.1 GIRLS AT WAR: QUESTÕES PERIFÉRICAS .....	51
2.2 APRESENTAÇÃO BILÍNGUE.....	58
2.3 PAZ CIVIL (1971).....	59
2.4 DOCINHO (1972) .....	69
2.5 GAROTAS EM GUERRA (1973) .....	87
<b><u>3. IF NO TO SAY DE TING DE KILL PORSON E FOR SWEET FOR EYE .....</u></b>	<b><u>116</u></b>
3.1 PROJETO DE TRADUÇÃO.....	116
TÍTULOS DOS CONTOS .....	126
3.2 MARCAS DA GUERRA E ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS .....	131
AUSÊNCIAS .....	131
LÉXICO DE GUERRA .....	138
PIDGIN ENGLISH .....	149
<b><u>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</u></b>	<b><u>158</u></b>
<b><u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</u></b>	<b><u>162</u></b>
<b><u>ANEXOS .....</u></b>	<b><u>170</u></b>
ANEXO A. MAPA DA REGIÃO DO BIAFRA.....	170

<b>ANEXO B. ESTRATÉGIAS PARA A INSERÇÃO DE PALAVRAS EM IGBO (FIGURAS 1 A 9)</b>	<b>171</b>
.....	171
TRADUÇÃO LITERAL .....	171
REPETIÇÃO.....	172
PARÁFRASE .....	173
CONTEXTUAL.....	174
<b>ANEXO C. REMEMBRANCE DAY.....</b>	<b>175</b>
<b>ANEXO D. TABELA DE OBRAS NIGERIANAS TRADUZIDAS E PUBLICADAS NO BRASIL</b>	<b>176</b>
<b>ANEXO E. GLOSSÁRIO DE “O MUNDO SE DESPEDAÇA”, DE 2009, PELA COMPANHIA</b>	
<b>DAS LETRAS.....</b>	<b>177</b>
<b>ANEXO F. CAPAS BRASILEIRAS DOS ROMANCES DE ACHEBE PELA COMPANHIA DAS</b>	
<b>LETRAS .....</b>	<b>179</b>
<b>ANEXO G. TABELAS COM A LISTA DE CONTOS DE CADA UMA DAS PUBLICAÇÕES E</b>	
<b>DATAS DA PRIMEIRA PUBLICAÇÃO DE CADA CONTO (TABELA 1 A 3) .....</b>	<b>181</b>
<b>ANEXO H. MANUSCRITO DO CONTO “GIRLS AT WAR” .....</b>	<b>183</b>

## INTRODUÇÃO

Quando os editores londrinos receberam o manuscrito do romance *Things Fall Apart*<sup>2</sup> (1958), não estavam certos se deveriam publicá-lo. Tinham dúvidas quanto ao potencial de vendas de um romance escrito por um autor africano. Chinua Achebe fazia parte de um movimento de autores precursores que tinham como objetivo a construção de um referencial literário, produzido por africanos. Quando os escritores da geração de Achebe iniciaram suas carreiras, as literaturas africanas escritas não existiam na diversidade que se conhece hoje. De acordo com Achebe, “existia, é claro, nossa grande tradição oral – os épicos dos Malinkes, dos Bamanas e dos Fulanis – as narrativas de Olaudah Equiano, obras de D. A. Fagunwa e Muhammadu Bello, e os romances de Pita Nwana, Amos Tutuola e Cyprian Ekwensi” (Achebe, 2012, p. 53)<sup>3</sup>. Com outros diversos escritores de sua geração, definiram um leque maior de possibilidades para as literaturas africanas modernas.

Achebe tem um trabalho literário próprio de recriação da língua colonial. Escreve em uma linguagem compósita, mesclando a oralidade africana e a formalidade literária herdada do colonizador inglês. Ele transforma a oralidade da cultura igbo na produção de seus textos. A cultura da escrita é decorrente da colonização, pois o igbo era, até então, uma língua ágrafa, e quando Achebe escreve, ele o faz literariamente conforme as técnicas de narrativa, que são ocidentais; entretanto, ele transforma essa oralidade num trabalho de transposição artística esteticamente bem sucedido. A proposta do autor se insere, portanto, no entre-lugar dos povos das ex-colônias, faz o uso da língua e da forma literária do colonizador para dar espaço para a cultura e hábitos de seu povo. Além de mediador cultural, ele ainda opera intervindo nas questões temporais e históricas de sua sociedade, ao reconstruir um passado escrito aliado ao período em que viveu. Para Bhabha (1998)

---

<sup>2</sup> Publicado no Brasil em 1983, pela editora Ática, com o título ‘O mundo se despedaça’ traduzido por Vera Queiroz da Costa e Silva.

<sup>3</sup> There were of course our great oral tradition – the epics of the Malinke, the Bamana, and the Fulani – the narratives of Olaudah Equiano, works by D. A. Fagunwa and Muhammadu Bello, and novels by Pita Nwana, Amos Tutuola and Cyprian Ekwensi.

essa posição de mediador temporal e cultural, ocupada por Achebe, faz parte do discurso da teoria pós-colonial, pois segundo ele:

Estar no “além”, portanto, é habitar um espaço intermédio, como qualquer dicionário lhe dirá. Mas residir “no além” é ainda ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunalidade humana, histórica; *tocar o futuro em seu lado de cá*. Nesse sentido, então, o espaço intermédio “além” torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora. O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente (Bhabha, 1998, p. 27).

O autor viveu profundamente o hibridismo cultural em sua vida. Filho de cristãos convertidos, ainda garoto convivia com as contradições entre as manifestações religiosas tradicionais do povo igbo, de alguns de seus parentes, e as crenças cristãs de seus pais, herdadas do colonizador. Esses aspectos de sua vida se refletem claramente em suas obras e, como explica Keith Booker (2010), “o romance africano é sempre um fenômeno cultural híbrido e complexo que mistura as perspectivas culturais do Ocidente e da África(Booker, 2010, n.p.)<sup>4</sup>”. *Things Fall Apart* é, portanto, um reflexo ao mesmo tempo de um contexto cultural e histórico único da Nigéria e de temas universais.

O experimento de Achebe com a linguagem gerou grande impacto nas literaturas africanas, pois a voz narrativa de Achebe mescla a prosa formal da língua inglesa e expressões, provérbios e palavras do igbo. Segundo Ogede, o romance “replica, evoca e simula as comunicações orais de forma natural<sup>5</sup>”(apud Booker, 2010, n.p.), recorrendo à tradicional cultura oral igbo. A língua de escrita dos romances, o inglês, no caso de Achebe, foi um dos fatores predominantes para o crescimento dos romances africanos modernos. Achebe inovou ao escrever em inglês, ao retratar a vida igbo do ponto de vista de um homem africano e ao usar sua língua materna dentro do texto.

Achebe promoveu a africanização do inglês ao escrever em um idioma considerado por ele “inglês africano”. Ele sempre enfatizou sua crença

---

<sup>4</sup> [...] the African novel is always a complex hybrid cultural phenomenon that combines Western and African cultural perspectives.

<sup>5</sup>replicates, evokes and simulates oral events in a raw form.

“geolinguística” na possibilidade de moldar um novo inglês para o contexto africano, o que demonstra o desejo dos escritores africanos em tornar a língua inglesa um veículo apropriado das literaturas africanas e também das culturas locais (Bamiro, 2006). Nesse sentido, Achebe afirma:

Eu sinto que a língua inglesa será capaz de carregar o peso da minha experiência africana. Mas terá que ser um novo inglês, ainda em plena comunhão com seu lar ancestral, alterado para se adequar ao novo ambiente africano (Achebe, 1975, p.44).<sup>6</sup>

Como enfatizamos acima, a produção romanesca de Achebe foi fundamental para a consolidação da arte literária em seu país e serviu de paradigma para escritores de outros países africanos. Mais conhecido por seus cinco romances – sendo o primeiro deles, o maior sucesso de vendas do continente africano –, Achebe não se restringiu a esse gênero. Seu trabalho de composição cultural e linguística assumiu também as formas do conto, da poesia e da literatura infanto-juvenil.

Levando em consideração as particularidades da escrita nigeriana de Achebe, o presente trabalho se propõe a traduzir criticamente três dos contos da antologia de 1973, *Girls at War and Other Stories*, ainda sem tradução em português, conforme constatado com buscas na página da UNESCO (*Index Translationum*) e em páginas de venda de livros pela internet. Apesar de os contos da antologia de Achebe abrangerem um período de 1953 a 1973, os três contos escolhidos para o *corpus* da pesquisa foram publicados após a guerra civil que assolou a Nigéria de 1967 a 1970 – publicados isoladamente entre 1971 e 1973. Relatam, de certa forma, o ambiente de horror que se instaurou naquele país nesse período e logo depois. São eles: *Civil Peace* (1971); *Sugar Baby* (1972) e *Girls at War* (1972), com as respectivas datas de primeira publicação de cada um deles. Foram cinco os contos publicados após essa guerra, conhecida como Guerra do Biafra. No entanto, os três contos escolhidos para compor o *corpus* abordam a temática da guerra de maneira explícita e apresentam algumas das consequências da violência do período. A partir da tradução, procura-se entender as peculiaridades dos contos escritos nesse período e analisar os aspectos formais dessa parte relevante da produção ficcional de Achebe após a guerra.

---

<sup>6</sup> I feel that the English language will be able to carry the weight of my African experience. But it will have to be a new English, still in full communion with its ancestral home but altered to suit new African surroundings.

Os contos *Civil Peace* e *Sugar Baby* apresentam narrativas de um período posterior. *Civil Peace* retrata os primeiros dias que sucederam o fim da guerra. Permeado por um clima de reconstrução, o conto tem como protagonista Jonathan Iwegbu e narra sua ânsia por recomeçar a vida e voltar a ter uma rotina normal. O clímax do conto, no entanto, revela que essa paz que o título sugere ainda não é tão plena. *Sugar Baby* também se passa num período pós-guerra, no entanto, apresenta várias reminiscências do narrador de momentos em que o conflito ainda acontecia. O foco do conto é o vício de um dos personagens principais, Cletus, pelo açúcar e os episódios aos quais se submete pela privação que a guerra lhe trouxe de um de seus maiores prazeres. *Girls at War*, o único conto cuja história se passa durante os conflitos, é o que possui as imagens mais violentas e cruéis da luta armada. Narra três encontros entre Reginald Nwankwo e Gladys em diferentes momentos da guerra.

Como será discutido no segundo capítulo, Achebe faz uma pausa nas publicações ficcionais após a publicação desses contos. A expressão *tongue-tied* [língua-amarrada] aparece, pela primeira vez, no conto *The Madman* – publicado pela primeira vez em 1971 – quando o personagem principal Nwibe passa a ser considerado louco. Depois aparece novamente no conto *Sugar Baby* e em *Girls at War*. Segundo o dicionário *Cambridge*<sup>7</sup>, quando uma pessoa está com a língua-amarrada, encontra dificuldades para se expressar, normalmente porque está tenso<sup>8</sup>. A expressão parece ser um índice representativo da própria perplexidade do autor, ou da literatura, com relação ao conflito e isso se reflete nesses contos. Os três contos selecionados são marcados pela ausência de alguns recursos literários que faziam parte do estilo de Achebe. Não há a presença de palavras em *igbo*, muito recorrentes nos romances e nos outros contos do autor. Há apenas um provérbio, em *Girls at War*. Tais textos, fraturados e cheios de lacunas, inserem-se na definição de Sommer para textos resistentes:

Alguns livros criam resistência para o leitor competente, intencionalmente. Ao estabelecer uma distância intransponível entre o leitor e o texto, e, assim, levantar questões de acesso ou de boas-vindas, a estratégia desses

---

<sup>7</sup> *Cambridge Dictionaries Online*. Disponível em <<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/>>

<sup>8</sup> If you get tongue-tied, you find it difficult to express yourself, usually because you are nervous.

livros é produzir um tipo de "incompetência" de leitura a qual não poderia ser superada com releituras<sup>9</sup> (Sommer, 1994, p. 524).

Sommer elabora sua teoria sobre textos resistentes, tomando por base certas obras literárias produzidas por autores advindos de comunidades que sofreram algum tipo de violência histórica, como a colonização ou o racismo, por exemplo. Os textos por ela analisados criam lacunas propositais, espaços de “não-explicação”, que tornam os leitores de outras culturas “incompetentes” para absorver por completo os significados daquelas obras. O fato de ler mais ou de se especializar não diminui a resistência do texto, posto que ela existe como parte do texto. As lacunas significam mais do que seu possível preenchimento. Os contos de Achebe que tratam da Guerra do Biafra são exemplos de textos resistentes, pois as especificidades daquele conflito, a dor e as novas significações da sobrevivência não estão dadas, são substituídas por vazios, que representam a própria falta de sentido da guerra.

Além das várias lacunas de compreensão, que serão exploradas em outros momentos, os textos apresentam escolhas lexicais altamente relacionadas com o contexto da guerra. O léxico se faz bélico e violento, mesmo em situações que não estejam relacionadas com o conflito diretamente. O nome da banda que vai tocar numa festa, por exemplo, é *Sound Smasher*; a aguardente servida é conhecida por *tracer*, a rajada – uma das armas da guerra. É uma escolha lexical muito aparente nos três contos, e ela contribui para que as histórias constituam o cenário de violência pela qual o país acabava de passar. Uma grande evidência da fratura dos textos é a opção do autor por introduzir o *pidgin* da Nigéria como língua literária. Apesar de já ter usado esse recurso em contos anteriores e mesmo em romances, é em *Civil Peace* que ele aparece de forma mais contundente, tendo uma cena inteira num diálogo alternando inglês formal e *pidgin*.

Essas marcas devem estar refletidas na tradução e algumas estratégias foram adotadas para não apagá-las. Manter a escolha lexical inserida no contexto de guerra foi uma preocupação presente na tradução aqui apresentada, uma vez que o léxico bélico compõe esse cenário de conflito. As referências a alguns elementos alimentícios, como a farinha gari, açúcar Tate & Lyle, foram mantidos, pois eles retratam o bloqueio econômico, e privação alimentar, sofrido durante a guerra. Para o

---

<sup>9</sup> Some books resist the competent reader, intentionally. By marking off an impassable distance between reader and text, and thereby raising questions of access or welcome, the strategy of these books is to produce a kind of readerly "incompetence" that more reading will not overcome.

*pidgin*, usado pelo autor como criação literária, foi necessário que a tradução marcasse a diferença dos discursos, uma vez que Achebe utiliza esse recurso de forma muito específica. É a língua falada pelos ladrões, pelos empregados, é aquela que marca as diferenças sociais e educacionais. É importante frisar que, como elemento constituidor de personagens e contextos situacionais, o *pidgin/ broken English* não pode ser neutralizado dentro do texto, e, para tanto, buscamos uma criação literária que marcasse o *pidgin*. O uso do *pidgin* confirma a ideia de entre-lugar, defendida por Bhabha (1998), para autores como Achebe, e ele admite a existência de um “Terceiro Espaço” de interpretação:

O pacto da interpretação nunca é simplesmente um ato de comunicação entre o Eu e o Você designados no enunciado. A produção de sentido requer que esses dois lugares sejam mobilizados na passagem por um Terceiro Espaço, que representa tanto as condições gerais da linguagem quanto a implicação específica do enunciado em uma estratégia performativa e institucional da qual ela não pode, em si, ter consciência. (Bhabha, 1998, p. 66)

Tomando essa ideia de “Terceiro Espaço”, a tradução desses contos visa apresentar esse entre-lugar como o espaço de criação de uma “terceira língua” que carregue a hibridez linguística do texto de Achebe. Dada a especificidade dos recursos linguísticos utilizados por Achebe e a própria identidade igbo presentes em sua escrita, a tradução de seus textos apresenta inúmeros desafios. Textos pós-coloniais, como os de Achebe, carregam uma carga política muito poderosa. Incritos na cisão, os textos pós-coloniais dão voz a esses mundos profundamente marcados pela presença de um outro povo:

O mundocolonial é um mundo compartimentado. Sem dúvidas, é supérfluo em termos da descrição, lembrara existência de povos indígenas e de escolas para europeus, como é supérfluo lembrar o *apartheid* na África do Sul. No entanto, se penetrarmos na intimidade desta compartimentação, teremos ao menos a vantagem de destacar algumas das linhas de força que isso implica. Essa abordagem para o mundo colonial, essa possibilidade de delimitar as fronteiras a partir das quais se reorganizará a sociedade pós-colonial. O mundocolonizado é um mundo cindido em dois. A linha divisória, a fronteira é indicada por quartéis e postos policiais<sup>10</sup>. (Fanon, 1991, p.68)

---

<sup>10</sup> Le monde colonial est un monde compartimenté. Sans doute est-il superflu, sur le plan de la description, de rappeler l'existence de villes indigènes et d'écoles pour Européens, comme il est superflu de rappeler l'*apartheid* en Afrique du Sud. Pourtant, si nous pénétrons dans l'intimité de cette

Os textos pós-coloniais são esses marcados pelo corte, pela cisão dos mundos. Achebe trouxe, em vários dos escritos, esse paralelo entre o mundo moderno da colonização e a crenças tradicionais do povo igbo. Esse termo marcado pelo pós, ou como afirma Bhabha (1998) pelo “além”, foi adotado também pela crítica literária para se referir aos processos de representação, nesses casos desiguais e irregulares, pelos quais a experiência histórica desse mundo, que um dia fora colônia, passa a ser enquadrada no mundo Ocidental. Sobre essa cisão entre o mundo Ocidental e o mundo Oriental, Said (2007) afirma

Comecei com a suposição de que o Oriente não é um fato inerte da natureza. Ele não está meramente *ali*, assim como o próprio Ocidente tampouco está apenas *ali*. Devemos levar a sério a grande observação de Vico de que os homens fazem a sua história, de que só podem conhecer o que eles mesmo fizeram, e estendê-la à geografia: como entidades geográficas e culturais – para não falar de entidades históricas –, tais lugares, regiões, setores geográficos, como o “Oriente” e o “Ocidente”, são criados pelo homem. Assim, tanto quanto o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, portanto, sustentam e, em certa medida, refletem uma à outra. (Said, 2007, p. 31)

O Orientalismo, como conhecemos, não passa de uma criação Ocidental a partir das ideias intelectuais do Ocidente. Ele é um índice do poder para a construção de discursos, entendidos como verídicos, e marca também a hegemonia histórica da Europa. Por anos, a ideia propagada pela centro intelectual era de que a identidade europeia era superior a todos os povos e culturas que fossem não-europeus. Há, sobre o mundo oriental, a consciência ocidental de soberania, constituída a partir das ideias gerais sobre o ser oriental e projeções feitas dele. O objetivo dessa representação artificial do Oriental era exatamente apresentar um povo tido como diferente pelo mundo europeu, e apresentá-lo de tal forma que essa diferença cultural representasse sobretudo uma diferença hierárquica.

O Orientalismo não é um simples tema ou campo político refletido passivamente pela cultura, pela erudição ou pelas instituições; nem é uma grande e difusa coletânea de textos sobre o Oriente; nem é representativo ou expressivo de alguma execrável trama imperialista “ocidental” para

---

compartimentation, nous aurons au moins le bénéfice de mettre en évidence quelques-unes des lignes de force qu'elle comporte. Cette approche du monde colonial, de son permettre de délimiter les arêtes à partir desquelles se réorganisera la société décolonisée. Le monde colonisé est un monde coupé en deux. La ligne de partage, la frontière en est indiquée par les casernes et les postes de police.

oprimir o mundo “oriental”. É antes a *distribuição* de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é a *elaboração* não só de uma distinção geográfica básica (o mundo é composto de duas metades desiguais o Oriente e o Ocidente), mas também de toda uma série de “interesses” que, por meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica, a descrição paisagística e sociológica, o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; *é*, mais do que expressa, uma certa *vontade* ou *intenção* de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestadamente diferente (ou alternativo e novo); é sobretudo um discurso que não está absolutamente em relação correspondente direta com o poder político ao natural, mas antes é produzido e existe num intercâmbio desigual com vários tipos de poder, modelado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político (como um regime imperial ou colonial), o poder intelectual (como as ciências dominantes, por exemplo, a linguística ou a anatomia comparadas, ou qualquer uma das modernas ciências políticas), o poder cultural (como as ortodoxias e os cânones de gosto, textos, valores), o poder moral (como as ideias sobre o que “nós” fazemos e compreendemos). (Said, 2007, p. 41)

Tomando o Orientalismo como uma representação das relações colonialistas, a construção ideológica do colonizador fica evidente. Ao ficcionar toda a estrutura histórica, cultural e política de um outro povo a partir de todo o poder e conhecimento que detêm, os colonizadores eliminam a caráter humano do colonizado. Essa animalização do ser vai além de sua representação cultural desse povo; passa a ser também uma construção social e política. Essa abrangência da ideologia central poderia indicar um distanciamento das questões literárias ou culturais, e poderia-se supor certa inocência política e histórica dessas duas áreas nessa categorização do oriental. No entanto, como afirma Said, o estudo do Orientalismo apenas permitiu que ele se convencesse “de que a sociedade e a cultura literária só podem ser compreendidas e estudadas em conjunto” (Said, 2007, p. 59). Bhabha (1998) também relembra a importância de trazer à tona os elementos da pós-colonialidade, pois eles são parte da fundação da história do povo colonizado. Não é possível apagar esse processo. É necessário, por isso, compreender as consequências sentidas mesmo após o período de descolonização.

A pós-colonialidade é um salutar lembrete das relações “neocoloniais” remanescente no interior da “nova” ordem mundial e da divisão de trabalho multinacional. Tal perspectiva permite a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência. Além disto, no entanto, a crítica pós-colonial dá testemunho desses países e comunidades – no norte e no sul, urbanos e rurais – constituídos, se me permitem forjar a expressão, “de outro modo que não a modernidade”. Tais culturas de *contra-modernidade* pós-colonial podem ser contingentes

à modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas; porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para “traduzir”, e portanto reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole quanto da modernidade (Bhabha, 1998, p. 26).

As representações literárias realizadas por escritores fundadores, como Chinua Achebe, são conscientes da posição que visões orientalizantes assumem no mundo sócio-político e cultural. Essa consciência toma formas estéticas específicas dentro do texto, marcado por traços irônicos que delineiam a construção de sentido. As situações tratadas nos contos aqui traduzidos, apesar de estarem já temporalmente distantes da colonização, ainda retratam as consequências dessa. O texto ainda traz marcas do encontro de culturas, exemplificado na presença do *pidgin*, e as tensões da descolonização estão presentes nas violentas escolhas do texto. Uma tradução igualmente consciente precisa se ater a essas marcas.

Para realizar a tradução, procuramos por publicações de outras traduções em português europeu, espanhol, alemão e francês. A partir de buscas pela internet, a única tradução encontrada, no entanto, foi a francesa. Publicada em 1981 pela editora Hatier-Paris, a antologia *Femmes en guerre et autres nouvelles* foi traduzida por Jean de Grandsaigne. Após a primeira versão da tradução dos três contos para o português, a leitura da tradução francesa foi consultada, em pontos-chaves do texto, para verificarmos a estratégia adotada pelo tradutor francês, principalmente na tradução do *pidgin English*, como veremos no terceiro capítulo da presente pesquisa. Elaboramos uma tabela comparativa que nos permitiu entender o processo de escrita do *pidgin*, realizado por Achebe, analisar as escolhas francesas, para em seguida propormos soluções em português.

O tradutor, logo, tem como tarefa proteger tal carga política, permitir que ela se faça ver, mesmo quando essas obras literárias estão distanciadas do espaço geográfico que lhes é próprio. Essa escrita pós-colonial implica uma leitura plurilíngue. Nesses casos, portanto, é necessário que o tradutor passe por um processo analítico e crítico para compreender a construção linguística desses autores, para que assim possa o tradutor analisar criticamente o multilinguismo, que é essencial na estética desses textos. É importante que o tradutor tenha consciência dessa existência multicultural e para que consiga reconhecê-la nos textos. O presente trabalho pretende discutir algumas questões próprias do projeto de escrita de Achebe e analisar como a

tradução consegue manter algumas características dessa escrita sem que o texto se torne a representação de um ambiente exótico e perca o teor político e fragmentário que lhe são próprios.

Conhecida também como guerra do Biafra, o conflito teve início com o movimento separatista do povo *igbo* no sul da Nigéria. Cabe ressaltar que Achebe era a favor da República do Biafra, a favor, portanto, desse movimento separatista. Ao proclamarem essa nova República, Achebe fazia parte da comissão escolhida para elaborar a constituição. No entanto, no decorrer dos anos de guerra, após perder um amigo-poeta Christopher Okigbo – e após testemunhar alguns dos horrores dessa guerra: fome, destruição, violência –, seus textos demonstraram certa descrença nos ideais políticos do conflito. Presenciou muita corrupção após o início da guerra, por todos os lados, não só de hauças e iorubás, mas entre os próprios igbos.

Esse conflito ficou marcado como o primeiro momento em que o mundo ocidental conheceu aquela imagem da África faminta, por conta do bloqueio econômico que os nigerianos fizeram ao povo do Biafra. Apesar de esse aspecto ter ganhado muito espaço na mídia, até mesmo no Brasil, há apenas algumas referências históricas sobre o conflito escritas em português ou traduzidas para o português.

Essa experiência da guerra marcou a trajetória literária de Achebe. Certas características narrativas e linguísticas diferenciam esses contos dos outros nove da antologia. As características linguísticas são o foco do trabalho tradutório e as narrativas funcionam como avisos que deixam o tradutor mais atento. O projeto a que nos propomos aqui visa respeitar essas marcas para que o resultado em português reconstitua carga política que se assemelhe àquela dos textos originais. Baseando-se na ideia de Octavio Paz sobre a tradução, nosso projeto pretende demonstrar a possibilidade da tradução, por mais diversas que sejam as situações de produção do texto original:

Em um extremo, o mundo se apresenta para nós como uma coleção de heterogeneidades; no outro, como uma superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções. Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único. (Paz, 2009, p. 5)

Essa dissertação se divide em três capítulos; o título de cada um deles foi definido por aforismos, criações proverbiais ou expressões usadas por Achebe. O primeiro trata da questão da escrita literária de Achebe, e aborda tanto aspectos relevantes da biografia do escritor, quanto um breve comentário sobre sua produção literária. Ao fim do primeiro capítulo, contextualizamos a coletânea de contos e discutimos as especificidades do conto como gênero literário. O título deste capítulo é *Until the lions have their own historians, the history of the hunt will always glorify the hunter*, aforismo que Achebe utilizou numa entrevista, para *Paris Review* em 1994, quando questionado sobre sua infância e o surgimento do desejo de escrever. O autor relata sobre as leituras que fez de livros clássicos da Literatura e afirma que uma das motivações que teve para escrever foi não ter se sentido representado por eles. Ele queria que a história do caçador também refletisse a aflição, o esforço e a coragem dos leões. Esse provérbio foi escolhido, pois aborda o início da carreira literária de Achebe e os motivos que o levaram a escrever, grafar uma história para o povo igbo. Espera-se que a tradução consiga também apresentar para o leitor brasileiro as facetas dessa guerra abordadas por Achebe, sem tender a glorificar apenas a bravura e a agonia do caçador, mas também a dos leões.

O segundo capítulo apresenta a tradução, espelhada com o original, dos três contos que compõem o corpus deste trabalho. Seguindo a data da primeira publicação de cada um deles, apresentamos primeiro a tradução de *Civil Peace*, depois a de *Sugar Baby* e então a de *Girls at War*. Este capítulo recebeu o título *I cannot yet find a mouth with which to tell the story*, provérbio inserido por Achebe em *Things Fall Apart*. Okonkwo, personagem principal do romance, quase mata a mulher com um tiro de espingarda. A esposa, Ekwefi, é questionada sobre a veracidade do episódio por uma pessoa que encontra nos combates que estavam ocorrendo em Umuófia. O provérbio aparece como resposta à pergunta dela, “It is true indeed, my dear friend. I cannot yet find a mouth with which to tell the story”. Esse provérbio foi escolhido tanto para representar o silêncio ficcional de Achebe após a guerra, quanto para descrever minha angústia ao traduzir essas histórias de dor e violência, em muitos momentos faltaram as palavras, e parecia ainda não haver a boca certa para contar a história.

O terceiro e último capítulo se dedica à análise crítica e teórica da prática tradutória no contexto pós-colonial. Discutiremos então aspectos relevantes à tradução desses contos, ressaltando a importância de aspectos ligados às marcas da

guerra da escrita de Achebe e ao recurso literário do *pidgin*. Os comentários serão, portanto, divididos nesses dois blocos de análise. O título do capítulo é *If no to say de ting de kill porson e for sweet for eye*, frase dita por um dos criados no conto *Girls at War* após a passagem de aviões de guerra. Essa frase ilustra a imagem paradoxal desse conflito, por mais que se fale das dores, das violências, das privações trazidas pela guerra, as imagens construídas por Achebe ainda são belas.



# ***1. Until the lions have their own historians, the history of the hunt will always glorify the hunter***

## **1.1 Tradução pós-colonial**

*Siting Translation* (1992), de Tejaswini Niranjana, marca o início da discussão de tradução pós-colonial, ao relacionar questões de história, filosofia, poética e representação no contexto colonial. A proposta geral, com relação à tradução, é afirmar que, nos moldes em que abordava determinadas questões, a teoria da tradução não conseguia abranger as peculiaridades dos textos das ex-colônias. A autora traz inicialmente a questão da historicidade à tona. Como Achebe ironicamente explicava, as ex-colônias eram povos “sem história”, que passam a tê-la apenas após a colonização. Segundo Niranjana, em um contexto pós-colonial, como é o da escrita de Achebe, “a problemática da tradução torna-se um local essencial para discutir questões de representação, poder e historicidade. O contexto é esse de histórias que contestam e são contestadas na tentativa de dar conta, de recontar a assimetria e a desigualdade das relações entre povos, raças, línguas”<sup>11</sup> (Niranjana, 1992, p.1). Inicia-se, com isso, uma nova perspectiva para os Estudos da Tradução, cujo papel ainda precisa ser muito discutido, para que não se torne uma mera reprodução de discursos exotizantes.

O esforço é para que a tradução passe a ser uma prática que modela e que acontece dentro dessas relações assimétricas de poder, próprias do colonialismo. A partir de definições de Niranjana, a tradução deve abandonar algumas estratégias de contenção da representação do outro, pois elas acabam reforçando versões hegemônicas do colonizado. Por muito tempo essa história dos povos colonizados era a dos antropólogos, a etnográfica; era difícil, portanto, pensar a teoria da tradução como existia até então para os contextos de escrita literária pós-colonial. Achebe conheceu a violência da representação ocidental da África; dedicou, inclusive, um de seus mais famosos ensaios ao racismo, segundo ele, presente da representação de Conrad em *Heart of darkness*<sup>12</sup>. Um dos objetivos que buscava atingir com sua escrita, portanto, era dar voz a essa história anterior à colonização, até então

---

<sup>11</sup>the problematic of translation becomes a significant site for raising questions of representation, power, and historicity. The context is one of contesting and contested stories attempting to account for, to recount the asymmetry and inequality of relations between peoples, races, languages.

<sup>12</sup>Achebe, 1977. An image of Africa: Racism in Conrad's “Heart of Darkness”

considerada velada para o mundo ocidental, era atribuir uma história escrita para seu povo, para que as representações de seu povo assumissem perspectiva diferente daquela que os consideravam “objetos sem história (Said, p. 66, 1979)”<sup>13</sup>, como Edward Said se refere.

Há, portanto, “um desejo do discurso colonizador em traduzir com a intenção de conter (e também de conter e controlar com a intenção de traduzir, uma vez que a dominação simbólica é fundamental para a dominação física)”<sup>14</sup> (Niranjana, 1992, p. 34). No entanto, cabe também mencionar que ao mesmo tempo, em que os colonizados eram representados sob a perspectiva histórica hegemônica dos colonizadores, a inserção dessa representação também promovia uma abertura de espaço para que contassem a história deles, como foi o caso de vários escritores pós-coloniais. Nesse contexto, por meio de algumas estratégias de contenção, a tradução contribuía para a divulgação dessas culturas como estáticas e imóveis, ou seja, sem uma construção histórica. No entanto, ao se apresentar como uma realidade transparente com relação a algo que já existe, essa realidade é trazida à existência por meio da tradução. De forma paradoxal, a tradução também proporciona um local de “história” para os colonizados. Vale então repensar a tradução e sua teoria para que, em textos como esses, ela possa se tornar também um espaço de resistência.

Após a inserção dessa discussão nos Estudos da Tradução, Susan Bassnett, em *Post-colonial Translation: theory and practice* (1999), começa a lidar com as questões que a tradução deve passar a abarcar a partir da escrita pós-colonial. Cita o estudo de Niranjana, e constitui assim uma nova corrente. De certa forma, Bassnett nomeia essa nova corrente ao dar esse título a sua obra. Em seu texto de abertura, narra um canibalismo do século XVI praticado por membros da tribo Tupinambá do Brasil, e compara essa situação com a tradução, o que é explicado após a consideração de determinadas premissas:

Primeira e muito óbvia: tradução não acontece em um vácuo, mas em um contínuo, não é um ato isolado, é parte de um processo contínuo de transferência intercultural. Além disso, a tradução é uma atividade altamente manipuladora, que envolve todos os tipos de estágios no processo de transferência através das fronteiras linguísticas e culturais. A tradução não é uma atividade transparente ou inocente, é altamente carregada de significado em todas as fases, e raramente, ou nunca, envolve

---

<sup>13</sup>Objects without history.

<sup>14</sup>The desire of colonial discourse to translate in order to contain (and to contain and control in order to translate, since symbolic domination is as crucial as physical domination).

uma relação de igualdade entre textos, autores ou sistemas<sup>15</sup> (Bassnett, 1999, p. 2).

Nesse momento, Bassnett já enxerga a tradução como um espaço de discussão de contestações e lutas culturais. Ela deixava de ser apenas uma transposição linguística ou escrita criativa e assumia um papel de ativismo. Foi a partir daí também que, segundo Bassnett, os trabalhos contemporâneos dentro dos Estudos da Tradução seguiam a tendência de desafiar a noção de “original”. Portanto, o que Niranjana propõe ao final de seu estudo está em consonância com essa tendência e dá um passo além ao estabelecer o que seria a “instabilidade do original” dentro dos textos e da realidade pós-colonial.

As *Vacanas* “reivindicam” que o tradutor pós-colonial problematize a questão da representação, que é crucial num contexto em que os mitos nacionalistas de identidade e unidade estão em colapso. Parece mais urgente do que nunca estar ciente da instabilidade do “original”, que pode ser meticulosamente descoberto por meio da prática de tradução. A arbitrariedade do que é apresentado como “natural” pode ser desconstruído pelo tradutor ou seu alter-ego, o historiógrafo crítico. O impulso de desafiar representações hegemônicas do mundo não-ocidental não precisa ser visto como um desejo de se opor o “verdadeiro” outro ao “falso” apresentado no discurso colonial. Pelo contrário, já que os pós-coloniais já existem “na tradução”, nossa busca não deveria ser por origens ou essências, mas por uma complexidade mais rica, uma complicação de nossas noções de “eu”, uma textura mais densa de compreensão de quem somos “nós”. É aqui que os tradutores podem intervir ao registrar a heterogeneidade, ao alertar contra os mitos de pureza, ao mostrar as origens como desde sempre fissuradas. A tradução, que um dia fora uma força “contida”, se transforma em perturbadora, disseminativa. Essa desconstrução iniciada pela retradução abre um espaço ao pós-colonial ao trazer a “história” à legibilidade<sup>16</sup> (Niranjana, 1992, p. 186).

---

<sup>15</sup>First and very obviously: translation does not happen in a vacuum, but in a continuum; it is not an isolated act, it is part of an ongoing process of intercultural transfer. Moreover, translation is a highly manipulative activity that involves all kinds of stages in that process of transfer across linguistic and cultural boundaries. Translation is not an innocent, transparent activity but is highly charged with significance at every stage; it rarely, if ever, involves a relationship of equality between texts, authors or systems.

<sup>16</sup>The *vacanas* “claim” the post-colonial translator by problematizing the issue of representation, which is crucial in a context where nationalist myths of identity and unity are collapsing. It seems more urgent than ever to be aware of the instability of the “original”, which can be meticulously uncovered through the practice of translation. The arbitrariness of what is presented as “natural” can be deconstructed by the translator or her/ his alter-ego, the critical historiographer. The drive to challenge hegemonic representations of the non-Western world need not be seen as a wish to oppose the “true” other to the “false” one presented in colonial discourse. Rather, since post-colonials already exist “in translation”, our search should not be for origins or essences but for a richer complexity, a complication of our notions of the “self”, a more densely textured understanding of who “we” are. It is here that translators can intervene to inscribe heterogeneity, to warn against myths of purity, to show

A partir do comentário da tradução de um trecho de *Vacanas*, poema sagrado do sul da Índia do século XII, decodificado no século XV, Niranjana aborda questões muito relevantes para a tradução pós-colonial. Inicia afirmando que a representação de identidade e unidade nesse contexto é sempre fragmentada. Fragmentação presente até mesmo na denominação do período; teóricos, como a Ama Ata Aidoo (1991), se preocupam com o uso dessa periodicidade que o termo “pós” evoca e discute se o período colonial foi de fato seguido por um pós – no sentido de depois – colonial (Mongia, 1997). Em meio à própria instabilidade da nomenclatura do período, Niranjana define a instabilidade do “original”, instabilidade da identidade fragmentada e do discurso fragmentado. Essa inconstância, como menciona a autora, pode ser, mas não necessariamente é, revelada pela tradução, ou seja, por meio de um trabalho meticuloso, como a autora coloca, para descobrir os sinais identitários do dito “original”. O tradutor pode se distanciar da postura hegemônica dos colonizadores e contribuir para demonstrar a complexidade da identidade pós-colonial.

Ela afirma ainda que cabe ao alter-ego do tradutor, o historiógrafo crítico, essa tarefa de construir uma faixa histórica para determinadas culturas. A tradução dos contos de Achebe realizada nesse trabalho tentarevelar meticulosamente essa instabilidade. No entanto, é urgente que ela seja revelada assim, porque é uma agressividade que vem à tona com a força da independência das ex-colônias. No caso da Nigéria, em especial, e nos contos do Achebe, a instabilidade da realidade pós-colonial é acrescida de uma camada ainda mais violenta e, por conseguinte, mais reveladora por tratarem dos momentos históricos da guerra civil e do pós-guerra civil.

A discussão do “original” nos textos pós-coloniais ocorre também devido ao fato de escritores como Achebe serem considerados “escritores traduzidos” (Casanova, 2002) mesmo antes de passar por um processo formal de tradução. Achebe assume esse papel “desconfortável” de mediador entre a cultura igbo e o mundo ocidental. Consoante com essa ideia dos escritores no entre-lugar, comumente ocupado pelos tradutores, Tymoczko (1999) estabelece diversos pontos de divergência e convergência entre a escrita pós-colonial e a tradução:

---

origins as always already fissured. Translation, from being a “containing” force, is transformed into a disruptive, disseminating one. That deconstruction initiated by retranslation opens up a post-colonial space as it brings “history” to legibility.

Tradução como metáfora para a escrita pós-colonial, por exemplo, invoca o tipo de atividade associada ao significado etimológico da palavra: tradução como a atividade de transportar de um lado ao outro (...). Neste sentido, a escrita pós-colonial pode ser pensada como uma forma de tradução (...). A tradução literária interlingual fornece um análogo para a escrita pós-colonial. Os dois tipos de escrita intercultural são essencialmente distintos, mas têm pontos suficientes de contato. (...) A transmissão de elementos de uma cultura para outra por meio de de uma lacuna cultural e/ou linguística é uma preocupação central de ambos os tipos de escrita intercultural e restrições semelhantes no processo de deslocamento afetam os dois tipos de textos <sup>17</sup> (Tymoczko, 1999, p. 20-22).

Pode-se afirmar, portanto, que Achebe desempenha esse papel de tradutor cultural. A atividade tradutória, refletida na escrita e na literatura, é intrínseca ao cotidiano desses escritores. A literatura nigeriana, por exemplo, nasce por meio de constantes traduções. Cabe ressaltar que a tradução como é vista hoje só teve início com a chegada de missionários cristãos, a partir do século XIX, quando trouxeram consigo o alfabeto latino; essa foi uma realidade tanto na Nigéria, quanto em diversos outros países do continente. Desde então, as traduções passaram a ter um impacto considerável nas literaturas africanas, e o resultado mais importante foi a emergência de uma cultura quirográfica. Alguns autores africanos têm plena consciência da importância da tradução para essas literaturas; até mesmo Ngugi wa Thiong'o, que adota uma postura considerada radical, afirma que "não fecha a porta a um diálogo contínuo por meio do antiquíssimo recurso à tradução" (1995, apud Deslisle & Woodsworth, p. 105). No entanto, como afirma Niranjana (1992), não se pode fechar os olhos para as relações de poder intrincadas na tradução, e essa situação de diálogo, que aparenta ser provocada pela tradução, deve ser sempre questionada. Ela afirma que há uma cegueira às implícitas relações de poder existentes na tradução, segundo a perspectiva de George Steiner:

Steiner afirma que a situação da tradução é de "diálogo", de alcançar "um equilíbrio entre eu e tu". Steiner sugere que o tradutor fiel "cria uma condição de troca significativa". As setas de sentido, de beneficiamento

---

<sup>17</sup> Translation as metaphor for post-colonial writing, for example, invokes the sort of activity associated with the etymological meaning of the word: translation as the activity of carrying across (...). In this sense post-colonial writing might be imaged as a form of translation (...). Interlingual literary translation provides an analogue for post-colonial writing. The two types of intercultural writing are essentially distinct, but they have enough points of contact. The transmission of elements from one culture to another across a cultural and/or linguistic gap is a central concern of both these types of intercultural writing and similar constraints on the process of relocation affect both types of texts. To these constraints let us now turn.

cultural, psicológico, movem-se em ambos os sentidos. Há, idealmente, a “troca sem perda”. Não preciso reiterar a ideia da inutilidade de tais observações nos contextos coloniais, onde a troca está longe de ser igual ao “beneficiamento”, altamente duvidoso, onde a assimetria entre as línguas é perpetuada por regras imperiais. Os Estudos de Tradução parecem ignorar não apenas as relações de poder que fundamentam a tradução, mas também a historicidade ou história efetiva de textos traduzidos.<sup>18</sup>(Niranjana, 1992, p. 48)

A proposta de uma tradução que dialoga com o original como a de Steiner acaba sendo ingênua no contexto pós-colonial, pois ainda concentra sua preocupação na questão da fidelidade, que acaba se tornando menos relevante com as discussões do “original”. A prática da ética, atrelada a essa fidelidade por muito tempo, sempre foi uma questão relevante no trabalho do tradutor. No entanto, essa noção de ética teve de ser repensada. Antoine Berman propõe uma *visada ética* do traduzir, em que “a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação ou não é *nada*” (Berman, 2002, p. 17). Os tradutores são inevitavelmente responsáveis pelo discurso dos “outros”, e vivem sob a tensão do espaço intercultural, de onde devem constantemente realizar suas escolhas. Esse espaço entre é recorrente nos textos pós-coloniais e demanda a negociação da minoria:

A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. (Bhabha, 1998, p. 20)

---

<sup>18</sup> Steiner claims that the translation situation is one of "dialogue", of achieving "a balance between I and thou". Steiner suggests that the faithful translator "creates a condition of significant exchange. The arrows of meaning, of cultural, psychological benefaction, move both ways. There is, ideally, "exchange without loss". I need not reiterate the idea of the futility of such remarks in the colonial contexts, where the exchange is far from equal and the "benefaction" highly dubious, where the asymmetry between languages is perpetuated by imperial rules. Translation Studies seems to ignore not just the power relations informing translation but also the historicity or effective history of translated texts.

A tradução cultural é decorrente exatamente dessa experiência de viver duas realidades distintas, em que os valores e as verdades coexistam simultaneamente, em que é possível identificar tanto a cultura do colonizador, quanto a cultura do colonizado. Essas culturas coexistem em níveis distintos de hierarquia, mesmo um membro da elite local colonizada, exemplo de Bhabha, pode se perceber constantemente numa posição superior e hegemônica em relação aos outros colonizados, no entanto estará, simultaneamente, em uma posição inferior em relação aos colonizadores.

Mona Baker (2011), define o termo “tradução cultural”, que numa noção mais figurativa, pode ter seu uso associado à “noção, comum em estudos pós-coloniais, de que a tradução é menos um procedimento ao qual as culturas são submetidas que a própria fábrica de cultura”<sup>19</sup> (Baker; Saldanha, 2011, p. 69). A tradução é, portanto, um fenômeno cultural, onde há um enfrentamento entre culturas, percebe-se a relação de poder no contexto de multiculturalismo, como ocorre na escrita de Achebe. A ideia de confronto descrita por Baker está consoante ao conceito de Bhabha para a expressão: “a tradução cultural dessacraliza as pressuposições transparentes da supremacia cultural e, nesse próprio ato, exige uma especificidade contextual, uma diferenciação histórica no interior das posições minoritárias” (Bhabha, 1998, p. 314). Essa dessacralização da supremacia parte da mistura entre as culturas envolvidas no processo.

Nesse sentido, não é um intercâmbio entre totalidades distintas, e sim, um processo de mistura e contaminação mútua, não um movimento de “fonte” para “alvo”, e sim, localizada em um “terceiro espaço” além dos dois, onde “os conflitos resultantes das diferenças culturais e os diversos discursos sociais envolvidos nesses conflitos sejam negociados”<sup>20</sup>. (Baker; Saldanha, 2009, p. 69)

Baker propõe que a tradução atue nesse “terceiro espaço”, como um terceiro código. Para que os conflitos sejam negociados, a tradução nesse espaço intermediário é o único lugar possível para que a comunicação ocorra. Em consonância com a ideia de interlíngua definida por Ridd (2012):

---

<sup>19</sup> the notion, common in postcolonial studies, that translation is less a procedure to which cultures can be subjected than itself the very fabric of culture.

<sup>20</sup> in this view translation is not an interchange between discrete wholes but a process of mixing and mutual contamination, and not a movement from 'source' to 'target' but located in a 'third space' beyond both, where 'conflicts arising from cultural differences and the different social discourses involved in those conflicts are negotiated'.

A interlíngua pode ser entendida como marca própria da tradução, atividade de intermediação no contato entre línguas – uma espécie de território de ninguém. A tradução paulatinamente desbrava este território novo que a língua-meta pode vir a ocupar e incorporar a partir da relação estabelecida com a língua-fonte (Ridd, 2012, p. 475).

O entendimento da interlíngua auxilia na construção da proposta de tradução dos contos do *corpus*. A própria construção literária do texto de Achebe está relacionada com o contexto multilíngue do país, a tradução deve refletir também o caráter plurilíngue do texto ao inseri-lo em um espaço intermediário. Nesse contexto plurilíngue, escritores nigerianos devem conviver ainda com a complexidade linguística do país, onde existem entre 400 e 500 línguas coexistindo. A tradução pode acabar desempenhando um papel paradoxal. Reinhilde Meylaerts (2007) acredita que, como um fenômeno institucionalizado, a tradução desempenha papéis ambivalentes em sociedades multilíngues, pois, ao mesmo tempo, ela torna possível e impossível o multilinguismo.

A tradução possibilita que os cidadãos tenham acesso aos serviços públicos em sua própria língua, da mesma forma que permite que falem, escrevam, leiam em seus idiomas. Com isso, ela preserva ou cria comunidades monolíngues, que com frequência estão na situação de “living apart together”, como pequenas ilhas no interior de Estados multilíngues. Impossível não ressaltar que há uma relação de desigualdade hierárquica entre elas e, como alega Niranjana (1992), “a área dos Estudos da Tradução parece, em geral, não ter consciência de que se deve tentar explicar a relação entre línguas ‘desiguais’”<sup>21</sup> (Niranjana, 1992, p. 48).

É evidente que os Estudos da Tradução caminham desde a virada cultural dos anos 1990 em busca da solução de grande parte dos problemas aqui relatados. No entanto, por mais que os tradutores tenham hoje em dia maior consciência do poder e da possibilidade de a tradução funcionar como um espaço para ativismo, muitas dessas discussões permanecem abertas. Uma delas muito latente em textos como o de Achebe é o contexto de multilinguismo em que ele se insere. Derrida afirma que a área ainda não tem respostas concretas:

Observemos um dos limites das teorias da tradução: elas tratam muito frequentemente das passagens de uma língua para outra e não consideram

---

<sup>21</sup> Translation Studies seems to be by and large unaware that an attempt should be made to account for the relationship between “unequal” languages.

muito a possibilidade de duas ou mais línguas estarem implicadas num texto. Como traduzir um texto escrito em várias línguas ao mesmo tempo? Como “restituir” o efeito da pluralidade? E, se traduzirmos várias línguas ao mesmo tempo, podemos chamar isso de traduzir? (Derrida, 2006, p. 20)

Se, no próprio verbo de traduzir, temos que se deve transladar de um lado para o outro, Derrida argumenta que devemos ter consciência que, ao lidarmos com textos plurilíngues, estaremos partindo de lugares fragmentados e multilíngues. É nesse contexto que a impossibilidade da reprodução da pluralidade do “original” da tradução precisa aparecer no texto enquanto significante, a impossibilidade deve estar à mostra. A tradução pós-colonial é uma tradução que se questiona enquanto prática constantemente, tornando a questão teórica da fidelidade da tradução uma questão presente no texto ficcional.

Nos contos pertencentes ao *corpus* desse trabalho, há exemplos claros da situação de multilinguismo do autor, como é o caso do uso de *pidgin*, que já se constitui enquanto língua. No entanto, essa característica plurilíngue muitas vezes não é tão óbvia na tradução. A tradução deveria permitir que o leitor reconstituísse o papel de segunda mediação que desempenha, uma vez que o autor atua como tradutor/mediador de culturas.

A tradução deve, portanto, tentar deixar transparecer essa característica de multilinguismo do texto. Além disso, Berman afirma que a tradução deve se preocupar em “mostrar como, em cada época ou em cada espaço histórico considerado, a prática da tradução *articula-se* à da literatura, das línguas, dos diversos intercâmbios culturais e linguísticos.” (Berman, 2002, p. 13) A tradução no contexto das literaturas africanas está, portanto, profundamente enraizada à própria prática da escrita. No entanto, ao mesmo tempo em que a tradução está profundamente enlaçada ao contexto da escrita dos textos africanos, ela também enfrenta uma série de resistências. Sobre o conjunto de “resistências” testemunhadas pelos tradutores, afirma Berman (2002):

Toda cultura resiste à tradução mesmo que necessite essencialmente dela. A própria *visada* da tradução – abrir no nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro – choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura, ou essa espécie de narcisismo que faz com que toda sociedade deseje ser um Todo puro e não misturado. Na tradução, há alguma coisa da violência da mestiçagem. (Berman, 2002, p. 16).

