



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB**

INSTITUTO DE LETRAS – IL

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO –  
POSTRAD

A primeira tradução de *Half of a yellow sun*, de Chimamanda Ngozi Adichie, no  
Brasil: Análise de aspectos estilísticos e aspectos culturais

MARÍLIA DE ARAÚJO RUIVO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Brasília/DF

2022

MARÍLIA DE ARAÚJO RUIVO

*A primeira tradução de Half of a yellow sun, de Chimamanda Ngozi Adichie, no Brasil: Análise de aspectos estilísticos e aspectos culturais*

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília – POSTRAD/UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Titular Válmi Hatje-Faggion, Ph.D.

Brasília

2022

Marília de Araújo Ruivo

*A primeira tradução de Half of a yellow sun, de Chimamanda Ngozi Adichie, no Brasil:  
Análise de aspectos estilísticos e aspectos culturais*

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução apresentado à Universidade de Brasília como exigência para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

**Banca Examinadora:**

---

Profª Titular Válmi Hatje-Faggion (POSTRAD/UnB)  
(Orientadora)

---

Prof. Dr. Eclair Antônio Almeida Filho (POSTRAD/UnB)  
(Examinador interno)

---

Profª. Dra. Andréa Moraes da Costa (UNIR) (Examinadora externa)

Brasília

2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com  
os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

dp de Araújo Ruivo, Marília

A primeira tradução de Half of a yellow sun, de  
Chimamanda Ngozi Adichie, no Brasil: Análise de aspectos

estilísticos e aspectos culturais / Marília de Araújo Ruivo;  
orientador Válmí Hatje-Faggion. -- Brasília, 2022.

162 p.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução literária. 3. Estilo e  
marcas culturais. 4. Half of a yellow sun. 5. Chimamanda  
Ngozi Adichie. I. Hatje-Faggion, Válmí, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, agradeço a Deus e às forças benevolentes.

A meus pais, Ricardo Ruivo Moreira de Oliveira e Aline Machado de Araújo Ruivo, que sempre estiveram ao meu lado, permitiram e me impulsionaram a percorrer este trajeto acadêmico. Sou grata por não me deixarem desistir. Agradeço de coração pelos sacrifícios, motivação, conversas, apoio, coragem; pelos exemplos que são, pelo amor que me dão.

Aos meus irmãos Gabriel Ricardo e Davi Ricardo, por trazerem alegria a minha vida.

À T.R., à Dona Bjeda e a todos os amigos do outro plano que emprestaram forças e me reestabeleceram a fé em meus momentos de descrença. Espero que algum dia eu possa retribuir toda a confiança e todo o apoio.

Às amigas que concederam tempo para me auxiliar, Adriana Madureira e Adriana Moellmann, agradeço a imensa ajuda que concederam. Que seus caminhos sejam sempre de luz.

Às minhas amigas, pela presença, pelos ouvidos amigos, por me fazerem rir.

À orientadora desta dissertação, a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Válmi Hatje-Faggion, agradeço por trilhar este caminho comigo, por partilhar de suas experiências e conhecimentos.

Às pessoas que se fizeram presentes em minha vida nestes anos de mestrado, tornando-os mais prazerosos. À minha irmã de orientação, Adriana Mayumi Iwasa Baccini, Samara Ferreira Marcelino, Adriana Moellmann, Alice Souza Lopes, Natália Oásis, e aos demais colegas do POSTRAD, agradeço pelo carinho, amizade, pelo incentivo, por partilharem as dificuldades e as alegrias.

Aos meus professores Sabine Gorovitz, Alice Araújo, Alessandra Harden, Elisa Teixeira, Helena Santiago Vigata, Gleiton Malta, por concederem novas visões de mundo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio financeiro durante os 12 meses finais desta pesquisa, sem o qual ela não teria se concretizado.

Agradeço também ao POSTRAD e todos os funcionários da Secretária de Pós-Graduação que tiveram uma árdua tarefa auxiliando a esclarecer mudanças internas por força da pandemia de Covid-19.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo realizar uma análise descritiva e comparativa da tradução brasileira de *Half of a yellow Sun* (2006) da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (1977-). Esta obra foi traduzida por Beth Vieira, intitulada *Meio sol amarelo* (2008[2019]) e publicada pela editora Companhia das Letras, em São Paulo. Serão abordadas as seguintes cinco questões estilísticas que dizem respeito ao emprego de *pidgin*, *code-switching*, relexificação, repetição e polissíndeto e as marcas culturais, com o intuito de verificar os impactos e as implicações culturais para o novo leitor. Para realizar esta análise, será adotada a metodologia de descrição de tradução literária desenvolvida por Lambert e Van Gorp (1985), que permite a comparação do texto traduzido e do texto de partida em seus próprios sistemas literários, configurando-se em quatro etapas: dados preliminares, macroestrutural, microestrutural, e contexto sistêmico. Autores como Leech e Short (2006) e Boase-Beier (2014a; 2014b) servirão de base para abordar as questões de estilo na tradução. Para a análise dos aspectos estilísticos específicos a serem investigados serão considerados os autores Lane-Mercier (1997), Bandia (1996; 2006), Zabus (2007), Klinger (2015), Madueke (2019), entre outros. E, para abordar as marcas culturais, serão considerados autores como Lefevere (1992), Newmark (1988) e Aubert (2006). De modo a melhor analisar as circunstâncias literárias e extraliterárias relacionadas à tradução de uma obra oriunda do sistema nigeriano para o sistema brasileiro será adotada a Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990) e obras de autores como Tymozcko (1999), Casanova (2002), Canepari (2006) e Bandia (2008). Para examinar o papel da tradutora no contexto da tradução brasileira serão considerados Venuti (1988[2001];1995) e Barbosa (2020). Os dados obtidos da análise de exemplos selecionados da tradução brasileira e de seu texto de partida correspondente permitem mostrar que a tradução de Beth Vieira apresenta estratégias tradutórias diversas. A tradutora aparenta preferir alinhar-se ao texto de partida em relação ao *pidgin*, ao *code-switching* e a algumas marcas culturais, reproduzindo-os com estratégias que tendem à estrangeirização, ressaltando a estilística de Adichie. Quanto à relexificação, à repetição, ao polissíndeto e às marcas culturais, Vieira fornece uma tradução que se alinha às estratégias de tradução mais domesticadoras, alterando e não evidenciando as características estilísticas e culturais presentes no texto de partida. Com esta dissertação, espera-se contribuir com os Estudos da Tradução da literatura nigeriana anglófona no Brasil, evidenciando como se apresenta a tradução de uma obra literária proveniente de um sistema literário periférico que não é comumente recepcionado na cultura brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estudos da Tradução. Tradução literária. *Half of a yellow sun*. Chimamanda Ngozi Adichie. Estilo e marcas culturais.

## ABSTRACT

This dissertation aims to carry out a descriptive and comparative analysis of the novel *Half of a yellow sun* (2006) by Nigerian author Chimamanda Ngozi Adichie (1977) and its corresponding Brazilian translation *Meio sol amarelo*, translated by Beth Vieira and published by Companhia das Letras (2008[2019]) in São Paulo. In this analysis one will address five stylistic issues of the novel and its corresponding translation concerning the use of pidgin, code-switching, relexification, repetition and polysyndeton, and cultural markers, in order to look at the cultural impacts and implications for the new reader. The methodology of literary translation description developed by Lambert and Van Gorp (1985), which allows for the comparison of the target text and the source text in their own literary systems includes four stages: preliminary data, macrostructural, microstructural, and systemic context. Authors such as Leech and Short (2006) and Boase-Beier (2014a; 2014b) will serve as a basis for addressing style issues in translation. To analyze the specific stylistic aspects authors such as Lane-Mercier (1997), Bandia (1996; 2006), Zabus (2007), Klinger (2015), Madueke (2019), among others will be considered. And to address the cultural markers, authors such as Lefevere (1992), Newmark (1988), and Aubert (2006) will be approached. In order to focus on literary and extraliterary issues related to the translation of a literary work from the Nigerian system into the Brazilian system, Itamar Even-Zohar's Theory of Polysystems (1990) and works by authors such as Tymozcko (1999), Casanova (2002), Canepari (2006), Bandia (2008) are taken into account. To approach the role of the translator in the Brazilian translation context, Venuti (1988[2001];1995) and Barbosa (2020) are addressed. The data obtained from the analysis of selected examples of the Brazilian translation and its corresponding source text allowed to perceive that Vieira's translation strategies are diverse. The translator seems to prefer to keep in line with the source text in relation to pidgin, code-switching, and some of the cultural markers, reproducing them by choosing strategies that tend towards foreignization, highlighting Adichie's stylistic preferences. As for relexification, repetition, polysyndeton and other cultural markers, Vieira provides a translation that is more in line with translation strategies that are more domesticating, altering, and not pointing out the stylistic and cultural characteristics present in the source text. This dissertation hopes to provide a contribution to the study of Anglophone Nigerian Literature translated in Brazil by observing how the translation of a literary work from a peripheral system, that is not commonly received in Brazilian culture, is presented.

**KEYWORDS:** Translation Studies. Literary translation. *Half of a yellow sun*. Chimamanda Ngozi Adichie. Style and cultural markers.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Capa da edição do texto de partida <i>Half of a yellow sun</i> .....	89
<b>Figura 2:</b> Contracapa da edição norte-americana de <i>Half of a yellow sun</i> .....	90
<b>Figura 3:</b> Capa da edição brasileira <i>Meio sol amarelo</i> .....	92
<b>Figura 4:</b> Bandeira do Biafra.....	92
<b>Figura 5:</b> Contracapa da edição brasileira de <i>Meio sol amarelo</i> .....	92
<b>Figura 6:</b> Orelha da capa da edição brasileira <i>Meio sol amarelo</i> .....	95
<b>Figura 7:</b> Orelha da contracapa da edição brasileira <i>Meio sol amarelo</i> .....	95



## LISTA DE QUADROS: APÊNDICE

<b>Quadro 1:</b> Traduções para o português do Brasil de obras de Chimamanda Ngozi Adichie.....	156
<b>Quadro 2:</b> Obras publicadas e traduzidas de países africanos em língua inglesa para o Brasil por editoras brasileiras.....	157
<b>Quadro 3:</b> Traduções acadêmicas, referentes às obras africanas de língua inglesa, realizadas por pesquisadora/es em instituições educacionais do Brasil.....	158
<b>Quadro 4:</b> Obras nigerianas traduzidas e publicadas no Brasil por editoras brasileiras.....	159
<b>Quadro 5:</b> Catálogo das traduções de Beth Vieira na Companhia das Letras.....	162

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....	15
1.1 Teoria dos Polissistemas.....	15
1.2 Estudos Descritivos da Tradução.....	20
1.3 Esquema teórico-metodológico de descrição de traduções literárias.....	23
1.4 Línguas na literatura.....	27
1.5 Questões estilísticas na tradução.....	33
1.6 Aspectos estilísticos da linguagem .....	36
1.6.1 <i>Pidgin</i> .....	37
1.6.2 <i>Code-switching</i> .....	41
1.6.3 Relexificação .....	42
1.6.4 Repetição.....	43
1.6.5 Polissíndeto .....	45
1.7 A tradução de marcas culturais .....	46
1.8 O papel do tradutor.....	49
2. CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE, LITERATURA NIGERIANA, TRADUÇÃO BRASILEIRA .....	56
2.1 A contadora de histórias, Chimamanda Ngozi Adichie .....	56
2.2 <i>Half of a yellow sun</i> .....	65
2.3 Beth Vieira – tradutora de <i>Meio sol amarelo</i> .....	68
2.4 Contexto histórico da Nigéria .....	70
2.5 Literatura nigeriana anglófona.....	75
2.6 Trajetória das literaturas africanas anglófonas no Brasil .....	82
3. ANÁLISE DESCRITIVA E COMPARATIVA DA TRADUÇÃO DE <i>HALF OF A YELLOW SUN</i> 88	
3.1 Etapa dados preliminares .....	88
3.2. Etapa macroestrutural.....	96
3.3 Etapa microestrutural.....	100
3.3.1 Tradução de <i>pidgin</i> .....	100
3.3.2 Tradução de <i>code-switching</i> .....	104
3.3.3 Tradução da relexificação .....	107
3.3.4 Tradução de repetição .....	112
3.3.5 Tradução de polissíndeto.....	115
3.3.6 Tradução de marcadores culturais .....	118
3.4 Etapa contexto sistêmico .....	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS.....	143

<b>APÊNDICE .....</b>	<b>155</b>
<b>APÊNDICE A – TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS DO BRASIL DE OBRAS DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE .....</b>	<b>156</b>
<b>APÊNDICE B – OBRAS PUBLICADAS E TRADUZIDAS DE PAÍSES AFRICANOS EM LÍNGUA INGLESA PARA O BRASIL POR EDITORAS BRASILEIRAS/ TRADUÇÕES ACADÊMICAS REALIZADAS POR PESQUISADORA/ES EM INSTITUIÇÕES EDUCACIONAIS DO BRASIL .....</b>	<b>157</b>
<b>APÊNDICE C – OBRAS NIGERIANAS TRADUZIDAS E PUBLICADAS NO BRASIL POR EDITORAS BRASILEIRAS .....</b>	<b>159</b>
<b>APÊNDICE D – CATÁLOGO DAS TRADUÇÕES DE BETH VIEIRA NA COMPANHIA DAS LETRAS.....</b>	<b>162</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo fazer uma análise descritiva e comparativa da tradução do inglês para o português do romance *Half of a yellow sun* (2006), da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (1977-). Nessa proposta, abordamos como foram realizadas as traduções das seguintes cinco questões estilísticas que dizem respeito ao emprego de *pidgin*, *code-switching*, relexificação, repetição e polissíndeto, e os aspectos culturais que englobam as marcas culturais, para verificar as implicações e os impactos culturais para o novo leitor do Brasil. A primeira e única (até 2021) tradução brasileira de *Half of a yellow sun* (2006) foi realizada pela tradutora Beth Vieira (†2010), intitulada *Meio sol amarelo* (2008) publicada e já reimpressa oito vezes pela editora Companhia das Letras.

O romance *Half of a yellow sun* (2006) se destaca por ser uma das obras mais pesquisadas e premiadas da atual geração de autores nigerianos. Apresenta uma escrita acrônica marcada pela oralidade escrita, pelo hibridismo cultural, pelas descrições, visões e pensamentos expostos pelas narrativas de personagens tão distintos em suas histórias, formando um conjunto de riqueza literária, cultural e estilística. A obra contém línguas diversas do cânone ocidental – características estilísticas que traçam as raízes culturais da autora – e é uma das primeiras produções da literatura nigeriana contemporânea a ter sido traduzida e publicada no Brasil em 25 anos. Escrita em elevado registro do inglês, idioma recorrente na Nigéria – dada a tardia independência, em 1960 –, traz uma história que imprime referências culturais de pessoas do grupo étnico igbo. De acordo com André Lefevere (2007), o “universo do discurso” representado é, majoritariamente, o autóctone, com vocábulos, crenças, hábitos e situações próprias dos igbo. Existe um predomínio de referências em particular da cultura desse grupo, uma vez que a autora pertence a essa etnia e realiza uma ficção realista a partir dos pontos de narrativa de personagens em maior parte igbos e aficionados dessa cultura.

Adichie é uma das poucas autoras da literatura nigeriana – sistema literário minoritário ou periférico diante da literatura universal– que alcançou alto grau de visibilidade dentre diferentes polissistemas culturais já em vida. Ela é reconhecida em âmbito nacional e internacional como uma das grandes representantes da literatura nigeriana moderna, segundo Amarílis Anchieta e Fernanda Pereira (2015, p. 197), e, de acordo com Alexandra Wolfe

(2015, tradução nossa) a “autora com maior número de venda de livros dentre a diversidade de autores africanos”<sup>1</sup>.

O romance *Half of a yellow sun* (2006) foi escolhido para esta pesquisa pelo entendimento de que há um espaço limitado no sistema literário brasileiro para a recepção de literaturas outras que não eurocêntricas e norte-americanas, afirmam Anchieta e Pereira (2015, p. 197).

Nessa perspectiva, esta dissertação justifica-se pela proposta de pesquisar a obra *Half of a yellow sun* (2006), a qual não é proveniente diretamente de contextos culturais hegemônicos, cujo domínio literário se estabelece no mundo ocidental (EUA, Inglaterra). Fortalecemos, assim, a possibilidade de mudanças em nossa própria cultura, trazendo maiores probabilidades de “consolidar novas artes literárias em nosso país” (ANCHIETA, 2014, p. 3), bem como a oportunidade de “refletir, de maneira mais verdadeira, sobre a riqueza da nossa sociedade” como um todo (HAMILTON, 2018, p. 1) e de

[...] alimentar o mundo acadêmico com outras formas, estruturas, sistemas de conhecimento; com esse(a) outro(a) que não entra em uma relação comparativa ou de juízo de valor com o eu, mas sim em uma relação de diferença. Não uma diferença que separe, mas que distinga e enriqueça a língua, a cultura, o eu, o pensamento etc. (RAMALHO, 2020, p. 18).

Estendemos nossas fronteiras literárias para além dos estudos das literaturas africanas de língua portuguesa. Com isso, é importante frisar, não excluimos sua importância em qualquer instância. Reconhecemos, contudo, no contexto dos estudos de literaturas africanas, que as de origem lusófona detêm certa prevalência, em razão de serem mais divulgadas e pesquisadas no Brasil do que as literaturas de ex-colônias francófonas – em específico, as anglófonas. Conforme, Anchieta e Pereira (2014, p. 203-205), esta situação pode ser observada pelas publicações de obras de autores africanos nas coleções de autores africanos publicados no Brasil, qual a Editora Ática nos anos de 1980.

Justificamos esta pesquisa também por ir ao encontro da Lei nº. 10.639/03, de 09 de janeiro de 2003. Trata-se de norma que representa a luta de diversos setores da sociedade; repercute a importância de conhecimentos providos de culturas não hegemônicas. Conforme afirma Cibele Guadalupe de Araújo (2015, p.19), configura também um “importante instrumento para uma educação mais inclusiva”, pois, em seu Artigo 26, torna obrigatório nas instituições de ensino fundamental e médio, públicas e particulares, a inclusão do ensino sobre

---

<sup>1</sup> “The best-selling author on the diversity of African writers [...]” Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/chimamanda-ngozi-adichie-on-the-world-of-african-literature-1430504839>. Acesso em: 22 fev. 2022.

História e Cultura Afro-Brasileira, em todos os âmbitos, em particular nos currículos de Educação Artística, Literatura e História Brasileira. Embora não seja previsto na Lei, sua relação com o ensino superior, consideramos que a norma pode ser considerada para as instituições de educação superior, por meio dos estudantes e professores que identificam uma possibilidade de inserção de literaturas divergentes das estudadas nos cursos superiores.

A providência dada pela lei, no sentido do respeito e valorização da herança cultural africana, favorece a inclusão e a entrada de outros autores e autoras dos sistemas literários africanos, com traduções que levem em consideração a alteridade da obra do outro. Araújo (2015, p. 20) reitera que essa norma alude ao “deslocamento do cânone literário de língua inglesa” – que, usualmente, abrange apenas as literaturas eurocêntricas – “para a focalização de uma cultura africana anglófona, favorecendo uma educação que respeita a pluralidade cultural”.

O texto do dispositivo de lei dispõe que:

Art. 1º A Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B:

“Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o *caput* deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras. (BRASIL, 2003, [s.p.]).

Considerando que a referida obra de Adichie engloba diversas características estilísticas e culturais próprias da autora e de seus contextos literários e extraliterários, e, também, que há uma lacuna literária referente a obras nigerianas traduzidas para o Brasil, nos deparamos com a seguinte questão: como a tradutora Beth Vieira transmitiu o estilo de Adichie e seu repertório cultural para o novo leitor?

Suscitamos a possibilidade de que a tradução observe estratégias de tradução que conservem o modelo literário e as marcas culturais inerentes ao texto de partida, visto que *Half of a yellow sun* (2006): (i) é a primeira obra de literatura nigeriana a ser traduzida para o Brasil em 25 anos, portanto, demonstra e reforça a presença da cultura do Outro no país receptor; (ii) é uma obra de uma autora com prestígio internacional, e, segundo Anthony Pym (2017, p.134), a notoriedade de um autor, de sua literatura pode afetar como este será traduzido; (iii) é uma obra que apresenta uma realidade pós-colonial, e, detém elementos

característicos próprios que necessitam de maior atenção e consideração por parte do tradutor, afirmam autoras como Maria Tymozcko (1999) e Michaela Canepari (2006), entre outros.

No que concerne ao contexto teórico, nesta dissertação, utilizamos a vertente descritiva dos Estudos da Tradução, que permite a compreensão da tradução literária como produto sujeito a circunstâncias extraliterárias. Observamos a literatura do contexto de partida e a literatura traduzida como partes que integram conjunturas socioculturais em maiores escalas, com interferências de fatores extraliterários como quadros econômicos, históricos, sociais, comerciais, patronagem<sup>2</sup>. O entremetimento relaciona-se ao sistema literário e aos modos pelos quais obras são escolhidas para serem traduzidas e acolhidas, ou não, em determinado contexto cultural.

A vertente descritiva a que nos referimos tem por pressuposto a Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (1990), considerada o alicerce dos Estudos Descritivos da Tradução (*Descriptive Translation Studies-EDT*), cujo método de análise de traduções literárias desenvolvido pelos teóricos José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) nele se abriga. Por meio da análise de tradução com o esquema teórico-metodológico desenvolvido por Lambert e Van Gorp (1985), tornou-se possível, ao longo desta dissertação, verificar como são traduzidos os aspectos estilísticos e os elementos marcadamente culturais, aqui tratados por Aubert (2006) como “marcas culturais”.

A presente dissertação desenvolve-se com esta Introdução, quatro capítulos, as Considerações Finais, as Referências Bibliográficas e quatro apêndices.

No primeiro capítulo, intitulado “Fundamentação teórica”, apresentamos o embasamento teórico que guiou a análise da tradução literária desenvolvida. Apresentamos a Teoria dos Polissistemas, sua assimilação aos EDT, as relações entre sistemas literários fundamentada no autor Itamar Even-Zohar (1990).

No tocante à metodologia de análise de traduções literárias, utilizamos o conceito de esquema teórico-metodológico, de José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985). Para a observação do estilo e tradução, baseamo-nos em autores como Geoffrey Leech e Mich Short (2007), e Jean Boase-Beier (2014a; 2014b). Nesse sentido, as características estilísticas são verificadas com teóricos como Paul Bandia (1996; 2006; 2008), Gillian Lane-Mercier (1997), Peter Newmark (1988), Chantal Zabus (2007), Rotimi Jegede (2010), Paulo Henriques Britto (2012), Susanne Klinger (2015), Happiness Uduk e Romanus Aboh (2016) e Ijeoma Madueke (2019a), entre outros. Para a abordagem dos aspectos culturais, isto é, dos marcadores

---

<sup>2</sup> LEFEVERE, André. (1985, p.227). A patronagem é considerada como “os poderes (pessoas, instituições) que ajudam ou impedem a escrita, a leitura ou a reescrita de uma literature”.

culturais específicos, recorremos principalmente às concepções dos autores Francis Aubert (2006) e Peter Newmark (1988). Por fim, o papel do tradutor, sua (in)visibilidade e as estratégias de tradução são discutidos com teóricos como Lawrence Venuti (2002), Michaela Canepari (2006), André Lefevere (2007), Maximilian Feldner (2014) e Heloísa Gonçalves Barbosa (2020).

O segundo capítulo, nomeado “Chimamanda Ngozi Adichie, literatura nigeriana, tradução brasileira”, gira em torno da autora e do contexto histórico e literário que a envolve. O contexto histórico permite uma melhor compreensão literária da obra traduzida durante a pesquisa; analisamos o contexto literário não só com a compreensão da geração literária de Adichie, mas também sob a perspectiva da trajetória das literaturas anglófonas e da literatura nigeriana em língua inglesa. Expomos elementos da obra *Half of a yellow sun* (2006) e da abordagem da tradutora Beth Vieira, que deu voz à tradução brasileira.

O terceiro capítulo, “Análise comparativa e descritiva de *Meio sol amarelo*”, apresenta a análise do texto traduzido *Meio sol amarelo* (2008) e seu correspondente em inglês, *Half of a yellow sun* (2006). Optamos, como método de análise de traduções literárias, o modelo elaborado por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985). A escolha dessa metodologia se deu por permite estudar vários aspectos da tradução em um contexto de teoria da tradução mais flexível. Nesse capítulo, também descrevemos, comentamos e analisamos os seguintes aspectos estilísticos da linguagem: *pidgin*; *code-switching* e relexificação; a repetição e o polissíndeto, e as marcas culturais. Para essa análise específica, utilizamos o programa *AntConc* para selecionar e comparar o texto de partida com o texto de chegada. Assim, foi possível selecionar exemplos que representassem os aspectos estilísticos e culturais em observação. Apresentamos esses exemplos com trechos do texto de partida e de chegada em comparação, a fim de verificar como a tradutora Beth Vieira os configura para o contexto brasileiro em sua tradução.

As considerações finais contêm os principais achados e conclusões, assim como ponderações a respeito da análise dos aspectos estilísticos e dos marcadores culturais observados nesta dissertação, para obtermos uma visão de como a obra *Half of a yellow sun* foi traduzida para o Brasil e seus impactos e implicações culturais para o novo leitor. Ao final, após as referências listadas para o desenvolvimento da pesquisa realizada, apresentamos os Apêndices A, B, C e D.



## 1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Em meados do século XX, teóricos como o israelense Itamar Even-Zohar (1990) passaram a estudar a complexidade e as relações dos sistemas literários e culturais. Com base em escolas de pensamento literários europeus, Even-Zohar (1990) compreendeu que, ao se tratar de tradução, é necessário observar as relações socioculturais entre diferentes sistemas. Com essa perspectiva, o autor desenvolveu a Teoria dos Polissistemas, que conduz tradutores, pesquisadores e interessados a ampliar a conscientização cultural e literária. Considera-se, nessa linha teórica, a literatura como um sistema complexo e dinâmico; as relações entre centro e periferia; as literaturas “altas e baixas”, bem como o papel da tradução em um diferente sistema cultural de recepção.

Ainda na metade no século XX, os Estudos Descritivos da Tradução (EDT), que acabavam de surgir, visavam as traduções como produtos literários que não ocorriam sem observar a cultura receptora, portanto, sendo subordinadas às normas e modelos vigentes no sistema literário da cultura de chegada. Para analisar como as traduções da obra literária de um sistema para outro ocorreria, pesquisadores dos EDT almejavam um método que conduzisse a descrição de traduções sob uma perspectiva mais sistemática e cultural.

### 1.1 Teoria dos Polissistemas

Conhecida também por *Polysystem Theory* ou *Polysystem Studies*, a Teoria dos Polissistemas, termo cunhado por Itamar Even-Zohar, foi criada no final da década de 1960 e início de 1970, fundamentada por certos conceitos do Formalismo Russo de 1920<sup>3</sup> e do Estruturalismo Tcheco de 1930. Surgiu da necessidade de resolver questões específicas relacionadas à literatura hebraica e à teoria de tradução (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 1).

A Teoria dos Polissistemas foi desenvolvida por Even-Zohar e adeptos do conceito de “sistema” como Gideon Toury e André Lefevere. A teoria de Even-Zohar (1990) tem como propósito explicitar o caráter das relações de um sistema, em si e em relação a outros esquemas de uma dada cultura, para, assim, “ênfatar a multiplicidade de intersecções e,

---

<sup>3</sup> Houve mais influências por parte da segunda fase do movimento do Formalismo Russo, com observação especial a Yuri Tynjanov, que inseriu no modelo não só uma perspectiva histórica como também a consideração pelas realidades sociais.

como consequência, a maior complexidade das estruturas envolvidas”<sup>4</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 12, tradução nossa).

O “sistema” a que se refere a Teoria dos Polissistemas advém de um empréstimo feito dos conceitos do formalista Jurik Tynjanov, sendo definido por Even-Zohar como

A rede de relações que podem ser hipotetizadas para um determinado conjunto de supostos observáveis (“eventos”/ “fenômenos”). Isso implica que “o conjunto de observáveis assumidos” não é uma “entidade na realidade” independente, mas dependente das relações que alguém está preparado a propor<sup>5</sup>. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 27, tradução nossa)

Para os teóricos polissistêmicos, toda cultura é uma rede de sistemas dinâmicos composto por subsistemas que se inter-relacionam com outras formações coexistentes, constituindo, dessa forma, uma cadeia dinâmica em constante evolução.

Os sistemas foram adotados por Itamar Even-Zohar sob o entendimento de que fenômenos semióticos como cultura, língua, literatura, sociedade e história poderiam ser mais facilmente compreendidos, provendo um melhor discernimento quanto a suas estruturas internas, desenvolvimento e relações com o mundo externo, se observados como sistemas, e não conglomerados de elementos dispersos das ciências (HERMANS, 1999; EVEN-ZOHAR, 1990).

Edwin Gentzler (2009, p. 148) afirma que Even-Zohar pretendia explicar a função de todos os tipos de escrita em determinada cultura e cunhou o termo “polissistemas” para se referir a toda a rede de sistemas correlacionados – literários e extraliterários – na sociedade que especificamente são definidos como

Um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se cruzam e parcialmente se sobrepõem, usando opiniões simultaneamente diferentes, mas que funcionam como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes<sup>6</sup>. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11, tradução nossa)

Para Even-Zohar (1990), a literatura e a tradução fazem parte do polissistema, numa inclusão que abrange os âmbitos cultural, social, histórico, com diferentes níveis de recepção e influência, uma vez que nem todos os polissistemas reagem da mesma maneira a outros sistemas. Posto isso, compreendemos que as traduções desempenham um papel no desenvolvimento de sistemas culturais. Ao conceber, segundo Jeremy Munday (2016, p.170,

<sup>4</sup> “emphasizes the multiplicity of intersections and hence the greater complexity of structuredness involved.”

<sup>5</sup> “the network of relations that can be hypothesized for a certain set of assumed observables (‘occurrences’/‘phenomena’). This implies that ‘the set of assumed observables’ is not an independent ‘entity in reality,’ but dependent on the ‘relations’ one is prepared to propose.”

<sup>6</sup> “[...] a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different opinions, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.”

tradução nossa), “[...] a literatura traduzida como um sistema que opera nos sistemas sociais, literários e históricos mais amplos da cultura de chegada”<sup>7</sup>, e ao considerar as traduções “[...] não apenas uma continuidade do ‘original’, mas como obras autênticas, legítimas e tão importantes quanto seus textos fontes” (MARTINS, 1999, p. 36), esses teóricos acabaram por desenvolver ainda mais o âmbito dos Estudos da Tradução.

Even-Zohar (1990, p. 13) enriquece as considerações do sistema literário ao rejeitar julgamentos de valor como critério *a priori* para selecionar os objetos de estudo. A Teoria dos Polissistemas não se confina, pois às literaturas “altas” de “obras-primas”. Mas, observa, também, gêneros literários que, em determinados momentos históricos, são categorizados como literaturas “baixas” ou “minoritárias”, desqualificadas dos parâmetros de valor da sociedade em que se apresentam. A Teoria dos Polissistemas empreende também as concepções formalistas da estrutura hierárquica de diferentes sistemas literários – as normas literárias e a noção de mutação e de evolução como uma luta contínua entre vários sistemas literários.

A Teoria dos Polissistemas indica (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46) um caminho para que se reconsidere a tradução, antes vista como atividade marginal. Na perspectiva da abordagem polissistêmica, passou-se a analisar a história das traduções, o processo de transferência textual entre culturas e sua recepção no contexto de chegada. Nessa perspectiva, avaliamos, por exemplo, se as traduções e os seus respectivos tradutores são aceitos ou marginalizados por diferentes sistemas literário, numa percepção que pode propiciar novas concepções na inter-relação entre culturas, desafiando, desse modo, a literatura canonizada de autores centrais e periféricos ou pertencentes a períodos de maior ou menor atividade literária.

Theo Hermans (1985, p.10, tradução nossa) resume alguns dos pressupostos da abordagem polissistêmica como

[...] uma visão da literatura como um sistema complexo e dinâmico; uma convicção de que deve haver uma interação contínua entre modelos teóricos e estudos de casos práticos; uma abordagem da tradução literária que seja descritiva, direcionada para a chegada, funcional e sistêmica; e um interesse pelas normas e restrições que governam a produção e a recepção das traduções, na relação entre traduções e os outros tipos de processamento de textos, e no lugar e no papel das traduções, tanto dentro de uma literatura específica quanto na interação entre literaturas<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> “[...] translated literature as a system operating in the larger social, literary and historical systems of the target culture.”

<sup>8</sup> “A view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translations and other types of text processing,

De acordo com Pym (2017, p.145), Itamar Even-Zohar, de fato, enfatiza que a tradução é um elemento essencial para a compreensão de qualquer sistema cultural – uma vez que nenhuma cultura é uma entidade totalmente independente – e que os processos tradutórios ocorrem tanto dentro dos polissistemas como entre eles.

Ao integrar a tradução no modelo polissistêmico, Even-Zohar (1978, p.15, tradução nossa) acaba por marcar mais um desenvolvimento na poética histórica, pois

é necessário incluir literatura traduzida no polissistema. Isso raramente é feito, mas nenhum observador da história de qualquer literatura pode evitar reconhecer como um fato importante o impacto das traduções e seu papel na sincronia e diacronia de determinada literatura<sup>9</sup>.

Even-Zohar entende a literatura traduzida como parte integral a qualquer polissistema literário, considerando-a também como a mais ativa no organismo em que está veiculada. As posições que a literatura traduzida ocupa dentro do polissistema podem ser divididas entre: (1) posições primárias – “participando ativamente na formação do centro do polissistema”<sup>10</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46, tradução nossa) –, transformando-se em forças de inovação correlacionadas a eventos de grande ordem da história literária, sem uma clara distinção entre os textos “originais” e “traduzidos”, e trazendo um novo repertório emergente, com características, técnicas, poéticas mais novas substituindo as antigas dos modelos literários, e (2) posições secundárias – retratando-se como sistema periférico dentro do polissistema, sem impactos ou renovações no sistema central, podendo “tornar-se um elemento conservador, preservando formas convencionais e conformando-se às normas literárias do sistema de chegada”<sup>11</sup> (MUNDAY, 2016, p. 172, tradução nossa).

Even-Zohar (1990, p. 193-194) identifica três ocasiões em que a tradução acarreta a inovação aos sistemas literários: quando a literatura é jovem e ainda está sendo estabelecida; quando a literatura é periférica (dentro de um grande agrupamento de literaturas); e quando há mudanças, crises ou vácuos literários na literatura em questão.

Importante realçar que as literaturas em posições periféricas acabam, por muitas vezes, sendo moldadas por literaturas estrangeiras. Este é o caso da literatura nigeriana, que têm recepcionado, desde seu contato com a Inglaterra, influxo de autores e autoras da literatura

---

and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures.”

<sup>9</sup> “it is necessary to include translated literature in the polysystem. This is rarely done, but no observer of the history of any literature can avoid recognizing as an important fact the impact of translations and their role in the synchrony and diachrony of a certain literature.”

<sup>10</sup> “it participates actively in shaping the center of the polysystem.”

<sup>11</sup> “[...] becomes a conservative element, preserving conventional forms and conforming to the literary norms of the target system.”

inglesa. Em contrapartida, a tradução em sistemas dominantes – que não atrelam muita significância à tradução – é um meio de inserção de um repertório diferente<sup>12</sup> ou mesmo de leituras alternativas de obras que se encontram em suas fronteiras.

Como afirma Gentzler (2009, p.151),

[...] em tais circunstâncias, os textos traduzidos servem não apenas como um meio pelo qual novas ideias podem ser importadas, mas também como a forma de escrita mais imitada por escritores “criativos”. Já estando em crise, a tradução pode ocupar lugar primário porque os modelos literários definidos já não estimulam a nova geração de escritores que recorrem a outras fontes para encontrar ideias e formas.

Cabe ainda salientar que, mesmo quando se encontra em posição secundária, a literatura traduzida pode inserir novas ideias, técnicas e modelos literários, enriquecendo assim a língua e cultura receptoras, pois os sistemas não são rígidos e inflexíveis; pelo contrário, sua concepção é dinâmica.

Além disso, Even-Zohar (2000, p.192-193) compreendeu a relação dos textos traduzidos dentro do polissistema literário de duas maneiras: como os textos são escolhidos pela cultura de chegada e como as traduções adotam determinadas normas, comportamentos e políticas como consequência das conexões com outros sistemas da língua de recepção.

As obras a serem traduzidas são dirigidas por princípios determinados pelas instituições e situações que governam o polissistema receptor: os textos são escolhidos conforme sua compatibilidade com as novas formas emergentes dentro do sistema, de maneira a atingir uma identidade dinâmica.

Nessa perspectiva, entendemos que obras e autores de sistemas dominantes, em que prevalece a noção de literatura cânone, acabam por assumir normas e modelos literários mais aceitos e legítimos no sistema periférico, o que implica um privilégio de exclusão e seleção que atende aos interesses das classes e instituições arrematadas ao poder, as quais influenciam os demais sistemas e culturas acêntricos. Desse modo, o fluxo de cânones advindos de sistemas dominantes acaba por formar um conjunto de obras selecionadas, dado como patrimônio da humanidade, que, como declara Roberto Reis (1992, p.70), “é uma humanidade muito fechada e restrita”.

Ainda no tocante à literatura cânone, é possível ressaltar, juntamente com autores(as) e pesquisadores(as) como Reis (1992), Daria Tunca (2008), Marcela Valente (2013), Norma Diana Hamilton(2018) e SnezanaVuletic (2018), que grande parte da produção de cânones literários, salvo algumas exceções, advém de homens brancos no Ocidente, partindo de

---

<sup>12</sup> A expressão “diferente” refere-se a algo distinto, e não está associada a algo inferior, de menos prestígio.

polissistemas de culturas maiores e estabelecidas como tal há mais tempo como a anglo-americana ou francesa, integrantes dessa elite.

O acervo literário consumido no Ocidente não mostra ainda uma percentagem significativa dos diferentes grupos sociais, étnicos, sexuais e culturas distintas da eurocêntrica, isto é, africanas, asiáticas, indígenas, muçulmanas, dentre outras, no cânone literário. Logo, dificilmente serão encontrados nos cânones literários dos sistemas literários ocidentais dominantes, autores divergentes desses padrões. Contudo, conforme Even-Zohar (1990, p.87), a mutação entre o centro e a periferia não é algo estático, e, sim, dinâmico. Ela está em constante movimento, ainda que lento, sempre em correlação a outros sistemas. Além de serem governados por instituições de poder, fatores extraliterários como condições sociais, econômicas, entre outros, determinam a escolha de quais traduções serão recepcionadas e como funcionarão.

A posição inovadora ou conservadora das traduções de um sistema cultural, segundo Pym (2017, p. 134), depende do prestígio relativo atrelado à cultura de partida, afetando naturalmente as normas tradutórias, as preferências literárias, a política editorial, os tipos de estratégias de tradução vinculadas às obras traduzidas. Uma vez que a cultura nigeriana tem menor espaço de visibilidade em comparação ao destaque literário de outros países hegemônicos no Brasil - Lya Wyler (2003, p.13) destaca que, no Brasil, mais de 80% da literatura publicada e consumida é traduzida; por força dos envoltivos históricos, econômicos e sociais com os sistemas de domínio, boa parte das obras vêm dos EUA e da Europa -, suscitamos que há a possibilidade da tradução de *Half of a yellow sun* (2006) receber um reflexo de posições de tradução mais conservadoras.

## 1.2 Estudos Descritivos da Tradução

Os Estudos Descritivos da Tradução (EDT), decorrente do inglês *Descriptive Translation Studies* (DTS), foram desenvolvidos em meados de 1970, com enfoque voltado à área das traduções literárias. O termo “Estudos Descritivos da Tradução” foi sugerido por James Holmes (1972), com a publicação de artigo significativo para a questão, “The Name and Nature of Translation Studies”, ao propor a criação da disciplina acadêmica que viria a abarcar especificamente os Estudos da Tradução. No artigo, Holmes (1972) reparte a disciplina em duas grandes áreas: Estudos da Tradução puros e Estudos da Tradução aplicados, sendo estes direcionados à prática de tradução e formação de tradutores; por sua vez, os primeiros seriam divididos em três tópicos, conforme o foco de análise: estudos

relacionados ao produto (*product oriented*), ao processo (*process oriented*) ou à função (*function oriented*). Ainda que categorizados entre estudos teóricos, descritivos e práticos, essas partes continuariam a conversar entre si, trocando, importando e exportando informações.

A elaboração dos EDT contraria as abordagens normativas prescritivas que caracterizavam uma grande parte dos estudos e discursos vinculados à tradução até há pouco tempo, rejeitando, portanto, pressuposições teóricas, regras normativas, jargão linguístico e a formulação de normas e diretrizes para a prática e avaliação de traduções. Os estudiosos dos EDT buscavam não mais “definir uma teoria da tradução”, afirma Gentzler (2009, p. 109). Objetivava, sim, aprofundar seus conhecimentos a respeito dos procedimentos da tradução, da natureza do processo de tradução, do modo como a mediação ocorre, dos diversos fatores que contribuem para criar textos traduzidos específicos, de como o processo afeta tanto o texto-fonte quanto o texto traduzido e do papel e comportamento dos tradutores, descrevendo, então, fenômenos tradutórios de diferentes tempos por meio de um viés cultural.

Essa descrição não rejeita as diferentes áreas do conhecimento; ao contrário, apresenta uma abertura para diversas áreas interdisciplinares, pois acaba não só chamando a atenção para os motivos que levaram os tradutores a acatar certas estratégias e decisões, como também demonstra as condições sócio-históricas que se costuram à atividade tradutória. Desse modo, esclarece os mecanismos que permitem às traduções funcionarem (ou não) na cultura de recepção.

Nessa perspectiva, compreendemos, então, que, ao descrever as traduções, os EDT e a Teoria dos Polissistemas compartilham objetivos comuns, uma vez que buscam explicar as estratégias textuais que determinam a forma “final”<sup>13</sup> de uma tradução e o modo pela qual ela atua na literatura receptora.

Dentre os teóricos que proporcionaram desenvolvimento para os EDT está Gideon Toury, colega e compatriota de Itamar Even-Zohar, autor do livro *Descriptive Translation Studies and Beyond – and Beyond* (1995[2012]). Nele, Toury estabelece que o foco deveria se voltar para a função da obra traduzida na cultura de chegada, criando para tal o conceito de normas que dominam a cultura receptora. Não está em foco, nessa abordagem, produzir regras para uma boa tradução, determinar se ela é “fiel” ou não ao texto original, ou mesmo julgar as

---

<sup>13</sup> As obras literárias são passíveis de diversas traduções ao longo dos anos, como, por exemplo, as obras do escritor inglês William Shakespeare, que foram e continuam sendo objeto de tradução para diferentes tradutores e línguas/culturas desde que foram inicialmente traduzidas. Portanto, entende-se que não há uma tradução “final”.

traduções. O objetivo primário é descrever as mudanças que aconteceram durante a tradução, procurando explicar as suas razões.

Para os estudos de caso como o estudo da tradução desta dissertação, com o objetivo de descrição do produto final (o texto traduzido), Toury (1995 [2012]) sugere a seguinte metodologia:

- 1) Observar o texto no sistema da cultura de chegada e analisar a relevância do texto para esse sistema;
- 2) Desenvolver uma análise textual do texto de partida e do texto traduzido a fim de identificar a relação entre trechos que correspondam um ao outro, observando a escolha de palavras, as mudanças de estrutura de frases na tradução, assim como se as mudanças são obrigatórias ou não (seriam obrigatórias quando se mostra complexo encontrar conceitos “equivalentes” para a tradução);
- 3) Construir argumentos relacionados aos padrões identificados nos textos, verificando como esses padrões podem contribuir para a reconstrução do processo de tradução.