Nesses casos em que os autores tentam criar uma nova linguagem literária, em que eles reclamam uma nacionalidade para essa língua, a tradução deve estar atenta para o seu papel, para que as nuances do inglês de Achebe não sejam apagadas. Daí surge o desafio para o tradutor que pretende verter esse texto multilíngue e multicultural para uma outra língua. O que fazer com as marcas de “outridade”? Como mantê-las no texto sem que se tornem barreiras maiores ou menores do que aquelas que representavam no texto original? Como manter o caráter confrontador do texto original? Partindo da importância do processo de tradução nesse contexto, mesmo que não seja o processo formal de tradução, qual seria o sentido da tradução para esses povos? Qual o papel que ela deve assumir e qual a responsabilidade que deve assumir?

Conforme declara Casanova, “A língua é (...) o recurso específico com ou contra o qual se inventarão soluções à dominação literária” (2002, p 162). Esse embate linguístico ratificou a escolha do texto e tornou a proposta deste trabalho ainda mais estimulante, pois a tradução pode demonstrar como Achebe modifica o inglês para que consiga lidar com seu contexto africano e como transforma sua literatura em uma crítica à imposição do modelo europeu. O título *Things Fall Apart* é simbólico desse embate. Ao passo em que insere Achebe na tradição literária inglesa por ser o verso do poema de W.B. Yeats, “*The second coming*”, faz ainda referência à frase não dita que se segue no poema: “the centre cannot hold”. Sobre a caracterização política de escritores pós-colonialistas, o linguista Rajagopalan (2009) afirma que:

Boa parte dos textos pós-coloniais são impregnados por conteúdo político – na verdade, a política do pós-colonialismo está indissociavelmente misturada à estética. Esses escritores produzem sua literatura com o intuito de declarar para o resto do mundo que, apesar de estarem escrevendo em uma língua que lhes foi originalmente transmitida pelo processo de colonização, a proposta deles não é repetir ou reproduzir os valores e costumes que a língua lhes impôs (Rajagopalan, 2009, p. 130)<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> a good deal of postcolonial writing is imbued with a 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 of 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.

Por conta do caráter intrinsecamente político de textos pós-colonialistas como o de Achebe, é imprescindível que o tradutor esteja atento ao discurso e à proposta literária do autor, e com isso, ele poderá criar estratégias que tentem não esvaziar essa característica do texto. O tradutor deve perceber essa tensão de uma obra periférica para evitar que o texto se torne homogeneizado ou que perca o viés político quando traduzido. É mais um equilíbrio que deve ser atingido, pois a fratura da colonização está sendo discutida dentro da forma literária, e isso não deveria ser apagado, mas também não pode ser apenas pitoresco, correndo o risco de produzir um texto repleto de clichês.

Além de dar conta dessa fratura da colonização, os contos que fazem parte do corpus lidam mais especificamente com a violência da guerra do Biafra. Como afirma André Lefevere (2007, 213), aos poucos, os autores africanos passaram a “dar menos espaço à luta contra o colonialismo – então já enfraquecida – do que à política africana em particular, como a Guerra do Biafra”. Segundo ele, a Guerra pairava sobre os escritores como a expressão da “suprema desilusão” (p. 214).

A dor da Guerra se reflete na produção de contos de Achebe. Nesses três contos, Achebe se torna menos explicativo, não fornece traduções para os termos em igbo que insere no texto; até mesmo alguns elementos da guerra em si, como o bloqueio para os alimentos realizado pelos nigerianos à região do Biafra, aparece em seus textos de forma velada. Nos contos em que a temática da guerra aparece de forma explícita, a palavra *relief* aparece em vários dos sentidos que pode reconstituir. Essa questão da polissemia na literatura apresenta mais uma forma de entrave na tradução:

A literatura sendo um espaço de disputa, por ser polissêmica, a sua tradução teria que suscitar problemas. A polissemia é a representação das várias vozes que compõem o tecido discursivo da sociedade. É a possibilidade de vários significados. Esse espaço da polissemia pode ser o espaço dos vencidos de todas as épocas. Os vencidos são aqueles que não conseguiram fazer ver seu significado, pois foram obrigados a adotar o significado da cultura dominante (Sousa, 2010, p. 5)

À primeira vista um campo de impossibilidades, a tradução pós-colonial, na verdade, abre diversos caminhos para o tradutor. Espera-se dele uma cautela para que consiga analisar as situações das ex-colônias ou, como define Niranjana, o tradutor deve participar de “um questionamento completo da situação colonial”

<sup>23</sup>(Niranjana, 1992, p. 167), é um questionamento incessante em que não se pode confiar num maniqueísmo da colonização, na história contada por um dos lados ou na existência de um “original”. A teoria da tradução pós-colonial não trata a tradução como uma tarefa impossível; ela visa trazer à consciência do tradutor o caráter político que ela pode assumir. A tradução pós-colonial, assim como a escrita pós-colonial, está intimamente relacionada com as questões históricas, no caso desse corpus, com os aspectos da Guerra do Biafra. É essencial, portanto, que o alter-ego do tradutor – o historiógrafo crítico – seja acionado.

Faz necessário, portanto, analisar alguns dos aspectos biográficos do autor, pois eles auxiliam no entendimento do contexto de produção de suas obras. Achebe viveu o período de colonização da Nigéria, até que o país se tornasse independente. Como a escrita de Achebe esteve sempre muito relacionada com os acontecimentos históricos do país, analisaremos também os eventos que marcaram sua trajetória.

### **1.2A Nigéria de Achebe**

O escritor Chinua Achebe se distingue por seus trabalhos como contista, ensaísta e romancista. Nascido em Ogidi, Anambra – estado no sudeste da Nigéria, onde predomina a etnia igbo – em novembro de 1930, Achebe foi um dos mais respeitados escritores africanos do século XX. Os pais de Achebe, cristãos convertidos e evangelistas, atuavam como missionários da igreja na Nigéria. Batizaram o filho Albert Chinualumogu em homenagem ao príncipe Albert, consorte do Reino Unido. Achebe abandonou o tributo à era vitoriana ao ingressar na universidade; no entanto, sua mãe continuou chamando-o de Albert até o fim, pois se perguntassem a Achebe o que ele e a Rainha Vitória tinham em comum, a resposta seria: “os dois perderam seus *Albert*.” (Achebe, 1988, p. 33)

Após a graduação, Achebe trabalhou nos serviços de radiodifusão da Nigéria (*Nigerian Broadcasting Service – NBS*) e logo se mudou para a metrópole de Lagos. Em 1967 a região do sudoeste da Nigéria iniciou um movimento separatista, fundando o Biafra, Achebe tornou-se um defensor da independência do

---

<sup>23</sup> a complete calling in question of the colonial situation.

Biafra e atuou como embaixador para o povo da nova nação. Quando o governo da Nigéria retomou a região, após a devastadora guerra do Biafra, em 1970, ele se envolveu nas questões políticas do país e filiou-se ao Partido da Redenção Popular (*People's Redemption Party*), mas logo se afastou devido a frustrações com a corrupção e o elitismo que testemunhou. Morou nos Estados Unidos por vários anos na década de 1970 e retornou para lá nos anos 1990 após sofrer um acidente de carro que o deixou com problemas motores (Ezenwa-Ohaeto, 1997). Logo depois do acidente, tornou-se professor de línguas e literatura na Bard College em Nova Iorque. Fez parte do quadro de professores por mais de quinze anos e, em 2009, se juntou a Brown University como professor de Estudos Africanos. Faleceu, aos 82 anos, em março de 2013 em Boston, após alguns dias internado.

Por meio do conflito de religiões, Achebe explica a situação de cruzamento de culturas a que sua família estava submetida na sua infância na Nigéria. Alguns de seus parentes seguiam os preceitos cristãos, enquanto, por outro lado, outros familiares, como seus tios, alguns dos irmãos de seu pai, seguiam as tradições pagãs do povo igbo. Sobre esse cruzamento, Achebe afirma:

Num braço da cruz, cantávamos hinos e líamos a Bíblia noite e dia. No outro, o irmão de meu pai e sua família, cegados pelo paganismo, ofereciam comida aos ídolos. De todo modo, era como deveria ser. Mas eu sabia, sem saber por que, que era uma forma muito simples de descrever o que estava acontecendo. (...) Sim, apesar das desilusões com relação ao destino divino, eu não deixava de levar minha irmã mais nova para a casa de nosso vizinho, quando nossos pais não estavam olhando, e participar de refeições pagãs em dias de celebração. (...) O que eu lembro é do fascínio pelo ritual e pela vida em um braço do cruzamento. E eu acredito que as duas coisas estavam a meu favor – seria tanto a curiosidade, quanto a pequena distância imposta entre mim e aquele outro mundo devido ao acaso de meu nascimento. A distância se tornava não uma separação, mas uma reunião como um passo para trás necessário que um observador sensato deve dar para ver uma tela de forma plena e equilibrada (Achebe, 1977, p. 35)<sup>24</sup>.

---

24 On one arm of the cross we sang hymns and read the Bible night and day. On the other my father's brother and his family, blinded by heathenism, offered food to idols. That was how it was supposed to be anyhow. But I knew without knowing why that it was too simple a way to describe what was going on. (...) Yes, despite those disillusion of divine destiny I was not past taking my little sister to our neighbour's house when our parents were not looking and partaking of heathen festival meals. (...) What I do remember is a fascination for the ritual and the life on the other arm of the crossroads. And I believe the two things were on my favour – that curiosity, and the little distant imposed between me and it by the accident of my birth. The distance becomes not a separation but a bringing together like the necessary backward step which a judicious viewer may take in order to see a canvas steadily and fully.

Manteve, portanto, contato direto com a vida dita “pagã” de alguns de seus familiares e de vários outros habitantes da cidade. Esses rituais e tradições da etnia igbo foram muito retratados em suas obras; Achebe fascinou-se pelas questões do mundo religioso e tradicional das culturas africanas. Começou a escrever contos no período em que estava na universidade, ao participar de concursos de escrita. A primeira experiência de escrita de Achebe foi o conto *Polar Undergraduate* – que inicialmente fora publicado em *Girls at War and Other Stories* (1973), e retirado em publicações posteriores. Achebe relata aqui a motivação para produzir uma literatura que fosse ‘genuinamente’ africana:

Três ou quatro semanas atrás, minha esposa, que ensina inglês em uma escola para meninos, perguntou a um aluno por que ele havia escrito sobre o inverno, quando se referia ao harmatã. Ele disse que os outros meninos o chamariam de *bushman* (selvagem) se ele fizesse isso! Agora, você não teria pensado, teria, que havia algo de vergonhoso em seu clima? Mas parece que sentimos. [...] Acredito que seja parte de minha função ensinar a esse garoto que não há nada vergonhoso sobre o clima africano, que a *palm-tree* (palmeira) é um tema adequado para a poesia.(Achebe, 1977, p. 44)<sup>25</sup>

Até então, a cultura africana era primordialmente recontada a partir da visão e da linguagem de escritores europeus. Antes de Chinua Achebe, o nigeriano Amos Tutuola já havia publicado o romance *The Palm-Wine Drunkard* (1952), mas a reação da crítica à obra não foi positiva, as opiniões dividiam-se entre total rejeição ou paternalismo condescendente.

É possível constatar a consagração da produção literária de Achebe por meio dos prêmios que recebeu e das traduções realizadas de suas obras. O primeiro romance de Achebe, *Things Fall Apart* (1958), foi traduzido para mais de 45 idiomas, está na lista dos livros mais vendidos de literatura africana e é considerado um clássico da literatura universal, laureado, em 1959, com o Margaret Wrong Prize, prêmio concedido aos novos talentos africanos nos anos 1950. O romance *No Longer at Ease* recebeu, de 1961, ganhou o Nigerian National Prize. Em 1975, recebeu o prêmio literário Lotus Prize for Literature. Achebe recebeu também o New Statesman Jock Campbell Prize, 1965, por *Arrow of God*, e o *Commonwealth Poetry Prize*, em

---

25 Three or four weeks ago my wife, who teaches English in a boy’s school, asked a pupil why he wrote about winter when he meant the harmattan. He said the other boys would call him a bushman if he did a such thing! Now, you wouldn’t have thought, would you, that there was something shameful in your weather? But apparently we do. [...] I think it is part of my business to teach that boy that there is nothing disgraceful about the African weather, that the palm-tree is a fit subject for poetry.

1972, pela coletânea de contos em homenagem a Christopher Okigbo, *Beware, Soul Brother*. O último romance do autor, *Anthills of the Savannah*, foi finalista do *Booker Prize* de 2007. Foi o primeiro autor vivo a receber uma coleção da *Everyman's Library*, assinada por A. Knopf em 1992. Em 2010, recebeu o prêmio *The Dorothy and Lilian Gish Prize*, concedido para pessoas que tenham contribuído pela busca de um mundo melhor e pela compreensão e prazer da vida. Esse reconhecimento deixa transparecer o respeito pelo talento desse escritor que conquistou grande parte da crítica ao redor do mundo.

Foi ainda muito bem recebido pelo público-leitor e conseguiu alcançar a proeza de satisfazer, pelos mais diversos motivos, a nova leva de leitores africanos, que pela primeira vez passaram a se identificar com os personagens de um romance. Prova disso, é que seu romance mais difundido, *Things Fall Apart*, foi publicado em mais de cinquenta línguas diferentes e vendeu mais de dez milhões de cópias, desde que foi publicado pela primeira vez – um feito inigualável entre as obras de ficção africanas. Para comemorar os cinquenta anos do romance, diversos eventos acadêmicos ocorreram em 2008, em universidades africanas, americanas e europeias. É ainda hoje um dos livros mais lidos da África e se tornou leitura obrigatória em escolas e universidades. O romance de Achebe também é reconhecido como um marco para o movimento de ficção, drama e poesia nos países africanos e tem como foco a inserção da discussão das tradicionais culturas africanas e a representação de conflitos culturais que tiveram sua origem na era colonial.

Logo após a publicação desse primeiro romance, Achebe recebeu as primeiras críticas do público principalmente da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos. Adotaram, inicialmente, um tom condescendente ou eurocêntrico; no entanto, foram, na maior parte, positivos e enfatizaram a importância do romance para as literaturas africanas nesse período em que ainda eram colônias. Três dias após a publicação do romance, o suplemento literário da *Times Review* elogiou a capacidade de Achebe em desenhar “um retrato fascinante da vida tribal entre seu próprio povo” (Booker, 2010, s. p.)<sup>26</sup>. Nos Estados Unidos, o *New York Times* se referiu a Achebe como um “bom escritor”, e afirmou, “sua verdadeira conquista é a capacidade em perceber os pontos

---

<sup>26</sup>a fascinating picture of tribal life among his own people.

fortes e fracos de seus personagens com a verdadeira compaixão de um romancista” (Ezenwa-Ohaeto, 1997, p. 65)<sup>27</sup>.

Muitos desses comentários iniciais enfatizavam as raízes nigerianas de Achebe, elogiavam sua capacidade em avaliar e descrever a situação da sociedade nigeriana. No entanto, davam menos importância aos aspectos formais e à qualidade literária do romance. O *New York Times* considerou *Things Fall Apart* como um desses “livros sensíveis que descrevem sociedades primitivas a partir de um ponto de vista interno” (Booker, 2010, s. p.)<sup>28</sup>, e o Suplemento Literário da Times afirmou que “a grande vantagem desse romance é que ele realmente consegue apresentar vida tribal a partir do ponto de vista interno” (*ibid*)<sup>29</sup>. No mesmo período em que o romance foi publicado, as críticas literárias africanas estavam também se desenvolvendo. Cabe então uma reflexão acerca dos primeiros leitores da obra de Achebe. Por mais que ele escreva pensando em estabelecer um passado histórico para o povo igbo, ao escrever em inglês, em 1958, não encontrava muitos leitores nigerianos alfabetizados em inglês. Seus leitores eram, em grande maioria, americanos e britânicos, que nesse mesmo período se organizavam em movimentos pelos direitos civis e havia, com isso, um interesse renovado nas raízes e heranças africanas, o que acabou facilitando a disseminação do livro (Booker, 2010).

Para alcançar tal prestígio no cenário mundial, os escritores africanos devem lidar com as questões do idioma, pois precisam, de certa forma, abandonar a língua materna e adotar a língua do colonizador como instrumento de trabalho. A maior parte dos idiomas falados na África subsaariana, incluindo o igbo, eram línguas ágrafas e, por certo tempo, não possuíam escrita; a sistematização da escrita ocorreu junto com a colonização. Há algum tempo, algumas sociedades africanas detinham noções muito próximas sobre língua e o poder das palavras. Os igbos valorizavam um falante que usasse a língua de forma eficaz, ou seja, quem tivesse domínio das expressões idiomáticas, provérbios poderia se tornar até mesmo um grande líder.

Na conferência dos autores africanos de língua inglesa, realizada em 1962, a dúvida sobre que língua deveria ser utilizada para escrever sobre os contextos africanos foi inserida no contexto dessas literaturas. Enfrenta-se, portanto, enorme

---

<sup>27</sup>“his real achievement is his ability to see the strengths and weaknesses of his characters with a true novelist's compassion”

<sup>28</sup>sensitive books that describe primitive society from the inside

<sup>29</sup>the great interest of this novel is that it genuinely succeeds in presenting tribal life from the inside

desafio ao tentar definir os conceitos de “língua nacional”, “literatura nacional”, ou mesmo de “literatura africana”. No complexo contexto linguístico da Nigéria, surge a seguinte indagação: na ausência de apenas uma ‘língua nacional’, é possível falar em uma ‘literatura nacional’?

Caso Achebe resolvesse escrever em igbo, teria de levar em consideração que a Nigéria é um país formado por diferentes etnias, cada uma com sua cultura e língua. Estima-se que, atualmente, seriam em torno de 500 as línguas utilizadas em território nigeriano. Por conta dessa enorme variedade linguística em um mesmo espaço geográfico, Achebe não poderia garantir que seria lido, sequer pelas pessoas situadas na mesma região geográfica que ele. Percebe-se que a decisão de escrever em inglês não é uma escolha sem pesares para Achebe. De acordo com Pereira (2012), essa situação pode ser ilustrada pela fala de Obi, personagem do romance *No Longer at Ease* (1960), de Achebe:

Quatro anos na Inglaterra haviam deixado Obi cheio de desejo de voltar para Umuofia. Tal sentimento às vezes era tão forte que ele se via com vergonha até de estudar inglês para tirar seu diploma. Falava ibo [sic] toda vez que surgia a menor oportunidade. Nada lhe dava maior prazer do que encontrar, num ônibus em Londres, algum estudante que falasse ibo. Mas quando ele tinha de falar inglês com um estudante nigeriano de outra tribo, Obi baixava a voz. Era humilhante ter de falar com um compatriota numa língua estrangeira, sobretudo na presença dos orgulhosos donos daquela língua. Naturalmente supunham que eles não possuíam uma língua própria. Obi gostaria que estivessem ali hoje para ver. Seria bom se viessem a Umuofia agora e ouvissem a fala de homens que executavam a suprema arte da conversação (Achebe, 2013a, p. 62).<sup>30</sup>

Ele reproduz em alguns de seus personagens essa imposição de escrita em língua inglesa. Aprendeu a língua inglesa aos oito anos, mas sempre fora fascinado por estórias e pela língua igbo. No entanto, encaixa-se em um grupo de escritores que, fora da esfera regional (*Igbo* no caso de Achebe), não seriam lidos pelo público

---

<sup>30</sup> Four years in England had filled Obi with a longing to be back in Umuofia. This feeling was sometimes so strong that he found himself feeling ashamed of studying English for his degree. He spoke Ibo whenever he had the least opportunity of doing so. Nothing gave him greater pleasure than to find another Ibo-speaking student in a London bus. But when he had to speak in English with a Nigerian student from another tribe he lowered his voice. It was humiliating to have to speak to one's countryman in a foreign language, especially in the presence of the proud owners of that language. They would naturally assume that one had no language of one's own. He wished they were here to-day to see. Let them come to Umuofia now and listen to the talk of men who made a great art of conversation. (Achebe, 1987, p. 45)

majoritário se escrevessem em suas línguas maternas, a não ser que o texto fosse traduzido. Sobre a situação em um país multilíngue, Achebe afirma:

Não sei ao certo, mas eu, provavelmente, falei mais palavras em igbo do que em inglês; mas eu, definitivamente, escrevi mais palavras em inglês do que em igbo. Acredito que isso me torne um bilíngue perfeito. Algumas pessoas sugerem que eu deveria mesmo escrever em igbo. Às vezes eles tentam resolver a questão perguntando em que língua eu sonho. Quando respondo que sonho nas duas línguas, parecem não acreditar. Mais recentemente ouvi uma versão ainda mais potente e metafísica dessa questão: em qual língua você tem um orgasmo? O que resolveria a questão se eu soubesse (Achebe, 1988, p. 34).<sup>31</sup>

Estabelece-se aí, um paradoxo, pois, por ter como origem uma língua praticamente inexistente no plano literário, escritores, como Achebe, só conseguem “existir” se passarem a ser “escritores traduzidos”. Ele é, portanto, considerado um autor “traduzido” sem que tenha passado por um processo de tradução no sentido formal. Casanova (2002) define a posição desses escritores como sendo “ladrões de fogo”, em que a língua “dada” a eles é considerada um “presente envenenado” ou “roubo instituído”. O escritor argelino Jean Amrouche explica essa situação como um usuário externo ao âmbito geográfico da língua:

Quando você está na situação de colonizado, é instado a usar essa língua que lhe atribuíram, mas da qual é apenas usufrutuário e não proprietário legítimo, apenas um usuário. Sabe-se que os colonizados que puderam beber das grandes obras não são, todos eles, herdeiros mimados, e sim ladrões de fogo. (Amrouche, *apud* Casanova, 2002, p. 318).

Além de ser uma obrigação e imposição colonial, essa apropriação da língua do colonizador por escritores provenientes de países colonizados é, por vezes, considerada “ilegítima”. Exatamente por estarem presos a essas contradições estruturais, os escritores “traduzidos” são obrigados a optar pela tradução para uma língua literária, essa dinâmica acaba afastando-os de seu público nacional, e, simultaneamente, proporcionando à obra a existência literária em uma escala mundial.

---

<sup>31</sup> I don't know for certain but I probably have spoken more words in Igbo than English but I have definitely written more words in English than Igbo. Which I think makes me perfectly bilingual. Some people have suggested that I should be better off writing in Igbo. Sometimes they seek to drive the point home by asking me in which language I dream. When I reply that I dream in both languages they seem not to believe it. More recently I have heard an even more potent and metaphysical version of the question: in what language do you have an orgasm? Which would settle the matter if I knew.

Muitos desses escritores acabam sendo acusados de verdadeira “traição”, e isso faz com que eles adotem uma postura que busque encontrar “soluções inseparavelmente estéticas e linguísticas” (Casanova, 2002). Nesse contexto, o *pidgin English*<sup>32</sup> da Nigéria, por exemplo, vira elemento de construção literária. A literatura então é incitada a pensar a língua, pois introduz a questão da língua no próprio texto. Em meio a essa encruzilhada, os escritores se dedicam em suas obras à defesa e ilustração de seu povo e país. A língua passa a ser, portanto, um espaço para as mais diversas inovações.

Para eles, adotar a língua do colonizador na literatura não é o mesmo que ter uma postura assimiladora. Casanova estabelece uma diferença entre os autores “assimilados” e “dissimilados”, em que os “assimilados” buscam uma forma de “hipercorreção, apagar e corrigir, como se faz com um sotaque, os vestígios linguísticos de sua origem”; enquanto os “dissimilados” se preocupam em “marcar o afastamento, seja criando uma distância distintiva ou recriando uma nova língua nacional (potencialmente literária)” (Casanova, 2002, p. 310). Achebe se encaixa no conceito de escritor “dissimilado”, pois não escreve em inglês clássico, embora possa fazê-lo. Sua obra literária deixa transparecer seu locus de enunciação. Em meio às discussões sobre qual deveria ser a língua literária de escritores africanos, Achebe defendeu a posição de escrever na língua do “dominador”; sua principal argumentação era que negar essa língua, era também negar a existência e relevância histórica da colonização:

Passamos a vida inteira aprendendo inglês, então seria tolice não usá-lo. Além disso, a lógica de colonização e descolonização é, na verdade, uma arma muito poderosa na luta para reconquistar aquilo que era seu. O inglês era a língua da colonização em si. Não é simplesmente algo que se usa, porque se tem de usar de qualquer maneira, é algo que você pode ativamente usar como uma arma eficaz, como um contra-argumento à colonização (Achebe, 2000, n.p.).<sup>33</sup>

Sobre a questão da língua, o escritor queniano Ngugi wa Thiong’o se opõe a essa postura de Achebe e critica o fato de escritores como ele escreverem na língua

---

<sup>32</sup> Mais a frente, no terceiro capítulo, tentaremos compreender a noção de *pidgin English* na Nigéria.

<sup>33</sup> English is something you spend your lifetime acquiring, so it would be foolish not to use it. Also, in the logic of colonization and decolonization it is actually a very powerful weapon in the fight to regain what was yours. English was the language of colonization itself. It is not simply something you use because you have it anyway; it is something which you can actively claim to use as an effective weapon, as a counterargument to colonization.

do colonizador. Segundo ele, “infelizmente, escritores que deveriam estar mapeando caminhos para fora do cerco linguístico de seu continente, também acabaram por ser desafiados e definidos nos termos da língua da imposição imperialista”<sup>34</sup>(Ngugi wa Thiong’o, 1986). Importante romancista, dramaturgo, crítico, professor e ativista, Ngugi wa Thiong’o escrevia, inicialmente, seus romances em inglês. No decorrer da carreira literária, abandonou o uso literário do inglês e passou a utilizar sua língua materna, o *gikuyu*; essa postura pode ser considerada uma solução limite com relação à discussão da língua literária.

Como afirma Casanova (2002), no período em que Ngugi wa Thiong’o escreve, antes da década de 1970, o acervo de textos escritos nessa língua era composto por apenas brochuras informativos. “Ngugi escreveu o primeiro romance em *gikuyu*, e o corpus literário nessa língua parece aumentar unicamente com produções deste autor.” Essa “escolha” de Ngugi wa Thiong’o se fundamenta em seu anseio por promover literariamente sua língua materna. Sobre essa lógica de inserção da língua, ou acumulação inicial, ele afirma:

Uma língua é simultaneamente o produto dessa sucessão de gerações distintas. A literatura como procedimento para pensar em imagens utiliza a língua e extrai sua substância [...] dessa história encarnada na língua. Afinal, nós, escritores quenianos, não podemos mais evitar essa questão: de que língua e de que história nossa literatura vai tirar sua substância? [...] Se um escritor quiser falar aos camponeses e aos operários, deveria então escrever nas línguas que eles falam [...]. Fazendo essa opção, os escritores do Quênia deveriam se lembrar de que a luta das línguas nacionais do Quênia contra a dominação das línguas estrangeiras faz parte da luta mais geral da cultura nacional do Quênia contra a dominação imperialista. (Ngugi wa Thiong’o, apud Casanova, 2002, p. 332-333)

A postura de resistência de Ngugi wa Thiong’o reflete-se em seus romances e possibilita outra história para o Quênia, enfatizando a tradição do país em resistir. Essa versão alternativa da história do país serve para contrariar as histórias distorcidas dos colonizadores que enxergam o Quênia como uma terra sem memória, sem história que não tenha se iniciado com a colonização. Da mesma forma que é possível traçar uma comparação histórica e literária entre a escrita de Ngugi e os acontecimentos do Quênia, a obra de Achebe também possibilita relacionar a

---

<sup>34</sup> unfortunately writers should have been mapping paths out of that linguistic encirclement of their continent also came to be defined and to define themselves in terms of the languages of imperialist imposition.

progressão narrativa do escritor e os momentos históricos vivenciados na Nigéria. Ao analisar os quatro primeiros romances escritos por Achebe (*Things Fall Apart* – 1958; *No Longer at Ease* – 1960; *Arrow of God* – 1964; *A Man of the People* – 1966), Pereira (2007) afirma que “cada um desses quatro romances retrata um momento específico da História da Nigéria”<sup>35</sup> (p. 73). Os acontecimentos históricos do país refletem, portanto, na forma literária do escritor, há uma “progressão, uma mudança no modo de narrar”<sup>36</sup> (*ibid*).

Considera-se, portanto, que as obras marcam determinados momentos históricos significantes na História da Nigéria. Achebe afirma que “histórias são como marcas no rosto que separam um povo do outro”<sup>37</sup> (Yousaf, 2003, p. 11). Sob essa perspectiva, é preciso comentar alguns dos principais momentos históricos da Nigéria.

No início do ano de 1901, a Nigéria se tornou um protetorado britânico e parte do maior império da época. Os reinos independentes do que mais tarde se tornaria Nigéria travaram muitas guerras contra o Império Britânico no final do século XIX e início do século XX, tentando recuperar a independência. Também, por meio da guerra, os ingleses conquistaram o Benin em 1897 (Meredith, 2005, p. 75).

Em 1914, os britânicos uniram formalmente a região do Níger como colônia e protetorado da Nigéria, com fronteiras criadas de forma artificial, deixando grupos étnicos muito diversos em uma mesma nação e separando outros. Por conta dessa divisão arbitrária, o centro administrativo da Nigéria ficou dividido entre as províncias do Norte e do Sul e a colônia de Lagos. As divergências no país eram tamanhas que se refletiram também nas centenas de línguas faladas – entre 400 e 500 línguas. As três principais línguas do país são o *hausa*, o *iorubá* e o *igbo*; somando-se, no entanto, os falantes dessas três línguas representam apenas pouco mais da metade do total da população, constituída de mais de 140 milhões de habitantes (Simpson; Oyetádé, 2008).

Os povos do Sul acabaram tendo mais contato com os britânicos e europeus em geral por conta das relações econômicas da costa. Adotaram o sistema educacional e missionário e acabaram desenvolvendo uma economia moderna mais rapidamente do que o norte. A elite mandou seus filhos para estudar no Reino Unido e

---

<sup>35</sup>Chacun de ces quatre romans peint un portrait d’un moment spécifique de l’Histoire du Nigeria.

<sup>36</sup>une progression, un changement dans la manière de narrer.

<sup>37</sup>Stories are ‘the mark on the face that sets one people apart from their neighbours’.

as diferenças entre as regiões da Nigéria começaram a surgir também no cenário político.

Em outubro de 1960, a Nigéria conquistou sua independência do Reino Unido. Percebendo as pressões sobre o governo britânico, os ingleses se retiraram e concederam "pacificamente" a independência. Apesar da enorme complexidade linguística do país, ficou acordado que o inglês seria a língua oficial da Nigéria; e pouco se discutia sobre a possibilidade de se inserir qualquer outra das línguas indígenas do país como idioma oficial da nação. Nesse momento, as diferenças políticas e culturais entre os grupos étnicos dominantes começaram a se agravar: os *haúças* eram dominantes na região norte do país; os *igbos*, no leste; e os *iorubás*, no oeste. O desequilíbrio foi apenas se intensificando à medida que as corrupções políticas, principalmente no processo eleitoral, aumentavam. Isso acabou resultando no golpe militar de 1966 e nos contragolpes que se sucederam (Mazrui, 2010, p. 253).

Toda essa sequência de eventos gerou um clima de tensão e violência entre as principais etnias do país. O golpe do norte possuiu, por fim, motivação étnica e religiosa. Nesse mesmo período, a região norte começou um extermínio de descendentes de igbo que morassem na região. Sentindo-se ameaçados e por conta da crescente apreensão com a violência, o desejo pela autonomia foi crescendo entre pessoas de etnia igbo. Em maio de 1967, a região oeste se declarou um estado independente chamado de República do Biafra (ver mapa Anexo A). Em julho do mesmo ano, os nigerianos do norte e do oeste começaram os ataques ao Biafra. A guerra civil nigeriana durou 30 meses, durante os quais os habitantes do Biafra sofreram um bloqueio econômico e ficaram isolados sem receber mantimentos, medicamentos, etc. Estima-se que ao menos 2 milhões de pessoas tenham morrido nesse combate, tanto devido à guerra, quanto devido às doenças e à inanição.

Os três contos que selecionamos para compor o corpus desta pesquisa são todos publicados depois de 1970, isto é, depois do fim da guerra civil nigeriana. Chinua Achebe não escreveu romance sobre o conflito, apenas poemas, ensaios e os contos aqui traduzidos. Apenas esses três se referem explicitamente à guerra e ao sofrimento que ela trouxe. A seguir, contextualizaremos um pouco mais a produção literária de Chinua Achebe, para compreendermos o momento de produção literária que o autor vivia ao escrever os três contos que compõem o *corpus* do trabalho.

### 1.3A trajetória literária de Achebe

Apesar de não ter uma produção literária contínua no decorrer de sua trajetória como escritor, Achebe teve sua primeira obra publicada em 1958 e a última em 1987. Escreveu, em quase três décadas, apenas cinco romances. Publicou o primeiro conto em 1953, quando ainda estava na universidade, e a última publicação foi seu relato autobiográfico *There was a country*, de 2012, publicado alguns meses antes de falecer. Faremos um breve comentário sobre as obras do autor, ficcionais ou não. A produção de Achebe será dividida em dois momentos, tendo como marco divisório a guerra do Biafra (1967 – 1970). Com isso, pretendemos demonstrar que, após a guerra do Biafra, o escritor concentrou suas publicações nos ensaios críticos, e reduziu consideravelmente sua produção literária.

Publicou os três primeiros romances em um curto período, pois o projeto inicial era que formassem um único romance. Apesar disso, *Things Fall Apart* (1958), *No Longer at Ease* (1960) e *Arrow of God* (1964) foram publicados separadamente por sugestão do editor, formando uma espécie de trilogia. Apenas dois anos depois da publicação de *Arrow of God*, Achebe publicou *A Man of the People* (1966) – duas semanas antes do primeiro golpe militar.

Alguns estudiosos da obra de Achebe, como Yousaf (2003), afirmam que esses quatro romances formariam uma tetralogia da história da Nigéria, pois delimitam momentos históricos significativos. “A década de 1890 em *Things Fall Apart*, a década de 1920 em *Arrow of God*, a década de 1950 e os preparativos para a independência em *No Longer at Ease* e os corruptos da década de 1960, em *A Man of the People*” (Yousaf, 2003, p. 11). Com isso, esses quatro romances cobririam desde as questões anteriores à chegada dos ingleses, até o golpe político de 1966. No mesmo ano, houve a publicação de seu primeiro livro infantil, *Chike and the River* (1966). Publicou ainda um livro de contos *The Sacrificial Egg and Other Stories* (1962), que seriam depois ampliados e republicados como *Girls at War and Other Stories* (1973).

Achebe entendia que os escritores africanos de sua época tinham um papel a desenvolver. Apesar de afirmar que esse papel não estava muito claro entre os escritores contemporâneos a ele, Achebe define que seu principal objetivo era contestar os estereótipos, os mitos e as imagens do continente africano, e reformulá-los por meio de suas histórias. Ele sempre levou a sério a tarefa de escrever – dizia ter

uma “obrigação moral” de preencher essa ausência de uma voz africana, de modelos africanos e tinha a missão de inserir a própria perspectiva africana da história no cenário mundial (Achebe, 2012, p. 53). Quando os colonizadores chegaram ao continente, mais especificamente à Nigéria, eles não tiveram interesse em conhecer aspectos da história ou da cultura dos povos que ocupavam aquelas regiões. Preferiam se convencer de que aquelas pessoas não tinham cultura, religião ou história.

Era uma conclusão conveniente, porque abria as portas para todo tipo de racionalização para a exploração que se seguiu. A África iria responder, mais cedo ou mais tarde, ao fato de ter sido denegrada, pela resistência e pela exibição de suas próprias realizações. Para fazer isso de forma eficiente, os porta-vozes dela – escritores, intelectuais e alguns políticos – se empenharam no passado da África, recuando para o que pode ser chamado de “era da pureza”, antes da chegada da Europa. Colocamos em livros e poemas o que estava encoberto ali, e isso se tornou o que chamamos de cultura africana [sic]. Esse era um tipo de inspiração muito especial. Alguns de nós decidimos abordar os grandes assuntos em voga – imperialismo, escravidão, independência, gênero, racismo, etc<sup>38</sup>(Achebe, 2012, p. 54).

No início de sua carreira literária, portanto, Achebe tinha o objetivo de discutir a história da Nigéria. Estava tão envolvido com as questões históricas do país que, no início de 1966, quando estava prestes a publicar *A Man of the People*, já previa que a obra seria problemática pelo teor de crítica política. Quando enviou uma cópia do romance para o poeta nigeriano J.P. Clark, ouviu dele: “Chinua, você é mesmo um profeta. Tudo escrito nesse livro aconteceu, exceto o golpe de Estado!<sup>39</sup>”(Ibid, p. 63). Naquela mesma noite, um golpe militar estava se iniciando. Ele acreditava que a escrita deveria ter um compromisso, carregar alguma mensagem, algum tipo de denúncia. Sobre a postura esperada desses escritores, Achebe comenta:

Sou um escritor de protesto, com restrição. Mesmo naqueles meus primeiros romances que se parecem recriações muito brandas do passado - o que eles estavam dizendo, na verdade, era que nós tivemos um passado. Esse foi o meu protesto, porque havia pessoas que achavam que não

---

<sup>38</sup> It was a convenient conclusion, because it opened the door for all sorts of rationalizations for the exploitation that followed. Africa was bound, sooner or later, to respond to this denigration by resisting and displaying her own accomplishments. To do this effectively her spokesmen – the writers, intellectuals and some politicians – engaged Africa’s past, stepping back into what can be referred to as the “era of purity”, before the coming of Europe. We put into the books and poems what was uncovered there, and this became known as African culture. This was a very special kind of inspiration. Some of us decided to tackle the big subjects of the day – imperialism, slavery, independence, gender, racism, etc.

<sup>39</sup> Chinua, you know, you are a prophet. Everything in this book has happened, except a coup!

havíamos tido um passado. O que eu estava fazendo era dizer educadamente o que nós fizemos - aqui está<sup>40</sup>(Achebe, 2012, p. 58).

Para conseguir contemplar essa posição ativista, Achebe usou diversos recursos estilísticos que compõem sua língua literária. Como já foi dito anteriormente, ele usava a língua do colonizador, mas executava sobre ela alterações suficientes para carregar o peso da “estética criativa africana”. Inseriu em seus romances, para isso, muito de sua cultura igbo.

Peguei emprestado provérbios da nossa cultura e história, coloquialismos e linguagem expressiva africana dos antigos griots, as visões de mundo, perspectivas e costumes de minha tradição igbo e cosmologia, e as sensibilidades das pessoas comuns<sup>41</sup> (*Ibid*, p. 55).

Essa inserção de elementos culturais igbo também se refletiu na inserção da própria língua-mãe do escritor. Principalmente em seus primeiros romances, Achebe evidenciava sua postura de tradutor-escritor, de entre-culturas. Ele faz o papel “desconfortável” de mediar duas culturas ao assumir uma posição dialética em seus romances, assume a posição do tradutor turgimão que não pertence completamente a nenhum dos lados.

Uma das estratégias estilísticas adotadas por Achebe para reterritorializar sua língua de escrita foi a inserção de vocabulário igbo em suas obras. Essas palavras causam certa estranheza no leitor, e informam explicitamente a ele que este é um texto em inglês, com a presença de uma outra língua subjacente. Por conta dessas expressões, os leitores de sua obra passam a ter um conhecimento mínimo de alguns termos e, até mesmo, de algumas frases em igbo; utilizar sua língua materna era também uma forma de homenagem de Achebe à tradição oral de seu povo.

Neste ponto, se faz importante frisar que um dos nossos pontos de análise nesta pesquisa é o modo como a escrita de Chinua Achebe contista se diferencia daquela presente em seus romances. A grande diferença, como já mencionamos anteriormente, reside no fato de os contos apresentarem mais lacunas de entendimento

---

<sup>40</sup> I am a protest writer, with restraint. Even those early my novels that look like very gentle recreations of the past - what they were saying, in effect, was that we had a past. That was my protest, because there were people who thought we didn't have a past. What I was doing was to say politely that we did - here it is.

<sup>41</sup> I borrowed proverbs from our culture and history, colloquialisms and African expressive language from the ancient griots, the worldviews, perspectives, and customs from my igbo tradition and cosmology, and the sensibilities of everyday people.

no texto, mesmo na inserção de palavras em igbo, ou elementos culturais de seu povo, que não são traduzidos nos contos.

### **Inserção do igbo nas obras de Achebe**

Para estabelecer essa diferença entre o estilo literário dos romances e dos contos, fizemos uma breve análise da inserção do vocabulário igbo em *Things Fall Apart*. Esse primeiro romance de Achebe é acompanhado de um glossário, com 40 entradas de palavras majoritariamente classificadas como substantivo. Entendendo glossário como “um dicionário que dá sob a forma de simples traduções o sentido de palavras raras ou mal conhecidas” (Dubois, 2011, p. 309), os glossários surgem como uma maneira de auxiliar a leitura de determinados textos.

O uso de glossários em textos literários deve ser feito com certa cautela, pois eles podem causar desconforto nos leitores. Muitas vezes os glossários são inseridos pelas editoras como uma forma de facilitar a compreensão do texto. No entanto, eles podem acabar afastando o público-leitor da obra ao tornar a leitura do texto muito facilitadora, e conseqüentemente, cansativa.

Utilizamos o *software* de linguística de *corpus*, *WordSmith Tools*<sup>42</sup> para verificar se há um padrão estilístico na inserção dos termos em igbo nesse romance, utilizando como base os 40 termos do glossário. Com isso, queremos analisar se esse recurso é necessário para esse texto de Achebe. O WordSmith Tools tem as seguintes funções básicas: lista de palavras (*wordlist*), lista de palavras-chave (*keywords*) e o concordanciador (*concord*).

O concordanciador analisa a palavra em seu contexto e fornece diversos exemplos. A linha de concordância pode ser expandida caso o pesquisador necessite de uma contextualização maior. A lista de palavras cria listas com as palavras mais frequentes do texto. A lista de palavras-chave é a lista de palavras cuja frequência é inusitadamente alta. Essas funções podem ser extremamente eficientes para determinar o estilo de um texto, além de serem excepcionais no ensino e na criação de glossários terminológicos, de “*collocation*” e combinação de palavras em quaisquer

---

<sup>42</sup> O software foi desenvolvido pelo linguista Mike Scott na Universidade de Liverpool. Para essa análise, foi possível usar uma versão demo e gratuita do programa (disponível em: <http://www.lexically.net/wordsmith/>), com menor capacidade para armazenar arquivos e apresentando apenas cinquenta ocorrências dos resultados encontrados.

idiomas. As palavras-chave elencadas criam uma lista em referência a um outro *corpus*. Ou seja, há um *corpus* de estudo, que é o *corpus* específico, que será analisado e há um outro *corpus* de referência, que deve ser cuidadosamente organizado para que seja livre de marcas temáticas. A lista de palavras-chave é criada a partir da comparação de frequências entre ambos os catálogos de ocorrência, em que as características particulares do *corpus* de estudo ficarão em evidência e as características que forem comuns em ambos os corpora irão se anular.

Com essa ferramenta foi, portanto, possível perceber que Achebe utilizou cada um dos 40 termos listados no glossário ao final de *Things Fall Apart* de uma maneira muito particular. O próprio texto fornece aos seus leitores a chave para a compreensão desses termos em igbo. Por meio da análise de corpora, foi possível estabelecer uma classificação de inserção do vocabulário igbo na obra de Achebe e definir diferentes categorias de estratégia, por meio do concordanciador.

Foram encontradas quatro estratégias diferentes para inserção do vocabulário igbo, estando os exemplos apresentados para cada uma delas no romance *Things Fall Apart*. A primeira delas foi a tradução literal do termo por uma palavra equivalente em inglês; Achebe introduzia essas palavras utilizando *called* ou *or e*, em seguida, apresentava a tradução equivalente. Um exemplo dessa inserção é o trecho: *In fact, the medicine itself was called agadi-nwayi, or old woman* (p. 8)<sup>43</sup>.

A segunda categoria foi a repetição de determinados termos no decorrer da obra de tal forma que o leitor se familiarizasse com eles e compreendesse seus sentidos. Esse vocabulário era, em geral, composto por palavras importantes para o contexto da obra e tiveram mais de vinte ocorrências no romance, número alto se comparado com o número de ocorrências das outras palavras em igbo, que apresentavam, em média, quatro ocorrências. Em alguns casos, os termos classificados como repetição apresentavam também a tradução para o inglês. *Chi* teve 25 ocorrências no romance, representa o espírito protetor que cada pessoa traz consigo, como em: *At the most one could say that this chi or personal god was good* (p. 19)<sup>44</sup>. Ainda que por esse exemplo seja possível perceber que as categorias por ora se sobreponham, a repetição, nesse caso, se apresentou como uma característica mais marcante.

---

<sup>43</sup> De fato, o feitiço chamava-se *agadi nwayi*, ou seja, mulher velha (O mundo se despedaça, 2009, p. 31).

<sup>44</sup> Quando muito, se poderia dizer que seu *chi*, ou deus pessoal, era muito bom (*ibid*, p. 47)

A terceira categoria foi chamada de paráfrase, em que Achebe explica determinada situação antes de inserir o termo. Essa é a categoria mais complicada de comprovar com o uso do concordanciador, pois as evidências estão mais diluídas pela obra. Na quarta ocorrência de *iyi-uwa*, o autor apresenta uma paráfrase explicativa do termo. “*What is iyi-uwa?*” she asked in return. “*You know what it is. You buried it in the ground somewhere so that you can die and return again to torment your mother.*” (p. 60)<sup>45</sup>.

A quarta categoria, chamada de contextual, permite que o leitor compreenda o termo pelo contexto de determinadas situações da obra. Como ocorre no exemplo a seguir: *All else was silent. Then from the distance came the faint beating of the ekwe* (p. 43)<sup>46</sup>. Pela frase anterior que insere o silêncio, e pelo contexto das batalhas que ocorriam com os tambores, é possível inferir o significado do termo. Essas quatro estratégias tornam o uso de glossário no romance *Things Fall Apart* dispensável para a compreensão da obra e até mesmo dos termos em igbo inseridos pelo autor.

Os outros romances de Achebe, *Things Fall Apart; No Longer at Ease; Arrow of God; A Man of the People; Anthills of the Savannah*, também apresentam ocorrências dessas estratégias que funcionam como chave de compreensão para o texto e tornam os termos em igbo mais acessíveis. Com base nessa busca, poderíamos afirmar que, em vários momentos em seus romances, Achebe atuou como facilitador linguístico ao apresentar a tradução ou explicação dos termos que inseria em igbo. No entanto, seus textos apresentam inúmeras outras resistências que fazem com que suas obras não sejam totalmente compreensíveis para os leitores de fora da cultura local. Como nosso foco nesta pesquisa não são os romances, não vamos explorar os aspectos de resistência presentes neles. Faremos isso nos contos selecionados.

No entanto, essa breve análise das inserções de vocabulário igbo nos romances nos levou a compreender as diferenças entre Achebe romancista e contista. Embora a produção dele como contista seja simultânea à do romancista, os contos muitas vezes anunciavam questões temáticas que foram posteriormente exploradas nos romances, como foi o caso do conto *The Voter* (1965) que abordava questões da eleição da Nigéria como o romance *A Man of the People* (1966).

---

<sup>45</sup> - O que é *iyi-uwa*? – perguntou Ezinma.

- Você sabe muito bem o que é. Você o enterrou no chão, em algum lugar, com a intenção de morrer e poder voltar de novo para atormentar sua mãe (*ibid.*, p. 100).

<sup>46</sup> Tudo o mais era silêncio. De repente, na distância, ouviu-se o vago bater do *ekwe*, o tambor de madeira (*ibid.*, p. 77).

No entanto, por mais que essa produção tenha ocorrido no mesmo período, os contos não apresentam essas chaves de compreensão, para os termos igbo ou mesmo com relação a outras características especificamente nigerianas, igbo ou do Biafra. Como já dissemos, os contos se constituem como unidades narrativas mais fechadas, onde percebemos um esforço menor para ambientar o leitor. E, ainda mais especificamente, quando tratamos dos três contos aqui traduzidos, é visível que as narrativas se fecham ainda mais, pois muito do contexto da guerra não está dado ao leitor, de quem se exige mais em termos de compreensão e envolvimento.

Em algumas inserções do vocabulário igbo ou mesmo em *pidgin*, nos contos, Achebe opta por deixá-las apenas nessa língua, criando um estranhamento no leitor e delimitando sua barreira de compreensão do texto. Alguns teóricos de literaturas pós-coloniais em língua inglesa, como Reed Dasenbrock, separam a questão da inteligibilidade e da significabilidade de um texto, pois a não-inteligibilidade de determinados aspectos de uma obra também tem importância para ela, e até mesmo um significado ao resistir à inteligibilidade.

O que esses críticos não conseguiram entender é que inteligível e significativo não são termos sinônimos completamente sobrepostos. Na verdade, o significado de obras multiculturais é, em grande medida, em função de sua ininteligibilidade por parte de seu público. A literatura multicultural nos oferece, acima de tudo, uma experiência de multiculturalismo, em que nem tudo é susceptível de ser completamente compreendido por todos os leitores. Os textos muitas vezes apenas refletem os mal-entendidos e falhas de inteligibilidade das situações multiculturais que retratam<sup>47</sup> (Dasenbrock, 1987, p. 12).

Segundo Dasenbrock, portanto, os escritores poderiam escolher deixar suas obras mais difíceis de entender e, em alguns momentos, não deixar a inteligibilidade de alguns trechos tão imediata, porque, dessa forma, o leitor buscaria o significado daquela lacuna. A incorporação de palavras de outra língua torna a obra literária, em parte, ininteligível para aqueles que não conhecem a língua. Contudo, essa ininteligibilidade não torna a obra sem significância. O uso de palavras estrangeiras é parte de uma estratégia artística deliberada, feita exatamente para que

---

<sup>47</sup> What these critics have failed to grasp is that intelligible and meaningful are not completely overlapping, synonymous terms. Indeed, the meaningfulness of multicultural works is in large measure a function of their unintelligibility for part of their audience. Multicultural literature offers us above all an experience of multiculturalism, in which not everything is likely to be wholly understood by every reader. The texts often only mirror the misunderstandings and failures of intelligibility in the multicultural situations they depict.

um leitor monocultural chegue ao final da leitura da obra muito menos monocultural do que era no início (Dasenbrock, 1987). Dessa forma, um leitor monocultural teria uma experiência ainda mais rica que a de um leitor bicultural, pois é dada àquele uma experiência ainda mais rica da obra.