Em concordância com a abordagem de Toury (1995 [2012], p.116) no sentido de que as traduções não devem ser estudadas sem a análise de ambas as culturas em diálogo, Susan Bassnett e André Lefevere (1992[2003],p.14) compreendem que as traduções não se fazem no vácuo; não são apenas uma forma de reescrita de um texto original, mas, também, independentemente de suas intenções e por se situarem em contextos histórico-político-culturais mais amplos, refletem ideologia e poética. A manipulação ideológica da literatura pode tanto contribuir para a aquisição de novas concepções como também de comportamentos e atitudes. De acordo com os autores,

A reescrita é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar na evolução de uma literatura e de uma sociedade. As reescritas podem introduzir novos conceitos, gêneros, dispositivos, e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder modulador de uma cultura sobre outra. Mas reescrever também pode reprimir a inovação, distorcer e conter, e em uma era com aumento da manipulação cada vez maior de todos os tipos, o estudo dos processos manipulativos da literatura como exemplificado pela tradução pode nos ajudar a uma maior percepção do mundo em que vivemos. (BASSNETT; LEFEVERE, 1992 [2003], p. xi, tradução nossa)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> “Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another.



Concomitante ao desenvolvimento das abordagens polissistêmicas que ocorriam em outro país, um grupo de teóricos que formava a então Escola de Manipulação (termo cunhado por Theo Hermans), a qual realizou grandes contribuições para os EDT, tinha os seguintes pressupostos similares aos de Toury e Even-Zohar:

Uma visão da literatura como um sistema dinâmico e complexo; a convicção de que deve haver uma interação contínua entre modelos teóricos e estudos de caso; uma abordagem da tradução literária descritiva, orientada para a chegada, funcional e sistêmica; e um interesse nas normas e restrições que governam a produção e a recepção das traduções, na relação entre tradução e outros tipos de processamentos de textos, e no lugar e no papel das traduções tanto dentro de uma determinada literatura quanto na interação entre literaturas. (HERMANS, 1985, p. 10-11, tradução nossa).<sup>15</sup>

Nesse cenário, diante da necessidade de se criar um método sistemático para análise de traduções, José Lambert e Hendrik Van Gorp apresentaram o artigo “On Describing Translation” (1985), no livro organizado por Theo Hermans (1985), *Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*.

### 1.3 Esquema teórico-metodológico de descrição de traduções literárias

Os EDT, como propostos por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985), têm como base a Teoria dos Polissistemas, que, na perspectiva de autores como Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, James Holmes e José Lambert, permitem a análise não apenas das estratégias utilizadas pelos tradutores na prática diária, mas, também uma investigação das questões contextuais mais gerais que condicionam a produção de uma tradução.

De acordo com o referido esquema teórico-metodológico,

A principal vantagem do esquema é que ele nos permite ignorar um número de ideias tradicionais profundamente enraizadas relativas à “fidelidade”, e até mesmo à “qualidade” tradutória (uma determinada tradução é boa ou ruim?), as quais essencialmente priorizam o texto-fonte e inevitavelmente são normativas. (LAMBERT, 2011, p. 212).

O esquema teórico-metodológico proposto por Lambert e Van Gorp (1985, p. 44, tradução nossa) tem por objetivo examinar “as relações específicas entre os sistemas de

---

But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live.”

<sup>15</sup> “[...] a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures”.

literatura das culturas de chegada e de partida”<sup>16</sup>, assim como analisar as normas que atuam na atividade tradutória em questão. É uma proposta desse esquema a análise também dos modelos e comportamentos de seus sistemas, os quais influenciam as estratégias de tradução assumidas para com o texto traduzido.

Os fatores políticos, sociais e econômicos intrínsecos ao processo da tradução podem ser observados, já que a tradução se ocupa do processo de transferência textual por meio de fronteiras culturais; avaliam-se, nesse processo, as maneiras pelas quais o texto e seus tradutores foram aceitos ou marginalizados por diferentes sistemas literários. A abordagem considera os aspectos envolvidos no modo como a tradução foi produzida e publicada, assim como a forma pela qual ela foi recebida pelo público.

A análise de dada tradução com base nesse esquema, composto de quatro etapas – dados preliminares, macroestrutural, microestrutural, contexto sistêmico-, com foco tanto na função da tradução quanto no seu produto, é um processo gradual em que os resultados de uma etapa auxiliam na investigação da fase seguinte.

É relevante enfatizar que, para Lambert e van Gorp, o modelo apresentado não deve ser aplicado em sua totalidade, uma vez que a tradução pode ser estudada “a partir de diferentes pontos de vista, de maneira macroestrutural ou microestrutural” (LAMBERT, 2011, p. 214), focalizando-se em diferentes aspectos do texto. Na análise da tradução, devem ser mostrados os aspectos passíveis de serem analisados, e a partir deles se elegem os mais relevantes para cada caso de pesquisa.

O referido esquema é composto, pois, pelas quatro etapas: *dados preliminares*, *macroestrutura*, *microestrutura* e *contexto sistêmico*.

Na primeira etapa, a dos *dados preliminares*, são analisados as informações que fazem parte da edição em que o texto traduzido foi publicado e que fornecem ao leitor uma ideia geral do texto a ser lido. Será investigado se a tradução é considerada como tal ou se é uma adaptação, pastiche etc. Deverá observar se é possível reconhecer que o texto foi traduzido ou não, por exemplo, pela existência de estruturas linguísticas diferentes, notas de rodapé, glossário etc.

Nessa etapa também há a possibilidade de serem observadas informações que precedem o texto fictício, como os paratextos, citados por Gérard Genette (1997), como os seguintes exemplos: capas, títulos, subtítulos, intertítulos, pseudônimos, dedicatórias, epígrafes, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, notas de rodapé, de

---

<sup>16</sup> “the exact relations between the literary system of the target and source cultures.”

fim de texto, ilustrações, *releases*, orelhas, etc. Todos esses elementos cercam e prolongam o texto, acompanhando-o tanto dentro quanto fora, numa forma de mediação do trabalho literário para o leitor.

No âmbito dos Estudos da Tradução, a análise de materiais textuais, visuais e discursos de acompanhamento relacionados a obras literárias é uma prática já estabelecida que contribui para revelar o modo pelo qual as traduções são apresentadas para seus leitores. Não somente isso, como também

Informa o pesquisador sobre as convenções, os conceitos e as expectativas da sociedade em relação aos textos traduzidos [...] incluindo pistas quanto à visibilidade do tradutor, os leitores de chegada, o objetivo da tradução ou o conceito de tradução favorecido por uma cultura e/ou editora específica, conforme refletido na forma como o texto é apresentado no título da página. (GURÇAGLAR, 2011, p. 113, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Além disso, quando pesquisadores realizam as análises comparativas entre o texto de partida e a sua tradução na cultura de chegada devem ter em mente que, segundo Germana Henriques Pereira de Sousa (2011,p.12), “os paratextos, como uma moldura em torno da tradução realizada, garantem um espaço de visibilidade à voz do tradutor e ancoram a obra no horizonte da crítica literária, definindo parâmetros que conduzirão a leitura e a recepção do texto traduzido na cultura de chegada”.

De acordo com Tymozcko, a voz do tradutor poderá ser observada em comentários paratextuais, afirma Tymozcko (1999, p.2, tradução nossa), com introduções, notas de rodapé, notas de tradutor, ensaios críticos, glossários, mapas, dentre outros: “o tradutor pode incorporar o texto traduzido em uma casca que explica os planos culturais e literários para a cultura receptora, agindo assim como um comentário sobre o trabalho traduzido”<sup>18</sup>. Nessa perspectiva, o uso de paratextos permite ao tradutor a manipulação de mais de um nível textual simultaneamente, para que o texto de partida seja explicado.

O grau de participação do tradutor na utilização desses elementos também deve ser observado, a fim de se averiguar até que ponto esse intermediador de culturas teve visibilidade nas publicações e até onde pode abranger suas notas e observações nas composições das obras.

---

<sup>17</sup> “informs the researcher about the conventions, concepts and expectations of a society regarding translated texts. [...] including clues regarding the visibility of the translator, the target readership, the aim of the translation or the concept of translation favoured by the specific culture and/or publisher, as reflected in the way the text is presented in the title page”.

<sup>18</sup> “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.”

Mesmo quando não se apresentam visivelmente com muita frequência ou com variedade de paratextualidades dentro do texto traduzido, o livro poderá conter traços da presença do tradutor, numa indicação, mesmo em uma leitura rápida e superficial, de que se trata de tradução. Para registro de sua marca, o tradutor poderá utilizar o próprio epitexto (GENETTE, 1997, p.xviii) – no corpo físico – da composição literária, ou mesmo o peritexto (GENETTE, 1997, p.xviii) – nos elementos disseminados pela mídia ou em comunicações mais privadas como entrevistas e cartas.

As observações quanto à visibilidade textual do tradutor, de acordo com Teresa Carneiro (2015), podem ser rastreadas na leitura e na análise da tradução na cultura de chegada ao se realizar:

1. Verificação da existência de prefácios/posfácios/introduções do tradutor na edição;
2. Verificação das menções de tradução ou da tradução específica, assim como seu teor, pelos elementos acima descritos.
3. Verificação da existência de outros prefácios/posfácios/introduções de outrem que falem de/da tradução e o teor dessa menção;
4. Verificação de outras menções ao tradutor ou à tradução em outros elementos paratextuais, por exemplo, orelha, quarta capa, dados biográficos dos tradutores etc.;
5. Verificação da posição do nome do tradutor: posição de destaque (capa, quarta capa), uma menção comum (folha de rosto) ou somente uma menção legal (ficha catalográfica);
6. Em que medida a biografia do tradutor determina ou influencia a posição de destaque do seu nome na edição – o estudo da biografia e a visibilidade social do tradutor não têm interesse em si mesmas, mas lançam luz à visibilidade paratextual do tradutor [...]. (CARNEIRO, 2015, p. 113).

Acrescenta a autora que nomear o tradutor de uma obra atrela não apenas mais visibilidade ao profissional, como também agrega mais valor e seleção à sua profissão, evidenciando também que a obra, consumida pelo público geral e pesquisadores, é uma tradução e, portanto, está coligada a diversos processos e decisões tradutórias dependentes dos polissistemas que a abordam. Carneiro apresenta, ainda, o que entende por registros de visibilidade do tradutor em uma obra, apontando uma ordem decrescente quanto à sua importância.

1. Na capa (junto ou abaixo do nome do autor, normalmente em fonte menor); 2. Na contracapa; 3. Nas orelhas; 4. Na folha de rosto ou folhas iniciais; 5. No verso da folha de rosto (página de créditos); 6. Na ficha catalográfica; 7. Não consta. (CARNEIRO, 2015, p. 116-117).

Realçamos que se deve ter em mente que, além dos comentários paratextuais, não só o tradutor, mas também agentes distintos, como editores, ilustradores e o corpo editorial, trabalham junto ao texto traduzido; envolvidos na publicação da tradução, produzem materiais geralmente não controlados pelos tradutores.

Na segunda etapa, a *macroestrutural*, realizamos comparações estruturais entre os textos em observação; a forma como estão divididos; o título dos capítulos; os tipos de narrativa e diálogos; descrições da estrutura interna da narrativa; estrutura poética, entre outros. Ocorre, então, uma apreensão das informações de dentro do texto que geram hipóteses sobre as estruturas microestruturais.

Na terceira etapa, a *microestrutural*, analisamos o texto traduzido em si, com a análise de elementos como a seleção lexical, as formas gramaticais predominantes, os tipos de discurso, a narrativa, as perspectivas e o ponto de vista das narrativas, os níveis de linguagem, o uso das figuras de linguagem, os aspectos estilísticos, os modos de reprodução da oralidade e dos registros (arcaico, popular, dialeto, jargão...), etc. Com essas informações, é possível estabelecer um confronto com as estratégias observadas na etapa macroestrutural, levando, desse modo, as considerações obtidas para o contexto sistêmico.

Por fim, na quarta e última etapa, no *contexto sistêmico*, as informações das etapas anteriores são consideradas de maneira a se construírem conclusões sobre as relações intertextuais, interculturais e intersistêmicas entre os sistemas literários das obras em questão. Nessa etapa, é possível também observar a crítica, a recepção da obra traduzida pelo novo público leitor.

#### **1.4 Línguas na literatura**

Os povos da África, Ásia e Américas são cada vez mais visíveis com suas representações culturais – gradativamente, suas produções se encontram cada vez mais inseridas em novos polos de recepção. Historicamente, as literaturas desses espaços enfrentavam enormes obstáculos e dificuldades de se fazerem presentes em diferentes sistemas literários. Assim, vale destacar que as dificuldades ainda estão presentes, somente em diferentes escalas. Assim ocorre, conforme Pascale Casanova (2002, p.26), por conta da manipulação do espaço literário ocidental pelas leis da economia. O governo dos sistemas literários é influenciado pelas forças econômicas, sociais, políticas e internacionais, gerando uma desigualdade do que será recepcionado ou não nos sistemas culturais. Essa ocorrência é reafirmada pelas abordagens teóricas de Even-Zohar (1990) e Toury (1995), que alertam a respeito das variações externas e extraliterárias de controle que cercam a escolha da obra a ser recepcionada: a tradução, o processo de tradução, a publicação e a divulgação nos sistemas literários de recepção. Segundo Casanova (2002, p.26),

O espaço literário centralizado recusa-se a confessar sua situação de “intercâmbio desigual” [...] e o funcionamento real de sua economia específica, justamente em nome da literatura declarada pura, livre e universal. As obras vindas das regiões menos dotadas literariamente também são as mais improváveis, as mais difíceis de impor; conseguem quase milagrosamente emergir e ser reconhecidas. Esse modelo de uma República Internacional das Letras opõe-se à representação pacificada do mundo, em toda parte designada como globalização. A história (assim como a economia) da literatura, tal como a entenderemos aqui, é, ao contrário, a história das rivalidades que têm a literatura como objeto de disputa e que fizeram – com recusas, manifestos, violências, revoluções específicas, desvios, movimentos literários – a literatura mundial.

Chimamanda, no conjunto de suas obras, apresenta personagens que narram a desigualdade nos sistemas literários, com a predominância do sistema europeu, colonizador, nas formas de regulação das literaturas no continente africano – tão variadas, são tratadas pela visão colonizadora como uma unidade, que visa a apagar as marcas e vozes presentes em cada obra.

Nesse cenário, as produções de culturas menosprezadas pela literatura mundial têm recebido atualmente uma maior configuração no espaço literário, e a relação da tradução dessas obras se altera diante dos posicionamentos da teoria pós-colonial. O termo “pós-colonial” é um tanto polêmico, pois é encabeçado por diversas áreas disciplinares que o posiciona de acordo com suas epistemologias.

De acordo com Agra (2009, p. 2229), o pós-colonialismo surgiu como uma forma de combater os efeitos da colonização e as novas formas de autoritarismo, dominação e opressão impostas às culturas subjugadas historicamente. A autora entende que, a visão pós-colonial ao ser aplicada a diversas áreas do conhecimento, quando posta em prática, é uma maneira de interferir no dia a dia de toda a sociedade. Munday (2016, p. 221) concebe o “pós-colonialismo” em geral como termo utilizado para “abarcando estudos da história de ex-colônias, estudos de poderosos impérios europeus, resistência às potências colonialistas e, mais amplamente, estudos sobre o efeito do desequilíbrio de relações de poder entre colonizado e colonizador”. E como afirma Venuti (2002, p. 311), “embora a história do colonialismo varie significativamente de acordo com o lugar e o período, ela revela não apenas uma dependência constante, mas também inevitável, da tradução”.

Bassnett e Trivedi (1999,p.2) explanam que a tradução, em diferentes períodos, pressupôs a superioridade de uma cultura em relação a outra, geralmente em contextos de imperialismo, colonialismo, atuando como instrumento de domínio cultural para os governos e países em destaque. Assim, segundo Gentzler (2009, p.218), construções de imagens e identidades de culturas não ocidentais eram interpretadas por tradutores que concebiam a tradução de maneira acrítica, como meio fiel, imparcial e transparente, num transporte de algo

que idealizavam como estático e imutável. Dessa maneira, os tradutores promoveram impressões e versões hegemônicas construídas por políticos e administradores culturais que geraram tanto drásticos efeitos sobre a compreensão do Ocidente a respeito de culturas não hegemônicas quanto a distorção de identidade<sup>19</sup> das culturas traduzidas sobre si mesmas.

Contudo, com o desenvolvimento dos Estudos Pós-Coloniais, o papel da tradução é revisado, com questionamentos sobre sua atividade. Segundo Susan Bassnett e Harish Trivedi (1999, p. 5), a atividade da tradução passa a habitar o entre-lugar, tal como definido por Homi Bhabha (2003, p.69):

É o “inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar – que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do “povo”. E, ao explicar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos.

Desse modo, o reconhecimento dos textos pós-coloniais de autores da literatura africana, sujeitos da pós-independência de seus países, se dá, afirma Agnes Sturzbecher (2016, p.38),

[...] na medida em que seu fazer discursivo é aceito pelo sujeito ocidental, por meio da tradução, uma vez que a reconstrução das respectivas identidades depende de os dois sujeitos se perceberem e legitimarem como tais, levando em consideração as diversidades que os cercam.

Na coletânea realizada por Bassnett e Trivedi, Tymoczko (1999) relaciona a escrita pós-colonial e a tradução. Para a autora, ambas envolvem a transmissão de elementos de uma cultura a outra e são afetadas pelo processo de transferência. Segundo Tymoczko, há na escrita pós-colonial e na tradução dois tipos de textos que diferem quanto às exigências que fazem ao público:

Alguns textos fazem exigências mais severas para o público, requerendo que o público conforme-se às crenças, aos costumes, às linguagens e ao formalismo literário da cultura de partida, enquanto outros trabalhos se conformam mais às expectativas cultural, linguística e literária do público dominante<sup>20</sup>.

A autora discute também a diferença entre autores pós-coloniais e tradutores, pois ainda que pratiquem a tradução,

A principal diferença é que, ao contrário dos tradutores, autores do pós-colonial não estão transpondo um texto. Como pano de fundo de suas obras literárias, os autores estão transpondo uma cultura – a ser entendida como uma língua, um sistema

<sup>19</sup> Segundo David Evans (2015, p.3, tradução nossa), a identidade é o autoconceito sustentado por um indivíduo, isto é, a percepção que o indivíduo tem de si próprio e o conceito que, devido a isso, forma de si. O autor entende que a identidade pode ser criada e expressa pela língua.

<sup>20</sup> “some texts make more severe demands on the audience, requiring the audience to conform on the beliefs, customs, language and literary formalism of the source culture, while others work conform more to the dominant audience’s cultural, linguistic and literary expectations.”

cognitivo, uma literatura (composta por um sistema de textos, gêneros, contos de histórias, e assim por diante), uma cultura material, um sistema social e uma estrutura jurídica, uma história, e assim por diante. No caso de muitas ex-colônias, pode haver até mais de uma cultura e de uma língua por trás da obra do autor/da autora. (TYMOZCKO, 1999, p. 21, tradução nossa)<sup>21</sup>.

A ideia da tradução do texto pós-colonial, por sua vez, configura-se como um conceito essencial para explorar a alteridade, declara Michaela Canepari (2006, p. 236), pois gera mais espaços para ecoar as vozes, as vivências, as visões de mundo do Outro. Dessa forma, o tradutor deverá deixar essa alteridade, essa outra cultura, isto é, o Outro transparecer no texto com uma prática de tradução que enuncie suas características identitárias, dentre as quais se destaca a composição textual com diferentes línguas, para além das hegemônicas e seus modelos de normas e textos.

Se foi por uma imposição da língua de domínio que os colonizadores passaram aos colonizados a imagem de um Outro inferior, é pelo processo temporal de apropriação dessas línguas que o sujeito pós-colonial, pós-independentista, irá subverter tal concepção. Conforme o passar do tempo, segundo Casanova (2002, p. 309), é “em seu confronto com a questão da língua que os escritores dos espaços excêntricos têm a oportunidade de desdobrar o universo completo das estratégias pelas quais as diferenças literárias se afirmam”.

A questão da língua no texto pós-colonial é polêmica e têm acarretado diversas discussões entre autores literários e teóricos de diversas nacionalidades. Paul Bandia (2008, p. 16), por exemplo, expressa que ainda que algumas obras continuem a serem escritas em línguas locais indígenas, há um contínuo crescimento de produções literárias africanas em línguas europeias, mesmo em locais com um baixo percentual de falantes de línguas não originárias. Autores de gerações mais antigas que se serviam da língua de domínio para serem publicados no exterior eram recebidos com duras críticas por críticos literários tradicionalistas sob o argumento de ser impróprio o uso das línguas ocidentais e das técnicas literárias utilizadas.

Diante do dilema de escrever em línguas pelas quais acreditavam não ser possível expressarem as sutilezas das visões dos povos africanos, autores como o queniano Ngugi wa Thiong’o voltaram-se ainda mais para um “afrocentrismo”, afirma Bandia (2008, p.17), escrevendo suas obras inteiramente nas línguas tradicionais de suas culturas. Ao publicar suas obras em línguas indígenas, os autores africanos mantêm essas línguas vivas, preservando na

---

<sup>21</sup> “The primary difference is that, unlike translators, post-colonial writers are not transposing a text. As background to their literary works, they are transposing a culture – to be understood as a language, a cognitive system, a literature (comprised of a system of texts, genres, tale types, and so on), a material culture, a social system and legal framework, a history, and so forth. In the case of many former colonies, there may even be more than one culture or one language that stand behind a writer’s work.”



memória de seus povos suas histórias. Por outro lado, podem recorrer a uma tradição literária existente entre outros autores africanos no sentido de escrever nas línguas europeias sob o entendimento de que também tinham direito a ela. Além dessa compreensão, Bandia lista alguns dos fatores que propiciaram a escrita em língua inglesa por parte dos autores africanos:

(i) analfabetismo, e o fato de quem pode ler e escrever são geralmente educados nas línguas de domínio colonial; (ii) devido ao analfabetismo, mesmo as literaturas em línguas vernáculas irão alcançar somente algumas pessoas educadas e serão confinadas a um espaço literário étnico específico. Soma-se a isso a dificuldade de se escrever em línguas que, em sua maioria, são orais por natureza e ainda não têm um código de escrita estável; (iii) a maioria dos autores africanos geralmente escreve para um público ocidental afluyente e uma burguesia africana ocidentalizada para fins principalmente econômicos ou razões pecuniárias; (iv) alguns autores africanos clamam que escrever em línguas europeias naturalmente lhes dá uma audiência mais ampla e a oportunidade de informar ao mundo sobre a África, assim dissipando alguns dos falsos mitos e impressões errôneas dadas para o mundo pelos primeiros estudiosos europeus de outrora; (v) geralmente, alguns intelectuais africanos percebem as línguas europeias como uma solução bem-vinda para os problemas potencialmente divisores que podem resultar da multiplicidade de línguas locais dentro da mesma área geográfica. (Spencer 1971; Mazrui 1975; Gerard 1986); (vi) as línguas europeias foram mantidas para uso oficial na comunicação, no mercado e no comércio, apesar do desejo dos povos africanos de descolonizaram-se culturalmente, economicamente e politicamente (Whiteley, 1971). O destino das literaturas africanas pode ser o de simplesmente seguir o dos Estados-nações individuais. (BANDIA, 2008, p. 14, tradução nossa)<sup>22</sup>.

Chimamanda Adichie, autora do texto objeto deste estudo, já entendia que as línguas europeias haviam sido apropriadas por si própria, utilizando-as de forma naturalizada. Adichie escreve em língua inglesa, pois reconhece que não havia uma opção igualitária entre inglês e igbo nos estudos das línguas em seu país, visto que poucos de seus compatriotas dominam a língua igbo escrita, mesmo a própria autora. Quanto a esta situação, a autora afirma (ADICHIE e AZODO, 2008, p.2, tradução nossa), “se eu escrevesse em igbo (coisa que penso em fazer, mas só por razões impraticáveis e emocionais), muitas pessoas igbos não conseguiriam lê-lo. Muitas das pessoas igbo que eu conheço mal sabem ler igbo, e, na

---

<sup>22</sup> “(i) illiteracy, and the fact that those who can read and write are educated, for the most part, in colonial languages; (ii) due to illiteracy, even vernacular language literature will reach only a few educated people and will be confined to a particular ethnic literary space. Added to this is the difficulty of writing in languages that, for the most part, are oral in nature and do not yet have a stable writing code; (iii) modern African writers generally write for an affluent Western readership and a Westernized African bourgeoisie for mainly economic or pecuniary reasons; (iv) some African authors claim that writing in European languages naturally gives them a wider audience and the opportunity to inform the world about Africa, thus dispelling some of the false myths and wrong impressions given to the outside world by early European scholars (Okara 1964; Coussy 1988); (v) generally, some African intellectuals view European languages as a welcome solution to the potentially divisive problems that might ensue from the multiplicity of local languages within the same geographical zone (Spencer 1971; Mazrui 1975; Gerard 1986); (vi) European languages have been retained for official use in communication, trade and commerce, in spite of the desire of the African people to decolonize themselves culturally, economically and politically (Whiteley, 1971). The fate of African literature may simply be following that of individual nation states.”

maiorias das vezes, escrevem de forma atroz”<sup>23</sup>. Ademais, Chimamanda Adichie e Ada Azodo (2008, p.3, tradução nossa) relatam

Eu também gostaria de dizer algo sobre a língua inglesa e é, simplesmente, que o inglês é meu. Às vezes falamos sobre a língua inglesa na África como se os africanos não tivessem agência, como se não houvesse uma forma distinta de inglês falada nos países africanos anglófonos. Eu fui educada com ele; o usava ao mesmo tempo que falava igbo. Minha oralidade na língua inglesa está enraizada em uma experiência nigeriana, e não nas experiências britânica, ou americana ou australiana. Assumi o domínio do inglês<sup>24</sup>.

Por essa razão também, é uma autora que se mostra ativa na prática de “antropofagia das línguas”, isto é, no processo histórico de “devoração/digestão/transformação” (FERREIRA; ROSSI, 2013, p. 36) que ocorre naturalmente com a interação, forçada ou não, entre diferentes povos e culturas.

Portanto, a língua assumida se encontra em estreita relação com a literatura produzida; para além disso, está ainda diretamente associada ao entendimento de quem são os sujeitos e os objetos da História, como afirma Casanova (2002, p.65-66):

A questão da literatura é evidente e diretamente ligada, embora por laços muito complexos, à da língua. O escritor mantém com sua língua literária (que nem sempre é sua língua materna, nem sua língua nacional) relações infinitamente singulares e íntimas. Mas toda a dificuldade para pensar nas relações entre língua e literatura deve-se à própria ambiguidade do *status* da língua. Dela faz-se um uso claramente político e ela é ao mesmo tempo a “matéria-prima” específica dos escritores. A literatura vai de fato inventar-se progressivamente, escapando lentamente ao “dever político”: em princípio forçados a servir através da língua os desígnios “nacionais” (políticos, do Estado etc.), os escritores aos poucos criam as condições de sua liberdade literária por meio da invenção de línguas especificamente literárias. A singularidade, a unicidade, a originalidade de cada criador é uma conquista somente possível ao termo de um longuíssimo processo de agrupamento e concentração de recursos literários.

Maria Tymoczko (1999, p.34) argumenta como se lê hoje cada vez mais literatura traduzida de diferentes culturas não eurocêntricas. Logo, testemunha-se o surgimento de mais espaço para outras literaturas minoritárias no contexto internacional, fato que implica uma maior atenção aos contextos extraliterários e literários que nelas é refletido. Dessa maneira, faz-se coerente que os olhares dos estudiosos da Tradução se voltem com maior frequência e

<sup>23</sup> “[...] if I did write in Igbo (which I sometimes think of doing, but only for impractical, emotional reasons), many Igbo people would not be able to read it. Many educated Igbo people I know can barely read Igbo and they mostly write it atrociously.”

<sup>24</sup> “I’d like to say something about English as well, which is simply that English is mine. Sometimes we talk about English in Africa as if Africans have no agency, as if there is not a distinct form of English spoken in Anglophone African countries. I was educated in it; I spoke it at the same time as I spoke Igbo. My English-speaking is rooted in a Nigerian experience and not in a British or American or Australian one. I have taken ownership of English.”

detalhamento a produções de contextos minoritários, como é o caso da obra de Chimamanda no Brasil, que detém elementos estilísticos e culturais relevantes para a cultura de partida.

### 1.5 Questões estilísticas na tradução

A definição de “estilo” é complexa, polêmica e tem uma variedade de definições, afirmam teóricos como Mary Snell-Hornby (1988), Claudio Cezar Henriques (2011) e Jean Bosier-Beier (2014a; 2014b). Trata-se, contudo, segundo Boase-Beier (2014a, p.1, tradução nossa), de um fator “central ao modo que construímos e interpretamos textos”<sup>25</sup>.

De acordo com Henriques (2011, p.203), a Estilística, é o estudo de estilo em textos – os literários em particular –, isto é, “daquilo que caracteriza um autor, de sua “personalidade linguística”, portanto, da subjetividade, ou seja, “das marcas que o enunciador deixa no texto, bem como do aspecto afetivo (ou expressivo) da linguagem, que está intimamente ligado a essa subjetividade”. A partir de 1960, essa área de estudos obteve maior desenvolvimento e passou a se relacionar com outras áreas, como os Estudos da Tradução.

Em um contexto geral, o estilo é entendido “como o modo pelo qual um indivíduo usa os recursos fonológicos, morfológicos, sintáticos, lexicais, semânticos, discursivos da língua para expressar, oralmente ou por escrito, pensamentos, sentimentos, opiniões, etc.” (HENRIQUES, 2011, p. 27). O estilo é, pois, uma série de *escolhas* tomadas com base nas convenções e nos repertórios da língua do autor para gerar textos orais ou escritos. E revela, declara Henriques (2011, p. 28), “aberta ou veladamente, características do emissor diante de seu interlocutor: tipos de atividade, visões de mundo e de grupos sociais, etc”. Nesse sentido, de acordo com Geoffrey Leech e Mick Short (2007, p.11), o estilo é estudado para que possa se explicar a relação entre linguagem e função estética.

Leech e Short (2007, p. 60) enfatizam que, ao se analisar e perceber o estilo, a estilística de um autor, há uma tentativa de se encontrarem os princípios artísticos subjacentes às suas escolhas linguísticas. Uma vez que todos os autores e textos têm características individuais, segundo Leech e Short (2007, p.60), o que chama a atenção em um texto não necessariamente será importante em outra produção do mesmo autor ou de um autor diferente, não havendo também técnicas infalíveis que possam selecionar o que é significativo. Cabe, portanto, aos pesquisadores e tradutores, perceberem, a cada novo texto, o efeito artístico do todo, e como os detalhes estilísticos se encaixam nesse todo.

---

<sup>25</sup> “central to the way we construct and interpret texts”.

Logo, ao se analisar e estudar o estilo, surgem explicações sobre os finos detalhes de um texto e considerações sobre o que representam as escolhas do autor e o efeito que elas têm nos receptores. Boase-Beier (2014b) afirma que a Estilística se relaciona com os Estudos da Tradução por terem como ponto de importante interesse para tradutores, críticos e pesquisadores, as questões de estilo, escolha e efeito.

De acordo com Boase-Beier (2011, p. 155), a Estilística pode auxiliar tanto tradutores quanto críticos e pesquisadores a entender os efeitos das características de um texto de partida. A autora afirma que esse conhecimento é tão válido para a atividade de tradução quanto outros conhecimentos que o tradutor detenha sobre o mundo no qual ele vive e opera. O profissional com a compreensão estilística do texto que traduz provavelmente poderá apreciar melhor tanto os efeitos estilísticos e o estado de mente ou visão que informa em sua tradução, permitindo uma leitura do texto que pode alterar nossas “representações mentais do mundo”<sup>26</sup>. (BOASE-BEIER, 2011, p. 27, tradução nossa). Além disso, Boase-Beier (2014b, p. 401) acrescenta que a descrição estilística de um texto poderá esclarecer possíveis dificuldades envolvidas na atividade de tradução.

Jean Boase-Beier (2011, p. 153) afirma que a Tradução se relaciona à Estilística uma vez que, entre seus objetivos, está a busca por explicar *como* um texto significa algo e não apenas *o* que ele significa. Saber as formas pelas quais os textos significam determinadas ideias é essencial para a tradução. O estilo, em textos literários, produz efeitos poéticos que envolvem um trabalho mental de quem os lê, mas também fornece a experiência das emoções, estados afetivos ou outros efeitos emocionais e cognitivos que variam de leitor para leitor. Uma das razões para tentar capturar o estilo de qualquer texto, em particular o literário, é possibilitar tais efeitos para o público do texto traduzido.

Nessa perspectiva, Paulo Henriques Britto (2012, p.59) entende que, ao se traduzirem textos literários, não se deve limitar a correspondência ao “plano do significado”. De algum modo, os tradutores devem considerar o estilo do texto de partida – com, por exemplo, questões como a sintaxe, o registro linguístico, etc. –, de modo que possam recriá-lo de alguma forma no texto traduzido.

Ainda nessa linha de pensamento, Válmí Hatje-Faggion (2013, p.265) e Britto (2012, p.69-70) afirmam que o tradutor não pode se limitar a traduzir o sentido geral do texto, sem considerar os traços estilísticos do autor em questão. De acordo com Hatje-Faggion (2013, p.265):

---

<sup>26</sup> “mental representations of the world.”

O escritor compila a obra imprimindo seu estilo, faz a escolha de palavras de forma proposital, cuidadosa e julga saber qual palavra é a melhor para expressar o que deseja; é o uso calculado da linguagem, da expressão, da palavra, da pontuação, do ritmo, da rima, do metro, da musicalidade. Essas são questões que o tradutor deverá observar e levar em consideração no momento de elaborar a sua tradução.

Britto (2012, p. 70) ainda sustenta que “[...] o tradutor consciencioso, antes de empreender uma tarefa tradutória, deve se informar a respeito do autor e da obra com que vai se ocupar”. As estratégias de tradução adotadas para traduzir o estilo, segundo Britto (2012, p. 64), são determinadas por uma série de fatores, dentre elas a tendência a se adotar uma política tradutória mais estrangeirizadora (voltada à cultura de partida). Quanto maior o prestígio do autor a ser traduzido, com mais frequência se dá o procedimento da estrangeirização, pois o reconhecimento crítico da excelência de um autor geralmente implica a valorização de seu estilo e as peculiaridades da língua que o singulariza. O tipo de público esperado, o posicionamento da editora quanto ao autor e à obra, e, por fim, o meio de divulgação da tradução também influenciarão as escolhas das estratégias tradutórias.

De acordo com Boase-Beier (2014b), há uma diferença na maneira com que tradutores abordam textos a serem traduzidos, a depender de seus contextos literários. Por certo, assim ocorre mesmo antes de se iniciar a tradução, uma vez que podem ser solicitados trabalhos categorizados, por exemplo, como romances de época ou autobiografias, em que a questão de estilo está marcadamente presente.

As discussões de textos traduzidos geralmente fornecem contexto suficiente para o leitor julgar se os textos em discussão estão sendo vistos como literários ou não. O papel do estilo nessa situação é demarcar um texto como um poema, uma prosa, um drama, e, portanto, em todos esses casos, um texto ficcional. Isso tem consequências na forma como a tradução é feita e o que podemos falar a respeito. O estilo do texto, então, é uma fonte de evidência para o tipo de texto que é<sup>27</sup>. (BOASE-BEIER, 2014b, p. 29, tradução nossa).

Cabe, então, observar quais características estilísticas o *corpus* em análise apresentará como um texto de escrita pós-colonial, partindo de uma cultura multilíngue.

Se até o momento, explicitamos com mais detalhe, as linhas teóricas que fizeram parte da prática da tradução de textos literários, a seguir o modo como elas podem atuar na tradução de *Half of a yellow sun* (2006) do texto de partida será discutido mais detalhadamente.

---

<sup>27</sup> “[...]discussions of translated texts will generally provide enough context for the reader to judge whether the texts discussed are being seen as literary or not. The role of style in this distinction is that it marks out a text as a poem, a piece of literary prose, a drama, and therefore, in all these cases, a fictional text. This has consequences for the way the translation is done and what we can say about it. The style of a text, then, is one source of evidence for the type of text it is.”

## 1.6 Aspectos estilísticos da linguagem

Nesta seção, referimo-nos a aspectos da linguagem manuseados em textos africanos anglófonos, ou textos híbridos, conforme Mary Snell-Hornby (2001; 2021) define o trabalho de autores do pós-colonial ou do pós-independência que escrevem com camadas culturais-linguísticas na língua dos ex-colonizadores.

O texto híbrido é importante produção literária para as culturas fora do círculo de domínio cultural, visto que geralmente produz aspectos da identidade de um determinado grupo, com seus valores, códigos, crenças, bem como toda a sua visão de mundo. De acordo com Philippe Chassy (2015, p. 47), na concepção de identidade, enfatiza-se essencialmente que, ao se estabelecerem normas e regras sociais em um grupo, as pessoas – e suas produções – alinhadas aos comportamentos e ações admitidos por esse grupo serão por ele aceitas e acolhidas. Contudo, se houver um desvio dos modelos de comportamento, ou a ele houver rejeição, o sujeito ímpar sofre o risco de se tornar indesejável em seu grupo identitário.

Robert Le Page e Andrée Tabouret-Keller (1985, p. 181) consideram o ato de fala e a produção linguística como importantes marcadores que revelam as afiliações sociais de indivíduos. Para os autores, o comportamento linguístico se baseia em uma série de “atos de identidade”, em que falantes revelam sua identidade pessoal em busca por identidades sociais. Ou seja, padrões de comportamento linguístico são criados para que se pareçam ou se diferenciem da conduta dos grupos com os quais indivíduos querem se identificar ou dos quais desejam se distinguir. Le Page e Tabouret-Keller (1985, p.186) chegam à conclusão de que o indivíduo, com seus objetivos e aspirações sociais e pessoais, torna-se o centro da variação linguística. Desse modo, o comportamento linguístico desse indivíduo será determinado pelo meio social no qual está inserido. Assim sendo, fatores como gênero, posição social, idade, profissão e grau de escolaridade acabam por contribuir para a identidade linguística do falante, levando-se em consideração que as diferenças linguísticas exibidas se relacionam às diferenças sociais e culturais.

Atualmente, os autores africanos dominam as línguas do passado colonial – inglês, francês, português europeu, etc. Seus textos são, por conseguinte, pós-colonial ou pós-independentista, a depender do deslocamento temporal pelo qual se desvencilharem “oficialmente” do governo colonial/neocolonial. Nessa perspectiva,

A escrita pós-colonial serve como um espelho embaçado e complexo em que a realidade histórica vem à tona na superfície de um texto multilíngue, multicultural e

resistente, que, além de modificar a língua e ser único, ainda torna os que antes eram condenados da terra e objetos em sujeitos. (RAMALHO, 2020, p. 122).

Isso posto, podemos destacar que a escrita pós-colonial é repleta de informações culturais, históricas, sociais, linguísticas, salientadas por seus autores ao serem elaboradas nas narrativas de suas obras. Autoras e autores como Chimamanda Ngozi Adichie, Chinua Achebe, Wole Soyinka, Buchi Emecheta e Amos Tutuola apresentam textos híbridos ao utilizarem o igbo, o iorubá, como outras línguas étnicas e suas culturas, nas suas produções literárias, ainda que escrevam majoritariamente em inglês. Ressaltamos, aqui, a existência, no texto híbrido, de variedades e elementos que fogem ao padrão do modelo de escrita ocidental, mas que integram a tradição literária e a escolha de estilo a se manter como parte da herança histórica e literária de autores africanos anglófonos, como: o *pidgin*, o *code-switching*, a relexificação, a repetição e o polissíndeto – elementos que, por conta de sua importância na marcação cultural desse tipo de produção, foram mais destacadamente analisados nesta pesquisa.

### 1.6.1 *Pidgin*

O discurso híbrido é definido por Bandia (2008, p. 9, tradução nossa) como “a criação de uma língua cultural ‘entre’ que, verdadeiramente, reflete as condições reais do discurso africano pós-colonial”<sup>28</sup>. A linguística híbrida contribui não só para a construção da visão de mundo do autor, como também para a construção das visões dos narradores e personagens. As características da literatura híbrida são marcadas por variações linguísticas que funcionam, de acordo com Tymozcko (1999, p. 25), como “lembretes” da literatura oral ou do metatexto - como na língua vernácula local dos nigerianos, dando, assim, substância à narrativa dos autores. A maioria dos personagens de uma história com alternância entre línguas – igbo, inglês, *pidgin*, hauçá, etc. – reflete não somente as dinâmicas de conversas específicas, mas também espelha, com mais abrangência, as atitudes dos personagens em determinadas convenções sociais.

Compreender as causas de escolha de línguas utilizadas pelos personagens permite um *insight* das suas personalidades e ocupa uma posição central na estratégia do autor ao caracterizá-los. Segundo Herbert Igbonausi (2001, p.54), os elementos da manipulação consciente do inglês e das influências e interferências por parte da língua e cultura igbo

---

<sup>28</sup> “creation of an in-between language culture which indeed reflects the real condition of African postcolonial discourse.”

constituem estratégias de negociação usadas por autores igbos anglófonos no sentido de recriar a sua identidade na produção literária própria.

Nessa perspectiva, Romanus Aboh e Happiness Uduk (2016, p.8) alegam que a escrita de Adichie é composta não só do inglês-padrão, mas do *pidgin* inglês. Louis-Jean Calvet (2018, p. 31-34) considera o *pidgin* uma língua aproximativa que surge da necessidade de diferentes grupos linguísticos de se comunicarem mais amplamente, gerando assim um idioma misto com uma estrutura sistemática mais desenvolvida do que os *sabirs* – língua aproximativa resultante da necessidade de relações comerciais. Segundo Calvet (2018, p. 34), geralmente o *pidgin* não está destinado a “evoluir para uma prática melhorada da língua. [...] é simplesmente auxiliar utilizada em uma situação de contato”. M. Adedimiji (2012, p. 4, tradução nossa), por exemplo, descreve essa língua como “uma variedade de inglês falada na Nigéria e usada por nigerianos”<sup>29</sup>. Sua principal função é prover a comunicação por meio das barreiras socioculturais e da diversidade dos idiomas que constituem a sociedade nigeriana multilíngue, baseada em experiências, necessidades e situações locais.

Ismail Talib, por sua vez, afirma que o *pidgin* não é a língua materna de ninguém, e só aparece para apresentar a interação entre “duas pessoas que não compartilham de experiências práticas de uma língua mais estabelecida, como na Nigéria, que possui mais de 500 línguas e onde um quarto da população usa *pidgin* como língua de contato” (TALIB, 2002, p. 97, tradução nossa)<sup>30</sup>. Devido a sua natureza como língua de contato, do ponto de vista linguístico, afirma Talib (2007, p. 98), as características gramaticais de *pidgins* baseadas no inglês de áreas distintas aparentam compartilhar semelhanças, como: evitar ou omitir a conjugação de verbos, concordâncias e verbos auxiliares.

Adichie serve-se dessa língua para imprimir um grau de verossimilidade na oralidade dos personagens que as utilizam, escolhendo as características que julga interessantes para seu texto. Desse modo, a autora cria uma representação subjetiva da fala, não um discurso que possa ser considerado autêntico. De acordo com Gillian Lane-Mercier (1997, p. 45, tradução nossa), Adichie realiza “a representação textual de padrões de discurso ‘não padrão’ que manifesta ambas as forças socioculturais que moldaram tanto a competência linguística dos falantes quanto os vários grupos socioculturais a que o falante pertence ou pertenceu”<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> “the variety of English spoken in Nigeria and used by Nigerians”.

<sup>30</sup> “A pidgin comes into play primarily in the interaction between people who do not share the practical knowledge of a more established language, as in Nigeria, which has more than 500 languages and where a quarter of the population use pidgin as a contact language.”

<sup>31</sup> “the textual representation of ‘non-standard’ speech patterns that manifest both the socio-cultural forces which have shaped the speaker’s linguistic competence and the various sociocultural groups to which the speaker belongs or has belonged.”



Nesse contexto, as marcas de oralidade levantam problemas para o tradutor, não necessariamente limitados à compreensão do leitor diante da língua tradicional utilizada na escrita, mas no tocante à discussão sobre qual o papel social dessas variedades no texto e como conservá-las na tradução. Além disso, Bandia (2012, p.425, tradução nossa) traz questionamentos sobre as heterogeneizações linguísticas e culturais para a tradução de tais textos híbridos, como:

Primeiro, como alguém traduz um texto heterogêneo<sup>[32]</sup>? Qual(is) língua(s) de chegada ou variedade(s) desta língua devem ser escolhidas? Como se mantém a balança de poder entre essas línguas e variedades linguísticas? Em outras palavras, como alguém pode minimizar ou contestar a predominância da língua global? Qual tradutor é mais adequado para a tarefa? Plurilíngue, claro, mas também plurilíngue tanto nas línguas da cultura de partida e de chegada? Como a língua tradutora deve ser construída para lidar com o texto heterogêneo? Tal língua tradutora teria a mesma significância sociocultural e ideológica que a língua de partida do texto heterogêneo? Quem é o público leitor de chegada do texto heterogêneo? Obviamente a abordagem da tradução monolíngue e homogeneizadora deve ser excluída; ainda assim os leitores plurilíngues de chegada devem ser definidos. Algumas decisões editoriais estão em ordem: os leitores ideais de um texto heterogêneo são aqueles que conseguem entender as variedades linguísticas no texto e a relação entre tais línguas utilizadas. Como tais leitores podem ser raros, deveria a língua global ser escolhida para alcançar maior quantidade de leitores? No caso de textos heterogêneos do mundo anglófono, como variedades quais, o *pidgin*, o crioulo ou o inglês quebrado devem ser traduzidas?<sup>33</sup>.

Segundo Lenita Esteves (2005, p. 345), não se contesta a ocorrência de uma gigantesca diferença entre uma descrição linguística “de uma variedade dialetal (seja ela padrão ou não) e sua representação dentro de um romance”. Contudo, o problema está justamente em julgar o que o tradutor deve ou pode fazer para representar tal variedade ao leitor de sua tradução.

As posturas relativas à tradução dessas variedades são controversas. Lane-Mercier (1997), por exemplo, posiciona-se a favor da substituição da variante não padrão do texto de

---

<sup>32</sup> A literatura heterogênea tem como marca a interação entre várias línguas ou variedades linguísticas, afirma Bandia (2012, p. 419).

<sup>33</sup> “First, how does one translate a heterogeneous text? Which target language(s) or variety(ies) of language should be chosen? How does one maintain the power balance between these languages or language varieties? In other words, how can one minimize or counter the predominance of the global language? Which translator is best suited to the task? Plurilingual, of course, but also plurilingual in both the source and the target language culture? How should a translating language be constructed to deal with a heterogeneous text? Would such a translating language have the same sociocultural and ideological significance as the language of the source heterogeneous text? Who is the target readership of a heterogeneous text? Needless to say, the traditional monolingual and homogenizing translation approach is to be excluded; yet the target plurilingual readership needs to be defined. Some editorial decisions are in order: the ideal readers of a heterogeneous text are those able to understand the varieties of language in the text and the relationship between these languages. As such readers may be rare, should the global language be chosen in order to reach a wider readership? In the case of heterogeneous texts from the English-speaking world, how should varieties such as pidgin, creole or rotten English be translated?”

partida, apresentada textualmente no texto de partida, por uma variante do idioma de chegada. Insiste também que o tradutor deve assumir a responsabilidade sobre as suas escolhas e, se possível, explicá-las aos leitores em notas do tradutor.

A depender do posicionamento da editora brasileira pela qual o texto traduzido será publicado, a estratégia de substituição de uma variedade linguística de partida por outra do contexto de chegada, que os agentes tradutores entendem como correspondente, pode ou não se concretizar. John Milton (2002, p. 61) entende que o procedimento de substituição por uma variedade existente na cultura de chegada não deveria ocorrer, pois os tradutores perdem a liberdade ou o espaço para exercitar seu poder de escolha. Ainda assim, consideramos que ao prosseguir com a substituição de variação, o tradutor também está realizando uma escolha.

Segundo Pym (2017, p.72), tradutores não têm de verter a variedade do texto de partida, e sim, a alteração sintagmática da distância, o desvio relativo da norma: “Se essas mudanças podem ser vertidas, como normalmente acontece, os marcadores são traduzidos e não há mais o que discutir [...]. O único cuidado necessário é a modulação da paródia e da autenticidade, e o valor relativo de respeitar a diferença entre elas” (PYM, 2017, p. 72).

Quanto à tradução das variedades, Lefevere (1992, p. 66) entende que os agentes tradutores devem procurar um grupo de pessoas no contexto de chegada que apresentem semelhanças e que sejam tratadas igualmente aos grupos apresentados na cultura de partida. Dessa forma, caberá aos tradutores “brincar” com as características da variedade do grupo escolhido; precisam, contudo, fazê-lo com extremo cuidado, para não conduzir a conotações equivocadas e a um texto inteligível. Lefevere (1992) entende que as “traduções que se desviam significativamente das normas linguísticas dominantes podem ser classificadas como ‘incorretas’ ”<sup>34</sup>. Ao mesmo tempo, porém, entende que as produções literárias importadas têm certa imunidade dentro da cultura de recepção, visto que estão “situadas na fronteira entre o ‘nativo’ (e, por conseguinte, sujeitas a toda a ira da poética dominante) e o ‘estrangeiro’ (e, por tanto, relativamente isentas das regras da poética dominante)”<sup>35</sup>, (LEFEVERE, 1992, p. 126, tradução nossa).

Diante das controvérsias sobre a abordagem estratégica de tradução a ser utilizada, favorecemos o posicionamento de Esteves (2005, p. 342-343), a qual afirma que as variações estão interligadas à geografia e à cultura do seu respectivo país. Assim sendo, não indica

---

<sup>34</sup> “translations that deviate significantly from dominant linguistic norms may be dismissed as ‘incorrect’.”

<sup>35</sup> “they are situated on the borderline between the ‘native’ (and therefore subject to the full wrath of the dominant poetics) and the ‘foreign’ (and therefore relatively exempt from the rules of the dominant poetics).”

substituí-las por outra variação da cultura de partida, mas propor a criação de variedade que se vincule a nenhuma região concreta.

### 1.6.2 *Code-switching*

Segundo Chantal Zabus (2007, p. 49), o hibridismo pode ser identificado em traços visíveis no texto. Alguns dos elementos híbridos são, como vimos anteriormente, a inclusão de variedade linguística, tal qual o *pidgin*. Soma-se a essa inclusão o uso de *code-switching* – alternância de duas ou mais línguas em uma mesma conversa ou frase, produzindo-se situações nas quais a passagem de uma língua a outra se reveste de significação social. Zabus (2007, p. 85) salienta também que esse recurso caracteriza algum dos traços estilísticos mais tradicionais na obra africana.

De acordo com Bandia (1996, p. 141), Adichie serve-se dessa técnica para expressar funções específicas em uma situação social com interação entre dois personagens; o uso do recurso pela autora também atua como comunicação específica de uma comunidade, de modo a demonstrar a realidade sociocultural. Bandia (1996, p. 144, tradução nossa) reitera que o *code-switching*, na escrita de autores africanos, tem funções pragmáticas linguísticas tais como “identidade, focalização, distanciamento e neutralidade”<sup>36</sup>. Em entrevista, Adichie afirma que o registro das palavras e frases em igbo ocorre para “lembrar o leitor, de tempos em tempos, de que os personagens não estão falando em inglês”<sup>37</sup> (ADICHIE, 2020a, p.8-9, tradução nossa).

A presença do *code-switching* no texto, por vezes, é um problema não só para leitores africanos de outros grupos linguísticos, estrangeiros de outros continentes, como também para os próprios tradutores, que não têm como intuir o significado dos termos de línguas minoritárias das quais não têm conhecimento. Cabe, então, o recurso da nota de rodapé ou glossários para explicá-los. A depender do sistema de recepção, essa estratégia é incômoda e desencorajada por parte dos agentes no poder. Por conseguinte, os autores da obra de partida recorrem a uma forma sutil de clarificar o significado por meio de uma tradução no corpo do texto. De acordo com Bandia (2008, p. 113, tradução nossa),

a interpolação de palavras e expressões estrangeiras no texto euro-africano engaja o autor pós-colonial em uma atividade de tradução no texto, a qual em última análise

<sup>36</sup> “identity, focusing, distancing, and neutralization”.

<sup>37</sup> “remind the reader, from time to time, that the characters are not speaking English.”

confirma o papel deste autor como um tradutor da cultura da língua minoritária para a língua hegemônica majoritária<sup>38</sup>.

Quanto à alternância de códigos linguísticos, Lefevere (1992, p. 29, tradução nossa) salienta ser “óbvio que o autor do texto a [a alternância de códigos linguísticos] utilizou com um objetivo específico – um objetivo ilocucionário”<sup>39</sup>; entende que “normatizar” palavras ou expressões idiomáticas ou traduzi-las, como se não fossem expressões estrangeiras no texto de partida, pode eliminar a complexidade proposta pelo texto. Lefevere (1992, p.29) sugere então que os próprios tradutores devem decidir sobre *o que* fazer. Acentua uma solução comum, utilizada com frequência, qual seja, manter a palavra ou a frase na língua de partida e adicionar a tradução entre parênteses ou inseri-la no corpo do texto um pouco mais adiante, em momento adequado. Tendo em consideração que o atravessamento de diferentes idiomas nos diálogos de *Half of a yellow sun*(2006) é recorrente, e, que há uma parcela do público leitor do Brasil que não compreende a língua igbo, consideramos favorável ao novo leitor e à cultura de partida, que seja mantida a palavra ou frase na língua de partida e adicionar a tradução no texto, ou em nota de rodapé.

### 1.6.3 Relexificação

Dentre os aspectos estilísticos de linguagem que integram o texto de Adichie, Zabus (2007) identifica o da “relexificação”, pertencente às estratégias utilizadas por autores e autoras do pós-colonial. Zabus (2007) propõe o termo linguístico *relexificação* para categorizar o processo utilizado por autoras das literaturas africanas, quando “tentam simular a natureza dos discursos africanos [...] ao utilizar do vocabulário da língua inglesa, mas com estruturas e ritmo originários [naturais dos seus países]”<sup>40</sup> (ZABUS, 2007, p. 111-112, tradução nossa). Trata-se de um processo pelo qual a língua de dominação (no caso, o inglês) é manipulada de maneira a “transmitir uma mensagem estranha”, acabando por sugerir a presença de outra língua.

Adichie faz uso da *relexificação* na tradução direta da língua igbo para o inglês. O resultado são diálogos em inglês que soam como o igbo oral; há nesse uso uma função cultural, pois se configura como uma tentativa de negociar espaços culturais por meio da

---

<sup>38</sup> “the interpolation of foreign words and expressions within the Euro-African text engages the postcolonial writer in an intext translation activity, which ultimately confirms the postcolonial writer’s role as a translator of minoritized language culture into majoritarian hegemonic language.”

<sup>39</sup> “Obviously the writer of the original put them there for a reason – an illocutionary reason”.

<sup>40</sup> “attempts to simulate the character of African speech in a europhone text [...]using English vocabulary but with indigenous structures and rhythms.”

linguagem, segundo Sylvia Madueke (2019b, p.51). De acordo com Tomi Adeaga (2008, p. 66), autores africanos acreditam que, ao utilizar ideias, filosofia, folclore e imagens africanas, traduzem efetivamente, ou quase literalmente, a língua africana nativa do autor para a língua de chegada, que, então, atua como intermédio das expressões literárias de tais autores.

Expressões com relexificação, isto é, excertos de expressões em inglês articuladas com ideias nigerianas, e, portanto, carregadas de referências ao sociocultural da Nigéria, são apresentadas aleatoriamente nos escritos de Chimamanda Adichie, geralmente na fala de algum personagem igbo.

A tradução desse tipo de texto, enriquecido com técnicas relacionadas ao hibridismo, requer estratégias de tradução que divergem das utilizadas em modelos de obras da literatura ocidental eurocêntrica (BANDIA, 2006). Nesse contexto, Susanne Klinger (2015, p.2) destaca que tradutores, por muitas vezes, têm o hábito de apagar ou diluir os traços de hibridismo. Quando não o fazem, acabam por ressaltá-los ao criarem palavra ou expressão inexistente em sua tradução. Klinger (2015,p.2) aponta ainda que as mudanças no texto híbrido traduzido afetam a representação mental do narrador e dos personagens na mente do leitor. Por conseguinte, essas mudanças potencialmente têm um impacto na visão de mundo que o leitor terá sobre o autor, o texto e a literatura. Conjecturamos o tradutor não conseguirá transmitir o todo do repertório cultural e dos elementos híbridos elencados pelo autor, uma vez que a prática tradutória reflete em perdas e ganhos no texto. Contudo, possivelmente o ecoar da voz híbrida poderá ser melhor sentido pelo novo leitor, se o tradutor empreender estratégias de tradução que, busquem dispô-la, ainda que de modo diluído.

#### **1.6.4 Repetição**

A repetição é um fenômeno geral empregado em todas as atividades linguísticas, inclusive a literatura. Para autores como Adnan Abdulla (2002, p.290), Moruwanon Samuel (2011, p.567) e Nino Kemertelidze e Tamar Manjavidze (2013, p.2), a repetição engloba sons, palavras, formações de palavras, frases, orações, entre outros, em uma mesma linha, ou parágrafo, ou mesmo em uma pequena seção do texto. Sua função seria embelezar a narrativa e atrair a atenção do leitor. Independentemente de onde é colocado – no início, meio ou no final da estrutura do texto –, a repetição acaba por criar um efeito mais enfático no leitor. Segundo Nitsa Ben-Ari (1998, p.2), essa característica estilística tem alto valor, pois pode assumir várias funções na literatura, a depender de gênero do texto, período e autor.

De fato, a prática da repetição nas histórias se configura como uma das marcas de recursos estilísticos aplicados por autores provenientes da literatura nigeriana anglófona. No texto de Adichie, conforme Kemertelidze e Manjavidze (2013, p. 2), o recurso é apresentado para produzir ênfase e destacar traços da oralidade dos personagens; reforçar a carga emocional das palavras; desenvolver o cenário das narrativas, gerando, por exemplo, suspense – ao se correlacionar a algum fato futuro – e trazendo, dessa maneira, a atenção do leitor para determinadas palavras ou frases do texto. Kemertelidze e Manjavidze (2013, p. 3) salientam que não há restrições ao uso da repetição, uma vez que tem sido empregada por autores diversos há tempos, com efeitos que permanecem imutáveis até a atualidade. Contudo, esses autores destacam que seu uso excessivo no texto literário pode prejudicar o seu efeito estilístico no texto, além de entediar o leitor.

Muitas vezes observada como redundância por alguns leitores, Rotimi Jegede (2010, p.8) contrasta que a repetição empodera também o ritmo da prosa e da musicalidade em *Half of a yellow sun* (2006), de modo que as informações não sejam facilmente esquecidas. De acordo com o recurso da repetição em um texto literário, Benedito Nunes (1989, p.136) entende que:

Incidindo em substantivos, verbos e advérbios, variando pela extensão – às vezes limitada a uma frase, outras aplicada a um conjunto de frases – a repetição, verdadeiro “agente lírico”, apresenta-se sob determinadas formas ou espécies características, dotadas de valor rítmico, que sempre desempenham função expressiva e produzem determinados efeitos, quer no uso da palavra, quer no sentido do próprio discurso.

A tradução dessa figura de linguagem não é uma tarefa fácil para os tradutores, visto que eles têm de revelar a repetição e seu significado como parte do estilo do autor. De acordo com Samuel (2011, p.567), traduzir a repetição de textos literários pode ser de grande ajuda para a identificação de estratégias de tradução, uma vez que se pode estabelecer parte das normas de tradução empregadas como referências próprias do tradutor, utilizadas até mesmo de maneira inconsciente.

Segundo Ben-Ari (1988), há casos de tradutores que, submetidos às concepções de normas e modelos para a tradução de sistemas literários específicos, com base na necessidade enraizada de se evitar totalmente a repetição, recorrem à riqueza de vocabulário de suas línguas. Para tal, omitem, eliminam ou utilizam estratégias de tradução, com variação ou apagamento, podendo resultar em grave distorção ou perda das intenções e dimensões textuais dos autores que traduzem. Assim, alega Abdulla (2002, p. 289-293), o tradutor deve tomar maiores cuidados em sua atividade, pois a repetição é um recurso estilístico que está em primeiro plano; desse modo, a sua recorrência deve ser espelhada e preservada no texto

traduzido. Dessa forma, ao se observar a compreensão estilística, será possível a projeção da imagem cultural, linguística, musical, emocional e estética do texto de partida.

### 1.6.5 Polissíndeto

De acordo com Gabriela Saldanha (2011, p.425, tradução nossa), o uso do polissíndeto está dentre os casos que reforçam os detalhes das descrições, eventos e sentimentos dos personagens e da organização visual com “[...] um impacto sobre como o texto é entendido e interpretado pelos leitores, possivelmente facilitando sua legibilidade ou destacando alguma informação à custa de outra informação”<sup>41</sup>. O *Dicionário Online de Termos Literários* apresenta a seguinte definição de polissíndeto:

Uma figura de estilo discursiva que consiste no emprego repetido e intencional de conjunções coordenativas que ligam uma série de palavras, sintagmas ou frases coordenadas. A palavra “polissíndeto” é de origem grega e baseia-se nas partículas “poly” (que se traduz como “muitos”) e “syndeton” (que expressa a ligação entre vários elementos). A construção polissindética ou sindética pode ter um significado copulativo, disjuntivo, adversativo, causal ou conclusivo de acordo com as conjunções coordenadas em uso. [...]é, por vezes, considerado como um caso especial de anáfora devido à sua estrutura repetitiva; pode, contudo, surgir ainda associado ao assíndeto de forma a introduzir um efeito entrecortado ao texto<sup>42</sup>.

Segundo Peter Newmark (1988, p. 60), o polissíndeto trata-se de recurso essencial para o discurso narrativo na produção textual; contudo, por muitas vezes as normas e modelos gramaticais/literários de suas culturas de chegada, aconselharão os tradutores a evitar a repetição exacerbada dessa figura de linguagem, pressionando-os a usar de outros elementos estruturais que não somente a coordenação, podendo aplicar, afirma Joachim Zémour (2017, p.2, tradução nossa) “a neutralização simples do elemento coordenado (acompanhado, ou não, de uma pontuação), as paráfrases coordenadas, e a subordinação (verbal ou adverbial)”<sup>43</sup>. Newmark (1998, p.60) propõe aos tradutores que não tenham medo de realizar a repetição do polissíndeto.

A aplicação de polissíndetos, por exemplo, é algo recorrente em *Half of a yellow sun* e será discutida no Capítulo 3 desta dissertação.

<sup>41</sup> “an impact on how it is understood and interpreted by readers, possibly facilitating readability or highlighting some information at the expense of other information.”

<sup>42</sup> Verbete disponível no site do *E-Dicionário de Termos Literários*: <https://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/polissindeto/>. Acesso em: 11 nov. 2021.

<sup>43</sup> “simple neutralization of the coordinating device (whether or not coupled with the use of a punctuation sign), coordinating paraphrases, and subordination (whether verbal or adverbial)”.

Vale destacar a importância de se manter essas marcas de figuras de linguagem em relevo na narrativa traduzida. Por meio delas, há a tentativa de se recriar a impressão construída pelas palavras no texto de partida para o leitor de chegada, o que não significa necessariamente o sentido por elas trazido. Em uma recriação da poética – ou seja do cerne – do texto literário, a tradução pode evitar o apagamento do ritmo e da oralidade do texto. Assim, Henri Meschonnic (2010, p. 72) reconhece que a tendência dominante é apagar a diversidade das línguas.

O ritmo não se encerra em uma palavra única, mas na organização do movimento dos vocábulos e da pontuação na escritura. Meschonnic (2010, p.8) afirma que a tradução se transforma quando o ritmo é considerado. Dessa forma, a poética é ativada na tradução. Antoine Berman (2013) e Meschonnic (2010, p. 41) reiteram que a tradução exclusiva do “sentido”, sem considerar os aspectos estilísticos, poéticos do texto em que se inclui a questão do ritmo, ocorre porque o tradutor não conhece o funcionamento do texto ou mesmo seu “sentido”.

O ritmo põe em questão a regência do signo, o primado do sentido. O ritmo transforma toda a teoria da linguagem. Há que tirar disto consequências para a teoria e a prática da tradução. [...] Trata-se de mostrar que o ritmo, como dado imediato e fundamental da linguagem, e não mais em sua limitação formal e tradicional, renova a tradução e constitui um critério para a historicidade das traduções, seu valor. Sua poética e sua poeticidade. (MESCHONNIC, 2010, p. 41).

Para Kirsten Malmkjaer (2004, p.16), a análise do estilo de uma tradução não se dá de maneira solitária ou isolada, uma vez que não propiciará respostas satisfatórias quanto ao porquê de a tradução ser publicada de determinada maneira. Sustenta ainda a necessidade de se levar em consideração a relação entre o texto traduzido e o texto de partida; “[...] ao menos que esta relação seja levada em consideração, muitos aspectos textuais de potencial interesse provavelmente passarão despercebidos pelo analista” (MALMKJAER, 2004, p.16, tradução nossa)<sup>44</sup>. Com essa perspectiva, Diri Teilanyo (2007, p. 311) espera que o tradutor não diminua ou faça melhorias na composição textual da produção de chegada.

## 1.7 A tradução de marcas culturais

André Lefevere (1992, p. 17) e Kitty Van Leuven-Zwart (1989, p. 163) afirmam que por ser a língua a expressão de uma cultura, são gerados grandes desafios e problemas ao tradutor quando se necessita traduzir palavras, trechos ou expressões em sua totalidade para

---

<sup>44</sup> “In fact, unless this relationship is taken into consideration, many textual features of potential interest are unlikely to come to the notice of the analyst.”



outra língua, uma vez que oferecem informações sobre o país, a cultura e as características sociais do texto de partida ou da tradução, e, ao serem traduzidos, podem provocar distanciamento do seu texto de partida.

Quanto aos elementos culturais específicos de uma dada cultura, Mona Baker (2018, p. 19, tradução nossa) enfatiza que

dada palavra de uma língua de partida pode expressar um conceito que é totalmente desconhecido na cultura de chegada. Esse conceito pode ser abstrato ou concreto; pode estar relacionado a uma crença religiosa, um costume social ou até mesmo a um tipo de comida. São, pois, por muitas vezes referidos como ‘elementos culturais-específicos’.<sup>45</sup>

A cultura, nas palavras de Newmark (1988, p. 94, tradução nossa), é “o modo de vida e suas manifestações que são peculiares a uma dada comunidade que usa uma língua como seu meio de expressão<sup>46</sup>”. Ao se considerar a cultura, o tradutor, frequentemente, observará um problema de tradução devido à lacuna cultural ou a distância entre as línguas dos textos de partida e de chegada.

Francis Hendrik Aubert (2006), em seu texto “Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução”, informa que efetuar uma definição que englobe a conceituação sobre os elementos culturais específicos, isto é, as marcas culturais expressas, é algo controverso e polêmico. O tradutor poderá atribuir ao que não encontra explicação convincente na descrição linguística contrastiva estrita à identidade de marca cultural. Aubert (2006, p. 25) admite que os marcadores culturais fazem parte das principais dificuldades, tanto do fazer tradutório quanto da reflexão sobre o traduzir. Chegando esse conflito ao limite, pode resultar na inviabilidade intrínseca ou na relativização profunda do ato tradutório.

Aubert (2006, p. 24) destaca também que cada língua e ato de fala apresentam marcas culturais, que constituem desafios para o tradutor, e geram estratégias tradutórias específicas. Aubert (2006, p.32-33) observa que

[...] o marcador cultural não é perceptível na expressão linguística tomada em isolamento, nem se encontra confinado dentro do seu universo discursivo original. O marcador cultural somente se torna visível (e, portanto, se atualiza) se esse discurso original (a) incorporar em si uma diferenciação ou (b) for colocado em uma situação que faça sobressair a diferenciação.

---

<sup>45</sup> “The source-language word may express a concept which is totally unknown in the target culture. The concept in question may be abstract or concrete; it may relate to a religious belief, a social custom or even a type of food. Such concepts are often referred to as ‘culture-specific’.”

<sup>46</sup> “the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expression.”

Para obter a visibilidade do marcador cultural, é necessário colocar em cotejo o texto de partida e a tradução, conforme a abordagem descritiva que apresentaremos mais à frente. Segundo Aubert (2006, p. 24), é possível observar marcadores nas dimensões: a) gramatical; b) discursiva; e, c) referencial.

Na dimensão gramatical, afirma Aubert (2006, p.24), os aspectos culturais são observados na “marcação de gênero, número, grau e definido/indefinido, expressão de tempo e aspecto, vinculada mais estreitamente à conjugação dos verbos, formas de tratamento, preposições marcadoras da espacialidade”, dentre tantos outros. Na dimensão discursiva, são observadas marcas “desta natureza particularizadora nas intertextualidades que fazem sentido em determinado complexo língua/cultura, mas fazem outro sentido (ou sentido algum) em outros complexos língua/cultura” (AUBERT, 2006, p. 24). Por fim, Aubert (2006, p. 24) destaca que, na dimensão referencial, pode haver marcas que “dizem mais diretamente respeito à dimensão referencial das línguas, remetendo aos universos ecológicos, da cultura material, da cultura social e da cultura religiosa, ou, talvez mais precisamente, ideológica”.

Meta E. Zipser e Silvana Polchlopek (2007, p. 18) afirmam que a fim de se traduzirem essas marcas culturais, ainda que não de modo consciente, não é o bastante o tradutor deter somente “o conhecimento do idioma, mas também o da cultura tanto da língua/cultura-fonte quanto da língua/cultura-alvo”.

Segundo Lubiniené e Blazyté (2016), na tradução do texto da cultura de partida, o tradutor empregará ações e estratégias diversas. No campo dos Estudos da Tradução, há diferentes propostas por parte de teóricos e pesquisadores. São diversas as recomendações sobre como tratar o processo de tradução de elementos culturalmente marcados, o que resulta em desentendimentos e divisões de estratégias de tradução.

Não há respostas perfeitas e infalíveis que façam da tradução uma transmissão inigualável e exata dos valores culturais de um polissistema para outro. Como afirma Mirella Giracca (2013, p. 58), “cada par de línguas, cada país ou região, inclusive cada tradutor em um determinado tempo da vida, terá de optar, segundo seus conhecimentos e bagagem cultural, por uma solução ou outra”. Dessa forma, também é necessário, para compreensão da produção literária traduzida, refletir com mais detalhes sobre o papel do tradutor como mediador cultural.

## 1.8 O papel do tradutor

Nesta seção, é abordado o papel do tradutor como um mediador de culturas que, ao traduzir a obra literária, dá abertura, representa e torna visível a literatura do Outro em um novo sistema literário de literatura traduzida para o novo leitor.

Conforme acentuado por Lawrence Venuti (2002, p. 130), a tradução “exerce um poder enorme na construção de representações de culturas estrangeiras”. E segundo Casanova (2021, p. 28), “como uma espécie de direito à existência internacional, permitindo que o escritor seja reconhecido para além das fronteiras nacionais”. Isso posto, cabe aos tradutores materializar essa existência.

Para Venuti (1995), há um certo comportamento histórico atrelado ao papel do tradutor que gera invisibilidade tanto sobre sua atividade quanto sobre sua figura, repercutindo na tradução da obra. As percepções de leitores, críticos, agentes literários e resenhistas, até recentemente, eram de que uma tradução literária seria aceitável ao público receptor caso, segundo Venuti (1995, p.1-2, tradução nossa), permitisse uma “leitura fluída, quando a ausência de quaisquer peculiaridades linguísticas ou estilísticas a tornassem mais transparente, dando a aparência de refletir [...]”,<sup>47</sup> não ao fato de que a obra traduzida fosse uma tradução, mas, sim, “o original”<sup>48</sup>. Por muito tempo, o tradutor esforçou-se para adquirir essa ilusão de “transparência”, objetivando facilitar a leitura do texto traduzido; torna-se, então, invisível, pois, de acordo com Venuti (1995, p. 2, tradução nossa), “quanto mais fluída a tradução, mais invisível o tradutor, e, presumidamente, mais visível o autor ou significado do texto estrangeiro”<sup>49</sup>.

A percepção a respeito da invisibilidade do tradutor aos poucos é alterada com o desenvolvimento dos Estudos da Tradução em ramos e sub-ramos, para além dos previstos por Holmes ao mapear a área. Há estudos com foco especificamente na figura do tradutor, o tradutor e teórico Andrew Chesterman (2009), por exemplo, criou o termo *TranslaTOR Studies* (Estudos do Tradutor) para determinar o novo sub-ramo dos Estudos da Tradução, que compreende valores, ideologias, influências, emoções, processo de decisões, comportamentos desses agentes de mediação cultural. A partir de então, há um movimento cada vez mais salientado, em instituições acadêmicas, no sentido da valorização desse profissional, bem

---

<sup>47</sup> “[...] reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance [...].”

<sup>48</sup> “the original”.

<sup>49</sup> “The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text.”

como outros que fazem parte da equipe de agentes literários responsáveis por recepcionar a obra – ilustradores, resenhistas, revisores, etc.

Berman (1995, p. 73) alega que se deve questionar quem é o tradutor, pois, em se tratando de obras literárias, a identidade do autor é de grande relevância, assim sendo, deve haver um maior interesse sobre quem é o tradutor. Berman defende que sejam traçados dados sobre o tradutor, da mesma forma como se faz com o autor de um texto de partida; afinal, há uma relação entre vida e obra. As informações – que podem ter serventia limitada a depender do caso – constroem o repertório individual do tradutor; referências como a sua formação acadêmica e experiências profissionais podem então se materializar nas escolhas da tradução. Assim, questionar quem é o tradutor também é relevante, pois possibilita a compreensão do processo de chegada e da recepção de produção literária de outro sistema.

Ao levar uma nova tradução de dada obra literária ao contexto da cultura receptora, o tradutor agirá conforme a sua posição tradutória, ou seja, a definição e a percepção do que é tradução, (BERMAN, 1995, p.74-75). Contudo, suas escolhas na tradução serão motivadas por suas ideologias e conceitos – pelas maneiras com que percebe as culturas, as línguas, o enredo histórico e o literário entre seus países –, sendo também influenciadas e manipuladas pela patronagem e poética com a qual está envolvida. Como afirmam Bassnett e Trivedi (2002, p.2, tradução nossa).

A tradução não acontece em um vácuo, mas em um *continuum*, não é um ato isolado, é parte de um processo contínuo de transferência cultural. Além disso, a tradução é uma atividade extremamente manipuladora que envolve todos os tipos de fases nesse processo de transferência através de barreiras linguísticas e culturais. Tradução não é uma atividade inocente e transparente, mas é altamente carregada com significância em todas as fases; ela raramente, se é que alguma vez, envolve uma relação de igualdade entre textos, autores e sistemas. (BASSNETT; TRIVEDI, 2002, p. 2, tradução nossa)<sup>50</sup>.

Segundo Lefevere (1985), a patronagem é entendida pela configuração de pessoas – agentes literários, críticos, professores e tradutores, políticos – e de instituições – organizações religiosas, mercado editorial, partidos políticos, mídias – que podem influenciar a leitura da obra. Geralmente, a patronagem atua por meio das instituições que promovem e controlam a literatura – por exemplo, escolas, universidades, jornais, revistas e periódicos literários, plataformas sociais.

---

<sup>50</sup> “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.”

A Poética é definida por Lefevere (1985, p. 229) como um código que permite a comunicação entre autor e leitor; consiste em um repertório de recursos literários, gêneros, símbolos, trazendo também uma visão do papel da literatura na sociedade. Ademais, Lefevere (1985, p.232-233) entende que o universo do discurso, os conhecimentos gerais, o aprendizado, os objetos e costumes de um dado tempo, a língua e, no caso dos tradutores, a obra original, são fatores essenciais à tradução. Édouard Glissant (2005, p.6) destaca que, com esses fatores em mente, o tradutor deverá então traduzir o texto de uma língua para outra, “sem que, no entanto, a primeira se apague, e sem que a segunda renuncie a apresentar-se”).

Canepari (2006, p. 240) releva que as estratégias de tradução tomadas pelo tradutor que pensa a tradução, a partir do lugar enunciativo – seja o Ocidente ou o pós-colonial/pós-independentista – são de extrema importância para o desenvolvimento da imagem da cultura de partida. Pois é por meio dessas estratégias que o tradutor poderá responder às alteridades representadas pelas culturas minoritárias.

Tymozcko (1999,p.20, tradução nossa) sustenta que

Um tradutor literário está de fato preocupado com as diferenças não somente na língua [...], mas também com a mesma variedade de fatores culturais que um escritor deve observar quando escreve para um público receptor composto parcialmente ou primariamente de pessoas de uma cultura diferente<sup>51</sup>.

Canepari (2006, p. 240-243) aponta os seguintes requisitos do tradutor pós-colonial: a) conhecimento apurado da cultura de partida do texto para evitar discrepâncias contextuais geradas pelas concepções ocidentais; b) observação dos elementos fundamentais do texto de partida que afirmam e salientam a identidade da autora e da comunidade à qual pertence, por exemplo, o *code-switching* – ao ignorar tais peculiaridades, o tradutor correria o risco de prejudicar os efeitos possíveis do texto; c) aplicação de estratégias que codifiquem para o sistema receptor as experiências alternativas e a alteridade inerentes ao texto de partida; d) não utilização de métodos que normatizem, por conceitos ocidentais, as culturas, línguas e identidades desses textos e autores; e) a busca por maneiras de transmitir as formas ortográficas e gramaticais produzidas no texto de partida, e f) a observação sobre o uso, pelos autores, das línguas em norma padrão, visto que podem, por vezes, utilizá-las como se fossem outra língua, possivelmente a que consideram a língua materna.

Canepari (2006, p. 245) reforça o risco para ambos os sistemas caso os tradutores não tenham uma compreensão aprofundada das culturas minoritárias de partida. A não percepção

---

<sup>51</sup> “Thus, a literary translator is de facto concerned with differences not just in language [...] but with the same range of cultural factors that a writer must address when writing to a receiving audience composed partially or primarily of people from a different culture.”

das tradições das quais os autores se servem para dar vida ao texto pode acarretar, por exemplo, uma inabilidade para reconhecer – e, assim, traduzir – ritmos, o uso de paródias, de figuras de linguagem, etc.

Tymoczko (1999, p. 22-23) aponta que o tradutor pós-colonial assume ao trabalhar com textos de culturas minoritárias do pós-colonial: a) o tradutor pode fazer uso de várias formas de paratexto, na tentativa de abarcar explicações culturais, manipulando assim mais de um nível textual concomitantemente; b) o tradutor deve saber diferenciar quando as incompatibilidades entre os textos de partida e de chegada são linguísticas, sendo obrigatória a mudança no texto traduzido, identificando também quando as informações se mostram carregadas de sentido próprio (*loaded*); c) o tradutor deve decidir como lidar com as características locais do texto, bem como as alusões literárias e históricas; e d) o tradutor deve escolher quais aspectos da obra quer enfatizar na sua *interpretação* da obra.

Tymoczko (1999, p.23, tradução nossa) ainda salienta que

Nenhuma cultura pode ser representada completamente em nenhum texto literário, bem como nenhum texto de partida pode ser totalmente representado numa tradução. A seletividade é essencial para a construção de qualquer trabalho literário, particularmente quando o público esperado inclui leitores que estão desfamiliarizados com o objeto cultural. (TYMOZCKO, 1999, p. 23, tradução nossa)<sup>52</sup>.

A seletividade do que será traduzido, principalmente quando os leitores de um texto não têm familiaridade com o objeto cultural, determina ao tradutor um maior cuidado ao determinar quais abordagens estratégicas de tradução que assumirá em sua prática tradutória. Para tal, é necessário conhecer diferentes estratégias de tradução que são possíveis empregar na produção do texto traduzido. De acordo com Anthony Pym (2016) e Heloísa Gonçalves Barbosa (2020), nos últimos 50 anos, surgiram diversas listas englobando os “procedimentos”, as “técnicas” ou as “estratégias” das quais os tradutores se valem para resolver o que se configura como “problemas” nos textos traduzidos, inclusive a questão da possibilidade de apagamento de uma língua e cultura de partida para uma língua e cultura de chegada.

Uma vez que a tradução é percebida de diferentes maneiras nas diversas culturas existentes, com sua manipulação por ideologias, políticas, patronagens que servem a cada sistema receptor, surgem, então, discrepâncias que persistem entre as categorias de estratégias de tradução propostas por vários especialistas dos Estudos da Tradução. São

---

<sup>52</sup> “No culture can be represented completely in any literary text, just as no source text can be fully represented in a translation. Selectivity is essential to the construction of any piece of literature, particularly when the intended audience includes readers who are unfamiliar with the cultural subject”.

incompatibilidades que acabam por abranger divergências terminológicas e modos diversos de recortar os procedimentos descritos. De modo a responder às perguntas em torno da análise desta dissertação, baseamo-nos nas categorizações dos procedimentos técnicos da tradução propostas por Barbosa (2020).

Barbosa (2020) recorre a inúmeras estratégias utilizadas em traduções para o Brasil de forma a configurá-las num modelo de categorizações que amplia o alcance da descrição e do esclarecimento mais apurado “do que é de fato realizado no ato da passagem de uma língua para a outra” (BARBOSA, 2020, p. 17). De acordo com a autora, a recharacterização dos procedimentos que aglutina de modo coerente as descrições dos autores a serem traduzidos, ao mesmo tempo, acaba, de um lado, por eliminar as divergências encontradas pela multiplicidade de listas, tornando-se, dessa forma, útil ao tradutor, “que encontraria nesses procedimentos recharacterizados um amplo elenco de modos de traduzir a seu dispor” (BARBOSA, 2020, p. 17); por outro, também é útil para pesquisadores da área de Estudos da Tradução “que contariam com um novo ponto de partida” (BARBOSA, 2020, p. 17) para análises de tradução.

Barbosa (2020) considera que, para a escolha entre um procedimento ou outro, deve-se observar o tipo de texto e a finalidade da tradução, apresentando, por fim, um total de 13 procedimentos, a saber:

- 1.) a *tradução palavra por palavra*, a *tradução literal* – para Newmark (1988) é o procedimento recomendável sempre que possível;
- 2.) a *transposição*, Barbosa (2020) informa que esse procedimento pode ser obrigatório para que a tradução se atenha às normas da língua da tradução, ou facultativa, quando é realizada por razões de estilo, como, por exemplo, evitar o excesso de advérbios com sufixo “mente”, na tradução do inglês por português, pois o uso repetitivo é considerado deselegante é na experiência de Barbosa, e essa é uma recomendação expressa de editores brasileiros;
- 3.) *modulação*. Ela ocorre quando a tradução reproduz a mensagem, mas sob um ponto de vista diverso, refletindo uma diferença no modo como as línguas interpretam a experiência do real;
- 4.) *equivalência* que consiste em substituir um segmento de texto da língua de partida para um outro segmento na tradução que não o traduz literalmente, mas que é funcionalmente equivalente. Geralmente ocorre com clichês, provérbios, ditos populares;
- 5.) a *omissão* (omite elementos do texto de partida que, do ponto de vista da cultura receptora, são desnecessários ou excessivamente repetitivos);
- 6.) a *explicitação*;
- 7.) a *compensação* que desloca um recurso estilístico quando não é possível reproduzir no mesmo ponto na tradução: um recurso estilístico usado no texto de partida, assim, o tradutor pode usar um outro, de efeito equivalente, em outro ponto do texto.
- 8.) a *reconstrução de períodos* (redivide ou reagrupa os períodos e orações do original ao passá-los para a tradução);
- 9.) as *melhorias* (não se repetem na tradução os erros de fato ou outros tipos de erros cometidos no texto de partida);

- 10.) a *transferência* que consiste em introduzir material textual da língua de partida no texto traduzido e pode assumir quatro formas diferentes;
- 10.1) o *estrangueirismo* (transcreve ou copia para o texto traduzido vocábulos ou expressões da língua de partida que se refiram a um conceito, técnica ou objeto que seja desconhecido para os leitores da recepção – aparecerá com marcas gráficas, obrigatório nas normas brasileiras de editoração);
- 10.2) a *transliteração*;
- 10.3) a *aclimação* (raramente realizado);
- 10.4) a *transferência com explicação* (condição inerente a essa estratégia é que o leitor possa apreender o significado de uma palavra através do contexto – geralmente é dividida em diluição no texto ou em notas do tradutor);
- 11.) a *explicação* (substitui-se o estrangeirismo para facilitar a compreensão pela sua explicação);
- 12.) o *decalque* (traduz literalmente sintagmas ou tipos frasais da língua de partida na tradução);
- 13.) a *adaptação*. (BARBOSA, 2020, p.79-85, grifos nossos).

Diante do texto traduzido de *Half of a yellow sun* (2006), esperamos que a tradutora Beth Vieira tenha realizado sua prática tradutória com estratégias de tradução que se alinham mais ao sistema cultural de partida – por exemplo, a transferência, o estrangeirismo, a transferência com explicação -, refletindo assim os traços estilísticos e culturais do texto de partida. Como mencionado anteriormente, para Even-Zohar (1990), a análise descritiva da obra traduzida publicada “permite rastrear o projeto de tradução do tradutor. É interessante pensar em ferramentas que sistematizam tal análise, de forma a acrescentar alguma fortuna crítica à tradução, numa continuidade histórica.” Ademais, as estratégias selecionadas entrarão em choque ou não com as normas da cultura de partida, aproximando o leitor ou o texto de uma das culturas em mediação. A noção de aproximação do leitor ou do texto se dá com base nos procedimentos de *estrangueirização* e de *domesticação*, primeiramente desenvolvidos por Friedrich Schleiermacher (1816 [2010]) e, depois, retomados por Lawrence Venuti (2002).

Para Venuti (1988, p. 240), a tradução que apresenta tendência para a *estrangueirização* está mais próxima do texto do sistema de partida, evidenciando as características dessa obra, sob o impulso de preservar as diferenças linguísticas, estilísticas e culturais do texto de partida, de forma a causar o estranhamento no novo leitor por perturbar a ordem das normas a que está acostumado. Dessa forma, quando as técnicas de tradução são estrangeirizadoras, o leitor é levado a conhecer o sistema de partida, tomando conhecimento de algo que não lhe seria possível sem a presença do estranhamento. Assim, ocorre também uma maior visibilidade do tradutor, que usa de estratégias de resistência para sustentar as diferenças e a alteridade do texto de partida.

O caso contrário da tradução com tendências à estrangeirização é a do texto traduzido com tendências à domesticação, que ocorre quando o tradutor tende a traduzir o texto



recorrendo com mais frequência a estratégias que manipulam e apagam as condições linguísticas, estilísticas e culturais de partida a fim de ser aceito – e melhor compreendido – pelo sistema de chegada. Em consequência, há um apagamento tanto da cultura quanto do tradutor, embora este se torne “invisível” até certo ponto, pois ainda que as estratégias omitam seu envolvimento, não há como apagá-lo completamente da obra traduzida. Nesse contexto, Britto (2012, p.141) recomenda que o tradutor opte pela tendência estrangeirizadora em seu método de tradução. Também salienta a importância da autoconfiança da cultura de chegada, “para que o tradutor possa agir como mediador cultural e não como protetor da pureza de sua cultura, [pois] tem de haver um pressuposto básico: o de que as culturas podem interagir sem que uma seja engolida pela outra” (BRITTO, 2012, p. 141).

Ao observar, mais adiante, os procedimentos escolhidos pela tradutora Beth Vieira que lidou com as dificuldades inerentes à tradução de *Half of a yellow sun* (2006), será possível determinar se ela preservou os aspectos estilísticos e culturais inerentes à obra, se as estratégias utilizadas na tradução apagaram, reforçaram ou mantiveram os traços do Outro na tradução publicada e se levou o leitor para próximo do texto ou aproximou o texto do leitor.

Com base nos pressupostos teóricos dos autores indicados neste capítulo, foi possível analisar no *corpus* em foco como se dão as estratégias de tradução da tradutora Beth Vieira, para caracterizar os personagens e as narrativas de Chimamanda Adichie. Observaremos, adiante, se as diferenças estilísticas e de linguagem foram apagadas, homogeneizadas completamente ou se assumiram outra forma diante da cultura receptora.