### **O silêncio da guerra**

A maior produção literária de Achebe, portanto, concentra-se nesse período anterior à guerra. Após 1970, ele reduz consideravelmente sua produção ficcional, permanece por um período quase em silêncio literário, se considerarmos o romance como uma produção literária de maior prestígio. Achebe ficou mais de vinte anos sem publicar romances, até que, em 1987, publica seu último romance, *Anthills of the Savannah*; o romance anterior tinha sido *A Man of the People* (1966). Nesse intervalo, os ensaios passaram a ser o foco de produção, com a publicação de seis livros de ensaios. Nesse período, Achebe lecionava em universidades e, provavelmente por conta disso, os ensaios tenham ficado em maior evidência. Os livros de ensaios são: *The Insider: Stories of War and Peace from Nigeria*, (with others), (1971); *Morning Yet on Creation Day* (1975); *The Trouble with Nigeria* (1983); *Hopes and Impediments: Selected Essays (1965–1987)*, (1988); *Home & Exile* (2000); *The Education of a British-Protected Child* (2009).

Enquanto ensaísta, além de artigos de crítica literária, Achebe discutia temas como: a importância da literatura e do escritor nos países africanos; as identidades culturais das novas nações; os conflitos derivados da convivência entre o arcaico e o moderno; o uso das línguas européias pelos escritores africanos; questões políticas da Nigéria; corrupção, elitismo e tribalismo como causas dos maiores problemas do país; e, como não poderia deixar de ser, os motivos e consequências da guerra do Biafra. A carreira do autor como ensaísta está diretamente relacionada com a tarefa de professor da universidade que passara a desempenhar.

Theodor W. Adorno (1951) declarou que “escrever uma poesia depois de Auschwitz é bárbaro” (*apud*, Sousa, 2008). Contudo, depois de alguns anos, ele admitiu que “quando a situação não admite mais a arte - era isto que a frase sobre a impossibilidade das poesias depois de Auschwitz visava - ela precisa, apesar de tudo, dela” (Basevi, 2013). Adorno percebeu, portanto, a situação aporética e paradoxal que as situações de guerra costumam infligir naqueles que a vivenciam, ou seja, essas

barbáries são ao mesmo tempo impossíveis de serem representadas, mas é imprescindível que o sejam.

Durante os anos da guerra do Biafra, Achebe publicou apenas alguns poemas em jornais. Esses poemas foram publicados na Nigéria em coletânea apenas em 1971 – após a guerra –, *Beware, Soul-Brother and Other Poems*. Outros poemas foram reunidos em coletâneas posteriores: *Christmas in Biafra and Other Poems* (1973); *Don't Let Him Die: An Anthology of Memorial Poems for Christopher Okigbo* (1978); *Another Africa*, (1998); *Collected Poems* (2005). Sua produção poética se limita a um período bem mais curto que a de romances, restringindo-se apenas aos anos em que a guerra ocorreu. Essa produção “está unificada com um mesmo foco sobre a guerra civil e suas consequências físicas, sociais e psicológicas”<sup>48</sup> (Innes, 1990, p. 134). Escrever poemas, além de ser uma produção com maior praticidade em relação ao tempo por conta da guerrilha, foi também uma forma encontrada por Achebe para homenagear seu amigo e poeta, Christopher Okigbo, major das forças armadas, que morreu durante o combate. Foram escritos no decorrer de um período de quatro anos durante a guerra civil e logo após o fim dela, com suas consequências imediatas.

A coletânea *Collected Poems*(2004) reúne os principais poemas de todas as outras publicações e apresenta cinco seções: prólogo – com seis poemas; poemas sobre a guerra – com nove poemas; poemas não sobre a guerra – com treze poemas; Deuses, homens, e outros – com seis poemas; epílogo – com os últimos três. Alguns dos poemas aparecem com a data em que foram escritos e é perceptível que eles não foram agrupados na ordem cronológica.

Um dos poemas sobre a guerra da coletânea se chama *Remembrance Day*, fazendo referência ao dia dedicado a homenagens ao fim da Primeira Guerra Mundial. Essa data é também conhecida como o dia do armistício, dedicada à lembrança das pessoas das forças armadas que morreram servindo seu país. Esse poema sobre a guerra pode evidenciar, em parte, o sentimento de Achebe em relação a escrever sobre esses eventos bélicos. Para exemplificar, segue abaixo um trecho<sup>49</sup> do poema:

---

<sup>48</sup> is unified by its focus on the civil war and the physical, social and psychological consequences of that war.

<sup>49</sup>A versão completa de *Remembrance Day* está em anexo.

<b><i>Remembrance Day</i></b>	<b><i>Dia dos Tombados</i></b> <sup>50</sup>
<p>Your proclaimed mourning  your flag at half-mast your  solemn face your smart backward  step and salute at the flowered  foot of empty graves your  glorious words-none, nothing  will their spirit appease. Had they  the choice they would gladly  have worn for you the same  stricken face gladly flown  your droopéd flag spoken  your tremulous eulogy-and  been alive. . . . Admittedly you  suffered too.</p>	<p>Seu luto proclamado  sua bandeira a meio mastro seu  solene rosto seu elegante passo  para trás e continência ao pé  floridode túmulos vazios suas  palavras gloriosas – ninguém, nada  vai apaziguar a alma deles. Se tivessem  escolha,teriam com prazer  usado por você o mesmo  rosto arrasado com prazer içado  sua bandeira murcha falada  sua trêmula homenagem– e  estariam vivos . . . . É verdade que você  sofreu também.</p>

Nesses versos, Achebe relata o sofrimento de quem sobreviveu, demonstra, por outro lado, esse sentimento de praticamente não poder falar por aqueles que morreram. Após as catástrofes da Segunda Guerra Mundial, muitos escritores que testemunharam os eventos duvidaram que algum dia seria possível relatar os horrores vividos nesse período. A maior parte dos sobreviventes optou por silenciar e tentar esquecer os eventos da guerra, e alguns outros resolveram descrever o que testemunharam somente após vários anos. Walter Benjamin percebeu esse sintoma do silêncio nos soldados que voltaram da Primeira Guerra Mundial:

No final da guerra, observou-se que os combatentes tinham voltado mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca (Benjamin, 1994, *apud* Basevi, 2013, p. 154).

A principal causa apontada para o silêncio após grandes guerras reside exatamente na absurdidade e falta de explicação para esses episódios. “A angústia da transmissibilidade do sobrevivente é aumentada pela incapacidade de descrever algo

---

<sup>50</sup> Tradução de nossa autoria, ainda não publicada.

que os ouvintes não podem imaginar possível” (Basevi, 2013, p. 154). Com isso, revela-se a situação aporética a que os sobreviventes estão submetidos, pois eles não podem afinal se calar face aos acontecimentos; falar sobre eles, no entanto, é uma tarefa impossível. Um dos sobreviventes do holocausto, Primo Levi, relata essa situação:

Não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] Nós sobreviventes somos uma minoria anômala além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a Górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os "muçulmanos", os que submergiram - são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria um significado geral. (Levi, 2004, *apud* Basevi, 2013, p. 154)

A partir dessas descrições do sentimento de retratar a guerra, Agamben cunhou a expressão “paradoxo de Levi”, em que mesmo não sendo possível relatar o sofrimento de todos aqueles que morreram, essas pessoas carecem, ainda assim, de uma voz daqueles que acompanharam a violência e sobreviveram. Após a publicação de Adorno de que seria impossível escrever poesia após Auschwitz, vários escritores passaram a discutir essa aporia. Imre Kertész, por exemplo, acredita que “do Holocausto, desta realidade incompreensível e caótica, podemos ter uma ideia realística somente graças à imaginação estética” (2004, *apud* Basevi, 2013, p. 166). Anos depois, Adorno volta atrás e concorda que esses momentos em que se percebe a impossibilidade de retratá-los, são imprescindíveis para a história.

Pelo trecho do poema de Achebe citado acima e pela redução considerável de sua produção literária, podemos concluir que ele também passou um tempo em silêncio até que pudesse então escrever ficção. Nesse período, lança alguns livros infantis: *How the Leopard Got His Claws*, (with John Iroaganachi) (1972); *The Flute* (1975); *The Drum* (1978). Além disso, o lançamento de sua antologia de contos *Girls at War, and Other Stories*, ampliada e revista, ocorre em 1973, mas com o acréscimo de apenas cinco contos. Publicou apenas mais um romance, vinte anos após o início da guerra, *Anthills of the Savannah* (1987), em que retrata um golpe militar em um país fictício. Sua última obra foi o relato autobiográfico *There Was a Country, A Personal History of Biafra*, de 2012, em que analisa extensivamente a guerra do Biafra. É uma espécie de narração em que mescla os acontecimentos historiográficos com alguns elementos ficcionais. Havia publicado anteriormente o livro *The Trouble with Nigeria*, com ensaios voltados para as questões de disputas entre as etnias pelo

país; seu último livro, no entanto, é o primeiro em que relata com mais detalhes grande parte dos acontecimentos anteriores à guerra e as consequências desses conflitos nos anos seguintes.

### **Achebe no Brasil**

Sobre suas publicações no Brasil, por sua vez, pode-se encontrar publicações de obras de Achebe concentradas em dois períodos. É possível perceber um aumento claro na quantidade de obras traduzidas para o português do Brasil nos últimos anos. No entanto, a inserção das obras de Achebe no país ocorreu ainda no início dos anos 1980. Esse aumento de tradução para o português do Brasil foi generalizado para a literatura nigeriana a partir de 2005, com a tradução do romance *Beasts of no Nation* (2005), do escritor americano-nigeriano Uzodinma Iweala. Outros autores nigerianos compõem esse cenário de traduções, como Chimamanda Ngozi Adichie, com obras incluídos na lista de mais vendidas, e Wole Soyinka, primeiro autor africano a receber o prêmio nobel de literatura<sup>51</sup>.

Chinua Achebe é o autor nigeriano mais publicado no Brasil. Apesar disso, suas traduções foram publicadas com uma distância significativa das publicações originais, o que também acontece com Wole Soyinka. Já 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. O primeiro romance de Adichie, *Half of a Yellow Sun* (2006), por exemplo, foi um grande sucesso de vendas em diversos países, ganhador do Orange Prize for Fiction, em 2007. Figurou na lista dos cem livros mais notáveis do ano eleitos pelo jornal *New York Times*. Talvez essa aclamação internacional tenha despertado o interesse do mercado editorial brasileiro, ou talvez haja maior interesse por obras provindas do continente africano.

As traduções de Achebe também se dividem, claramente, em dois períodos. O romance *Things Fall Apart* foi primeiramente publicado em 1983 pela Editora Ática, com o título “O mundo se despedaça” e tradução de Vera Queiroz da Costa e Silva. Fez parte da coleção batizada de “Autores africanos”, cujas publicações variaram entre o final da década de 1970 e o início da década de 1990.

---

<sup>51</sup>Em anexo: tabela com todas as obras de nigerianos traduzidos para o português do Brasil.

Durante esse período, a publicação dos autores africanos se restringia a coleções; após esse momento, na década de 1990, houve uma pausa nessa publicação. Apenas nos anos 2000, a tradução dos romances africanos foi retomada. A tradução de *Things Fall Apart* de 1983 foi reeditada em 2009, pela Companhia das Letras, com o mesmo título, “O mundo se despedaça” e apenas algumas alterações editoriais no texto. A nova publicação, de 2009, ganhou uma nova capa e algumas das notas de rodapé presentes na primeira publicação se transformaram em verbetes do glossário<sup>52</sup> dessa edição, que não existia na primeira. Glossário, dessa publicação, assinado pelo diplomata brasileiro Alberto da Costa e Silva. No entanto, os textos das notas de rodapé são idênticos e a edição apresenta o mesmo texto introdutório. É lamentável que a edição de 2009 não faça nenhuma referência ao cinquentenário de *Things Fall Apart* (1958), comemorado no ano anterior.

A editora Companhia das Letras publicou também dois outros romances de Achebe, uma coletânea de ensaios e um livro infantil. Vera Queiroz da Costa e Silva assina também a tradução de *Arrow of God*, publicado como “A flecha de Deus” em 2011. O romance não apresenta texto introdutório; no entanto, um glossário acompanha a obra com noventa termos em igbo. Há pouca informação disponível a respeito da tradutora, que faleceu em 2011. Sabe-se apenas que ela era esposa de Alberto da Costa e Silva e foi premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte, por sua tradução de *Things Fall Apart*. Além desses dois romances de Achebe, sua primeira publicação como tradutora foi a coleção de ensaios de Albert Camus, intitulada Núpcias, o verão (*Noces suivis de l'été*), traduzido do francês e publicado pela Editora Nova Fronteira, em 1979. Sabe-se que Costa e Silva esteve na África pela primeira vez em outubro de 1960 como diplomata e acompanhou a independência da Nigéria como um enviado pelo governo brasileiro. Ele retornou inúmeras vezes ao continente nas décadas seguintes, participou de missões em Angola, Etiópia, Costa do Marfim, Camarões, Togo, Gabão, Guiné, Senegal, Libéria, entre outros países. Foi ainda embaixador na Nigéria e no Benim. Apesar de não haver muita informação a respeito dos critérios para escolha das obras publicadas na coleção da editora Ática no qual a tradução de Queiroz da Costa e Silva se insere, é possível inferir que a tradutora tenha conhecido a obra de Achebe enquanto residia na Nigéria com o marido, quando ele foi embaixador do país.

---

<sup>52</sup> Glossário de “O mundo se despedaça”, de 2009, no Anexo 2.

*No Longer at Ease* foi o terceiro romance publicado pela editora Companhia das Letras. Publicado como “A paz dura pouco” em 2013, com tradução de Rubens Figueiredo, tradutor da editora com inúmeras traduções publicadas, mais conhecido por seu trabalho de tradução literária da língua russa para o português. Sobre a capa dos três romances publicados pela Companhia das Letras, percebemos um esforço de padronização na escolha das ilustrações, que liga as obras umas às outras. Tal estratégia é interessante se levarmos em conta que os três primeiros romances de Achebe, *Things Fall Apart* (1958), *No Longer at Ease* (1962) e *Arrow of God* (1964), são geralmente reunidos em forma de trilogia, a exemplo da edição de 2010 da editora Everyman’s Library: *The African Trilogy*, que é introduzido por texto de Chimamanda Ngozi Adichie. Percebemos aqui que nos países anglófonos também é possível encontrar uma generalização quando se trata da classificação de obras africanas, evidenciada no fato de os três romances de Achebe, que tratam especificamente da realidade dos igbos na Nigéria, serem agrupados sob a denominação de “Trilogia Africana”, o que se justificaria no caso dessas obras de Achebe, pois essas marcaram a produção das literaturas em língua inglesa de todo o continente, lançando as bases para futuras produções.

As recentes publicações brasileiras da obra de Achebe despertam o possível interesse de um público leitor, que passa a aprender aspectos da língua e da cultura do autor. As obras dele passam a ter uma recepção no Brasil de um público que se torna cada vez mais especializado no contexto em que vive. Para a tradução dos três contos do *corpus*, portanto, consideramos que os leitores do contos já conheceriam algumas das obras de Achebe, ou ao menos teriam alguma noção do cenário de guerra.



## ***2. I cannot yet find a mouth with which to tell the story***

### **2.1 Girls at war: questões periféricas**

Publicado inicialmente com o título de *Sacrificial egg and other stories* (1962), a coletânea de contos foi ampliada e republicada em 1973 como *Girls at war and other stories* (1973). Da última versão da publicação da antologia, Achebe retirou os contos “*Polar Undergraduate*” e “*In a village church*”, e acrescentou “*Sugar Baby*”<sup>53</sup>.

Segundo Booker (2003, p. 233), os contos publicados nessa seleção podem ser divididos em três grupos gerais, cada um com características específicas, correspondentes a diferentes períodos de escrita de Achebe. O primeiro período traz contos que dramatizam o conflito entre os valores tradicionais da cultura igbo e os valores modernos trazidos pela colonização. Analisados de forma temporal, os quatro primeiros contos da antologia apresentam a situação de entre-culturas na qual Achebe se inseria na Nigéria; os contos são “*Marriage is a Private Affair*” (1952); “*Dead Men’s Path*” (1953); “*The Sacrificial Egg*” (1959); “*Chike’s School Days*” (1960).

Segundo Catherine Innes (1990, P. 121), este último conto, “*Chike’s School Days*”, pode parecer, a princípio, parte da elaboração das reminiscências autobiográficas presentes no ensaio “*Named for Victoria, Queen of England*”, exatamente porque apresenta elementos da situação de *cruzamento de culturas* narrada no ensaio, pois o conto narra o momento em que Chike, personagem principal do conto, aprende a língua inglesa na escola. Achebe também começou a aprender inglês aos oito anos quando passou a frequentar as escolas da missão. Chike vive situações na escola que entram em conflito com as crenças que seus familiares apresentam em casa, condição semelhante a de Achebe que tinha parte da família vivenciando a fé cristã e outra parte seguindo os preceitos tradicionais do povo igbo.

O segundo período dos contos abrange o maior número de histórias presentes na antologia. Nessa grupo, segundo Booker (2003, p; 233), as histórias revelam a natureza dos costumes ou das crenças religiosas sem tentar examinar ou explicar o significado deles. Cinco dos contos pertencem a esse grupo: *Akueke* (1962);

---

<sup>53</sup> Anexo 4 com tabelas com as publicações dos contos de Achebe.

*The Voter* (1965); *Uncle Ben's Choice* (1966); *The Madman* (1971) e *Vengeful Creditor* (1971).

Os contos desse grupo são mais abrangentes. De um lado, alguns dos contos narram eventos que se aproximam das características tradicionais da cultura igbo, como *The Madman* e *Akueke*: ambos apresentam um cenário rural, em regiões afastadas das grandes cidades, e poderiam retratar um momento histórico anterior à colonização. De outro lado, os contos desse grupo também abordam questões contemporâneas ao período em que foram escritos. *The Voter*, por exemplo, apresenta parte do cenário político de corrupção que se instaurou na Nigéria após a independência do país. *Vengeful Creditor* também apresenta um enredo que discute acontecimentos importantes da época e tem como cenário histórico um período em que o governo na Nigéria tentou implementar a educação gratuita para todos. O conto é considerado um comentário irônico condenatório e poderoso sobre a hipocrisia da classe média cujas crenças particulares desmentem suas práticas públicas.

Os contos do terceiro período lidam com os aspectos da guerra civil que assolou a Nigéria de 1967 a 1970. Os três últimos contos da antologia – *Civil Peace* (1971), *Sugar Baby* (1972) e *Girls at War* (1973) – têm explicitamente a temática da guerra como contexto principal. Achebe se envolveu ativamente no movimento separatista do Biafra de 1967, que eclodiu na guerra subsequente. Durante os anos de guerra, publicou apenas alguns poucos poemas. Apenas após o fim da guerra, publicou um conto em 1971, *The Madman*, que não apresenta explicitamente a temática da guerra, mas que faz alusão a ela indiretamente.

Como já foi mencionado anteriormente, após a guerra, Achebe publicou apenas um romance já em 1987, *Anthills of the Savannah*. Pouco antes de morrer, Achebe publicou o livro *There was a country* (2012), em que explorou, de forma histórica e biográfica, os principais elementos da guerra do Biafra que dizimou parte do povo igbo no final da década de 1960. Os únicos registros em prosa, portanto, são esses três contos, que Achebe provavelmente escreveu durante ou logo após a guerra. Como *corpus* desse trabalho, no entanto, optamos por traduzir e comentar três contos publicados após a guerra, mesmo que a temática da guerra não estivesse explicitamente introduzida em todos eles.

O estilo literário dos contos de Achebe difere dos romances. Essa diferenciação ocorre em grande parte devido à própria conceituação e origem do conto. Há, na teoria literária, certa dificuldade em se conceituar o conto de forma

definitiva. As teorias do conto moderno passam a se preocupar com aspectos desse gênero literário que ainda não haviam sido completamente exploradas. Julio Cortázar afirma que:

É preciso chegar a uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem ao abstrato, a desvitalizar seu conteúdo, ao passo que a vida rejeita angustiada o laço que a conceituação quer lhe colocar para fixá-la e categorizá-la. Mas se não possuímos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido nosso tempo, pois um conto, em última instância, se desloca no plano humano em que a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me permitem o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva e ao mesmo uma vida sintetizada, algo como o tremor de água dentro de um cristal, a fugacidade numa permanência (Cortázar, 1999, p. 350).

Talvez a conceituação de contos devesse ser o contrário, na verdade; a permanência (ou a transcendência) na própria fugacidade (ou trivial). Analisando seus aspectos formais, por apresentar apenas um nó narrativo, o conto possui a qualidade de ser denso. Por ter apenas um núcleo dramático, exige-se do conto certa tensão constante, e para que isso ocorra, os personagens, a narrativa e o tempo são reduzidos. Cortázar (1962-1963) escreve um ensaio em que se propõe a analisar a natureza do gênero conto. Por sua vez, ao tentar apresentar definições mais precisas do gênero, o autor acaba sempre recorrendo a metáforas e comparações. Sugere, por exemplo, que é preciso que o contista tenha a sensibilidade temática de um fotógrafo e a agressividade ligeira de um boxeador:

O fotógrafo ou o contista se veem obrigados a escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não apenas tenham valor em si mesmos, mas que sejam capazes de funcionar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que proteja a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que chega muito mais longe do que o episódio visual ou literário contidos na foto ou no conto. Um escritor argentino muito amigo do boxe me dizia que, no combate que se dá entre um texto apaixonante e seu leitor, o romance sempre ganha por pontos, ao passo que o conto precisa ganhar por nocaute. Isto é verdade, pois o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordaz, sem quartel desde as primeiras frases (Cortázar, 1999, p. 352).

Espera-se do conto, portanto, que, em seu curto espaço, ele consiga vencer e conquistar seu leitor. O escritor Edgar Allan Poe também se dedicou à escrita de contos e tentou descrever algumas definições para o gênero. Exponente de uma literatura de suspense, Poe sugeria que um conto deveria ter um acontecimento

extraordinário ou um final inesperado. Para provocar algum sentimento no leitor, Poe acreditava que o conto deveria apresentar uma unidade de efeito. Dessa forma, era necessário existir um acontecimento principal – um crime, por exemplo – e um final surpreendente – a revelação do criminoso – que seriam afinados para causar no leitor um efeito único e intenso (Gotlib, 1998, p. 34).

Apesar de concordar com Poe quanto à extensão do conto e sua unidade de efeito, Anton Tchekhov não partilhava da ideia da necessidade de acontecimentos extraordinários. Ele tinha, ao contrário, como foco de escrita, acontecimentos banais da vida de pessoas comuns:

São narrativas quase sem ação, em que nada parece acontecer. O acontecimento extraordinário, quando existe, está fora da moldura do quadro. Aconteceu antes, e o que o narrador pretende revelar ao leitor são os efeitos daquele acontecimento desconhecido. Essa é a teoria modernista do conto. Desaparece o conto de enredo e surge o conto de atmosfera (Bras, 2011, s.p.).

Os contos de Achebe apresentam uma simplicidade aparente. Há, no entanto, uma maior preocupação com o processo da escrita, o conto volta-se para o processo narrativo e se aproxima de uma expressão poética. Apesar de terem o processo narrativo como elemento principal, a limitação entre romance e conto foi muito explorada na literatura. Segundo Fábio Lucas, a distinção entre essas duas narrativas reside exatamente na origem de ambas. O conto se origina na narrativa doméstica, na fábula, anedota, provérbio, enquanto o romance pode ser considerado um “filho remoto da epopeia” (Lucas, 1982, p. 106-107).

Baseando-se no ato de contar, o conto surgiu inicialmente como uma forma de transmitir entre gerações os valores morais e éticos, uma espécie de legado deixada de pais a filhos. Era uma narrativa oral sobre estórias, lendas, mitos. Com o passar do tempo, os contos foram adquirindo formas mais diversas, deixando de ser uma produção conjunta e oral para se tornar produção artística, literária a partir do estilo de um único autor. A história do conto parte, portanto, dessa transmissão oral, seguindo para o registro escrito e, finalmente, a criação de contos por escrito, momento em que, segundo Nádía Gotlib (1998, p. 13), o narrador assumiu a função de contador-criador de contos, afirmando, então, o seu caráter *literário*. Gotlib mescla a função do contador de histórias oral e escrito e afirma que a voz desse contador e

todos os seus recursos criativos sempre pode interferir em seu discurso. Ela define, no entanto, o momento em que contador de histórias e contistas se distinguem:

Estes recursos *criativos* também podem ser utilizados na passagem do conto oral para o escrito, ou seja, no registro dos contos orais: qualquer mudança que ocorra, por pequena que seja, interfere no conjunto da narrativa. Mas esta *voz* que fala ou escreve só se afirma enquanto *contista* quando existe um resultado de ordem estética, ou seja: quando consegue construir um conto que ressalte os próprios valores enquanto conto, nesta que já é, a esta altura, a *arte do conto*, do conto literário; por isso, nem todo *contador de histórias* é um *contista*. Estes embriões do que pode ser uma arte só se consolidam mesmo numa obra estética quando a voz do *contador* ou *registrador* se transforma na voz de um *narrador* (Gotlib, 1998, p. 13)

O que transforma o conto oral em Literatura, portanto, é a presença do narrador enquanto construção estética. O narrador, na escrita de Achebe, desempenha papel essencial e marcante, responsável pela ironia característica do escritor. Muitos dos narradores, no entanto, parecem ser inocentes e ingênuos, quando, na verdade, são grandes portadores de ironia. A respeito do conto Chike's School Days, Innes (1990) afirma que há uma simplicidade aparente e enganosa. Para aqueles que conhecem os romances do nigeriano, ele alega que:

Essa é uma obra cuidadosamente construída que explora e dispara reverberações na mente do leitor a partir de uma multiplicidade de conflitos e contrastes, de consequências propostas, mas imprevistas em relação ao encontro colonial<sup>54</sup>(Innes, 1990, p. 123).

Seus contos englobam tanto as características do conto oral, descrito por Gotlib, como também apresentam elementos contemporâneos, como a presença de poucos acontecimentos extraordinários durante a narrativa. No entanto, esses acontecimentos existem, e cabe ao narrador desvelar os efeitos desse acontecimento, até então desconhecidos ao leitor.

Se comparados aos romances do autor nigeriano, seus contos apresentam uma diferença primordial na seleção dos personagens principais. Sobretudo após o período da guerra do Biafra, o foco dos personagens de Achebe se tornou ainda mais as vidas marginais de sua comunidade. No lugar dos políticos, universitários,

---

<sup>54</sup>this is a carefully packed piece which explores and sets off reverberations in the reader's mind from a multiplicity of conflicts and contrasts, from the suggested but unforeseen consequences concerning the colonial encounter.

sacerdotes e homens de títulos presentes nos romances, os contos se dedicam a contar as “estórias” de pessoas que nunca se viram como detentoras de poder nesse período pós-guerra. A maior preocupação desses personagens era “a sobrevivência, seja ela física ou psicológica, uma luta em que geralmente viam a si mesmos como mais ou menos sortudos, em vez de bons ou inteligentes<sup>55</sup>” (Innes, 1990, p. 123). Há, principalmente nos contos que fazem parte do *corpus* desse trabalho, uma importância declarada a essa sobrevivência. Isso fica claro desde a escolha dos personagens principais até a escolha lexical com a presença de inúmeros termos e expressões que comprovam a busca por sobrevivência como prioridade máxima.

Para ilustrar o viés periférico dos personagens nos contos escolhidos para este trabalho, listaremos os principais deles, pois os enredos dos contos serão aprofundados em outro momento. O conto *Girls at war* se concentra em uma mulher que se torna pária no período da guerra. *Sugar Baby* trata de um homem que era ridicularizado porque tinha uma necessidade considerada supérflua para o período da guerra, a necessidade de ingerir açúcar. Jonathan Iwegbu, personagem de *Civil Peace*, é um motorista de táxi e consertava bicicletas antes da guerra. Por fim, *The Madman*, conto que abre a coletânea, traz um personagem declaradamente marginal – o louco.

Essa narrativa mostra o quão absurdo pode ser a transformação de uma situação tida como “normal” numa situação “louca”. Aborda o processo de um homem respeitado perder sua posição de centralidade, e se tornar um personagem marginalizado. Esse talvez seja um dos grandes temas da escrita de Achebe – o deslocamento do centro para a periferia, e vice versa. “Seu interesse principal não está tão focado no que acontece quando ‘o mundo se despedaça’ quanto está em demonstrar que o centro não se sustenta<sup>56</sup>” (Innes, 1990, p. 123).

Como esses três contos representam grande parte da produção literária do escritor após a guerra, eles parecem comprovar a tese de Achebe de que o centro de poder do país não se sustentou no decorrer da guerra. Os personagens principais desses três são os mais periféricos dos doze contos da antologia, demonstram a necessidade da busca pela sobrevivência e conseguem ainda ilustrar a desilusão que a guerra causou em Achebe. Após a publicação de *Girls at war*, Achebe ficou sem publicações

---

<sup>55</sup> physical and psychological survival, a struggle in which they generally see themselves as more or less lucky rather than good or clever.

<sup>56</sup> His primary interest is not so much in what happens when ‘things fall apart’ as in establishing that ‘the centre cannot hold’.

literárias até 1987, ano em que publicou seu último romance. Ao publicar esses contos, é como se Achebe mesclasse o formato do conto, com a escolha de retratar a realidade periférica que ficou muito presente nesse período. A guerra do Biafra foi o momento em que o Ocidente conheceu a famosa fome da África. Por conta dos bloqueios feitos por aqueles que não aceitavam a separação da Nigéria, muitas pessoas morriam de fome e sede. Esses contos são também uma representação dessa impossibilidade de Achebe em retratar literariamente o terror vivido na guerra.

Voltamos assim ao paradoxo de Levi: Gladys, por exemplo, pode ser considerada a personagem principal de *Girls at war*. No entanto, por mais que ela seja central no conto, o leitor não tem acesso a quase nenhuma fala ou pensamento dela. Temos acesso aos pensamentos e opiniões de Reginald, sobrevivente. Reginald é a voz do paradoxo: é através de seus olhos que o narrador conta a perda que Reginald não sofreu, a perda da vida. Ele é testemunha, um sobrevivente, enquanto Gladys é aquela que morre, vítima de bombardeio inimigo. Como temos mais acesso aos sentimentos de Reginald, ele poderia então ser elevado ao posto de protagonista do conto. No entanto, é como se fosse ator principal de algo que não protagoniza. Ele não está representado nem no título do conto, *Girls at War*, mas ele é quem assiste. No próximo capítulo, expomos as traduções propostas dos três contos, para então analisar as características que marcadamente passaram a fazer parte da escrita de Achebe após a guerra.

## 2.2 Apresentação bilíngue

Para comportar melhor os dois textos na folha, alguns espaçamentos e quebras de página foram empregados, principalmente no texto em inglês. As palavras grifadas em itálico estavam marcadas no texto original e foram mantidas na tradução. As marcações em negrito foram acrescentadas para facilitar os comentários que serão tecidos no capítulo 3 estão apontando a escolha lexical do autor para termos e expressões relacionados à guerra. Os contos serão apresentados na ordem a seguir: *Civil Peace* (Paz civil); *Sugar Baby* (Docinho); *Girls at War* (Garotas em guerra).

### 2.3 Paz civil (1971)

#### Civil Peace

Jonathan Iwegbu counted himself extra-ordinarily lucky. 'Happy survival!' meant so much more to him than just a current fashion of greeting old friends in the first hazy days of peace. It went deep to his heart. He had come out of the war with five inestimable blessings--his head, his wife Maria's head and the heads of three out of their four children. As a **bonus** he also had his old bicycle--a miracle too but naturally not to be compared to the safety of five human heads.

The bicycle had a little history of its own. One day at the height of the war it was **commandeered** 'for urgent military action'. Hard as its loss would have been to him he would still have let it go without a thought had he not had some doubts about the genuineness of the officer. It wasn't his disreputable rags, nor the toes peeping out of one blue and one brown canvas shoes, nor yet the two stars of his rank done obviously in a hurry in biro, that troubled Jonathan; many good and heroic soldiers looked the same or worse. It was rather a certain lack of grip and firmness in his manner. So Jonathan, suspecting he might be amenable to influence,

#### Paz Civil

Jonathan Iwegbu se considerava um tipo sortudo. “**Happy survival!**” significava muito mais para ele que apenas uma forma de cumprimentar velhos amigos nesses primeiros nebulosos dias de paz. Atingia-o profundamente no coração. Tinha saído da guerra com cinco bênçãos inestimáveis – sua cabeça, a cabeça de sua mulher Maria e três cabeças, de quatro dos seus filhos. Como bônus, tinha ainda sua velha bicicleta – um milagre também, mas claro que não era nada comparado com a salvação das cinco cabeças humanas.

A bicicleta tinha sua própria historinha. Um dia, no auge da guerra, fora **requisitada** para uma ‘ação militar urgente’. Sabia que sua perda seria dura, mas a deixaria sem hesitar, se não tivesse tido dúvidas sobre a genuinidade do oficial. Não eram seus trapos inadequados, nem seus dedos pulando para fora dos sapatos de lona, um azul e outro marrom, nem mesmo as duas estrelas de sua **graduação** feitas obviamente com pressa com caneta bic, que incomodavam Jonathan; muitos soldados bons e heroicos tinham essa aparência ou pior. Foi mais a falta de consistência e firmeza no modo em que agia. Então Jonathan, suspeitando que ele fosse passível de ser influenciado,

rummaged in his raffia bag and produced the two pounds with which he had been going to buy firewood which his wife, Maria, retailed to camp officials for extra stock-fish and corn meal, and got his bicycle back. That night he buried it in the little clearing in the bush where the dead of the camp, including his own youngest son, were buried. When he dug it up again a year later after the **surrender** all it needed was a little palm-oil greasing. 'Nothing puzzles God,' he said in wonder.

He put it to immediate use as a taxi and accumulated a small pile of Biafran money ferrying camp officials and their families across the four-mile stretch to the nearest tarred road. His standard charge per trip was six pounds and those who had the money were only glad to be rid of some of it in this way. At the end of a fortnight he had made a small fortune of one hundred and fifteen pounds.

Then he made the journey to Enugu and found another miracle waiting for him. It was unbelievable. He rubbed his eyes and looked again and it was still standing there before him. But, needless to say, even that monumental blessing must be accounted also totally inferior to the five heads in the family. This newest miracle was his little house in Ogui Oversight. Indeed nothing puzzles God! Only two houses away a huge

remexeu sua bolsa de ráfia e de lá tirou duas libras, que usaria para comprar lenha que sua mulher, Maria, **trocava** com os **soldados do acampamento** por peixe seco e farinha de milho; e conseguiu sua bicicleta de volta. Nessa noite, ele a enterrou na pequena clareira na mata onde os mortos do acampamento, inclusive seu filho mais novo, estavam enterrados. Quando cavou novamente um ano mais tarde, depois da **rendição**, tudo o que ela precisava era de um pouco de óleo de palma para lubrificá-la.

- Não há enigmas para Deus, disse com admiração.

Ele passou a usá-la imediatamente como táxi e acumulou uma pequena pilha de dinheiro do Briafra, transportando soldados do acampamento e suas famílias pelo trecho de seis quilômetros até a estrada asfaltada mais próxima. A tarifa padrão por viagem era de seis libras e aqueles que tinham o dinheiro ficavam apenas contentes de se livrar de um pouco dele assim. Ao final de duas semanas, fizera uma pequena fortuna de cento e quinze libras.

Fez então a viagem para Enugu e encontrou outro milagre à sua espera. Era inacreditável. Esfregou os olhos e olhou novamente e ainda estava ali, diante dele. Mas, desnecessário dizer, mesmo aquela bênção monumental era considerada completamente inferior às cinco cabeças da família. Esse mais novo milagre era sua pequena casa em Ogui Oversight. Certamente não há enigmas para Deus! A apenas duas casas de distância, um imenso edifício de

concrete edifice some wealthy contractor had put up just before the war was a mountain of rubble. And here was Jonathan's little zinc house of no regrets built with mud blocks quite intact! Of course the doors and windows were missing and five sheets off the roof.

But what was that? And anyhow he had returned to Enugu early enough to pick up bits of old zinc and wood and soggy sheets of cardboard lying around the neighbourhood before thousands more came out of their forest holes looking for the same things. He got a **destitute carpenter** with one old hammer, a blunt plane and a few bent and rusty nails in his tool bag to turn this assortment of wood, paper and metal into door and window shutters for five Nigerian shillings or fifty Biafran pounds. He paid the pounds, and moved in with his overjoyed family carrying five heads on their shoulders.

His children picked mangoes near the military cemetery and sold them to soldiers' wives for a few pennies--real pennies this time--and his wife started making breakfast akara balls for neighbours in a hurry to start life again. With his family earnings he took his bicycle to the villages around and bought fresh palm-wine which he mixed generously in his rooms with the water which had recently started running again in the public

concreto que algum empreiteiro endinheirado levantara pouco antes da guerra se transformara em uma montanha de escombros. E ali estava a casinha de zinco sem remorsos de Jonathan, construída com blocos de barro, quase intacta! É claro que estavam faltando as portas e janelas e cinco chapas do telhado.

Mas o que era isso? E de qualquer forma ele voltara para Enugu a tempo de pegar pedaços de zinco velho, madeira e cartelas de papelão encharcadas, espalhadas pelo bairro, antes que milhares de outros saíssem de seus buracos nas florestas procurando pelas mesmas coisas. Ele arranjou um **carpinteiro desprovido** com um martelo velho, uma plaina cega e alguns pregos tortos e enferrujados em sua sacola de ferramentas, para transformar os diversos pedaços de madeira, papel e metal em porta e persianas, por cinco xelins da Nigéria ou cinquenta libras do Biafra. Pagou as libras e se mudou com a família que, exultante, carregava as cinco cabeças em seus ombros.

Seus filhos catavam mangas perto do cemitério militar e vendiam para as mulheres dos soldados por algumas moedas – moedas de verdade agora – e sua mulher começou a fazer bolinhos de acaráno café-da-manhã para os vizinhos, numa pressa para recomeçar a vida. Com o rendimento da família, ele pedalou pelos vilarejos próximos e comprou vinho de palma fresco que misturou generosamente em seus cômodos com a água que voltara a correr na torneira pública da estrada, e abriu um bar para os soldados e para as

tap down the road, and opened up a bar for soldiers and other lucky people with good money.

At first he went daily, then every other day and finally once a week, to the offices of the Coal Corporation where he used to be a miner, to find out what was what. The only thing he did find out in the end was that that little house of his was even a greater blessing than he had thought. Some of his fellow ex-miners who had nowhere to return at the end of the day's waiting just slept outside the doors of the offices and cooked what meal they could scrounge together in Bournvita tins. As the weeks lengthened and still nobody could say what was what Jonathan discontinued his weekly visits altogether and faced his palm-wine bar.

But nothing puzzles God. Came the day of the windfall when after five days of endless scuffles in queues and counter-queues in the sun outside the Treasury he had twenty pounds counted into his palms as exgratia award for the rebel money he had turned in. It was like Christmas for him and for many others like him when the payments began. They called it (since few could manage its proper official name) *\_egg-rasher\_*.

As soon as the pound notes were placed in his palm Jonathan

poucas pessoas sortudas que tinham um bom dinheiro.

No início, ele ia diariamente, depois dia sim, dia não, e finalmente uma vez por semana, aos escritórios da Companhia de Carvão, onde tinha sido mineiro, para descobrir como estava a situação. A única coisa que descobriu era que aquela sua casinha era uma bênção ainda maior do que pensara. Alguns de seus companheiros ex-mineiro que não tinham para onde voltar ao final de um dia de espera, simplesmente dormiam do lado de fora dos escritórios e cozinhavam qualquer comida que pudessem mendigar em latas de Bournvita. Enquanto as semanas se arrastavam e ninguém ainda conseguia dizer como estava a situação, Jonathan interrompeu essas visitas semanais completamente e assumiu apenas seu bar de vinho de palma.

Mas não há enigmas para Deus. Chegou o dia do dinheiro inesperado em que depois de cinco dias de tumultos intermináveis nas **filas de grupos e contra-grupos** no sol do lado de fora do Tesouro, contara vinte libras em sua mão, recebidas por uma **gratificação** pelo dinheiro **rebelde** que entregara. Parecia o natal para ele e para muitos outros como ele quando os pagamentos começaram. Chamavam de (já que poucos conseguiam pronunciar o nome oficial de maneira adequada) *grãodipão*.

Assim que as notas de libras foram depositadas em sua mão, Jonathan fechou-a imediatamente com firmeza e enterrou o punho e o dinheiro

simply closed it tight over them and buried fist and money inside his trouser pocket. He had to be extra careful because he had seen a man a couple of days earlier collapse into near-madness in an instant before that oceanic crowd because no sooner had he got his twenty pounds than some heartless ruffian picked it off him. Though it was not right that a man in such an extremity of agony should be blamed yet many in the queues that day were able to remark quietly on the victim's carelessness, especially after he pulled out the innards of his pocket and revealed a hole in it big enough to pass a thief's head. But of course he had insisted that the money had been in the other pocket, pulling it out too to show its comparative wholeness. So one had to be careful.

Jonathan soon transferred the money to his left hand and pocket so as to leave his right free for shaking hands should the need arise, though by fixing his gaze at such an elevation as to miss all approaching human faces he made sure that the need did not arise, until he got home.

He was normally a heavy sleeper but that night he heard all the neighbourhood noises die down one after another. Even the night watchman who knocked the hour on some metal somewhere in the distance had fallen silent after knocking one o'clock. That must have been the last thought in Jonathan's mind before he was finally carried away himself. He couldn't

no bolso da calça. Tinha que ter cuidado extra porque vira um homem alguns dias antes quase **sucumbir** à loucura num instante em frente a essa multidão oceânica, porque ele mal pegara suas vinte libras e um rufião cruel roubou-as dele. Embora não seja correto culpar um homem que passava por tamanha agonia, muitos nas filas nesse dia foram capazes de observar em silêncio o descuido da vítima, principalmente depois que arrancou as entranhas de seu bolso e revelou um buraco grande o bastante para passar a cabeça de um ladrão. Mas é claro que ele insistiu que o dinheiro estava no outro bolso, arrancando-o também para comparativamente mostrar sua falta de buraco. Deveria então ser cauteloso.

Jonathan logo transferiu o dinheiro para sua mão esquerda e para o bolso, deixando assim sua direita livre caso os apertos de mão fossem necessários. Manteve, contudo, o olhar fixo numa altura determinada que evitasse todos os rostos que se aproximassem, e garantiu que nenhum cumprimento fosse necessário, até chegar em casa.

Costumava ter o sono pesado, mas nessa noite ouviu todos os ruídos dos vizinhos cessarem um após o outro. Até mesmo o vigia noturno que batia a hora em algum metal distante caía no silêncio após bater uma hora. Esse deve ter sido o último pensamento de Jonathan antes que finalmente se deixasse levar. No entanto, não poderia ter desfalecido por muito tempo,

have been gone for long, though, when he was violently awakened again.

'Who is knocking?' whispered his wife lying beside him on the floor.

'I don't know,' he whispered back breathlessly.

The second time the knocking came it was so loud and imperious that the rickety old door could have fallen down.

'Who is knocking?' he asked then, his voice parched and trembling.

'Na tief-man and him people,' came the cool reply. 'Make you hopen de door.' This was followed by the heaviest knocking of all.

Maria was the first to raise the alarm, then he followed and all their children.

'\_Police-o! Thieves-o! Neighbours-o! Police-o! We are lost! We are dead! Neighbours, are you asleep? Wake up! Police-o!\_'

This went on for a long time and then stopped suddenly. Perhaps they had scared the thief away. There was total silence. But only for a short while.

'You done finish?' asked the voice outside. 'Make we help you small. Oya, everybody!'

'\_Police-o! Tief-man-o! Neighbours-o! we done loss-o!'

quando foi violentamente despertado.

- Quem está batendo? sussurrou sua mulher que estava ao seu lado no chão.

- Não sei, ele sussurrou de volta esbaforido.

Veio uma segunda batida, tão alta e imperativa que a porta velha e frágil poderia ter caído.

- Quem está batendo? Ele perguntou então, sua voz seca e trêmula.

- Robadô e u povo dele, foi a resposta fria. Rabre logo essa porta qui a gente não qué ficá de esperança aqui fora.

Isso foi seguido pela batida mais pesada de todas.

Maria foi a primeira a se alarmar, ele então a seguiu e todos seus filhos.

- Polícia-o! Ladrões-o! Vizinhos-o! Polícia-o! Estamos perdidos! Estamos mortos! Vizinhos, estão dormindo? Acordem! Polícia-o!

Continuaram por um longo tempo e então pararam de repente. Talvez tivessem afugentado os ladrões. Houve um silêncio completo. Mas apenas por um tempinho.

- Cabarum? Perguntou a voz do lado de fora. Dexa nós

Police-o!...'\_

There were at least five other voices besides the leader's.

Jonathan and his family were now completely paralysed by terror. Maria and the children sobbed inaudibly like lost souls. Jonathan groaned continuously.

The silence that followed the thieves' alarm vibrated horribly. Jonathan all but begged their leader to speak again and be done with it.

'My frien,' said he at long last, 'we don try our best for call dem but I tink say dem all done sleep-o... So wetin we go do now? Sometaim you wan call soja? Or you wan make we call dem for you? Soja better pass police. No be so?'

'Na so!' replied his men. Jonathan thought he heard even more voices now than before and groaned heavily. His legs were sagging under him and his throat felt like sand-paper.

'My frien, why you no de talk again. I de ask you say you wan make we call soja?'

'No'.

'Awrighto. Now make we talk business. We no be bad tief.

ajudá um poco. As pessoa-o!

- Poliça-o! Ladrões-o! Vizinhos-o! Tamo perdido! Poliça o!...

Havia pelo menos cinco outras vozes além daquela do líder.

Jonathan e sua família estavam agora completamente paralisados pelo pavor. Maria e as crianças soluçavam em silêncio como almas perdidas. Jonathan gemiasem cessar.

O silêncio que se seguiu ao alarme dos ladrões vibrou horrivelmente. Jonathan estava prestes a implorar que falassem de novo e acabassem com aquilo.

- Camarada, ele disse enfim, tentamo chamá melhor qui deu mas elis devem tar tudo dormino, hein... Qu'a gente pode fazê agora? Quem sabe cês quere chamá é o sodado. Ou quere é que a gente chama pr'cês? Sodado é melhó que poliça. Né não?

- Na é! Responderam seus homens.

Jonathan pensou que tinha ouvido ainda mais vozes agora e gemeu profundamente. Suas pernas fraquejavam e sua garganta parecia uma lixa.

- Camarada, qué que fala de novo. Perguntei já se é que cês quere que a gente chama o sodado?

- Não.

- Tão tá. Agora a gente fala negócius. Não samo lardrão mau. Num

We no like for make trouble. Trouble done finish. War done finish and all the katakata wey de for inside. No Civil War again. This time na Civil Peace. No be so?'

'Na so!' answered the horrible chorus.

'What do you want from me? I am a poor man. Everything I had went with this war. Why do you come to me? You know people who have money. We...'

'Awright! We know say you no get plenty money. But we sef no get even anini. So derefore make you open dis window and give us one hundred pound and we go commot. Orderwise we de come for inside now to show you guitar-boy like dis...'

A volley of **automatic fire** rang through the sky. Maria and the children began to weep aloud again.

'Ah, missisi de cry again. No need for dat. We done talk say we na good tief. We just take our small money and go nwayorly. No molest. Abi we de molest?'

'At all!' sang the chorus.

'My friends,' began Jonathan hoarsely. 'I hear what you say and I thank you. If I had one hundred pounds...'

gostamo de criá problema. Problema cabô. Guerra cabô e tod'esse katakata didentro. Sem Guerra Civil di novo. Esse tempo é pra Paz Civil. Né não?

- Na é! Respondeu o coro horrível.

- O que vocês querem de mim? Sou um homem pobre. Tudo que tinha se foi com essa guerra. Por que vieram até mim? Vocês conhecem pessoas que têm dinheiro. Nós...

- Tão tá! A gente sabi que não é pra rios de dinhêros. Mas a gente não tem nadica. Aí rabre as janela, dá cem libras pra gente e a gente vai s'imba. Sinão a gente entra aí pra mostra essa nossa musiquinha aqui...

Uma rajada de disparos preencheu o céu. Maria e seus filhos começaram a chorar alto de novo.

- Aí, a mulhezinha vai chorá de novo. Num percisa. Já disse que é só ladrões bom. Só qué seus dinhêrinho e vai nwayormente. Sem incomodá. Será qui a gente incomoda?

- Nada! Entoou o coro.

- Meus amigos, começou Jonathan roucamente. Ouço o que estão dizendo e agradeço. Se eu tivesse cem libras...

- Olh'aqui, camarada, num brinca que a gente num tá pra

'Lookia my frien, no be play we come play for your house. If we make mistake and step for inside you no go like am-o. So derefore...'

'To God who made me; if you come inside and find one hundred pounds, take it and shoot me and shoot my wife and children. I swear to God. The only money I have in this life is this twenty-pounds \_egg-rasher\_ they gave me today...'

'OK. Time de go. Make you open dis window and bring the twenty pound. We go manage am like dat.'

There were now loud murmurs of dissent among the chorus: 'Na lie de man de lie; e get plenty money... Make we go inside and search properly well... Wetin be twenty pound?...'

'Shurru!' rang the leader's voice like a lone shot in the sky and silenced the murmuring at once. 'Are you dere? Bring the money quick!'

'I am coming,' said Jonathan fumbling in the darkness with the key of the small wooden box he kept by his side on the mat.

At the first sign of light as neighbours and others assembled to commiserate with him he was already strapping his five-gallon demijohn to

brincá. Se errá e a gente pisá dentro, num vai gostá, hein. Então aí...

- Por Deus que me criou, se vocês entrarem e encontrarem cem libras, peguem e atirem na minha mulher e em meus filhos. Juro por Deus. O único dinheiro que tenho nessa vida são as vinte libras de *grãodipão* que me deram hoje...

- OK. Já foi. Abre aí as janela e traz'as vinte libra. A gente vai tratá desse jeito.

Houve muitos murmúrios altos de discordância no coro.