Neste capítulo, elaboramos um apanhado teórico com direcionamento da Teoria de Polissistemas, bem como uma breve recapitulação dos EDT. Apresentamos o esquema teórico-metodológico para a análise descritiva do texto traduzido em comparação com o texto de partida. Observamos questões do pós-colonial e as línguas que são usadas como parte fundamental do texto híbrido; questões estilísticas na tradução, e detalhamos as características estilísticas e a traduções de marcas culturais. Consideramos o papel do tradutor e as suas possibilidades de estratégias de tradução.

## 2. CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE, LITERATURA NIGERIANA, TRADUÇÃO BRASILEIRA

Neste capítulo, a proposta é abordar a vida e a obra da autora Chimamanda Ngozi Adichie de *Half of a yellow sun* (2006), bem como dados referentes sobre a tradutora Beth Vieira.

Para a análise de *Meio sol amarelo* (2008[2019]), objeto de estudo aqui apresentado, trazemos uma breve exposição do contexto histórico da Nigéria e a trajetória das literaturas africanas anglófonas e o percurso da literatura nigeriana anglófona no contexto de chegada na qual a autora e sua obra se inserem.

Conhecer o passado de Chimamanda e o seu contexto literário por meio da trajetória das gerações de autores anglófonos nigerianos é imprescindível para compreender sua obra, haja vista as conjunturas culturais e literárias específicas em que surge. A forma como a escrita e o estilo de Adichie estão vinculados as suas raízes igbo é importante para a compreensão de como traduzir a sua obra.

### 2.1 A contadora de histórias, Chimamanda Ngozi Adichie

Em 15 de setembro de 1977, poucos anos após o fim da guerra civil acometer seu país natal, nasce, na capital estadual de Enugu, no sudoeste da Nigéria, Chimamanda Ngozi Adichie. Chimamanda, que significa “meu espírito não será quebrado” em igbo<sup>53</sup>, relata como sempre sentiu “grande horror por todas as bestialidades que aconteceram e uma enorme piedade pelas injustiças que ocorreram”<sup>54</sup> (ADICHIE, 1998, p. viii, tradução nossa) durante o período bélico.

Filha de James Nwoye Adichie (1932-2020) e Grace Ifeoma Adichie (1942-2021), Chimamanda é a quinta de seis filhos. De etnia igbo, ela e os outros dois irmãos mais novos foram criados de forma menos tradicional que os três irmãos mais velhos; não se sabe se isso se deve ao fato de terem nascido mais tarde, numa época em que seus pais se encontravam mais amaciados aos deveres da paternidade e maternidade, ou se assim ocorreu porque

---

<sup>53</sup> Informação contida no discurso para a turma de graduados de Harvard de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r5-5nFa6oW0>. Acesso em: 03 de maio 2021.

<sup>54</sup> “ha[s] always felt a deep horror for all the bestialities that took place and great pity for the injustices that occurred.”

nasceram depois da Guerra de Biafra-Nigéria (1967-1970). Há, contudo, uma diferença de criação entre esses dois grupos de três irmãos no tocante às tradições da etnia igbo.

Em 1983, quando Chimamanda tinha 6 anos de idade, ocorreu um golpe em seu país. Ela se lembra da família se reunindo ao redor do rádio, da música marcial, do vizinho gritando: “Golpe! Golpe”. Lembra-se de sua mãe voltando do trabalho e dizendo: “Preciso que vocês me ensinem o hino nacional, pois ouvi dizer que soldados irão para a universidade, e se não conseguirmos cantar o hino, irão nos bater”<sup>55</sup>. Ela se lembra ainda de assistir a esquadrões de fuzilaria executando ladrões na televisão; sabia, mesmo tão criança, como havia coisas que não poderia dizer em voz alta ou diretamente. Aos 12 anos, escrevia já sobre política, embora seus pais a alertassem para não se manifestar em escrita sobre o governo. Devido às instabilidades políticas, servidores públicos, incluindo professores da universidade, por vezes não eram pagos durante meses, o que levava à falta de comida e leite – perigo a que estava sujeita sua mãe.

Durante a infância de Adichie, a publicação de livros estrangeiros era mais popular do que a dos livros de autores nacionais e/ou do continente africano; conseqüentemente, o não acesso a textos da cultura local e continental afetou sua percepção de identidade nos âmbitos do sistema literário internacional, como afirmou em sua palestra “The Danger of a Single Story” [O perigo da história única, tradução nossa].

A meu ver, o que isso demonstra é como nós somos impressionáveis e vulneráveis diante de uma história, principalmente quando somos crianças. Porque tudo que eu havia lido eram livros nos quais as personagens eram estrangeiras, eu me convenci de que os livros, por sua própria natureza, tinham que ter estrangeiros e tinham que ser sobre coisas com as quais eu não podia me identificar. Bem, as coisas mudaram quando eu descobri os livros africanos. Não havia muitos disponíveis, e eles não eram tão fáceis de encontrar quanto os livros estrangeiros, mas devido a escritores como Chinua Achebe e Camara Laye, eu passei por uma mudança mental em minha percepção da literatura. Eu percebi que pessoas como eu, meninas com a pele da cor de chocolate, cujos cabelos crespos não poderiam formar rabos-de-cavalo, também podiam existir na literatura. Eu comecei a escrever sobre coisas que eu reconhecia. Agora, eu amava aqueles livros americanos e britânicos que eu lia. Eles mexiam com a minha imaginação, me abriam novos mundos. Mas a consequência inesperada foi que eu não sabia que pessoas como eu podiam existir na literatura. Então o que a descoberta dos escritores africanos fez por mim foi: salvou-me de ter uma única história sobre o que os livros são<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> “I need you children to teach me the national anthem, because I have heard that soldiers will come to the university and if you cannot sing the anthem they will beat you.” Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2018/06/04/chimamanda-ngozi-adichie-comes-to-terms-with-global-fame>>. Acesso em 10 de maio de 2021

<sup>56</sup> “What this demonstrates, I think, is how impressionable and vulnerable we are in the face of a story, particularly as children. Because all I had read were books in which characters were foreign, I had become convinced that books by their very nature had to have foreigners in them and had to be about things with which I could not personally identify. Now, things changed when I discovered African books. There weren't many of them available, and they weren't quite as easy to find as the foreign books. But because of writers like Chinua Achebe and Camara Laye, I went through a mental shift in my perception of literature. I realized that

Devido aos costumes sociais e econômicos das décadas de 1980 e 1990 na Nigéria, havia um grande incentivo aos estudos nas áreas das ciências exatas e da saúde, os pais de Chimamanda a incentivaram a estudar na área de saúde, e, por ter um histórico de excelentes notas acadêmicas a autora optou por estudar Medicina e Farmácia na Universidade da Nigéria por um ano e meio. Adichie afirma que não desejava se tornar médica, porém essa decisão lhe havia sido imposta, pois

Na Nigéria quando você vai bem na escola, e eu penso que esse é o caso para a maioria dos países que têm uma história de colonialismo, para ter trabalhos que são lucrativos, temos que ser práticos; há pouco espaço para as artes. Se você voltar para a Nigéria e perguntar a uma classe de crianças o que desejam ser quando crescerem, não creio que alguém diria escritor. Todos diriam médico, engenheiro, advogado. Eu ia bem na escola e meus professores diziam: “Ela vai ser médica.” Eu só aceitei essa situação.<sup>57</sup> (SPENCER, 2020, p. 21-22, tradução nossa).

Durante o período universitário em seu país natal, Adichie continuou a escrever não apenas para o *The Compass*, revista formada por estudantes de Medicina da sua universidade, mas também a criar histórias de ficção e poesias que, mais tarde, viria a considerar ruins e incrivelmente melodramáticas, como as que compuseram o seu primeiro livro, a coleção de poemas *Decisions* (1997).

Aos 19 anos, sabendo que não desejava se tornar médica e diante do incentivo nas escolas para que os jovens estudassem fora do país, Adichie mudou-se para os EUA ao ganhar uma bolsa de estudos para Comunicação e Ciência Política na Universidade de Drexel, na Filadélfia. Em solo norte-americano, publicou a sua primeira obra teatral, *For Love of Biafra* (1998).

Adichie transferiu-se para a Universidade Eastern Connecticut State para viver mais perto de sua irmã, que também estava no país. Formou-se com distinção máxima – *summa cum laude* – em 2001. Dois anos depois, a autora concluiu o Mestrado em Escrita Criativa na Universidade John Hopkins e publicou o seu primeiro livro de ficção, *Purple Hibiscus* (2003).

---

people like me, girls with skin the color of chocolate, whose kinky hair could not form ponytails, could also exist in literature. I started to write about things I recognized. Now, I loved those American and British books I read. They stirred my imagination. They opened up new worlds for me. But the unintended consequence was that I did not know that people like me could exist in literature. So what the discovery of African writers did for me was this: It saved me from having a single story of what books are”. (Extrato do vídeo *The Danger of a Single Story*, conferência pela TEDGlobal 2009. Tradução por Erika Rodrigues. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript#t-1110197](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript#t-1110197)>. Acesso em: 03 mai. 2021.

<sup>57</sup> “In Nigeria when you do well in school, and I think this is the case for most countries that have a history of colonialism, to get jobs that are lucrative it had to be practical; there was little room for the arts. If you go back to Nigeria and asked a class of kids what they want to be when they grow up, I don’t know that anybody would say a writer. All of them would say doctor, engineer, lawyer. I did well in school and my teachers said, ‘She’s going to be a doctor.’ I just went along with that.”

Com o início da fama, passou a receber indicações por sua ficção publicada. Decidiu aprimorar seus conhecimentos com um Mestrado em Estudos Africanos pela Universidade de Yale a fim de aprender mais sobre a África. Contudo, nas palavras da autora,

De certa forma, eu não gosto da academia; penso que é constricta. Comecei o programa pois queria aprender sobre a África. É uma coisa ser de um país da África, mas há tanto que não se sabe; nosso sistema educacional simplesmente não nos prepara para sabermos quem somos. Tenho amigos nigerianos que podem listar todos os monarcas na Inglaterra do século nove e não sabem nada sobre a Nigéria em 1954. Então eu queria corrigir isso. Eu provavelmente poderia ter feito melhor se simplesmente continuasse minha própria leitura autodirigida. A academia é por muitas vezes sobre academia, e não sobre o mundo real, bagunçado.<sup>58</sup> (ADICHIE, 2020b, p. 40, tradução nossa).

Nesse contexto, Chimamanda Adichie optou por iniciar outra obra literária. Desta vez, decidiu por escrever mais incisivamente sobre algo que há muito tempo lhe chamava a atenção, Biafra, ou melhor dizendo, a história das pessoas que viveram em Biafra. Por ser filha de uma era pós-guerra, presenciou os traumas, as repercussões e o silêncio que envolveram esse período. Com avós mortos em Biafra e pais que sobreviveram à guerra, a autora informa: “Eu cresci sob a sombra do Biafra”<sup>59</sup> (ADICHIE, 2020b, p. 40, tradução nossa). Tunca (2008) afirma que a recriação imaginária dos eventos passados parece sugerir que a guerra, completa e talvez permanentemente, tenha afetado a identidade de gerações de pessoas igbo.

Lucien Goldman (1975, p. 40) afirma que o pensamento filosófico e a criação literária não são divorciados da vida social e econômica, pois literatura e filosofia são, de certo modo, a expressão da visão do mundo. Essas visões não são predominantemente individuais, mas sociais, ou seja, o ambiente que circunda o autor o afetará de diversas maneiras: no pensar e no reagir, levando-o a responder de formas variadas, como a revolta, a adaptação ou mesmo a síntese de ideias acerca de seu ambiente e mais.

Nessa perspectiva, Adichie propôs-se a escrever *Half of a yellow sun* (2008) sobretudo porque, como explica em entrevista a MacFarquhar (2018), desejava se engajar com a sua história passada para entender o seu presente; compreendia que muitos dos problemas que levaram à guerra ainda permaneciam ativos na lembrança da população da Nigéria atual. Seu pai verte lágrimas ao se referir à perda do próprio genitor; sua mãe ainda não consegue falar

---

<sup>58</sup> “I don’t like academia, in a way; I find it constricting. I started the program because I wanted to learn about Africa. It’s one thing to be from a country in Africa, but there’s just so much that you don’t know; our education system just doesn’t prepare us for knowing who we are. I have Nigerian friends who can list every monarch in England from the ninth century and know nothing about Nigeria in 1954. So I wanted to make up for that. I probably would have done better simply continuing my own self-directed reading. Academia is often about academia and not about the real, messy world”.

<sup>59</sup> “I grew up under Biafra’s shadow”.

extensivamente sobre perder o pai em um campo de refugiados. Os legados brutais do colonialismo a fazem passar raiva; a lembrança da morte de homens, mulheres e crianças causam-lhe dor. Adichie sempre soube que escreveria um livro sobre Biafra.

Adichie se distingue, afora suas publicações literárias, por ter uma presença na esfera midiática que percorre e abrange uma amplitude de âmbitos sociais. Essa forma de embrenhamento social lhe conferiu a condição de porta-voz do seu povo e sua cultura. Assim, acaba por atuar como um reflexo dos problemas de sua sociedade de forma a também neles intervir. Conforme a pesquisadora Madhu Krishnan (2014, p. 135), a internet e as redes sociais tornaram-se instituições de patronagem que auxiliam a difundir e propagar autores em contextos diversos.

O uso de meios tecnológicos de anúncio social resulta na contínua sobrevida e divulgação da autora – em fatores mais estritamente vinculados à publicidade provida pela editora –, pois tecnologias da internet, programas e aplicativos possibilitam que esse processo seja de mais fácil alcance por diferentes leitores. Entendemos que a produção e a publicação das obras traduzidas de Adichie no Brasil receberam influência da popularização da autora em razão de seu mérito literário, suas palestras pela plataforma de vídeos da organização TED<sup>60</sup>; da sua presença na Flip – Festa Literária de Paraty (Brasil) de 2008; das entrevistas em programas jornalísticos diversos – veiculadas na internet e destrinchadas em pequenos vídeos nas mídias sociais em 14 de junho de 2021. Nessa ocasião, Adichie foi também convidada especial do programa Roda Viva<sup>61</sup>, no qual respondeu a perguntas a respeito de questões políticas e sociais.

Na atual era de comunicações com forte fundamento na internet e redes sociais, autoras como Adichie, cita Krishnan (2014), provenientes de contextos africanos pós-coloniais, tornam-se simultaneamente figuras públicas, chamadas a comentar sobre fatores políticos, e personalidades da cultura e atualidades. São reconhecidas como pessoas capacitadas para representar a África para audiências norte-americanas e europeias. A exemplo disso, Adichie detém um subseqüente papel influencial dentro de seu país e no mundo. Essa notoriedade conflui para posicioná-la como figura política. Como a própria autora menciona em entrevista ao jornal britânico *The Guardian* (2009, tradução nossa):

Eu não creio que todos os escritores deveriam ter papéis políticos, mas eu, como uma pessoa que escreve ficção realista baseada na África, tenho quase que

<sup>60</sup> Palestras de Chimamanda Ngozi Adichie, publicadas pela plataforma de vídeos TED. Disponível em: <[https://www.ted.com/speakers/chimamanda\\_ngozi\\_adichie](https://www.ted.com/speakers/chimamanda_ngozi_adichie)>. Acesso em 22 fev. 2022.

<sup>61</sup> Entrevista Roda Viva | Chimamanda Ngozi Adichie | 14/06/2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pxe92zWOotE&t=2715s>>. Acesso em: 14 jun.2021.

automaticamente um papel político. Em um local de recursos escassos, feitos mais insuficientes ainda devido a meios artificiais, a vida sempre é política. Ao escrever sobre essa vida, você assume esse papel político.<sup>62</sup>

Tunca (2020) frisa o aspecto positivo de se tornar uma figura política: a autora é vista como séria comentarista de questões sociais. Após as publicações da ficção *Half of a yellow sun* (2006), jornalistas e críticos regularmente solicitam os pontos de vista da autora quanto à Guerra de Biafra, o evento histórico central de sua obra. O interesse da mídia permitiu que ela divulgasse sua análise do conflito, engajando-se também em discussões quanto a aspectos do pós-guerra que ainda repercutem na Nigéria do século XXI. Nessa crescente visibilidade, Adichie também desenvolve questões relacionadas às religiões praticadas em seu país, à reconfiguração dos papéis sociais e de gênero, às expectativas da masculinidade, à violência doméstica e ao feminismo. Esses são alguns dos temas mais proeminentes em suas palestras, discursos e entrevistas.

Cabe destacar que suas palestras – a primeira, por meio da TED Talk, “The Danger of a Single Story”<sup>63</sup> [“O perigo de uma história única”] em 2009 -, e a segunda na TEDxEuston, “We Should All Be Feminists”<sup>64</sup> [Todos devemos ser *feministas*] em 2012 -, possuem juntas quase trinta milhões de visualizações. Trata-se de uma forma de divulgação da autora em diversas comunidades e línguas – seus discursos podem ser assistidos em 49 idiomas. Essas palestras posteriormente foram impressas em pequenos livros como manifestos<sup>65,66</sup>.

Após a segunda participação de Adichie no circuito de palestras TED, o discurso “Todos devemos ser feministas” foi utilizado pela cantora norte-americana Beyoncé para compor sua música “*Flawless*”, lançada em 2013. Por conter trechos do discurso de Chimamanda, a música gerou imensa curiosidade em torno do seu trabalho literário. Em entrevista ao jornal holandês *De Volkskrant*,<sup>67</sup> em 2016, Adichie elogiou a cantora pela iniciativa de levantar uma discussão sobre igualdade de gênero.

---

<sup>62</sup> “I don't think all writers should have political roles but I, as a person who writes realist fiction set in Africa, almost automatically have a political role. In a place of scarce resources made scarcer by artificial means, life is always political. In writing about that life, you assume a political role.” (Extrato de entrevista com o jornal *The Guardian*, publicada em 5 de abril de 2009, tradução nossa. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2009/apr/05/chimamanda-ngozi-adichie-interview>>. Acesso em:

<sup>63</sup> Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story)>. Acesso em:

<sup>64</sup> Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_we\\_should\\_all\\_be\\_feminists](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists)>. Acesso em:

<sup>65</sup> ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

<sup>66</sup> ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Sejam todos feministas. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

<sup>67</sup> Entrevista disponível em: <<https://www.thefader.com/2016/10/07/chimamanda-ngozi-adichie-beyoncs-feminism-comment>>. Acesso em: 10 out. 2021.

Todas as obras de Chimamanda Adichie foram escritas em língua inglesa, o que, por si, já é um fator que auxilia uma maior permeabilidade da autora em diversos países. O interesse suscitado pela escritora demandou a tradução de seus livros para uma notável variedade de línguas, acarretando, assim, a sua permanência no mercado editorial do mundo ocidental.

Segundo Itamar Even-Zohar (1990) e Ria Vanderauwera (1985), as escolhas das obras a serem traduzidas por editoras são feitas com base em critérios, tais quais o prestígio do autor e da obra na cultura de partida. E confirmam os editores brasileiros que

lançar um novo autor, que não tenha uma plataforma anterior (como uma celebridade, por exemplo), é sempre muito arriscado para as editoras. É um risco absurdo, na verdade. Por isso, elas preferem investir nos autores estrangeiros, consagrados, que já vendem milhões de exemplares no exterior.<sup>68</sup>

Deve-se compreender que o processo de publicação de um livro de autor nacional e o de um livro de autor estrangeiro é diferente. Na maioria das vezes, o livro do autor brasileiro é lançado aqui antes, sendo o nosso mercado o laboratório para esse título. Já os títulos estrangeiros foram testados em outros mercados, e traduzidos para o Brasil apenas quando tiveram um bom resultado. Empresários não costumam adquirir direitos de tradução de livros estrangeiros que não apresentaram bom desempenho fora do Brasil.<sup>69</sup>

Compreendemos que o costume brasileiro de importar autores internacionais, em particular, os mais populares no sistema de domínio literário, como o anglo-americano, tenha demandado a tradução para o português do Brasil da primeira obra escrita de Chimamanda Ngozi Adichie pelas instituições dominantes do sistema literário brasileiro.

No contexto propiciado pelos adventos tecnológicos e de comunicação por redes sociais, assim como pelo papel de figura pública detido por autores e autoras africanas em destaque, informa Krishnan (2014, p. 135), não é estranho que a cultura dos prêmios paulatinamente adquira importância em disseminar e propagar literaturas de autores do pós-colonial.

Prêmios, nomeações e títulos de honra, bem como a diversidade de críticas positivas vinculadas a Adichie promovem a sua introdução em diversos sistemas culturais, atestando sua posição como autora de literatura nigeriana e favorecendo de forma marcante as traduções de suas obras no Brasil. A reputação da autora corrobora o olhar crítico positivo por parte das

---

<sup>68</sup> Extrato da entrevista “Em debate: por que o brasileiro não lê romances nacionais?”. Publicada em 01 de março de 2018. Disponível em: <<https://www.rfi.fr/br/brasil/20180301-brasileiros-nao-leem-livros-brasileiros>>. Acesso em: 10 out. 2021 <http://br.rfi.fr/brasil/20180301-brasileiros-nao-leem-livros-brasileiros>.

<sup>69</sup> Extrato da entrevista “Em debate: por que o brasileiro não lê romances nacionais?”. Publicada em 01 de março de 2018. Disponível em: <<https://www.rfi.fr/br/brasil/20180301-brasileiros-nao-leem-livros-brasileiros>>. Acesso em: 10 out. 2021 <http://br.rfi.fr/brasil/20180301-brasileiros-nao-leem-livros-brasileiros>.



editoras brasileiras, ainda que tais premiações não sejam conhecidas por grande parte da população no sistema receptor brasileiro.

Chimamanda Adichie foi nomeada, por diversas vezes, a prêmios como o da Pessoa do Ano da *Forbes Africa* de 2015 e a Mulher do Ano de 2017 na premiação do *New African Woman*, entre diversas outras nomeações. Foi listada no “Mulheres Líderes de 2014” pela rede de televisão CNN; está na lista das “100 Pessoas Mais Influentes” da revista norte-americana *Time* de 2015, e foi incluída na lista da revista norte-americana *Fortune* como uma dos 50 Líderes Mundiais em 2017; está listada na revista norte-americana do *New York Times* na relação de “15 livros extraordinários por mulheres que estão modelando o jeito que lemos e escrevemos ficção no século 21” em 2018. Está também entre os “100 Africanos Mais Influentes”, segundo a revista *Africa Report*; “Pessoas Mais Inspiradoras do Mundo em 2019”, pela revista *OOM* ; é apontada também como uma das “20 Mulheres que Causaram Acontecimentos na Nigéria em 2020”, de acordo com a revista *ThisDay*, de 2020. Todas as nomeações, distinções, menções e prêmios de Adichie podem ser encontrados no *site The Chimamanda Ngozi Adichie Website*, administrado por Daria Tunca. Essas informações comprovam a distinção de Adichie em diversos sistemas culturais, favorecendo a imagem e a visibilidade da autora e de suas produções.

Cabe destacar ainda que as obras de Adichie colecionam prêmios diversos, em específico, *Half of a yellow sun* (2006), que foi listado, em 2019, como um dos “100 Romances que Formaram Nosso Mundo” pela rede de televisão inglesa BBC. A obra ganhou o Prêmio PEN Center em 2002/2003, o Prêmio de Livros Anisfield-Wolf em 2007 na categoria Ficção (juntamente com a autora Martha Collins, com o livro *Blue Front*); os Prêmios PEN “Além das Margens” de 2007, e o *Orange* na categoria Ficção no mesmo ano. Em 2008, Adichie recebeu a premiação de “Gênio” da Fundação MacArthur, juntamente com outros 24 ganhadores; em 2009, recebeu o Prêmio Internacional Nonino. Também ganhou, em 2015, como “Melhor dos Melhores” na categoria Ficção da segunda década do Prêmio Bailey para Mulheres e, em 2020, o Prêmio das Mulheres como “Vencedora das Vencedoras”, na categoria Ficção no Prêmio das Mulheres (25 anos).

A obra *Half of a yellow sun* também foi nomeada para o prêmio do 33º Círculo Anual dos Críticos dos Livros Nacionais em 2006; para o Prêmio dos Escritores da Commonwealth na categoria de Melhor Livro (África) em 2007; para os Prêmios de Livros na Grã-Bretanha, categoria Richard&Judy “Melhor Leitura do Ano” em 2007; para o Black Memorial James Tait em 2007, e para o Internacional Impac Dublin de 2008. Foi finalista do Prêmio Nacional de Livros do *Critics Circle* dos EUA.

Considerada uma das autoras mais proeminentes da literatura nigeriana, Chimamanda Ngozi Adichie acumula um número considerável de pesquisas a ela relacionadas. Sua fortuna crítica é diversificada em suas origens, advindo de jornais e outras fontes midiáticas, guias de estudo, produções acadêmicas e adaptações.

É importante frisar que a maior referência de sua fortuna crítica se encontra no *site* organizado pela pesquisadora especializada em literatura nigeriana, Daria Tunca, que, em 2014, fundou o *site The Chimamanda Ngozi Adichie Website*, que vem sendo atualizado desde então. Nele há múltiplos tipos de referências à autora e a suas obras.

A importância dessa plataforma *on-line* é tal que o próprio *site* oficial<sup>70</sup> de Adichie o recomenda. Como afirmamos anteriormente, a pesquisadora Tunca apresenta e fornece informações a respeito da autora – biografia, textos publicados em jornais, em enciclopédias, citações, bibliografia acadêmica internacional, entrevistas. De acordo com Daria Tunca, o *website* foi criado pelos seguintes motivos:

Eu construí esse *website*, o qual não é oficial, principalmente por dois motivos. Primeiro de tudo (e obviamente), eu gostaria promover o trabalho de uma autora extremamente talentosa. Segundo, como artigos/críticas tanto *on-line* quanto *off-line* têm-se proliferado ao longo dos anos, espero conseguir compilar informações confiáveis, e até onde possível, compreensíveis por e sobre Chimamanda Ngozi Adichie, incluindo produções acadêmicas. (TUNCA, 2004, tradução nossa)<sup>71</sup>.

São numerosas as produções de livros acadêmicos referentes à produção de Adichie, não só livros, como também teses e dissertações acadêmicas, disponíveis para consulta em sites de universidades ou publicados por editoras acadêmicas. Para além disso, há produções de artigos críticos, entrevistas escritas e disponibilizadas para a mídia. No contexto salientado até aqui, vale destacar a grande importância social e cultural do incentivo, e sua consequente elaboração, a pesquisas e projetos relacionados ao desenvolvimento, inserção, produção de autores e autoras de sistemas literários minoritários no corrente sistema brasileiro, em todos os níveis de educação. Em pequena nota, verificamos um exemplo do apoio dado pela Universidade de Brasília (UnB) ao inserir, em sua lista de obras audiovisuais<sup>72</sup> requeridas

<sup>70</sup> Referência dada pelo site oficial. Disponível em: <[For a detailed bibliography, please see the independent “The Chimamanda Ngozi Adichie Website” maintained by Daria Tunca](#)>. Acesso em: 15 de maio de 2019.

<sup>71</sup> Informações disponíveis na seção “About the Website” Tradução nossa de: “I have built this website, which is not official, mainly for two reasons. First of all (and obviously), I would like to promote the work of an extremely talented writer. Secondly, as both online and offline articles/reviews have proliferated over the years, I hope to be able to compile reliable and, as far as possible, comprehensive information on works published by and about Chimamanda Ngozi Adichie, including scholarly essays.” Disponível em: <<http://www.cerep.ulg.ac.be/adichie/cnaaboutsitesite.html#webmistress>>. Acesso em: 19 de out. de 2020.

<sup>72</sup> Informação disponível em: <<https://www.pasunb.com/obras-pas-1-2019>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

para uma das provas de ingresso à universidade, o PAS UnB 2020, o discurso “The Danger of a Single Story”, de Chimamanda Ngozi Adichie.

## 2.2 *Half of a yellow sun*

*Half of a yellow sun* (2006), ou *Meio sol amarelo* (2008), como foi publicado no Brasil, foi gerado, após diversas pesquisas históricas e entrevistas, com a própria família da autora e quem mais estivesse disposto a responder às intermináveis interrogações de Adichie sobre o lugar onde se encontravam no período da Guerra Biafra-Nigéria, o que estavam fazendo, do que se lembravam. São narrativas de pessoas reais, como seu pai James Nwoye Adichie, que sempre terminava suas histórias com “*agha ajoka*”, expressão que significa “guerra é muito feia”, e sua mãe, Ifeoma Grace Adichie, a qual por muito tempo evitou mencionar a guerra. Como base para essa escrita de Chimamanda, estão também os relatos de seu tio Michael E. N. Adichie, que lutou no 21º Batalhão do Exército do Biafra; de seu primo Paulinus Ofili (1955-2005), e do seu amigo Okoloma Maduevesi (1972-2005). Todos esses depoimentos foram essenciais para a produção de *Half Yellow Sun*.

Adichie<sup>73</sup> (2017) revela que fez todo o possível para ler tudo o que havia sido publicado acerca dos anos de 1960. A dificuldade de se escrever um romance de guerra, baseado em histórias reais, foi selecionar o material de pesquisa adquirido. A autora pensava em aproveitar todas as histórias que julgasse interessantes para não deixar nada de fora da obra: “Eu não sabia que o governo francês fez isso, tenho que colocar no meu livro!”<sup>74</sup>.

Enquanto escrevia o primeiro rascunho, Adichie notou que o romance se relacionava muito mais aos fatos do que aos personagens, o que não conseguia admitir: “Não, isso não está funcionando. Os personagens têm que liderar a narrativa”<sup>75</sup>. Sua disciplina para transformar a experiência relatada na realidade da obra, tornou-a determinada a escrever, transformando toda a pesquisa realizada em ficção. Desde o primeiro rascunho, a autora havia acertado em um determinado ponto: a estrutura de sua obra tinha início no começo dos anos 1960 para, então, mover-se em direção à guerra, quando coisas terríveis passaram a ocorrer, retornando, assim, aos anos iniciais da década de 1960. Esse ponto, Adichie afirma em entrevista, era importante para ela, pois não queria perder a humanidade de seus personagens:

<sup>73</sup> Entrevista. Disponível em: < <https://lithub.com/chimamanda-ngozi-adichie-on-how-to-write-and-how-to-read/> >. Acesso em 29 de outubro de 2021.

<sup>74</sup> “I didn’t know the French government did that, it has to go into the book!”

<sup>75</sup> “No, it’s not working. It has to be the characters driving the narrative.”

Eu não queria ficar imersa nesse lugar onde tudo que sentia por eles [personagens] era piedade ou horror. Era importante voltar atrás e só lembrar que essas pessoas eram comuns e não tinham que lidar com um avião bombardeiro. Tudo com que tinham de lidar era “O que eu vou comer?” ou “A qual festa eu vou?”. Esse tipo de coisa. Não tive muito problema com a estrutura. A coisa mais difícil sobre o livro foi tornar a pesquisa em ficção. Transformar coisas que eram interessantes de descobrir em partes críveis da narrativa humana.<sup>76</sup>

A autora informa que, muitas vezes, fica incomodada quando sua obra é vista e relacionada somente à importância política que possui, reforçando que seu trabalho “é realmente sobre amor”<sup>77</sup> (ADICHIE; WAINAINA, 2011, [s.p.], tradução nossa). A característica distintiva da literatura realista com a qual se envolve é seu potencial afetivo, pois, conforme afirma, “a lógica pode convencer, mas é, de fato, a emoção que nos leva a agir” (ADICHIE, 2012, p. 5).

A emoção que surge com a leitura de *Half of a yellow sun* (2006) decorre das narrativas de personagens que se alternam entre os anos iniciais e finais da década de 1960, período anterior e posterior à Guerra Biafra-Nigéria. A obra tem como plano de fundo a história da região, o curto período que precedeu a República do Biafra e o seu fim. O lapso temporal é explorado por meio da tríade de narrativas pertencentes aos personagens fictícios. Olanna, professora igbo com formação acadêmica inglesa; Ugwu, um jovem empregado doméstico de uma pequena aldeia igbo com sonhos de se tornar um soldado biafrense, e Richard, um jornalista inglês caucasiano que se muda para a Nigéria em busca de realizar uma pesquisa sobre a arte igbo-ukwu.

Para Nnolim (2010), o mundo criado por Adichie é robusto de vida, de relações humanas por muitas vezes frustradas diante de forças históricas muito maiores do que a capacidade dos indivíduos de lidarem com essas circunstâncias. Afinal, salientam Nnolim *et al.* (2010, p. 146, tradução nossa), “homens e mulheres igbos educados, que haviam planejado uma vida de prazeres e confortos de classe média, têm suas vidas alteradas pelo golpe Nzeogwu (1966) e suas terríveis consequências de deslocamentos, privações e guerra”<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> Entrevista com John Zuarino para o site “*Bookslut*”. “I didn’t want to be immersed in this place where all I felt for them was pity or horror. It was important to go back and just remember when these people were ordinary, and they didn’t have to deal with a bomber plane. All they had to deal with was ‘What do I have to eat?’ or ‘Which party am I going to go to?’ That sort of thing. I didn’t really have too much trouble with the structure. The most difficult thing about that book was turning research into fiction. Turning things that were interesting to discover into believable parts of human narrative.” Disponível em: <[http://www.bookslut.com/features/2009\\_08\\_014928.php](http://www.bookslut.com/features/2009_08_014928.php)>. Acesso em: 10 mar. 2021.

<sup>77</sup> “it’s really about love.”

<sup>78</sup> “Educated Igbo men and women who had planned a life of Middle-class leisure and comfort, had their lives shattered by the Nzeogwu coup (1966) and its terrible aftermath of dislocations, deprivations, and war.”

Em sua recriação e interpretação da história, a literatura da guerra na Nigéria tem enriquecido o corpo existente de escritas históricas da África, especialmente a ficção histórica. Assim, os escritores fazem com que a literatura continue a funcionar como o espelho da sociedade. No processo de espelhamento da sociedade e crítica de suas derrotas, a literatura de guerra serve também como uma bússola para o redirecionamento social.<sup>79</sup> (NWAHUNANYA, 1997, p. 14, tradução nossa).

A composição textual de Adichie, trazendo para mais perto do leitor as histórias personalizadas das vítimas da guerra, é um dos pontos de destaque de *Half Yellow Sun*. A escrita se desenrola sempre com base em temas e problemas que exibem o cotidiano – casamento, traição, romance adolescente, emprego, sistema de saúde, mercado, visita de parentes, viagens – num contexto de vida que se desenvolve na guerra e apesar dela. O tratamento conferido às temáticas ocorre tão naturalmente que o leitor consegue perceber como os acontecimentos narrados poderiam acontecer na vida de qualquer pessoa naquele contexto social, histórico e cultural (ARAÚJO, 2015, p. 59), mostrando uma perspectiva do conflito bélico que podem passar despercebidos, por vezes, nos registros de desastres focados numa dimensão mais geral e ampla.

As narrativas dos personagens comumente deixados de lado pela história, isto é, do ponto de vista de pessoas subalternas, à margem dos registros históricos – uma mulher, uma pessoa sem educação formal e um estrangeiro –, geram uma pluralidade de vozes acerca da história da nação igbo vinculada ao Biafra. Segundo Vuletic (2018, p. 105, tradução nossa), “pode-se dizer que *Meio sol amarelo* interfere produtivamente no processo da produção de memórias culturais ao oferecer modelos alternativos do passado<sup>80</sup>”. Trata-se, então, de uma alternativa a narrativas do passado, as quais se situam em maior dominância nos círculos históricos da sociedade devido a uma predominância elitista.

*Half of a yellow sun* revela uma narrativa “onisciente seletiva múltipla” (LEITE, 1985, p. 47); em cada capítulo, o ponto de vista da narração alterna entre Ugwu, Olanna e Richard. Todos os capítulos são estruturados por meio da perspectiva de mundo da(o)s personagens, ou seja, “as impressões que fatos e pessoas deixam nelas, [...] com a autora traduzindo os pensamentos, percepções e sentimentos detalhadamente ocorridos diretamente” (LEITE, 1985, p. 47-48).

Em termos idiomáticos, Adichie opta por escrever, na maior parte do texto, no inglês padrão, recurso que lhe permite ser compreendida por leitores que detêm conhecimento dessa

---

<sup>79</sup> “In its re-creation and interpretation of history, Nigerian war literature has enriched the existing body of historical writing from Africa, especially historical fiction. In this way, the writers have made literature continue to function as the mirror of society. In the process of mirroring society and criticizing its pitfalls, the war literature also serves as a compass for social redirection.”

<sup>80</sup> “Half of a Yellow Sun can be said to productively interfere in the process of cultural memory production by offering alternative models of the past.”

língua, amplificando seus recursos narrativos com aplicação criativa de estratégias literárias pós-coloniais. Essa escolha define sua narrativa como híbrida, interlingual e intercultural, concomitantemente; evidencia sua diferença, seu aspecto de outro no contexto das literaturas do mundo. Assim, cabe marcar que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1986) alegam como essa forma de manipular a língua inglesa está incluída sob o “guarda-chuva” das literaturas de sistemas minoritários.

Em entrevista a Daria Tunca, Adichie afirma a importância que confere à composição estilística em seu trabalho,

**DT: Quão importante são a língua e o estilo em seu trabalho? Você percebe a língua igbo como grande influência em sua ficção?**

CNA: Igbo é uma grande influência, já que a maioria dos meus personagens fala essa língua e, eu murmuro em igbo quando minha escrita não está indo bem. Língua e estilo são muito importantes para mim; sou uma admiradora minuciosa de estilistas de boa prosa e posso dizer, logo, quais escritores estão atentos ao estilo. Eu me importo com o ritmo da frase. Me importo com a escolha de palavras. Tenho muito respeito por uma prosa poética bem-feita<sup>81</sup> (TUNCA, 2005, [s.p.]).

Nesse primeiro olhar para a obra *corpus* deste estudo – no Capítulo 3, na análise em si da tradução, os elementos que marcam *Half of a yellow sun* serão mais minuciosamente expostos e discutidos; frisamos como, no contexto das literaturas minoritárias, em específico o da literatura nigeriana anglófona, não somente o conteúdo importa, mas, conforme expresso no texto em si, é de fundamental relevância a distinção que estabelece quanto às práticas discursivas expostas em textos pós-coloniais. Dentre os aspectos estilísticos vinculados a essa distinção, identificamos a composição de *code-switching*, traduções advindas do contexto, relexificação, figuras de linguagem, como a repetição e o polissíndeto, e variedade de língua não padrão como o *pidgin*. Dentre os aspectos culturais, observamos as marcas culturais. Todos esses aspectos serão exibidos e discutido no capítulo 3 desta pesquisa.

### 2.3 Beth Vieira – tradutora de *Meio sol amarelo*

Durante o desenvolvimento desta dissertação, visávamos reconstruir, por meio de entrevistas, o perfil da primeira tradutora de Chimamanda Ngozi Adichie no Brasil, para melhor compreender seus posicionamentos quanto ao resultado final alcançado por ela.

---

<sup>81</sup> Extrato de entrevista de Chimamanda Ngozi Adichie (CNA) para Daria Tunca, 2005. “Q: How important is language and style in your work? Do you view the Igbo language as a major influence on your fiction? CNA: Igbo is a major influence since most of my characters speak it and since I mutter in Igbo when the writing is not going well. Language and style are very important to me; I am a keen admirer of good prose stylists and I can tell, right away, which writers pay attention to style. I care about the rhythm of a sentence. I care about word choice. I much respect poetic prose done well.”

Explorar seu posicionamento quanto à tradução era outro objetivo. Ao observar o tradutor de uma dada obra traduzida, Pym (2009, p. 30-36) afirma a possibilidade de se identificarem possíveis interesses aos quais o tradutor se alinha – cultura, política, mercado, editoras –, seu histórico de obras traduzidas, suas concepções sobre a tradução, sobre o autor e obra que traduziu, entre outros quesitos. Contudo, à medida que desenvolvemos e aprofundamos os conhecimentos a respeito, alarmou-nos a escassa quantidade de dados referentes à tradutora.

Beth Vieira foi a tradutora responsável pela tradução de *Half of a yellow sun*. Ela possui repertório de traduções literárias que abarca 28 publicações<sup>82</sup> junto à editora Companhia das Letras (Quadro 4, no Apêndice D). Não foi possível acessar o seu ano de nascimento, suas outras filiações acadêmicas e profissionais por conta da carência de dados referentes a ela. A tradutora veio a falecer em 28 de novembro de 2010.

Assim sendo, a busca por dados referentes à tradutora em foco não foi possível ser realizada com maiores detalhes. Ao inserir o nome de Beth Vieira no *site* Google, nada fora encontrado, nem em fontes específicas, como o *Index Translatioun*<sup>83</sup> da UNESCO, por estar em manutenção, pelo *site* da editora Grupo Companhia das Letras ou, ainda, por meio da ferramenta de base de dados específica para tradutores, o *Dicionário de Tradutores Literários* (DITRA)<sup>84</sup>, pela ausência do verbete “Beth Vieira” em seu catálogo. Notamos também que mesmo a página referente à tradutora no *site* do Grupo Companhia das Letras foi desativada ao longo do ano de 2021.

Por meio da tabela do catálogo das traduções<sup>85</sup> da editora Companhia das Letras (Apêndice D desta dissertação) realizadas por Beth Vieira, em seu trabalho com essa editora, é possível observar que a tradutora tem por especialidade obras de literatura contemporânea, estando mais familiarizada com autores dos sistemas de literatura anglófona dos EUA e da Inglaterra. De acordo com Paulo Henriques Britto (2012), tradutor que também opera com a editora Companhia das Letras, lembra-nos que os tradutores brasileiros traduzem mais frequentemente textos de culturas que ocupam uma posição central na civilização ocidental. Assim ocorre sobretudo por conta de os leitores brasileiros apresentarem um conhecimento razoável das culturas centrais segundo afirma o autor. Britto (2012, p. 137) relata que “ao

<sup>82</sup> Catálogo de traduções disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00624>. Acesso em: 16 ago. 2020.

<sup>83</sup> Disponível em: <https://maintenance.unesco.org/>. Acesso em diferentes datas ao longo dos anos de 2020 e 2021.

<sup>84</sup> Disponível em: <http://www.dicionariodetradores.ufsc.br/pt/consulta.php?tipoFiltro=tradutor&filtroTradutor=Vieira>

<sup>85</sup> Informações dispostas no *site* Grupo Companhia das Letras. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00624>. Acesso em: 27 set.2021.

traduzir, pois, uma obra literária oriunda de uma dessas culturas centrais, o tradutor pode fazer suas opções ao longo de um contínuo que admite um grau razoável de variação, bem maior do que no caso da tradução” de uma obra de ficção nigeriana escrita em inglês.

Ao considerarmos o catálogo para Vieira, o fato de a Nigéria ter uma posição periférica diante do agrupamento eurocêntrico, bem como o fluxo de obras traduzidas de literaturas africanas anglófonas e literatura nigeriana anglófona no Brasil, surgiu a hipótese sobre a possibilidade de a edição brasileira de *Meio sol amarelo* deter um texto mais domesticado quanto ao modelo literário – questão que será abordada mais adiante.

## 2.4 Contexto histórico da Nigéria

*Half of a yellow sun*, o corpus para a análise desenvolvida nesta dissertação, circunda temporalmente os períodos que precederam e sucederam a Guerra Biafra-Nigéria, assim como a duração em si do conflito. Cremos necessária e inegável a relevância desses momentos da história da Nigéria para uma compreensão mais aprofundada da composição literária em questão, posto que as narrativas dos personagens se encontram embutidas pelos decursos da história, ocorrendo, espacialmente, em determinadas regiões afetadas pelo conflito bélico. *Meio sol amarelo* é, afirmam Adaobi Ihuezi, Tracie Utoh-Ezeajugh e Ngozi Ozoh (2018), considerada importante narração da cultura nigeriana. Uma das poucas obras que, conforme Ihuezi, Utoh-Ezeajugh e Ozoh (2018) marcam, relembra a Guerra Civil Nigeriana (1967-1970) e expõe o contexto histórico do país nesse período.

É reconhecida a carência de conhecimento a respeito da história da Nigéria no Brasil. Com a determinação da Lei nº 10.693/2003, mencionada anteriormente, que institui estudos mais amplos sobre a história do continente africano no currículo educacional brasileiro, é possível realizar uma vinculação do ensino à abordagem de obras literárias de países africanos por serem escritas, conforme argumentam Tomi Adeaga (2017, p.191) e Sophia Ogwude (2011, p. 110), por autores que geralmente têm suas visões de mundo fortemente vinculadas aos contextos socioculturais e históricos de seus países.

Reforçamos ser impossível sumariar a íntegra dos eventos e fluxos da história da Nigéria. Dessa forma, delimitamos uma brevíssima recapitulação dos principais marcos históricos do país, voltados sobretudo às referências e causas apresentadas em *Meio sol amarelo*, para, assim, permitir um maior conhecimento do contexto envolvido em sua leitura.

Historicamente, a Nigéria, país que faz parte da região conhecida como África Ocidental, passou por diversas mudanças políticas, culturais e econômicas em pouco menos



de cem anos. Inicialmente, a região nigeriana era formada por vários reinos independentes que foram conformados em um protetorado britânico no início do século XX. Em prol da independência, diversas guerras foram travadas contra o Império Britânico no final do século XIX e início do XX.

Em 1914, a região do Níger foi unificada territorialmente pelas forças coloniais britânicas; foram criadas, desse modo, fronteiras artificiais, com a junção arbitrária de diversos grupos étnicos distintos em uma mesma nação e apartando outros. O centro administrativo da Nigéria ficou dividido entre o que antigamente eram considerados os protetorados do Norte e Sul da Nigéria e a colônia de Lagos.

De acordo com Ade Ajayi (2010), antes e durante os anos coloniais, bem como após a independência, a Nigéria não se apresentou unida devido à natureza étnica e à própria história de conflitos da região. O país detém uma das maiores populações da África, assim como centenas – entre quatrocentos e quinhentos, de acordo com estimativas – de línguas e grupos étnicos. As línguas mais faladas no país são o hauçá, o iorubá e o igbo; os grupos étnicos somados representam pouco mais da metade do total da população do país (SIMPSON; OYÉTÁDÉ, 2008, p. 173).

A desunião no país foi agravada no governo de Lorde Frederick Lugard (1914), que implementou diferentes táticas de governo para a região Norte e Sul da então colônia, dificultando a integração completa e harmônica da Nigéria. As medidas auxiliaram também a barricar o que se tornaria uma longa divisão interna dentro do país. Para administrar a Nigéria, o Império Britânico adotou a política de um governo indireto. A região seria administrada, assim, por líderes locais nativos, que coletariam os impostos e resolveriam disputas em nome do Reino Unido; em troca, receberiam apoio e legitimação em suas posições de autoridade.

Na obra *Meio sol amarelo* (2008), por meio do personagem Ugwu, há a exposição de um dos discursos coloniais que marcam o momento histórico e as motivações econômicas e políticas para a preferência dos colonizadores pelo Norte. A explicação é apresentada nas seguintes passagens (em tradução de Beth Vieira):

Os britânicos preferiam o Norte. O calor, ali, era agradavelmente seco; os hauçá-fula tinham traços menos largos e, por isso, eram superiores aos sulistas negroides, além de serem muçulmanos, o que significava que eram tão civilizados quanto era possível ser, entre os nativos, sem contar que eram feudais e, portanto, perfeitos para o governo indireto. Emires equânimes recolhiam os impostos para os britânicos, e, em troca, os britânicos mantinham os missionários cristãos bem longe. Por outro lado, o Sul, muito úmido, era cheio de mosquitos, animistas e tribos distintas. Os iorubas eram os mais numerosos no Sudeste. No Sudoeste, viviam os igbos, em pequenas comunidades republicanas. Não eram nem um pouco dóceis e tinham uma ambição preocupante. Uma vez que não tiveram o bom senso de possuir reis, os britânicos criaram os chefes locais, os mandatários, porque o governo indireto saía

mais barato à coroa. Os missionários obtiveram licença para domar os pagãos; a cristandade e a educação que levaram floresceram. Em 1914, o governador-geral uniu o Norte e o Sul e sua mulher escolheu um nome. Assim nascia a Nigéria. (ADICHIE, 2008 [2019], p. 139-140).

No Norte, o governo indireto era considerado um grande sucesso. Com a permissão do Império Britânico, chefes fulanis continuavam como líderes da população nortenha, havendo a promessa de mínima interferência em suas vidas diárias e a garantia de respeito para a prática islâmica. Atividades missionárias cristãs eram permitidas somente em áreas não islâmicas. Contudo, no Sul, o governo indireto causou extremo ressentimento entre os grupos étnicos, pois “por muitas vezes criava governantes locais com poderes maiores do que os tradicionalmente permitidos em sociedades como as dos iorubás e dos igbos” (SIMPSON; OYÈDÁTÉ, 2008, p. 178, tradução nossa)<sup>86</sup>. Os líderes respondiam somente ao Império Britânico, sem necessitarem mais do apoio de suas comunidades. Muitos dos chefes sulistas tornaram-se corruptos e abusaram de suas posições de autoridade.

Destacamos que o uso da língua oficial e da educação formal em ambos os locais se desenvolveu de maneira diferenciada, agravando os conflitos internos. A língua oficial a ser utilizada na escrita literária foi alvo de diversas contendas entre teóricos e estudiosos. Os povos do Sul, tanto por conta do maior número de grupos étnicos e línguas quanto por desenvolverem suas relações econômicas no litoral do país, foram alvo do sistema educacional missionário com foco no inglês. Os intérpretes formados por essas escolas, por sua vez, eram mais considerados pela sociedade britânica e indígena. Para os povos do Norte, a política do uso de línguas era diferente, pois o hauçá já era reconhecido como língua franca, sendo, assim, usada como a língua administrativa. Além de acessível à maioria dos grupos étnicos no Norte, o hauçá ainda contava com a vantagem de ter sido padronizado e utilizado com sucesso para produzir literatura em tempos pré-coloniais.

Ao definir o hauçá como a língua administrativa no Norte, sem a produção da mesma política educacional missionária da língua inglesa, observou-se que a proficiência em inglês se restringiu à região Sul. Essa desproporção colonizadora geográfica tencionaria ainda mais as relações Norte-Sul, pois sulistas dominariam posições burocráticas que necessitassem de conhecimento em inglês, bem como outras posições que exigissem uma formação ocidental.

A educação imposta no Sul também teve o efeito de produzir uma nova elite, que aspirava por valores ocidentais e diferentes hábitos culturais. Ao longo de seu desenvolvimento, crescia na população a frustração com a discriminação racial dos

---

<sup>86</sup> “it often created local rulers with powers far greater than those traditionally permitted in indigenous societies such as those of the Yoruba and the Igbo.”

colonizadores e as aparentes limitações impostas aos nigerianos no serviço público. A segregação gerava duras críticas ao governo colonial e o clamor dos povos excluídos por maior participação no governo do país.

Por volta de 1940, o movimento nacionalista – incluindo não somente elitistas, mas quase toda a população – exigia uma data na qual se operaria a completa transferência de poder para os nigerianos, bem como a independência do país. Havia cooperação entre as diversas etnias, e a causa comum visava obter a independência nacional entre os partidos.

A situação política tornou-se mais instável nos anos de 1950, quando partidos e líderes políticos, à procura de mais votos e apoio das multidões, enfatizaram questões étnicas e religiosas e criaram partidos restritos a seus interesses (SIMPSON; OYÈTÁDÉ, 2008, p. 181). Nesse cenário, a fragmentação partidária acirrou as rivalidades entre Norte-Sul.

As tensões existentes na Nigéria pré-independência intensificaram-se com as diferenças que regiam o Norte e o Sul, mostrando-se mais exacerbadas pela preocupação do Norte de que as elites do Sul dominariam o país logo após a independência.

Algumas das principais preocupações que percorriam o país quanto ao período pós-independência eram:

O Norte temia a dominação pelo Sul, que era mais economicamente desenvolvido. A região nortenha estava determinada a equilibrar o domínio econômico sulista com domínio político. O Sul receava o domínio do Norte, pois a vantagem do tamanho populacional permitiria que a região controlasse o governo federal e usasse seu poder para dar apoio aos interesses do Norte. As minorias seriam dominadas pelos maiores grupos étnicos das suas regiões. Somente criando mais regiões, nas quais as minorias pudessem tornar-se majorias, poderiam assegurar um acordo justo. (GORDON, 2003, p. 97, tradução nossa)<sup>87</sup>

Em 1º de outubro de 1960, a Nigéria tornou-se independente do Reino Unido; entretanto, o movimento nacionalista com ideais pan-nigerianos havia sido substituído por políticas étnico-regionais. O país elegeu o inglês como língua oficial do Parlamento, e, portanto, como idioma oficial em âmbito nacional. Houve muita cautela nessa definição diante da grande preocupação de que o país não detinha relações Norte-Sul estáveis o suficiente para promover uma língua que favorecesse determinado(s) grupo(s) étnico(s) ou regional(is) acima de outros.

---

<sup>87</sup> “The north feared domination by the more economically developed south. The north was determined to balance southern economic dominance with political dominance. The south feared domination by the north. The north’s population size advantage would allow it to control the federal government and use its power to support northern interests. Minorities would be dominated by the biggest ethnic group in their region. Only by creating more regions, in which minorities could become majorities, could they be assured a fair deal.”

De 1960 a 1966, ocorreu um fluxo contínuo de desafios para a harmonia étnica e inter-regional, incluindo disputas no Sul correspondentes a corrupções políticas, principalmente no processo eleitoral. O corrompimento das urnas ficou evidente, tanto pelos resultados do censo em 1962 e 1963 quanto das eleições regionais em 1962 e 1965-1966. O último sufrágio levou à morte milhares de pessoas na região Oeste.

A instabilidade no país culminou no golpe militar em janeiro de 1966. Um grupo de oficiais do exército igbo eliminou diversos líderes políticos sêniores e assumiu o controle sobre o país, alegando que o movimento militar tinha o objetivo de livrar a Nigéria de uma liderança corrupta e de restaurar a lei e a ordem ao país. Como afirmam Toyin Falola e Matthew Heaton (2008, p.160), os militares e os motivos que levaram ao golpe foram questionados no momento em se constatou que, dentre os políticos mortos no golpe, não havia pessoas igbo ou de alta hierarquia militar, sendo 90% dos recém-promovidos no novo governo de etnia igbos.

Em 24 de maio de 1966, via rádio, foi instituída a Constituição da Nigéria. A nova carta constitucional alterava o sistema político do país de Federação para República, fortalecendo o poder central e enfraquecendo os poderes regionais. O fato gerou insatisfação entre diversos grupos que perderiam o poder sobre a região em que se encontravam.

Os eventos que percorriam a história nigeriana geraram um clima de tensão e violência entre as principais etnias do país – hauçás, igbos e iorubás. Poucos meses após o golpe militar, vários contragolpes se sucederam (MAZRUI; WONDJI, 2010, p. 253), juntamente com o extermínio de descendentes igbos que habitavam a região Norte<sup>88</sup>. A crescente apreensão diante das ameaças de violência e assassinatos aumentava o desejo de autonomia por parte das pessoas de etnia igbo.

Em maio de 1967, a região Oeste declarou-se um estado independente chamado República do Biafra. A secessão do Biafra aparentemente havia posto um fim aos conflitos por separar o Norte dos hauçás do Sul dos igbos. Entretanto, não demorou muito para que a discórdia ressurgisse. Desta vez, a disputa era o controle dos territórios ricos em petróleo, além de outros fatores, como questões étnicas, governamentais e religiosas.

Em 6 de julho do mesmo ano, povos do Norte e do Oeste iniciaram ataques ao Biafra. Esses conflitos foram chamados de a Guerra Civil Nigéria-Biafra de 1967-1970, também

---

<sup>88</sup> Uma manifestação estudantil em Kano, cidade do Norte, deu início aos massacres, direcionados aos sulistas que ali viviam. Os massacres estenderam-se por outras cidades do Norte, Kaduna, Zaria e outras. Não eram poupadas nem mulheres, nem crianças. A matança durou vários dias, e o então general Ironsi não teve poderes sobre os militares do Norte a ponto de parar o motim (FORSYTH, 1969, p.14).

entendida como “guerra mundial em miniatura” (MAZRUI; WONDJI, 2010, p. 14) pela dimensão que tomou e pelo jogo de forças entre grandes potências envolvidas no país.

Com duração de 30 meses, os habitantes do Biafra sofreram bloqueio econômico e isolamento, não recebendo mantimentos, alimentos e medicamentos, etc. A carência dos foi tão devastadora que se estima que um a três milhões de pessoas tenham morrido nesse período. A guerra, as doenças e a inanição aniquilaram grande parte da população igbo. Por fim, cabe destacar que o conflito no Biafra, pela violência com que se caracterizou, situa-se no ranque dos maiores desastres nutricionais de todos os tempos.

## 2.5 Literatura nigeriana anglófona

De acordo com Isidore Diala (2011, p.11, tradução nossa), “toda geração recria as experiências que lhes definem em suas literaturas”<sup>89</sup>. A historicidade da literatura nigeriana de língua inglesa passou por várias fases de desenvolvimento, principalmente quando as obras de seus autores estavam vinculadas ao período histórico e político no qual seus povos se encontravam.

Previamente, observamos alguns eventos do passado nigeriano que nos possibilita apreciar o fluxo da composição da literatura nigeriana anglófona moderna, a, mais à frente, vinculá-la à sua trajetória como literatura traduzida no sistema brasileiro. No Apêndice B desta dissertação há um quadro para visualização das obras e autores da literatura nigeriana anglófona traduzidas para o Brasil.

Destacamos que a escolha de classificação para o presente tópico se dá como literatura nigeriana anglófona pelas seguintes considerações:

- i) A Nigéria já produzia literatura antes da colonização (oralizada) em diferentes línguas;
- ii) Há uma complexa relação com as línguas devido à diversidade étnico-linguística no país, havendo, assim, literaturas nigerianas *puramente* em língua iorubá, em língua igbo, etc. (por mais que o número de tais obras seja reduzido devido ao conhecimento linguísticos dos leitores, divulgação e publicação das obras por meio das editoras, entre outros fatores);
- iii) Ao classificarmos “literatura nigeriana anglófona”, circunda-se a esfera de escritores nigerianos que escrevem a partir de um contexto cultural híbrido,

---

<sup>89</sup> “Every generation recreates its defining experiences in its literature.”

dominado pela língua inglesa, mas que não se deixam dimensionar plenamente pelas normas da língua de dominação (inglês), apresentando, portanto, composições estéticas, temáticas, narrativas, dentre outros aspectos literários propícios das tradições e/ou das novas abordagens advindas de seus próprios contextos étnico-linguísticos e culturais.

As narrativas que retratam uma África a-cultural e a-histórica, contidas em obras literárias e relatos etnográficos produzidos principalmente nos séculos XIX e XX por antigos colonizadores e missionários, incitaram e mantiveram a imagem representativa da África sob luzes estáticas e distorcidas da realidade dos povos, das histórias e das culturas dos países africanos, relegando-os a uma composição estática, retrógrada e/ou exótica.

Nas palavras de Abiola Irele (1990, p. 27, tradução nossa), as obras africanas modernas “surgiram da ruptura criada na história e no modo de vida indígena [africana] pela experiência cultural<sup>90</sup>” ao interrogar e reconfigurar a imagem dos povos indígenas ditados pela etnografia colonial. A representatividade deturpada das noções de realidade, advinda das noções ocidentais de modernidade e de diferenças culturais concomitantes aos termos espaço-temporais, acabou por condicionar, afirma Vuletic (2018, p. 36, tradução nossa),

a (in)validação dos coletivos, das relações dinâmicas intra e intergrupais, a (des)naturalização do mundo e dos modelos de identidade, a (des)essencialização das identidades coletivas, a continuidade e a mudança, bem como a natureza processual de construção de identidades e a produção de memórias<sup>91</sup>.

Por outro lado, essas modalidades foram aos poucos sendo corrigidas pela literatura pós-colonial e de-colonial de autores africanos, inclusive por autores e autoras das gerações literárias da Nigéria.

De acordo com Pius Adesanmi e Chris Dunton (2005), essas gerações literárias teriam o início com grandes nacionalistas nigerianos, como Nnamdi Azikiwe, Herbert Macaulay, Dennis Osadebey e Obafemi Awolowo. Os autores que promoviam o rejuvenescimento e a redefinição de valores culturais e éticos para seu país e sentiam que as criações de obras literárias voltadas ao nacionalismo, à configuração de nação moderna e de sujeito moderno emergente na Nigéria, proveriam força para que essa modificação ocorresse.

<sup>90</sup> “has grown out of the rupture created within [African] indigenous history and way of life by the colonial experience”.

<sup>91</sup> “(in)validation of collectives, inter- and intra-group dynamics, (de)naturalisation of world and identity models, (de)essentialisation of collective identities, continuity and change, as well as the processual nature of identity construction and memory production”.

Azikiwe fomentou a publicação de obras literárias para o movimento nacionalista. Ele cedeu uma parte de seu jornal diário, o *West African Pilot*, para publicações de autores literários, afirma Taye Awoyemi-Arayela (2013, p. 30). A atitude do fundador do jornal deu margem à popularidade da atividade literária. Além disso, havia a existência do célebre Mercado Onitsha da Literatura, centro de convergência e difusão da literatura, onde acumulavam panfletos, livros e publicações que proliferaram durante as décadas de 1950 e 1960. O país teve uma diversidade de editoras, particulares e universitárias que incitaram ainda mais a criação literária durante esse período. A editora britânica Heinemann regularmente publicou (um total de 359) obras de autores africanos entre 1962 e 2003, com a coleção *African Writer Series* (AWS), auxiliando a fomentação e a divulgação dos autores africanos, em geral, a serem recebidos na Grã-Bretanha.

Nesse ambiente, mentes férteis encontraram espaços para desenvolver suas habilidades literárias. Essas atividades deram nascimento à primeira geração de autores, críticos e artistas de teatro nigerianos, tais quais Chinua Achebe, Wole Soyinka, Ola Rotimi, Christopher Okigbo e uma conjuntura de outros<sup>92</sup>. (AWOYEMI-ARAYELA, 2013, p. 31, tradução nossa).

Segundo Anchieta e Pereira (2015, p.199), no decurso dos anos, a Nigéria tornou-se um dos países africanos mais fecundos na produção de autores e obras. Isso deve-se não só ao tamanho da população nigeriana, mas também à quantidade de institutos de formação de nível superior situados nos centros metropolitanos e universitários, como em Ibadan. Uma das grandes contribuições para a formatação nacionalista deu-se por meio da criação da ANA (Associação de Autores Nigerianos)<sup>93</sup> por meio de Chinua Achebe. A Associação deu maior impulso a uma revitalização literária, segundo Heather Hewett (2005, p.75); primariamente na poesia e depois, na ficção.

Um dos grandes marcos estilísticos de linguagem para a literatura nigeriana anglófona foi a publicação da obra do autor Atos Tutuola, *The Palm-Wine Drunkard* (1952), traduzida no Brasil como *O bebedor de vinho de palmeira* (1976). Ao apresentar um texto em inglês repleto de tradições orais nigerianas, credos e filosofias próprias de sua cultura étnica, produções similares não tardaram a aparecer e dar início à tradição literária nigeriana.

<sup>92</sup> “In this environment, fertile minds found avenues to develop their literary skills. This exercise birthed the first generation of Nigerian literary writers, critics and Theatre artist, such as Wole Soyinka, Chinua Achebe, Ola Rotimi, Christopher Okigbo and a host of others.”

<sup>93</sup> “Association of Nigerian Authors (ANA)”. A ANA é uma organização literária comprometida à promoção e à divulgação das literaturas africanas e nigerianas que visa a construção de uma sociedade com conhecimentos diversos dirigida por autores criativos altamente motivados. Fundada por Chinua Achebe em 1981.

Essa tradição literária pode ser compreendida por meio de três gerações de autores e autoras nigerianos. Utilizamos do termo “gerações” para nos referirmos a autores e a autoras da literatura nigeriana, uma vez que Pius Adesanmi e Chris Dunton (2005) partem de critérios abrangentes como o tempo em que foram publicados e a coerência temática/ideológica para distinguir as três gerações de autores e autoras da literatura nigeriana moderna.

Igbonausi (2001) afirma que a sensibilidade estilística e o pragmatismo que eram comuns aos escritores nigerianos, salientaram a identidade igbo, vinculando-a a experimentos com estilo, cultura e linguística em suas escritas.

A primeira geração de autores nigerianos escreveu sobre o compromisso nacional. Segundo Krishnan (2013), era uma maneira crucial de consolidar apoio no despertar da independência e central para a asserção da nação além do apanar da intrusão neocolonial. Sa'idu Ahmad e Muhammed Bhadmus (2006, p. 142, tradução nossa) acrescentam que os autores da primeira geração estavam profundamente interessados em “desestabilizar o impacto do debate colonial europeu nas formações básicas econômicas e socioculturais da África”<sup>94</sup>.

Essa geração literária nacionalista comportou diversos autores proeminentes, como: Wole Soyinka, Chinua Achebe, Gabriel Okara, Cyprian Ekwesi, Timothy Mofolorunsa, T.M. Aluko, John Pepper Clark (agora Bekederemo-Clark) e Flora Nwapa. Esses autores e autoras usavam da língua inglesa para discutir os interesses que estavam vinculados ao nacionalismo emergente e à desconstituição da imagem africana estática criada nos anos coloniais.

As obras produzidas, a partir de autores da primeira geração com Amos Tutuola, Wole Soyinka e Chinua Achebe, e os autores das próximas gerações em diante, apresentariam variação de inglês, conhecida como inglês nigeriano, baseados em experiências, necessidades e situações locais. A apropriação da língua de dominação (inglês) pela ex-colônia em sua literatura tornou-se polêmica, propiciando a discussão entre diversos autores e teóricos africanos da primeira e segunda gerações literárias.

Em grande parte, a discussão foi dividida entre dois grupos: um deles se posicionava a favor da apropriação da língua inglesa; o outro considerava essa forma de escrita um abandono de suas raízes, eventualmente, a morte de suas línguas natias - igbo, hauçá, iorubá, etc. - como consequência. Contudo, como aponta Casanova (2021), o universo literário mundial organiza-se em estruturas desiguais, conforme as relações de rivalidade e de dominação de cada sistema. Por ser a Nigéria um país com alta concentração de etnias-

---

<sup>94</sup> “destabilising impact on European colonial debacle on Africa’s primal socio-cultural and economic formations”.



culturas-línguas, não seria possível que um autor escrevesse em sua língua natal e fosse compreendido nacional e internacionalmente por todos os públicos. Portanto, a apropriação do inglês funcionou também para permitir que o escritor fosse reconhecido para além das fronteiras nacionais.

Segundo Casanova (2021, p. 21), “a(s) língua(s) dominada(s) ou muito dominada(s) pode(m) impedir (ou pelo menos dificultar) o reconhecimento ou consagração dos escritores que a(s) pratica(m)”, e complementa:

No mundo linguístico, as operações de tradução são, portanto, uma das principais armas na luta pela legitimidade. Para um escritor dominado, ter acesso à tradução por meio da luta é combater pela sua própria existência como membro legítimo ao campo linguístico, para o acesso aos centros, para ser lido por aqueles que decretam o valor (ou não) do que leem, etc. (CASANOVA, 2021, p. 27).

A apropriação da língua de domínio, cabe apontar, não significa que os autores africanos escrevam como autores ocidentais dos EUA e Inglaterra. O processo de escrita, ainda que em inglês, torna-se pleno de raízes das culturas herdadas. Igbonausi (2001, p. 54), ao investigar um aspecto da tradição literária igbo – a literatura escrita –, aponta que essa língua deriva da tradição oral e, portanto, integra elementos das performances orais – fábulas, músicas folclóricas, provérbios, charadas, mitos, lendas, dramas e festivais.

Contudo, há de se destacar que, mesmo na literatura nigeriana, há uma discrepância entre produções cânones e periféricas, pois, devido às circunstâncias históricas, étnicas, socioculturais, os gêneros a serem publicados são em grande parte ficções, poesias, dramas, deixando de lado suspenses, comédias, ficção adulto juvenil, panfletos. Ademais, as produções literárias são predominantemente realizadas por autores igbos ou iorubás, que foram socializados com culturas influenciadas pela Europa e por cristãos, integrando as classes mais altas na sociedade.

Há também uma tendência entre os autores publicados a assumirem como o pano de fundo espacial de suas histórias, a região Sul, especificamente Lagos, evitando, desse modo, discorrer sobre o Norte. Logo, observamos um histórico de obras que não representa o todo da Nigéria, pois poucos são os autores hauçá, árabes, e de outros grupos étnicos pertencentes ao cânone do sistema literário em questão. Por conseguinte, não é possível afirmar que os autores e as autoras listados(as) são representantes de toda a conjuntura da literatura nigeriana anglófona.

Dentre as poucas mulheres autoras identificadas na primeira geração literária nigeriana, que realizaram grandes contribuições para que a literatura local florescesse, estão

Flora Nwapa e Buchi Emecheta. Elas introduziram a perspectiva feminista em suas obras e recriaram a vida e as tradições étnicas a partir do ponto de vista das mulheres.

A segunda geração de autores afirmava que além das temáticas e objetivos comuns que uniam os autores nacionalistas – descolonizar a mente, valorizar as culturas africanas –, suas escritas tinham sido construídas em modelos ocidentais. A mais nova geração nigeriana ratificava também que os que lhes precederam apresentavam escritas com futuros pessimistas para a Nigéria e com a idealização de “heróis como Messias em suas obras; para eles, a salvação da nação reside nas mãos de uma única pessoa. Essa pessoa então poderia desfazer ou fazer a Nação”<sup>95</sup> (AWOYEMI-ARAYELA, 2013, p. 33, tradução nossa).

Essa segunda geração se apresenta, pois, com a desilusão provida, informa Ogaga Okuyade (2014, p. xvii), pelas falhas da Primeira República de seu país, da liderança emergente, da burocracia ineficaz pela qual o governo conduz negócios de maneira imperialista e abusiva, com os impactos trágicos vividos durante a guerra civil Biafra-Nigéria. Para essa geração, a nação estava agora aprisionada pelo neocolonialismo, servindo a antigos colonos e a compatriotas com altos interesses em arrecadar a economia do país em seus bolsos. Ao final da década de 1960, a literatura da desilusão estabeleceu-se na evolução da literatura nigeriana. Como aponta Okuyade (2014), os conflitos violentos, a corrupção política e os golpes militares tornaram insequente a cultura do nacionalismo para os autores.

Os autores e as autoras da segunda geração, como Femi Osofisan, Olu Obafemi, Niyi Osundare, Bode Sowande, Festus Iyayi, Kole Omotosho, e autores e autoras da primeira geração que continuavam a escrever, novamente criavam obras para chamar a atenção dos povos a novas percepções da realidade em que viviam.

A mudança da primeira para segunda geração não foi completa no sentido de não ter havido uma divergência entre elas quanto às narrativas contextuais folclóricas originais, Taye Arayela (2013, p. 33) aponta que a segunda geração experimentava formas de trazer à tona escritas inéditas; como seus antecessores, continuava a elaborar suas narrativas a partir de contextos folclóricos, tradições, histórias de seus povos e credos, assim como outros recursos próprios de suas culturas. Porém seus estilos e preocupações temáticas marcaram uma escrita que passou mais nitidamente a abordar questões nigerianas, partindo da instabilidade política, de obstáculos e desafios da vida civil, dos conflitos étnicos, abarcando também o papel da mulher na sociedade. Nesse ponto já é possível observar um avanço do espaço das mulheres autoras em uma maior variedade de dramaturgias e gêneros literários. Mulheres como Zulu

---

<sup>95</sup> “heroes as Messiahs in their works; to them, the salvation of the nation is resident in the hands of a single person. This person then could mar or make the nation.”

Sofala (1935-1995), a primeira nigeriana dramaturga, e Mabel Segun (1930), poeta, dramaturga, escritora de contos e literatura infantil, vencedora do Prêmio Nigéria da Literatura, emergiram no círculo literário. Awoyemi-Arayela (2013) informa-nos que os novos escritores da segunda geração acreditam que suas obras podem ser catalisadoras de mudanças sociais em qualquer sociedade.

Dentre as estratégias pós-coloniais adotadas pela literatura pós-colonial, estão os experimentos com as línguas (as próprias e o inglês) para criar o distinto discurso igbo na língua inglesa e as inovações estilísticas. Reconhecemos que houve um declínio na Nigéria em termos de produção novelística durante os anos de 1990, à exceção de Ben Okri, que ganhou o Prêmio de Livros em 1991. Segundo Maximillian Feldner (2019) e Adesanmi e Dunton (2005), a década de 1990 foi um período dominado pela poesia, e a prosa recebeu pouca atenção.

A terceira geração de autores e autoras nigerianos surge no século XXI, e inclui Chimamanda Ngozi Adichie, Helon Habila, Jude Dibia, Maik Nwosu, Kaine Agary, Chris Abani, Sefi Atta, Tanure Ojaide, entre outros que continuam a aparecer no sistema literário nigeriano. Esta cultura africana é uma das mais prolíficas até então. Dentre os membros dessa nova geração, os críticos Adesanmi e Dunton (2015) e Feldner (2019) apontam as obras de Chimamanda Ngozi Adichie (*Purple hibiscus*, 2003; *Half of a yellow sun*, 2006), Helon Habila (*Waiting for an angel*, 2002; *Measuring time*, 2007), Chris Abani (*GraceLand*, 2004) e Sefi Atta (*A Bit of difference*, 2013), não só como destaques de sua geração, mas como criações que deram margem para a ressurgência da literatura nigeriana no início do novo século.

Esses autores, muitos deles nigerianos da nova diáspora africana<sup>96</sup>, radicados na Europa e nos EUA, mantêm suas fortes relações enraizadas na Nigéria, e são não só herdeiros da tradição literária nigeriana, como também símbolos de um novo movimento criativo.

---

<sup>96</sup> “ Muitos autores nigerianos contemporâneos são membros da nova diáspora africana, a qual foi formada como resultado da recente migração da África para Europa e EUA. Desde as décadas de 1950 e 1960, o termo ‘diáspora africana’ (ou ‘diáspora negra’) tem sido utilizado para designar a dispersão dos africanos para as Américas e Europa frente ao tráfico de escravos no transatlântico e colonialismo, bem como as histórias e experiências associadas a séculos de escravidão. Tendo em grande parte substituído ‘pan-Africanismo’ como o termo a se referir para a experiência coletiva dos africanos no estrangeiro, a ‘diáspora africana’ descreve um fenômeno diverso e complexo. Com mais de trinta milhões de africanos vivendo fora de suas terras natais, a importância e magnitude da diáspora africana pode ser vista no fato de que foi declarada uma ‘sexta região’ do continente pela União Africana em 2005 (Quayson, 2013, p.629). [...] A nova diáspora africana é um produto dos recentes movimentos africanos de migração, os quais, ainda que causados por circunstâncias forçadas, é majoritariamente voluntária, já que muitos africanos deixam suas casas para buscar emprego e melhores oportunidades em outros lugares, particularmente nos EUA e na Europa ” (FELDNER, 2019, p. 15, tradução nossa).

Charles Nnolim (2010) insiste que esses autores apresentam um tipo de distanciamento dos problemas políticos em contraste a seus percussores que se exaltavam com o nacionalismo e com todas as questões relativas à política de seu país. Segundo Chidimma Inyima (2018, p.40, tradução nossa), a terceira geração “traz inovações temáticas, além de explorações das complexidades sociais e culturais do estado nigeriano”<sup>97</sup>. No entanto, mantém uma relação com prévias gerações ao abordar temas como a depravação de líderes no governo, as intervenções militares, os golpes de Estado, os conflitos civis e a guerra, a violação dos direitos humanos, o deslocamento, o transnacionalismo, a globalização e a distinção entre os poucos privilegiados, as classes mais baixas parte majoritária da população. Além da situação e da condição da mulher africana.

Por se radicarem em outros países, suas narrativas africanas refletem, por vezes, suas experiências de viver, estudar, trabalhar fora da Nigéria – que podem soar mais conhecidas pelas audiências ocidentais. Adichie, por exemplo, escreveu *Americanah*, livro *best-seller* referente à vida da nigeriana Ifemelu. A personagem desloca-se entre Nigéria-EUA, tendo a história essa mistura de referências locais. Essa literatura da nova diáspora africana é marcada, em grande maioria, pela tensão fundamental de existir entre-lugares. Dividem os autores suas produções em escritas sobre as suas experiências de migração e diáspora, com as representações da Nigéria.

Portanto, afirma Feldner (2019, p. 2, tradução nossa), “a literatura nigeriana na diáspora se posiciona em um campo de tensão cujos polos podem ser descritos como hibridismo transnacional/transcultural e identidade nacional”<sup>98</sup>. A literatura dessa geração revela traços da diáspora, da migração, do hibridismo e remete ao mundo em que vivemos, cada vez mais conectados graças à globalização e à vivência entre culturas. As produções desse sistema minoritário apresentam a uma parte do mundo que poucas vezes é considerada nos discursos ocidentais e a ela favorecem espaços para projetarem a voz, oferecendo perspectivas relevantes quanto à Nigéria e à diáspora.

## 2.6 Trajetória das literaturas africanas anglófonas no Brasil

---

<sup>97</sup> “[...] by thematic innovation in addition to explorations of social and cultural intricacies of the Nigerian state”.

<sup>98</sup> “Nigerian diaspora literature is therefore positioned in a field of tension whose outer poles can be described as transnational/transcultural hybridity and national identity”.

Para compreendermos a recepção e a tradução da obra *Half of a yellow sun* (2006) no Brasil é necessário a observação da própria trajetória das literaturas africanas em língua inglesa no contexto da cultura receptora.

A pesquisadora Cibele Guadalupe de Sousa Araújo (2021) alega que, ao abordar “a recepção, não tradução e tradução de literaturas estrangeiras anglófonas no sistema brasileiro, devemos observar o papel desempenhado na academia, no mercado editorial [...]”<sup>99</sup>. O papel da tradução acadêmica, por meio de pesquisas, exposições, comunicações, dentre outros meios, segundo reiteram Adeaga (2006, p. 62) e Araújo (2021), conduz à difusão das composições literárias africanas e dos representativos da estética, uma vez que esse tipo de tradução não advém de um cenário de patronagem e valoriza-se justamente a necessidade de um conhecimento mais aprofundado da cultura objeto, antes de ela se tornar parte da cultura receptora.

Ao observamos a referida trajetória, aparecem alguns questionamentos possíveis:

- i. Há identificação da categoria de literaturas africanas anglófonas em editoras?
- ii. Há (in)visibilidade dos tradutores nas obras em questão (nos catálogos das editoras)?

Considerando esses quesitos, realizamos um mapeamento da trajetória da literatura nigeriana anglófona, desta pesquisa, no contexto brasileiro a partir de 1950 até 2021 (ano da elaboração desta dissertação).

Tal recorte da trajetória terá buscas em:

1. *Sites* de editoras brasileiras.
2. Bancos de dados, como dissertações e teses publicadas no Brasil e publicadas no *site* da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDBTD)<sup>100</sup>.

Reconhecemos que, para efetuar a busca, há de ser feita uma seleção de termos. Anchieta e Pereira (2015, p.209) reiteram que ainda existe uma classificação generalizante quanto às literaturas provindas do continente africano no Brasil. A catalogação impõe aos termos de busca a inclusão de: “literatura africana”. Optamos por incluir os seguintes termos às buscas por autores e autoras do continente africano traduzidos para o Brasil de modo a intentar um rastreamento mais abrangente: “literatura africana”, “literaturas africanas”,

<sup>99</sup> Fala da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cibele de Guadalupe Sousa Araújo na mesa-redonda “Tradução, não tradução e questões étnico-raciais: reflexões acerca da contemporaneidade”, do evento *on-line* III SIMTRADI UFG, em 20 de setembro de 2021, Goiânia.

<sup>100</sup> Disponível em: <<https://bdt.d.ibict.br/vufind/>>.

“autor/autora africana/o”, “autor/a africana/o de língua inglesa”, “africanidades”, “ficção africana”, “poema africano”, “drama africano”. Configuramos o Quadro 2 (Apêndice B) nesta dissertação para listar essa trajetória.

Verificamos que pesquisas com termos relacionados às nacionalidades, regiões geográficas e etnias não geram resultados nos dados recolhidos em *sites* de editoras brasileiras. As editoras Kapulana e Dublinense fazem o maior esforço para distinguir as nacionalidades de seus autores. A editora Kapulana, até então, foi a única em nossas pesquisas que tem uma coleção atual (criada em 2015) voltada à inserção de autores de origem africana, intitulada coleção “Vozes da África”. A editora Dublinense dispõe a categoria “Africanidades”.

Verificamos que pesquisas com termos relacionados às nacionalidades, regiões geográficas e etnias não geram resultados nos dados recolhidos em *sites* de editoras brasileiras. As editoras Kapulana e Dublinense realizam um esforço mais significativo no sentido de distinguir as nacionalidades de seus autores. A editora Kapulana, até então, foi a única em nossas pesquisas que apresenta uma coleção atual (criada em 2015) voltada à inserção de autores e autoras de origem africana, intitulada Coleção “Vozes da África”. A editora Dublinense dispõe a categoria “Africanidades”.

Observamos também que, mesmo havendo uma maior quantidade de obras africanas circuladas no Brasil no período atual, não há um esforço amplo, principalmente por parte das editoras, de desenvolver especificidades quanto às literaturas étnicas/culturais. Se há alguma catalogação de livros, geralmente, são obras submetidas à classificação generalizante de “literatura africana” ou “africanidades”.

Autores africanos da primeira e segunda gerações, publicados no século XX no Brasil, como Wole Soyinka ou Ngugi wa Thiong’o, têm traduções realizadas com uma distância significativa da publicação original, a qual chega até a décadas. Já autores e autoras mais recentes como Ishmael Beah, Futhi Ntshingila e Yaa Gasi, podem ter um espaço tempo de um a dois anos entre as publicações do original e tradução.

Os autores inseridos no sistema literário brasileiro de modo geral já haviam recebido críticas positivas e premiações literárias, comprovando o reconhecimento e a aprovação dos sistemas anglófonos e eurocêntricos. Nesse contexto, o reconhecimento incitou a presença das obras no Brasil. Além das motivações atreladas a críticas e prêmios, o posicionamento dos autores, ao se mesclarem a causas sociais, a movimentos políticos, ao ativismo em defesa das minorias, auxiliou a realizar tanto a reprodução de suas obras quanto a novas publicações de traduções já existentes. Desse modo, segundo Walter Benjamin (2008, p.84) deu-se sobre-

vida a(às) autores(as) que anteriormente teriam sido apagados(as) da memória do mundo ocidental.

A cultura de premiações, as tecnologias, que facilitam a divulgação e a visualização de autores na Internet e em redes sociais, a presença dos autores e autoras em feiras do livro, conferências, congressos e entrevistas, acabam por promover e acolher cada vez mais literaturas africanas anglófonas. O crédito há de ser dado também a editoras que se esforçam por realizar projetos relacionados a literaturas minoritárias no Brasil – um exemplo é o referido projeto da editora Ática, de 1980, que introduziu no Brasil, com sucesso, a obra de autores e autoras de origem africana.

Segundo Anchieta e Pereira (2015, p.203), a coleção “Vozes Africanas” da editora Ática publicou 27 obras, sendo que 18 eram de autores africanos de língua portuguesa, provenientes de Angola, Cabo Verde, Moçambique. Somente nove delas foram traduzidas de outros idiomas, dentre as quais seis eram traduções de autores de língua francesa, com somente três partindo do sistema anglófono: dois da Nigéria e um da Somália.

É possível observar o aumento na publicação de literaturas africanas no Brasil, principalmente na literatura nigeriana anglófona por meio dos quadros 2, 3 e 4 (Apêndice desta dissertação). A Nigéria é um dos países mais prolíficos quanto a autores e obras contemporâneas circulando nos polissistemas centrais. Curiosamente, ao relacionar os autores que auxiliaram a produção literária de seus países e suas respectivas traduções para o Brasil, podemos inferir que há poucos autores de países africanos que falam inglês, além da África do Sul, Gana, Nigéria (com o maior número de publicações), que conseguiram quebrar a barreira das fronteiras existentes entre os sistemas periféricos literários (Brasil-África).

Observando os quadros 2, 3 e 4 (presentes nos Apêndices) desta dissertação, juntamente com as afirmações de Anchieta e Pereira (2015, p. 206), verificamos que, “apesar do intervalo entre o início das traduções (década de 1970) e as novas obras traduzidas (a partir de 2006), vê-se hoje um aumento interessante na quantidade de obras traduzidas para o português do Brasil”. Após esse aumento no polissistema brasileiro, as literaturas africanas têm avançado suas posições para o centro, mesmo que haja hierarquizações e sobreposições de obras e autores.

Em *sites* de editoras brasileiras como Companhia das Letras, Record, Dublinense, Rocco, Kapulana, as autorias das traduções são expostas, facilitando a pesquisa pelo tradutor responsável. A exposição do nome do tradutor aumenta a sua visibilidade e eleva o valor do seu trabalho no mercado.

Conforme dado no Quadro 2 (Apêndice A) desta dissertação, verificamos que o número de editoras que dão visibilidade ao nome dos tradutores de suas obras é excepcional quando comparada às poucas instâncias em que não ocorre. Destacamos que essa referência é estritamente voltada aos nomes expostos nos catálogos das obras nos *sites*, e não nos corpos físicos das obras.

Para observar as traduções acadêmicas realizadas por pesquisadoras (es) em instituições educacionais superiores do Brasil, nos baseamos no Banco Digital Brasileiro de Teses e Dissertações (BDBTD). Consideramos que há certa complexidade quanto a localização dos termos de busca, visto que por vezes os mestres e doutores de cada seara prezam por inserir termos específicos referentes aos objetos de pesquisa em análise, implicando títulos, resumos e palavras-chave com especificidades, tais quais: nome do autor/da autora, gênero de literatura, nação, gênero, etnia, colonialismo/pós-colonialismo, dentre outros. Com isso, determinamos um escopo das seguintes palavras-chave para buscas de traduções de produção acadêmica: “Estudos da Tradução”, “Projeto de Tradução”. Pretendemos afunilar os resultados por meio de observação entre título, resumo e palavras-chave para inclusão no recorte mencionado.

Dentre os resultados de traduções acadêmicas realizadas por pesquisadora/es em instituições educacionais superiores do Brasil encontrados que totalizam quatro, as tradutoras-pesquisadoras partem de três tipos de universidades federais diferentes: Universidade Federal do Paraná (1), Universidade Federal do Goiás (1) e Universidade de Brasília (2). Identificamos dois posicionamentos dentre as pesquisadoras que traduziram por meio da academia. Por um lado, temos as pesquisadoras Janice Inês Nodari e Amarílis de Anchieta, as quais possibilitaram a sobrevida e introdução de novas obras de Ngugi wa Thiong’o e Chinua Achebe no sistema brasileiro, obras estas que nunca antes haviam sido traduzidas para o português do Brasil. Por outro lado, as pesquisadoras Cibele de Guadalupe Araújo e Hislla Suellen Moreira Ramalho, por meio de suas pesquisas, permitiram o ingresso de novas autoras africanas no local de chegada, isto é, autoras nunca antes traduzidas para o Brasil, respectivamente Yvonne Vera e Sindiwe Magona. Portanto, identificamos que há uma tímida, porém, crescente conscientização e iniciativa por parte da academia, da necessidade de aprofundar conhecimentos sobre traduções de textos que partem de locais de fala distintos do eurocêntrico, ademais da preocupação com o modo pelo qual a tradução atua na literatura receptora.

Neste capítulo, a proposta foi abordar aspectos da vida de Chimamanda Ngozi Aiche, os contextos histórico e literário que ocasionaram sua escrita e, mais particularmente,



a obra *Half of a yellow sun* (2006). Elencamos brevemente as publicações da autora e a trajetória das literaturas africanas anglófonas no sistema brasileiro e relacionamos Adichie à geração a que pertence em seu próprio sistema literário com o intuito de apresentar um quadro mais específico no tocante à autora e à categoria literária com a qual é identificada. Ainda que de forma breve, diante da ausência de maiores informações, elaboramos também dados relacionados à tradutora Beth Vieira. Por conseguinte, a expectativa é que seja possível não só uma maior compreensão do leitor deste estudo no que se refere ao *corpus* escolhido e ao lugar de destaque que a obra de Adichie ocupa tanto no sistema literário de partida quanto nas culturas anglófonas africanas, passando pelo sistema literário de chegada no Brasil, como também uma perspectiva mais profunda em relação a tradutora. De acordo com Pym (1988), tradutores exercem a distinta função de agentes que transferem entre línguas não apenas textos, mas repertórios culturais. Em vista das informações adquiridas sobre Beth Vieira, não foi possível determinar se sua prática tradutória distingue-se de maneira a sustentar uma posição mais conservadora ou inovadora.