- Aí'tá mintino; e tem é rios de dinhêros... entra'í pra procurá direito... Qu'é vinte libra?...'

- Calá! Gritou a voz do líder como um tiro solo no céu e o murmurinho silenciou de uma vez. Taí? Traz'o dinheiro rápido!

- Estou indo, disse Jonathan, tateando na escuridão com a chave de uma pequena caixa de madeira que guardava de seu lado do tapete.

\*\*\*

Ao primeiro sinal de luz, enquanto os vizinhos e outras pessoas se amontoavam para se solidarizar, ele já estava amarrando seu garrafão de cinco litros no suporte da bicicleta e sua mulher, suando na boca do fogo, virava o acará numa grande panela de barro com óleo fervente. Em outro canto, seu filho

his bicycle carrier and his wife, sweating in the open fire, was turning over akara balls in a wide clay bowl of boiling oil. In the corner his eldest son was rinsing out dregs of yesterday's palm wine from old beer bottles.

'I count it as nothing,' he told his sympathizers, his eyes on the rope he was tying. 'What is *\_egg-rasher\_*? Did I depend on it last week? Or is it greater than other things that went with the war? I say, let *\_egg-rasher\_* perish in the flames! Let it go where everything else has gone. Nothing puzzles God.'

mais velho diluía restos de vinhos de palma da véspera de garrafas de cerveja antigas.

- Não foi nada, disse aos simpatizantes, seus olhos na corda que estava prendendo. O que é essa *grãodipão*? Dependia disso na semana passada? Ou ela é mais importante do que as outras coisas que se foram com a guerra? Eu digo, deixe essa *grãodipão* perecer nas chamas! Deixa que vá para onde todas as outras coisas foram. Não há enigmas para Deus!

## 2.4 Docinho (1972)

<p>Sugar Baby</p> <p>I caught the fierce expression on his face in the brief impulsive moment of that strange act; and I understood. I don't mean the symbolism such as it was; that, to me, was pretty superficial and obvious. No. It was rather his deadly earnestness.</p> <p>It lasted no more than a second or two. Just as long as it took to thrust his hand into his sugar bowl, grasp a handful and fling it out of the window, his squarish jaw set viciously. Then it crumbled again in the gentle solvent of a vague smile.</p> <p>"Ah-ah; why?" asked one of the other two present, or perhaps both, taken aback and completely mystified.</p> <p>"Only to show sugar that today I am greater than he, that the day has arrived when I can afford sugar and, if it pleases me, throw sugar away."</p> <p>They roared with laughter then. Cletus joined them but laughing only moderately. Then I joined too, meagrely.</p>	<p>Docinho (tradução)</p> <p>Percebi a ardente expressão em seu rosto no breve momento impulsivo daquele curioso ato; e entendi. Não me refiro ao simbolismo em si; que, para mim, era bem superficial e óbvio. Não. Era mais sua sinceridade fatal.</p> <p>Durou não mais de um ou dois segundos. Exatamente o tempo que levou para meter a mão em seu pote de açúcar, agarrar um punhado e atirá-lo pela janela, seu queixo quadrado se enrijeceu com crueldade. Depois se desmontou de novo, dissolvido em um suave sorriso vago.</p> <p>- Ei, por quê? Perguntou um dos outros dois presentes, ou talvez ambos, surpresos e completamente perplexos.</p> <p>- Apenas para mostrar para o açúcar que hoje eu sou maior que ele, que chegou o dia em que posso bancar açúcar e, se me der vontade, até jogar açúcar fora.</p> <p>Eles então caíram na gargalhada. Cletus se juntou a eles, mas riu apenas moderadamente. Aí me juntei também, de leve.</p> <p>- Você é engraçado, Cletus, disse Umera, com o peito</p>
--	--

"You are a funny one, Cletus," said Umera, his huge trunk shaking with mirth and his eyes glistening.

Soon we were drinking Cletus's tea and munching chunks of bread smeared thickly with margarine.

"Yes," said Umera's friend whose name I didn't catch, "may bullet crack sugar's head!"

"Amen."

"One day soon it will be butter's turn," said Umera. "Please excuse my bad habit." He had soaked a wedge of bread in his tea and carried it dripping into his enormous mouth, his head thrown back. "That's how I learnt to eat bread," he contrived out of a full, soggy mouth. He tore another piece--quite small this time-- and threw it out of the window. "Go and meet sugar, and bullet crack both your heads!"

"Amen."

"Tell them about me and sugar, Mike, tell them," said Cletus to me.

Well, I said, there was nothing really to tell except that my friend Cletus had what our English friends would call a sweet tooth. But of course the English, a very moderate race, couldn't possibly have a name for anything like Cletus and his complete denture of thirty-two sweet teeth.

tremendo de tanto rir, com os olhos reluzindo.

Logo estávamos bebendo o chá de Cletus e comendo pedaços de pão untados com uma grossa camada de margarina.

- Isso, disse o amigo de Umera, cujo nome não consegui entender, que uma bala rache o crânio do açúcar!

- Amém.

- Um dia, em breve, vai ser a vez da manteiga, disse Umera. Desculpem, por favor, meu péssimo hábito.

Mergulhara uma fatia de pão no chá e levou-a pingando até sua enorme boca, com a cabeça jogada para trás. Foi assim que aprendi a comer pão, ele inventava com a boca cheia e ensopada. Arrancou outra fatia – bem pequena dessa vez – e atirou pela janela. Vá e encontre com o açúcar, e que a bala rache os crânios dos dois !

- Amém.

- Conte para eles minha história com o açúcar, Mike, conte, Cletus disse para mim.

- Bem, disse, não há nada para dizer a não ser que meu amigo Cletus tinha o que nossos amigos ingleses chamariam de dente doce. Mas é claro que o inglês, raça muito moderada, não poderia ter um nome para algo como Cletus e sua arcada completa de trinta e dois dentes doces.

It was an old joke of mine but Umera and his friend didn't know it and so graced it with more uproarious laughter. Which was good because I didn't want to tell any of the real stories Cletus was urging. And fortunately too Umera and his friend were bursting to tell more and more of their own hardship stories; for most of us had become in those days like a bunch of old hypochondriac women vying to recount the most lurid details of their own special infirmities.

And I found it all painfully, unbearably pathetic. I never possessed some people's ability (Cletus's, for example) to turn everything to good account. Pain lasts far longer on me than on him even when--- strange to say--it is his own pain. It wouldn't have occurred to me, not in a thousand years, to enact that farcical celebration of victory over sugar. Simply watching it I felt bad. It was like a man standing you a drink because some fellow who once seduced his wife had just died, according to the morning's papers. The drink would stick in my throat because my pity and my contempt would fall on the celebrator and my admiration on the gallant man who once so justly cuckolded him.

Era uma antiga piada minha, mas Umera e seu amigo ainda não conheciam e, então caíram numa gargalhada ainda mais barulhenta. O que foi bom porque não queria contar nenhuma dessas histórias que Cletus estava instigando. Felizmente também, Umera e seu amigo estavam morrendo de vontade de contar mais e mais sobre suas próprias histórias de sofrimento; pois a maioria de nós tinha se tornado um bando de velhas hipocondríacas nesses dias, competindo para contar os mais lúgubres detalhes de nossas enfermidades especiais.

Eu achava tudo doloroso e, insuportavelmente, patético. Nunca tive a habilidade de algumas pessoas (Cletus, por exemplo) de transformar tudo em coisa boa. A dor dura muito mais em mim que nele, mesmo quando – é estranho dizer – era a dor dele próprio. Não teria me ocorrido, nem em mil anos, encenar aquela celebração burlesca da vitória sobre o açúcar. Sentia-me mal apenas de vê-lo. Era como um homem que oferecia uma bebida, ao ler a notícia que um sujeito que um dia seduzira sua mulher acabava de morrer, como afirmavam os jornais da manhã. A bebida ficaria presa em minha garganta, pois minha pena e meu desprezo recairiam sobre o celebrante, e minha admiração, sobre o galante que outrora ocorneara tão justamente.

\*\*\*

For Cletus sugar is not simply sugar. It is what makes life bearable. We lived and worked together in the last eighteen months of the war and so I was pretty close to his agony, to his many humiliating defeats. I never could understand nor fully sympathise with his addiction. As long as I had my one gari meal in the afternoon I neither asked for breakfast nor dinner. At first I had suffered from the lack of meat or fish and worst of all salt in the soup, but by the second year of the war I was noticing it less and less. But Cletus got more obsessively hinged to his sugar and tea every single day of deprivation, a dangerous case of an appetite growing on what it did not feed on. How he acquired such an alien taste in the first place I have not even bothered to investigate; it probably began like a lone cancer cell in lonely winter days and nights in the black belt of Ladbroke Grove.

Other tea and coffee drinkers, if they still found any to drink at all, had learnt long ago to take it black and bitter. Then some unrecognized genius had lightened their burden further with the discovery that the blackest coffee taken along with a piece of coconut lost a good deal of its bitter edge. And so a new, sustaining *\_petit dejeuner\_* was born. But Cletus like a doomed man must have the proper thing or else nothing at all. Did I say I lost patience with him? Well, sometimes. In more charitable and

Para Cletus, açúcar não é apenas açúcar. É o que torna a vida suportável. Moramos e trabalhamos juntos nos últimos dezoito meses da guerra; eu estava então bem próximo da sua agonia, das várias derrotas humilhantes. Nunca compreendi, nem simpatizei completamente com esse vício. Contanto que tivesse minha porção única de *gari* durante a tarde, não pedia nem o café da manhã, nem o jantar. A princípio, sofri com a falta de carne ou peixe e, o pior de tudo, do sal na sopa, mas no segundo ano de guerra, percebia cadavez menos. Mas Cletus se tornou mais obsessivamente dependente do açúcar e do chá, a cada dia de privação, um caso perigoso do apetite crescente por algo de que não poderia se alimentar. Para começar, nem me incomodei em investigar, como adquirira um gosto tão estranho; provavelmente começou como uma única célula cancerígena nos dias e noites solitários de inverno no cinturão negro de Ladbroke Grove, em Londres.

Outros apreciadores de chá e café, caso encontrassem algum para beber, tinham se acostumado a tomá-lo preto e amargo. Então, algum gênio desconhecido aliviara ainda mais o fardo ao descobrir que o café mais preto, se tomado com um pedaço de coco, perdia boa parte do gosto amargo. E assim nascia um novo e reforçado *petit dejeuner*. Mas Cletus, sendo um homem fadado, deveria ter a coisa certa ou nada. Já

more thoughtful moments I felt sorrow for him rather than anger, for could one honestly say that an addiction to sugar was any more irrational than all the other many addictions going at the time? No. And it constituted no threat to anybody else, which you couldn't say for all those others.

One day he came home in very high spirits. Someone recently returned from abroad had sold him two-dozen tablets of an artificial sweetener for three pounds. He went straight to the kitchen to boil water. Then he brought out from some secure corner of his bag his old tin of instant coffee--he no longer had tea--which had now gone solid. "Nothing wrong with it," he assured me again and again though I hadn't even said a word. "It's the humidity; the smell is quite unimpaired." He sniffed it and then broke off two small rocklike pieces with a knife and made two cups of coffee. Then he sat back with a song in his face.

I could barely stand the taste of the sweetener. It larded every sip with a lingering cloyingness and siphoned unsuspected wells of saliva into my mouth. We drank in silence. Then suddenly Cletus jumped up and rushed outside to give way to a rasping paroxysm of vomiting. I stopped then trying to drink what was left in my cup.

I told him sorry when he came back in. He didn't say a word.

disse que perdia a paciência com ele? Bom, às vezes. Nos momentos mais caridosos e ponderados, sentia mais pesar que raiva, pois seria possível que alguém honestamente dissesse que um vício por açúcar era mais irracional que todos os outros vícios da época? Não. E não se tratava de algo que ameaçasse a nenhuma outra pessoa, o que não se poderia dizer sobre todos aqueles outros vícios.

Um dia chegou em casa todo alegre. Alguém recentemente chegado do exterior vendera para ele duas dúzias de tabletes de um adoçante artificial, por três libras. Foi direto para a cozinha ferver a água. Então, retirou do canto seguro de sua bolsa a velha lata de café instantâneo – não tinha mais chá – que agora tinha endurecido.

- Não há nada de errado com ele, me garantiu uma e outra vez ainda que eu não tivesse dito uma palavra. É a humidade; o cheiro está bastante intacto. Cheirou-o e, em seguida, quebrou dois pedaços empedrados com uma faca e fez duas canecas de café. Depois se recostou com o semblante de uma canção no rosto.

Eu mal podia suportar o gosto do adoçante. Temperava cada gole com um sabor enjoativo persistente e drenava inesperados poços de saliva em minha boca. Bebemos em silêncio. Então, de repente, Cletus saltou e correu para fora para deixar passar um áspero acesso do vômito.

He went straight to his room and fetched a cup of water and went out again to rinse his mouth. After a few gargles he tipped the remaining water into a cupped hand and washed down his face. I said sorry again and he nodded.

Later he came where I sat. "Do you care for these?" He held out the little tablets with palpable disgust. Strange how even one attack of vomiting could so utterly reduce a man. "No, not really. But keep them. I'm sure we won't need to go far to find friends who do."

He either was not listening or else he simply could not bring himself to live with the things another minute. He made his third trip outside and threw them into the same wild plot of weeds which had just received his vomit.

He must have worked himself to such a pitch of expectation over the wretched sugar substitute that he now plummeted headlong into near nervous collapse. For the next two days he kept to his bed, neither showing up in the morning at the Directorate where we worked nor going in the evening as was his custom to see his girl friend, Mercy.

Parei então de tentar beber o que restava em minha caneca.

Eu disse que sentia muito quando ele voltou. Ele não disse nenhuma palavra. Foi direto para o quarto, pegou um copo d'água e saiu de novo para enxaguar a boca. Depois de alguns gargarejos, derrubou o restante da água na mão em concha e lavou seu rosto. Disse que sentia muito novamente e ele assentiu.

Mais tarde veio onde eu estava:

- Você gosta disso? Estendeu os pequenos tabletes com aversão evidente.

Incrível como um único ataque de vômito conseguia reduzir um homem completamente.

- Não, na verdade não. Mas guarde. Tenho certeza de que não teremos que ir longe para encontrar amigos que gostem.

Não estava ouvindo ou simplesmente não era capaz de viver por mais nem um minuto com aquelas coisas. Fez sua terceira viagem para fora e jogou-as no terreno de ervas daninhas que acabara de receber seu vômito.

Deve ter criado um nível tão alto de expectativa para o infeliz do substituto do açúcar que despencara de cabeça à beira de um colapso nervoso. Nos dois dias seguintes, manteve-se na cama, não

On the third day I really lost patience with him and told him a few harsh things about **fighting a war of survival**, calling to my aid more or less the rhetoric for which his radio scripts were famous. "Fuck your war! Fuck your survival!" he shouted at me. All the same he got better soon afterwards and suitably shamefaced. Then I relented somewhat myself and began privately to make serious inquiries about sugar on his behalf.

Another friend at the Directorate told me about a certain Father Doherty who lived ten miles away and controlled **Caritas relief stores** for the entire district. A well-known and knowing Roman Catholic, my friend, he warned me that Father Doherty, though a good and generous man, was apt to be somewhat unpredictable and had become particularly so lately since a shrapnel hit him in the head at the airport.

Cletus and I made the journey on the following Saturday and found Father Doherty in a reasonably good mood for a man who had just spent six nights running at the airport unloading **relief planes** in pitch darkness under fairly constant air bombardment and getting home at seven every morning to sleep for two hours. He waved our praises aside saying he only did it on alternate weeks. "After tonight I can have my beauty sleep for

apareceu pela manhã no **Diretório** onde trabalhava, nem foi visitar a namorada, Mercy, ao anoitecer, como tinha o costume.

No terceiro dia, perdi realmente minha paciência e disse a ele algumas palavras duras sobre **lutar uma guerra de sobrevivência**, citando para me ajudar um pouco a retórica pela qual seus roteiros de rádio eram famosos.

- Foda-se a sua guerra! Foda-se a sua sobrevivência! Gritou para mim.

De todo jeito, melhorou logo depois e ficou devidamente envergonhado. Então cedi um pouco e comecei no íntimo a investigar seriamente o açúcar para ele.

Um outro amigo do Diretório me contou de um tal Padre Doherty que morava a dezesseis quilômetros e controlava o **depósito de suprimentos da Cáritas** do distrito inteiro. Um notório e notável católico romano, amigo meu, avisou-me que Padre Doherty, apesar de ser um homem bom e generoso, poderia ser um tanto imprevisível e se tornara ainda mais assim nos últimos tempos, desde que estilhaços o atingiram na cabeça quando estava no aeroporto.

Cletus e eu fizemos a viagem no sábado seguinte e encontramos Padre Doherty razoavelmente de bom humor para um

seven whole days."

His sitting-room reeked of stockfish, powdered milk, powdered egg yolk and other relief odours which together can make the air of a place uninhalable. Father Doherty rubbed his eyes with the back of his hand and said what could he do for us. But before either of us could begin he got up sleepily and reached for a big thermos flask atop an empty bookcase harbouring just one tiny crucifix, and asked if we cared for coffee. We said yes thinking that in this very home and citadel of Caritas whose very air reeked **solid relief** one could be sure that coffee would mean with sugar and milk. And I thought too that we were doing excellently with Father Doherty and set it down to our earlier politic admiration of his dedication and courage in the service of our people, for although he had seemed to wave it aside, judicious praise (if not flattery) was still a **weapon** which even saints might be vulnerable to. He disappeared into a room and brought back three mean-looking fading-blue plastic cups and poured the coffee, a little on his little finger first, into the cups apologising for the incompetence of his old flask.

homem que acabara de passar seis noites correndo até o aeroporto para descarregar os **aviões de suprimentos** na escuridão total sob **bombardeio aéreo** praticamente constante e chegando em casa às sete toda manhã para dormir por duas horas. Ele dispensou nossas ovações dizendo que só fazia isso em semanas alternadas

- Depois dessa noite, posso ter meu sono restaurador por sete dias inteiros.

Sua sala de estar fedia a peixe seco, leite em pó, gema de ovo em pó e outros odores que juntos podem tornar o cheiro de um lugar irrespirável. Padre Doherty esfregou os olhos com o dorso da mão e perguntou o que poderia fazer por nós. Mas antes que qualquer um de nós pudesse começar, levantou-se sonolento e alcançou uma garrafa térmica grande em cima de uma estante vazia que abrigava apenas um pequeno crucifixo, e perguntou se aceitaríamos um café. Dissemos que sim pensando que ao menos nessa casa e fortaleza de Cáritas em que o próprio ar fedia a **socorro sólido**, tinha-se a certeza de que café significaria com açúcar e leite. E pensei também que estávamos indo muito bem com o Padre Doherty e confiei-me em nossa admiração política inicial de sua dedicação e coragem a serviço de nosso povo, pois, apesar de tê-lo dispensado, o elogio sensato (senão bajulação) era ainda uma **arma** a que

I began politely to swallow mine and watched Cletus with the corner of my eye. He took a little birdlike sip- and held it in his mouth.

Now, what could he do for us, asked Father Doherty again covering three quarters of an enormous yawn with the back of his hand. I spoke up first. I had a problem with hay fever and would like some antihistamine tablets if he had any in stock. "Certainly," he said, "most certainly. I have the very thing for you. Father Joseph has the same complaint, so I always keep some." He disappeared again and I could hear him saying: "Hay fever, hay fever, hay fever" like a man looking for a title in a well-stocked bookshelf, and then: "There we are!" Soon he emerged with a small bottle. "Everything here is in German," he said, studying the label with a squint. "Do you read German?"

"No."

"Nor do I. Try making one thrice daily and see how you feel."

"Thank you, Father."

até mesmo os santos estavam vulneráveis. Sumiu para dentro de uma sala e trouxe de volta três copos de plástico mal-encarados, num azul desbotado, e derramou o café, primeiro um pouco em seu dedo mindinho, e então para os copos, desculpando-se pela incompetência de sua garrafa velha.

Comecei a engolir o meu educadamente e assisti a Cletus pelo canto do olho. Deu uma bicada e segurou na boca.

Agora, o que ele poderia fazer por nós, perguntou Padre Doherty novamente cobrindo três quartos de um enorme bocejo com o dorso de sua mão. Falei primeiro. Tivera um problema com a alergia e queria uns comprimidos de anti-histamínico se tivesse algum no estoque.

- Certamente, disse ele, claro. Tenho a coisa certa para você. Padre Joseph tem a mesma queixa, então sempre guardo alguns.

Desapareceu novamente e consegui ouvi-lo dizer:

- Febre dos fenos, febre dos fenos, febre dos fenos, como um homem procurando por um título em uma estante de livros bem abastecida: Aqui está!

Logo apareceu com uma pequena garrafa.

- Está tudo em alemão aqui, disse, ao estudar o rótulo apertando os olhos. Você lê alemão?

"Next!" he said jovially.

His short absence to get the tablets had enabled Cletus to transfer most of the coffee from his cup to his mouth and, moving smartly to the low window behind him and putting out his neck, disgorge it quickly outside.

"Name your wish. Joost wun wish, remember," said Father Doherty, now really gay.

"Father," said Cletus almost solemnly, "I need a little sugar."

I had been worrying since we got here how he was going to put that request across, what form of words he would use. Now it came out so pure and so simple like naked truth from the soul. I admired him for that performance for I knew I could never have managed it. Perhaps Father Doherty himself had unconsciously assisted by lending the circumstance, albeit jovially, a stark mythological simplicity. If so he now demolished it just as quickly and thoroughly as a capricious child might kick back into sand the magic castle he had just created. He seized Cletus by the scruff of his neck and shouting "Wretch! Wretch!" shoved him outside. Then he went for me; but I had already found and taken another exit. He raved and swore

- Não.

- Nem eu. Tente tomar um três vezes ao dia, e veja como se sente.

- Obrigado, Padre.

- Próximo, disse com tom jovial.

Sua curta ausência para buscar os comprimidos permitira que Cletus transferisse a maior parte do café do copo para sua boca e, se movesse com destreza para a janela baixa atrás dele e, colocando o pescoço para fora, expelisse o café rapidamente.

- Qual seu desejo? Sumentchum d'sejo, disse Padre Doherty, evidenciando seu sotaque irlandês, e agora bem alegre.

- Padre, disse Cletus quase solenemente, preciso de um pouco de açúcar.

Preocupava-me desde que chegamos aqui com a forma como ele faria seu pedido, quais palavras usaria. Agora tinha saído de forma tão pura e simples como uma verdade nua vinda da alma. Admirava-o por esse desempenho, pois sabia que eu nunca teria conseguido. Talvez o próprio Padre Doherty tenha ajudado inconscientemente trazendo à situação, ainda que de modo jovial, uma forte simplicidade mitológica. Se foi assim, ele agora ademolira tão rápida e completamente quanto uma criança

and stamped like a truly demented man. He prayed God to remember this outrage against His Holy Ghost on Judgement Day. "Sugar! Sugar!! Sugar!!!" he screamed in hoarse *crescendo*. Sugar when thousands of God's innocents perished daily for lack of a glass of milk! Worked up now beyond endurance by his own words he rushed out and made for us. And there was nothing for it but run, his holy imprecations ringing in our ears.

We spent a miserable, tongue-tied hour at the road-junction trying to catch a lift back to Amafo. In the end we walked the ten miles again but now in the withering heat and fear of midday air raid.

That was one story that Cletus presumably wanted me to tell to celebrate our first tea party. How could I? I couldn't see it as victory in retrospect, only as defeat. And there were many, the ugliest yet to come.

Not long after our encounter with Father Doherty I was selected by the Foreign Affairs people "to go on a mission." Although it was a kind of poor man's mission lasting just a week and taking me no farther

caprichosa que chuta o castelo de areia que acabara de criar. Agarrou Cletus pela nuca e berrando "Desgraçado! Desgraçado!" enxotou-o para fora. Então veio até mim; mas eu já tinha encontrado uma outra saída. Rugiu, praguejou e sapateou como se fosse totalmente louco. Rogou a Deus para que esse ultraje contra Seu Santo Espírito fosse lembrado no Dia do Juízo.

- Açúcar! Açúcar!! Açúcar!!!, gritou num *crescendo* rouco. Açúcar quando milhares de inocentes de Deus perecem diariamente pela falta de um copo de leite!

Mesmo tendo trabalhado além do que a resistência permite, segundo ele próprio, correu para nos alcançar. E nos restava apenas correr, com seus impropérios sagrados zumbindo nos nossos ouvidos.

Passamos uma hora miserável de **língua-amarrada** no cruzamento da estrada tentando pegar uma carona de volta a Amafo. No fim das contas, andamos dezesseis quilômetros de novo, mas agora no calor escaldante e com medo dos **ataques aéreos** de meio-dia.

Essa era provavelmente a história que Cletus queria que eu contasse para celebrar nosso primeiro chá da tarde. Como poderia? Não conseguia ver isso como uma vitória em retrospecto, apenas como uma derrota. E ainda houve muitas. Na verdade, a mais feia ainda estava por

than the offshore Portuguese island of Sao Tome I was nevertheless overjoyed because abroad was still abroad and I had never stepped out of Biafra since the war began--a fact calculated to dismiss one outright in the opinion of his fellows as a man of no consequence, but more important, which meant that one never had a chance to bask in the glory of coming back with those little amenities that had suddenly become marks of rank and good living, like bath soap, a towel, razor blades, etc.

On the last day before my journey, close friends and friends not so close, mere acquaintances and even complete strangers and near enemies came to tell me their wishes. It had become a ritual, almost a festival whose ancient significance was now buried deep in folk-memory. Some lucky fellow was going on a mission to an almost mythical world long withdrawn beyond normal human reach where goods abounded still and life was safe. And everyone came to make their wishes. And to every request the lucky one answered: "I will try, you know the problem ..."

"Oh yes I know, but just try . . ."No real hope, no obligation or commitment.

vir.

Não muito tempo depois do nosso encontro com o Padre Doherty, fui selecionado pelo pessoal da chancelaria "para embarcar em uma missão". Apesar de ter sido um tipode missão de homem pobre que duraria somente uma semana e me levaria apenas até a costa da ilha portuguesa de São Tomé, estava ainda assim radiante, porque o exterior continuava sendo o exterior e eu nunca tinha pisado fora do Biafra desde que a guerra começara – o que por si só já servia para caricaturar alguém definitivamente na opinião de seus companheiros como um homem sem relevância, mas, ainda mais importante, significava que era alguém que nunca tivera a oportunidade de desfrutar da glória de voltar com aquelas pequenas comodidades que de repente tinham se tornado marcas de hierarquia e vida boa, como sabonete, toalha, lâminas de barbear, etc.

Na véspera da minha viagem, amigos próximos, amigos nem tão próximos, meros conhecidos e até mesmo completos estranhos e quase inimigos vieram me dizer o que desejavam. Tinha se tornado um ritual, quase um festival cujo antigo significado estava agora profundamente enterrado na memória folclórica. Um cara sortudo estava indo em missão para um mundo quase mítico, há muito, além do alcance humano, onde os bens ainda eram abundantes e a vida, segura. E todos vinham fazer seus

Occasionally, however, a firm and serious order was made when one of the happier people came. For this, words were superfluous. Just a slip of paper with "foreign exchange" pinned to it. Some wanted salt which was entirely out because of the weight. Many wanted underwear for themselves or their girls and some wretch even ordered contraceptives which I told him I assumed was for office (as against family) planning, to the great amusement of my crowd. I bustled in and out of my room gaily with my notepaper saying: "Joost wun wish!"

Yes, near enemies came too. Like our big man across the road, a one-time Protestant clergyman they said, now unfrocked, a pompous ass if ever there was one, who had early in the war wangled himself into the venal position of controlling and dispensing scarce materials imported by the government, especially women's fabrics. He came like a Nichodemus as I was about to turn in. I wouldn't have thought he knew the likes of us existed. But there he came nodding in his walk like an emir on horseback and trailing

pedidos. E para toda solicitação, o sortudo respondia:

- Vou tentar, você conhece o problema...

- Ah, sei sim, mas apenas tente...

Nenhuma esperança real, nenhuma obrigação ou comprometimento.

Ocasionalmente, no entanto, um pedido mais firme e sério era feito quando um dos mais entusiasmados vinha. Nesse caso, as palavras eram supérfluas. Apenas uma folha de papel com "operação de câmbio" carimbada nela. Alguns queriam sal, o que estava completamente fora de cogitação, por conta do peso. Muitos queriam roupas íntimas para si ou para suas garotas e uns infelizes pediam contraceptivos e eu dizia que imaginava que era para planejamento administrativo (em vez de familiar), para a diversão da minha plateia. Corria jovialmente de um lado para o outro do meu quarto com um bloco de notas dizendo: "Sumentch um d'sejo!"

Sim, quase inimigos também vinham. Como o poderoso homem do outro lado da estrada, que um dia fora um pastor protestante, pelo que dizem, agora afastado, um cretino pomposo como poucos, que logo no início da guerra se fizera de tudo para estar na mercenária posição de controlar e distribuir os escassos materiais importados pelo governo,

the aroma of his Erinmore tobacco. He wondered if I could buy him two bottles of a special pomade for dying grey hair and held out a five-dollar bill. This was the wretch who once asked my girlfriend when she went to file an application to buy a bra to spend a weekend with him in some remote village!

By forgoing lunch daily in Sao Tome I was able at the end of the week to save up from my miserable allowance enough foreign exchange to buy myself a few things including those antihistamine tablets (for I had abandoned in our hasty retreat the bottle that Father Doherty gave me). For Cletus--and this gave me the greatest happiness of all--I bought a tin of Lipton's tea and two half-pound packets of sugar. Imagine then my horrified fury when one of the packets was stolen on my arrival home at the airport while (my eyes turned momentarily away from my baggage) I was put through make-believe immigration. Perhaps if that packet had not been stolen Cletus might have been spared the most humiliating defeat that sugar was yet to inflict on him.

principalmente tecidos femininos. Veio feito um Nicôdemus quando eu estava prestes a me deitar. Não imaginaria que ele soubesse que pessoas como nós existiam. Mas lá veio ele acenando em sua caminhada como um Emir a cavalo e arrastando o aroma de seu tabaco Erinmore. Perguntou se eu poderia comprar dois tubos de uma pomada especial para tingir cabelos grisalhos e estendeu uma nota de cinco dólares. Foi esse infeliz que convidara minha namorada quando ela foi apresentar um requerimento para comprar um sutiã, para passar um final de semana com ele em um vilarejo remoto!

Ao abrir mão do almoço diário em São Tomé, consegui ao final da semana poupar uma quantia suficiente da minha pensão miserável para comprar algumas coisas para mim, inclusive aqueles comprimidos anti-histamínicos (porque na nossa retirada precipitada abandonara a caixa que Padre Doherty me dera). Para Cletus – e isso me deu mais felicidade do que tudo – comprei uma lata de chá Lipton e dois pacotes de 250g de açúcar. Imagine então meu furor quando roubaram um dos pacotes na minha chegada no aeroporto enquanto (meu olhos se distanciaram momentaneamente longe das minhas malas) passava por uma fiscalização de faz-de-conta. Talvez se esse pacote não tivesse sido roubado, Cletus poderia ter sido poupado da derrota mais humilhante que o açúcar ainda

Mercy came to see him (and me) the day I returned from Sao Tome. I had a tablet of Lux soap for her and a small tube of hand cream. She was ecstatic.

"Would you like some tea?" asked Cletus.

"Oh yes," she said in her soft, purring voice. "Do you have tea? Great! And sugar too! Great! Great! I must take some."

I wasn't watching but I think she thrust her hand into the opened packet of sugar and grabbed a handful and was about to put it into her handbag. Cletus dropped the kettle of hot water he was bringing in and pounced on her. *That* I saw clearly. For a brief moment she must have thought it was some kind of grotesque joke. I knew it wasn't and in that moment I came very near to loathing him. He seized her hand containing the sugar and began to prize it open, his teeth clenched.

"Stop it, Cletus!" I said.

"Stop, my arse," he said. "I am sick and tired of all these grab-girls."

"Leave me alone," she cried, sudden tears of anger and shame now running down her face. Somehow she succeeded in wrenching her hand free. Then she stepped back and threw the sugar full in his face, snatched her

estava por lhe inflingir.

Mercy veio para vê-lo (e a mim) no dia em que voltei de São Tomé. Tinha um pacote de sabonete Lux para ela e um tubo pequeno de creme para mãos. Ficou extasiada.

- Quer uma xícara de chá? perguntou Cletus.

- Ah, sim, ela disse com sua voz suave e ronronante. Você tem chá? Ótimo! E açúcar também! Ótimo! Ótimo! Vou levar um pouco.

Não estava olhando, mas acredito que ela tenha metido a mão no pacote aberto de açúcar e agarrado um punhado e estava prestes a colocar em sua bolsa. Cletus largou a chaleira de água quente que estava trazendo e se lançou sobre ela. *Isso* eu vi com clareza. Por um breve momento, ela deve ter pensado que era algum tipo de piada grotesca. Eu sabia que não era e nesse momento cheguei perto de execrá-lo. Ele prendeu a mão dela que levava o açúcar e com os dentes cerrados começou a pressionar para abrir.

- Pare com isso, Cletus! Eu disse.

- Para é o caralho, ele disse. Estou de saco cheio dessas maria-mantimento.

- Me deixa em paz, ela gritou.

Lágrimas repentinas de raiva e vergonha rolaram pelo rosto.

handbag and ran away, crying. He picked up the sugar, about half-a-dozen cubes.

"Sam!" shouted Cletus across to his houseboy. "Put some more water on the fire." And then turning to me he said again, his eyes glazed in crazy reminiscence: "Mike, you must tell them the battle I waged with sugar."

"He was called Sugar Baby at school," I said, dodging again.

"Oh, Mike, you're no bloody good with stories. I wonder who ever recommended you for the Propaganda Directorate." The other two laughed. Beads of perspiration trembled on his forehead. He was desperate. He was on heat: begging, pleading, touting for the sumptuous agony of flagellation.

"And he lost his girlfriend," I said turning brutal. "Yes, he lost a nice, decent girl because he wouldn't part with half-a-dozen cubes of the sugar I bought him."

"You know that's not fair," he said turning on me sharply. "Nice girl indeed! Mercy was just a shameless grabber like all the rest of them."

De alguma forma ela conseguiu livrar sua mão. Então deu um passo para trás e jogou todo o açúcar no rosto dele, agarrou sua bolsa e saiu correndo, chorando. Ele catou o açúcar, cerca de meia dúzia de cubos.

\*\*\*

- Sam! Berrou Cletus para seu criado. Coloque água no fogo.

E então se virando para mim de novo, seus olhos vidrados em reminiscência insana, disse:

- Mike, você tem que contar a eles a batalha que travei pelo açúcar.

- Ele era chamado de docinho na escola, disse, esquivando-me de novo.

- Ah, Mike, você não presta para contar histórias. Me pergunto quem recomendou você para a Direção de Propaganda.

Os outros dois riram. Gotas de suor vacilavam em sua testa. Ele estava desesperado. Estava queimando: implorando, suplicando, aliciando para ter a suntuosa agonia da flagelação.

- E ele perdeu a namorada, disse tornando-me brutal. Sim, ele perdeu uma garota boa e digna porque não partilhou meia dúzia de cubos de açúcar que eu tinha comprado para ele.

"Like all the rest, of us. What interests me, Cletus, is that you didn't find out all those months you went with her and slept with her until I brought you a packet of sugar. Then your eyes were opened."

"We know you brought it, Mike. You've told us already. But that's not the point ..."

"What then is the point?" Then I realized how foolish it was and how easy, even now, to slip back into those sudden irrational acrimonies of our recent desperate days when an angry word dropping in unannounced would start a fierce war like the passage of Esun between two peace-loving friends. So I steered myself to a retrieving joke, retrieving albeit with a razor-edge.

"When Cletus is ready to marry," I said, "they will have to devise a special marriage vow for him. With all my worldly goods--except my Tate and Lyle--I thee honour. Father Doherty if they ever let him back in the country will no doubt understand."

Umera and his friend laughed again.

- Você sabe que isso não é justo, ele disse virando-se para mim bruscamente. Uma boa menina mesmo! Mercy era apenas uma maria-mantimento sem vergonha como o resto delas.

- Como o resto de nós. O que me intriga, Cletus, é que você não tenha descoberto isso durante todos os meses em que saía e dormia com ela até que eu trouxe um pacote de açúcar. Então seus olhos se abriram.

- Sabemos que *você* trouxe, Mike. Você já nos disse. Mas essa não é a questão...

- Qual é então a questão?

Percebi quão tolo isso era e quão fácil era, mesmo hoje, deslizar de volta para as acrimônias repentinas e irracionais dos nossos recentes dias de desespero, quando uma palavra de raiva era solta inesperadamente e uma guerra feroz começava, como a passagem de Exu entre dois amigos pacíficos. Então me guiei para uma piada de retratação ainda que com o **gume afiado**.

- Quando Cletus estiver pronto para se casar, eu disse, eles vão ter que elaborar um voto de casamento especial para ele. Com todos os meus bens materiais – exceto meu açúcar Tate & Lyle – eu prometo. Padre Doherty, se eles algum dia deixarem que volte ao país, sem dúvida

	<p>entenderia.</p> <p>Umera e seu amigo riram novamente.</p>
--	--

## 2.5 Garotas em guerra (1973)

### Girls at War

The first time their paths crossed nothing happened. That was in the first **heady** days of **warlikepreparation** when thousands of young men (and sometimes women too) were daily turned away from **enlistment centres** because far too many of them were coming forward **burning** with readiness to **bear arms in defence** of the **exciting** new nation.

The second time they met was at a **check-point** at Awka. Then the war had started and was slowly moving southwards from the distant northern sector. He was driving from Onitsha to Enugu and was in a hurry. Although intellectually he approved of thorough searches at road-blocks, emotionally he was always offended whenever he had to submit to them. He would probably not admit it but the feeling people got was that if you were put through a search then you could not really be one of the **big people**. Generally he got away without a search by pronouncing in his deep, authoritative voice: 'Reginald Nwankwo, Ministry of Justice.'

That almost always did it. But sometimes either through ignorance or sheer cussedness the crowd at the odd check-point would refuse to be

### Garotas em guerra

A primeira vez que seus caminhos se cruzaram nada aconteceu. Foi nos primeiros **arreatadores** dias de preparo **bélico** quando milhares de rapazes (e por vezes mulheres também) eram diariamente dispensados dos **centros de alistamento** porque se apresentavam em excesso, **queimando de ansiedade** para **carregar armas** em **defesa** da **excitante** nova nação.

A segunda vez que se encontraram foi em um **posto de controle** em Awka. Nessa ocasião, a guerra começara e estava se movendo lentamente para o sul, afastando-se do setor norte. Ele estava dirigindo de Onitsha a Enugu e tinha pressa. Ainda que racionalmente aprovasse aquelas inspeções minuciosas nos bloqueios rodoviários, emocionalmente, sempre ficava ofendido quando tinha de se submeter a elas. Provavelmente não admitiria, mas era comum pensar que se você tivesse que se submeter a uma inspeção então você não era de fato um dos **chefões**. Normalmente, ele escapava sem ser revistado ao pronunciar em voz grave e autoritária:

- Reginald Nwankwo, Ministério da Justiça.

O que quase sempre bastava. Às vezes, porém, por completa ignorância ou absoluta teimosia, o grupo no inusitado posto de controle se

impressed. As happened now at Awka. Two constables carrying **heavy Mark 4 rifles** were watching distantly from the roadside leaving the actual searching to local vigilantes.

'I am in a hurry,' he said to the girl who now came up to his car. 'My name is Reginald Nwankwo, Ministry of Justice.'

'Good afternoon, sir. I want to see your boot.'

'Oh Christ! What do you think is in the boot?'

'I don't know, sir.'

He got out of the car in suppressed rage, stalked to the back, opened the boot and holding the lid up with his left hand he motioned with the right as if to say: After you!

'Are you satisfied?' he demanded.

'Yes, sir. Can I see your pigeon-hole?'

'Christ Almighty!'

'Sorry to delay you, sir. But you people gave us this job to do.'

'Never mind. You are damn right. It's just that I happen to be in a hurry. But never mind. That's the glove-box. Nothing there as you can see.'

'All right sir, close it.' Then she opened the rear door and bent down to inspect under the seats. It was then he took the first real look at her,

recusava a ficar impressionado. Como acontecia agora em Awka. Dois guardas portando **pesados rifles Mark 4** assistiam à cena de longe da pista, deixando a inspeção em si para os vigilantes locais.

- Estou com pressa, disse à garota que agora vinha em direção ao seu carro. Meu nome é Reginald Nwankwo, Ministério da Justiça.

- Boa tarde, senhor. Quero ver o porta-malas.

- Ai, Jesus! O que você acha que tem no meu porta-malas?

- Não sei, senhor.

Saiu do carro disfarçando a raiva, foi até a parte traseira do carro, abriu o porta-malas e segurando a tampa com a mão direita, acenou com a mão esquerda como se dissesse: Você primeiro!

- Satisfeita? – perguntou.

- Sim, senhor. Posso ver o porta-luvas?

- Meu Deus do céu!

- Desculpe atrasá-lo, senhor. Mas foram vocês quem nos deram essa tarefa.

- Não faz mal. Você está correta. É só porque hoje estou com pressa. Mas não faz mal. Aí está o porta-objetos. Nada, como pode ver.

- Tudo bem, senhor. Pode fechar.

Então ela abriu a porta traseira e se curvou para inspecionar

starting from behind. She was a beautiful girl in a breasty blue jersey, khaki jeans and canvas shoes with the new-style hair-plait which gave a girl a **defiant** look and which they called--for reasons of their own--'air force base'; and she looked vaguely familiar.

'I am all right, sir,' she said at last meaning she was through with her task. 'You don't recognize me?'

'No. Should I?'

'You gave me a lift to Enugu that time I left my school to go and join the **militia**.'

'Ah, yes, you were the girl. I told you, didn't I, to go back to school because girls were not required in the militia. What happened?'

'They told me to go back to my school or join the Red Cross.'

'You see I was right. So, what are you doing now?'

'Just patching up with Civil Defence.'

'Well, good luck to you. Believe me you are a great girl.'

That was the day he finally believed there might be something in this talk about **revolution**. He had seen plenty of girls and women **marching** and **demonstrating** before now. But somehow he had never been able to give it much thought. He didn't doubt that the girls and the women took themselves seriously, they obviously did. But so did the little kids who marched up and

embaixo dos bancos. Foi então que ele, pela primeira vez, realmente reparou nela, começando por trás. Era uma garota bonita vestida com uma malha azul decotada, jeans caqui e sapatos de lona com o novo penteado de tranças que dava às garotas uma aparência **desafiadora** e que chamavam – por motivos próprios – de 'base aérea'. Tinha uma aparência vagamente familiar.

- Tudo certo, senhor, ela disse finalmente afirmando que tinha terminado a inspeção. Você não está me reconhecendo?

- Não. Deveria?

- Você me deu uma carona para Enugu quando saí da escola para me alistar na **milícia**.

- Ah, sim, você é aquela garota. Eu avisei, né, para voltar para a escola porque não precisavam de garotas na **milícia**. O que aconteceu?

- Me disseram para voltar para a escola ou me juntar à Cruz Vermelha.

- Viu, eu estava certo. Então, o que você está fazendo agora?

- Só dando uma força para a Defesa Civil.

- Bom, então, boa sorte. E, acredite, você é uma boa garota.

Foi nesse dia que ele finalmente deu algum valor para esse papo de **revolução**. Já vira muitas garotas e mulheres **marchando** e **protestando** antes. Mas, de certa forma, nunca tinha dado muita atenção. Não duvidava de que as

down the streets at the time **drilling** with sticks and wearing their mothers' soup bowls for steel **helmets**. The prime joke of the time among his friends was the **contingent** of girls from a local secondary school marching behind a banner: WE ARE IMPREGNABLE!

But after that encounter at the Awka check-point he simply could not sneer at the girls again, nor at the talk of revolution, for he had seen it in **action** in that young woman whose devotion had simply and without self-righteousness **convicted** him of gross levity. What were her words? We are doing the work you asked us to do. She wasn't going to make an exception even for one who once did her a favour. He was sure she would have searched her own father just as rigorously.

When their paths crossed a third time, at least eighteen months later, things had got very bad. Death and starvation having long chased out the **headiness** of the early days, now left in some places blank resignation, in others a rock-like, even **suicidal, defiance**. But surprisingly enough there were many at this time who had no other desire than to corner whatever good things were still going and to enjoy themselves to the limit. For such people a strange

garotas e as mulheres se levavam a sério, obviamente que sim. Assim como as criancinhas que **marchavam** para cima e para baixo na rua, **praticando** com varas e usando as tigelas de sopa de suas mães como **capacetes** de aço. A principal piada da época entre os amigos era sobre o **contingente** de garotas de uma escola secundária local marchando por trás de uma faixa: SOMOS IMPENETRÁVEIS!

Mas depois do encontro no posto de controle em Awka, simplesmente não poderia zombar das garotas de novo, nem mesmo do papo de revolução, que estava **em ação** naquela jovem, cuja devoção, com simplicidade e sem hipocrisia, **condenara-o** por leviandade bruta. Quais foram suas palavras? Estamos cumprindo a tarefa que vocês nos deram. Ela não faria exceção nem mesmo para alguém que uma dia lhe fizera um favor. Ele tinha certeza de que ela teria inspecionado seu próprio pai com o mesmo rigor.

Quando seus caminhos se cruzaram pela terceira vez, pelo menos dezoito meses mais tarde, as coisas tinham piorado muito. Morte e fome, que há muito afugentavam o **arrebato** dos dias anteriores, deixavam agora, em alguns lugares, resignação vazia, em outros, uma **rebeldia**, firme como rocha, até mesmo **suicida**. Mas surpreendentemente, nessa época, muitos não tinham outro desejo senão o de juntar todas as coisas boas que ainda estavam acontecendo e desfrutar do que fosse possível. Para essas pessoas, uma estranha

normalcy had returned to the world. All those nervous check-points disappeared. Girls became girls once more and boys boys. It was a **tight, blockaded** and **desperate** world but none the less a world--with some goodness and some badness and plenty of **heroism** which, however, happened most times far, far below the eye-level of the people in this story--in out-of-the-way **refugee camps**, in the damp tatters, in the hungry and **bare-handed courage** of the first **line of fire**.

Reginald Nwankwo lived in Owerri then. But that day he had gone to Nkwerrri in search of **relief**. He had got from Caritas in Owerri a few heads of stock-fish, some tinned meat, and the dreadful American stuff called Formula Two which he felt certain was some kind of animal feed. But he always had a vague suspicion that not being a Catholic put one at a disadvantage with Caritas. So he went now to see an old friend who ran the WCC depot at Nkwerrri to get other items like rice, beans and that excellent cereal commonly called Gabon gari.

He left Owerri at six in the morning so as to catch his friend at the depot where he was known never to linger beyond 8.30 for fear of **air-raids**. Nwankwo was very fortunate that day. The depot had received on the previous day large **supplies** of new stock as a result of an unusual number of plane

normalidade retornara ao mundo. Todos aqueles tensos postos de controle desapareceram. As garotas voltaram a ser garotas mais uma vez e os garotos, garotos. Era um mundo **tenso, bloqueado e desesperado**, mas ainda assim era um mundo – com alguma bondade e alguma maldade e bastante **heroísmo** que, entretanto, acontecia a maior parte das vezes muito, muito abaixo dos olhares das pessoas dessa história – em **campos de refugiados** afastados, nos trapos abafados, na fome e na **coragem das mãos vazias na linha de frente**.

Reginald Nwankwo morava em Owerri naquele tempo. Mas nesse dia fora para Nkwerrri em busca de **suprimento**. Da Cáritas de Owerri, conseguira algumas peças de peixe seco, um pouco de carne enlatada, e produtos americanos horríveis com nome de Fórmula Dois, que para ele eram certamente algum tipo de ração. Mas sempre tinha uma vaga desconfiança de que não ser católico não era vantajoso diante das Cáritas. Foi então ver um velho amigo que chefiava o depósito do Conselho Mundial Igrejas em Nkwerrri para procurar por outros itens como arroz, feijão e aquela farinha excelente conhecida como gari do Gabão.

Saiu de Owerri às seis da manhã, para poder encontrar seu amigo no depósito, onde tinha fama de não ficar depois de 8h30 por medo de **ataques aéreos**. Nwankwo teve muita sorte naquele dia. O depósito recebera grandes quantidades de **mantimentos** de um novo abastecimento ocorrido no dia

landings a few nights earlier. As his driver loaded tins and bags and cartons into his car the **starved** crowds that perpetually hung around **relief centres** made **crude**, ungracious remarks like 'War Can Continue!' meaning the WCC!

Somebody else shouted 'Irevolu!' and his friends replied 'shum!' 'Irevolu!', 'shum!', 'Isofeli?', 'shum!', 'Isofeli?', 'Mba!'

Nwankwo was deeply embarrassed not by the jeers of this scarecrow crowd of rags and floating ribs but by the independent accusation of their wasted bodies and sunken eyes. Indeed he would probably have felt much worse had they said nothing, simply looked on in silence, as his boot was loaded with milk, and powdered egg and oats and tinned meat and stock-fish. By nature such singular good fortune in the midst of a general desolation was certain to embarrass him. But what could a man do? He had a wife and four children living in the remote village of Ogbu and completely dependent on what **relief** he could find and send them. He couldn't abandon them to kwashiokor. The best he could do--and did do as a matter of fact--was to make sure that whenever he got sizeable **supplies** like now he made over some of it to his driver, Johnson, with a wife and six, or was it seven?, children and a salary of ten pounds a month when gari in the market was climbing to one

anterior resultado de um número inusitado de aviões que pousaram algumas noites antes. Enquanto seu motorista carregava latas, sacos e caixas para o carro, multidões **famintas**, que se arrastavam permanentemente pelos **centros de suprimento**, faziam comentários **crúéis** e indelicados como “Combate Militar Interminável!”, ressignificando a sigla CMI! Alguém gritou “Irevolu!” e seus amigos responderam “chão”; “Irevolu!”; “chão!”; “Come co’ eles?”; “chão!”; “Come co’ eles?”; “Mba!”