### 3. ANÁLISE DESCRITIVA E COMPARATIVA DA TRADUÇÃO DE *HALF OF A YELLOW SUN*

Neste capítulo, a análise descritiva e comparativa é realizada por meio do esquema teórico-metodológico de Lambert e Van Gorp (1985) da tradução brasileira *Meio sol amarelo* (2008), publicada no Brasil pela editora Companhia das Letras. A edição brasileira adotada nesta pesquisa é a oitava reimpressão de 2019; seu texto de partida correspondente *Half of a yellow sun* (2006), publicado nos EUA pela Anchor Books.

Conforme apresentado anteriormente, esse esquema metodológico-teórico proposto por Lambert e Van Gorp (1985) norteia a análise de traduções literárias e concede uma visão panorâmica dos dois textos em análise por meio de quatro etapas interligadas uma à outra: *dados preliminares*, *macroestrutural*, *microestrutural* e *contexto sistêmico*. A metodologia para a análise descritiva dos aspectos estilísticos e dos marcadores culturais selecionados, ocorre pelo cotejo entre trechos do texto traduzido e do texto de partida.

Os exemplos selecionados do texto de partida e do texto traduzido nas seções deste capítulo são configurados com recuo e com as referências da autora/tradutora, ano e página entre parênteses depois dos trechos de textos. Ressaltamos que o texto da tradutora observa a publicação da primeira edição (2008), reimpressa pela oitava vez (2019). Os elementos a serem comentados estão destacados em negrito.

#### 3.1 Etapa dados preliminares

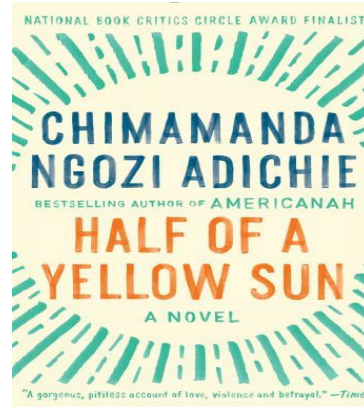
Na primeira etapa, os dados preliminares, do esquema metodológico-teórico de descrição de tradução literária proposto por Lambert e Van Gorp (1985) são analisados com as informações que integram a edição em que o texto traduzido foi publicado, fornecendo ao leitor uma ideia geral do texto a ser lido. Abordamos a capa, a contracapa, as orelhas, a folha de rosto, os paratextos, bem como os dados sobre a tradutora.

*Meio sol amarelo* faz parte do acervo das obras traduzidas de Chimamanda Ngozi Adichie no Brasil. Até então publicada somente pela editora Companhia das Letras, teve até o momento oito reimpressões, compondo, assim, uma pequena parcela de obras de autores africanos anglófonos traduzidas para o português do Brasil.

Ainda que não seja o primeiro livro publicado de Adichie nos EUA – essa posição pertence a *Purple Hibiscus*, de 2003 –, os leitores em território brasileiro tiveram primeiro contato com *Meio sol amarelo* (2008), para, em seguida, poderem chegar à tradução de

*Hibisco Roxo* (2011). Possivelmente tenha assim ocorrido pela grande e aclamada recepção que *Half of a yellow sun* (2006) obteve no sistema de partida: foi finalista do *National Book Critics Circle*, além de ter sido reconhecido como o Melhor Livro do Ano pela seção de Crítica de Livros do jornal norte-americano *The New York Times* e do *Black Issues*.

**Figura 1:** Capa da edição do texto de partida *Half of a yellow sun*



Fonte: Anchor Books (2006).

A capa norte-americana (Figura 1) feita pela designer Joan Wong<sup>101</sup> já passou por ilustrações diferentes desde sua primeira publicação; por exemplo, a versão mais nova está em cor azul<sup>102</sup>. Na capa, há o título e o nome da autora em fontes grandes e de cores distintas. É composta por outros detalhes, isto é, as *promotional statments* (GENETTE, 2009, p.29), como o anúncio de “*National Book Critics Circle Award Finalist*” no topo da capa, “*Bestselling author of AMERICANAH*” abaixo do nome de Adichie, “*A Novel*” após o título e ao final da capa a crítica do jornal norte-americano *Times* “Um lindo e impiedoso relato de amor, violência e traição”<sup>103</sup>.

Essa composição filtra atributos – finalista de prêmio literário, referência a outra obra de sucesso da autora, críticas positivas de fontes renomadas – que visam incitar a curiosidade dos leitores quanto à obra, reforçando a sua receptividade no sistema de partida.

Na capa da edição norte-americana, a obra é classificada como um “romance”, e na ficha catalográfica é categorizada como: “1. Nigéria – História – Guerra Civil, 1967-1970 – Ficção; 2. Nigéria – História – 1960 – Ficção; 3. Ficção Política”<sup>104</sup>. No site da editora

<sup>101</sup> De acordo com informação disponível em: <<https://jowoho.co/Covers>>. Acesso em: 05 nov. 2020.

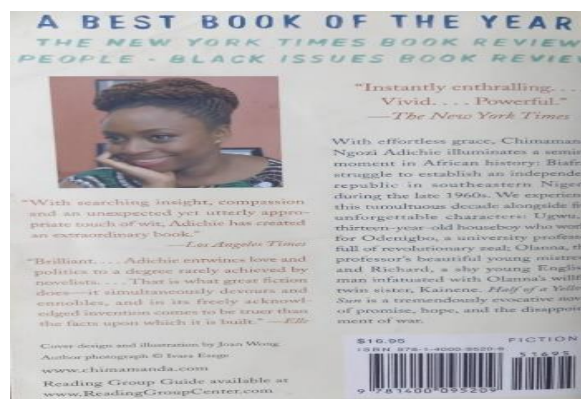
<sup>102</sup> De acordo com informação disponível em: <<https://www.penguinrandomhouse.com/books/879/half-of-a-yellow-sun-by-chimamanda-ngozi-adichie/>>. Acesso em: 05 nov. 2020.

<sup>103</sup> “A gorgeous, pitiless account of love, violence and betrayal.” (tradução nossa).

<sup>104</sup> Tradução nossa.

Anchor Books é apontada como “literatura de ficção; ficção militar; ficção história”<sup>105</sup>, o que não acontece com tantos detalhes na edição brasileira, pois, na ficha catalográfica da versão traduzida, consta somente “1. Ficção nigeriana em inglês”. Contudo, evidenciamos que essa definição no tocante às categorias de literaturas estrangeiras é positiva, visto que a referência não se estabelece em termos genéricos como “literaturas africanas” ou “literatura africana”. Deste modo, valoriza-se a obra de forma a se dar visibilidade e reconhecimento ao sistema literário nigeriano na cultura de chegada.

**Figura 2:** Contracapa da edição norte-americana de *Half of a yellow sun*



Fonte: Anchor Books (2006).

Na contracapa da Figura 2, há o destaque de “A BEST BOOK OF THE YEAR; THE NEW YORK TIMES BOOK REVIEW PEOPLE – BLACK ISSUES BOOK REVIEW”, isto é, “Um dos melhores livros do ano; Crítica de Livros do *New York Times* – Crítica de Livros da *Black Issues*”. Abaixo da foto da autora e do seu lado direito, encontramos, com a mesma fonte e cor de letras, as seguintes críticas:

“Com uma visão perspicaz, compaixão e um toque de sagacidade inesperado, mas totalmente apropriado, Adichie criou um livro extraordinário”<sup>106</sup> – (*Los Angeles Times*, tradução nossa).

“Brilhante... Adichie entrelaça amor e política em um grau raramente alcançado por romancistas... Isso é o que a grande ficção faz – ela simultaneamente devora e enobrece, e em sua invenção livremente reconhecida, torna-se mais verdadeira do que os fatos sobre os quais é construída”<sup>107</sup> – (*Elle*, tradução nossa).

<sup>105</sup> De acordo com informação disponível em: <<https://www.penguinrandomhouse.com/books/879/half-of-a-yellow-sun-by-chimamanda-ngozi-adichie/>>. Acesso em: 05 nov. 2020.

<sup>106</sup> “With searching insight, compassion and an unexpected yet utterly appropriate touch of wit, Adichie has created an extraordinary book.”

<sup>107</sup> “Brilliant...Adichie entwines love and politics to a degree rarely achieved by novelists... That is what great fiction does - it simultaneously devours and ennobles, and in its freely acknowledged invention comes to be truer than the facts which it is built.”

“Imediatamente cativante... vívido... poderoso”<sup>108</sup> – (*The New Yorker Times*, tradução nossa).

Há ainda o seguinte resumo da obra de partida na contracapa de *Half of a yellow sun* (2006, tradução nossa):

Com uma graça natural, Chimamanda Ngozi Adichie ilumina um momento seminal na história da África: a luta de Biafra para estabelecer uma república independente no sudeste da Nigéria durante o final dos anos 1960. Vivemos esta década tumultuada ao lado de cinco personagens inesquecíveis: Ugwu, um empregado doméstico de 13 anos que trabalha para Odenigbo, um professor universitário cheio de zelo revolucionário; Olanna, a bela jovem amante do professor; e Richard, um jovem inglês tímido apaixonado pela obstinada irmã gêmea de Olanna, Kainene. *Half of a yellow sun* é um romance tremendamente evocativo de promessa, esperança e decepção da guerra<sup>109</sup>.

É possível identificar os diversos esforços da editora para dar destaque à obra em seu sistema de partida, sempre relacionando-a a termos como “Melhor Livro”, com o destaque a comentários críticos positivos de forma a atrair o leitor para a aquisição do romance.

A capa brasileira e ilustração (Figura 3) foram produzidas por Cláudia Espínola de Carvalho, responsável pelas ilustrações e as capas de todas as obras literárias de Chimamanda Adichie, publicadas pela Companhia das Letras no Brasil até o momento<sup>110</sup>. Destaca-se a versão da editora Companhia das Letras com “cores fortes, vibrantes, entoando altivez e identidade. As cores intensas chamam atenção de longe e, mesmo que você não conheça as narrativas de Chimamanda Ngozi Adichie, sabe que está com uma obra intensa em mãos”<sup>111</sup>.

As cores escolhidas – verde, amarelo e vermelho, com raios de sol ilustrados no topo da imagem – fazem referência à bandeira do Biafra (Figura 4). Na capa, há o nome da autora em fonte maior, e o título em caixa alta e diferenciado, juntamente do logo da editora e da ilustração do perfil de uma mulher negra, de forma a enfatizar o olhar voltado para o sol acima de si.

Deste modo, então, os elementos paratextuais, na versão brasileira, foram elaborados de forma a chamar a atenção dos leitores, com um impacto causado pelo uso de cores e silhuetas referentes à história apresentada no livro.

<sup>108</sup> “Instantly enthralling... Vivid... Powerful.”

<sup>109</sup> “With effortless grace, Chimamanda Ngozi Adichie illuminates a seminal moment in African history: Biafra’s struggle to establish an independent republic in southeastern Nigeria during the late 1960s. We experience this tumultuous decade alongside five unforgettable characters: Ugwu, a thirteen-year-old houseboy who works for Odenigbo, a university professor full of revolutionary zeal, Olanna, the professor’s beautiful young mistress; and Richard, a shy young Englishman infatuated with Olanna’s willful twin sister, Kainene. *Half of a Yellow Sun* is a tremendously evocative novel of the promise, hope, and disappointment of war”.

<sup>110</sup> Informação retirada e disponível na página da internet da editora Companhia das Letras, seção de “Fichas Técnicas”: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02561>>. Acesso em: 30 set. 2020.

<sup>111</sup> De acordo com informação disponível em: <<https://blog.poemese.com/comprar-livros-pela-cap/>>. Acesso em 10 nov. 2020.

**Figura 3:** Capa da edição brasileira *Meio sol amarelo*



Fonte: Companhia das Letras (2008 [2019]).

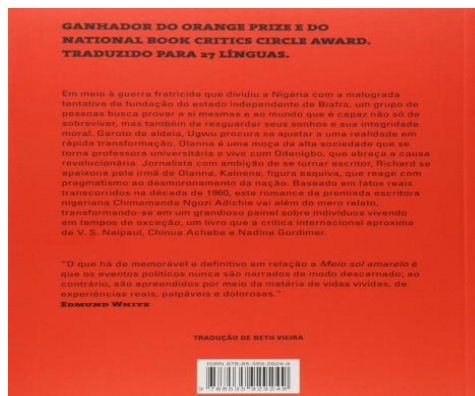
**Figura 4:** Bandeira do Biafra



Fonte: Autoria própria.

Diferentemente da edição norte-americana, a versão brasileira não contém, no corpo do texto, páginas de elogios e críticas à obra da autora ou às referências de obras e autores utilizados por Adichie para escrever *Half of a yellow sun*; contudo, apresenta a tradução da nota da autora ao final do livro.

**Figura 5:** Contracapa da edição brasileira de *Meio sol amarelo*



Fonte: Companhia das Letras (2008 [2019]).

Na contracapa da tradução (Figura 5), informações sobre Chimamanda Ngozi Adichie são apresentadas para chamar mais a atenção do potencial leitor, com o reforço de letras de tamanho maior na composição de seu objeto. Estão em caixa alta e negrito os seguintes anúncios: “VENCEDORA DO ORANGE BOOK PRIZE E DO NATIONAL BOOK CRITICS CIRCLE AWARDS. TRADUZIDA PARA MAIS DE TRINTA LÍNGUAS.” Essas informações dão respaldo à fama e ao *status* da autora no sistema literário de partida, base de referência e de poder no Brasil. Esse aspecto acaba por confirmar a inserção da autora em diversos outros sistemas linguísticos, ao ser traduzida para mais de 30 línguas.

Para apresentar o conteúdo da história, há o seguinte resumo na contracapa (Figura 5):

Em meio à guerra fratricida que dividiu a Nigéria com a malograda tentativa de fundação do Estado independente de Biafra, um grupo de pessoas busca provar a si mesmas e ao mundo que é capaz não só de sobreviver, mas também de resguardar seus sonhos e sua integridade moral. Garoto de aldeia, Ugwu procura se ajustar a uma realidade em rápida transformação. Olanna é uma moça da alta sociedade que se torna professora universitária e vive com Odenigbo, que abraça a causa revolucionária. Jornalista com ambição de se tornar escritor, Richard se apaixona pela irmã de Olanna, Kainene, figura esquiva, que reage com pragmatismo ao desmoronamento da nação. Baseado em fatos reais transcorridos na década de 1960, este romance da premiada escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie vai além do mero relato, transformando-se em um grandioso painel sobre indivíduos vivendo em tempos de exceção, um livro que a crítica internacional aproxima de V.S. Naipul, Chinua Achebe e Nadine Gordimer.

Há também na contracapa de *Meio sol amarelo* (2008[2019]) a crítica do romancista e crítico literário norte-americano, Edmund White: “O que há de memorável e definitivo em relação a *Meio sol amarelo* é que os eventos políticos nunca são narrados de modo descarnado; ao contrário, são apreendidos por meio da matéria de vidas vividas, de experiências reais, palpáveis e dolorosas.”

Por ser a oitava reimpressão do livro (2008[2019]), são inclusas as seguintes informações: Adichie também é autora de *Hibisco roxo* (2011) e *Americanah* (2014) – *best-seller* vencedor do *National Book Critics Circle Award* – e da coleção de contos *No seu pescoço* (2017) e dos manifestos. Novamente, a editora faz o reforço de suas premiações e destaques literários internacionais para incentivar a leitura da obra traduzida.

Na folha de rosto do livro, o nome da autora e o título são repetidos, bem como o nome da tradutora Beth Vieira. Além disso, é dada a informação de que a obra é da 8ª reimpressão, publicada em 2019.

Como frisado previamente, Carneiro (2015) entende que a visibilidade e a importância atribuídas a um tradutor podem ser verificadas pelas menções de sua existência na obra que traduziu. Uma das maneiras de fazê-lo é por meio da posição do nome do tradutor (posição de

destaque – capa, quarta capa; menção comum – folha de rosto; menção legal – ficha catalográfica).

Nesse caso, verificamos que Beth Vieira assume uma posição de relativo destaque, pois seu nome está na contracapa, na folha de rosto e, como menção oficial, na ficha catalográfica. A Companhia das Letras confere bom posicionamento de relevo e boa visibilidade de créditos à tradutora, informando ao leitor do sistema brasileiro que o texto a ser lido é uma tradução.

Ambas as versões dos livros contêm a dedicatória de Adichie a seus antepassados,

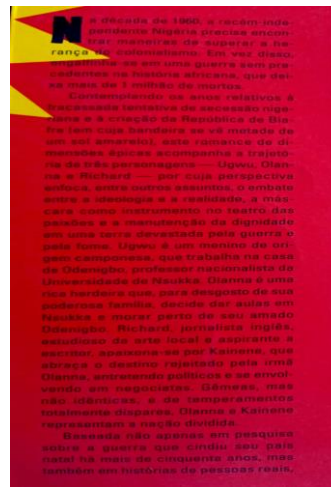
Meus avôs, que não conheci, Nwoye David Adichie e Aro-Nweke Felix Odigwe, não sobreviveram à guerra. Minhas avós, Nwahuodu Regina Odigwe e Nwamgbafor Agnes Adichie, duas mulheres extraordinárias, conseguiram. Este livro é dedicado à memória deles: *ka fa nodu na ndokwa*. E a Mellitus, onde quer que ele esteja (ADICHIE, 2018 [2019], dedicatória).

Não há maiores informações sobre Mellitus. Não há tradução para a frase em memória aos citados “*ka fa nodu na ndokwa*”. A tradução da frase igbo para o português é “que possamos sempre lembrar”. Não há imagens ou figuras em nenhum dos textos em análise.

Com base nesses elementos apresentados, o leitor já terá uma noção das estratégias de tradução empregadas quanto à língua igbo na tradução: Vieira destaca o Outro por meio da estratégia de tradução de transferência do texto de partida, gerando um estranhamento para o público leitor do Brasil. A estratégia da transferência não permite que o leitor acesse o significado da frase – que surge de forma descontextualizada – para a obra e para a autora. Há que se destacar que o mesmo procedimento ocorre no texto de partida, pois Adichie não utilizou nenhum recurso de tradução para seus leitores de partida no sentido de fornecer uma tradução ou referência para a frase da dedicatória em igbo. De fato, essa configuração surge mais vezes no decorrer da narrativa em si, não estando presente apenas na dedicatória.

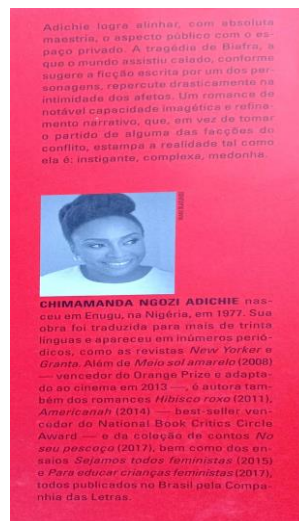


**Figura 6:** Orelha da capa da edição brasileira *Meio sol amarelo*



Fonte: Companhia das Letras, 2008[2019].

**Figura 7:** Orelha da contracapa da edição brasileira *Meio sol amarelo*



Fonte: Companhia das Letras, 2008 [2019].

A seguir, apresentamos o texto que compõe as orelhas da capa da edição brasileira (Figura 7):

Na década de 1960, a recém-independente Nigéria precisa encontrar maneiras de superar a herança do colonialismo. Em vez disso, engalfinha-se em uma guerra sem precedentes na história africana, que deixará mais de 1 milhão de mortos. Contemplando os anos relativos à fracassada tentativa de secessão nigeriana e à criação da República de Biafra (em cuja bandeira se vê metade de um sol amarelo), este romance de dimensões épicas acompanha a trajetória de três personagens – Ugwu, Olanna e Richard – por cuja perspectiva enfoca, entre outros assuntos, o embate entre a ideologia e a realidade, a máscara como instrumento no teatro das paixões e a manutenção da dignidade em uma terra devastada pela guerra e pela fome. Ugwu é um menino de origem camponesa, que trabalha na casa de Odenigbo, professor nacionalista da Universidade de Nsukka. Olanna é uma rica herdeira que, para desgosto de sua poderosa família, decide dar aulas em Nsukka e morar perto de Odenigbo. Richard, jornalista inglês, estudioso da arte local e aspirante a escritor, apaixona-se por Kainene, que abraça o destino rejeitado pela irmã Olanna, entretendo políticos e se envolvendo em negociações. Gêmeas, mas não idênticas, e

de temperamentos díspares, Olanna e Kainene representam a nação dividida. Baseada não apenas em pesquisa sobre a guerra que cindiu seu país natal há mais de cinquenta anos, mas também em histórias de pessoas reais, Adichie logra alinhar, com absoluta maestria, o aspecto público com o espaço privado. A tragédia de Biafra, a que o mundo assistiu calado, conforme sugere a ficção escrita por um dos personagens, repercute drasticamente nas intimidades dos afetos. Um romance de notável capacidade imagética e refinamento narrativo, que, em vez de tomar o partido de alguma das facções do conflito, estampa a realidade tal como ela é: instigante, complexa, medonha.

Ambas as obras, em seus contextos de partida e chegada, não possuem glossário dos termos igbos presentes no texto, impossibilitando aos leitores que desconhecem a língua igbo o acesso ao significado de determinadas palavras, trechos e frases.

É possível reconhecer explicitamente, por diversas vezes, que se trata de obra traduzida pelos seguintes elementos: i) há a identificação do nome da tradutora na contracapa, na folha de rosto e na ficha catalográfica; ii) há duas breves notas da tradutora (N.T.) no corpo do texto; iii) verificamos, por vezes, a preferência por manter determinadas palavras na língua inglesa e igbo. São fatores que expõem, ainda que de forma indireta, as escolhas realizadas pela tradutora durante seu processo tradutório.

Das diferenças que as edições de partida e chegada contêm, à primeira vista, menciona-se ainda a lista de prêmios da autora, num destaque do prestígio de trabalho literário, e a lista de referências de livros que Adichie teve como base ao escrever *Meio sol amarelo* (2008). A inexistência desses elementos na versão brasileira pode decorrer do fato de que os livros citados nesse rol não têm tradução para o português do Brasil, alardeando assim os leitores para a possível carência de acesso a outras obras estrangeiras. Com isso, é possível afirmar que os leitores de chegada também perdem, na omissão, a oportunidade de obterem conhecimento sobre outros polissistemas e a possibilidade de uma maior inserção no sistema cultural nigeriano.

Dos fatos apresentados, observamos a existência de diversos fatores que colocam *Meio sol amarelo* em evidência como proveniente da literatura nigeriana. Na edição brasileira, há destaque para a autora e inúmeras referências que comprovam seu sucesso nos EUA; esse recurso pode gerar maior credibilidade para com o público leitor da versão traduzida. Há, ainda, destaque ao fato de que se trata de uma tradução produzida por Beth Vieira, fortalecendo a visibilidade da profissional que realizou a mediação de culturas.

### **3.2. Etapa macroestrutural**

Na segunda etapa, a macroestrutura, do esquema metodológico-teórico de descrição de tradução literária proposto por Lambert e Van Gorp (1985), abordamos a estrutura narrativa por meio de comparações da composição do texto entre os dois textos em observação, como a divisão do texto, os tipos de narrativa e diálogos. Ocorre, assim, uma apreensão das informações de dentro do texto que geram hipóteses sobre as estruturas microestruturais.

As edições de *Half of a yellow sun* (2006) e *Meio sol amarelo* (2008) apresentam, em geral, macroestruturas semelhantes, com a versão brasileira espelhando o texto de partida nessa direção. Não há alterações, omissões ou adições na quantidade de parágrafos e capítulos, que contabilizam um total de 37.

Por terem sido compiladas em livros de brochura com as características de cada país (EUA e Brasil), as versões de partida e chegada têm diferenças quanto à sua espessura: a edição norte-americana possui um tamanho físico menor, e por consequência tem maior número de páginas, que se inteira em 546 páginas, não apresentando espaçamento entre linhas ou parágrafos, enquanto a versão brasileira é relativamente menor, contém 504 páginas, com espaçamentos entre linhas e parágrafos. Outros fatores que contribuem para a diferença entre as edições norte-americana e brasileira são as notas da autora; a lista de livros que Adichie usou como referência histórica, e divulgações de outras obras escritas por ela, pois, como averiguado nos dados preliminares, a versão brasileira não é composta por tantos elementos paratextuais.

A divisão da estrutura interna do texto de partida é mantida na tradução, no que se refere à separação entre capítulos, partes e parágrafos. A obra é dividida em quatro partes, contando com 37 capítulos, apresentados sem título, mas sim por meio de números cardinais árabes em ambas as edições. A obra é disposta com uma temporalidade que se alterna entre o início e o fim dos anos 1960. A primeira parte, “Início dos Anos 60”, tem seis capítulos; a segunda parte, “Fim dos Anos 60”, tem 12 capítulos; a terceira, “Início dos Anos 60”, tem sete capítulos; encerrando a história, temos “Fim dos Anos 60”, com 12 capítulos. Não houve alteração nos títulos das quatro partes, e a julgar pela preservação da divisão dos capítulos no texto traduzido, inferimos que a versão brasileira foi traduzida na íntegra, ao menos em relação ao enredo narrativo geral da obra.

Nas editorações norte-americanas, as publicações comumente são pontuadas com diálogos entre aspas e uma maior quantidade no uso de ponto e vírgula. Geralmente os autores da literatura brasileira recorrem aos travessões para indicar diálogos e conversas, a pontos finais e vírgulas para compor suas obras. No caso do texto de chegada, Beth Vieira opta por trazer a edição brasileira de *Meio sol amarelo* (2008[2019]) ao encontro do costume

estrangeiro, retendo as pontuações do texto de partida nos diálogos, como no Exemplo 1. Esse fato implica uma tendência estrangeirizadora por parte de Vieira e da editora brasileira, indicando a preferência por parte dos agentes tradutores em aceitar as normas de escrita produzidas na cultura de partida. Consequentemente, os leitores do contexto de chegada poderão se deparar com estratégias de tradução que realcem o Outro no texto corrido.

Como visto anteriormente nos dados preliminares, *Meio sol amarelo* (2008) não tem introdução da tradutora, prefácio ou posfácio. Pouquíssimas vezes a edição brasileira apresentará comentários da tradutora no próprio corpo do livro, com notas de rodapé ou de tradutor. Na obra *Meio sol amarelo* (2008), em 504 páginas, verificamos duas N.T. (Notas de rodapé da tradutora), como vemos nos Exemplos a seguir.

No Exemplo 1, o personagem Odenigbo, professor universitário, chama Ugwu, seu criado adolescente recém-adquirido. Odenigbo, o patrão, dirige-se a Ugwu como “*my good man*”.

### **Exemplo 1**

“Where are you, **my good man**?” He said *my good man* in English. (ADICHIE, 2006, p. 8).

“Cadê você, **meu bom homem**?” \* Ele disse *my good man* em inglês. (VIEIRA, 2008[2019], p. 15).

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

Adichie (2006) traz a expressão “*my good man*” por duas vezes no Exemplo 1 e faz questão de direcionar o leitor à realidade de que essa fala se deu em inglês, não em igbo ou *pidgin*, línguas naturais e de conforto para Ugwu. A autora ainda enfatiza “*my good man*” ao apresentá-lo em itálico, destacando a expressão e preventivamente informando ao público leitor a respeito da sua importância para a relação dos dois personagens na história. Vieira (2008[2019]) escolhe por traduzir literalmente a primeira ocorrência de “*my good man*” e por manter sua segunda ocorrência no texto traduzido “Ele disse *my good man* em inglês”, na língua inglesa, empreendendo a estratégia de transferência. Para explicar as possíveis conotações de ironia e cortesia embrenhadas nessa forma de tratamento, Vieira admite o uso da primeira nota de tradutora a ser vista na edição brasileira.

Já em outra parte da obra, Exemplo 2, traz a segunda nota de tradutora. No excerto em questão, o leitor tem acesso à narrativa de Ugwu, que, junto com Odenigbo e Baby, esperava ansiosamente por qualquer notícia de Olanna, ou mais especificamente, a sua chegada à casa. Nesse cenário de espera, dois visitantes surgem com notícias de que a cidade de Kano, na qual se encontrava Olanna, havia sido alvo de um massacre sem precedentes. Ugwu se indis põe

com a situação apresentada pelos visitantes. Adichie adota a palavra “garri” em itálico, assim como fez com todas as outras palavras diretamente escritas em igbo, conforme indica o Exemplo 2, a seguir.

### Exemplo 2

He did not want to tidy the guest room, find bedsheets, warm the soup, and make fresh *garri* for them. He wanted them to leave right away. Or, if they would not leave, he wanted them to shut their filthy mouths. (ADICHIE, 2006, p. 181).

Não queria arrumar o quarto de hóspedes, pegar lençóis limpos, aquecer a sopa e preparar *garri*\* para eles. Queria que se fossem imediatamente. Ou, se não fossem partir, que fechassem aquelas suas bocas imundas. (VIEIRA, 2008[2019], p. 161)  
\**garri* ou *gari* é tapioca. [N.T.]

Adichie (2006) dispõe o excerto com a palavra “garri” em itálico, assim como fez com todas as outras palavras em igbo. Vieira (2008[2019]) opta por transpor a expressão para o texto de partida, inserindo a segunda e última nota de tradutora a ser encontrada na edição em português. Vale notar que houve outros termos em igbo antes dessa aparição, a qual poderiam ter sido explicadas ao leitor por notas de rodapé, mas a tradutora se restringiu por fazê-lo nessa única ocasião.

É curioso ainda observar que não há mais notas de tradutora para outros termos e expressões. Certamente, há uma alta carga de termos igbos no texto relacionados à comida, aos insultos, aos provérbios, às frutas, às roupas e mesmo às frases que remetem ao contexto cultural de partida que poderiam ser acompanhadas com notas de rodapé para maior compreensão do leitor de chegada.

À vista disto, citamos como exemplos a *High Life* (ADICHIE, 2008[2019], p.31) e o vinho de palma (ADICHIE, 2008[2019], p.12) : i) *High Life* é um gênero musical popular da África Ocidental, com origem em Gana, Serra Leoa e Nigéria, nos anos 1920, caracterizado por percussão e ritmos tradicionais africanos, além de letras locais, sendo que seu nome advém do estilo de vida da alta sociedade africana, a sua grande patrocinadora; ii) o vinho de palma faz parte do ritual de casamento da sociedade de partida, em que o noivo e seus familiares levam vinho de palma à casa dos pais da noiva; desta forma, as famílias são oficialmente apresentadas uma à outra, sendo estipulada, a partir daí, a data do casamento e o dote da noiva.

A tradução de *Half of a yellow sun* (2006) até então, orienta-se pelo sistema de partida, mantendo consideráveis quantias dos aspectos estilísticos do contexto de partida, bem como a sequência da estrutura interna da narrativa. Lambert e Van Gorp (1985, p. 49) assumem a viabilidade de que um texto traduzido que é mais ou menos observador às normas da cultura

de partida na etapa macroestrutural também as observará, geralmente, em diferentes graus na etapa microestrutural, contudo, não poderá fazê-lo em todas as etapas específicas.

### 3.3 Etapa microestrutural

Na terceira etapa, a microestrutura, do esquema metodológico-teórico de descrição de tradução literária proposto por Lambert e Van Gorp (1985), é realizada a análise descritiva e comparativa da tradução *Meio sol amarelo* (2008[2019]) e de seu texto de partida correspondente *Half of a yellow sun* (2006). São analisados os exemplos com trechos de texto representativos para ilustrar como se deu a tradução dos aspectos de linguagem híbrida: *pidgin*, *code-switching*, relexificação, as figuras de linguagem referentes a repetição e polissíndeto, e as marcas culturais nas dimensões nível referencial e gramatical. As estratégias de tradução apresentadas em Barbosa (2020) são adotadas para identificar as estratégias escolhidas pela tradutora Beth Vieira em sua tradução.

Nesta análise, o programa *AntConc* foi usado para selecionar os excertos analisados, pois permite a comparação entre ambos os textos de partida e de chegada. O programa também foi utilizado para contar as ocorrências de palavras específicas em contexto e o número total de palavras usadas. No texto de partida, há um total de 164.243 palavras e 9.865 tipos. Na tradução há um total de 165.517 palavras e 13.950 tipos. Com isso, identificamos que não houve retirada ou omissão de partes significativas do texto de partida para a mediação da edição brasileira.

As palavras que mais se repetem em ambos os textos são os nomes dos personagens: Ugwu, Olanna e Richard, Kainene, Odenigbo e Baby. Dentre os substantivos, há maior recorrência de: casa, patrão, mãe, tempo, coisa, cabeça, olhos, reforçando o posicionamento da escrita com foco nas vidas das pessoas.

#### 3.3.1 Tradução de *pidgin*

O Exemplo 3 apresenta a principal recorrência de um dos vocábulos da língua de contato, o *pidgin*, no texto de partida. Dentre as passagens mais marcantes do texto, Adichie define inicialmente a interação de Ugwu e Odenigbo como uma relação entre empregado e patrão; contudo, aos poucos, verificamos que Ugwu torna-se parte da família. O diálogo a seguir (Exemplo 3) é definido pela abordagem do *pidgin* “*sah*”, que em inglês padrão corresponde a “*sir*”. Na obra, personagens inclusos em estratos socioeconômicos

marcadamente precários como Ugwu, Harrison e Jomo recorrem mais facilmente ao uso de *pidgin*, que, assim, surge como um forte marcador identitário para as posições desses personagens na sociedade em que vivem.

### Exemplo 3

“Odenigbo. Call me Odenigbo.” Ugwu stared at him doubtfully.  
 “**Sah?**”  
 “My name is not **Sah**. Call me Odenigbo.”  
 “Yes, **sah**”  
 “Odenigbo will always be my name. *Sir* is arbitrary. You could be the *sir* tomorrow.”  
 “Yes, **sah** – Odenigbo” (ADICHIE, 2006, p. 13).

“Odenigbo. Me chame de Odenigbo.” Ugwu olhou para ele com ar de dúvida.  
 “**Sah?**”  
 “O meu nome não é **Sah**. Me chame de Odenigbo.”  
 “Pois não, **sah**.”  
 “Odenigbo será sempre o meu nome. *Sir* é acidental. Você pode vir a ser o **sir** amanhã.”  
 “Pois não, **sah** – Odenigbo.”  
 (VIEIRA, 2008[2019], p. 22-23).

Adichie (2006) traz para o texto a palavra “*sah*”. Para traduzi-la, Beth Vieira (2008[2019]) não omite nenhuma das instâncias em que “*sah*” aparece no texto de partida e também não traduz a palavra literalmente. Nesse contexto, a tradutora opta por fazer a transferência do termo de modo a marcar a oralidade, o *status*, a cultura, que estão atreladas a Ugwu.

Além de marcar a oralidade do personagem no contraste de Odenigbo e Ugwu como patrão e criado, esse procedimento de tradução provoca também um estranhamento no leitor de chegada. A contextualização da fala de Odenigbo, que utiliza o termo “*sir*”, auxilia o leitor a compreender o sentido de “*sah*”. Essa forma de contextualização não é empregada somente por Vieira, mas, em primeiro lugar, por Adichie, sendo por Zabus (2007) como uma das estratégias tradutórias tradicionais e largamente utilizadas por autores pós-coloniais em suas escritas. Vieira (2008[2019]), ao optar por seguir essa estratégia de transferência, aparenta traduzir para leitores do Brasil com um certo conhecimento de inglês, com um pouco de interesse na língua ou mesmo para leitores que apreciem certos estranhamentos ao ler a obra, visto que, em nenhuma das ocorrências desses termos na tradução, eles são traduzidos para a língua da cultura de chegada (português do Brasil).

No Exemplo 4, o texto se passa no final dos anos 1960, na parte quatro da obra, quando Olanna observa o diálogo entre uma médica do centro de refugiados e uma paciente igbo, grávida e analfabeta. Para produzir uma comunicação efetiva, a médica decide por falar

repetidamente a mesma frase, primeiro no inglês padrão e, em seguida, em *pidgin*, conforme indica o Exemplo 4, a seguir:

#### Exemplo 4

Dr. Inyang bent over her with a stethoscope and said, in gentle Pidgin English, “**How are you? How you dey?**” (ADICHIE, 2006, p. 401).

A médica debruçou-se sobre ela com o estetoscópio e **perguntou com voz suave, num inglês crioulo, como estava passando.** (VIEIRA, 2008[2019], p. 354).

Adichie (2006) traz em seu texto de partida as frases “*How are you? How are dey?*”. Em contraste à preferência pela estratégia de transferência adotada anteriormente com “*sah*”, no Exemplo 3. Curiosamente, o Exemplo 4 é a única instância em que a frase em *pidgin* é completamente apagada do texto de chegada. Vieira (2008[2019]) decide por traduzir de maneira domesticadora, omitindo a fala da médica e os traços da variação linguística em questão. O leitor de chegada acaba por não ter a experiência do *pidgin* traduzido para a língua de chegada ou a repetição feita pela médica, primeiramente em inglês padrão e, em seguida, na língua de contato. Mas, também não é submetido a leitura de uma variação linguística da língua portuguesa do Brasil, que consideramos possível não se alinhar na tradução com tendência à estrangeirização até então apresentada pela tradutora.

No Exemplo 5, apresentado a seguir, o texto se passa no início dos anos 1960, período em que Richard encontra-se com dificuldades para se relacionar fisicamente com Kainene, sua companheira. A frustração causada pela situação força Richard a conversar com Jomo, seu jardineiro, perguntando se conhece alguma planta que ajude homens que estão com problemas similares. Jomo afirma que conhece quem saiba resolver o problema, pois seu irmão havia mascado uma certa erva medicinal de um curandeiro tradicional, o *dibia*, e conseguira engravidar suas duas esposas. Richard se surpreende ao saber que não poderia simplesmente adquirir a erva em segredo. O Exemplo 5, a seguir, apresenta falas de Jomo, o jardineiro de Richard, com traços de *pidgin*.

#### Exemplo 5

“Oh. Good morning, Mr. Richard, sah,” he said, in his solemn manner. “**I want take the fruits to Harrison in case you want, sah. I no take them for myself.**” Jomo placed the bag down and picked up his watering can. “It’s all right, Jomo. I don’t want any of the fruit,” Richard said. “By the way, would you know of any herbs for men? For men who have problems with ... with being with a woman?” “Yes, sah.” Jomo kept watering as if this was a question he heard every day. “You know of some herbs for men?” “Yes, sah.” Richard felt a triumphant leap in his stomach. “I should like to see them, Jomo.” “**My brother get problem before because the first wife is not pregnant and the second wife is not pregnant. There is one leaf that the *dibia* give him and he begin to chew. Now he has pregnant the wives.**” “Oh. Very good. Could you get me this herb, Jomo?” Jomo stopped and looked at him, his wise wizened face full of fond pity. “**It no work for white man, sah.**” “Oh, no. I



want to write about it.” Jomo shook his head. **“You go to *dibia* and you chew it there in front of him. Not for writing, *sah*.”** Jomo turned back to his watering, humming tunelessly. “I see,” Richard said, and as he went back indoors he made sure not to let his dejection show; he walked straight and reminded himself that he was, after all, the master. (ADICHIE, 2006, p. 92).

“Bom dia, Mister Richard, *sah*”, disse ele, no seu modo solene. **“Eu queria levar as frutas para o Harrison, para o caso do senhor querer, *sah*. Não peguei pra mim.”** Jomo pôs a sacola no chão e apanhou o regador. “Tudo bem, Jomo. Eu não quero fruta nenhuma”, disse Richard. “Falando nisso, será que você conhece alguma erva para homens? Para homens que estão tendo problemas com... com estar com uma mulher?” “Conheço, *sah*.” Jomo continuou regando as plantas como se essa fosse uma pergunta que ouvisse todos os dias. “Você conhece alguma erva para homens?” “Conheço, *sah*.” Richard sentiu o estômago saltar em triunfo. “Eu gostaria de ver como é, Jomo.” **“Meu irmão teve problema antes porque a primeira mulher dele não fica grávida e a segunda também não fica grávida. Aí tem uma folha que o *dibia* deu e ele mascou. Agora gravidou as duas.”** “Ah. Muito bom. Será que você consegue me arrumar essa erva, Jomo?” Jomo parou o que estava fazendo e olhou para ele, o rosto sensato sensatamente cheio de dó caridoso. **“Isso não funciona pra branco, *sah*.”** “Não, não. É que eu quero escrever sobre o assunto.” Jomo abanou a cabeça. **“O senhor vai no *dibia* e masca a folha na frente dele. Não pra escrever, *sah*!”** Jomo voltou a murmurar desafinado a música que cantava para regar. “Entendo”, disse Richard, e, ao voltar para dentro, fez questão de não mostrar o desapontamento; entrou direto em casa, lembrando-se de que o patrão era ele, afinal (VIEIRA, 2008[2019], p. 91).

Para traduzir as falas de Jomo com traços de *pidgin*, Vieira (2008[2019]) mantém a estratégia de transferência do *pidgin* inglês “*sah*”, contudo traduz essas falas com um discurso desprovido das supressões deliberadas de preposição e tempo verbal padrão dispostos no texto de partida. Portanto, ao traduzir “*I want take the fruits to Harrison in case you want, sah. I no take them for myself*” por “Eu queria levar as frutas para o Harrison, para o caso do senhor querer, *sah*. Não peguei pra mim”, obtém-se uma variação mais sofisticada na língua de chegada, o que leva a uma alteração no caráter discursivo do personagem. A troca de tempos verbais também persiste nas outras frases destacadas: Vieira (2008[2019]) omite “*he*” em “*Now he has pregnant the wives*”, que novamente se coordena com as normas editoriais de chegada, traduzida então para “Agora gravidou as duas”. Vieira (2008[2019]) cria uma nova forma lexical para expressar gravidez ao tornar a palavra em um verbo, aderindo à característica da escrita da autora. Observamos como não há omissão do contexto de poligamia de partida ao traduzir “*the first wife is not pregnant and the second wife is not pregnant*” como “a primeira mulher dele não fica grávida e a segunda também não fica grávida”. Por meio das estratégias de tradução desse trecho, o leitor terá acesso a um diálogo mais sofisticado do que previamente estabelecido no texto de partida, mas ainda assim é possível realizar uma leitura com indicações de estranhamentos intentados por Adichie no discurso do personagem.

Diante da complexidade concretizada pela necessidade de se traduzir variedades linguísticas, conforme determinado por Lefevre (1992), Lane-Mercier (1997) e Pym (2017), entendemos que as estratégias de tradução aplicadas por Vieira quanto ao *pidgin*, ainda que inconsistentes, comprovam um esforço da tradutora por não conduzir o texto traduzido a estereótipos das variedades linguísticas da língua portuguesa do Brasil. Pelo contrário, a tradutora preferiu omitir e induzir ao apagamento de alguns vocábulos a realizar comprometimento da identidade dos personagens.

### 3.3.2 Tradução de *code-switching*

*Half of a yellow sun*, como vimos anteriormente, é composto por elementos essenciais da tradição estilística da literatura igbo como, por exemplo, a presença de *code-switching* da língua inglesa para o igbo. Na edição de partida em inglês, os termos em igbo se apresentam em itálico, denotando a multiplicidade de línguas faladas pelos personagens e a hierarquia social entre os falantes de igbo e inglês. Deste modo, expõe-se também parte da cultura igbo.

No Exemplo 6, referente ao trecho retirado do primeiro capítulo da obra, em que Ugwu chega à casa de Odenigbo, apresenta-se a descrição inicial do personagem que viria a ser conhecido como o “patrão”. O diálogo é marcado pelo uso do inglês padrão; no entanto, abruptamente, o leitor se depara com a presença do *code-switching* para igbo. Nessa instância, é possível perceber mais apuradamente como Ugwu se sente em relação às línguas que o circundam. Sua admiração pelo inglês falado aparece logo na primeira página do livro; contudo, destaca-se, posteriormente, como se tornava um prazer ouvir o igbo entonado pelas bocas de quem muito falava inglês, ou seja, era um prazer ter sua cultura contemplada pelo colonizador.

A abordagem de Adichie para com o recurso do *code-switching* nesse excerto de texto é a de não apresentar seu significado, e caberá ao leitor ter conhecimento da língua estrangeira para compreender a fala de Odenigbo.

#### Exemplo 6

“Oh, yes, you have brought the houseboy. *I kpotago ya.*” Master’s Igbo felt feathery in Ugwu’s ears. It was Igbo colored by the sliding sounds of English, the Igbo of one who spoke English often. (ADICHIE, 2006, p. 5).

“Ah, claro, você trouxe o criado. *I kpotago ya.*” O ibo do Patrão parecia vaporoso aos ouvidos de Ugwu. Era um ibo tingido pelos sons escorregadios do inglês, o ibo de alguém que falava inglês com frequência. (VIEIRA, 2008[2019], p. 8).

Adichie (2006) traz para o texto de partida a expressão “*I kpotago ya*”. Para traduzir “*I kpotago ya*”. Vieira (2008[2019]) elege o procedimento de transferência de estrangeirismo, alinhando-se ao texto de partida. O leitor notará que não há outros recursos que traduzam a concepção da frase, e este trecho traduzido implica repetidas estratégias similares para resolver as ocorrências de *code-switching* no texto traduzido. Dessa maneira, efetua-se um maior estranhamento do texto para o leitor que não terá como compreender do que se trata a expressão do personagem. Cabe realçar, por vezes, que Adichie coloca vocábulos e expressões em igbo, para lembrar ao leitor (de partida) que o personagem pertence a uma comunidade multilíngue.

O Exemplo 7, a seguir, refere-se à primeira de uma diminuta parcela de explicitações que Adichie concede ao leitor sobre o igbo ao longo da obra. A explanação ocorrerá, entende o leitor, por ser recorrente o uso do termo “*nkem*” quando Odenigbo se refere a Olanna. Por esse ângulo, a carência de significado poderia dificultar a compreensão do texto.

### Exemplo 7

Her name was Olanna. But Master said it only once; he mostly called **her *nkem*, my own**. (ADICHIE, 2006, p. 29).

O nome dela era Olanna. Porém o Patrão só a chamou assim uma vez; o resto do tempo, ele a chamou de ***nkem* – só minha**. (VIEIRA, 2008[2019], p. 29).

Adichie (2006) apresenta a palavra igbo “*nkem*”, cujo significado dispõe em língua inglesa, “*my own*”. Para traduzir “*her nkem, my own*”, Vieira (2008[2019]) escolhe “*nkem* – “só minha” e continua a ajustar-se às características da obra de partida, alinhado-se ao estilo de Adichie, optando pela estratégia de transferência do estrangeirismo e mantendo a grafia em itálico. No caso em questão, substituiu a vírgula do texto de partida por travessão, dramatizando a tradução do significado “só minha”. Consideramos que o termo “*nkem*” aparece várias vezes ao longo do texto, portanto a explanação do que significa facilitará a compreensão do leitor.

Outro exemplo de *code-switching*, está no Exemplo 8, a seguir; o trecho que ocorre no capítulo 19, no início dos anos 1960, Ugwu e Harrison, o criado de Richard, conversam em frente a casa. Richard ainda com problemas para escrever seu livro, pensa em ir ao festival *ori-okpa*, na aldeia de Ugwu. Harrison é contrário a todos os costumes tradicionais da própria terra natal, e exclama para o adolescente sua incredulidade com a situação.

### Exemplo 8

“***Tufia!*** I don’t know why my master wants to see that devilish festival in your village,” Harrison said. (ADICHIE, 2006, p. 262).

“*Tufia, Deus não permita!* Sei lá por que meu patrão quer ver aquela festa diabólica lá na sua aldeia”, disse Harrison. (VIEIRA, 2008[2019], p. 243).

Adichie (2006) traz para o texto de partida a palavra igbo “*Tufia!*”. E e dá continuidade a fala de Harrison em inglês, sem adição de explanação do que havia sido exclamado pelo personagem. Para traduzir “*Tufia!*”, Vieira (2008[2019]) desviou-se da abordagem estratégica até então utilizada para lidar com *code-switching*, e optou por “*Tufia, Deus não permita!*”. A tradutora segue no engajamento com as características de escrita da autora, optando por realizar a transferência do estrangeirismo “*Tufia*”, e adicionando a explicação da expressão em português do Brasil “Deus não permita”. Esta estratégia nos levou a questionar qual a razão dessa diferença de abordagens estratégicas, o porquê de a tradutora não ter recorrido a esse mesmo procedimento para outras expressões com *code-switching* ao longo da obra e ter selecionado somente este trecho para aplicar uma explicação. Considerando que a tradução foi realizada há pouco mais de uma década, há a possibilidade de que poderia existir na época da produção desta tradução, um déficit de informações sobre as expressões igbos como dicionários físicos ou *on-line* que a impediram de acrescentar as traduções aos demais trechos com *code-switching*.

Os três exemplos apresentados ilustram os meios pelos quais Adichie serviu-se do *code-switching* para lembrar aos leitores que estão lendo falas de personagens de uma cultura diferente, multilíngue. Por vezes é possível entender a mensagem por conta do contexto da história ou mesmo por frases próximas a expressão; por conseguinte, Adichie assegura por si mesma, em algumas instâncias, a compreensão do leitor quanto ao texto. Contudo, há também instâncias na obra Adichie (2006, p.115) nas quais não há significados subentendidos ou escondidos na frase escrita. Quando assim ocorre, a autora opta por seguir sua escrita sem notas de rodapé, glossários ou explicações em todas as composições, que faz com *code-switching*, por exemplo, Adichie apresenta trechos com a expressão “*nee anya*” (ADICHIE, 2006, p. 12), com música cantada em igbo “*Nzogbo nzogbu enyimba, enyi...*” (ADICHIE, 2006, p.14), palavras como “*kunie*” e “*deje!*” (ADICHIE, 2006, p.113).

Ao analisar ambas as edições, a de partida e a traduzida, verificamos que não houve omissões dos termos igbo na tradução brasileira, ou seja, todos os *code-switching* foram traduzidos por Vieira com estratégias de transferência, conforme orientação de Lefevere (1992, p. 29). O destaque da língua igbo em itálico mantém-se, independentemente de sua posição na frase. Há apenas uma única instância (Exemplo 8), em que Beth Vieira, a tradutora, deliberadamente faz uma adição ao texto, isto é, inclui o significado da expressão igbo logo após a mesma para explicá-la sem retirar o *code-switching*. Esse comportamento,

que gera expectativas quanto a semelhantes estratégias ao longo do texto traduzido, não ocorre novamente com as demais incidências de *code-switching* na obra.

### 3.3.3 Tradução da relexificação

De acordo com o que salientado em prévios capítulos desta dissertação, a língua é um forte indicador da relação entre um indivíduo e determinado grupo social, portanto, através de marcadores discursivos, os indivíduos podem ser identificados como membros de determinados grupos linguísticos. Autores como Le Page e Tabouret-Keller (1985), Lane-Mercier (1997) e Igbonausi (2001) entendem o ato de fala e, doravante, a sua representação textual de padrão de discurso, como importante marcador que revela as afiliações étnicas, sociais de um indivíduo, manifestando assim sua identidade social.

O Exemplo 9, a seguir, traz um trecho de texto narrado pela perspectiva de Olanna no início dos anos 1960 e marca o primeiro registro de relexificação no texto. A passagem se situa na casa de Odenigbo, onde se reúnem vários professores universitários da Universidade de Nsukka, com o objetivo mais frequente de discutir política, tópicos estatais e ouvir poesia. Um dos feitos de Adichie com sua obra *Half of a yellow sun* (2006) foi incorporar aos personagens elementos de identidade que os marcassem como pertencentes a uma dada classe social, etnia e formação acadêmica. Para tal, a autora uniu ao diálogo de certos personagens, por exemplo, registros de fala, como demonstrado com a relexificação de Okeoma, célebre intelectual entre seus conhecidos. A bela Olanna é apresentada ao grupo de intelectuais e surpreendida com o elogio de Okeoma ao compará-la com um ser mítico.

Ao situar a história na Nigéria, o registro do personagem nigeriano recorrerá a suas raízes linguísticas a depender de seu contexto social. Adichie faz referência a “*water mermaid*”, que em seu país remete ao entendimento de que sereias são seres de inigualável beleza, e ao adicionar que é da água, faz uma reduplicação para enfatizar essa crença.

#### Exemplo 9

“I’m Okeoma,” the man with the tangled mop of uncombed hair said. “I thought Odenigbo’s girlfriend was a human being; he didn’t say **you were a water mermaid**.” (ADICHIE, 2006, p. 61-62).

“Eu sou Okeoma”, disse um homem com uma vasta cabeleira desgrenhada. “Eu achava que a namorada do Odenigbo fosse um ser humano; ele nunca disse que **você era uma sereia**.” (VIEIRA, 2008[2019], p. 56-57).

Adichie (2006) apresenta no texto de partida a expressão “*you were a water mermaid*” para descrever Olanna. Para traduzir “*you were a water mermaid*”, Vieira (2008[2019]), optou

por “você era uma sereia” preferindo a estratégia que omite a redundância na língua de chegada, que seria “você era uma sereia da água”. Ao traduzir esse trecho, a tradutora poderá pensar que Adichie gerou uma tautologia, visto que sereias mitologicamente vivem na água; assim não haveria necessidade de traduzir esse detalhe dado por Okeoma, “*water mermaid*”. Essa estratégia tradutória alinha-se à compreensão cultural do leitor brasileiro. Cabe apontar que o texto de partida foi primeiramente publicado nos EUA; portanto seus leitores de partida também partilharam da visão de tautologia da frase em destaque; contudo, a expressão relexificada foi mantida na edição norte-americana. O estranhamento provocado pela expressão relexificada foi apagado do texto traduzido.

O Exemplo 10 traz um trecho da parte dois da obra, ao final dos anos 1960, no capítulo 18, que é exposto pela narrativa de Ugwu. Nesse período, as pessoas de origem igbo começaram a sofrer ataques, perseguições: Biafra está instaurada como República, porém encontra dificuldades para manter sua população segura. No trecho a seguir, Olanna e Odenigbo decidem se casar e realizar uma pequena cerimônia de matrimônio. Ugwu relata para o leitor o que ocorre durante esse dia; por meio desse relato, o leitor se aproxima de certas particularidades culturais presentes na história dos personagens, mais especificamente a presença de um “*rain-holder*”. Segundo Aboh e Uduk (2016, p. 9), esse “*rain-holder*” faz parte de um grupo de pessoas com poderes espirituais na Nigéria, que são capazes de controlar a chuva, impedindo assim que casamentos sejam arruinados pela natureza.

### Exemplo 10

Master found a **rain-holder** on the wedding day. The elderly man arrived early and dug a shallow pit at the back of the house, made a bonfire in it, and then sat in the thick of the bluish smoke, feeding dried leaves to the fire. (ADICHIE, 2006, p. 250).

O Patrão achou um “**para-chuva**” no dia do casamento. O velhinho chegou cedo, cavou uma cova rasa no quintal da casa, fez uma fogueira e, depois, sentou-se em meio à fumaça azulada, alimentando o fogo com folhas secas. (VIEIRA, 2008[2019], p. 225).

Adichie (2006) traz para o texto de partida a expressão “*a rain-holder*”. Este costume de cerimônias matrimônias nigerianas não é comum ao leitor brasileiro, uma vez que este costume não apresenta-se, geralmente, nos casamentos do Brasil. Para traduzir “*a rain-holder*” Vieira (2008[2019]) opta por “um para-chuva”, escolhendo o procedimento de tradução literal e adicionando aspas à expressão, indicando assim ao novo leitor a particularidade cultural da figura apresentada pelo texto de partida. Até então, Vieira dá indicações de realizar estratégias mais alinhadas à cultura de chegada, tomando cuidado para identificar para os leitores do sistema brasileiro, quando possível, a presença de elementos da cultura de partida.

O Exemplo 11, a seguir, traz um excerto da parte 1 da obra, no início dos anos 1960, Capítulo 3, com a perspectiva de Richard. Em uma comemoração na casa de Kainene, empresária de sucesso, irmã de Olanna e sua companheira romântica, Richard é introduzido ao Major Udodi. Prontamente, o Major começa a conversar com Kainene, expondo a situação de exploração feminina dos britânicos para com as mulheres africanas. Ao fim do monólogo questiona o porquê de Kainene ter se juntado a Richard, visto que ela não passava por necessidade financeira e era filha de um “*Big Man*”. No que concerne ao espaço e tempo apresentados na obra, o Exército inglês e figuras influentes da Inglaterra estavam mais intensamente posicionados nas políticas nigerianas. Nesse contexto, as relações entre homens e mulheres ocorriam de maneira exploratória. Homens influentes do *Commonwealth* trocavam dinheiro e objetos como chá, comida e roupas, por relações sexuais com mulheres empobrecidas do continente africano. Na sociedade nigeriana, “*Big Man*” não descreve o tamanho físico de um homem, mas a influência que ele exerce em alguma área da sociedade. As autoras Aboh e Uduk (2016, p. 9) afirmam que a expressão pode ter conotação pejorativa.

### Exemplo 11

“[...] But you are a **Big Man’s daughter**, so what are you doing with him?” (ADICHIE, 2006, p. 102).

“[...] Mas você é **filha de um dos bambambãs**, portanto o que está fazendo com ele?” (VIEIRA, 2008[2019], p. 99).

Para traduzir “*a Big Man’s daughter*”, Vieira (2008[2019]) procede com estratégia de equivalência e alteração das maiúsculas para minúsculas no texto traduzido, trazendo aos leitores a expressão “a filha de um dos bambambãs”. A tradutora se alinha ao contexto cultural brasileiro, observando a temporalidade do vocábulo que seria mais comum a um falante nos anos 60 do que a outras pessoas do século XXI. Essa observação do contexto temporal alinha a fala traduzida do Major Udodi ao tempo da história em análise, e apresentando expressão conhecida ao novo leitor, portanto, a tradutora demonstra-se alinhada à cultura do Brasil.

O Exemplo 12, apresentado a seguir, ocorre no início dos anos 1960, e é narrado por Olanna. A personagem se encontra com seu ex-namorado muçulmano, Mohammed, que recebe a notícia de que Olanna irá para Nsukka e viverá com Odenigbo. Em uma pequena crítica frente a nova relação romântica de Olanna, Mohammed censura o cabelo trançado dela como parte do gosto de Odenigbo, comparando-a pejorativamente a um “*bush woman*” – mulher que vive em pequena aldeia sem acesso a comodidades da cidade, sem conhecimentos urbanos ou educação acadêmica em inglês.

## Exemplo 12

“What did you do to your hair?” he asked. “It doesn’t suit you at all. Is this how your lecturer wants you to look, like a **bush woman**?” Olanna touched her hair, newly plaited with black thread. “My aunty did it. I quite like it.” “I don’t. I prefer your wigs.” (ADICHIE, 2006, p. 55).

“O que você fez no cabelo?”, perguntou Mohammed. “Não fica bem em você. É assim que seu professor quer você, igualzinha a uma **camponesa**?” Olanna tocou nos cabelos recém-trançados com um fio negro. “Foi minha tia que fez. Eu gostei.” “Pois eu não. Prefiro as suas perucas.” (VIEIRA, 2008[2019], p. 51).

Adichie (2006) apresenta no texto de partida a expressão “*bush woman*”. Para traduzir, Vieira (2008[2019]) opta por “camponesa”, com o procedimento de equivalência, aparentemente em consonância com a conotação oferecida pela cultura de partida, visto que um termo mais popular no Brasil seria “caipira”. A expressão “*bush woman*” é utilizada pelo personagem Mohammed para diferenciar o aspecto físico de Olanna, considerada uma beleza, de uma mulher que não nasceu na cidade e possivelmente não tem acesso aos meus cuidados de beleza que Olanna. Possivelmente para traduzir o sentido pejorativo intencionado na expressão do texto de partida, a tradutora poderia utilizar da expressão “bicho do mato”.

O Exemplo 13 traz um excerto de texto que aparece na parte quatro da obra, ao final dos anos 1960, no capítulo 26. Aqui, novamente surge um termo empregado por Adichie anteriormente. A guerra já está instaurada; cidades igbos tornaram-se alvo de bombas e invasões militares, e Ugwu, Olanna, Baby e Odenigbo fogem para lugares cada vez mais distantes de Nsukka. Em uma das pequenas cidades em que encontraram refúgio, Ugwu conhece Eberечи, moça igbo que se interessa pelo adolescente ao ouvi-lo falar em inglês e ao saber que ele dá aulas para as crianças mais novas. Ao receberem notícias de que o Exército de Biafra estava conquistando território, Eberечи caçoa da pronúncia de um dos comentaristas.

## Exemplo 13

Eberечи giggled and whispered to Ugwu, “**Bush man**. He does not know it is Bee-afra, not Bayafra.” Ugwu laughed. (ADICHIE, 2006, p. 289).

Eberечи riu e cochichou para Ugwu: “**Nasceu no mato**. Não sabe que é Bi-afra e não Ba-iafra.” Ugwu riu também. (ADICHIE, 2008, p. 337).

Adichie (2006) traz para o texto de partida “*Bush man*”. Para traduzir essa expressão, Vieira (2008[2019]) optou por “Nasceu no mato”. A tradutora apresentou no excerto em questão estratégia de transposição, e em decorrência dessa abordagem estratégia Vieira aparece tentar manter a pretensão ofensiva da expressão no texto de partida. Contudo, na sua opção se perde o sentido pejorativo na fala da personagem, esta ocorrência contrasta com a



prévia estratégia de tradução realizada por Vieira (2008[2019]) no Exemplo 12, a qual conseguiu levar ao leitor do texto traduzido a condição ofensiva da expressão.

O Exemplo 14, a seguir, traz um trecho de texto que ocorre no início dos anos 60. Olanna está em Kano para visitar a família de sua mãe. Ao conversar sobre seus futuros planos, Olanna informa que planeja se mudar para Nsukka, viver com Odenigbo e lecionar na universidade. Arize surpreende-se com as ideias da prima, pois a percepção social em sua sociedade na época da interação posicionava a mulher para o casamento, e não para aprofundar conhecimentos acadêmicos ou trabalhar. Mais incompreensível ainda seria a posição de mulher moderna figurada por Olanna, que não se importa com matrimônio. No Exemplo 14, há a apresentação do discurso de Arize, prima de Olanna, que não teve a oportunidade de estudar tanto quanto ela. Em sua fala, Arize expressa seu desejo de se casar.

#### Exemplo 14

Arize's round eyes were admiring and bewildered. "It is only women that know **too much Book** like you who can say that, Sister. **If people like me who don't know Book wait too long, we will expire.**" Arize paused as she removed a translucently pale egg from inside the chicken. "**I want a husband today and tomorrow, oh! My mates have all left me and gone to husbands' houses.**" (ADICHIE, 2006, p. 51).

"Só mulheres que têm **todo esse estudo** feito você podem dizer uma coisa dessas, irmã. **Se as pessoas como eu, que não têm estudo, esperarem muito mais, vamos todos acabar extintos.**" Arize parou de falar uns instantes, enquanto tirava um ovo translucidamente pálido de dentro da galinha. "**Eu quero um marido hoje, amanhã e sempre, e como quero!** Minhas colegas todas já me deixaram e foram para a casa dos maridos." (VIEIRA, 2008[2019], p. 48).

Para traduzir da primeira frase do texto de partida, "*too much Book*", Vieira (2008[2019]) escolhe "todo esse estudo", apresentando estratégia de modulação de "*Book*" por "estudo", substituindo a grafia em maiúscula por minúscula. Para traduzir a segunda frase — "*If people like me who don't know Book wait too long, we will expire*" —, Vieira opta por "Se as pessoas como eu, que não têm estudo, esperarem muito mais, vamos todos acabar extintos". Nessa frase, a tradutora opta por realizar a estratégia de modulação com a recorrência de "*Book*" para "estudo", apresentando também inclusão de vírgulas, conferindo à frase pausas que não existiam antes na fala da personagem no texto de partida. Vieira também opta por traduzir "*we will expire*" por "vamos todos acabar extintos", alongando a fala de Arize e incorporando a ela um registro de fala mais sofisticado do que é apresentado no texto de partida. Para traduzir "*I want a husband today and tomorrow, oh!*" Vieira opta por "Eu quero um marido hoje, amanhã e sempre, e como quero!". Vieira traduz essa frase com estratégia de tradução literal e adição, substituindo o exclamativo "*oh!*" por "e sempre, e como quero!", e essa alteração reforça a vontade de se casar de Arize para o novo leitor e

alinha-se à cultura do texto traduzido ao omitir “oh!”, o qual não é , geralmente, costumeiro adotar ao final das falas no Brasil.

Diante do que foi apontado até aqui, cabe destacar que os exemplos 9 a 14 analisados compõem excertos de texto de *Half of a yellow sun* (2006) e *Meio sol amarelo* (2008[2019]) que trazem à luz o uso da relexificação nas falas e narrativas dos personagens, de maneira a marcar sua identidade como de naturalidade nigeriana. Torna-se mais explícita a tendência da tradutora de operar as estratégias de tradução com um alinhamento maior à cultura de chegada, por vezes optando por vezes mesmo por um apagamento das conotações sociais injetadas nas expressões de partida. Assim, confirma a consideração prévia de Klinger (2015, p.2), de que tradutores, por muitas vezes, têm o hábito de apagar ou diluir os traços de hibridismo, afetando a representação mental dos personagens, na mente do novo leitor.

### 3.3.4 Tradução de repetição

No Exemplo 15, a seguir, o trecho de texto ocorre no início dos anos 1960, em uma das reuniões intelectuais composta por Odenigbo e seus amigos, quando uma discussão a respeito da forma pela qual procedeu Balewa quanto ao teste de bombas francesas na Argélia, ocasionando em um desacordo político com os franceses. Odenigbo defende que a postura de rompimento com a França acontece devido ao acordo de defesa que Balewa tinha com a Inglaterra; assim, seria feito a seguir tudo o que a Grã-Bretanha determinasse. Odenigbo, enfaticamente, discursa sobre o “período de grande perversidade branca” sob o qual os países africanos vivem. Para enfatizar a responsabilidade do grupo dominante em diversas outras instâncias que impactam os países subjugados às potências eurocêntricas que exercem domínio político, o personagem repete o pronome “*they*” num total de cinco vezes em sua fala, marcando seu discurso e evidenciando o grupo de pessoas a quem se refere.

#### Exemplo 15

“We are living in a time of great white evil. **They** are dehumanizing blacks in South Africa and Rhodesia, **they** fermented what happened in Congo. **They** won’t let American blacks vote, **they** won’t let the Australian Aborigine vote, but the worst of all is what **they** are doing here.” (ADICHIE, 2008, p. 110).

“Estamos vivendo num período de grande perversidade branca. **Os brancos** estão desumanizando os negros da África do Sul e da Rodésia, **fermentaram** o que ocorreu no Congo, **não querem** deixar os negros norte-americanos votar, **não querem** deixar os aborígenes australianos votar, mas o pior de tudo é o que **estão fazendo** aqui. (VIEIRA, 2008[2019], p. 125).

Para a tradução de “*they*”, Vieira (2008[2019]) substituiu o pronome por “brancos” na primeira ocasião em que “*they*” aparece no texto de partida, talvez para explicitar aos leitores

a quem Odenigbo se refere. Nas três recorrências seguintes de “*they*”, Vieira opta pelos verbos conjugados “fermentaram” e “não querem”. Na quinta ocorrência do pronome, Vieira o remove da tradução.

Com base em Barbosa (2020, p. 73), podemos inferir que ao seguir com a estratégia de transposição, Vieira (2008[2019]) pode ter agido por opção própria para evitar o excesso de uso do pronome, considerado deselegante na cultura de chegada; nesse contexto, Vieira claramente seguiu esse modelo de escrita. Contudo, observamos que essa estratégia de tradução rompeu a articulação de Odenigbo quanto ao sujeito “*they*”, enfraquecendo o efeito causado pelo reforço de sua repetição, de modo a distorcer a composição emocional da fala de Odenigbo. Essa abordagem estratégica da tradutora, trouxe algum impacto prejudicial para o novo leitor.

A repetição é frequentemente utilizada na língua oral dos personagens representados por Adichie, independentemente da região ou do status social. No Exemplo 16, o trecho apresentado ocorre no final dos anos 1960, na parte quatro do livro, — Olanna está em uma cidade repleta de refugiados, recém-abalada por ataques de bombas. O excerto, a seguir, apresenta uma conversa entre Olanna e a Sra. Muokelu, sua colega de trabalho, em que passam a falar sobre Special Julius, um soldado de Biafra que aparenta ser corrupto.

Ao longo de *Half of a yellow sun*, Adichie faz uso de diferentes abordagens para expressar a repetição nos diálogos dos personagens e enfatizar aspectos sociais e culturais que circundam os personagens da obra. Ademais de descrever a repetição, como visto no Exemplo 15 anterior, há, a seguir, a característica de marcar a repetição de reforço intencionalmente com hifens. A linguagem da Sra. Muokelu, no texto de partida, não segue completamente o padrão normativo da língua inglesa, mas implementa pequenas repetições que servem para atentar o leitor ao tipo de serviços que Special Julius realiza “*small-small contracts*” e a reprovação ao se mencionar “*young-young girls*”.

### Exemplo 16

“I am not saying he does not do **small-small contracts** with the army, but he sells forged passes. His brother is a director and they do it together. It is because of them that all sorts of crooks are running around with special passes.” Mrs. Muokelu finished a braid and patted Baby’s hair. “[...]. And you need to hear what he does with those **young-young girls** that crawl around looking for sugar daddies”. (ADICHIE, 2006, p. 349).

“Não estou dizendo que ele não faça **um servicinho aqui outro ali** para o exército, mas que ele vende passes falsificados, isso vende. O irmão dele é do governo e eles fazem isso juntos. É por causa deles que tudo quanto é tipo de malandro anda de um lado para outro, com passes especiais.” A professora Muokelu terminou uma trança e deu um tapinha no cabelo de Baby. “[...]. E você precisava ouvir o que ele faz com

aquelas **jovens mocinhas** que andam por aí, à procura de homens endinheirados. (VIEIRA, 2008[2019], p. 309).

Para traduzir “*small-small contracts*”, Vieira escolheu por “um servicinho aqui outro ali”. Para traduzir “*young-young girls*”, Vieira substituiu a expressão por “jovens mocinhas”. Podemos afirmar que as estratégias de modulação por expressões aproximam as falas da personagem à prática discursiva de costume do leitor de chegada. Ainda que não apaguem o significado do texto de partida, geram uma tendência à domesticação dos traços da linguagem e do próprio estilo da autora.

O Exemplo 17, referente à parte dois da obra, ao final dos anos 1960, traz o deslocamento da família de Odenigbo e Olanna para cada vez mais longe de Nsukka. As condições que davam qualidade de vida à família começam a decair; há um influxo de pessoas qualificadas demais para poucas vagas de emprego. Até mesmo Olanna, que durante o período pré-guerra era empossada do título de professora universitária de Sociologia na Universidade de Nsukka, não poderia trabalhar durante os conflitos interno em diretórios. Apesar de tudo, conseguiu arranjar emprego como professora de uma escola primária. Segundo a personagem, esse seria seu esforço para auxiliar a ganhar a guerra. A expressão “*win-the-war*” aparece quatro vezes ao longo desse excerto, e Olanna observa a melodia que a repetição detinha.

### Exemplo 17

She would teach at the primary school, her own **win-the-war effort**. **It did have a certain melody to it: win-the-war, win-the-war, win-the-war**. She hoped Professor Achara had found them accommodation close to other university people so that Baby would have the right kind of children to play with. (ADICHIE, 2006, p. 232).

Ela daria aula no primário, esse seria seu esforço para **vencer a guerra, vencer a guerra**. Torcia para que o professor Achara encontrasse acomodação perto de outros professores universitários, para que Baby tivesse o tipo certo de criança com quem brincar. (VIEIRA, 2008[2019], p. 219).

Para traduzir “*win-the-war effort, It did have a certain melody to it: win-the-war, win-the-war, win-the-war*”, Vieira substituiu por “vencer a guerra, vencer a guerra”, omitindo as demais repetições e apagando a frase “*It did have a certain melody to it: win-the-war, win-the-war, win-the-war*”. Com isso, é possível afirmar que a tradutora apagou traços de ritmo e repetição propositalmente inseridos no texto de partida, os quais marcavam o começo das desilusões da personagem com a guerra, com as precárias condições que se tornaram cada vez piores a cada deslocamento em direção ao interior do país. Portanto, podemos inferir que a omissão da repetição e da frase no trecho analisado, acarreta um enfraquecimento da figura de linguagem em questão utilizada para dar mais expressões, e sentimentos à obra de Adichie.

Ainda quanto às palavras repetidas nos diálogos de *Meio sol amarelo* (2008), o Exemplo 18 apresenta, ao final de 1960, na parte dois da obra, a situação política que se encontra duvidosa. Há rumores de que a saída de igbos da Nigéria será proibida; a mãe de Olanna vai até a casa de sua filha para pedir-lhe que siga com os pais para a Inglaterra, onde estarão a salvo. Ao conversar com a mãe e perguntar como ela estava, a mãe de Olanna gesticula como para dizer que estava mais ou menos. Ao falante de inglês uma das respostas mais comuns quando alguém lhe pergunta como está é dizer “*so-so*”, ou seja, “mais ou menos”.

### Exemplo 18

Her mother shrugged in the way that was meant to say **so-so**. (ADICHIE, 2006, p. 235).

A mãe encolheu de ombros, sua maneira de dizer que as coisas estavam **assim-assim**. (VIEIRA, 2008[2019], p. 222).

Para traduzir a resposta “*so-so*”, Vieira traduz por “*assim-assim*”, realizando tradução de repetição com hífen, traço comum à característica de estilo de Adichie quanto a essa figura de linguagem. Porém, no texto de partida, Adichie (2006) aparentemente não expressa em “*so-so*” a repetição intencional aparente em outros trechos (Exemplos 15, 16 e 17). A abordagem estratégica de Vieira nesse trecho possivelmente é utilizada para mostrar tal característica estilística que compõe o texto de Adichie. Contudo, essa estratégia de tradução não ocorre novamente ao longo dos capítulos, tornando-se um momento singular no texto.

Ao ilustrar exemplos de repetição de léxicos nos diálogos dos personagens, Adichie está indo ao encontro a uma marca da oralidade de sua cultura, destacando para os leitores traços identitários de sua comunidade linguística. Os Exemplos compilados que apresentam essas características estilísticas e linguísticas de Adichie no texto de partida e suas respectivas traduções demonstram que a tradutora Beth Vieira veicula esses aspectos de maneira mais domesticadora, optando por alinhar-se à cultura textual de chegada, confirmando, segundo Ben-Ari (1988) e Abdulla (2002), uma distorção de certas dimensões textuais do texto de partida e ofuscando a carga emocional de certas falas. O Exemplo 18 dessa seção nos faz questionar se a tradutora havia percebido a característica em questão durante o processo de tradução e decidira compensar por outras omissões que havia realizado no decorrer do texto traduzido.

### 3.3.5 Tradução de polissíndeto

Como visto anteriormente, os autores Jegede (2010) e Abdulla (2002) destacam que o uso das figuras de linguagem empoderam o ritmo, as emoções, as vívidas imagens da prosa, uma vez que auxiliam informações a não serem facilmente esquecidas por leitores.

No Exemplo 19, a seguir, na parte dois da obra, ao final dos anos 1960, apresentamos trecho no qual Richard está em um aeroporto na Nigéria lembrando a paixão que sente por Kainene, alegre pela ideia de pedi-la em casamento.

Subitamente, soldados nigerianos invadem o saguão, isolam indivíduos igbos – passageiros ou trabalhadores – e demandam que falem “*Allahu Akbar*” para situarem a diferença étnica pelo sotaque. Richard testemunha o jovem atendente Nnaemeka, com quem acabara de conversar, ser assassinado por não conseguir expressar a fala da forma esperada. Em seguida, os soldados matam todos os igbos presentes. O trecho do texto seguinte é destacado com o intuito de demonstrar a figura do polissíndeto na narrativa de Richard, recurso utilizado para pontuar a drástica ação ocorrida no aeroporto, descrevendo ao leitor o tormento da situação vivida.

No Exemplo 19, constatamos que o ritmo é intensificado cinco vezes pelo polissíndeto “*and/e*”. Contudo, a recorrência do vocábulo é desencorajada por parte das normas das editoras e a gramática da cultura de chegada que solicitam uma omissão ou variação em seu lugar. No caso, as ações dos soldados haviam sido exacerbadas pelo uso dos polissíndetos e a falta de vírgulas para marcar o espaço de tempo no texto de partida, o que ocasiona uma descrição intensa e rápida na qual não é dado tempo de reagir, tal qual o cenário descrito.

### Exemplo 19

Nnaemeka knelt down. Richard saw fear etched so deeply onto his face that it collapsed his cheeks and transfigured him into a mask that looked nothing like him. He would not say **Allahu Akbar** because his accent would give him away. Richard willed him to say the words, anyway, to try; he willed something, anything, to happen in the stifling silence and as if in answer to his thoughts, the rifle went off and Nnaemeka’s chest blew open, a splattering red mass, and Richard dropped the note in his hand [...]The soldiers ran out to the tarmac **and** into the aeroplane **and** pulled out Igbo people who had already boarded **and** lined them up **and** shot them **and** left them lying there, their bright clothes splashes of colour on the dusty black stretch. (ADICHIE, 2006, p. 152-153).

Nnaemeka ajoelhou-se. Richard viu o medo entranhado tão lá no fundo que as bochechas caíram e o transfiguraram numa máscara que não parecia em nada com ele. Nnaemeka não poderia dizer “**Allahu Akbar**”, **Deus é grande**, porque seria traído pelo sotaque. Mesmo assim, Richard queria que ele dissesse as palavras; queria que algo, qualquer coisa, acontecesse no silêncio sufocante e, como se em resposta a seus pensamentos, o rifle disparou e o peito de Nnaemeka se abriu, uma massa vermelha espedaçada; o bilhete caiu da mão de Richard. [...] Os soldados correram pela pista, **entraram** no avião, **tiraram** à força os ibos que já tinham subido, **enfileiraram** todos eles, **fuzilaram** e **deixaram-nos** ali, as roupas de estampados vivos feito manchas coloridas na faixa preta empoeirada. (VIEIRA, 2008[2019], p. 172).

Para traduzir “*The soldiers ran out to the tarmac and into the aeroplane and pulled out Igbo people who had already boarded and lined them up and shot them and left them lying there, their bright clothes splashes of colour on the dusty black stretch.*”, Vieira (2008[2019]) substituiu o polissíndeto “*and*”, repetido cinco vezes no texto de partida por “Os soldados correram pela pista, **entraram** no avião, **tiraram** à força os ibos que já tinham subido, **enfileiraram** todos eles, **fuzilaram** e **deixaram-nos** ali, as roupas de estampados vivos feito manchas coloridas na faixa preta empoeirada”.

No lugar do aditivo “e”, Vieira (2008[2019]) escolhe conjugar, por cinco vezes, os verbos no pretérito perfeito “entraram/tiraram/enfileiraram/fuzilaram/deixaram” e inclui o assíndeto para complementar as normas gramaticais da cultura de chegada. A inviabilidade do polissíndeto ocasionada pela gramática na chegada é compensada com o ritmo do “-aram” dos verbos que trazem a musicalidade à tona. Além da omissão do polissíndeto, Vieira escolhe fazer a transferência de estrangeirismo com diluição no texto quando traduz *Allahu Akbar* por “*Allahu Akbar*”/ *Deus é grande*, incluindo aspas para indicar que a explicação se refere a saudação a Allah.

A tradução de Vieira ocorre por uma substituição do polissíndeto pelo assíndeto; assim o aditivo “e” é omitido. O recurso estilístico do assíndeto apresenta uma ênfase dos principais termos de uma frase, pois os configura sem conectores. Elizabeth Blettner (1983) destaca que Aristóteles recomendava o uso desse recurso apenas para os discursos orais, mas ponderava que, quando adequadamente utilizado na escrita, o procedimento também conseguiria atingir força dramática. Blettner (1983) afirma ainda que as orações sem conectores, geralmente marcadas pela pontuação com vírgulas, podem convergir a atenção do leitor para os nomes ou verbos que a serem destacado. No mais, obtém-se, desse modo, a concisão como vantagem estilística, pois o recurso, se usado em excesso, pode afetar até o ritmo da narrativa.

O Exemplo 20, apresentado a seguir, ocorre ao final dos anos 60 e tem cenário narrado pela perspectiva de Olanna, que se dirige à casa de um antigo conhecido a fim de pedir ajuda para transferir Odenigbo, seu marido, para outro trabalho, já que ele se encontra cada vez mais depressivo, desesperançado, recorrendo à bebida para esquecer os problemas da guerra. Em meio à escassez de provisões, de alimentos, e diante das mudanças para ambientes cada vez mais precários durante o conflito de Biafra, Olanna é defrontada com a riqueza da família Ezekia, que esbanja uma falta de empatia com a realidade de seus contemporâneos, evocando na personagem uma sensação de afronta perante a corrupção apresentada.

### **Exemplo 20**

“[...] Can you help transfer him somewhere else?” The words moved slowly out of Olanna's mouth **and** she realized **how much** she hated to ask, **how much** she wanted to get it over with **and** leave this house with the red rug **and** the matching red sofas **and** the television set **and** the fruity scent of Mrs. Ezeka's perfume. (ADICHIE, 2006, p. 459).

“[...] Será que não poderia transferi-lo para um outro cargo?” As palavras saíram lentas da boca de Olanna e ela percebeu então **o quanto** odiava ter de pedir a ele, **o quanto** queria acabar logo com aquilo e deixar a casa de tapetes vermelhos e sofás combinando, o aparelho de televisão e o aroma frutado do perfume da sra. Ezeká. (ADICHIE, 2008[2019], p. 378).

Para traduzir “*The words moved slowly out of Olanna's mouth and she realized how much she hated to ask, how much she wanted to get it over with and leave this house with the red rug and the matching red sofas and the television set and the fruity scent of Mrs. Ezeká's perfume*”, Vieira (2008[2019]) opta por “As palavras saíram lentas da boca de Olanna e ela percebeu então **o quanto** odiava ter de pedir a ele, **o quanto** queria acabar logo com aquilo e deixar a casa de tapetes vermelhos e sofás combinando, o aparelho de televisão e o aroma frutado do perfume da sra. Ezeká”. O polissíndeto “*and*” aparece por cinco vezes para auxiliar a descrever o opulente cenário da casa da família Emezeka em contraste à falta de tudo na casa de todos os outros biafrenses. Além disso, tem apoio na repetição de “*how much*” no texto de partida. O texto de partida contém cinco “*and*” e nenhuma vírgula entre as últimas quatro repetições da adição, enquanto a tradução transpôs quatro “e”, omitiu o quarto “*and*” da frase “*and the television set*”, adicionando, em vez disso, uma vírgula. Por meio dessa estratégia de tradução, Vieira aparenta alinhar-se mais à cultura de chegada; entretanto, o ritmo presente no texto de partida não é omitido ao ser traduzido. Os leitores ainda são informados da descrição de Olanna e percebem o sentimento por ela manifestado.

De acordo com os exemplos citados, observamos que a tradutora tende a se alinhar à cultura de chegada, ocasionando, então, uma tendência à tradução domesticadora quanto ao polissíndeto. Essa configuração não apaga informações necessárias à compreensão dos cenários ou das descrições dadas pelos personagens no texto de partida, ainda que altere a formatação do estilo de Adichie.

### 3.3.6 Tradução de marcadores culturais

Nesta seção “*marcas culturais*”, isto é, elementos específicos que constituem desafios para o tradutor, uma vez que oferecem informações sobre o país, a cultura e as características sociais do texto de partida ou da tradução; e ao serem traduzidos geram estratégias tradutórias específicas, algumas destas possivelmente provocam o distanciamento do seu texto de partida.



Nos trechos que se seguem abaixo, observaremos marcas culturais relacionadas a vestimentas, gastronomia, edificações e formas de tratamento.

O Exemplo 21, a seguir, traz um trecho de texto que ocorre no início dos anos 60, na aldeia de Ugwu. O personagem descreve a sua família e seu interesse amoroso, a jovem Nnesinachi. Infelizmente, para Ugwu, os dois personagens partilham da mesma *umunna*, de alguma forma são parentes e, portanto, nunca poderiam se casar. Ao descrever fisicamente Nnesinachi, Ugwu menciona que ela usava um “*wrapper*”, que se fosse colocado mais baixo facilitaria a visão sensualizada do corpo da moça.

Segundo Leslie Rabine (2020), o “*wrapper*” é uma vestimenta particular a certas regiões da África — roupa cuja fabricação pode variar de simples tecidos e padrões a tecidos de alta qualidade extremamente elaborados e estilizados ao redor dos quadris ou do torso, a depender do estilo da época. São usados em grande maioria por mulheres, e mais raramente por homens. Essa vestimenta é um item cultural específico, bastante enraizado na cultura nigeriana, e não há um correspondente equivalente na cultura de recepção (Brasil), o que acaba tornando o item em análise um desafio da tradução da obra.

### Exemplo 21

[...] or just sitting outside looking after her younger siblings, her **wrapper** hanging low enough for him to see the tops of her breasts. (ADICHIE, 2006, p. 9).

[...] ou então apenas sentada na porta de casa, olhando os irmãos, os **panos** enrolados com displicência no corpo, mostrando a parte de cima dos seios. (VIEIRA, 2008[2019], p. 17).

Para traduzir “*wrapper*”, Vieira escolhe substituir com um termo generalizado da cultura de chegada, evitando assim conflitos culturais. Newmark (1988, p. 97) informa que, de modo geral, roupas nacionais, quando distintas, não são traduzidas – é o caso de *kimono*, *kaftan*, *jubbah*, *sari* –, mas as roupas podem ser compreendidas por leitores da cultura de chegada se houver um substantivo genérico ou se um classificador for adicionado. Também poderá ser trocado por termos genéricos simples em referência à vestimenta nomeada. Contudo, afirma Newmark (1988, p. 97, tradução nossa), o tradutor “terá de ter em mente que a função dos termos genéricos para roupa é aproximadamente constante, indicando a parte do corpo que está coberta, mas as descrições podem variar a depender do material usado e do clima”<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> “it has to be borne in mind that the function of the generic clothes terms is approximately constant, indicating the part of the body that is covered, but the description varies depending on climate and material used.”

Como visto acima, o texto de partida traz a perspectiva de uma tríade de personagens; entre os fatores que caracterizam a escrita de Adichie, está a descrição sucinta da realidade que circunda seus personagens narradores. Em relação a outras vestimentas próprias da cultura de partida, o Exemplo 22 apresenta a descrição visual do Chefe Okonji, personagem que os pais de Olanna tentaram subornar em troca de relações sexuais com a filha.

### Exemplo 22

Chief Okonji stood in front of her. His *agbada* was embroidered with gold thread around the collar. She looked at his neck, settled into rolls of fat, and imagined him prying the folds apart as he bathed. (ADICHIE, 2006, p. 1).

Chefe Okonji parou na frente dela. Seu *abadá* era bordado com fios de ouro, em volta da gola. Ela olhou para o pescoço dele, viu os rolos de banha e imaginou-o remexendo neles, na hora do banho. (VIEIRA, 2008[2019], p. 45).

Ao traduzir "*His agbada*", Vieira escolhe "Seu *abadá*", com a estratégia de equivalência. Em virtude das crescentes interações comerciais entre Brasil e África, certos estilos e modas têm se inserido no Brasil; com isso, torna-se mais comum aos leitores do texto de chegada a compreensão do objeto. Consideramos, então, que havendo a possibilidade do termo equivalente, a tradutora realiza procedimentos de tradução que levam o texto ao leitor de chegada.

Os Exemplos 23 e 24, a seguir, demonstram elementos que são naturais ao dia a dia da comunidade nigeriana quanto a seus hábitos gastronômicos. É certo que Adichie preza por trazer esses detalhes de maneira a enriquecer a realidade do texto, levando ao leitor marcas referentes a sua sociedade.