Nwakwo estava profundamente constrangido não pela zombaria da multidão de espantalhos de trapos e costelas flutuantes, mas pela acusação autônoma de seus corpos mirrados e olhos encovados. Na verdade, provavelmente se sentiria muito pior se não tivessem dito nada, e simplesmente olhassem em silêncio, enquanto seu porta-malas era carregado com leite, ovo em pó, aveia, carne enlatada e peixe seco. Naturalmente, essa grande fortuna em meio à desolação geral certamente o deixava constrangido. Mas o que se podia fazer? Tinha uma esposa e quatro filhos morando no vilarejo remotode Ogbu e eram completamente dependentes dos **suprimentos** que ele conseguisse encontrar e enviar a eles. Não poderia abandoná-los ao *kwashiorkor*. O máximo que podia – e que fazia por sinal – era garantir que sempre que conseguisse quantidades significativas de **mantimentos** como agora, doasse parte deles para seu motorista, Johnson, que tinha esposa e seis (ou eram sete?) filhos e um

pound per cigarette cup. In such a situation one could do nothing at all for crowds; at best one could try to be of some use to one's immediate neighbours. That was all.

On his way back to Owerri a very attractive girl by the roadside waved for a lift. He ordered the driver to stop. Scores of pedestrians, dusty and exhausted, some military, some civil, swooped down on the car from all directions.

'No, no, no,' said Nwankwo firmly. 'It's the young woman I stopped for. I have a bad tyre and can only take one person. Sorry.'

'My son, please,' cried one old woman in despair, gripping the door-handle.

'Old woman, you want to be killed?' shouted the driver as he pulled away, shaking her off. Nwankwo had already opened a book and sunk his eyes there. For at least a mile after that he did not even look at the girl until she finding, perhaps, the silence too heavy said: 'You've saved me today. Thank you.'

'Not at all. Where are you going?'

'To Owerri. You don't recognize me?'

'Oh yes, of course. What a fool I am... You are...'

salário de dez libras por mês, enquanto no mercado, o *gari* subia para uma libra por xícara. Em uma situação como essa não se podia fazer nada por multidões. No melhor dos cenários, podia tentar ser útil para um vizinho próximo. Isso era tudo.

No caminho de volta para Owerri, uma garota muito atraente à beira da estrada acenou pedindo carona. Mandou o motorista parar. Dezenas de pedestres, empoeirados e exaustos, alguns militares, alguns civis vindos de todas as direções se agarraram ao carro.

- Não, não, não, disse Nwankwo com firmeza. Parei foi para a moça. Meu pneu está ruim e posso levar apenas uma pessoa. Sinto muito.

- Meu filho, por favor, gritou uma idosa em desespero, agarrando-se à maçaneta do carro.

- Minha senhora, você quer morrer? bradou o motorista enquanto arrancava com o carro, sacudindo-a no chão.

Nwankwo já abrira um livro e afundara os olhos nele. Durante pelo menos um quilômetro, nem sequer olhou para a garota até que ela, talvez por achar o silêncio muito carregado, disse:

- Você me salvou hoje. Obrigada.

- De modo algum. Para onde está indo?

'Gladys.'

'That's right, the militia girl. You've changed, Gladys. You were always beautiful of course, but now you are a beauty queen. What do you do these days?'

'I am in the Fuel Directorate.'

'That's wonderful.'

It was wonderful, he thought, but even more it was tragic. She wore a high-tinted wig and a very expensive skirt and low-cut blouse. Her shoes, obviously from Gabon, must have cost a fortune. In short, thought Nwankwo, she had to be in the keep of some well-placed gentleman, one of those piling up money out of the war.

'I broke my rule today to give you a lift. I never give lifts these days.'

'Why?'

'How many people can you carry? It is better not to try at all. Look at that old woman. I thought you would carry her.'

He said nothing to that and after another spell of silence Gladys

- Para Owerri. Não está me reconhecendo?

- Ah, sim, claro. Que estúpido eu sou... Você é...

- Gladys.

- Isso mesmo, a garota da milícia. Você está diferente, Gladys.

Sempre foi bonita, claro, mas agora é a rainha da beleza. O que tem feito ultimamente?

- Estou na Diretoria de Combustíveis.

- Que ótimo.

Era ótimo, ele pensou, mas era ainda mais trágico. Ela usava uma peruca tingida, uma saia muito cara e uma blusinha com decote cavado. Seus sapatos, do Gabão, é claro, deviam ter custado uma fortuna. Resumindo, pensou Nwankwo, ela com certeza estava sendo sustentada por algum cavalheiro bem posicionado, acumulando dinheiro com a guerra.

- Quebrei minha regra hoje para lhe dar uma carona. Nunca dou carona nesses dias.

- Por quê?

- Quantas pessoas a gente consegue carregar? É melhor nem tentar nada. Veja só aquela senhora, por exemplo.

- Achei que fosse levá-la.

Ele não comentou nada a respeito e depois de outro período de

thought maybe he was offended and so added: 'Thank you for breaking your rule for me.'

She was scanning his face, turned slightly away. He smiled, turned, and tapped her on the lap.

'What are you going to Owerri to do?'

'I am going to visit my girl friend.'

'Girl friend? You sure?'

'Why not?... If you drop me at her house you can see her. Only I pray God she hasn't gone on weekend today; it will be serious.'

'Why?'

'Because if she is not at home I will sleep on the road today.'

'I pray to God that she is not at home.'

'Why?'

'Because if she is not at home I will offer you bed and breakfast...'

What is that?' he asked the driver who had brought the car to an abrupt stop.

There was no need for an answer. The small crowd ahead was looking upwards. The three **scrambled out** of the car and stumbled for the bush, **necks twisted** in a backward search of the sky. But the alarm was false. The sky was silent and clear except for two high-flying vultures. A humorist in the crowd called them **Fighter and Bomber** and everyone laughed **in relief**.

silêncio, Gladys pensou que ele talvez estivesse ofendido e por isso acrescentou:

- Obrigada por quebrar sua regra por mim.

Ela examinava seu rosto, que estava levemente virado. Ele sorriu, se virou e deu tapinhas em sua perna.

- O que está indo fazer em Owerri?

- Estou indo visitar minha amiga.

- Amiga? Tem certeza?

- Por que não? ... Se me deixar na casa dela, poderá vê-la. Só peço a Deus que ela não tenha viajado hoje, seria grave.

- Por quê?

- Porque se ela não estiver em casa eu vou dormir na rua hoje.

- Tomara que ela não esteja em casa.

- Por quê?

- Porque se ela não estiver em casa, vou lhe oferecer cama e comida... O que é isso? ele perguntou ao motorista que freara o carro bruscamente.

Não houve necessidade de resposta. A pequena multidão a frente olhava para cima. Os três **se atropelaram** para fora do carro e tropeçaram para o mato, **pescoços torcidos** para trás em busca do céu. Mas era alarme falso. O

The three climbed into their car again and continued their journey.

'It is much too early for **raids**,' he said to Gladys, who had both her palms on her breast as though to still a **thumping** heart. 'They rarely come before ten o'clock.'

But she remained **tongue-tied** from her recent fright. Nwankwo saw the opportunity there and took it at once.

'Where does your friend live?'

'250 Douglas Road.'

'Ah! that's the very centre of town--a terrible place. No bunkers, nothing. I won't advise you to go there before 6 p.m.; it's not safe. If you don't mind I will take you to my place where there is a good bunker and then as soon as it is safe, around six, I shall drive you to your friend. How's that?'

'It's all right,' she said lifelessly. 'I am so frightened of this thing. That's why I refused to work in Owerri. I don't even know who asked me to come out today.'

'You'll be all right. We are used to it.'

'But your family is not there with you?'

céu estava silencioso e claro exceto por dois abutres voando alto. Um engraçadinho na multidão os chamou de **Caça e Bombardeiro** e todos riram **dealívio**. Os três **subiram** para o carro e seguiram viagem.

- Ainda está muito cedo para **ataques**, ele disse a Gladys, que estava com as duas mãos sobre o peito como que para acalmar as batidas do coração. Raramente chegam antes das dez horas.

Mas ela permanecia de **língua-amarrada** por conta do susto recente. Nwankwo viu aí uma oportunidade e aproveitou logo.

- Onde sua amiga mora?

- Rua Douglas, 250.

- Ah! É bem no centro da cidade – um lugar horrível. Sem *bunker*, nem nada. Não aconselharia você a ir até lá antes de seis da tarde, não é seguro. Se não se importar, levo você para a minha casa onde tem um bom *bunker* e então assim que estiver seguro, perto das seis, vamos até a casa da sua amiga. Que tal?

- Tudo bem, disse sem ânimo. Tenho tanto medo dessas coisas. Foi por isso que me recusei a trabalhar em Owerri. Nem sequer sei quem me chamou para sair hoje.

- Você vai ficar bem. Estamos acostumados com isso.

- Mas sua família não está lá com você?

'No,' he said. 'Nobody has his family there. We like to say it is because of air-raids but I can assure you there is more to it. Owerri is a real swinging town and we live the life of gay bachelors.'

'That is what I have heard.'

'You will not just hear it; you will see it today. I shall take you to a real swinging party. A friend of mine, a Lieutenant-Colonel, is having a birthday party. He's hired the **Sound Smashers** to play. I'm sure you'll enjoy it.'

He was immediately and thoroughly ashamed of himself. He hated the parties and frivolities to which his friends **clung** like **drowning** men. And to talk so approvingly of them because he wanted to take a girl home! And this particular girl too, who had once had such beautiful faith in the struggle and was betrayed (no doubt about it) by some man like him out for a good time. He shook his head sadly.

'What is it?' asked Gladys.

'Nothing. Just my thoughts.'

They made the rest of the journey to Owerri practically in

- Não, ele disse. Ninguém traz a família para cá. Gostamos de dizer que é por conta dos ataques aéreos, mas posso lhe garantir que tem outros motivos. Owerri é a verdadeira cidade do agito e a gente vive a vida de solteiros felizes.

- Foi o que ouvi.

- Você não só vai ouvir, hoje vai ver. Vou levar você a uma festa realmente animada. Um amigo meu, um tenente-coronel, vai fazer uma festa de aniversário. Ele contratou o grupo *Esmagadores do Som* para tocar. Tenho certeza de que você vai se divertir.

Ele ficou imediata e completamente envergonhado de si mesmo. Odiava as festas e as frivolidades a que seus amigos se **agarravam** como se estivessem se **afogando**. E falar delas assim com aprovação porque queria levar uma garota para casa! E ainda mais essa, que outrora tivera uma crença tão bela na luta e foi seduzida (sem dúvida) por algum homem como ele à procura de diversão. Balançou a cabeça com pesar.

- O que foi?, perguntou Gladys.

- Nada. Apenas meus pensamentos.

Eles passaram o restante da viagem para Owerri praticamente em

silence.

She made herself at home very quickly as if she was a regular girl friend of his. She changed into a house dress and put away her auburn wig.

'That is a lovely hair-do. Why do you hide it with a wig?'

'Thank you,' she said leaving his question unanswered for a while. Then she said: 'Men are funny.'

'Why do you say that?'

'You are now a beauty queen,' she mimicked.

'Oh, that! I mean every word of it.' He pulled her to him and kissed her. She neither refused nor yielded fully, which he liked for a start. Too many girls were simply too easy those days. **War sickness**, some called it.

He drove off a little later to look in at the office and she busied herself in the kitchen helping his boy with lunch. It must have been literally a look-in, for he was back within half an hour, rubbing his hands and saying he could not stay away too long from his beauty queen.

As they sat down to lunch she said: 'You have nothing in your

silêncio.

Ela se sentiu em casa muito rápido como se fosse uma velha amiga dele. Colocou um vestido de ficar em casa e guardou sua peruca ruiva.

- Esse seu penteado é encantador. Por que você o esconde com uma peruca?

- Obrigada, ela disse deixando sua pergunta sem resposta por um tempo.

Então disse:

- Os homens são engraçados.

- Por que você está dizendo isso?

- Agora você é a rainha da beleza, ela o arremedou.

- Ah, por isso. Cada uma dessas palavras era verdadeira. Ele puxou-a para si e a beijou. Ela não recusou, nem se rendeu completamente, o que ele gostou para começar. Muitas garotas eram simplesmente fáceis demais naqueles dias. **Mal de guerra**, alguns diziam.

Ele saiu logo depois para dar um pulinho no escritório e ela se apressou em ir à cozinha ajudar o criadocom o almoço. Deve ter sido literalmente um pulo, porque voltou em menos de meia hora, esfregando as mãos e dizendo que não conseguia ficar muito tempo longe da sua rainha da beleza.

fridge.'

'Like what?' he asked, half-offended.

'Like meat,' she replied undaunted.

'Do you still eat meat?' he challenged.

'Who am I? But other **big men** like you eat.'

'I don't know which big men you have in mind. But they are not like me. I don't make money trading with the enemy or selling **relief** or...'

'Augusta's boy friend doesn't do that. He just gets foreign exchange.'

'How does he get it? He swindles the government -- that's how he gets **foreign exchange**, whoever he is. Who is Augusta, by the way?'

'My girl friend.'

'I see.'

'She gave me three dollars last time which I changed to forty-five pounds. The man gave her fifty dollars.'

'Well, my dear girl, I don't traffic in foreign exchange and I don't have meat in my fridge. We are **fighting a war** and I happen to know that some young boys at the **front** drink gari and water once in three days.'

Quando se sentaram para almoçar, ela disse:

- Você não tem nada na geladeira.

- Como o quê? ele perguntou meio ofendido.

- Carne, por exemplo, ela respondeu destemida.

- Você ainda come carne? ele desafiou.

- Quem sou eu? Mas outros **chefões** do seu tipo comem.

- Não sei qual a sua ideia de chefão. Mas eles não são como eu. Não ganho dinheiro negociando com o inimigo ou vendendo **suprimento** ou...

- O namorado da Augusta não faz isso. Ele só faz operação de câmbio.

- Como ele faz isso? Faz falcatruas com o governo – é assim que ele faz **operação de câmbio**, quem quer que ele seja. A propósito, quem é Augusta?

- Minha amiga.

- Entendo.

- Da última vez, ela me deu três dólares e eu troquei por quarenta e cinco libras. O homem deu cinquenta dólares para ela.

- Então, minha querida, não faço tráfico com operação de câmbio e eu não tenho carne na minha geladeira. Estamos **lutando** uma **guerra** e eu por acaso sei que alguns jovens garotos da **frente de batalha** bebem gari e água

'It is true,' she said simply. 'Monkey de work, baboon de chop.'

'It is not even that; it is worse,' he said, his voice beginning to shake. 'People are dying every day. As we talk now somebody is dying.'

'It is true,' she said again.

'Plane!' screamed his boy from the kitchen.

'My mother!' screamed Gladys. As they **scuttled** towards the bunker of palm stems and red earth, covering their heads with their hands and stooping slightly in their flight, the entire sky was exploding with the **clamour of jets** and the **huge noise** of homemade **anti-aircraft rockets**.

Inside the bunker she clung to him even after the plane had gone and the guns, late to start and also to end, had all **died down** again.

'It was only passing,' he told her, his voice a little shaky. 'It didn't drop anything. From its direction I should say it was going to the war front. Perhaps our people are pressing them. That's what they always do. Whenever our boys press them, they send an SOS to the Russians and Egyptians to bring the planes.' He drew a long breath.

uma vez a cada três dias.

- É verdade, ela disse, singela. *Macaco pra trabalhar, babuíno pra papar.*

- Não é nem isso; é pior, ele disse, sua voz começando a vacilar. Pessoas estão morrendo todos os dias. Enquanto conversamos agora, alguém está morrendo.

- É verdade, ela disse novamente.

- Avião! gritou o garoto da cozinha.

- Minha nossa! gritou Gladys. Enquanto se **esgueiravam** para o *bunker* de caules de palmeiras e terra vermelha, cobrindo suas cabeças com as mãos e se inclinando levemente em sua fuga, o céu inteiro estava **explodindo** com o **estampido dos jatos** e o **enorme barulho de foguetes caseiros antiaéreos**.

Dentro do *bunker* ela se agarrou a ele, mesmo depois que o avião desapareceu e, as armas, que começaram tarde e também terminaram tarde, tinham todas **se extinguido** novamente.

- Estavam só de passagem, ele disse, sua voz um pouco trêmula. Não jogaram nada. Pela direção, diria que estão indo para a frente de batalha. Talvez nosso povo esteja pressionando. Sempre fazem isso. Toda vez que nossos garotos pressionam, enviam um SOS aos russos e egípcios para trazerem

She said nothing, just clung to him. They could hear his boy telling the servant from the next house that there were two of them and one dived like this and the other dived like that.

'I see dem well well,' said the other with equal excitement. 'If no to say de ting de kill porson e for sweet for eye. To God.'

'Imagine!' said Gladys, finding her voice at last. She had a way, he thought, of conveying with a few words or even a single word whole layers of meaning. Now it was at once her astonishment as well as reproof, tinged perhaps with grudging admiration for people who could be so light-hearted about these **bringers of death**.

'Don't be so scared,' he said. She moved closer and he began to kiss her and squeeze her breasts. She yielded more and more and then fully. The bunker was dark and unswept and might harbour crawling things. He thought of bringing a mat from the main house but reluctantly decided against it. Another plane might pass and send a neighbour or simply a chance passer-by **crashing** into them. That would be only slightly better than a certain gentleman in another air-raid who was seen in broad daylight fleeing his

aviões.

Ele suspirou profundamente.

Ela não disse nada, apenas se agarrou a ele. Podiam ouvir o garoto dizer ao criado da casa ao lado que tinham dois deles e um mergulhou pra lá e o outro mergulhou pra cá.

- Veiju eles bem bem, disse o outro com igual excitação. Se num dizê a coisa mata gente, é bonito de ver. Por Deus.

- Imagina, disse Gladys, encontrando finalmente sua voz.

Ela tinha um jeito, ele pensou, de transmitir com poucas palavras ou até mesmo uma única palavra camadas inteiras de significado. Agora era de uma só vez seu assombro assim como sua reprovação, mesclada talvez com relutante admiração pelas pessoas que conseguiam ficar tão despreocupadas com relação a esses **arautos da morte**.

- Não fique tão apavorada, ele disse.

Ela se aproximou, e ele começou a beijá-la e apertar seus seios. Ela se entregou mais e mais e depois completamente. O *bunker* estava escuro e sujo e, com certeza, cheio de bichos. Ele tinha pensado em trazer um tapete da casa principal, mas, relutante, decidiu não fazê-lo. Um outro avião pode passar e fazer com que um vizinho ou simplesmente um transeunte qualquer entre no *bunker* e **esbarre** neles. Isso seria apenas um pouco melhor que o episódio que

bedroom for his bunker stark-naked pursued by a woman in a similar state!

Just as Gladys had feared, her friend was not in town. It would seem her powerful boy friend had wangled for her a flight to Libreville to shop. So her neighbours thought anyway.

'Great!' said Nwankwo as they drove away. 'She will come back on an **arms planeloaded** with shoes, wigs, pants, bras, cosmetics and what have you, which she will then sell and make thousands of pounds. **You girls are really at war, aren't you?**'

She said nothing and he thought he had got through at last to her. Then suddenly she said, 'That is what you men want us to do.'

'Well,' he said, 'here is one man who doesn't want you to do that. Do you remember that girl in khaki jeans who searched me without mercy at the check-point?'

She began to laugh.

'That is the girl I want you to become again. Do you remember her? No wig. I don't even think she had any earrings...'

determinado cavalheiro, em outro ataque aéreo, fora visto, em plena luz do dia, fugindo de seu quarto para o *bunker* completamente nu, seguido por uma mulher em estado semelhante!

\*\*\*

Exatamente como Gladys temia, sua amiga não estava na cidade. Parece que seu poderoso namorado tinha arranjado um vôo para Libreville para ela fazer compras. Pelo menos era isso que seus vizinhos pensavam.

- Maravilha!, disse Nwankwo enquanto se afastavam. Ela vai voltar em um avião de **transporte de armas carregada** de sapatos, perucas, calças, sutiãs, cosméticos e tudo mais, que ela vai depois vender e faturar milhares de libras. Vocês, **garotas, estão realmente em guerra, né?**

Ela não disse nada e ele pensou que finalmente a tivesse atingido. Até que de repente ela disse:

- Isso é o que vocês, homens, querem que a gente faça.

- Bom, ele disse, aqui está um homem que não quer que façam isso.

Você se lembra daquela garota de *jeans* caqui que me inspecionou sem piedade no posto de controle?

Ela começou a rir.

- Essa é a garota que quero que você volte a ser. Você se lembra

'Ah, na lie-o. I had earrings.'

'All right. But you know what I mean.'

'That time done pass. Now everybody want survival. They call it number six. You put your number six; I put my number six. Everything all right.'

The Lieutenant-Colonel's party turned into something quite unexpected. But before it did things had been going well enough. There was goat-meat, some chicken and rice and plenty of home-made spirits. There was one fiery brand nicknamed '**tracer**' which indeed **sent a flame** down your gullet. The funny thing was looking at it in the bottle it had the innocent appearance of an orange drink. But the thing that caused the greatest stir was the bread--one little roll for each person! It was the size of a golf-ball and about the same consistency too! But it was real bread. The band was good too and there were many girls. And to improve matters even further two white Red Cross people soon arrived with a bottle of Courvoisier and a bottle of Scotch! The party gave them a standing ovation and then scrambled to get a drop. It soon turned out from his general behaviour, however, that one of the white men had probably drunk too much already. And the reason it would seem was

dela? Sem peruca. Acho que ela não tinha nem brincos...

- Ah, namentira-o. Tinha brinco.

- Tudo bem. Mas você entendeu o que eu quis dizer.

- Esse tempo passô. Agora todo mundo quer sobreviver. Chamam isso de cachola. Coloca sua cachola pra funcionar, eu coloco a minha. E fica tudo certo.

\*\*\*

A festa do tenente-coronel acabou se tornando algo bastante inusitado. Mas antes disso, até que tudo estava indo bem. Tinha carne de bode, frango com arroz e bastante aguardente caseira. Havia uma abrasadora conhecida como '**traçante**' que de fato **lançava uma chama** goela abaixo. O engraçado era que, olhando para ela na garrafa, parecia uma inocente bebida laranja. Mas o que causou maior rebuliço foi o pão – um pãozinho para cada pessoa! Era do tamanho de uma bola de golfe e praticamente da mesma consistência também! Mas era um pão de verdade. A banda era boa e tinha muitas garotas. E para melhorar as coisas ainda mais, dois brancos da Cruz Vermelha logo chegaram com uma garrafa de *Courvoisier* e uma garrafa de *Scotch*! A festa toda ovacionou de pé e depois todos se atropelaram para conseguir um gole. Logo ficou evidente, no entanto, pelo seu comportamento

that a pilot he knew well had been killed in a crash at the airport last night, flying **in relief** in awful weather.

Few people at the party had heard of the crash by then. So there was an immediate damping of the air. Some dancing couples went back to their seats and the band stopped. Then for some strange reason the drunken Red Cross man just **exploded**.

'Why should a man, a decent man, throw away his life? For nothing! Charley didn't need to die. Not for this stinking place. Yes, everything stinks here. Even these girls who come here all dolled up and smiling, what are they worth? Don't I know? A head of stockfish, that's all, or one American dollar and they are ready to **tumble** into bed.'

In the threatening silence following the **explosion** one of the young officers walked up to him and gave him three **thundering** slaps--right! left! right!--pulled him up from his seat and (there were things like tears in his eyes) shoved him outside. His friend, who had tried in vain to shut him up, followed him out and the silenced party heard them drive off. The officer who did the job returned dusting his palms.

'Fucking beast!' said he with an impressive coolness. And all the girls showed with their eyes that they rated him a man and a hero.

que um dos brancos provavelmente já bebera demais. E o motivo era aparentemente que um piloto que ele conhecia morrera na noite anterior num acidente no aeroporto, voando **com suprimentos** num tempo péssimo.

Poucas pessoas sabiam do acidente até então. O clima mudou imediatamente. Alguns casais que estavam dançando voltaram para suas cadeiras e a banda parou. Então por razões desconhecidas, o rapaz bêbado da Cruz Vermelha simplesmente **explodiu**.

- Por que um homem decente jogaria sua vida fora? Por nada! Charley não precisava morrer. Não por esse lugar podre. Sim, tudo aqui fede. Até mesmo essas garotas que vêm para cá todas embonecadas e sorridentes, o que será que elas valem? Será que eu não sei? Uma peça de peixe seco, só isso, ou um dólar americano e elas estão prontas para **tombarna** cama.

No silêncio ameaçador que se seguiu à **explosão**, um jovem oficial se aproximou e deu três tapas **fulminantes** nele – direita! esquerda! direita! – arrancou-o de sua cadeira (pareciam ser lágrimas em seus olhos) e o empurrou para fora. Seu amigo, que tinha tentado em vão, calá-lo, acompanhou-o e a festa emudecida ouviu o carro partir. O oficial que fizera o serviço voltou limpando as mãos.

- Besta escrota! ele disse com uma frieza impressionante. E todas as

'Do you know him?' Gladys asked Nwankwo.

He didn't answer her. Instead he spoke generally to the party: 'The fellow was clearly drunk,' he said.

'I don't care,' said the officer. 'It is when a man is drunk that he speaks what is on his mind.'

'So you beat him for what was on his mind,' said the host, 'that is the spirit, Joe.'

'Thank you, sir,' said Joe, saluting.

'His name is Joe,' Gladys and the girl on her left said in unison, turning to each other.

At the same time Nwankwo and a friend on the other side of him were saying quietly, very quietly, that although the man had been rude and offensive what he had said about the girls was unfortunately the bitter truth, only he was the wrong man to say it.

When the dancing resumed Captain Joe came to Gladys for a dance. She sprang to her feet even before the word was out of his mouth. Then she remembered immediately and turned round to take permission from Nwankwo. At the same time the Captain also turned to him and said, 'Excuse me.'

garotas mostraram nos olhos que o admiravam como homem e como herói.

- Você conhece ele? Gladys perguntou a Nwankwo.

Ele não respondeu. Em vez disso, falou de modo generalizado para a festa:

- O companheiro estava visivelmente bêbado, ele disse.

- Não interessa, disse o oficial. É quando um homem está bêbado que fala o que realmente passa pela cabeça.

- Então você o bate pelo que pensa, disse o anfitrião, esse é o espírito da coisa, Joe.

- Obrigado, senhor, disse Joe, batendo continência.

- O nome dele é Joe, Gladys e a garota do seu lado esquerdo disseram em uníssono, virando-se uma para outra.

Ao mesmo tempo, Nwankwo e um amigo que estava do outro lado disseram discretamente, bem discretamente, que apesar de o rapaz ter sido rude e ofensivo, o que ele tinha dito sobre as garotas era infelizmente uma verdade amarga, ele era apenas o homem errado para dizer aquilo.

Quando as danças recomeçaram, Capitão Joe convidou Gladys para uma dança. Em um salto, ela ficou de pé antes mesmo de as palavras saírem de sua boca. Daí ela se lembrou imediatamente e se virou para pedir a permissão de Nwankwo. Na mesma hora, o Capitão também se virou para ele e disse:

'Go ahead,' said Nwankwo, looking somewhere between the two.

It was a long dance and he followed them with his eyes without appearing to do so. Occasionally a **relief plane** passed overhead and somebody immediately switched off the lights saying it might be the Intruder. But it was only an excuse to dance in the dark and make the girls giggle, for the sound of the Intruder was well known.

Gladys came back feeling very self-conscious and asked Nwankwo to dance with her. But he wouldn't. 'Don't bother about me,' he said, 'I am enjoying myself perfectly sitting here and watching those of you who dance.'

'Then let's go,' she said, 'if you won't dance.'

'But I never dance, believe me. So please enjoy yourself.'

She danced next with the Lieutenant-Colonel and again with Captain Joe, and then Nwankwo agreed to take her home.

'I am sorry I didn't dance,' he said as they drove away. 'But I swore never to dance as long as this war lasts.'

She said nothing.

'When I think of somebody like that pilot who got killed last

- Com sua licença.

- Vá em frente, disse Nwankwo, olhando para algum ponto entre os dois.

Foi uma dança longa e ele acompanhava com os olhos sem se denunciar. De vez em quando um **avião de suprimentos** sobrevoava a casa e alguém imediatamente apagava as luzes alegando que poderia ser o Intruso. Mas era apenas um pretexto para dançar no escurinho e provocar risinhos nas garotas, porque o som do Intruso era bem conhecido.

Gladys voltou se sentindo muito culpada e chamou Nwankwo para dançar com ela. Mas ele não quis.

- Não se preocupe comigo, ele disse, estou me divertindo perfeitamente, sentado aqui, observando vocês que dançam.

- Então vamos embora, ela disse, já que não vai dançar.

- Mas eu nunca danço, pode acreditar em mim. Então por favor, vá se divertir.

Ela dançou com o Tenente-Coronel e de novo com o Capitão Joe, e então Nwankwo concordou em levá-la para casa.

- Desculpe por não ter dançado, ele disse enquanto se dirigiam para casa. Mas jurei não dançar enquanto essa guerra durar.

Ela não disse nada.

night. And he had no hand whatever in the quarrel. All his concern was to bring us food...'

'I hope that his friend is not like him,' said Gladys.

'The man was just upset by his friend's death. But what I am saying is that with people like that getting killed and our own boys suffering and dying at the war fronts I don't see why we should sit around throwing parties and dancing.'

'You took me there,' said she in final **revolt**. 'They are your friends. I don't know them before.'

'Look, my dear, I am not blaming you. I am merely telling you why I personally refuse to dance. Anyway, let's change the subject... Do you still say you want to go back tomorrow? My driver can take you early enough on Monday morning for you to go to work. No? All right, just as you wish. You are the boss.'

She gave him a shock by the readiness with which she followed him to bed and by her language.

'You want to **shell**?' she asked. And without waiting for an answer said, 'Go ahead but don't pour in troops!'

He didn't want to pour in troops either and so it was all right. But she wanted visual assurance and so he showed her.

- Quando penso nas pessoas como aquele piloto que foi morto ontem à noite. E ele não tinha tomado nenhum partido nesse conflito. Seu único interesse era trazer comida...

- Espero que o amigo seja diferente, disse Gladys.

- O rapaz estava apenas perturbado com a morte de seu amigo. Mas o que eu estava dizendo é que com pessoas como ele morrendo e com os nossos próprios rapazes sofrendo e morrendo nas frentes de batalha, não vejo porque devemos ficar alheios dando festas e dançando.

- Você que me levou para lá, ela disse numa **revolta** final. Eles são seus amigos. Eu nem conhecia eles antes.

- Olhe, minha querida, não estou culpando você. Estou apenas explicando porque eu pessoalmente me recuso a dançar. Mas vamos mudar de assunto de qualquer forma... Você continua querendo ir embora amanhã? Meu motorista pode levá-la segunda de manhã bem cedo para você ir para o trabalho. Não? Tudo bem, como preferir. Você é quem manda.

Ela o assustou pelo desembaraço com que o seguiu até a cama e pelo seu linguajar.

- Quer **meter o canhão**? ela perguntou. E sem esperar por uma resposta, disse, manda ver, mas não descarrega em mim!

Ele também não queria descarregar nela, então estava tudo certo.

One of the ingenious economies taught by the war was that a rubber condom could be used over and over again. All you had to do was wash it out, dry it and shake a lot of talcum powder over it to prevent its sticking; and it was as good as new. It had to be the real British thing, though, not some of the cheap stuff they brought in from Lisbon which was about as strong as a dry cocoyam leaf in the harmattan.

He had his pleasure but wrote the girl off. He might just as well have slept with a prostitute, he thought. It was clear as daylight to him now that she was kept by some army officer. What a terrible transformation in the short period of less than two years! Wasn't it a miracle that she still had memories of the other life, that she even remembered her name? If the affair of the drunken Red Cross man should happen again now, he said to himself, he would stand up beside the fellow and tell the party that here was a man of truth. What a terrible fate to befall a whole generation! The mothers of tomorrow!

By morning he was feeling a little better and more generous in his judgements. Gladys, he thought, was just a mirror reflecting a society that had gone completely rotten and maggotty at the centre. The mirror itself was intact; a lot of smudge but no more. All that was needed was a clean duster. 'I

Mas ela queria uma garantia visual e ele então mostrou.

Uma das economias geniais decorrentes da guerra era que a camisinha poderia ser usada várias vezes. Só era preciso lavar, secar e colocar muito pó de talco para evitar que furasse; e ficava tão boa quanto uma nova. Tinha que ser, entretanto, uma realmente britânica, não uma daquelas baratas que eles traziam de Lisboa que eram tão resistentes quanto uma folha seca de taioba no harmatão.

Ele teve seu gozo, mas ignorou o da garota. Poderia muito bem ter dormido com uma prostituta, pensou. Agora estava claro como a luz do dia que ela era sustentada por um oficial do exército. Que mudança péssima e tremenda num período tão curto, menos de dois anos! Não era impressionante que ela ainda se recordasse de sua outra vida, até mesmo que ela se lembrasse de seu nome? Se o episódio do rapaz bêbado da Cruz Vermelha acontecesse novamente agora, disse a si mesmo, ficaria do lado dele e diria às pessoas na festa que aquele era um homem que dizia a verdade. Que destino terrível se abateu sobre toda uma geração! As mães do futuro!

De manhã, ele estava se sentindo um pouco melhor e mais generoso em seus julgamentos. Gladys, pensou, era apenas um espelho refletindo a sociedade podre que se decompunha desde o centro. O espelho em si estava intacto; muitas manchas, mas nada além disso. Tudo o que se precisava era de

have a duty to her,' he told himself, 'the little girl that once revealed to me our situation. Now she is in danger, under some terrible influence.'

He wanted to get to the bottom of this **deadly** influence. It was clearly not just her good-time girl friend, Augusta, or whatever her name was. There must be some man at the centre of it, perhaps one of these heartless attack-traders who traffic in foreign currencies and make their hundreds of thousands by sending young men to **hazard** their lives bartering **looted** goods for cigarettes behind enemy lines, or one of those contractors who receive piles of money daily for food they never deliver to the army. Or perhaps some vulgar and cowardly army officer full of **filthy barrack talk** and fictitious stories of heroism. He decided he had to find out. Last night he had thought of sending his driver alone to take her home. But no, he must go and see for himself where she lived. Something was bound to reveal itself there. Something on which he could **anchor his saving operation**. As he prepared for the trip his feeling towards her softened with every passing minute. He assembled for her half of the food he had received at the **relief centre** the day before. Difficult as things were, he thought, a girl who had something to eat would be spared, not all, but some of the temptation. He would arrange with his friend at the WCC to deliver something to her every fortnight.

um espanador limpo. 'Tenho uma obrigação com ela', disse a si mesmo, 'aquela garotinha que em uma ocasião me revelou nossa situação. Agora ela está correndo risco, sob alguma péssima influência'.

Queria alcançar o fundo dessa influência **letal**. Estava evidente não era só sua amiga biscate, Augusta, ou qualquer que fosse o nome dela. Deve haver um homem no meio disso, talvez um desses impiedosos traficantes de guerra que comercializam moedas estrangeiras e arrecadam suas centenas de milhares ao mandar jovens **arriscarem** suas vidas fazendo escambo de produtos **saqueados** por cigarros além das divisas inimigas, ou um daqueles contratantes que recebem rios de dinheiro diariamente pela comida que nunca entregam ao exército. Ou talvez algum oficial militar vulgar e covarde cheio de **conversas imundas de quartel** imundo e estórias fantasiosas de heroísmo. Decidiu que tinha de descobrir. Na noite anterior, pensara em mandar seu motorista levá-la sozinho para casa. Mas não, deveria ir e ver ele mesmo onde ela morava. Alguma coisa estava prestes a ser revelada. Alguma coisa na qual ele poderia **ancorar sua operação de salvamento**. Enquanto se preparava para a viagem, seus sentimentos por ela se suavizavam a cada minuto. Juntou para ela metade da comida que tinha recebido do **centro de suprimentos** no dia anterior. Difíceis como as coisas estavam, pensou, uma garota que tivesse o que comer poderia privar-se, não de toda, mas de alguma tentativa. Combinaria com

Tears came to Gladys's eyes when she saw the gifts. Nwankwo didn't have too much cash on him but he got together twenty pounds and handed it over to her.

'I don't have foreign exchange, and I know this won't go far at all, but...'

She just came and threw herself at him, sobbing. He kissed her lips and eyes and mumbled something about **victims** of circumstance, which went over her head. In deference to him, he thought with exultation, she had put away her high-tinted wig in her bag.

'I want you to promise me something,' he said.

'What?'

'Never use that expression about shelling again.'

She smiled with tears in her eyes. 'You don't like it? That's what all the girls call it.'

'Well, you are different from all the girls. Will you promise?'

'O.K.'

Naturally their departure had become a little delayed. And when they got into the car it refused to start. After poking around the engine the driver decided that the battery was flat. Nwankwo was aghast.

seu amigo da CMI para entregar alguma coisa para ela a cada quinze dias.

Os olhos de Gladys se encheram de lágrimas quando viu os presentes. Nwankwo não tinha muito dinheiro em casa, mas encontrou vinte libras e entregou a ela.

- Não tenho dinheiro estrangeiro, e sei que isso não vai muito longe, mas...

Ela só se aproximou e se jogou nos braços dele, aos soluços. Ele beijou seus lábios e olhos e balbuciou algo sobre **vítimas** da circunstância, que entrou por um ouvido e saiu pelo outro. Pensava satisfeito que por consideração a ele, ela guardara sua peruca tingida na bolsa.

- Quero que você me prometa uma coisa, ele disse.

- O quê?

- Nunca mais use essa expressão “meter o canhão”.

Ela sorriu com lágrimas nos olhos.

- Você não gosta? É assim que as garotas chamam.

- Bom, você é diferente das outras garotas. Promete?

- OK.

É claro que a saída deles acabou atrasando um pouco. E quando entraram no carro, ele se recusava a dar partida. Depois de mexer no motor, o

He had that very week paid thirty-four pounds to change two of the cells and the mechanic who performed it had promised him six months' service. A new battery, which was then running at two hundred and fifty pounds was simply out of the question. The driver must have been careless with something, he thought.

'It must be because of last night,' said the driver.

'What happened last night?' asked Nwankwo sharply, wondering what insolence was on the way. But none was intended.

'Because we use the head light.'

'Am I supposed not to use my light then? Go and get some people and try pushing it.' He got out again with Gladys and returned to the house while the driver went over to neighbouring houses to seek the help of other servants.

After at least half an hour of pushing it up and down the street, and a lot of noisy advice from the pushers, the car finally spluttered to life shooting out enormous clouds of black smoke from the exhaust.

motorista chegou à conclusão de que a bateria estava arriada. Nwankwo ficou exasperado.

Naquela mesma semana, tinha depositado trinta e quatro libras para trocar duas células da bateria e o mecânico que efetuou o serviço prometera pelo menos mais seis meses de uso. Uma bateria nova, que agora deveria custar em torno de duzentos e cinquenta libras, estava simplesmente fora de cogitação. O motorista deve ter se descuidado de alguma coisa, pensou.

- Deve ter sido por conta de ontem à noite, disse o motorista.

- O que aconteceu ontem à noite? perguntou Nwankwo rispidamente, imaginando a insolência que estava a caminho. Mas não era essa a intenção.

- Porque usamos o farol.

- Então não posso usar o farol? Vá e busque algumas pessoas e tente empurrá-lo.

Ele saiu com Gladys novamente e voltou para casa enquanto o motorista percorreu a vizinhança para procurar ajuda de outros criados.

Depois de pelo menos meia hora empurrando-o para cima e para baixo na rua, e, após várias recomendações barulhentas dos empurradores, o carro finalmente **reagiu para a vida** cuspidando uma enorme nuvem de fumaça cinza do escapamento.

It was eight-thirty by his watch when they set out. A few miles away a disabled soldier waved for a lift.

'Stop!' screamed Nwankwo. The driver **jammed** his foot on the brakes and then turned his head towards his master in bewilderment.

'Don't you see the soldier waving? Reverse and pick him up!'

'Sorry, sir,' said the driver. 'I don't know Master wan to pick him.'

'If you don't know you should ask. Reverse back.'

The soldier, a mere boy, in filthy khaki drenched in sweat lacked his right leg from the knee down. He seemed not only grateful that a car should stop for him but greatly surprised. He first handed in his crude wooden crutches which the driver arranged between the two front seats, then **painfully** he **levered** himself in.

'Thank sir,' he said turning his neck to look at the back and completely out of breath.

'I am very grateful. Madame, thank you.'

'The pleasure is ours,' said Nwankwo. 'Where did you get your wound?'

'At Azumini, sir. On tenth of January.'

'Never mind. Everything will be all right. We are proud of you

Era oito e meia no seu relógio quando partiram. Poucos quilômetros depois um soldado mutilado acenou pedindo carona.

- Pare! gritou Nwankwo. O motorista **enfiou** o pé no freio e se virou na direção do seu patrão, aturdido.

- Você não viu o soldado acenando? Dê a volta e busque-o.

- Desculpe, senhor, disse o motorista. Não sabi que o Patrão queria pegar ele.

- Se não sabe, deveria perguntar. Dê meia volta.

Ao soldado, apenas um garoto, num uniforme cáqui imundo, encharcado de suor, faltava a perna direita na altura do joelho. Parecia não apenas grato porque um carro tinha parado para ele, mas muito surpreso. Primeiro entregou seu rudimentar par de muletas de madeira, que o motorista acomodou entre os bancos da frente, depois **dolorosamente** se **jogou** para dentro.

- Brigado, senhor, ele disse se virando para olhar a parte de trás completamente sem fôlego. Sou muito grato. Madame, obrigado.

- O prazer é nosso, disse Nwankwo. Onde você se feriu?

- Em Azumini, senhor. No dia dez de janeiro.

- Não se preocupe. Tudo vai ficar bem. Nós temos muito orgulho de vocês, garotos, e vamos garantir que recebam a recompensa

boys and will make sure you receive your due reward when it is all over.

'I pray God, sir.'

They drove on in silence for the next half-hour or so. Then as the car sped down a slope towards a bridge somebody screamed--perhaps the driver, perhaps the soldier--'They have come!' The screech of the brakes merged into the scream and the shattering of the sky overhead. The doors flew open even before the car had come to a stop and they were fleeing blindly to the bush. Gladys was a little ahead of Nwankwo when they heard through the drowning tumult the soldier's voice crying: 'Please come and open for me!' Vaguely he saw Gladys stop; he pushed past her shouting to her at the same time to come on. Then a high whistle descended like a spear through the chaos and exploded in a vast noise and motion that smashed up everything. A tree he had embraced flung him away through the bush. Then another terrible whistle starting high up and ending again in a monumental crash of the world; and then another, and Nwankwo heard no more.

He woke up to human noises and weeping and the smell and smoke of a charred world. He dragged himself up and staggered towards the source of the sounds.

merecida quando tudo estiver acabado.

- Peço a Deus, senhor.

Seguiram em silêncio por mais ou menos meia hora. Depois como o carro acelerou em um declive em direção a uma ponte, alguém gritou – talvez o motorista, talvez o soldado:

- Eles vieram!

O guincho dos freios se misturou aos berros e à devastação do céu acima deles. As portas se escancararam mesmo antes de o carro parar e eles voaram cegamente para o mato. Gladys estava um pouco à frente de Nwankwo, quando ouviram no meio do tumulto agonizante a voz do soldado gritando:

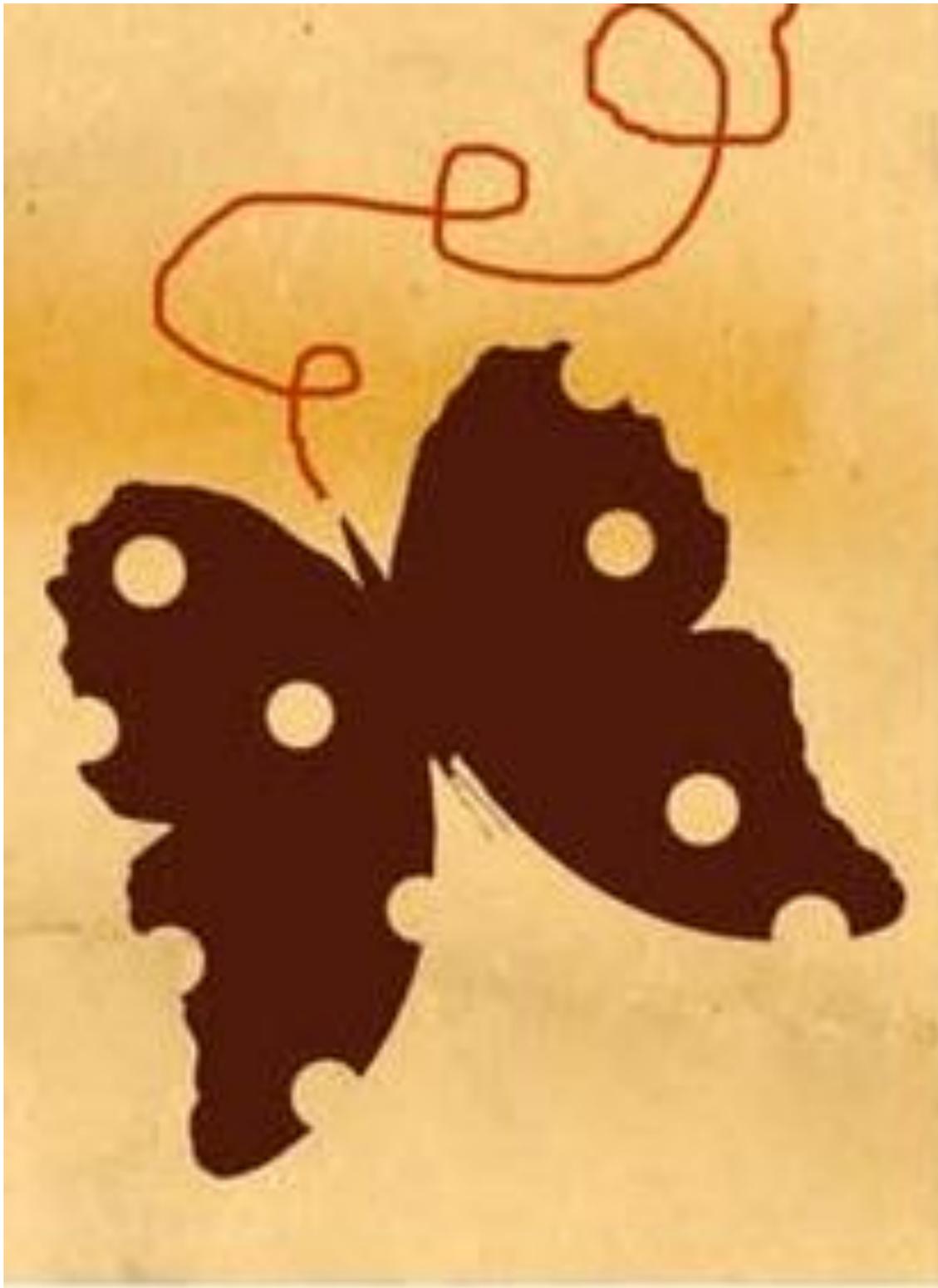
- Por favor, voltem e abram pra mim!

Sem muita precisão, viu Gladys parar. Ele a empurrou ao mesmo tempo em que berrava para ela continuar. Então um zunido intenso desceu como uma lança no meio do caos e explodiu em um imenso estrondo e força que destruiu tudo. A árvore a que ele estava abraçado o arremessou para o mato. Depois outro terrível zunido se ergueu e se silenciou novamente num estampido grandioso do mundo, e depois um outro, e Nwankwo não ouviu mais nada.

Acordou com barulhos humanos e prantos e o cheiro de fumaça de um mundo carbonizado. Arrastou-se e cambaleou em direção aos sons.

From afar he saw his driver running towards him in tears and blood. He saw the remains of his car smoking and the entangled remains of the girl and the soldier. And he let out a piercing cry and fell down again.

De longe, viu seu motorista correndo em direção a ele em meio a lágrimas e sangue. Viu os restos de seu carro fumegante e os restos emaranhados da garota e do soldado. Soltou um grito lancinante e tombou de novo.



### 3. *If no to say de ting de kill porson e for sweet for eye*

#### 3.1 Projeto de tradução

Para elaboração de um projeto de tradução crítica desses contos, é necessário que o tradutor tenha consciência de alguns obstáculos tradutórios que esses textos impõem. Conhecer o autor e o contexto pós-colonial em que se insere auxilia para a coerência desse projeto. Adotamos o conceito de projeto de tradução de Berman (1995):

Em uma tradução bem-sucedida, a união entre autonomia e heteronomia, só pode resultar de que poderia ser chamado de um projeto de tradução, que não precisa ser teórico.[...] O tradutor pode determinar *a priori* qual será o grau de autonomia ou heteronomia que ele vai dar a sua tradução, tendo como base uma pré-análise do texto a ser traduzido – chamo de pré-análise porque não se analisa realmente um texto antes de traduzi-lo. (...) O projeto define então a maneira, por um lado, como o tradutor irá realizar a *tradução* literária, e por outro lado, como irá assumir a própria tradução, escolher um "modo" de tradução, uma "maneira de traduzir"<sup>57</sup> (Berman, 1995, p. 76).

A opção de trabalhar apenas com três contos de uma antologia de doze define alguns dos elementos do projeto de tradução. O foco recai fortemente sobre a guerra civil da Nigéria, já que apresentam tal temática. É fundamental ainda, principalmente para esses contos, que o tradutor esteja ciente dos acontecimentos históricos que assolaram o povo igbo no período em que os contos foram publicados – a Guerra do Biafra. É importante também conhecer as criações literárias do autor para marcar a reterritorialização do inglês. Mesmo que os textos do corpus tenham elementos muito representativos de uma região específica da Nigéria – histórica e culturalmente -, e isso possa ser encarado como obstáculos intransponíveis, o projeto da tradução desses contos se insere no contexto das possibilidades.

---

<sup>57</sup> L'union dans une traduction réussie, de l'autonomie et de l'hétéronomie, ne peut résulter que de ce qu'on pourrait appeler un projet de traduction, lequel projet n'a pas besoin d'être théorique. [...] Le traducteur peut déterminer *a priori* quel va être le degré d'autonomie, ou d'hétéronomie qu'il va accorder à sa traduction, et cela sur la base d'une pré-analyse – je dis pré-analyse parce qu'on n'a jamais vraiment analysé un texte avant de le traduire – du texte à traduire. (...) Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la *traduction* littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un "mode" de traduction, une "manière de traduire".

A tradução implica uma transformação do original. Essa transformação não é, nem pode ser, senão literária, porque todas as traduções são operações que se servem dos modos de expressão a que, segundo Roman Jakobson, se reduzem todos os procedimentos literários: a metonímia e a metáfora. O texto original jamais reaparece (seria impossível) na outra língua; entretanto, está sempre presente, porque a tradução, sem dizê-lo, o menciona constantemente ou o converte em um objeto verbal que, mesmo distinto, o reproduz: metonímia e metáfora (Paz, 2009, p. 15).

Com tantos elementos marcados geograficamente e historicamente, o “original” estará muito presente na obra, reconhecendo, no entanto, a transformação a que ele irá se submeter. Partindo do pressuposto de que “as traduções são sempre incorporadas aos sistemas culturais e políticos, e à história. Por muito tempo, a tradução era vista como um ato puramente estético, e os problemas ideológicos eram ignorados”<sup>58</sup>, nosso projeto tenta compreender alguns dos anseios ideológicos dessa escrita pós-colonial, afirmando que a tradução é possível.

O projeto de tradução deve atentar-se a algumas marcas literárias próprias desses três contos. As marcas da guerra estão assinaladas na escrita de Achebe, na língua e linguagem que ele utiliza para se referir a ela. Como um dos objetivos dessa tradução era evidenciar o impacto que essa experiência teria causado à escrita do autor, o projeto inclui uma atenção maior a possíveis referências ao conflito, com o intuito de preservar o maior número possível dessas marcas. A principal característica deles é a presença de lacunas, a falta de algumas características próprias de Achebe, como a ausência do vocabulário igbo; a escassez do uso de provérbios igbos; o sumiço de elementos da cosmologia e das divindades igbos. Essas características se distanciam da própria forma como Achebe descrevia sua literatura.

Peguei emprestado provérbios da nossa cultura e história, coloquialismos e linguagem expressiva africana dos antigos griots, as visões de mundo, perspectivas e costumes de minha tradição igbo e cosmologia, e as sensibilidades das pessoas comuns<sup>59</sup>(Achebe, 2012, p. 55).

Os elementos da cultura igbo inseridos pelo autor foram a forma que ele encontrou para escrever a história de seu povo. No entanto, a ausência deles após a

---

<sup>58</sup>Translations are always embedded in cultural and political systems, and in history. For too long translation was seen as purely an aesthetic act, and ideological problems were disregarded (Bassnett; Trivedi, 1999, p. 6).

<sup>59</sup> I borrowed proverbs from our culture and history, colloquialisms and African expressive language from the ancient griots, the worldviews, perspectives, and customs from my igbo tradition and cosmology, and the sensibilities of everyday people.

guerra ilustra o que Steiner (1988) escreveu sobre o silêncio: “Quando falham as palavras, a memória, que é o domínio delas, também desmorona” (Steiner, 1988, p. 60). Dessa vez, as histórias de Achebe sobre o desmoronamento dessa nova ordem não incluem a memória da ancestralidade de seu povo. Segundo Achebe, a experiência da guerra afetou muito sua escrita:

A experiência dos últimos quatro anos foi tão grande, tão enorme, que não há como falar sobre o trabalho criativo dessa parte da Nigéria, sem levá-la em conta de alguma forma. À medida que mais pessoas se sentem seguras para dizer o que pensam, então é provável que tenhamos cada vez mais opiniões e posições não ortodoxas. (...) As pessoas passaram por uma experiência enorme e isso está levando tempo para se resolver de todas as formas. Não é apenas cinismo, amargura ou pessimismo. Há uma ironia, e todas essas coisas estão misturadas<sup>60</sup> (Achebe, apud Emenyonu, 1973, p. 80-81).

A ausência das marcas igbo pode ser justificada pelo fato de que, após os massacres da guerra civil, mesmo as pessoas de etnia igbo passaram a não usar mais a língua, com medo de que sofressem novas perseguições (Simpson; Oyètádé, 2008, p. 184). Os contos do pós-guerra encenam essa situação vivida pelo povo igbo, já que a maior parte dos elementos culturais desse povo foi suprimida.

O primeiro conto publicado pelo autor após a guerra foi *The Madman* (1971), cujo cenário era um vilarejo, uma cena rural. Nesse conto, Achebe parece anunciar a inversão de uma ordem social, mas também de sua ordem literária. O autor subverte a compreensão da loucura e, principalmente, o status das relações pessoais, com Nwibe, inicialmente um homem respeitado, que se torna louco após ter as roupas roubadas, por um homem considerado verdadeiramente louco pelo narrador. Ao correr nu pela cidade, passa a ser considerado por todos como o homem louco, até mesmo pelo narrador que passa a se referir a ele dessa forma [o homem louco]. É um homem que ninguém mais ouve, aliás é um homem que nem fala, pois está *tongue-tied*. Além de fazer referência à loucura da guerra, o conto parece ser uma despedida de algumas características literárias marcantes em Achebe, descritas anteriormente. *The Madman* apresenta inúmeros provérbios em sua narrativa, retrata o cotidiano de

---

<sup>60</sup>the experience of the last four years has been so enormous, so big, that there is no way you can talk about creative work from this part of Nigeria without taking it into account one way or the other. As more and more people feel that it is safe for them to say what they have in their minds, then we are likely to get more and more unorthodox opinions and positions. (...)People have been through a huge experience and this thing is taking time to work out in all kinds of ways. It is not just cynicism, bitterness, or pessimism. There is irony, and all kinds of things are mixed up with it.

um vilarejo igbo tradicional, com as crenças tradicionais. É a partir desse conto que Achebe abandona essas particularidades de sua escrita, e apresenta um texto mais duro.

Após a Segunda Guerra Mundial, vários escritores adotaram a postura do silenciar-se, como se as palavras não conseguissem expressar tamanha violência que haviam presenciado. No momento em que a guerra eclodiu, o dramaturgo francês Arthur Adamov escreveu: “Palavras gastas, surradas, limadas converteram-se em esqueleto, e palavras espectrais; todos, fatigados, mastigam e regurgitam o som que elas têm entre as mandíbulas” (Adamov, *apud* Steiner, 1988, p. 72). Da mesma forma, as palavras escolhidas por Achebe para representar a guerra parecem demonstrar esse som da mandíbula ao mastigar, parecem ser regurgitadas para fora. Para tanto, outra marca do conflito evidente em seus textos é uma escolha lexical que evidencia o linguajar de guerra, mesmo em situações em que a agressividade das palavras não parecesse tão necessária. Há, nos contos, marcas da linguagem bélica, da linguagem da privação, da linguagem militar; mescladas para a construção desse cenário de guerra.

Esses três contos marcam também a inserção do *pidgin* da Nigéria como língua literária. Achebe já havia usado esse recurso brevemente no conto *The Voter* (1965) e anunciar a uma presença maior do *pidgin* no conto *Vengeful Creditor* (1971). Em *Civil Peace*, o recurso já está mais fundido em sua escrita e é também uma representação da violência da guerra, ou do pós-guerra. O *pidgin* aparece no trecho de maior agressividade do conto, momento do roubo, é a língua falada pelos ladrões. Os personagens que adotam o *pidgin* como língua para comunicação são os personagens mais marginalizados das histórias. Considerada uma língua de menor importância, em *Civil Peace* são os ladrões que refletem sua selvageria em *pidgin*; em *Girls at War* são os criados que a utilizam.

A partir do estudo do texto “A tarefa do tradutor” de Benjamin, Jacques Derrida (2006) propõe a discussão do papel da tradução em possibilitar a sobrevivência do texto “original”<sup>61</sup>. Ciente dessa característica da tradução, esse projeto se propõe a instaurar a construção de um léxico específico da Guerra do

---

<sup>61</sup>uma sobrevivência parcial, digamos. Não sobrevive o todo, mas parte dele. Não sobrevive o original, mas seu espectro. Ou apenas um aspecto, que se pode captar na tradução — ou que se pôde plasmar numa tradução particular, no caso do original do qual só se conhece o texto traduzido (Derrida, 2006, p. 33).

Biafra; esse aspecto ganha importância também porque encontra-se pouquíssimo material disponível sobre a Guerra do Biafra em língua portuguesa. A partir de buscas na internet, é possível encontrar vários blogs que comentam o conflito, cujo foco, na maior parte das vezes, é a fome que assolou o país por conta do bloqueio econômico. Encontramos apenas um livro sobre o tema traduzido em 2010, assinado por Frederick Forsyth – conhecido pelo romance posterior *The Day of the Jackal* (1971) –, que na época era repórter de guerra na África. Escreveu *The Biafra Story* (1969), um livro-testemunho, em que narrou as mazelas que presenciou nesse período.

O público brasileiro, em geral, conhece poucas circunstâncias dessa guerra, por conta do pequeno acervo disponível em língua portuguesa. Mesmo com uma pequena bibliografia sobre o tema, a tradução dos contos não tem a intenção de “facilitar” o trabalho do leitor. A ideia é manter as lacunas e as ausências do texto presentes na tradução, deixando as referências históricas sem contextualização. Partindo do princípio de que o público da obra de Achebe, de outros países falantes de língua inglesa, como a Inglaterra ou os Estados Unidos, também não tem explicações no texto para alguns elementos culturais e históricos, o objetivo é marcar a distância do texto, mostrar que ele parte de um outro lugar. Essa estratégia corrobora com o que Doris Sommer (1994), crítica de literatura, define como a resistência típica de alguns textos pós-coloniais. São textos que apresentam lacunas deixadas pelo autor com o propósito de tornar o texto resistente aos leitores, tornando-os propositada e oportunamente “incompetentes”, para marcá-lo como “alheio” àquela cultura.

Ao conceituar os textos resistentes, Sommer apresenta paralelamente os leitores incompetentes. Por mais que um leitor considerado competente – críticos literários, professores, estudantes, leitores habituados, falantes da língua original, - tente compreender o texto em sua totalidade, ele continua apresentando barreiras e lacunas intransponíveis ou seja, nem mesmo várias leituras dessas obras preenchem todos os pontos de incompreensão, e assim as próprias lacunas passam a constituir significação. Para textos como esses, quanto mais incompetente o leitor, mais ideal para esse texto ele se torna, uma vez que cada uma das lacunas do texto faz parte dos significados que ele almeja alcançar. O público que o texto procura é incompetente – ele pede por um leitor incompetente, porque o leitor dito competente não perceberia as lacunas ou as preencheria de forma muito automática e os significados delas se perderiam. São textos que se opõem aos textos ditos universais – Achebe não quer ser

universal, pelo menos não como se classifica usualmente, e criticava a busca pelo universal em obras africanas.

Como se a universalidade fosse uma curva distante na estrada que se pode tomar, se você viajar para longeem direção à Europa ou à América, se você colocar uma distância adequada entre você mesmo e sua casa. Gostaria de ver a palavra *universal* completamente banida das discussões sobre literatura africana até que as pessoas deixem de usá-la como sinônimo para o limitado e autocentrado paroquialismo da Europa, até que o horizonte das pessoas se estenda para incluir todo o mundo<sup>62</sup> (Achebe: 1977, p 9).

A literatura do centro é a única que pode ter a sensação de que o que escreve é universal, uma vez que somos bombardeados por questões artísticas e culturais de países considerados centrais. Por outro lado, os textos resistentessão textos que marcam a distância entre o lugar de origem do escritor e o leitor. Essa ideia de Achebe sobre a universalidade insere o papel paradoxal da tradução, que atua como instância consagradora da obra (Casanova, 2002). Daí a importância de se evitar uma postura/ estratégia domesticadora na tradução. Apesar da aparente neutralidade da tradução, é uma forma de reconhecimento literário. Ao ser traduzido, o texto se torna, de certa forma, universal, ainda que se recuse a estabelecer vínculos íntimos com seus leitores.

Escrito a partir de posições claramente traçadas em um gráfico, onde apenas o poderoso centro poderia confundir a sua especificidade com universalidade, estes textos "marginais" ou "minoritários" estabelecem limites em torno desse espaço arrogante. Eles se recusam a bajular o leitor "competente" com convites turísticos à intimidade (Sommer, 1994, p. 527)<sup>63</sup>.

Esses textos produzem assim uma autoridade deformada ao se recusarem a agradar. Mesmo quando Achebe insere a tradução ou explicação de termos em igbo, ele o faz apenas como uma forma de acentuar o fato de que é um texto que vem de uma outra cultura. Além disso, a explicação em estilo verbete, tanto aquela que

---

62As though universality were some distant bend in the road which you may take if you travel out far enough in the direction of Europe or America, if you put adequate distance between you and your home. I would like to see the word universal banned altogether from discussions of African literature until such a time as people cease to use as a synonym for the narrow, self-serving parochialism of Europe, until their horizon extends to include all the world.

63 Written from clearly drawn positions on a chart where only the powerful center can mistake its specificity with universality, these "marginal" or "minority" texts draw boundaries around that arrogant space. They refuse to flatter the "competent" reader with touristic invitations to intimacy.

Achebe insere ou aquela presente no glossário, são rápidas e servem a propósitos práticos, não sendo capazes de abarcar todo o sentido daquele termo para aquela sociedade. A explicação cumpre uma questão formal, mas não resolve a distância entre as culturas, apenas a acentua. A postura de Achebe nos contos, principalmente nos que compõem o corpus do trabalho, é ainda mais resistente que nos romances: não desnuda o contexto da Guerra do Biafra; não desvela as mazelas que a guerra deixou. Deixa, nesses contos, apenas alguns vestígios da dor que essa experiência lhe causou.

A resistência da obra de Achebe, no entanto, não se caracteriza apenas pela discussão de leitores considerados “*insiders*” ou “*outsiders*”. Como afirma Sommer, o ponto principal para a definição dos leitores considerados incompetentes não reside no fato de eles serem “*insiders*” ou “*outsiders*” dos aspectos culturais daquele texto; ele é resistente pelo mero fato de haver insiders e outsiders, é resistente em sua organicidade.

Anunciar o acesso limitado é a questão, não se alguma informação está ou não sendo realmente retida. A resistência não significa necessariamente um sinal de verdadeiro impasse epistemológico. A questão, enfim, não é o que ‘insiders’, em oposição a ‘outsiders’, podem saber; é como essas posições se constroem como algo imensurável ou conflitante. E leitores profissionais, que partilhem de espaço social com o escritor a ponto de reivindicar compreensão privilegiada e poderes explicativos, podem perder, ou apressadamente preencher, as lacunas constitutivas que esses textos delimitam.<sup>64</sup>” (Sommer, 1994, p. 525).

Para Sommer, o leitor ideal seria, portanto, esse leitor “marcado” pelo estranhamento, e que é incapaz de se relacionar intimamente, de maneira automática, com o texto. Com ele, a experiência do multiculturalismo se torna mais plena. Essa diferenciação também levará em conta os diferentes posicionamentos sociais que esse leitor tenha e o seu nível de compreensão. A dor do texto se transforma em dor de leitura, em não se conseguir “entrar” naquele texto, de não se sentir convidado ou bem-vindo àquele texto. As lacunas dos contos traduzidos não serão preenchidas, para tanto, foi preciso equilibrar a dose de inserção de elementos novos para que o texto

---

<sup>64</sup>Announcing limited access is the point, not whether or not some information is not withheld. Resistance does not necessarily signal a genuine epistemological impasse. The question, finally, is not what ‘insiders’, as opposed to ‘outsiders’, can know; it is how those positions are being constructed as incommensurate or conflictive. And professional readers, who may share enough social space with a writer to claim privileged understanding and explanatory powers, may miss, or hastily fill in, the constitutive gaps these texts would demarcate.

não ficasse vazio de significados, e se tornasse apenas uma obra considerada exótica.

Sobre esse risco, Tymoczko já alertava:

Um autor pode escolher uma apresentação bastante agressiva de elementos culturais desconhecidos, em que as diferenças, mesmo que seja provável que causem problemas para a recepção do público, são colocadas em evidência, ou ele pode optar por uma apresentação assimiladora em que a semelhança e a “universalidade” estejam destacadas, e diferenças culturais sejam silenciadas e colocadas como periféricas às questões centrais do trabalho literário. De modo semelhante, as características linguísticas relacionadas com a cultura fonte (como dialeto ou itens lexicais desconhecidos) podem estar em destaque como elementos não familiarizados no texto, ou podem ser domesticadas de alguma forma, ou podem ser completamente evitadas. Qual seja o elemento de escolha no momento da construção do texto literário original significa que nas mãos de um escritor habilidoso é mais fácil manter o texto equilibrado, gerenciar a carga de informação, e evitar a mistificação ou repulsão de elementos de um quadro cultural diferente da cultura receptora. Como o tradutor inicia seu trabalho com um texto destinado à cultura-fonte, não é incomum que os elementos que são difíceis para o público receber se agrupem; um texto traduzido, mais do que uma obra literária “original”, corre o risco de perder o equilíbrio em momentos cruciais.<sup>65</sup> (Tymoczko, 1999, p. 21).

Para que a tradução deixe as lacunas necessárias do texto, optamos, como estratégia, por não usar notas de rodapé. Essas, também chamadas de notas de tradutor, costumam ser vistas como uma intromissão do tradutor ao texto. A presença indesejável do tradutor demonstra sua incapacidade em transmitir o conteúdo do texto, que tem, então, que ter o sentido esclarecido por meio de nota. A visão tradicional impõe o apagamento da voz do tradutor, e o uso mínimo desse recurso. As notas são o lócus de enunciação do tradutor. Como afirma Solange Mittmann (2000), é da relação de sentidos com o discurso original e com outros discursos que se produz

---

<sup>65</sup>An author can choose a fairly aggressive presentation of unfamiliar cultural elements in which differences, even ones likely to cause problems for a receiving audience, are highlighted, or an author can choose an assimilative presentation in which likeness or ‘universality’ is stressed and cultural differences are muted and made peripheral to the central interests of the literary work. Similarly, linguistic features related to the source culture (such as dialect or unfamiliar lexical items) can be highlighted as defamiliarized elements in the text, or be domesticated in some way, or be circumvented altogether. The greater element of choice in the construction of an original literary text means that in the hands of a skilled writer it is easier to keep the text balanced, to manage the information load, and to avoid mystifying or repelling elements of the receiving audience with a different cultural framework. Because a translator begins with a text intended for an audience in the source culture, however, it is not uncommon that elements that are difficult for the receiving audience will cluster; a translated text more than an original piece of literature thus risks losing balance at critical moments, making the information load too great for comfortable assimilation by the receiving audience.

um novo discurso, o da tradução, que se materializa linguisticamente no texto da tradução.

A opção de não usar notas de tradutor não foi pela preocupação com relação à intromissão do tradutor mas, sim, pensando que as lacunas do texto têm seu significado exatamente baseado na sua não compreensão. Segundo Gérard Genette, “muitas notas são dirigidas a certos leitores”<sup>66</sup> (1997, p. 38). No caso desses textos, no entanto, espera-se que os leitores percebam as lacunas do texto. Tymoczko (1999) define os “comentários paratextuais” como uma das diferenças entre as possibilidades da literatura pós-colonial e da tradução:

Sob a forma de apresentações, notas de rodapé, ensaios críticos, glossários, mapas e afins, o tradutor pode inserir o texto traduzido em uma casca que fornece explicações necessárias para a parte cultural e para o contexto literário para o público receptor e que atua como um comentário simultâneo sobre a obra traduzida. Assim, o tradutor pode manipular em mais de um nível textual simultaneamente, para codificar e explicar o texto de origem<sup>67</sup> (Tymoczko, 1999, p. 22).

As publicações originais de *Girls at War and Other Stories* apresentam apenas um prefácio do autor, em que ele relata brevemente sua carreira como contista ao alegar que “uma dúzia de contos em vinte anos deveria ser contada como uma colheita bem fraca em qualquer cômputo”<sup>68</sup> (Achebe, 1973, p. 1). As publicações, no entanto, não utilizam nenhum outro recurso paratextual, o que corresponde ao projeto de escrita literária do autor.

A tradução de Jean de Grandsaigne<sup>69</sup> para o francês *Femmes en guerre et autres nouvelles*, de 1981, foi utilizada nesse trabalho para fins de comparação de estratégias tradutórias. Para os três contos de nosso corpus, a publicação francesa apresenta apenas uma nota, que não fica claro se é nota de tradutor ou do editor. A nota é inserida no fim do conto *Sugar Baby*, no seguinte trecho em inglês.

---

<sup>66</sup> many notes are addressed to certain readers.

<sup>67</sup>In the form of introductions, footnotes, critical essays, glossaries, maps, and the like, the translator can embed the translated text in a shell that explains necessary cultural and literary background for the receiving audience and that acts as a running commentary on the translated work. Thus, the translator can manipulate more than one textual level simultaneously, in order to encode and explain the source text.

<sup>68</sup> A dozen pieces in twenty years must be accounted a pretty lean harvest by any reckoning.

<sup>69</sup> Encontramos poucas referências sobre o tradutor. Sabe-se que ele também assinou a tradução de *La Danseuse d'ivoire et autres nouvelles*, (contos de Cyprian Ekwensi, Ngugi, La Guma, Kahiga, etc.), tradução de Jean de Grandsaigne e Gary Spackey, Hatier, 1982.

Percebi quão tolo isso era e quão fácil era, mesmo hoje, deslizar de volta para as acrimônias repentinas e irracionais dos nossos recentes dias de desespero, quando uma palavra de raiva era solta inesperadamente e uma guerra feroz começava, como a passagem de Exu entre dois amigos pacíficos.

Then I realized how foolish it was and how easy, even now, to slip back into those sudden irrational acrimonies of our recent desperate days when an angry word dropping in unannounced would start a fierce war like the **passage of Esun** between two peace-loving friends (grifo nosso)<sup>70</sup>.

Mais alors, je me rendis compte comme il était bête et facile, même maintenant, de retomber dans ces soudaines discussions, aigres et sans raison, de ces jours encore proches et désespérés quand un mot de colère dit à l'improviste marquait le début d'une dispute aussi féroce que le **passage d'Esun**<sup>1</sup> entre deux amis pacifiques.

1. Mille-pattes. Cette expression signifie donc que la discussion peut durer aussi longtemps que le passage du mille-pattes qui met un temps indéfini pour progresser d'un seul centimètre.

O tradutor francês inseriu uma nota logo após “*passage of Esun*” para explicar o que isso significaria no texto. Na nossa tradução, a “passagem de Exú” foi mantida, sem o acréscimo de notas. A passagem de Exú é uma pequena narrativa mitológica de tradição iorubá:

Certa vez, dois vizinhos muito amigos se esqueceram de fazer as oferendas devidas a Exú antes de começar a semana de trabalho. Zangado, Exú resolveu se vingar. Pôs na cabeça um gorro que era vermelho de um lado e branco do outro. Em seguida, passou calmamente pelo caminho que dividia as terras dos dois vizinhos, cumprimentando-os amavelmente. Quando ele se afastou, um dos vizinhos perguntou ao outro: “- Quem será este senhor de gorro branco?” E o outro falou: “- Não, o gorro era vermelho!” E ficaram discutindo se o gorro era vermelho ou branco, até que se pegaram e brigaram até se matar<sup>71</sup>.

Achebe insere esse mito da “passagem de Exú” como uma referência a uma entidade da cosmologia iorubá ao final de um conto igbo sobre a guerra como uma forma de reforçar o desejo de paz (Booker, 2011, p. 265). É interessante ressaltar que Exú é entidade iorubá e que Achebe, como igbo, raramente faz referências a elementos de outras culturas nigerianas. No entanto, a presença de um elemento iorubá nesse ponto, para tratar de desentendimento entre amigos, traz à tona o

<sup>70</sup>Percebi quão tolo isso era e quão fácil era, mesmo hoje, deslizar de volta para as acrimônias repentinas e irracionais dos nossos recentes dias de desespero, quando uma palavra de raiva era solta inesperadamente e começava uma guerra feroz, como a passagem de Exu entre dois amigos pacifistas.

<sup>71</sup> Disponível em <[http://www.casadeoxala.eti.br/exu\\_res.htm](http://www.casadeoxala.eti.br/exu_res.htm)> Acesso em 30 de janeiro de 2014.

contexto da guerra do Biafra, que seria talvez um grande “desentendimento” entre compatriotas, igbos, iorubás e hauças, que não conseguem ver a situação pelo ponto de vista do outro, ou que não conseguem ao menos perceber que a situação pode ter mais de um ponto de vista.

Não encontramos uma justificativa para o tradutor francês ter comparado essa passagem de Exú à passagem de uma centopeia. Segundo Grandsaigne, o problema da discussão entre os amigos era que ela poderia durar o tempo indefinido da passagem de uma centopeia. Essa nota acaba tornando esse trecho do conto incoerente, pois a passagem de uma centopeia não é algo “feroz”. Esse é um risco que o tradutor pode correr ao inserir explicações que não necessariamente correspondem às referências a que o texto se refere. Esse exemplo ilustra a “armadilha” que a nota de rodapé pode se tornar, explicando demais um termo ou mesmo explicando-o erradamente. A nota francesa consegue, no entanto, abarcar a ideia de discussão que não acaba nunca, evidente nesse contexto de conflitos constantes.

### **Títulos dos contos**

Outro ponto essencial para nosso projeto de tradução foi a atenção dada à tradução dos títulos. Para discutir a questão da tradução dos títulos das obras, Danielle Risterucci-Roudnicky (2008) argumenta que o título concentra os problemas inerentes à tradução do texto literário. Ele é a porta de entrada da obra e é responsável por captar a atenção de leitores. Ela afirma que o título carrega a identidade do livro e funciona como um nome próprio que a tradução tenta naturalizar.

O conto *Civil Peace* tem Jonathan Iwegbu como personagem principal e traz a ironia como elemento principal desde seu título, já que o momento de “paz civil”, não significava paz absoluta, o cenário é o período de reconstrução logo após a guerra. O narrador é onisciente e em terceira pessoa. É um narrador irônico, que parece ter de lembrar ao personagem principal a importância da sobrevivência dos membros de sua família. No início do conto, Jonathan, num discurso que se mescla ao do narrador, não se cansa de repetir a sorte que tinha por ter passado pela guerra com as cinco cabeças da família que ainda lhe sobravam. Ainda que repita diversas vezes no conto que não há nada mais importante que a vida de sua família, o narrador repete a ladainha exatamente nos momentos em que o personagem conseguia recuperar alguns de seus bens materiais, primeiro a bicicleta, depois a casa; o que demonstra

que com o fim da guerra, a salvação continuava sendo uma luta, e ainda havia uma luta pela sobrevivência:

O leitor pode muito bem ver a sagacidade, a energia, a compaixão e o otimismo silenciado desta história, na sequência da guerra civil, com algo de incredulidade admirativa com que o leitor responde ao otimismo inabalável de Jonathan Iwebgu enquanto ele narra suas bênçãos após a devastação da guerra<sup>72</sup> (Innes, 1992, p. 126).

Ao passo que o tradutor francês traduziu o título como *Jours de paix* (literalmente traduzido como “dias de paz”), buscamos traduzi-lo de forma mais próxima ao original, como “Paz civil”. O termo “civil peace” aparece no conto como o contrário de “civil war”, a maior ocorrência desse termo é em textos sobre o Achebe, e a expressão não é dicionarizada, e foi, provavelmente, cunhada por Achebe no conto. “Civil war”, segundo o dicionário Cambridge, “é uma guerra disputada entre diferentes grupos de pessoas habitando um mesmo país”<sup>73</sup>, a definição exata para o conflito ocorrido na Nigéria. Essa expressão criada por Achebe em contraste com o “civil war” demonstra a ironia do autor na escolha do título, pois percebe-se que por mais que a guerra tenha sido declaradamente encerrada, a guerra pela sobrevivência, mesmo entre pessoas da mesma etnia, continua acontecendo. Além disso, o termo “civil” é usado em contextos de guerra para diferenciar aqueles que pertencem às forças armadas dos cidadãos comuns. Os civis são os cidadãos comuns; remete o leitor às atitudes de civilidade, opostas à agressividade. Em comparação com o número de militares mortos durante a guerra do Biafra, o número de civis mortos por conta do bloqueio econômico foi muito maior. Para manter essa possível referência aos civis que haviam sobrevivido ao conflito, e que no momento do conto estavam vivendo um suposto clima de paz, optamos por manter a palavra “civil”.

*Sugar Baby* é o único conto cujo narrador é um personagem da história. Mike não é um narrador irônico, como são os dos outros contos. O personagem revela seu julgamento com relação à necessidade considerada supérflua de seu amigo, Cletus, por açúcar. Os narradores dos outros contos não apresentam esse julgamento de forma tão clara, utilizando a ironia para revelar opiniões ácidas sobre a realidade. O narrador não precisa se conter apenas à tarefa do ato de enunciação:

<sup>72</sup> The reader might well view the wit, energy, compassion and muted optimism of this story in the aftermath of the civil war with something of the admiring incredulity with which he or she responds to Jonathan Iwebgu's unfailing optimism as he counts his blessings after the devastation of the war.

<sup>73</sup> A war fought by different groups of people living in the same country.

Como protagonista da *narração* (v.) ele é detentor de uma *voz* (v.) observável ao nível do enunciado por meio de *intrusões* (v.), vestígios mais ou menos discretos da sua subjetividade, que articulam uma ideologia ou uma simples apreciação particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas. (Reis & Lopes, 1988, p. 63)

Achebe insere muitas de suas críticas sociais na voz irônica de seus narradores. Ao usar o recurso da ironia, deixa para o leitor a emissão do julgamento final com relação aos personagens. Postura diferente da adotada por Mike, que não esconde o que pensa do amigo e, praticamente, não deixa para o leitor a possibilidade de emitir os próprios juízos. O tradutor deve respeitar esse direito de julgar do narrador-personagem no conto e manter, ainda, a ironia “velada” nos momentos em que ela seja necessária.

Dos três títulos, esse foi o que apresentou mais dificuldades para a tradução. O conto começa com o narrador observando seu amigo Cletus arremessar um punhado de açúcar para fora da janela. Ocorre em um período pós-guerra, ainda que traga reminiscências da guerra e do período de escassez de açúcar. Cletus e Mike fazem parte de uma classe média, viveram privações na guerra, mas que não se comparam aos milhares de flagelados que se arrastavam famintos pelo país.

*Sugar Baby* é o nome de um doce coberto com caramelo de 1935, é um *spin-off* ou derivação de um grande sucesso, o *Sugar Daddy* da empresa Welch. Na década de 30, *Sugar babies* eram mulheres jovens com quem homens de meia idade, chamados de *Sugar daddies*, gastavam muito dinheiro<sup>74</sup>. No entanto, não é possível afirmar que Achebe tenha tido a intenção de fazer referência a essa expressão, pois não foi possível determinar a origem exata. Com isso, não podemos dizer se já usavam *sugar baby* nesse sentido na década de 1970, na Nigéria. É possível afirmar que o amor que Cletus tem pelo açúcar se assemelha a um prazer sexual; não é possível ainda fechar os olhos para essa possibilidade, sabendo que o conto seguinte *Girls at war* apresenta inúmeras referências sexuais.

Para a tradução, no entanto, não salientamos o possível caráter sexual do conto. Por mais que a expressão “sugar baby” fosse usada para mulheres, não parece haver no conto nenhuma insinuação de que o personagem é afeminado. Próximo do final do conto, Mike afirma que chamavam Cletus de “*sugar baby*” na escola, para que a tradução também desse conta dessa possibilidade de servir de apelido,

---

<sup>74</sup> Disponível em <<http://www.oldtimecandy.com/sugar-baby.htm>>

traduzimos como “Docinho”, pois acreditamos que assim manteria uma certa doçura, comparada ao famoso doce e é também uma forma carinhosa de se referir a alguém, mesmo consciente da importância de ter uma referência direta a açúcar no título.

*Girls at War* é o conto que dá título à coletânea e o único que ainda não havia sido publicado anteriormente, talvez por isso ele tenha sido escolhido como epônimo da obra. A narração ocorre durante a Guerra do Biafra. Para a tradução do título, era preciso deixar a mesma ambiguidade do inglês, que pode ser entendido como “as garotas na guerra”, lutando de fato nela; como pode também trazer a possibilidade de as garotas estarem em guerra, tanto umas com as outras, quanto com os homens, uma guerra pela sobrevivência. No decorrer da história, verificou-se que há uma referência ao título quando Reginald pergunta: “*You girls are really at war, aren't you?*”; a partir dessa indagação, era preciso que o título escolhido fosse também ser usado nessa frase, para que o leitor pudesse estabelecer uma relação entre as ocorrências. Dessa forma, o título foi traduzido por “Garotas em guerra” e a frase de Reginald, como “Vocês, garotas estão realmente em guerra, não estão?”

Escrito a partir do ponto de vista de Reginald Nwankwo, Ministro da Justiça do Biafra, o conto narra uma série de encontros entre ele e Gladys, uma jovem cuja aparência e objetivos na guerra mudam com o passar do tempo. Para Reginald, ela “era apenas um espelho refletindo a sociedade podre que se decompunha desde o centro.”:

A própria postura de Reginald é questionada pela violência da sua rejeição de uma sociedade da qual ele se considera isolado. Nem é dada ao leitor a permissão de ver Gladys como "apenas um espelho", tampouco ela reflete a sua sociedade, é a imagem de Reginald que olha de volta para nós<sup>75</sup> (Innes, 1992, p. 58).

Achebe faz o uso do discurso indireto livre, e não da primeira pessoa na narração. Ainda assim é a “voz” de Nwankwo que ouvimos em todo o conto, a “voz” de um jovem complacente que tem orgulho de si em seu idealismo relativo. Aos poucos, no entanto, percebemos a confusão e a corruptibilidade de sua causaprópria, especialmente em relação às suas atitudes para com as mulheres. Gladys também não assume uma postura passiva em relação aos desejos de Nwankwo; ela expõe as

---

<sup>75</sup>Reginald's own stance is called into question by the violence of his dismissal of a society from which he considers himself detached. Nor is the reader allowed to see Gladys as 'just a mirror', and insofar as she does reflect her society, it is Reginald's image that stares back at us.

incoerências entre o discurso e as atitudes do personagem. Reginald parece ser o herói ao decidir que vai salvar a vida de Gladys, e se considerar, com isso, o salvador da sociedade – na sequência do conto, resolve dar carona para um ex-combatente de guerra, o que foi uma atitude inesperada para seu motorista. No final do conto, há uma virada inesperada e terrível na história. Enquanto Reginald corre para se salvar ao começarem os bombardeios, Gladys se mostra como a verdadeira heroína da história e se sacrifica na tentativa de salvar o soldado aleijado.

A guerra trouxe muita pobreza, depressão e, até mesmo, a desumanização do povo do Biafra, bem como a destruição dos valores tradicionais. Autores envolvidos com a causa, como Achebe, tiveram de presenciar toda a exploração, as mentiras e promessas de prosperidade da ‘nova nação’. Esses três contos se passam em um período da história nigeriana em que as questões de embate entre o velho e o novo já não se colocam mais tão veementemente como anteriormente. Isso quer dizer que as possibilidades de criação linguística ocorrem de forma mais natural, dando assim origem a um ambiente narrativo rico, que se abre para diversas possibilidades de tradução. Além de apresentar inúmeras ocorrências do *pidgin*, os contos são marcados por uma linguagem bélica e de sobrevivência. A partir da análise desses elementos tão essenciais ao texto, entende-se que é possível realizar uma tradução que respeite as marcas descritas da guerra.

### 3.2 Marcas da guerra e estratégias tradutórias

#### Ausências

A ausência é a marca mais evidente nos textos de Achebe após a guerra. Como já foi mencionado, a ausência linguística e cultural do igbo, a falta dos provérbios são características da escrita dos contos do *corpus*. A própria escassez de produção literária já pode apontar para esse atributo de Achebe como autor. Sobre o silêncio literário após grandes conflitos, a escritora estadunidense Sylvia Plath questiona se a humanidade não deve pagar o preço do silêncio da literatura:

Terá nossa civilização, em virtude da desumanidade que praticou e acobertou – somos cúmplices daquilo que nos deixa indiferentes –, perdido o direito a esse luxo indispensável que chamamos literatura? Não para sempre, não em toda parte, mas apenas neste momento e neste lugar, como uma cidade sitiada perde seu direito a passeios noturnos fora das muralhas. (Plath, *apud* Steiner, 1988, p. 73)

A escolha de Achebe pelo termo *tongue-tied* é um grande índice representativo da própria condição emudecida do autor após a guerra. Dos cinco contos que escreveu após a guerra, três apresentam essa expressão. Inserida no conto *The Madman*, a expressão apareceu novamente no conto *Sugar Baby* e em *Girls at War*, *tongue-tied* marca, com isso, uma relação entre os contos pós-conflito. Em *Sugar Baby*, o narrador Mike fala que os personagens voltaram para casa *tongue-tied* após terem sido escurraçados pelo Padre que controlava o centro de mantimentos, por terem pedido açúcar. Em *Girls at War*, a expressão aparece depois que algumas pessoas confundem dois abutres voando com bombardeios. Seria possível traduzir o termo por algo como emudecido ou sem fala, mas, nesse caso, a intenção era que esse termo prendesse a atenção do leitor, para que ele percebesse as ocorrências seguintes dele. Escolhi traduzir como “língua-amarrada”, que soa estranho em português, mas não apaga o entendimento da expressão, como “sem fala” ou “tenso”.

<i>Sugar Baby</i>	
We spent a miserable, <b>tongue-tied</b> hour at the road-junction trying to catch a lift back to Amafo	Passamos uma hora miserável de <b>língua-amarrada</b> no cruzamento da estrada tentando pegar uma carona de volta a Amafo.
<i>Girls at War</i>	

But she remained <b>tongue-tied</b> from her recent fright. Nwankwo saw the opportunity there and took it at once.	Mas ela permanecia de <b>língua-amarrada</b> por conta do susto recente. Nwankwo viu aí uma oportunidade e aproveitou logo.
--	---

No caso dos contos de Achebe, as lacunas deixadas pelos elementos culturais têm significação própria. Por isso a transferência dos itens culturais comunica, mesmo que os itens não sejam inteligíveis. A estratégia de análise componencial, portanto, esvazia o multiculturalismo do texto. Obras literárias multiculturais são multiculturais não apenas por trazerem essa questão à tona, mas também para proporcionar aos leitores um contato com uma gama de culturas. A não-compreensão de determinados componentes culturais é o que proporciona aos leitores a sensação de multiculturalismo.

A dificuldade encontrada por um leitor menos informado, longe de impedir que o leitor experie a obra de forma justa, é o que cria significado para esse leitor. A compreensão plena ou mesmo adequada de outra cultura nunca é adquirida, se os termos próprios de uma cultura são completamente traduzidos. É diferente e essa diferença deve ser respeitada. Na literatura multicultural em inglês de hoje, essa diferença é estabelecida, principalmente, com barreiras à inteligibilidade que são criadas estrategicamente e seletivamente para leitores menos informados, obrigando-os a fazer o trabalho que, em seguida, passa a fazer parte do significado do livro. Não é como se o autor pudesse ter tornado as coisas mais fáceis, mas tivesse se recusado. Tornar as coisas fáceis negaria ao leitor a experiência necessária para chegar a um entendimento da cultura<sup>76</sup> (Dasenbrock, 1987, p. 18).

Essas dificuldades de leitura do texto são, portanto, muito importantes nesses textos multiculturais. Não servem apenas para estabelecer um sabor “local”, deixando alguns leitores de fora. É preciso que os leitores façam um “esforço” para chegarem à “*meaningfulness*” do texto, para com isso expandirem seus horizontes com relação a essa outra cultura. A aquisição dessa compreensão diz mais do que qualquer outra experiência sobre os significados e valores do lócus de uma obra. O escritor sul-africano John Coetzee aborda algumas questões do romance africano em seus ensaios. Cita um trecho de uma entrevista com escritor senegalês Cheikh Hamidou Kane. Indagado se os escritores africanos que escrevem em francês, são

---

<sup>76</sup>The difficulty experienced by a lessinformed reader, far from preventing that readerfrom experiencing the work justly, is what createsmeaning for that reader. A full or even adequate understandingof another culture is never to be gainedby translating it entirely into one's own terms. It isdifferent and that difference must be respected. Inmulticultural literature in English today, that differenceis primarily established by barriers to intelligibilitybeing strategically and selectively raised forthel less informed reader, forcing the reader to dowork that then becomes part of the book's meaning.It is not as if the author could have made thingseasy but refused. Making things easy would have denied the reader the experience needed to come toan understanding of the culture.

publicados na França e lidos muito mais no exterior do que em seus países de origem, não seriam simplesmente escritores franceses de origem africana, Hamidou não hesitou em afirmar que eles eram sim africanos, acrescentando, ainda, que as experiências e as sensibilidades deles eram africanas, e que tinham toda uma tradição oral para se basear, diferentemente de escritores franceses ou ingleses que já tinham séculos de tradição escrita, e até mesmo, literária. Sobre a resposta de Hamidou, Coetzee acrescenta:

Não é uma resposta mística que Cheikh Hamidou está oferecendo aqui. (...) Certamente não é racista. Simplesmente dá um peso adequado para esses intangíveis culturais que, por não serem facilmente contidos em palavras, são facilmente ignorados. A maneira como as pessoas vivem em seus corpos. A forma como movem suas mãos. A maneira como andam. A maneira como sorriem ou franzem a testa. A cadência da voz. A maneira como cantam. O timbre de suas vozes. A forma como dançam. A maneira como se tocam; como os dedos pairam; o toque dos dedos. A maneira como fazem amor. A maneira como se encontram depois de terem feito amor. A maneira como pensam. A forma como dormem. Nós, romancistas africanos, podemos incorporar essas coisas em nossos escritos (e deixe-me lembrá-lo neste ponto que a palavra romance, quando entrou na corrente europeia, não significava quase nada, significava a forma que era sem forma, que não tinha regras, que fez as suas próprias regras, enquanto se formava, era só o que queria dizer) –Nós, romancistas africanos, podemos trazer isso de volta, porque não perdemos o contato com o corpo<sup>77</sup>.

Essa citação de Coetzee ilustra a importância das sutilezas culturais inseridas nas obras de escritores africanos. A escassez de elementos igbo nessas histórias é, portanto, uma marca muito perceptível. A oralidade é um elemento inerente às culturas ágrafas, como era o caso do povo igbo. Na maior parte das culturas centrais, a importância da linguagem escrita supera o valor da tradição oral. No entanto, para o contexto igbo, as formas orais contribuem para a preservação cultural e, com isso, elas mantêm o mesmo nível de valoração que o material escrito. Walter Ong (2002) investiga exatamente o impacto que o uso da escrita trouxe para

---

<sup>77</sup>It is not a mystical response that Cheikh Hamidou is offering here. (...) It is certainly not racist. It merely gives proper weight to those intangibles of culture which, because they are not easily pinned down in words, are easily passed over. The way that people live in their bodies. The way they move their hands. The way they walk. The way they smile or frown. The lilt of their speech. The way they sing. The timbre of their voices. The way they dance. The way they touch each other; how the hand lingers; the feel of the fingers. The way they make love. The way they lie after they have made love. The way they think. The way they sleep. We African novelists can embody these things in our writings (and let me remind you at this point that the word novel, when it entered European currency, meant almost nothing, it meant the form that was formless, that had no rules, that made up its own rules as it went along, that was all it meant)—we African novelists can bring it off because we have not lost touch with the body (Coetzee, 1999, p. 8).

essas comunidades que antes eram ágrafas. O autor estabelece um paralelo entre a oralidade e a cultura escrita e analisa a relação entre o pensamento e sua expressão escrita em culturas orais e que tenham passado por um processo de letramento recente.

Como afirma o escritor sul-africano John Coetzee, “Sabemos, para começar, que o alfabeto, a ideia do alfabeto não teve origem na África. (...) Portanto, na África escrita, os textos, para não falar nem do romance-escrito ainda, são um assunto recente. Será o romance possível sem romance escrito?”<sup>78</sup> A literatura de Achebe apresenta características muito evidentes da oralidade de culturas ágrafas africanas. Esse aspecto da literatura de Achebe corrobora com a oralidade prevista por Coetzee para o romance africano, “o romance africano, o verdadeiro romance africano, é um romance oral. Na folha, é inerte, apenas meio vivo, ele acorda quando a voz o murmura, quando é dito em voz alta”<sup>79</sup>.

Essa oralidade de culturas anteriormente ágrafas está cravada nas obras dos escritores africanos. Ong (2002) aprofunda sua análise sobre as culturas orais e define algumas psicodinâmicas dessa oralidade. Inicia a discussão com a forma como o pensamento é retido e articulado. Para isso, ele deve assumir padrões mnemônicos, para que estejam prontos para serem usados.

O pensamento deles deve existir em padrões altamente rítmicos, equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliterações e assonâncias, em expressões epítéticas e outras expressões formadas, em ambientes temáticos padrões (a reunião, a refeição, o duelo, o "ajudante" do herói, e assim por diante), em provérbios que são constantemente ouvidos por todos, para que venham à mente imediatamente e que são padronizados para a retenção e para recordação imediata, ou em outras formas mnemônicas.<sup>80</sup> (Ong, 2002, p. 34)

O pensamento e até mesmo a sintaxe estão baseados nessa necessidade de memorizar, já que não registravam pela escrita o universo deles. Ong afirma que a

---

<sup>78</sup>We all know, in the first place, that the alphabet, the idea of the alphabet, did not grow up in Africa. (...) Therefore in Africa writing, script, to say nothing of novel-writing, is a recent affair. (...) Is the novel possible without novel-writing

<sup>79</sup>The African novel, the true African novel, is an oral novel. On the page it is inert, only half alive; it wakes up when the voice breathes into it, when it is spoken aloud. (Coetzee, 1999, p. 9)

<sup>80</sup>Your thought must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetitions or antitheses, in alliterations and assonances, in epithetic and other formulaic expressions, in standard thematic settings (the assembly, the meal, the duel, the hero's 'helper', and so on), in proverbs which are constantly heard by everyone so that they come to mind readily and which themselves are patterned for retention and ready recall, or in other mnemonic form.

tradição oral igbo apresenta vários exemplos do padrão de pensamento de alta sofisticação em personagens que foram educados a partir dessa oralidade.

Até mesmo a lei nessas culturas orais está consagrada em ditos, provérbios (...). Um juiz em uma cultura oral é chamado, com frequência, para articular uma série de provérbios relevantes com os quais ele possa chegar a decisões justas de disputas judiciais formais<sup>81</sup>.

Entre os recursos usados por Achebe para lidar com o contexto africano em sua literatura está o uso recorrente de provérbios. Esse uso pode ser explicado por conta do alto nível de elaboração para demonstrar a arte da oralidade do povo igbo. Os provérbios inseridos nas obras de Achebe são usualmente traduzidos diretamente do igbo, o que faz com que fiquem realçados na obra, pois para um leitor de língua inglesa, esses elementos claramente não fazem parte de sua cultura.

O uso de provérbios por Achebe foi uma das formas artísticas que ele encontrou para comentar sobre o comportamento e os atos de seus personagens principais, e é também um rompimento no fluxo narrativo, pois realça um determinado aspecto que o narrador ou o personagem pretende frisar. Com isso, códigos morais e éticos do povo Igbo são parcialmente revelados (Ogbaa, 1992). Conforme afirma Pereira (2009, p. 81), “os provérbios são o elemento de oralidade mais perceptível na escrita de Achebe, pois são frequentemente utilizados pelos personagens e narradores”.

Os provérbios podem ser considerados antigos ou atuais nos hábitos linguísticos das pessoas. São antigos por serem mais comumente proferidos por pessoas mais velhas, que os utilizam como uma forma de transmitir às gerações seguintes os princípios e as sabedorias do povo. E atuais no sentido de que novos provérbios podem ser constantemente criados, desde que estejam de acordo com as convenções para aceitação de um povo (Ogbaa, 1992). Achebe tem domínio sobre esses requisitos formais para a criação de provérbios e consegue incorporá-los às suas obras. Recria provérbios tradicionais do povo igbo, e cria novos, que soam como se fossem antigos. Paul Bandia (2008) alerta para um objetivo dos provérbios que não é apenas trazer a sabedoria dos mais velhos dos vilarejos.

---

<sup>81</sup> The law itself in oral cultures is enshrined in formulaic sayings, proverbs (...). A judge in an oral culture is often called on to articulate sets of relevant proverbs out of which he can produce equitable decisions in the cases under formal litigation

o recurso aos provérbios e às questões retóricas constitui uma estratégia plural: esses dispositivos permitem de fato agregar a coletividade ao discurso, mas também permite livrar o narrador (que se exprime de maneira deturpada) de toda responsabilidade, sublinhar sua modéstia, e enfim evitar o confronto direto em caso de situação conflituosa. Além disso, os provérbios introduzem na narração uma certa opacidade que se inscreve bem na lógica da comunicação indireta, mas que podem constituir um obstáculo tanto para o leitor quanto para o tradutor. Os provérbios são frequentemente criados de modo poético, são sempre concisos, por vezes abruptos, crus e até mesmo vulgares<sup>82</sup>.

Essa característica de isenção do narrador pela inserção do provérbio fica muito clara nesses contos do pós-guerra; o único provérbio usado no conto é agressivo e irônico, traz à tona a violência da guerra, e não é proferido por um sábio, e sim por uma mulher de pouco prestígio social. Apesar de tamanha importância dos provérbios na obra de Achebe, nos contos do corpus há apenas uma ocorrência de provérbio e ele possui características estéticas diferenciadas.

Ao diferenciar a “palavra” da “letra”, Berman (2007, p. 15-16) enfatiza que o caso em que ambas parecem se confundir é na tradução de *provérbios*. Eles quase sempre possuem equivalentes na outra língua e, portanto, traduzi-los “seria encontrar o seu equivalente (a formulação diferente da mesma sabedoria)”. Contudo, o tradutor pode optar pela tradução da letra do provérbio e traduzi-lo “palavra por palavra”. “Traduzir literalmente um provérbio não é simplesmente traduzir ‘palavra por palavra’. É preciso também traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliterações etc”. Berman (2007) diz que no seminário em que apresentou essa proposta, os tradutores rejeitaram essa possibilidade, mas ele alega que

(...) procurar equivalentes não significa apenas estabelecer um sentido invariante, uma idealidade que se expressaria nos diferentes provérbios de língua a língua. Significa recusar introduzir na língua para a qual se traduz a *estranheza* do provérbio original (...), significa recusar fazer da língua para a qual se traduz “o albergue longínquo”. (Berman, 2007, p. 17)

---

<sup>82</sup> Le recours aux proverbes et aux questions rhétoriques constitue une stratégie plurielle : ces dispositifs permettent en effet de faire adhérer la collectivité au discours, mais aussi de dégager le narrateur (s’exprimant de manière détournée) de toute responsabilité, de souligner la modestie de ce dernier, et enfin d’éviter l’affrontement direct en cas de situation conflictuelle. En outre, les proverbes induisent dans la narration une certaine opacité qui s’inscrit bien dans une logique de communication indirecte, mais qui peut constituer un écueil tant pour le lecteur que pour le traducteur. Les proverbes sont souvent formulés sur un mode poétique, ils sont toujours concis, parfois abrupts, voire crus ou encore vulgaires (Bandia, 2005, *apud* Jay-Rayon, 2010).

O provérbio presente no “Garotas em guerra”, proferido por Gladys apresenta ainda a ocorrência de *pidgin*: “*Monkey de work, baboon de chop*”. Esse provérbio costuma ser muito usado no contexto da Nigéria, como explica Adeleye:

O africano se ofende de trabalhar, enquanto alguém usufrui dos frutos de seu trabalho. No *pidgin* da Nigéria, é expresso da seguinte forma: “*Monkey de work, baboon de chop.*” O ditado deriva da experiência do macaco que sobe numa árvore para derrubar frutas, enquanto o babuíno fica no chão, comendo-as<sup>83</sup> (Adeleye, 1992)

Para esse provérbio, escolhi traduzir de forma mais próxima à letra, buscando uma oralidade que mantivesse a rima própria dos provérbios; o resultado foi “Macaco pra trabalhar, babuíno pra papar”. Dessa forma, foi possível manter alguns aspectos da oralidade, como, por exemplo, a contração de “para” por “pra”, e o uso do verbo “papar”, que é um verbo informal para o ato de comer. Além disso, foi possível manter um certo ritmo, já que as duas orações ficaram com exatamente o mesmo número de sílabas em português (sete) e há ainda a rima de “trabalhar” com “papar”. O provérbio foi inserido na tradução em itálico para que sua presença ficasse mais marcada na leitura e não passasse despercebido.

<p>'Well, my dear girl, I don't traffic in foreign exchange and I don't have meat in my fridge. We are fighting a war and I happen to know that some young boys at the front drink gari and water once in three days.'</p> <p>'It is true,' she said simply. '<b>Monkey de work, baboon de chop.</b>'</p>	<p>- Então, minha querida garota, não faço tráfico com operação de câmbio e eu não tenho carne na minha geladeira. Estamos lutando uma guerra e eu por acaso sei que alguns jovens garotos da frente de batalha bebem gari e água uma vez a cada três dias.</p> <p>- É verdade, ela disse apenas. <b>Macaco pra trabalhar, babuíno pra papar.</b></p>
---	---

O provérbio reflete a ironia do texto, pois ressalta a postura inconsistente de Nwankwo com relação à guerra. Acabara de convidar Gladys para uma festa, pois estava vivendo uma vida de solteiro na cidade, e logo depois, assume o papel moralizador de lembrá-la que estão numa guerra com pessoas morrendo de fome, e

<sup>83</sup> In: [http://department.monm.edu/history/faculty\\_forum/AFRICAN.htm](http://department.monm.edu/history/faculty_forum/AFRICAN.htm)

The African resents (who does not?) working, while somebody else enjoys the fruit of his labour. In Nigerian pidgin English, it is expressed thus: "Monkey de work, baboon de chop." The dictum is derived from the experience of the monkey which climbs a tree to pluck fruits, while the baboon stands on the ground, eating them.

ela, portanto, não deveria estar à procura de carne. No final das contas, Gladys demonstra um posicionamento crítico, ao inserir o provérbio, e revelar que naquela situação havia aqueles que sofriam com o conflito e outros que se beneficiavam dele.

A ausência de elementos da cosmologia e da divindade do povo igbo também não passa despercebida. Em todos os outros contos, há sempre referência a alguma entidade igbo (ex.: Agbala, Alusi, Ani, Ikenga). Nesses três contos, no entanto, todas as referências religiosas são cristãs. Em *Civil Peace*, o narrador repete quatro vezes a frase “Nothing puzzles God” [Não há enigmas para Deus]. Quando se referia aos deuses igbo, a palavra *god* aparece com a inicial minúscula. Esse Deus, com letra maiúscula é o Deus cristão. Por conta disso, mantive a mesma grafia maiúscula em português. Os outros contos [*Sugar Baby* e *Girls at War*] fazem alusão a elementos religiosos cristãos também. Em ambos, as igrejas cristãs gerenciam os depósitos de suprimentos.

### Léxico de guerra

A escolha do corpus marca um período histórico da Nigéria – o foco central desses contos recai sobre as questões da guerra separatista. As questões relacionadas ao conflito estão presentes na escolha lexical dos contos ainda que o autor não esteja narrando situações propriamente bélicas. O conto “Paz civil”, por exemplo, é o primeiro conto com temática da guerra explícita. Narra a reconstrução da região no pós-guerra. O conto começa com a saudação “*Happy survival*”<sup>84</sup>, que se tornou usual após o conflito do Biafra. Era uma comemoração espontânea, que virou, inclusive, letra de música em igbo, e, por um bom tempo, os igbos trocavam essa saudação uns com os outros com grande exaltação. Para manter essa referência à música em igbo e para manter a veracidade da saudação, a expressão em inglês foi mantida na tradução.

Jonathan Iwegbu counted himself extraordinarily lucky. <b>Happy survival!</b> meant so much more to him than just a	Jonathan Iwegbu se considerava um tipo sortudo. “ <b>Happy survival!</b> ” significava muito mais para ele que apenas uma
---	---

<sup>84</sup> “Happy Survival!”, “Happy Survival! Nne”, “Happy Survival! Nna”, “Happy Survival! Nwannem”, “Happy Survival! Nwanna”, “Happy Survival! Nwunyem”, “Happy Survival! Oriaku”, “Happy Survival! Dim”, “Happy Survival! Kedu?”, “Happy Survival! Ndeewo”, “Happy Survival! Ke Kwanu?”, “Happy Survival! Odogwu”, “Happy Survival! Okee Mmadu”, “Happy Survival! Dianyi”, “Happy Survival! Umu Igbo”, “Happy Survival Ndiigbo”

current fashion of greeting old friends in the first hazy days of peace.	forma de cumprimentar velhos amigos nesses primeiros nebulosos dias de paz.
--	---

Outra palavra que atua como índice do contexto de sobrevivência é *destitute*, pois segundo o *Oxford dictionary*, é alguém “extremamente pobre, que não possui meios para se prover<sup>85</sup>”. É importante que a tradução tente se ater às ocorrências de significado dessas palavras, porque elas constroem um fio geral, um corte geral dessas narrativas que está ligado à escassez, à sobrevivência, à resistência, à falta, ao esvaziamento da vida. Como a definição de “destituído” está mais associada a falta de emprego, escolhi traduzir como desprovido, que engloba o sentido mais geral da falta. Segundo Houaiss (2009), é “a que falta, que não tem ou foi privado de (algo), carecido”.

He got a destitute carpenter with one old hammer, a blunt plane and a few bent and rusty nails in his tool bag	Ele arranhou um <b>carpinteiro desprovido</b> , com um martelo velho, uma plaina cega e alguns pregos tortos e enferrujados em sua sacola de ferramentas
--	--

Na década de 1970, após toda a destruição, quando os igbos foram reintegrados à Nigéria, o governo do país adotou uma estratégia econômica que deixou os sobreviventes igbos numa situação muito precário. Com o fim da República do Biafra, a moeda instituída pelo novo país foi recolhida. Conhecido como o dinheiro rebelde, aqueles que entregassem todas as economias conquistadas com essa moeda recebiam do banco o equivalente a vinte libras. Segundo o *Oxford dictionary*<sup>86</sup>, a expressão *ex-gratia* em inglês refere-se a pagamento, “é feito por uma sensação de obrigação moral, e não por qualquer requisito do âmbito legal”<sup>87</sup>.

O narrador afirma, logo após explicar a *ex-gratia* que as pessoas chamavam a gratificação de *egg-rasher*, pois não conseguiam pronunciar o nome oficial. *Egg-rasher* faz referência aos ovos e bacon, fazendo clara alusão ao *English breakfast*, provavelmente um café-da-manhã impossível naquele momento do pós-guerra. A tradução deve ao menos conter algumas dessas várias possibilidades de

<sup>85</sup> Extremely poor and lacking the means to provide for oneself

<sup>86</sup> Disponível em <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/ex-gratia>

<sup>87</sup> done from a sense of moral obligation rather than because of any legal requirement

interpretação. Apesar de o narrador deixar claro que as pessoas não conseguiam pronunciar a palavra, a referência a comida que não fazia parte do cardápio dos personagens parece ser muito relevante.

*Ex-gratia* foi então traduzido como “gratificação”, que segundo o dicionário Houaiss (2009), é “pagamento adicional, não condicionado à obrigação contratual, concedido a um funcionário como gratidão à sua colaboração ou como prêmio aos resultados do trabalho”. Para manter a referência a alimentos, a tradução de *egg-rasher* ficou como “grãodipão”. Essa opção, no entanto, distancia a possibilidade de que a troca das palavras ocorra por dificuldade na pronúncia, ainda assim, aponta para um momento em que, por conta da privação, tudo era imediatamente associado à comida.

Nesse conto, as referências ao dinheiro são inúmeras, e a história toda gira em torno dessa questão. No trecho:

A tarifa padrão por viagem era de seis libras e aqueles que tinham o dinheiro ficavam apenas contentes de se livrar de um pouco dele assim. Ao final de duas semanas, fizera uma pequena fortuna de cento e quinze libras.

His standard charge per trip was six pounds and those who had the money were only glad to be rid of some of it in this way. At the end of a fortnight he had made a small fortune of one hundred and fifteen pounds.

À primeira vista, parece muito estranho que as pessoas queiram se livrar do dinheiro. Por isso é um trecho que apresenta dificuldades de entendimento. É só em outro momento do conto que Achebe relata que duas moedas estão em jogo. Pelo valor dos serviços, podemos entender que aqui se trata da moeda do Biafra, que vale menos. As pessoas ficavam felizes de se livrar daquela moeda que agora era inútil, marcada pela guerra, dinheiro dos rebeldes. No entanto, Achebe não explica, deixa o leitor desavisado confuso. Insere um possível câmbio das moedas alguns parágrafos à frente:

Ele arranhou um carpinteiro destituído, com um martelo velho, uma plaina cega e alguns pregos tortos e enferrujados em sua sacola de ferramentas, para transformar os diversos pedaços de madeira, papel e metal em porta e persianas, **por cinco xelins da Nigéria ou cinquenta libras do Biafra.**

He got a destitute carpenter with one old hammer, a blunt plane and a few bent and rusty nails in his tool bag to turn this assortment of wood, paper and metal into door and window shutters **for five Nigerian shillings or fifty Biafran pounds.**

O narrador insere outros comentários irônicos sobre a existência de uma moeda que é completamente insignificante. Eles podem passar despercebido caso o leitor não perceba a existência das duas moedas:

- (1) Seus filhos catavam mangas perto do cemitério militar e vendiam para as mulheres dos soldados por algumas moedas – moedas de verdade agora  
 (1) His children picked mangoes near the military cemetery and sold them to soldiers' wives for a few pennies--real pennies this time  
 (2) (...) abriu um bar para os soldados e para as poucas pessoas sortudas com dinheiro bom.  
 (2) (...) opened up a bar for soldiers and other lucky people with good money.

Apesar de não ter inserido uma nota explicativa ou nenhuma paráfrase para clarificar a situação econômica do país, após a leitura das inserções do próprio narrador, é possível que os leitores percebam ao menos a existência de duas moedas.

No momento em que se refere às filas do lado de fora do Tesouro, o narrador parece querer aludir aos golpes e contragolpes ocorridos no país. Em inglês, afirma que havia *queues e counter-queues*. O termo *counter-queues*, no entanto, não é dicionarizado, e tem uma sonoridade muito próxima à *counter-coups*. As duas palavras [*queues e coups*] são importações do francês, o que pode mais uma vez remeter a uma relação entre ambas. No entanto, como essa possível menção aos golpes que foram recorrentes no país nesse período, a tradução também não inseriu essa interpretação de forma evidente. Acrescentamos a palavra “grupo”, que sonoramente se aproxima de “golpe”.

after five days of endless scuffles in queues and counter-queues in the sun outside the Treasury	depois de cinco dias de tumultos intermináveis nas <b>filas de grupos</b> e <b>contra-grupos</b> debaixo do sol do lado de fora do Tesouro
--	--

Outro grande índice do sentimento geral do país está indicado pela palavra “relief”. Nos contos *Sugar Baby* e *Girls at War*, há onze ocorrências da palavra *relief*, que em inglês, possui caráter polissêmico. O contexto da guerra admite dois sentidos mais gerais para a palavra: *relief* pode ser entendida como “um sentimento de felicidade porque algo desagradável não ocorreu ou acabou<sup>88</sup>”, e também como “a comida, o dinheiro, ou os serviços fornecidos como auxílio para pessoas que

<sup>88</sup> *Cambridge*: a feeling of happiness that something unpleasant has not happened or has ended.

necessitam<sup>89</sup>. O *relief* representa o alívio por ser um sobrevivente da guerra e representa também a ajuda e o socorro que eram negociados pelo povo no período do bloqueio da guerra. As traduções para a palavra variavam de acordo com o sentido em que fosse empregada. Tal escolha foi necessária para que o texto em português pudesse dar conta da polissemia do vocábulo em inglês. Apesar dessa impossibilidade, as escolhas mantiveram um padrão, conforme ilustrado no quadro abaixo.

<b>Sugar Baby</b>	
Another friend at the Directorate told me about a certain Father Doherty who lived ten miles away and controlled <b>Caritas relief stores</b> for the entire district.	Um outro amigo do Diretório me contou de um tal Padre Doherty que morava a dezesseis quilômetros e controlava o <b>depósito de suprimentos da Cáritas</b> do distrito inteiro.
found Father Doherty in a reasonably good mood for a man who had just spent six nights running at the airport unloading <b>relief planes</b> in pitch darkness under fairly constant air bombardment and getting home at seven every morning to sleep for two hours	encontramos Padre Doherty razoavelmente de bom humor para um homem que acabara de passar seis noites correndo até o aeroporto para descarregar os <b>aviões de suprimentos</b> na escuridão total sob bombardeio aéreo praticamente constante e chegando em casa às sete toda manhã para dormir por duas horas.
We said yes thinking that in this very home and citadel of Caritas whose very air reeked <b>solid relief</b> one could be sure that coffee would mean with sugar and milk	Dissemos que sim pensando que ao menos nessa casa e fortaleza de Cáritas em que o próprio ar fedia a <b>socorro sólido</b> , tinha-se a certeza de que café significaria com açúcar e leite.
<b>Girls at War</b>	
he had gone to Nkwerrri in search of <b>relief</b>	fora para Nkwerrri em busca de <b>suprimento</b>
the starved crowds that perpetually hung around <b>relief centres</b> made crude, ungracious remarks	multidões famintas, que se arrastavam permanentemente pelos <b>centros de suprimento</b> , faziam comentários cruéis e indelicados
He had a wife and four children living in the remote village of Ogbu and completely dependent on what <b>relief</b> he could find and send them	Tinha uma esposa e quatro filhos morando no vilarejo remoto de Ogbu e eram completamente dependentes dos <b>suprimentos</b> que ele conseguisse encontrar e enviar a eles.
A humorist in the crowd called them Fighter and Bomber and everyone laughed <b>in relief</b>	Um engraçadinho na multidão os chamou de Caça e Bombardeiro e todos riram <b>de alívio</b>
I don't make money trading with the enemy or selling <b>relief</b> or...	Não ganho dinheiro negociando com o inimigo ou vendendo <b>suprimento</b> ou...
a pilot he knew well had been killed in a crash at the airport last night, flying <b>in relief</b> in awful weather	um piloto que ele conhecia morrera na noite anterior num acidente no aeroporto, voando com <b>suprimentos</b> num péssimo tempo.
Occasionally a <b>relief plane</b> passed overhead	De vez em quando um <b>avião de suprimentos</b> sobrevoava a casa

<sup>89</sup> *Cambridge*: food, money, or services that provide help for people in need.

He assembled for her half of the food he had received at the <b>relief centre</b> the day before	Juntou para ela metade da comida que tinha recebido do <b>centro de suprimentos</b> no dia anterior.
--	--

É lamentável que não fosse possível manter a polissemia da palavra “*relief*”, utilizando uma só palavra, pois acreditamos que esse, na verdade, é um termo chave que guia a atmosfera dos contos. O alívio, o socorro ou o suprimento, principalmente o alívio da fome pelo suprimento da comida, aparecem como objetivo constante dos personagens ali representados. Eles são descritos no mais biológico dos instintos, que é a busca pela sobrevivência a todo custo.

Os contos indicam que essa ajuda que recebem é proveniente de centros de suprimentos gerenciados por igrejas. Presente em *Sugar Baby* e em *Girls at War*, Cáritas é a Confederação de Organizações Humanitárias da Igreja Católica, atua em mais de duzentos países, e tem a “missão de tentar construir um mundo melhor”. De um outro lado, o outro depósito citado pertence ao Conselho Mundial de Igrejas é a principal organização ecumênica internacional. Apesar de ecumênica, não inclui a participação da Igreja Católica; reúne entre os membros as Igrejas: Ortodoxa, Anglicana e Protestante. A presença dessas entidades religiosas divergentes ressalta a divisão do mundo fraturado, pois mesmo em situação de ajuda [*relief*] ainda existem rivalidades, como Nwankwo ilustra no seguinte trecho:

Reginald Nwankwo morava em Owerri naquele tempo. Mas nesse dia fora para Nkwerrri em busca de **suprimento**. Da Caritas de Owerri, conseguira algumas peças de peixe seco, um pouco de carne enlatada, e produtos americanos horríveis com nome de Fórmula Dois, que para ele eram certamente algum tipo de ração. Mas sempre tinha uma vaga desconfiança **de que não ser católico não era vantajoso diante das Cáritas**. Foi então ver um velho amigo que chefiava o depósito do Conselho Mundial Igrejasem Nkwerrri para procurar por outros itens como arroz, feijão e aquela farinha excelente conhecida como gari do Gabão.

Reginald Nwankwo lived in Owerri then. But that day he had gone to Nkwerrri in search of **relief**. He had got from Caritas in Owerri a few heads of stock-fish, some tinned meat, and the dreadful American stuff called Formula Two which he felt certain was some kind of animal feed. But he always had a vague suspicion that not being a Catholic put one at a disadvantage with Caritas. So he went now to see an old friend who ran the WCC depot at Nkwerrri to get other items like rice, beans and that excellent cereal commonly called Gabon gari.

Para um leitor que não conheça as diferenças entre as organizações, essa associação de rivalidade é difícil de apreender. Para deixar evidenciar um pouco mais

esse contexto de conflito, escolhi colocar o nome da organização CMI por extenso, em vez de deixar apenas a sigla, que acabou tendo uma importância maior para a obra ao ser usada novamente no trecho seguinte. A sigla foi ressignificada para dar voz ao grito dos manifestantes.

No trecho em que a fala dos manifestantes é apresentada, optou-se por manter os gritos próximos da forma como apareceram no original. O narrador diz que alguém grita *Irevolu* e os outros respondem *Shum*, que faz referência *arevolution*; escolhi traduzir por algo o mais próximo possível. A grafia do possível sufixo *tion* em *irevolution* aparece no conto como *shum*, e indica a ocorrência de *pidgin*, por associação fonética, o *shum* foi traduzido por “chão”. O segundo grito do grupo é *isofeli*, que segundo Ehling (2001), significa então “*Do you eat with them?*”, ou seja, “você come com eles”. Traduzi por algo mais próximo desse sentido, apesar de o termo *isofeli* causar incompreensão em um leitor de língua inglesa, não é uma palavra em igbo, e sim *pidgin*. *Isofeli* foi traduzido por “Come co’ eles”. Apesar de não estar escrito em português padrão, é possível compreender o texto em português, com isso, a incompreensão do trecho foi perdida. Segundo Emenyonu:

A ironia desse trecho reside no fato de que a multidão reconhecia que era parte da revolução apenas até o ponto de combater na guerra e sofrer pela causa. Mas para a pergunta *isofeli?* Você compartilha com eles da comida e do banquete. A resposta dura é “De jeito nenhum, nunca!”<sup>90</sup> (Emenyonu, 1973, p. 84)

Este trecho é marcado, portanto, pela crítica muito presente no conto de que há aqueles que estão se sacrificando pela guerra. Por outro lado, há os que apenas se beneficiam dela. Escolhi sanar essa incompreensão do texto, por acreditar que a crítica presente nele era importante. A palavra *Mba* ao final da manifestação significa “não, de jeito nenhum” em igbo. Além de ser a única ocorrência de igbo dos três contos, escolhi não traduzir a palavra para que parte da incompreensão do trecho fosse preservada.

No caso do penteado usado pela personagem Gladys, o narrador afirma que era chamado de “*air force base*”. Optou-se por traduzir a expressão literalmente, “base aérea”, pois não foi possível encontrar uma explicação ou descrição do

---

<sup>90</sup> The irony in this piece is that the crowd acknowledged that they are part of the revolution only so far as fighting the war and suffering for the cause. But to the question *isofeli?*; “Do you share with them in the eating and feasting?”, the stark reply is “Not at all, Never!”

penteados. Ao manter a expressão, conserva-se o caráter militar, apesar de não possibilitar que o leitor forme uma imagem de como seria o penteado. Imagina-se que tal penteado seja formado por duas tranças de raiz paralelas, que formariam a imagem de uma pista de pouso no topo da cabeça das moças, mas não foi possível confirmar tal hipótese.

No conto *Girls at War*, há uma grande quantidade de vocabulário com referências bélicas que assumem conotações sexuais em alguns momentos. A sobrevivência, como não poderia deixar de ser, está ligada também ao sexo e às atividades que o envolvem. Assim, outras expressões atribuem ao texto um caráter mais sexual. Na frase “*We are impregnable*”, utilizada para descrever as mulheres no contexto da guerra, percebe-se que *impregnable* é usado tanto no sentido de “invencíveis”, quanto no sentido de serem mulheres que não engravidam, ou seja, que não se submetem às vontades masculinas. Para dar conta dos dois sentidos, optou-se pela tradução como “Somos impenetráveis”, que apesar de não inserir o sentido de gravidez em si, contém uma referência sexual clara.

Referindo-se à amiga de Gladys, Reginald a caracteriza como *good-time girl friend*; como ele está desabonando essa amizade, optou-se por traduzir como “amiga biscate”. A palavra “biscate” remete a um serviço simples, de pouca importância, é também uma expressão obsoleta, segundo o Houaiss, para prostituta de rua, e foi, com isso, uma forma de demonstrar a opinião de Reginald sobre as mulheres nesse estágio da guerra. Hoje em dia, a palavra “biscate” pode ser considerada antiga; a expressão poderia ser representada como “mulher fácil” num vocabulário atual.

Em alguns momentos, o vocabulário da guerra se fundiu ao vocabulário sexual do conto. Quando Gladys propõe que ela e Reginald tenham relações sexuais, ela diz “*You want to shell*”, a palavra *shell* foi empregada aqui com a conotação de relação sexual. No entanto, ela possui várias acepções, inclusive o sentido de “explosivo” e “bombardear”. Essa expressão assusta o personagem masculino pelo linguajar chulo e por ser uma proposta direta. Para preservar essa dupla conotação, termo militar e expressão sexual de baixo calão, optou-se por traduzi-la pela expressão “Quer meter o canhão”. Sob essa mesma perspectiva, ela exige que Reginald “*don't pour in troops*”; traduzido como “não descarrega em mim”, mantendo-se assim a dupla conotação de “pour in troops”, que seria uma expressão militar, liberar as tropas, e também sexual, ejacular.

No trecho: “*But it was only an excuse to dance in the dark and make the girls giggle, for the sound of the Intruder was well known*”, a expressão “*make the girls giggle*” possui um teor sexual. Por conta disso, utilizaram na tradução, expressões que também remetesse a uma conotação sexual como “no escurinho e provocar risinhos nas garotas”. A palavra *Intruder* está grafada com letra maiúscula, pois era como “os egípcios que pilotavam aviões russos para lutar contra o Biafra, em favor do governo da Nigéria, eram chamados<sup>91</sup>”. Por conta dessa referência histórica, o termo também aparece grafado com letra maiúscula na tradução; o trecho acima foi, portanto, traduzido como: “Mas era apenas um pretexto para dançar no escurinho e provocar risinhos, porque o som do Intruso era bem conhecido”.

O contexto da guerra aparece nas mais diversas situações no conto *Girls at War*, até mesmo no nome da banda que irá tocar na festa. O nome da banda – Sound Smasher – foi traduzido para ressaltar a presença do bélico mesmo nas comemorações, “Esmagadores do Som” ficou sendo o nome da banda em português. Até mesmo a bebida da festa aponta para um momento de guerra; a aguardente recebera o apelido de ‘*tracer*’, um tipo de munição que deixa um rastro luminoso após ser lançado, de tal modo que sua mira possa ser ajustada com maior precisão para acertar o alvo. Em português, a arma recebe o nome de “traçante”.

A outra referência a bebidas é feita somente pelas marcas; o narrador relata o momento em que dois homens brancos chegam à festa trazendo um *Courvoisier* e um *Scotch*. O narrador não identifica as bebidas como sendo, respectivamente, um *cognac* francês, ou um *whisky* escocês. Na festa, os convidados tinham essa aguardente caseira em abundância, e passam a ter essas duas outras bebidas vindas do exterior levadas pelos rapazes da Cruz Vermelha. Portanto, no próprio contexto do conto, elas também são vistas como externas à Nigéria; na tradução, manteve-se essa percepção ao compará-las com aguardentecaseira. Para a expressão “*bringers of death*”, como estava se referindo aos aviões, optou-se por traduzir como “carregadores da morte”, assim, seria possível estabelecer uma relação entre os aviões, como “cargueiros” e a característica dos ataques aéreos causarem as mortes também.

Segue abaixo as tabelas de cada um dos contos com as ocorrências do léxico de guerra e suas respectivas traduções.

---

<sup>91</sup> In: <http://www.africafiles.org/article.asp?ID=5549>

Civil Peace	
One day at the height of the war it was <b>commandeered</b> 'for urgent military action'	Um dia, no auge da guerra, fora <b>requisitada</b> para uma 'ação militar urgente'.
nor yet the two stars of his rank done obviously in a hurry in biro	nem mesmo as duas estrelas de sua <b>graduação</b> feitas obviamente com pressa com caneta bic
the two pounds with which he had been going to buy firewood which his wife, Maria, retailed to camp officials for extra stock-fish and corn meal	duas libras, que usaria para comprar lenha que sua mulher, Maria, <b>trocava</b> , com os <b>funcionários do acampamento</b> por peixe seco e farinha de milho
When he dug it up again a year later after the <b>surrender</b>	Quando cavou novamente um ano mais tarde, depois da <b>rendição</b>
He had to be extra careful because he had seen a man a couple of days earlier collapse into near-madness	Tinha que ter cuidado extra porque vira um homem alguns dias antes quase <b>sucumbir</b> à loucura

Sugar Baby	
On the third day I really lost patience with him and told him a few harsh things about <b>fighting a war of survival</b>	No terceiro dia, perdi realmente minha paciência e disse a ele algumas palavras duras sobre <b>lutar uma guerra de sobrevivência</b>
running at the airport unloading <b>relief planes</b> in pitch darkness under fairly constant air bombardment	correndo até o aeroporto para descarregar os <b>aviões de suprimentos</b> na escuridão total sob <b>bombardeio aéreo</b> praticamente constante
judicious praise (if not flattery) was still a <b>weapon</b> which even saints might be vulnerable to.	o elogio sensato (senão bajulação) era ainda uma <b>arma</b> a que até mesmo os santos estavam vulneráveis
In the end we walked the ten miles again but now in the withering heat and fear of midday air raid.	No fim das contas, andamos dezesseis quilômetros de novo, mas agora no calor escaldante e com medo dos <b>ataques aéreos</b> de meio-dia.
So I steered myself to a retrieving joke, retrieving albeit with a razor-edge.	Então me guiei para uma piada de retratação ainda que com o <b>gume afiado</b> .

Girls at War	
That was in the first <b>heady</b> days of <b>warlikepreparation</b> when thousands of young men (and sometimes women too) were	Foi nos primeiros <b>arrebatadores</b> dias de preparo <b>bélico</b> quando milhares de rapazes (e por vezes mulheres também) eram

daily turned away from <b>enlistment centres</b> because far too many of them were coming forward <b>burning</b> with readiness to <b>bear arms in defence</b> of the <b>exciting</b> new nation.	diariamente dispensados dos <b>centros de alistamento</b> porque se apresentavam em excesso, <b>queimando de ansiedade</b> para <b>carregar armas em defesa</b> da <b>excitante</b> nova nação.
The second time they met was at a <b>check-point</b> at Awka.	A segunda vez que se encontraram foi em um <b>posto de controle</b> em Awka.
then you could not really be one of the <b>big people</b>	então você não era de fato um dos <b>chefões</b>
Two constables carrying <b>heavy Mark 4 rifles</b> were watching distantly from the roadside	Dois guardas segurando <b>pesados rifles Mark 4</b> assistiam à cena de longe da pista
That was the day he finally believed there might be something in this talk about <b>revolution</b> . He had seen plenty of girls and women <b>marching</b> and <b>demonstrating</b> before now.	Foi nesse dia que ele finalmente deu algum valor para esse papo de <b>revolução</b> . Já vira muitas garotas e mulheres <b>marchando</b> e <b>protestando</b> antes.
But so did the little kids who marched up and down the streets at the time <b>drilling</b> with sticks and wearing their mothers' soup bowls for steel <b>helmets</b> . The prime joke of the time among his friends was the <b>contingent</b> of girls from a local secondary school	Assim como as criancinhas que <b>marchavam</b> para cima e para baixo na rua, <b>praticando</b> com varas e usando as tigelas de sopa de suas mães como <b>capacetes</b> de aço. A principal piada da época entre os amigos era sobre o <b>contingente</b> de garotas de uma escola secundária local
nor at the talk of revolution, for he had seen it in <b>action</b> in that young woman	nem mesmo do papo de revolução, que estava <b>em ação</b> naquela jovem
Death and starvation having long chased out the <b>headiness</b> of the early days, now left in some places blank resignation, in others a rock-like, even <b>suicidal, defiance</b>	Morte e fome, que há muito expulsaram o <b>arrebatamento</b> dos dias anteriores, deixavam agora, em alguns lugares, resignação vazia, em outros, uma <b>rebeldia</b> , firme como rocha, até mesmo <b>suicida</b> .
It was a <b>tight, blockaded</b> and <b>desperate</b> world but none the less a world--with some goodness and some badness and plenty of <b>heroism</b>	Era um mundo <b>tenso, bloqueado</b> e <b>desesperado</b> , mas ainda assim era um mundo – com alguma bondade e alguma maldade e bastante <b>heroísmo</b>
in out-of-the-way <b>refugee camps</b> , in the damp tatters, in the hungry and <b>bare-handed courage</b> of the first <b>line of fire</b> .	em <b>campos de refugiados</b> afastados, nos trapos abafados, na fome e na <b>coragem das mãos vazias</b> na <b>linha de frente</b>
The three <b>scrambled out</b> of the car and stumbled for the bush, <b>necks twisted</b> in a backward search of the sky.	Os três <b>se atropelaram</b> para fora do carro e tropeçaram para o mato, <b>pESCOÇOS torcidos</b> para trás em busca do céu
He hated the parties and frivolities to which his friends <b>clung</b> like <b>drowning men</b>	Odiava as festas e as frivolidades a que seus amigos se <b>agarravam</b> como se estivessem se <b>afogando</b>
Too many girls were simply too easy those days. <b>War sickness</b> , some called it.	Muitas garotas eram simplesmente fáceis demais naqueles dias. <b>Mal de guerra</b> , alguns diziam.

As they <b>scuttled</b> towards the bunker of palm stems and red earth, covering their heads with their hands and stooping slightly in their flight, the entire sky was exploding with the <b>clamour of jets</b> and <b>the huge noise</b> of homemade <b>anti-aircraft rockets</b> .	Enquanto se <b>esgueiravam</b> para o <i>bunker</i> de caules de palmeiras e terra vermelha, cobrindo suas cabeças com as mãos e se inclinando levemente em sua fuga, o céu inteiro estava <b>explodindo</b> com o <b>estampido dos jatos</b> e o <b>enorme barulho de foguetes caseiros antiaéreos</b> .
the guns, late to start and also to end, had all <b>died down</b> again	as armas, que começaram tarde e também terminaram tarde, tinham todas <b>se extinguido</b> novamente.
'She will come back on an <b>arms planeloaded</b> with shoes, wigs, pants	Ela vai voltar em um avião de <b>transporte de armas carregada</b> de sapatos, perucas, calças
A head of stockfish, that's all, or one American dollar and they are ready to <b>tumble</b> into bed.'	Uma peça de peixe seco, só isso, ou um dólar americano e elas estão prontas para <b>tombar</b> na cama.
In the threatening silence following the <b>explosion</b> one of the young officers walked up to him and gave him three <b>thundering</b> slaps	No silêncio ameaçador que seguiu à <b>explosão</b> , um jovem oficial se aproximou e deu três tapas <b>fulminantes</b> nele
make their hundreds of thousands by sending young men to <b>hazard</b> their lives bartering <b>looted</b> goods for cigarettes behind enemy lines	arrecadam suas centenas de milhares ao mandar jovens <b>arriscarem</b> suas vidas fazendo escambo de produtos <b>saqueados</b> por cigarros além das divisas inimigas
Or perhaps some vulgar and cowardly army officer full of <b>filthy barrack talk</b>	Ou talvez algum oficial militar banal e covarde cheio de <b>conversas imundas de quartel</b> imundo
Something on which he could <b>anchor his saving operation</b> .	Alguma coisa na qual ele poderia <b>ancorar sua operação de salvamento</b> .
the car finally spluttered to life shooting out enormous clouds of black smoke from the exhaust.	o carro finalmente <b>reagiu para a vida</b> cuspidando uma enorme nuvem de fumaça cinza do escapamento.
The driver <b>jammed</b> his foot on the brakes and then turned his head towards his master in bewilderment.	O motorista <b>enfiou</b> o pé no freio e se virou na direção do seu patrão, aturdido.

### ***Pidgin English***

Os contos do corpus foram publicados e provavelmente escritos a partir de 1971, mais de dez anos após a independência da Nigéria. Nesse momento o *pidgin* se funde à escrita de Achebe de forma mais contundente. Sobre as características do inglês em regiões como a Nigéria, cabe mencionar que o *British Council* estabelece três categorias para os falantes do inglês: o ENL (English Native Speaker, que é o

inglês do falante nativo); ESL (English Second Language, o inglês como segunda língua); EFL (English Foreign Language, o inglês como língua estrangeira).

Essa categorização delimita a forma como as pessoas, em cada uma dessas situações, se relacionam com a língua inglesa, e também o domínio que possuem do idioma. O *Council* prevê a existência de variações regionais, e chega a descrever as particularidades do “pidgin English”, que pode ser definido como ‘uma criação nacional ou regional, que mescla ao inglês usual termos e pronúncias indígenas, criando uma *língua franca* própria do país ou de uma certa área geográfica’ (Sébillé-Lopez, 2005, p.106). Pode ser definido como a junção de termos de línguas locais em um inglês com uma gramática e uma fonética mais simplificadas.

A Nigéria é um país que tem o inglês como segunda língua, eo “pidgin English” naquela região é muito desenvolvido. O *pidgin* predomina, principalmente, no sul do país, em uma área extensa próximo à costa e, em sua maioria, nos espaços urbanos. Sébillé-Lopez (2005) afirma que, segundo os linguístas nigerianos, é possível identificar quatro tipos diferentes de “pidgin English”, que podem ser divididos por regiões, do oeste para o leste – pidgin de Benin, de Lagos, do Delta e do Cross River. Como ele concluiu, o interessante é perceber que “essas formas originais de inglês foram desenvolvidas sobretudo onde a colonização britânica é mais antiga (p. 106)”. O pidgin nigeriano tem sido adotado como uma ferramenta para escrita literária. Essa prática é muito relevante para a escrita de Achebe, porque permite que ele expanda suas possibilidades de escrita em inglês com a maleabilidade apresentada pelo pidgin.

Há uma discussão com relação à nomenclatura que o pidgin da Nigéria deveria receber, o que tem uma relação clara com as definições fluidas de *pidgin*, crioulo e *broken English*. O *Ethnologue: Languages of the World*<sup>92</sup> é um trabalho de referência sobre a catalogação de todas as línguas vivas e conhecidas do mundo. Reúne, desde 1951, centenas de linguístas e outros pesquisadores em todo o mundo. Segundo o site, o Pidgin da Nigéria pode ser também chamado de Broken English, Brokin, Brokun, Nigerian Creole English, Nigerian Pidgin English.

Alguns linguístas, como Julia Burg (2009), também não fazem distinção entre o *Pidgin English*, o *Broken English* e o *Nigerian English*; eles optam por alguma dessas nomenclaturas. Assim é possível encontrar dicionários de *Nigerian English* ou

---

<sup>92</sup> Dados disponíveis em < <http://www.ethnologue.com/> >

*Nigerian Pidgin English*. Blench, autor de “*A Nigerian English Dictionary*” afirma que há uma distinção entre o inglês da Nigéria e o *pidgin English*. Não seria possível, no entanto, determinar o limite exato entre eles, pois essa fronteira varia de falante para falante. Ainda assim, para ele “algumas expressões são consideradas estritamente *pidgin*, como *pickin*, que significa criança e *sabi* que significa saber”<sup>93</sup>. Percebe-se, portanto, que há uma dificuldade em definir os dois termos. Mesmo Achebe utiliza em seus romances tanto o *broken English* quanto o *pidgin*, sem especificar a definição de cada um deles.

A distinção entre *pidgin* e crioulo também é motivo de muita discussão. Estudiosos de crioulo, como afirmam Muysken e Smith (1994), não entram em concordância nem com relação à definição precisa dos termos, nem com o número de línguas que são consideradas *pidgin* ou crioulo. Os teóricos concordam que o *pidgin* é uma forma de discurso que se caracteriza por não apresentar falantes nativos, seria usado, principalmente, para fins comerciais, por pessoas que não compartilham da mesma língua. O grau de sofisticação do *pidgin* dependeria do tipo de interação e da intensidade do seu nível comunicativo. O crioulo, por outro lado, é uma língua e apresenta falantes nativos.

Essa nem sempre é uma distinção fácil de fazer; como um aspecto do grande aumento mundial em conformidade linguística ea concomitante redução na diversidade linguística, é que *pidgins* originários começam a adquirir falantes nativos. Isso aconteceu, por exemplo, com Tok Pisin, com o *pidgin* da Nigéria, e com o Sango, para citar apenas três casos. Em particular, isto costuma ocorrer principalmente em ambientes urbanos, onde falantes de diferentes grupos étnicos têm contato diário. O *pidgin* se torna então a língua da cidade. Os filhos de casamentos mistos frequentemente crescem falando a língua de casa – o *pidgin* – que se torna a língua nativa deles<sup>94</sup>.

O momento exato, portanto, em que o *pidgin* passaria a ser crioulo ainda não foi estabelecido. Ainda não chegaram à conclusão de quantos falantes nativos seriam necessários para que o *pidgin* se torne um crioulo. De acordo com os dados do

---

<sup>93</sup> Some expressions are regarded as strictly Pidgin, for example *pickin* for 'child' and *sabi* for 'to know'.

<sup>94</sup> This is not always an easy distinction to make, as one aspect of the worldwide increase in linguistic conformity and the concomitant reduction in linguistic diversity, is that extended pidgins are beginning to acquire native speakers. This has happened for instance with Tok Pisin, Nigerian Pidgin English, and Sango, to name but three cases. In particular this has tended to occur in urban environments, where speakers from different ethnic groups have daily contact with each other. The pidgin then becomes the town language. The children of mixed marriages frequently grow up speaking the home language – the pidgin – as their native language.

site *Ethnologue*, o uso e a importância do *pidgin* da Nigéria vêm aumentando. Já seria considerado um crioulo com falantes nativos, e é ainda considerado um *pidgin* entre africanos e europeus e entre africanos falantes de línguas diversas.

Optamos por chamar de *pidgin*, por conta do período em que os contos foram escritos – década de 1970. Era o início do uso do *pidgin* e, provavelmente, ainda não caberia a discussão de considerá-lo crioulo. É evidente que o uso do *pidgin* English como recurso estilístico de Achebe é uma escolha literária consciente, e deve ser traduzido a partir de uma busca da compreensão do efeito que a inserção desse fenômeno linguístico causa à obra.

No tocante às marcas da oralidade, como o *pidgin*, os tradutores costumam apagar essas marcas da linguagem, que tendem a ser traduzidas por uma variante padrão da língua. Landers (2001) defende que os dialetos não são bem transportados de uma língua a outra. Ainda que os tradutores fiquem relutantes, eles devem reconhecer que, ao menos a transferência exata, é intraduzível. O dialeto está indissociavelmente enraizado em um tempo e espaço, e está, portanto, culturalmente e geograficamente vinculado ao contexto da obra original; ele não existe no cenário da língua para o qual a obra está sendo traduzida. Por isso, Landers conclui afirmando que qualquer substituição por um dialeto “equivalente” está fadada a fracassar, e, assim, aconselha a não tradução dos dialetos.

Nossa intenção não é traduzir as ocorrências de *pidgin* por um regionalismo brasileiro, pois consideramos o Nigerian Pidgin English uma representação muito localizada geograficamente. Não seria possível transportar as especificidades dele na tradução. No entanto, isso não é entendido como uma impossibilidade tradutória, lembrando também que, nesse caso, o *pidgin* é uma construção literária de Achebe. A tradução também pode criar de tal forma que a fratura representada pelo *pidgin* seja também sentido na língua portuguesa. Não seria coerente, portanto, deixar as ocorrências dele em português padrão. É preciso marcar a diferença, tentar inserir no discurso e na voz dos personagens que usam o *pidgin* elementos da oralidade do português brasileiro. Talvez o *pidgin* como foi usado por Achebe seja a postura textual mais agressiva do reflexo da guerra na escrita do autor, pois nos contos, aparece sempre em momentos em que há muita violência presente na narrativa – é a forma como Gladys de *Girls at War* fala para se referir a sexo, é a língua que os criados usam para falar sobre bombardeios, é a língua dos bandidos em *Civil Peace*. É necessário, portanto, que o tradutor identifique a função do uso do

*pidgin* nesse contexto literário do pós-guerra e traduzir suas ocorrências a partir desse entendimento.

Após identificar a intenção literária do autor ao inserir o *pidgin*, as estratégias para ele objetivam manter o caráter fragmentado e de mudança de discurso que ele possui no texto em inglês. Escolhi manter as criações no campo literário, sem que seja necessário traduzir o *pidgin* por algum regionalismo, marcado por características linguísticas peculiares a determinada região. Essa atitude de recriação na própria língua de chegada corrobora com a proposta de Paulo Ottoni:

Contribuição do tradutor enquanto um sujeito que interfere na língua transformando e produzindo significados, um sujeito que intervém nas línguas envolvidas na tradução (Ottoni, 2005, p. 48).

A tradução do *pidgin* buscou recriar uma oralidade literária em português que permitisse que o leitor identificasse as diferenças que esse discurso causa no texto em inglês. Uma das estratégias foi a ausência da marcação de algumas formas verbais: infinitivo sem o “r” final (quer ficar – qué ficá); gerúndio sem o “d” e a forma simplificada de “estar” (deve estar dormindo – deve tar durminu); supressão do “s” nos verbos em primeira pessoa do plural no presente (tentamos – tentamo). Outra estratégia foi a supressão dos ditongos “ei”, “ou” (dinheiro – dinhêro; roubador – robadô). Algumas marcações de plural em apenas um elemento da expressão também foi uma estratégia (as vinte libras – as vinte libra). Para completar o caráter de oralidade do *pidgin*, foi feita a junção de algumas palavras (O que que a gente – Qu’a gente). Segue abaixo a tabela de cada um dos contos com as respectivas ocorrências de *pidgin*. As tabelas apresentam quatro colunas – uma com o texto em inglês, a seguinte com as estratégias da tradução francesa de Jean de Grandsaigne, a terceira com a nossa proposta de tradução e a última coluna com o personagem que fala.

O tradutor francês teve o mérito de alterar o francês de tal forma que o *pidgin* se apresentou de forma diferenciada do francês padrão. Suas estratégias estão mais voltadas para o uso de complementos verbais, como utiliza muitos verbos auxiliares em suas construções, altera a concordância deles. Os “erros” que constrói ficam mais restritos às questões sintáticas, ao acrescentar o auxiliar em posições desnecessárias. A representação de Achebe do *pidgin*, além de acrescentar auxiliares desnecessários, realiza alterações fonéticas que produzem outros significados nas

frases, como é o caso de “*make you hopen de door*”, em que *hopen* além de *open* [abrir] agrega também o sentido de *hope* [esperança].

<b><u>Civil Peace</u></b>	<b><u>Jours de Paix</u></b>	<b><u>Paz civil</u></b>	<b><u>Personagens</u></b>
'Na tief-man and him people,' came the cool reply. 'Make you hopen de door.'	Un voleur comme ça et ses amis à lui. La réponse vint froidement. Toi ouvrir la porte.	Robadô e u povo dele, foi a resposta fria. Rabre logo essa porta qui a gente não qué ficá de esperança aqui fora.	Ladrão
'You done finish?' asked the voice outside. 'Make we help you small. Oya, everybody!	Vous finir, oui ? demanda la voix dehors. Nous, on va aider à vous un petit. Allez, tout le monde !	Cabarum? Perguntou a voz do lado de fora. Dexe nós ajudá um poco. As pessoa-o!	Ladrão
_ 'Police-o! Tief-man-o! Neighbours-o! we done loss-o! Police-o!...'_	Eh ! police ! Au voleur ! Eh ! voisins, nous perdus ! Eh ! police !	Poliça-o! Ladrões-o! Vizinhos-o! Tamo perdido! Poliça-o!...	Coro
'My frien,' said he at long last, 'we don try our best for call dem but I tink say dem all done sleep-o... So wetin we go do now? Sometaim you wan call soja? Or you wan make we call dem for you? Soja better pass police. No be so?	Mon ami, dit enfin celui-ci. Nous essayer bien-bien appeler mais tous dormir... Alors, quoi faire maintenant ? Peut-être toi vouloir appeler les “sodas” ? Ou nous appeler pour toi? “Sodas” beaucoup meilleurs que police, pas vrai?	Chapa, ele disse enfim, tentamo chamá melhor qui deu mas elis devem tar tudo dormino, hein... Qu’a gente pode fazê agora? Quem sabe cês quere chamá é o sodado. Ou quere é que a gente chama pr’cês? Sodado é melhó que poliça. Né não?	Ladrão
'Na so!'	Bien vrai !	Na é	Coro
'My frien, why you no de talk again. I de ask you say you wan make we call soja?'	Mon ami, pourquoi toi pas parler encore ? Moi demander si toi vouloir “sodas” ?	Chapa, qué que fala de novo. Perguntei já se é que cês quere que a gente chama o sodado?	Ladrão
'Awrighto. Now make we talk business. We no be bad tief. We no like for make trouble. Trouble done finish. War done finish and all the katakata wey de for inside. No Civil War again. This time na Civil Peace. No be so?'	Ça va. Maintenant, nous pouvoir parler business. Nous pas méchants voleurs, nous pas vouloir problème. Problèmes finis. La guerre, finie, et toute la merde avec. Guerre civile, finie. Maintenant, yena jours de paix, pas vrai ?	Tão tá. Agora a gente fala negócius. Não samo lardrão mau. Num gostamo de criá probrema. Probrema cabô. Guerra cabô e tod’esse katakata didentro. Sem Guerra Civil di novo. Esse tempo é pra Paz Civil. Né não?	Ladrão
Na so	Bien vrai !	Na é	Coro

<p>'Awright! We know say you no get plenty money. But we sef no get even anini. So derefore make you open dis window and give us one hundred pound and we go commot. Orderwise we de come for inside now to show you guitar-boy like dis...</p>	<p>Ça va, nous pas dire toi avoir argent tout plein. Mais nous pas même avoir rien. Donc, conséquent, toi ouvrir ton fenêtre-là et donner à nous cent livres et nous s'en aller partir. Sinon, nous entrer dedans ton maison maintenant pour montrer à toi garçon avec guitare-là !</p>	<p>Tão tá! A gente sabi que não é pra rios de dinhêros. Mas a gente não tem nadica. Aí rabre as janela, dá cem libras pra gente e a gente vai s'imbora. Sinão a gente entra aí pra mostrá essa nossa musiquinha aqui...</p>	<p>Ladrão</p>
<p>Ah, missisi de cry again. No need for dat. We done talk say we na good tief. We just take our small money and go nwayorly. No molest. Abi we de molest?</p>	<p>Ah, la madame, pas pleurer encore. Pas raison pour ça. Nous dire nous bon voleurs. Nous prendre un petit argent et s'en aller partir. Pas méchants, nous pas méchants, vrai ?</p>	<p>Aí, a mulhezinha vai chorá de novo. Num percisa. Já disse que é só ladrãos bom. Só qué seu dinhêrinhos e vai nwayormente. Sem incomodá. Será qui a gente incomoda?</p>	<p>Ladrão</p>
<p>'At all!'</p>	<p>Bien vrai !</p>	<p>Nada!</p>	<p>Coro</p>
<p>'Lookia my frien, no be play we come play for your house. If we make mistake and step for inside you no go like am-o. So derefore...'</p>	<p>Écoute là, mon ami, nous pas venir s'amuser pour ta maison. Si nous entrer sans vouloir, toi pas aimer ça. Donc, conséquent...</p>	<p>Olh'aquí, chapa, num brinca que a gente num tá pra brincá. Se errá e a gente pisá dentro, num vai gostá, hein. Então aí...</p>	<p>Ladrão</p>
<p>'OK. Time de go. Make you open dis window and bring the twenty pound. We go manage am like dat.'</p>	<p>O.K., le temps passer vite. Toi ouvrir ton fenêtre-là et sortir vingt livres. Nous se démerder avec ça.</p>	<p>OK. Já foi. Abre aí as janela e traz'as vinte libra. A gente vai tratá desse jeito.</p>	<p>Ladrão</p>
<p>'Na lie de man de lie; e get plenty money... Make we go inside and search properly well... Wetin be twenty pound?...'</p>	<p>Lui mentir, cet homme-là, luit mentir ; lui en avoir argent beaucoup... Nous entrer dedans maison et fouiller bien-bien... vingt livres, ça rien !</p>	<p>Aí'tá mintino; e tem rios de dinheiros... entra'í pra procurar direito... Que'é vinte libras?...</p>	<p>Coro</p>
<p>'Shurrap!' rang the leader's voice like a lone shot in the sky and silenced the murmuring at once. 'Are you dere? Bring the money quick!'</p>	<p>Vos gueules ! La voix du chef résonna comme un coup de fusil dans le ciel et imposa immédiatement silence aux murmures. Toi là ! Toi donner argent vite-vite !</p>	<p>Calá! Gritou a voz do líder como um tiro solo no céu e o murmurinho silenciou de uma vez. Taí? Traz'o dinheiro rápido!</p>	<p>Ladrão</p>



	“Juste un voeu”.		
--	------------------	--	--

Após a análise das marcas que a guerra causou à escrita de Achebe, fica evidente que o tradutor deve se atentar às características históricas desse momento. A participação de Achebe no movimento separatista do Biafra foi muito intensa. A “derrota” na guerra, no momento em que o povo igbo teve de se unir novamente à Nigéria, trouxe muita dor ao autor. Os elementos igbos desapareceram de sua obra, sua escolha lexical se tornou mais bélica e agressiva e o *pidgin* se insere em sua escrita como língua literária. As estratégias de tradução devem, portanto, refletir essas marcas. Para tanto, escolhi manter as lacunas de compreensão das histórias, preservar ao máximo o léxico de guerra e recriar uma oralidade literária brasileira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como o próprio Achebe descreveu no conto *The Madman* (1971), “o homem que decide perseguir uma galinha conhecerá a queda...”<sup>95</sup> Essa queda, que se tornou ainda maior por conta de seu envolvimento no movimento separatista de 1967, ficou marcada em sua trajetória literária. Publicou quatro de seus romances em menos de dez anos (*Things Fall Apart* em 1958 até *A Man of the People* em 1966). Após a guerra, só veio a publicar seu quinto e último romance em 1987; foram mais de vinte anos sem publicar romances. O silêncio do poeta se torna um “refúgio”. Segundo Steiner, “o poeta busca refúgio na mudez. Aí então o impulso ascendente, a verbalização do até então incomunicável, ocorre por algum milagre de simplicidade” (Steiner, 1988, p. 59)

Essa “simplicidade” parece se refletir nos contos que escreveu depois do conflito. Muito mais aclamado como romancista, Achebe não acreditava ter uma produção considerável de contos. Nos vinte anos que escreveu contos (1953 - 1973), cinco deles foram publicados num período posterior à guerra, e os três do *corpus* deste trabalho apresentam a temática evidente da guerra. Parece ter sido então por meio de seus contos, que transmitiam desde sempre uma simplicidade aparente, que Achebe tentou representar a violência vivenciada na guerra do Biafra.

Esses contos funcionaram como uma luta pela sobrevivência de sua própria linguagem literária. Segundo Bhabha, “tais formas de existência social e psíquica podem ser melhor representadas na tênue sobrevivência da própria linguagem literária, que permite à memória falar” (Bhabha, 1998, p. 32). A própria existência dos contos já funcionam como uma tentativa de sobreviver, um sobreviver no qual os personagens das histórias estão mergulhados. A sobrevivência dos contos representa também a sobrevivência dessa memória da guerra, das milhares de vidas perdidas no conflito.

Os contos *Civil Peace* [Paz Civil], *Sugar Baby* [Docinho] e *Girls at War* [Garotas em guerra] representam a maior produção em prosa de Achebe sobre a guerra do Biafra e expõem características muito peculiares do escritor. Esses contos se diferenciam das outras obras do escritor por uma série de motivos. O contexto de privação da guerra, além de presente na temática das narrativas, é também um recurso

---

<sup>95</sup> The man who decides to chase after a chicken, for him is the fall...

utilizado pelo autor. Esses três são notáveis pelo vazio. Os romances, e até mesmo os outros contos de Achebe, eram repletos de elementos da língua e da cultura igbo. Deixava sua etnia grafada no papel como uma marca de sua origem, de sua identidade. Após os conflitos, contudo, percebemos a ausência dessas marcas tradicionais.

Nem mesmo os provérbios que Achebe tão habilmente ora traduzia do igbo, ora criava, e inseria em suas narrativas, estão presentes nesses contos pós-guerra. Os provérbios ocupam um lugar de prestígio tão elevado em sua literatura que foram escolhidos para nomear cada um dos capítulos desse trabalho, e é também com um provérbio que inicio as considerações finais, por mais que não sejam o foco desse trabalho. Os provérbios trazem a cor do local para os textos e a ausência deles já representa uma maior dureza de sua linguagem.

Não é apenas pela falta que esses textos se diferenciam de outras obras de Achebe; eles carregam a guerra em seu linguajar. A violência está por todos os lados, em muitos níveis e em todas as relações. A escolha lexical do autor reflete esse cenário de conflito, que Achebe aproxima ainda mais da realidade ao inserir elementos, como a saudação “*Happy survival*” e a gratificação “*ex-gratia*”, que realmente fizeram parte da história do povo igbo naquele período.

Além disso, foi nesses contos que o *pidgin* da Nigéria se consolidou como língua literária em sua escrita. A etimologia mais aceita para a palavra *pidgin* data do século XIX, e caracterizava a pronúncia chinesa da palavra inglesa *business*. A definição do termo já carrega a mistura de línguas que lhe é própria. O uso desse recurso literário parece ser formalmente a atitude mais ofensiva de Achebe. Os falantes de *pidgin* são segregados, são aqueles que, em *Girls at War*, sofrem as mais duras consequências do conflito, lutam pelos ideais da guerra com todas as forças, e não são eles que desfrutam de qualquer benefício. Estão vagando pelos contos, como os mineradores de *Civil Peace*; com as costelas flutuantes em *Girls at War*,

Esses contos apresentam características tão diversas que o tradutor não pode simplesmente traduzi-los como faria com um outro texto de Achebe. A dificuldade para traduzir esse *corpus* já começa pelo escasso material crítico sobre a produção como contista do autor. Espera-se que o tradutor tenha uma compreensão maior do texto que traduz, percebe-se logo no início que os poucos trabalhos teóricos e as diversas lacunas de entendimento do texto se tornem muitas vezes intransponíveis para o tradutor. Além da falta de material para analisar os contos,

havia poucas referências em português sobre a guerra do Biafra, e há um pequeno conhecimento do público brasileiro com relação a esse evento, o que também dificulta o trabalho.

Apesar das inúmeras barreiras que o texto apresenta, a tradução dessas histórias se insere no âmbito da tradução pós-colonial e sob a crença da possibilidade dela. A teoria da tradução pós-colonial problematizou a questão do “original”, ao questionar a própria historicidade dos povos colonizados. Nesse contexto de produção literária, escrever a história do povo e do país ainda é um papel do escritor.

o triunfo da palavra escrita costuma ser alcançado quando o escritor conquista a união e a confiança do leitor, que se torna então pronto para ser arrastado profundamente em território desconhecido, andando em sapatos literários emprestados por assim dizer, em direção a uma compreensão mais profunda de si ou da sociedade, ou de povos estrangeiros, culturas e situações<sup>96</sup>. (Achebe, 2012, p. 61)

Essa é a relação que Achebe pretende estabelecer com seus leitores, é um convite para descobrir o Outro. Essa postura já se insere intimamente na discussão da teoria da tradução, que deve se abrir ao diálogo, à mestiçagem, deve ser “relação ou não é *nada*” (Berman, 2002, p. 17). A característica de abertura e relação do trabalho de tradução desses textos superou o âmbito da área acadêmica. Trabalhar com textos que carregam o mal da guerra exige do tradutor uma empatia com a obra e uma sensibilidade às dores do escritor.

As imagens usadas para separar os capítulos desse trabalho fazem parte de um projeto do artista cubano Edel Rodriguez, que é responsável pela maior parte das capas das obras de Achebe nas edições em inglês. As capas presentes nesse trabalho foram todas projetadas para o livro “*Girls at War and Other Stories*”. Com essas imagens, o artista consegue capturar a cor opaca e o tema dos contos em guerra de Achebe. Como previa Said, “o nexos de conhecimento e poder que cria o “oriental” e, num certo sentido, o oblitera como ser humano não é para mim uma questão exclusivamente acadêmica” (Said, 2007, p. 59). Assim como a formulação do orientalismo, as questões pós-coloniais, como um todo, tratam das relações humanas, indo muito além das questões acadêmicas. O pintor traduz a temática em cores, que o

---

<sup>96</sup> The triumph of the written word is often attained when the writer achieves union and trust with the reader, who then becomes ready to be drawn deep into unfamiliar territory, walking in borrowed literary shoes so to speak, toward a deeper understanding of self or society, or of foreign peoples, cultures, and situations.

escritor, por sua vez, traduziu em palavras, que na sequência são aqui transpostas em outras palavras. A tradução se impõe, em suas diversas possibilidades, como agente construtor de significações que aproxima o distante e possibilita a compreensão do outro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHEBE, Chinua. *Girls at War and Other Stories*. 1973. Cape Town, South Africa: Penguin Books, 2009.

\_\_\_\_\_. *Morning Yet on Creation Day*. New York: Heinemann, 1975.

\_\_\_\_\_. (1960) *No Longer at Ease*. London: Heinemann, 1987.

\_\_\_\_\_. *An African Voice: entrevista* [Agosto, 2000]. *The Atlantic Online*. Entrevista concedida a Katie Bacon.

\_\_\_\_\_. *Introdução para The Anchor Book Of African Short Stories*. Xxxxx: 2002.

\_\_\_\_\_. *O mundo se despedaça*. Tradutora: Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *A flecha de Deus*. Tradutora: Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *A educação de uma criança sob o protetorado britânico*. Tradutora: Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *A paz dura pouco*. Tradutor: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.

\_\_\_\_\_. *As garras do leopardo*. Tradutor: Érico Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London And New York: Routledge, 2011.

BAMIRO, Edmund. *Nativization strategies: Nigerianisms at the intersection of ideology and gender in Achebe's fiction*. *World Englishes*, 25(3/4), 2006, 315-328.

BANDIA, Paul. *Translation as Reparation: Writing and Translation in Postcolonial Africa*. Manchester, St. Jerome Publishing, 2008.

BASEVI, Anna. Silêncio e literatura: as aporias da testemunha. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 15 no. 1, p. 152-169, Jul. 2013.

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

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. 3. ed. London/ New York: Routledge, 2002.

BENJAMIM, Walter. Tarefa do Tradutor. In: *Escritos sobre Mito e Linguagem*, p. 101-119; edição 34, 2011.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris, Gallimard, 1995.

\_\_\_\_\_. *A prova do estrangeiro*. Bauru: Edusc, 2002.

\_\_\_\_\_. *A tradução e a letra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

ADELEYE, Gabriel. MonMouth College. Portraiture of the black African by Caucasians in both antiquity and modern times. Disponível em: [http://department.monm.edu/history/faculty\\_forum/AFRICAN.htm](http://department.monm.edu/history/faculty_forum/AFRICAN.htm). Acesso em: 10 mar. 2014.

BEVAN, David (ed). *Literature and War*. Atlanta: Rodopi, 1989.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradutor: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOOKER, Keith. *Critical Insights Things Fall Apart, by Chinua Achebe*. Pasadena, Calif: Salem Press, 2010.

BRAS, Luiz. *Gazeta do povo. Reflexões sobre as antigas reflexões sobre o conto*. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br>. Acesso em: 10 mar. 2014.

BURG, Julia. *Nigerian Pidgin Vs. Tok Pisin: A Comparison of the Grammar*. Auflag: GRIN Verlag, 2009.

BUZELIN, Hélène. Sur le terrain de la traduction : Parcours traductologique au coeur du roman de Samuel Selvon *The Lonely Londoners*. Toronto, Éditions du Gref, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: PUBLIFOLHA, 2000.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CARNEIRO, Davi Pessoa. *Traduções em correspondência*. Scientia Translationis, Florianópolis, p.1-9, 2007.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COETZEE, J. M. "The Novel in Africa". *Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Center for the Humanities*, 17, 1999.

CÓRTAZAR, Julio. *Obra crítica 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

DASENBROCK, R. W., *Intelligibility and meaningfulness in multicultural literature in English*. *Modern Language Association*, V. 102, N. 1 (Jan., 1987), pp. 10-19

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução: Júnia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DESLILE, Jean & WOODSWORTH, Judith. *Os tradutores na história*. Tradução: Sérgio Barth. São Paulo: Editora Ática, 1998.

DUBOIS, Jean *et al.* *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix, 2011.

EHLING, Holger; MUTIUS, Claus-peter Holste-von (Ed.). *No condition is permanent: Nigerian writing and the struggle for democracy*. Amsterdam/ New York: Rodopi, 2001.

EKWE-EKWE, Herbert. *Essays on African Politics Genocide Literature*. Grã-Bretanha/ Senegal: African Renaissance, 2011.

EMENYONU, Ernest Nmeji. *Post-War Writing in Nigeria*. *Ufahamu: A Journal of African Studies*. California, v. 3, no. 2, p. 77 – 92, Summer, 1973.

EZENWA-OHAETO. *Chinua Achebe: A Biography*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

FANON, Frantz. (1961) *Les damnés de la terre*. Paris: Gallimard, 1991.

FARDON, Richard; FURNISS Graham. *African Languages, Development and the State*. London/ New York: Routledge, 1994.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GERSON, Sharon; GERSON, Steven. *Technical Writing: Process and Product*. Pearson: Prentice Hall, 2006

GOTLIB, Nádia. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1998.

HERMANS, Theo. *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publisher, 1999.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Objetivo; Instituto Antonio Houaiss, 2009.

INNES, Catherine. *Chinua Achebe*. Cambridge: University Press, 1992.

JAY-RAYON, Laurence. *Les motifs sonores dans la littérature africaine europhone : exemple et jalons théoriques dans une perspective traductive*. TTR: traduction, terminologie, redaction, v. 23, n. 1, p. 95-122, 2010.

KIRKPATRICK, Andy. *World Englishes*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007.

LANDERS, Clifford. *Literary translation: a practical guide*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 2001.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru: Edusc, 2007.

LUCAS, Fábio. *Razão e emoção literária*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1982.

MARIA, Luzia de. *O que é conto*. 1ª São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros Passos).

- MAZRUI, Ali (Ed.) *História Geral da África VIII*. Brasília: UNESCO, 2010.
- MELONE, Thomas. *Chinua Achebe et la tragédie de l'Histoire*. Paris: Présence Africaine, 1973.
- MEREDITH, Martin. *The State of Africa*. London: FreePress, 2005.
- MEYLAERTS, Reinhilde. *Les langues de la littérature : multilinguisme, traduction, identité*. *Literary Studies*, Bruxelles, p.1-5, 2007.
- MILTON, John. *O clube do livro e a tradução*. Bauru, Sp: Edusc, 2002.
- MITTMANN, Solange. *Entre o outro e o eu: efeitos de apagamento e de responsabilidade nas N.T.*. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. (Org.). *In: Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre, 2000, p. 188-200.
- MONGIA, Padmini. *Contemporary postcolonial theory*. London: Arnold, 2003.
- MUYSKEN, Pieter; SMITH Norval. *The study of pidgin and creole languages*. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). *Pidgins and Creoles*. Amsterdam/ Philadelphia: Jonh Benjamins Publishing Company, 1994.
- NEWMARK, Peter. *A textbook of translation*. New York/ London/ Toronto/ Sydney/ Tokyo: Prentice Hall, 1988.
- NGÚGÍ WA THIONG'O. *Decolonising the mind: The politics of language in African literature*. Nairóbi, Eaep, 1997.
- NIRANJANA, Tejaswini. *Siting Translation*. Berkely/ Los Angeles/ Oxford: University of California Press, 1992.
- NWANKWO, Arthur; IFEJIKA, Samuel. (orgs.) *The Insider: Stories of War and Peace from Nigeria*. Enugu: Nwankwo-Ifejika, 1971.
- OBRADOVIC, Nadezda (Ed.). *The anchor book of modern African stories*. New York: Anchor Books, 2002.
- OGBAA, Kalu. *Gods, oracles and divinations: Folkways in Chinua Achebe*. New Jersey: Africa World Press, 1992.

ONG, Walter. *Orality and Literacy. The technologizing of the word*. London/ New York: Routledge, 2002.

OTTONI, Paulo. *Tradução manifesta. Double bind & acontecimento*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2005.

OWOMOYELA, Oyekan (Ed.). *A history of twenty-century African literatures*. Waltham, Massachusetts: African Studies Association, 1979.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Tradução: Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2009.

PEREIRA, Fernanda A. *Literatura e política: a representação das elites pós-coloniais africanas em Chinua Achebe e Pepetela*. 2012. 280 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade de Minas Gerais/ École Doctorale Arts, Lettres, Langues, Université Rennes.

\_\_\_\_\_. *La rencontre entre deux cultures, une analyse de la tétralogie de Chinua Achebe*. 2006-2007. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Université Rennes 2, Haute-bretagne, 2007.

\_\_\_\_\_. *O mundo desaba, uma leitura de Things Fall Apart de Chinua Achebe*. In: *Questões dialéticas da produção literária em nação periférica*. Brasília: CEELL, 2009. p. 71 – 84.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. *Arundhati Roy: translation as a way of resistance and self-affirmation in postcolonial writing*. *Tradução e Comunicação*, São Paulo, n. 19, p.129-138, 2009.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RIDD, Mark David. *Tradução: a terceira margem da interlíngua*. In: ALVAREZ, Maria Luisa Ortiz, Campinas: Pontes Editores, 2012.

RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle. *Introduction À L'Analyse des Oeuvres Traduites*. Paris: Armand Colin, 2008.

SAID, Edward. An exchange on deconstruction and history. *Boundary 2*. New York, v. 8, n. 1, 1979.

\_\_\_\_\_. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SÉBILLE-LOPEZ, P. Os britânicos e a língua inglesa na África em geral e na Nigéria em particular. LACOSTE, Y., RAJAAGOPALAN, K. [orgs.] *A Geopolítica do Inglês*. São Paulo: Parábola, 2005.

SIMPSON, Andrew; OYÈTÁDÉ, B. Akintúndé. Nigeria: Ethno-linguistic Competition in the Giant of Africa. In: SIMPSON, Andrew. *Language & National Identity in Africa*. London: Oxford, 2008.

SOARES, Débora Racy. Traduções e Desconstruções. *Revista do Sell*, Belo Horizonte, n. , p.1-11, 2008.

SOMMER, Doris. Resistant texts and incompetent readers. In: *Poetics Today*, 15:4. USA: 1994. p. 523 – 551.

SOUSA, Celeste. A literatura é uma força civilizadora. In: \_\_\_\_\_. *Poéticas da violência. Da bomba atômica ao 11 de setembro*. São Paulo: Humanitas, 2008.

SOUSA, Germana. A voz do dono e o dono da voz: tensão entre autor e tradutor. I Seminário Escrita: linguagem e pensamento. UnB, 2010.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. *Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha*. Disponível em: <<http://www.osdemethodology.org.uk/texts/lynnbhabha.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio. Ensaio sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TAKAHASHI, Márcia Hitomi. Tradução de narrativas orais japonesas: alguns aspectos. *Abralic*, São Paulo, n. , p.1-7, 2008.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil Literário: Paratexto e discurso de acompanhamento*. Tubarão, Sc: Copiart, 2011.

TYMOCZKO, Maria. Post-colonial writing and literary translation. In: BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. Post-colonial translation. Theory and Practice. London/ New York: Routledge, 1999, p. 19-40.

WOLPE, Howard. Urban politics in Nigeria: a study of Port Harcourt. Berkeley: University Of California Press, 1974.

YOUSAF, Nahem. Chinua Achebe. Devon: Northcote House Publishers, 2003.

## Anexos

### Anexo A. Mapa da região do Biafra





**Anexo B. Estratégias para a inserção de palavras em igbo (Figuras 1 a 9)**

**Tradução literal**

Figura 1. Termo *agadi-nwayi* (Tradução)

N	Concordance	Set	Word #	Sen	Sen	Parz	Parz	Hea	Hea	Sec	Sec	File
1	In fact, the medicine itself was called <i>agadi-nwayi</i> , or old woman. It had its		2,704	166	75%	0	5%			0	5%	Things fall apart
2	been beaten, because their dreaded <i>agadi-nwayi</i> would never fight what the		2,844	172	62%	0	5%			0	5%	Things fall apart
3	with only a few scattered grains was <i>eze-agadi-nwayi</i> , or the teeth of an old		8,979	577	80%	0	17%			0	17%	Things fall apart
4	OF IBO WORDS AND PHRASES <i>agadi-nwayi</i> : old woman. Agbala:		51,588	3,8	82%	0	99%			0	99%	Things fall apart
5	wood. <i>eneke-nti-oba</i> : a kind of bird. <i>eze-agadi-nwayi</i> : the teeth of an old		51,638	3,8	58%	0	99%			0	99%	Things fall apart

Figura 2. Termo *efulefu* (Tradução)

N	Concordance	Set	Word # △	Sen	Sen	Para	Para	Hea	Hea	Sec	Sec	File
1	the kind of people that were called <i>efulefu</i> , worthless, empty men. The		35,808	2,6	80%	0	68%			0	68%	Things fall apart
2	empty men. The imagery of an <i>efulefu</i> in the language of the clan was		35,816	2,6	24%	0	68%			0	68%	Things fall apart
3	worried, but not overmuch. If a gang of <i>efulefu</i> decided to live in the Evil Forest		38,622	2,8	33%	0	74%			0	74%	Things fall apart

Figura 3. Termo *obodo dike* (Tradução)

N	Concordance	Set	Word # △	Sen	Sen	Para	Para	Hea	Hea	Sec	Sec	File
1	It began by naming the clan: Umuofia <i>obodo dike!</i> "the land of the brave."		30,801	2,2	90%	0	59%			0	59%	Things fall apart
2	<i>dike!</i> "the land of the brave." Umuofia <i>obodo dike!</i> Umuofia <i>obodo dike!</i> It said		30,809	2,2	75%	0	59%			0	59%	Things fall apart
3	brave." Umuofia <i>obodo dike!</i> Umuofia <i>obodo dike!</i> It said this over and over		30,812	2,2	75%	0	59%			0	59%	Things fall apart
4	quarters of the head of the family. <i>obodo dike:</i> the land of the brave. <i>ochu:</i>		51,806	3,8	70%	0	99%			0	99%	Things fall apart

## Repetição

Figura 4. Termo *chi* (Repetição)

N	Concordance	Set	Word # △	Sen	Sen	Para	Para	Hea	Hea	Sec	Sec	File
1	was an ill-fated man. He had a bad <i>chi</i> or personal god, and evil fortune		4,252	260	22%	0	8%			0	8%	Things fall apart
2	At the most one could say that his <i>chi</i> or personal god was good. But the		6,670	432	67%	0	13%			0	13%	Things fall apart
3	proverb that when a man says yes his <i>chi</i> says yes also. Okonkwo said yes		6,690	433	84%	0	13%			0	13%	Things fall apart
4	said yes very strongly, so his <i>chi</i> agreed. And not only his <i>chi</i> but		6,701	434	90%	0	13%			0	13%	Things fall apart
5	so his <i>chi</i> agreed. And not only his <i>chi</i> but his clan too, because it judged		6,707	435	29%	0	13%			0	13%	Things fall apart
6	a heavy meal that he challenged his <i>chi</i> . ----- 25 No		7,896	514	100%	0	15%			0	15%	Things fall apart
7	man was he should never challenge his <i>chi</i> . This is what our kinsman did—he		9,898	757	100%	243	39%			0	11%	Arrow of God.tx
8	our kinsman did—he challenged his <i>chi</i> . We were his flute player, but we		9,907	758	100%	243	48%			0	11%	Arrow of God.tx
9	aside; he has gone the way his <i>chi</i> ordained. "But let the slave who		9,956	762	93%	243	99%			0	11%	Arrow of God.tx
10	Umuaro is today challenging its <i>chi</i> . Is there any man or woman in		9,988	764	100%	244	24%			0	11%	Arrow of God.tx
11	name of Ulu. If a man says yes his <i>chi</i> also says yes. And we have all		10,438	795	73%	245	88%			0	12%	Arrow of God.tx
12	you that a man does not challenge his <i>chi</i> to a wrestling match.' Joseph's		11,666	914	78%	0	24%			0	24%	No Longer at Ea
13	with which to tell the story." "Your <i>chi</i> is very much awake, my friend.		12,305	820	33%	0	24%			0	24%	Things fall apart
14	elders say that a man's in-law was his <i>chi</i> , his personal god? Set against this		13,478	1,0	81%	0	27%			0	27%	No Longer at Ea
15	'That is a matter between him and his <i>chi</i> . But you must know that he was		14,374	1,1	100%	0	29%			0	29%	No Longer at Ea
16	she had grown so bitter about her own <i>chi</i> that she could not rejoice with		20,226	1,3	50%	0	39%			0	39%	Things fall apart
17	for their good fortune but her own evil <i>chi</i> who denied her any? At last		20,321	1,3	90%	0	39%			0	39%	Things fall apart
18	"Agbala do-o-o-o! Agbala ekeneo-o-o-o! <i>Chi</i> negbu madu ubosi ndu ya nato ya		27,668	1,9	18%	0	53%			0	53%	Things fall apart
19	panting. Clearly his personal god or <i>chi</i> was not made for great things. A		32,831	2,3	54%	0	63%			0	63%	Things fall apart
20	not rise beyond the destiny of his <i>chi</i> . The saying of the elders was not		32,848	2,3	100%	0	63%			0	63%	Things fall apart
21	was not true that if a man said yea his <i>chi</i> also affirmed. Here was a man		32,864	2,3	89%	0	63%			0	63%	Things fall apart
22	also affirmed. Here was a man whose <i>chi</i> said nay despite his own		32,872	2,3	54%	0	63%			0	63%	Things fall apart
23	a handful of men and women whose <i>chi</i> were wide awake and brought them		35,012	2,5	70%	0	67%			0	67%	Things fall apart
24	in it the finger of his personal god or <i>chi</i> . For how else could he explain his		38,277	2,8	100%	0	73%			0	73%	Things fall apart
25	one by one it seemed to him that his <i>chi</i> might now be making amends for		42,360	3,1	65%	0	81%			0	81%	Things fall apart

Figura 5. Termo *osu* (Repetição)

N	Concordance	Set	Word #	Sen	Sen	Par	Par	Hea	Hea	Sec	Sec	File
1	to him: Take me, oh spirit, I am your <i>_osu_</i> . No man can touch him		2,635	16%	100%	58%	60%			0	9%	Girls at War anc
2	muttered under her breath that even an <i>_Osu_</i> was full of pride nowadays,		9,098	62%	68%	184%	83%			0	30%	Girls at War anc
3	And she was right. In the past an <i>_Osu_</i> could not raise his shaggy head		9,116	63%	33%	18%	11%			0	30%	Girls at War anc
4	or had begun to change. So that an <i>_Osu_</i> child could even look down his		9,203	63%	25%	18%	38%			0	31%	Girls at War anc
5	Chike's father was not originally an <i>_Osu_</i> , but had gone and married an		9,232	63%	35%	18%	10%			0	31%	Girls at War anc
6	<i>_Osu_</i> , but had gone and married an <i>_Osu_</i> woman in the name of		9,239	63%	70%	18%	19%			0	31%	Girls at War anc
7	unheard of for a man to make himself <i>_Osu_</i> in that way, with his eyes wide		9,256	63%	60%	18%	42%			0	31%	Girls at War anc
8	son remained insane and married an <i>_Osu_</i> girl whose name was Sarah.		9,635	66%	75%	19%	62%			0	32%	Girls at War anc
9	to know how Chike's father became an <i>_Osu_</i> , because even today when		9,672	66%	48%	19%	36%			0	32%	Girls at War anc
10	a hint of tears in his voice. 'I am an <i>osu</i> ,' she wept. Silence. She stopped		20,616	1,6%	63%	0	42%			0	42%	No Longer at E
11	matter for book. Do you know what an <i>osu</i> is? But how can you know? In		20,852	1,6%	88%	0	42%			0	42%	No Longer at E
12	oppose the idea of marrying an <i>osu</i> . Who wouldn't? But for him it was		22,047	1,7%	100%	0	45%			0	45%	No Longer at E
13	He had not told them that she was an <i>osu</i> . One didn't write about such		33,248	2,8%	100%	0	68%			0	68%	No Longer at E
14	'What did you find out? That they are <i>osu</i> .' 'You mean to tell me that you		37,990	3,2%	100%	0	77%			0	77%	No Longer at E
15	'But that is no reason to marry an <i>osu</i> .' The Bible says that in Christ		38,044	3,2%	100%	0	77%			0	77%	No Longer at E
16	and ignorance called an innocent man <i>osu</i> , a thing given to idols, and		38,089	3,2%	39%	0	78%			0	78%	No Longer at E
17	man and a great Christian. But he is <i>osu</i> . Naaman, captain of the host of		38,206	3,2%	100%	0	78%			0	78%	No Longer at E
18	with all its heavy and dreadful weight. 'Osu is like leprosy in the minds of our		38,252	3,2%	18%	0	78%			0	78%	No Longer at E
19	his points again. What made an <i>osu</i> different from other men and		38,393	3,2%	45%	0	78%			0	78%	No Longer at E
20	tell us that you were going to marry an <i>osu</i> . I saw the meaning of my death		38,934	3,3%	100%	0	79%			0	79%	No Longer at E
21	admitting outcasts. These outcasts, or <i>osu</i> , seeing that the new religion		38,985	2,8%	19%	0	75%			0	75%	Things fall apart
22	of us when they hear that we receive <i>osu</i> into our midst? They will laugh."		39,144	2,8%	83%	0	75%			0	75%	Things fall apart
23	we know." And he told him what an <i>osu</i> was. He was a person dedicated		39,229	2,8%	89%	0	75%			0	75%	Things fall apart
24	hair. A razor was taboo to him. An <i>osu</i> could not attend an assembly of		39,308	2,8%	14%	0	75%			0	75%	Things fall apart
25	And what was more, nearly all the <i>osu</i> in Mbanta followed their example.		39,596	2,9%	64%	0	76%			0	76%	Things fall apart
26	so on, but I am not going to marry an <i>osu</i> .' 'We're not taking about your		41,354	3,5%	100%	0	84%			0	84%	No Longer at E

## Paráfrase

Figura 6. Termo *iyi-uwa* (Paráfrase)

N	Concordance	Set	Word #	Sen	Sen	Par	Par	Hea	Hea	Sec	Sec	File
1	And although she believed that the <i>iyi-uwa</i> which had been dug up was		20,572	1,4%	22%	0	39%			0	39%	Things fall apart
2	up a specious one. But Ezinma's <i>iyi-uwa</i> had looked real enough. It was		20,604	1,4%	50%	0	39%			0	39%	Things fall apart
3	questions. "Where did you bury your <i>iyi-uwa</i> ?" Okagbue had asked Ezinma.		20,689	1,4%	100%	0	40%			0	40%	Things fall apart
4	from a serious illness. "What is <i>iyi-uwa</i> ?" she asked in return. "You		20,708	1,4%	100%	0	40%			0	40%	Things fall apart
5	to Ezinma. "Where did you bury your <i>iyi-uwa</i> ?" "Where they bury children,"		20,797	1,4%	100%	0	40%			0	40%	Things fall apart
6	home again. "Where did you bury your <i>iyi-uwa</i> ?" asked Okagbue when		21,101	1,4%	100%	0	40%			0	40%	Things fall apart
7	pit to find where Ezinma had buried her <i>iyi-uwa</i> . Neighbors sat around,		21,497	1,4%	100%	0	41%			0	41%	Things fall apart
8	----- 164 <i>iyi-uwa</i> : a special kind of stone which		51,709	3,8%	74%	0	99%			0	99%	Things fall apart
9	and the spirit world. Only if the <i>iyi-uwa</i> were discovered and destroyed		51,729	3,8%	22%	0	99%			0	99%	Things fall apart
10	child without it dying, unless its <i>iyi-uwa</i> is first found and destroyed.		51,848	3,8%	35%	0	99%			0	99%	Things fall apart

Figura 7. Termo *ogbanje* (Paráfrase)

N	Concordance	Set	Word # ▲	Sen	Sen	Para	Para	Hea	Hea	Sec	Sec	File
1	calling her father. "Go away, <i>Ogbanje</i> ," he said. "Don't you see I		8,160	611	60%	19%	27%			0	9%	Arrow of God.tx
2	man told him that the child was an <i>ogbanje</i> , one of those wicked children		19,756	1,3	39%	0	38%			0	38%	Things fall apart
3	the clan for his great knowledge about <i>ogbanje</i> children. His name was		19,899	1,3	95%	0	38%			0	38%	Things fall apart
4	again. Everybody knew she was an <i>ogbanje</i> . These sudden bouts of		20,430	1,3	100%	0	39%			0	39%	Things fall apart
5	live because her bond with the world of <i>ogbanje</i> had been broken. Ekwefi was		20,541	1,4	84%	0	39%			0	39%	Things fall apart
6	But that was only to be expected. No <i>ogbanje</i> would yield her secrets easily,		20,660	1,4	12%	0	40%			0	40%	Things fall apart
7	that it must be something to do with <i>ogbanje</i> . And they all knew Ekwefi and		20,938	1,4	100%	0	40%			0	40%	Things fall apart
8	child. The child had been declared an <i>ogbanje</i> , plaguing its mother by dying		45,573	3,3	38%	0	87%			0	87%	Things fall apart
9	earth might bite her. Every girl knew of <i>Ogbanje</i> Omenyi whose husband was		45,787	3,3	17%	1,1	66%			0	52%	Arrow of God.tx
10	stone which forms the link between an <i>ogbanje</i> and the spirit world. Only if		51,721	3,8	93%	0	99%			0	99%	Things fall apart
11	brave. <i>ochu</i> : murder or manslaughter. <i>ogbanje</i> : a changeling, - a child who		51,817	3,8	83%	0	99%			0	99%	Things fall apart
12	It is almost impossible to bring up an <i>ogbanje</i> child without it dying, unless		51,841	3,8	20%	0	99%			0	99%	Things fall apart

## Contextual

Figura 8. Termo *ekwe* (Contextual)

N	Concordance	Set	Word # ▲	Sen	Sen	Para	Para	Hea	Hea	Sec	Sec	File
1	and intricate rhythms of the <i>ekwe</i> and the <i>udu</i> and the <i>ogene</i> , and		1,213	72	37%	0	2%			0	2%	Things fall apart
2	distance came the faint beating of the <i>ekwe</i> . It rose and faded with the wind		14,958	983	100%	0	29%			0	29%	Things fall apart
3	Di-go-go-di-go. It was the <i>ekwe</i> talking to the clan. One of the		30,611	2,2	56%	0	59%			0	59%	Things fall apart
4	up in sleep and silence when the <i>ekwe</i> began to talk, and the cannon		30,657	2,2	69%	0	59%			0	59%	Things fall apart
5	and the esoteric language of the <i>ekwe</i> . Now and again the cannon		30,761	2,2	100%	0	59%			0	59%	Things fall apart
6	be heard beyond the village, but the <i>ekwe</i> carried the news to all the nine		30,782	2,2	59%	0	59%			0	59%	Things fall apart
7	of the ancestral spirits of the village. <i>ekwe</i> : a musical instrument; a type of		51,622	3,8	33%	0	99%			0	99%	Things fall apart
8	nine claps separated by the beating of <i>_ekwe_</i> . By that time sleep had		85,176	6,0	100%	2,0	31%			0	96%	Arrow of God.tx
9	you away. I shall not stay long." The <i>_ekwe-ogbazulobodo_</i> sounded <i>_kome</i>		85,648	6,1	6%	2,0	2%			0	97%	Arrow of God.tx
10	and laughing. The man who beat the <i>_ekwe_</i> joined them, leaving his drum		85,732	6,1	35%	2,0	87%			0	97%	Arrow of God.tx
11	of the palm oil torch. When the <i>_ekwe_</i> began to beat out the second		85,747	6,1	12%	2,0	1%			0	97%	Arrow of God.tx
12	placed it in Obika's right hand. The <i>_ekwe_</i> continued to beat in the		85,917	6,1	21%	2,0	72%			0	97%	Arrow of God.tx
13	lifted the <i>_ike-agwu-ani_</i> necklace. The <i>_ekwe_</i> beat faster and faster. Obika		85,960	6,1	43%	2,0	90%			0	97%	Arrow of God.tx

Figura 9. Termo *iba* (Contextual)

N	Concordance	Set	Word # ▲	Sen	Sen	Para	Para	Hea	Hea	Sec	Sec	File
1	mother had kept burning all night. "It is <i>iba</i> ," said Okonkwo as he took his		19,362	1,3	12%	0	37%			0	37%	Things fall apart
2	that went into making the medicine for <i>iba</i> . Ekwefi knelt beside the sick child,		19,362	1,3	100%	0	37%			0	37%	Things fall apart
3	saying that it was nothing more than <i>iba</i> , she did not hear them. Okonkwo		21,864	1,5	74%	0	42%			0	42%	Things fall apart
4	Mgbogo's next-door neighbor. "She has <i>iba</i> ." "The only other person is		29,539	2,1	100%	0	56%			0	56%	Things fall apart
5	the teeth of an old woman. <i>iba</i> : fever. <i>ilo</i> : the village green, where		51,645	3,8	69%	0	99%			0	99%	Things fall apart
6	him shivering from a sudden attack of <i>_iba_</i> . Wrapped up in an old blanket		56,806	4,1	100%	1,3	100%			0	64%	Arrow of God.tx

### Anexo C. Remembrance Day

Your proclaimed mourning  
 your flag at half-mast your  
 solemn face your smart backward  
 step and salute at the flowered  
 foot of empty graves your  
 glorious words-none, nothing  
 will their spirit appease. Had they  
  
 the choice they would gladly  
 have worn for you the same  
 stricken face gladly flown  
 your droopéd flag spoken  
 your tremulous eulogy-and  
 been alive. . . . Admittedly you  
 suffered too. You lived wretchedly  
 on all manner of gross fare;  
 you were tethered to the nervous  
 precipice day and night; your  
 groomed hair lost gloss, your  
 smooth body roundedness. Truly  
 you suffered much. But now  
 you have the choice of a dozen  
 ways to rehabilitate yourself.  
 Pick any one of them and soon  
 you will forget the fear  
 and hardship, the peril  
 on the edge of the chasm. . . . The  
 shops stock again a variety  
 of hair dyes, the lace and  
 the gold are coming back; so  
 you will regain lost mirth  
 and girth and forget. But when,  
 how soon, will they their death? Long,  
 long after you forget they turned  
 newcomers again before the hazards  
 and rigors of reincarnation, rude  
 clods once more who once had borne  
 the finest scarifications of the potter's

delicate hand now squashed back  
 into primeval mud, they will  
 remember. Therefore fear them! Fear  
 their malice your fallen kindred  
 wronged in death. Fear their blood feud;  
 tremble for the day of their  
 visit! Flee! Flee! Flee your  
 guilt palaces and cities! Flee  
 lest they come to ransack  
 your place and find you still  
 at home at the crossroad hour. Pray  
 that they return empty-handed  
 that day to nurse their red-hot  
 hatred for another long year. . . .  
 Your glorious words are not  
 for them nor your proliferation  
 in a dozen cities of the bronze  
 heroes of Idumota. . . . Flee! Seek  
 asylum in distant places till  
 a new generation of heroes rise  
 in phalanges behind their purified  
 child-priest to inaugurate  
 a season of atonement and rescue  
 from fingers calloused by heavy deeds  
 the tender rites of reconciliation

#### **Anexo D. Tabela de obras nigerianas traduzidas e publicadas no Brasil**

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Tradutor</b>	<b>Título original</b>	<b>Editora</b>
Amos Tutuola	O bebedor de vinho de palma	1976	Eliane Fontenelle	The Palm-Wine Drinkard (1952)	Nova Fronteira Círculo do Livro
Chinua Achebe	O mundo se despedaça	1983	Vera Queiroz C. Silva	Things Fall Apart (1958)	Ática
Cyprian Ekwensi	Gente da cidade	1983	Sérgio F. G. Bath	People of the City (1954)	Ática

Uzodinma Iweala	Feras de lugar nenhum	006	Christina Baum	Beasts of no Nation (2005)	Nova Fronteira
Chimamanda Ngozi Adichie	Meio Sol Amarelo	2008	Beth Vieira	Half of a Yellow Sun (2006)	Companhia das Letras
Chinua Achebe	O mundo se despedaça	2009	Vera Queiroz C. Silva	Things Fall Apart (1958)	Companhia das Letras
Biyi Bandele	O menino de Burma	2009	Heloísa Mourão	Burma Boy Record (2007)	
Chinua Achebe	A flecha de deus	2011	Vera Queiroz C. Silva	Arrow of God (1964)	Companhia das Letras
Chimamanda Ngozi Adichie	Hibisco Roxo	2011	Júlia Romeu	Purple Hibiscus (2003)	Companhia das Letras
Chinua Achebe	A educação de uma criança sob o protetorado britânico (Ensaaios)	012	Isa Mara Lando	The Education of a British-Protected Child: Essays (2009)	Companhia das Letras
Wole Soyinka	O leão e a jóia	2012	William Lagos	The Lion and the Jewel (1959)	Geração Editorial
Chinua Achebe	A paz dura pouco	2013	Rubens Figueiredo	No Longer at Ease (1962)	Companhia das Letras
Chinua Achebe	As garras do leopardo	2013	Érico Assis	How the leopard got his claws (1973)	Companhia das Letras
Sefi Atta	Tudo de bom vai acontecer	2013	Vera Whately	Everything Good Will Come (2005)	Record

### Anexo E. Glossário de “O mundo se despedaça”, de 2009, pela Companhia das Letras.

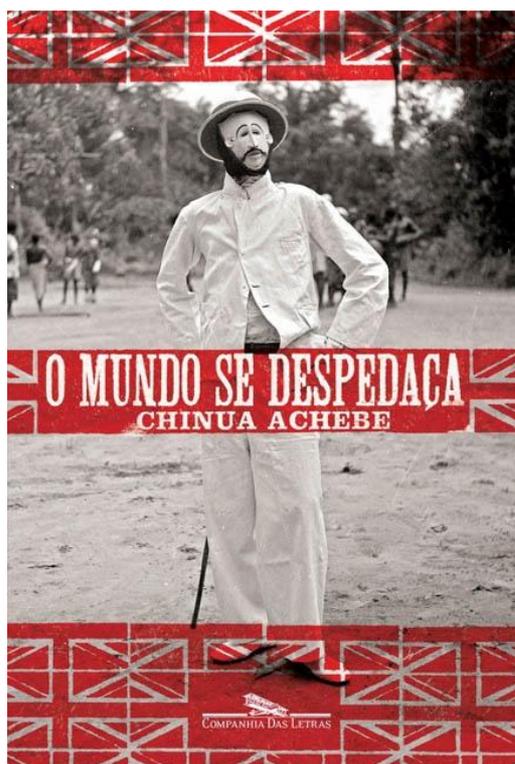
<u>Glossário</u>	
Afo	um dos quarto dias da semana ou de mercado; os demais são <i>eke, oye e nkwo</i> .
<u>agadi-nwayi</u>	mulher velha.
agbala	Mulher; a palavra aplica-se depreciativamente a um homem que não possui um título que o distinga na sociedade.

<u>Agbala</u>	Um dos oráculos divinos dos ibos.
Amadiora	o deus do trovão.
Ani	A deusa da terra.
cauri	( <i>Cypraea moneta</i> ) Pequena concha de um louçado branco, lisa e com uma estreita fenda serrada na parte de baixo. Proveniente sobretudo das ilhas Maldivas, servia de moeda na África e também no subcontinente indiano.
<u>chi</u>	O deus de cada pessoa, e que só é dela; mais do que um anjo da guarda.
cola	Noz do fruto da árvore da família das esterculiáceas (das quais a mais comum é a <i>Cola acuminata</i> ), muito usada na África Ocidental como estimulante e refrescante. Mascada, seu gosto é de início acre, mas depois deixa na boca uma sensação muito agradável. Geralmente oferecida aos visitantes, é também usada como alimento de ofertório aos deuses e aos ancestrais. Na Bahia, é conhecida pelos nomes que toma em iorubano, obi e orobô.
compound	Conjunto de habitações onde mora uma família, geralmente cercado ou murado.
Eeze	Dente.
<u>egwugwu</u>	Mascarado que personifica um dos grandes ancestrais de uma comunidade. Além da máscara, apresentava o corpo inteiro coberto de ráfia.
Eke	Um dos quatro dias da semana ou de mercado; os demais são <i>oye</i> , <i>nkwo</i> e <i>afo</i> .
<u>ekwe</u>	Tambor de madeira cujas batidas imitam as entonações da voz humana.
foo-foo	Pasta de inhame pilado; massa branca, semelhante à pamonha na forma e na consistência e que se mergulha num molho condimentado.
harmatã	Vento seco e frio, carregado de uma areia muito fina, que sopra do deserto do Saara sobre as savanas, os cerrados e as florestas da África Ocidental.
ikenga	Estatueta de madeira, com chifres, que expressa o valor, o esforço e as qualidades especiais de cada indivíduo. É invocada por seu possuidor para lhe trazer êxito.
<u>ilo</u>	Praça que toda aldeia possui e na qual se realizam as assembleias, as festas e as competições desportivas.
<u>inyanga</u>	Exibicionismo
<u>isa-ifi</u>	Cerimônia que se realiza após uma longa ausência do marido, a fim de assegurar-se de que a esposa não lhe foi infiel durante o período de separação. É também usual antes do casamento.
<u>iyi-uwa</u>	Pedra que vincula um <i>ogbanje</i> ao mundo dos

	espíritos; se achada e desenterrada, cessa o ciclo de nascimentos e mortes do <i>ogbanje</i> , e a criança sobrevive.
<u>jigida</u>	Feira de contas usada na cintura pelas moças solteiras.
<u>kotma</u>	Mensageiro do poder; no contexto do livro, cipaio.
<u>kwenu</u>	Uma saudação. Na frase <i>Umuófia kwenu</i> , que, entre os ibos, o mais velho ou o mais importante membro de um grupo deve sempre gritar no início de uma assembleia, significa: “Povo de Umuófia, estamos de acordo?”
<u>nso-ani</u>	Ofensa religiosa grave.
<u>nza</u>	Nome de um passarinho.
<u>obi</u>	A casa do homem num <i>compound</i> , distinta da morada de suas esposas.
<u>ogbanje</u>	Criança que, segundo a crença, morre e volta repetidas vezes ao ventre materno para nascer de novo, causando assim um enorme sofrimento à mãe e a toda família.
<u>oji odu achu-ijiji-o</u>	A vaca, ou aquela que usa o rabo para espantar as moscas.
<u>osu</u>	Pária; dedicado a uma divindade, não podia ter qualquer tipo de relação ou contato com os homens livres; viva com os outros <i>osus</i> , separado das demais pessoas.
<u>oye</u>	Um dos quatro dias da semana ou de mercado; os demais são <i>eke</i> , <i>nkwo</i> e <i>afo</i> .
<u>ozo</u>	Um dos mais importantes títulos ibos e o nome da sociedade desses homens eminentes. Para ingressar nela, é preciso efetuar grandes despesas.
<u>tufia</u>	Juramento ou praga.
<u>udu</u>	Instrumento musical; um pote em cuja abertura se bate com um abanador, para produzir um som semelhante ao do contrabaixo.
<u>umuada</u>	Reunião de mulheres da mesma família, quando retornam à aldeia de onde são originárias.
<u>ummuna</u>	A família extensa; a ampla parentela.

## **Anexo F. Capas brasileiras dos romances de Achebe pela Companhia das Letras**

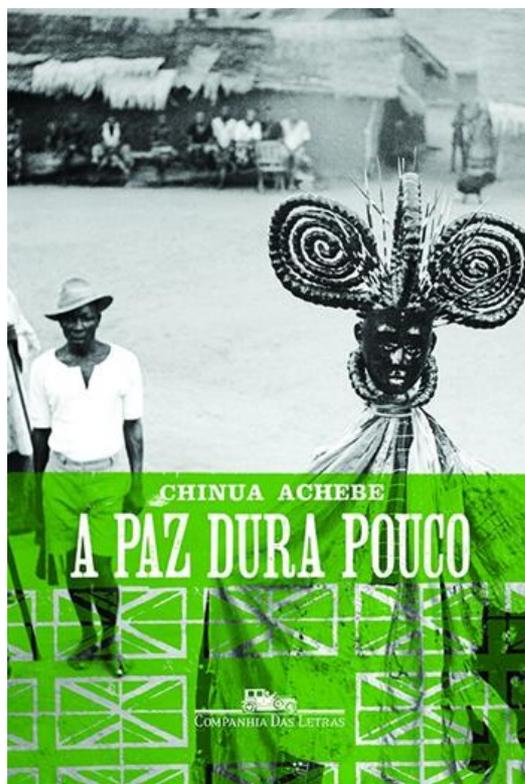
O mundo se despedaça (2009)



A flecha de Deus (2011)



A paz dura pouco (2013)



**Anexo G. Tabelas com a lista de contos de cada uma das publicações e datas da primeira publicação de cada conto (Tabela 1 a 3)**

Tabela 1. Contos presentes em *The Sacrificial Egg and Other Stories* (1962)

Contos	Ano da primeira publicação
Polar Undergraduate	1950
Marriage is a Private Affair	1952
Dead Men's Path	1953
The Sacrificial Egg	1959
Chike's School Days	1960

Tabela 2. Contos presentes na primeira publicação de *Girls at War and Other Stories* (1972) pela Heinemann Educational Books de Londres

Contos	Ano da primeira publicação
Polar Undergraduate	1950
Marriage is a Private Affair	1952
Dead Men's Path	1953
The Sacrificial Egg	1959
Chike's School Days	1960
Akueke	1962
The Voter	1965
Uncle Ben's Choice	1966
The Madman	1971
Vengeful Creditor	1971
Civil Peace	1971
Girls at war	1972

Tabela 3. Contos publicados na edição revista e ampliada de *Girls at War and Other Stories*(1973) pela *Penguin African Writers*

Contos	Ano da primeira publicação
Marriage is a Private Affair	1952
Dead Men's Path	1953
The Sacrificial Egg	1959
Chike's School Days	1960
Akueke	1962
The Voter	1965
Uncle Ben's Choice	1966
The Madman	1971
Vengeful Creditor	1971

Civil Peace	1971
Sugar Baby	1972
Girls at war	1972

### Anexo H. Manuscrito do conto “Girls at War”

GIRLS AT WAR

The first time their paths crossed nothing happened. That was in the heady days of warlike preparations when thousands of young men (and <sup>sometimes</sup> women) were daily turned away from enlistment centres because <sup>far too many of them were coming forward to bear arms in defence of the new nation.</sup> the response outstripped <sup>by far</sup> the needs of the moment. <sup>exciting</sup>

The second time <sup>and was slowly moving southwards from</sup> they met was at a check-point at Awka. <sup>Then the war had started in the distant northern sector.</sup> He was driving from