O Exemplo 23, a seguir, traz trecho que se passa no início dos anos 60; a narrativa de Ugwu descreve os novos hábitos que Olanna estava lhe ensinando quanto ao preparo de comidas, uma vez que seria função dele, como criado, cozinhar para seus patrões. Ugwu tem uma postura um tanto diferente da mentalidade de sua comunidade, pois, à época, se estabelecia que homens não deveriam assumir o preparo de comidas. No entanto, o personagem aparenta gostar da função, principalmente porque a atividade lhe rende elogios.

### Exemplo 23

Olanna liked them that way; she said they retained more of their vitamins. He, too, had started to like them, just as he liked the way she taught him to fry eggs with a little milk, to cut fried plantains in dainty circles rather than ungainly ovals, to steam *moi-moi* in aluminum cups rather than banana leaves. Now that she left most of the cooking to him, he liked to look through the kitchen door from time to time, to see who murmured the most compliments, who liked what, who took second helpings. Dr. Patel liked the chicken boiled with *uziza*. (ADICHIE, 2006, p. 108).

Olanna gostava que fosse feito desse jeito; dizia que, assim, retinham mais vitaminas. Também ele começara a gostar de verduras, assim como gostava da

maneira como ela lhe ensinara a fritar ovos com um pouco de leite, a cortar as bananas-da-terra fritas em círculos delicados, em vez daqueles ovais desajeitados, a fazer *moi-moi* no vapor, numa cuia de alumínio, em vez de usar folha de bananeira. Agora que ela deixava a comida quase toda a cargo dele, Ugwu gostava de espiar pela porta da cozinha para ver quem murmurava o maior número de elogios, quem gostava do quê, quem aceitava uma segunda porção. O dr. Patel gostava da galinha cozida com *uziza*. (VIEIRA, 2008[2019], p. 97).

Ao traduzir os termos em itálico, “*moi-moi*” e “*uziza*”, Vieira escolhe a estratégia de transferência dos elementos culinários, mantendo a grafia de destaque do texto de partida. Esse procedimento alinha-se à característica estilística de escrita da autora. Assim sendo, observamos que a tradutora também optou por não utilizar diluição, nota de tradutora ou outras estratégias que expliquem o que são os itens mencionados em igbo.

O Exemplo 24, a seguir, apresenta, por sua vez, a narrativa de Richard ao se lembrar com tristeza da culinária inglesa, que lhe era intragável quando morava na Inglaterra. Ao se mudar para a Nigéria, empregou, para seu desgosto, o criado Harrison, que tinha um apreço e fixação por tudo que proveniente da cultura do homem branco, em particular a gastronomia dessa cultura. Harrison, desejoso da validação pelos seus talentos, se oferecia para ensinar aos outros criados as receitas que conhecia.

#### Exemplo 24

“Yes, yes, now let me get to sleep,” Richard snapped. He was not in the mood for what he was certain would follow: Harrison would offer to teach any of his friends’ houseboys who wanted to learn the majestic recipes for **sherry trifle** or stuffed garden eggs.” (ADICHIE, 2006, p. 142).

“Foi, foi tudo bem, agora me deixa dormir”, retrucou rispidamente. Não estava com espírito para o que certamente viria em seguida: Harrison se ofereceria para ensinar a todos os criados de seus amigos, desejosos de aprender os segredos de magníficas receitas, como fazer um **trifle de xerez** ou berinjelas recheadas. (VIEIRA, 2008[2019], p. 135).

A fim de traduzir a tradicional sobremesa britânica, “*sherry trifle*”, Vieira optou por “*trifle de xerez*”, adicionando a grafia em itálico em “trifle”, indicando ao leitor de chegada o estrangeirismo do vocábulo. Essa conduta alinha-se à estratégia adotada por Adichie em grafar todas as comidas na língua igbo, destacando para o leitor a alteridade do texto. Como Adichie dirigiu sua escrita para culturas anglófonas que detinham o conhecimento de tal culinária, não foi necessário por parte da autora qualquer acréscimo à grafia. A tradutora aparenta traduzir tendo em vista o leitor de chegada.

A fim de analisar a tradução das marcas culturais relacionadas à gastronomia, devemos levar em consideração, de acordo com Hatje-Faggion (2018, p. 110), que a comida é um componente relevante para identificar uma cultura, sendo possível rastrear preferências, sabores e gostos determinados nos produtos. Newmark (1988, p. 97) entende que a comida é a

expressão mais importante e sensível de uma cultura. Quanto aos procedimentos técnicos da tradução, Newmark (1998, p. 97) compreende que palavras relacionadas a esses itens podem ser traduzidas por palavras correspondentes na outra língua ou transferidas e acompanhadas de uma palavra mais abrangente, tendo em vista o leitor.

O Exemplo 25, a seguir, traz trecho que ocorre no primeiro capítulo da obra com a descrição admirada de Ugwu das construções e cenas urbanas com as quais se depara pela primeira vez ao ir para a cidade de Nsukka, onde irá trabalhar para Odenigbo. O substantivo “*compound*” é utilizado no texto de partida, definindo-se como um conjunto de construções em determinado local, rodeado por paredes ou cercas<sup>113</sup>. No espaço específico desse texto, essas estruturas são muito comuns para conceber moradas, tanto individuais quanto divididas por várias famílias.

#### Exemplo 25

They went past a sign, ODIM STREET, and Ugwu mouthed street, as he did whenever he saw an English word that was not too long. He smelled something sweet, heady, as they walked into a **compound**, and was sure it came from the white flowers clustered on the bushes at the entrance. (ADICHIE, 2006, p. 4).

Passaram por uma placa, ODIM STREET, e Ugwu repetiu a palavra street, como fazia sempre que via uma palavra em inglês que não fosse muito comprida. Sentiu um cheiro doce, inebriante, ao entrar no **compound**, e teve certeza de que vinha dos maços de flores brancas que desabrochavam nos arbustos. (VIEIRA, 2008[2019], p. 12).

A fim de traduzir o vocábulo “*compound*”, Vieira escolhe realizar a transferência do estrangeirismo para o texto traduzido. Este elemento, juntamente a outros vocábulos mantidos em inglês na tradução, como “*ODIM STREET*”, “*street*”, tornam-se indicativos de que Vieira está aderindo a uma expectativa de grupo de leitores específicos no contexto de chegada, isto é, leitores com conhecimento da língua inglesa.

O Exemplo 26, a seguir, traz trecho do primeiro capítulo da obra, no início dos anos 60, apresentando a narrativa de Ugwu, o qual, após ser apresentado ao patrão, é deixado na casa de Odenigbo para descansar. O personagem aproveita a oportunidade para se familiarizar com o novo ambiente e observar os objetos que nunca antes vira.

#### Exemplo 26

After Ugwu watched Master drive out of the **compound**, he went and stood beside the radiogram and looked at it carefully, without touching it. (ADICHIE, 2006, p. 8).

Depois de ver o Patrão sair com o **carro**, Ugwu foi até o toca-discos para olhá-lo com mais cuidado, mas sem mexer em nada. (VIEIRA, 2008[2019], p. 16).

<sup>113</sup> Verbetes definidos pelo *Longman Dictionary of Contemporary English: an area that contains a group of buildings and is surrounded by a fence or wall*. <[https://www.ldoceonline.com/Buildings-topic/compound\\_1](https://www.ldoceonline.com/Buildings-topic/compound_1)>. Acesso em: 8 nov. 2021.

Para traduzir “*compound*”, Vieira diverge da estratégia de tradução, a de transferência previamente exemplificada. Nesta ocorrência, a tradutora omite o vocábulo “*compound*” e mantém a frase “Depois de ver o Patrão sair com o carro”. O texto não sofre perdas, porém observamos que há um contraste entre as traduções com esse vocábulo, conforme ocorre no Exemplo 27, apresentado a seguir.

Esse exemplo, opera com um outro trecho do texto no qual aparece a palavra “*compound*”. O patrão explica para Ugwu que o jardineiro, Jomo, irá tomar conta do jardim, isentando-o dessa tarefa.

### Exemplo 27

“Jomo takes care of the **compound**. He comes in three times a week. Funny man, I’ve seen him talking to the croton plant.” Master paused. “Anyway, he’ll be here tomorrow.” (ADICHIE, 2006, p. 15).

“Jomo toma conta do **jardim**. Ele vem três vezes por semana. Um sujeito engraçado, já o vi falando com os crótons.” O Patrão calou-se por alguns momentos. “De qualquer forma, ele vem amanhã.” (VIEIRA, 2008[2019], p. 22).

Nesta ocorrência, a tradutora decide traduzir “*compound*” por “jardim”, estratégia de modulação, alinhando o texto traduzido à compreensão do leitor de chegada.

Os Exemplos 25, 26 e 27 ilustram, assim, os procedimentos estratégicos inconsistentes que Beth Vieira utilizou para traduzir o marcador cultural; a tradutora mostra uma alternância de estratégias, ora se alinhando à cultura de partida, ora com a cultura de chegada.

O Exemplo 28, a seguir, traz trechos dos textos que ocorrem ao final dos anos 1960; a aldeia de Olanna está sofrendo ataques aéreos constantemente. Odenigbo e outros homens construíram um “*bunker*”, que, de acordo com o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, é “um abrigo subterrâneo e fortificado”<sup>114</sup>, muito comum nos tempos de guerra.

### Exemplo 28

Olanna jumped each time she heard the thunder. She imagined another **air raid**, **bombs** rolling out of a plane and **exploding** in the compound before she and Odenigbo and baby and Ugwu could reach the **bunker** down the street. Sometimes she imagined the **bunker** itself collapsing, squashing them all into mud. Odenigbo and some of the neighborhood men had built **it** in a week; after they dug the pit, as wide as a hall, and after they roofed it with clay-layered palm trunks he told her: “We’re safe now, *nkem*. We’re safe.” (ADICHIE, 2006, p. 328).

Olanna tinha sobressaltos toda vez que ouvia um trovão. Imaginava outro **reide aéreo**, **bombas** caindo dos aviões e **explodindo** em volta da casa, antes que ela, Odenigbo, Baby e Ugwu pudessem chegar ao **bunker** no fim da rua. Às vezes, via o próprio **bunker** desmoronar e esmagar todos eles na lama. Odenigbo e alguns outros homens da vizinhança tinham construído o **abrigo antiaéreo** numa semana; depois de escavar o buraco, tão grande quanto um salão, e de ter posto o telhado com

<sup>114</sup> “Abrigo subterrâneo blindado ou fortificado”. “*bunker*”, de acordo com o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [on-line], 2008-2021. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/bunker>>.

troncos de palmeira besuntados de argila, ele tinha dito: “Agora estamos a salvo, *nkem*. Estamos a salvo.” (VIEIRA, 2008[2019], p. 290).

Ao traduzir os termos relacionados a guerra "*air raid, bombs, exploding*", Vieira opta por "reide aéreo, bombas, explodindo" com traduções literais; contudo, ao traduzir "*bunker*," que aparece no trecho do texto de partida duas vezes, e depois referenciado com o pronome "*it*", Vieira opta por duas estratégias distintas de tradução que conduzem a uma volubilidade quanto ao vocábulo: i) há a estratégia de transferência do texto de partida para o de chegada com falta de itálico para marcar a palavra estrangeira, "*bunker*"; ii) há a estratégia de equivalência, na qual traduz "*it*" por "abrigo antiaéreo".

Os Exemplos apresentados até então, enfatizam, novamente, como a tradutora Beth Vieira traduziu as marcas culturais da obra de maneira que consideramos inconsistente, ocasionando uma forma imprecisa do nível lexical do texto de Adichie que pode dificultar a leitura fluida do leitor, principalmente se esse leitor não tiver entendimento da língua inglesa e da língua igbo.

Adichie buscou, em sua escrita, apresentar traços da realidade igbo durante os anos de 1960 na Nigéria. Para tal, apresentou como pano de fundo da narrativa dos seus personagens uma sociedade que é marcada pelas divisões étnicas e socioeconômicas e pelos conceitos de *colonizador/colonizado*, *branco/negro*, *domínio/subjugação*, *rico/pobre*. Essas percepções podem ser apresentadas mais claramente por determinadas formas de tratamento operadas no texto de partida e no texto traduzido.

O Exemplo 29, traz trecho no qual há uma apresentação da relação de poder entre Ugwu, o empregado doméstico desprovido de estudo e de entendimento avançado da língua inglesa – o que o coloca à margem da sociedade nigeriana, e Odenigbo, professor universitário, reconhecido por seu intelecto e entusiástico interesse nas políticas mundiais, principalmente quando concernem relações entre os países eurocêntricos e países colonizados. A impressão mais simbólica da relação de Odenigbo e Ugwu ocorre nas primeiras linhas do primeiro capítulo de *Half of a yellow sun* (2006), com trechos analisados a seguir. Ugwu encontra seu patrão pela primeira vez e o descreve fisicamente, chamando Odenigbo de "*Master*". Aubert (2006, p. 24) afirma que o uso dessa forma de tratamento<sup>115</sup> é uma marca cultural em nível gramatical e, portanto, exemplifica um traço cultural e histórico da comunidade linguística na qual está inserido.

---

<sup>115</sup> “[...] as marcas culturais podem ser observadas, em nível gramatical, na ‘marcação de gênero’, [no] número, [no] grau e definido/indefinido, [na] expressão de tempo e aspecto, [...] [nas] formas de tratamento” (AUBERT, 2006, p. 24).

### Exemplo 29

**Master** was a little crazy; he had spent too many years reading books overseas, talked to himself in his office, did not always return greetings, and had too much hair. (ADICHIE, 2006, p. 3).

“O **Patrão** era meio tantã; havia passado anos demais no exterior, falava sozinho no escritório, nem sempre respondia às saudações e tinha excesso de ali.” (VIEIRA, 2008[2019], p. 11).

A tradutora escolhe traduzir com estratégia de modulação “*Master*” como “*Patrão*”. Vieira é zelosa com a escolha do termo “*Patrão*”, pois destaca ao leitor a hierarquia entre os personagens. Opta por não traduzir o vocábulo em destaque de forma literal, como “*Mestre*”, situação que poderia remeter à hierarquia história entre escravos/mestres no Brasil. Notamos que a tradutora se alinhou ao uso da grafia de Adichie para com esse vocábulo, optando por traduzir “*Patrão*” sempre com letra maiúscula, reforçando, assim, o simbolismo do título convencionalizado pela fala e narrativa de Ugwu para os novos leitores.

O Exemplo 30, a seguir, traz trechos que apresentam a interação entre as primas, Arize e Olanna, no início dos anos 60. Ambas se encontram em Kano e conversam sobre os possíveis interesses amorosos de Arize. No diálogo, Arize usa do substantivo “*Sister*” com letra inicial em maiúscula, como intenção de Adichie evidenciar ao leitor a relação carinhosa e de respeito de uma pessoa mais nova para com uma pessoa mais velha da família.

### Exemplo 30

“There is someone, **Sister**.” Arize moved closer to Olanna. (ADICHIE, 2006, p. 53).

“Tem alguém, sim, **irmã**.” Arize aproximou-se de Olanna. (VIEIRA, 2008[2019], p. 55).

A fim de traduzir “*Sister*”, Vieira opta por “*irmã*”, pela estratégia de tradução literal, contudo omitiu a letra maiúscula empregada no texto de partida. Ao traduzir usando letra a minúscula “*irmã*”, a tradutora apaga o registro de fala de Arize e infringe a estilística da escrita de Adichie.

O Exemplo 31, apresentado a seguir, traz a narrativa de Ugwu quanto aos personagens que frequentavam a casa de seu Patrão para discutir política, poesia e eventos mundiais em reuniões ocasionais. Dentre as poucas mulheres que compareciam a esses encontros estava “*Miss Adebayo*”, professora universitária, descrita por Ugwu como uma mulher que falava muito alto; além disso, numa particularidade que se mostrava pior para o personagem, ela era de etnia iorubá.

### Exemplo 31

They were loud. The loudest was **Miss Adebayo**. She was not an Igbo woman; Ugwu could tell from her name, even if he had not once run into her and her housegirl at the market and heard them both speaking rapid incomprehensible Yoruba. (ADICHIE, 2006, p. 24).

Eram todas espalhafatosas. E a campeã era a **srtta. Adebayo**. Ela não era ibo; Ugwu sabia só pelo nome, mesmo que até então não tivesse cruzado com ela e sua criada no mercado e escutado sua conversa num iorubá rápido e incompreensível. (VIEIRA, 2008[2019], p. 24).

Para traduzir “*Miss Adebayo*”, Vieira opta por “srtta. Adebayo”. A tradutora escolhe a estratégia de tradução literal, seguindo as normas gramaticais da cultura de chegada. Curiosamente, esse recurso contrasta com a forma de tratamento empregada no Exemplo 32, a seguir.

O Exemplo 32 traz trecho apresentando que dentre as características pessoais de Ugwu está o seu interesse e admiração pela língua inglesa – e por tudo que vem do estrangeiro. O personagem Richard personifica esses elementos. Ao descrever os participantes da reunião intelectual feita na casa de Odenigbo, Ugwu também trata Richard formalmente, adicionando “*Mr.*” à frente de seu nome.

### Exemplo 32

The last quarrel between the two men was when Harrison hid the lawn mower and refused to tell Jomo where it was until Jomo rewashed **Mr. Richard’s** shirt, which had been splattered with bird droppings. (ADICHIE, 2006, p. 118).

A última disputa dos dois tinha sido porque Harrison escondera o aparador de grama e se recusara a contar a Jomo onde estava, até Jomo lavar de novo uma camisa de **Mister Richard**, manchada por cocô de passarinho. (VIEIRA, 2008[2019], p. 114).

Ao traduzir “*Mr. Richard*”, Vieira opta por “*Mister Richard*”, com a estratégia de transferência, simultaneamente alongando o pronome de tratamento da sua forma contraída para “*Mister*”. Observamos que há um contraste entre as abordagens estratégicas apresentadas no Exemplo em questão e no Exemplo 31, em que “*Miss Adebayo*” é traduzido por “srtta. Adebayo”. Essas ocorrências nos fazem questionar se as abordagens estratégicas dos exemplos mencionados foram intencionais para corroborar com a admiração de Ugwu quanto ao que é estrangeiro, e salientar esse traço no registro da narrativa do personagem. Também observamos que ao realizar a tradução “srtta. Adebayo”, Vieira poderia destacar a antipatia e a xenofobia que Ugwu sentia em relação à personagem iorubá. Novamente, a tradutora opta por alterar as características do estilo de Adichie.

O Exemplo 33, a seguir, apresenta trecho no qual Ugwu prossegue com sua descrição dos personagens reunidos na casa de Odenigbo para conversar sobre questões políticas.



Dentre os reunidos encontra-se o médico indiano, o doutor Patel, apelidado de *Doc* por Odenigbo.

### Exemplo 33

There was Dr. Patel, the Indian man who drank Golden Guinea beer mixed with Coke. Master called him *Doc*. (ADICHIE, 2006, p. 22).

Havia o dr. Patel, um indiano que tomava cerveja Golden Guinea misturada com Coca. O Patrão o chamava de **Doc**. (VIEIRA, 2008[2019], p. 28).

A fim de traduzir “*Doc*”, a forma curta da palavra em língua inglesa “doctor”, Vieira escolhe “Doc”, com a estratégia de transferência para os leitores de chegada, alinhando-se à cultura de partida. Para os leitores brasileiros que não são falantes do inglês, esse apelido pode tornar-se confuso, já que não é um vocábulo que é comum ser utilizado como referência para doutores no Brasil. Notamos que não houve alteração da maiúscula “*Doc*” para minúscula “*doc*” ao longo da frase.

As traduções das marcas culturais observadas até então (Exemplo 21 a 33), demonstraram que Vieira traduziu com abordagens estratégicas variadas, veiculando ora estratégias com tendências mais domesticadoras, ora estratégias com tendências mais estrangeirizadoras. Consideramos que as inconsistências em determinados trechos do texto traduzido poderão dificultar a compreensão do leitor, se não, quando em certos casos, confundi-lo, visto que há uma aplicação de estratégias divergentes em um curto espaço de tempo para os mesmos vocábulos — são os casos dos Exemplos 28, 31 e 32. Essas alternâncias podem conduzir os leitores e os estudiosos da tradução a se perguntarem se a revisão do texto traduzido observou essas condições.

### 3.4 Etapa contexto sistêmico

Na quarta etapa, contexto sistêmico, do esquema metodológico-teórico de descrição de tradução literária proposto por Lambert e Van Gorp (1985), é abordada a relação entre os sistemas literários de chegada e de partida, as relações e as transferências entre sistemas literários periféricos (Brasil-Nigéria) e o sistema central (EUA). Lambert e Van Gorp (1985) também associam a essa etapa, dados sobre a recepção da obra no sistema literário de chegada, nos seus diferentes contextos de tradução, publicação e crítica. Portanto, esses epitextos (GENETTE, 1997, p.xviii) também compõem o contexto sistêmico da obra, visto que é por meio deles que Adichie terá sua obra refratada no Brasil. Para isso, foram consultados jornais, periódicos e mídias sociais (ARAÚJO, 2021).

Grande parte da literatura veiculada no Brasil é importada dos EUA, Inglaterra e demais países que fazem parte do sistema eurocêntrico. Não se contesta que, até o presente momento, o sistema estadunidense é um grande disseminador de escritores, mesmo aqueles que não são estritamente nativos, como é o caso de Chimamanda Adichie. Autores que provêm de um sistema minoritário e desejam ser publicados para um público internacional devem “se posicionar no mercado de literatura global, o que envolve ser conhecido por produzir ‘literatura africana’ e ter certos requerimentos, tais quais a marginalidade, diferenças culturais, mobilidade e engajamento político”<sup>116</sup>, afirma Feldner (2019, p. 13, tradução nossa). Nesta acepção, destacamos como os requerimentos recomendados compõem o perfil de Chimamanda.

No sistema norte-americano, *Half of a yellow sun* (2006) foi publicado pela editora de brochura comercial mais antiga dos EUA, a Anchor Books, sendo que esse é um dos fatores que contribuiu para a sua inserção no mercado. A repercussão da obra aumentou com entrevistas, presença na mídia da autora, discursos em instituições educacionais e organizações internacionais, (*Commonwealth Lectures 2012, World Humanitarian Day 2016*). Além disso, conforme observado anteriormente, *Half of a yellow sun* (2008) tem uma contínua presença na cultura de prêmios literários ocidentais, o que contribui para a sua valorização nos sistemas culturais.

A obra recebeu críticas positivas em jornais de grande circulação como *The New York Times*, *Los Angeles Times*, *The Guardian*, *Newsday*. Na internet, há uma abundância de comentários, blogues literários e sites relacionados a livros como *Goodreads*<sup>117</sup> e *LibraryThing*<sup>118</sup>. As respostas dos leitores quanto à obra se mostram divididas. Há os que consideram a brochura muito extensa, resultando em uma leitura “chata”, “cansativa”. Ademais, avaliam esses leitores que a obra exibe uma quantidade grande de termos e nomes estrangeiros que dificultam a leitura e, por isso, não conseguiram desfrutar da segunda metade do livro, detalhada com os efeitos da guerra nas vidas dos personagens. Esse público não consegue se vincular à história narrada. A outra parte, composta pela maioria, apresenta interesse na história, “encantando-se” com os personagens, com o estilo da autora, com a

<sup>116</sup> “[...] need to position themselves on the global literary market. This involves being marketed as ‘African literature’ and thus being obliged to meet certain requirements, such as marginality, cultural difference, mobility, and political engagement.”

<sup>117</sup> Críticas de leitores no site *Goodreads*. Disponível em: [https://www.goodreads.com/book/show/18749.Half\\_of\\_a\\_Yellow\\_Sun?from\\_search=true&from\\_srp=true&qid=bOOqSHeJ8i&rank=1](https://www.goodreads.com/book/show/18749.Half_of_a_Yellow_Sun?from_search=true&from_srp=true&qid=bOOqSHeJ8i&rank=1). Acesso em: 15 nov. 2021.

<sup>118</sup> Críticas de leitores no site *LibraryThing*. Disponível em: <https://www.librarything.com/work/856564>. Acesso em: 15 nov. 2021.

história de um país que poucos sabiam existir (Biafra). Como descreve Hilary Daninhirsch, do *site* de resenhas *BookLoons*,

Embora haja cenas perturbadoras, a escrita é excelente, e Adichie coloca um rosto humano na África devastada pela guerra. Os personagens são autênticos, a história é envolvente. É uma leitura que vale a pena, que permanecerá em seus pensamentos muito depois de você virar a última página.<sup>119</sup>

Os prêmios literários recebidos por Adichie em diferentes sistemas eurocêntricos juntamente com as críticas que consideram *Half of a yellow sun* como o Melhor Livro do Ano – de acordo com os críticos do *The New York Times* e do *Black Issues* –, também são um fator de relevância na sua publicação.

No sistema nigeriano, em Lagos, capital da Nigéria, *Half of a yellow sun* foi publicado pela editora Farafina, em janeiro de 2006. A editora, com características marcantes, apenas publica autores do continente africano. De acordo com Wendy Griswold (2000, p.88-120), a publicação literária na Nigéria é um tanto quanto defasada, pois está sujeita a um quadro político, econômico e literário que provê pouco suporte a esse tipo de atividade por conta da carência de infraestrutura: a cultura de leitura é debilitada, marcada pelas baixas taxas de alfabetização; o poder de compra é limitado, e as livrarias públicas se encontram em estados precários.

As obras publicadas no país geralmente são lançadas pouco depois de obterem sucesso nos sistemas internacionais, segundo Feldner (2019); por conseguinte, é compreensível a literatura nigeriana ser mais conhecida no exterior do que na própria cultura. Trata-se de situações que dificultam a proliferação de críticas especializadas e comentários de leitores nigerianos em um quantitativo significativo. Destacamos como mesmo os periódicos mais famosos a respeito das literaturas africanas, como *Research in African Literatures*, *African Literature Today* e *Transition* são localizados nos EUA.

A importância de *Half of a yellow sun* para a Nigéria é confirmada pelas inúmeras vezes em que a obra é citada como importante narrativa da cultura de memória de um período do qual muitos nigerianos não conheciam de fato o que ocorria no seu país, em que se encontravam; a história traz à tona, assim, detalhes, cenários, sentimentos que fornecem um relato verossímil das pessoas em foco, como descrevem os artigos “The Global North in Achebe’s *Arrow of God* and Adichie’s *Half of a yellow sun*”, de Chima Anyadike (2008);

---

<sup>119</sup> “While there are disturbing scenes, the writing is superb, and Adichie puts a human face on war-torn Africa. The characters are authentic, the story is compelling. It is a worthwhile read, which will linger in your thoughts long after you turn the last page.” Disponível em: < <http://www.bookloons.com/cgi-bin/Review.asp?bookid=7827>>. Acesso em 15 nov. 2021.

“Chimamanda Ngozi Adichie’s *Half of a yellow sun*”, de Charles Nnolim (2010), e “Adichie in Dialogue with Achebe: Balancing Dualities in *Half of a yellow sun*”, de Ruth S. Wenske (2016). Além disso, a obra em questão adquiriu sobrevida e evidência na Nigéria ao ser adaptada para filme em “Nollywood” – apelido da indústria cinematográfica da Nigéria –, no ano de 2013, pelo cineasta Biyi Bandele, que manteve o título *Half of a yellow sun*.

No sistema receptor, *Meio sol amarelo* (2008[2019]) chegou ao Brasil dois anos após sua publicação nos sistemas de partida – nesse sentido, consideramos o sistema dos EUA, onde a autora radicou-se e publicou pela primeira vez a obra, e o sistema da Nigéria, pois a literatura está enraizada no país natal da autora. Logo, a tradução de *Half of a yellow sun* no Brasil ocorreu num espaço de tempo relativamente curto.

Como observado no capítulo anterior, há um nítido crescimento no interesse pela publicação de literaturas africanas anglófonas. Dentre os vários fatores que propiciam essa expansão o principal é o aumento proporcional das publicações desses autores no mercado internacional. A consagração dos autores da referida literatura por meio de prêmios literários, menções honrosas, frequente destaque nas mídias como ativistas políticos também colaboram para a sua publicação em maior número.

A editora responsável pela publicação da maioria das obras de autores de literaturas africanas anglófonas no Brasil foi a Companhia das Letras (13 obras) – uma das editoras mais antigas e reconhecidas no país. A seguir, estão a Dublinense e a Kapulana, com menos de cinco publicações do referido espectro cada uma. A maioria das outras editoras publicou uma ou duas traduções apenas. Somadas, elas configuram um total de 12 editoras, o que representa um mercado marcadamente disperso.

Apesar do gigantesco número de traduções brasileiras – de diferentes culturas e línguas – e do histórico do Brasil em possibilitar a inserção e renovação do sistema literário brasileiro em larga escala, os tradutores não são tão visíveis para a sociedade, visto que críticos, resenhistas e o público leitor, ao comentarem as obras traduzidas, por vezes se esquecem das tradutoras e dos tradutores.

Porém, o aspecto de invisibilidade do tradutor tem passado por mudanças, como verificamos, por meio dos catálogos das editoras e do incentivo conferido à atividade pelas premiações específicas para a tradução. Destacam-se o Prêmio ABL de Tradução, da Academia Brasileira de Letras, e o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro.

No contexto de maior visibilidade ao tradutor, destacamos também o constante desenvolvimento de programas de graduação e pós-graduação em Estudos da Tradução no Brasil desde 1979, com o conseqüente aumento de estudos na área e da crítica às traduções.

No conjunto, trata-se de elementos centrais para a promoção literária e cultural entre diferentes países e leitores, de forma a contribuírem não somente para a expansão de diferentes literaturas no Brasil, como também para um fortalecimento da posição do tradutor.

No âmbito de recepção no Brasil, observamos um maior realce conferido a Adichie como figura política e ativista do que como autora em si. Uma busca simples no maior *site* de pesquisa da Internet, o *Google*, contribui para essa percepção, pois os primeiros *links* elencados nos direcionam para plataformas de vídeos que contêm seus discursos e palestras mais famosas, como “Sejamos todos feministas” e o “Perigo de uma história única”.

As recorrências em jornais e revistas enfatizam essa configuração quando, apesar de a creditarem como escritora, enfatizam as falas prévias e atuais de Chimamanda não relacionadas diretamente a suas obras; somente após esse destaque, as reportagens informam a respeito das produções literárias de Adichie já publicadas. Segundo a revista *Glamour*, “uma das maiores vozes da literatura contemporânea, Chimamanda é protagonista de dois TEDs que viraram livros e alcançaram todos os cantos do mundo”<sup>120</sup>. Há jornais como o *El País*|Brasil que apresentam a autora e suas obras com o título: “Chimamanda Ngozi Adichie: ‘Nossa época obriga a tomar partido’”; “Escritora nigeriana defende que ‘todos devemos ser feministas’ e critica os discursos de ódio tão comuns atualmente”<sup>121</sup>.

No meio acadêmico, em que se perpetua a vida e a veiculação de determinados autores e obras no sistema literário, encontramos as seguintes referências à obra de Adichie: feminismo, tragédias da guerra, colonialismo, empoderamento feminino, desafio ao eurocentrismo – todas demarcadas por nossas buscas em *sites* acadêmicos com o *Google Scholar*. Adichie consta também do acervo de Biografias de Mulheres<sup>122</sup>, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Chris Brazier (2016, p. 14, tradução nossa) descreve Adichie como sendo “a face mais identificável do ‘mundo da escrita’ ”<sup>123</sup>, pois seu estilo único de escrever é “orientado à Nigéria e, ainda assim, também é realmente interessado de uma maneira generosa e gentil para outras culturas”.

<sup>120</sup> Disponível em: <<https://revistaglamour.globo.com/Lifestyle/Cultura/noticia/2021/06/quem-e-chimamanda-ngozi-adichie-5-livros-da-autora-feminista-para-ler-ja.html>>. Acesso em: 22 out. 2021.

<sup>121</sup> Entrevista de Chimamanda Ngozi Adichie com o jornal *El País*| Brasil. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/01/cultura/1506882356\\_458023.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/01/cultura/1506882356_458023.html)>. Acesso em: 16 nov. 2021.

<sup>122</sup> Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/africanas/chimamanda-adichie-1977/>>. Acesso em: 16 nov. 2021.

<sup>123</sup> “[...] the most identifiable face of ‘world writing’ [...] both oriented to Nigeria and yet also really interested in a generous, open-hearted way, in other cultures.”

Cabe enfatizar o fato de que, enquanto houver publicidade e exposição na mídia, a obra continua a sobreviver (VANDERAUWERA, 1985). Não foi possível acesso a quantos exemplares de *Meio sol amarelo* foram vendidos no Brasil; contudo, a quarta edição da obra – foram oito reimpressões até 2019 – continha, em uma de suas capas, o anúncio de que já havia “mais de 888 mil exemplares vendidos em todo o mundo”, validando para o leitor o sucesso de sua recepção em diversos sistemas culturais. A editora Companhia das Letras investiu na alteração da capa em 11 anos desde a primeira edição no Brasil, a fim de torná-la mais chamativa e, portanto, como maior visibilidade.

Na resenha, no site da editora Grupo Companhia das Letras, constata-se o prestígio da escritora (prêmios) e a sua comparação com escritores reconhecidos:

Jovem escritora nigeriana revela o horror da guerra de Biafra, em um romance de proporções épicas, que nunca perde de vista a matéria humana da qual deriva. Livro vencedor do *National Book Critics Circle Award* e do *Orange Prize* de ficção 2007. [...]

Chimamanda Ngozi Adichie vai além do mero relato, transformando-se em um grandioso painel sobre indivíduos vivendo em tempos de exceção, um livro que a crítica internacional aproxima de V. S. Naipaul, Chinua Achebe e Nadine Gordimer<sup>124</sup>.

Em resenhas diversas, torna-se possível a compreensão da obra como uma “leitura que tira da zona de conforto”<sup>125</sup> e que coloca “em xeque nossas perspectivas e visões eurocêntricas, nos convidando a descolonizar nosso pensamento com a apresentação de olhares sob diferentes e complexas perspectivas que não cabem nos estereótipos e nas categorias a qual costumamos recorrer”<sup>126</sup>.

Até o momento, não verificamos críticas de tradutores ou profissionais da área em relação a *Meio sol amarelo*. Na Internet, encontramos várias resenhas da obra de Chimamanda. Dentre as resenhas destacam-se as da resenhista Tainara Machado<sup>127</sup>, que aprecia a linguagem simples e os nítidos contrastes da Nigéria no início e final dos anos 1960, desenvolvendo uma comparação entre os Estados da Nigéria e do Brasil, assim como das

<sup>124</sup> Informações disponibilizadas pelo site do Grupo Companhia das Letras. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=14401>>. Acesso em: 05 out. 2021.

<sup>125</sup> Crítica por Ellem Barboza em Papo Literário. Disponível em: <<https://pleno.news/opiniaio/ellem-barboza/papo-literario.html>>. Acesso em: 17 de nov. 2021.

<sup>126</sup> Crítica por Lucas Menezes Fonseca em “Por que ler *Meio sol amarelo*?”. Disponível em: <<https://medium.com/@docelibertar/por-que-ler-meio-sol-amarelo-53921eabd03a>>. Acesso em: 17 nov. 2021.

<sup>127</sup> Resenha disponível no site “Achados e Lidos”: <<http://www.achadoselidos.com.br/2017/11/22/resenha-meio-sol-amarelo/>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

respectivas sociedades. A resenhista Natália Figueiredo<sup>128</sup> acredita que, no enredo, não há heróis, mas se trata de complexa história de sonhos, experiências e dores humanas. Deborah Almeida<sup>129</sup> finaliza sua compreensão da obra apontando-a como densa, intensa e devastadora; afirma que a produção preenche a cabeça do leitor, conduzindo-o a uma reflexão sobre a história, mesmo depois de concluída a leitura. Ellem Barboza<sup>130</sup> alega que a riqueza do livro dificulta até a elaboração de uma resenha; admira a fluidez da narrativa, bem como as expressões e palavras em igbo que a transportaram, em suas percepções, para a Nigéria nos anos 1960. Pollyana Campos<sup>131</sup> crê que o estilo da autora é ímpar por sua complexidade narrativa, com personagens extremamente humanos, que se tornam reais para os leitores; conclui que “não há como não se emocionar vendo seres humanos reduzidos a uma miserabilidade extrema onde a palavra de ordem é sobreviver”.

Todas as resenhistas citadas apresentam um maior foco na história, nas narrativas, nas descrições dos personagens, na contemplação do período histórico, sem menção à língua e ao estilo da autora ou da tradutora, salvo quando afirmam como apreciaram o uso do igbo para tornar os personagens mais verossímeis. Curiosamente, todas atestaram que a ficção em *Meio sol amarelo* proporcionou um novo conhecimento sobre um país do qual nada sabiam, mostrando-se compelidas a lerem mais literaturas minoritárias, principalmente as escritas por Adichie.

Em outro âmbito da recepção, destacamos como comentários de leitores no *site* da *Amazon*<sup>132</sup> se referem a *Meio sol amarelo*,

**Anônimo, 2018:**

Para mim, o melhor livro da autora, que considero muito boa. Este, comprei para dar de presente, pois já havia lido há um ano. Sou de uma geração que, quando criança, ouvia muito falar das misérias de Biafra, na África. Nunca mais soube nada sobre o país. Só entendi ao ler o livro. Tendo como tema a tentativa de independência do sul da Nigéria, a autora consegue colocar o leitor na cena, no local, no momento, vibrando com o idealismo e sofrendo com as dificuldades dos que sofreram as represálias. Personagens muito interessantes e marcantes.

**Alice Reis, 2018:**

<sup>128</sup> Disponível em: <<https://blog.estantevirtual.com.br/2017/11/10/resenha-o-sol-de-biafra-volta-a-brilhar-pelas-palavras-de-chimamanda-adichie/>>. Acesso em: 17 nov. 2021.

<sup>129</sup> Disponível em: <<https://leionarede.com/blog/resenha-meio-sol-amarelo>>. Acesso em: 17 nov. 2021.

<sup>130</sup> Disponível em: <<http://www.colecionandoprimeras.com.br/2016/03/resenha-meio-sol-amarelo.html>>. Acesso em: 17 nov. 2021.

<sup>131</sup> Disponível em: <[http://www.entrelivrosepersonagens.com/2019/08/resenha-229-meio-sol-amarelo\\_5.html](http://www.entrelivrosepersonagens.com/2019/08/resenha-229-meio-sol-amarelo_5.html)>. Acesso em: 17 nov. 2021.

<sup>132</sup> Informações disponibilizadas pelo site da *Amazon*. Disponível em: <[https://www.amazon.com.br/Meio-sol-amarelo-Nova-capa/product-reviews/853592924X/ref=cm\\_cr\\_dp\\_d\\_show\\_all\\_btm?ie=UTF8&reviewerType=all\\_reviews](https://www.amazon.com.br/Meio-sol-amarelo-Nova-capa/product-reviews/853592924X/ref=cm_cr_dp_d_show_all_btm?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews)>. Acesso em: 05 out. 2021.

“As coisas estavam mudando muito rápido. Ele não estava vivendo a vida; a vida é que o estava vivendo.” Classifico essa leitura como “pesada”. A narrativa de Chimamanda não é rebuscada ou floreada e considero-a bastante direta, limpa e nem por isso menos poética. Em *Meio sol amarelo* ela nos conta sobre uma guerra na Nigéria entrelaçando ficção e realidade de forma envolvente ao ponto de, muitas vezes, ser necessária uma pausa pra podermos digerir o conteúdo. Sim, é preciso ter estômago. Não é livro pra ler antes de dormir. É denso, cru, real, intenso. A história se passa sob a perspectiva de três personagens bastante distintos entre si, o que nos dá uma visão ampla sob vários aspectos. Em se tratando de Chimamanda, não poderia ser diferente, temas como racismo, preconceito e feminismo permeiam toda a leitura e é realmente incrível a naturalidade com que ela faz isso. Terminei a leitura com os olhos cheios de lágrimas. O livro acaba e a gente só sabe sentir. *Meio sol amarelo* é uma história de guerra, guerra feia, mas focada nos personagens humanos, tão humanos. No Brasil, não estudamos direito a história da África, não conhecemos suas particularidades, e, arrisco eu, mesmo com toda nossa história que nos une a eles, sabemos pouco de sua cultura. Então esse livro é uma ótima janela para um povo, os Ibos, e o que foi a revolução de Biafra contra a Nigéria na década de 60.

**Taciana Trigo, 2016:**

A autora Chimamanda Ngozi Adichie deixa claro que há só inspiração, não fatos reais, mas é impossível não entender que relatos jornalísticos podem não ser tão fidedignos assim, e suspeitar do que sabemos sobre conflitos atuais. Aliás, mesmo dentro do conflito – como acontece nessa história – é possível observar com clareza como o controle das informações para criar o medo pode ser uma ferramenta potente em uma guerra, ao fragilizar tanto as pessoas, mesmo se as pessoas acreditam piamente na vitória. É uma história tremendamente triste. E bonita. E incrível.

**Alice Mouzinho Barbosa, 2016:**

Tive dificuldade porque são muitos personagens com nomes diferentes para a nossa cultura e não há um glossário para os personagens. Isto me confundiu um pouco, mas não deixei de apreciar o livro.

Observamos, pelos comentários, a apreciação dos leitores e das leitoras, da Amazon e dos sites de resenha abordados anteriormente, pelas descrições detalhistas e visão humanizada dos personagens. No entanto, há também aqueles que avaliam a narrativa como maçante e complicada, devido à quantidade de personagens e nomes étnicos; sentem falta de glossários para os termos em igbo. De modo geral, os leitores e os resenhistas da obra servem-se dos paratextos da produção traduzida, com referências diretas ou não. Destacamos, assim, como o recurso paratextual influencia no desenvolvimento e na percepção dos discursos a respeito da obra.

Por meio das críticas observadas, entendemos que há uma aceitação positiva da autora e sua obra no Brasil. Ambas têm ganhado visibilidade – Adichie tem mais destaque até que a sua produção – também no sistema norte-americano. A autora recebeu significativamente mais comentários nos EUA, onde recebeu importantes prêmios literários, além de ali exercer mais atividades e estabelecer uma maior interação com o público.

No presente capítulo, foram abordadas as quatro etapas necessárias (dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico) para realizar a análise descritiva da tradução literária de *Meio sol amarelo* (2008[2019]) e seu texto correspondente



em inglês, conforme os pressupostos estabelecidos por Lambert e Van Gorp (1985) em seu esquema analítico de traduções literários. Destacamos a recepção até então dada a Adichie no Brasil, a fim de demonstrar sua crescente presença e influência, principalmente no meio acadêmico, mas também ao prover material como figura de destaque para seu país, possibilitando novas visões sobre sua cultura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, a proposta apresentada foi no sentido de uma análise descritiva e comparativa entre o texto de partida *Half of a yellow sun* (2006), da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, e sua tradução brasileira *Meio sol amarelo* (2008[2019]), realizada pela tradutora Beth Vieira e publicada pela editora Companhia das Letras. Como objetivo, constaram a investigação de como foram traduzidos os elementos estilísticos e culturais presentes no texto de partida para o sistema de recepção do Brasil e quais os impactos e implicações para o novo leitor. Os principais aspectos analisados no tocante ao texto, considerado híbrido, foram o *pidgin*, o *code-switching*, a relexificação, a repetição, o polissíndeto e as marcas culturais.

No Capítulo 1, apresentamos a Teoria dos Polissistemas, uma breve recapitulação dos Estudos Descritivos da Tradução e da abordagem teórico-metodológica para a análise descritiva entre o texto traduzido e o seu texto de partida correspondente. Abordamos o papel do tradutor, sua (in)visibilidade e os procedimentos técnicos de tradução considerados em uma tradução literária. Tratamos de aspectos teóricos sobre o estilo e a tradução, a tradução de aspectos estilísticos específicos e a tradução dos marcadores culturais.

No Capítulo 2, apresentamos a contadora de histórias Chimamanda Ngozi Adichie, e, os contextos históricos e literários da autora. Discorremos também a respeito da trajetória das literaturas africanas anglófonas e elencamos as gerações de autores e autoras de literatura nigeriana anglófona que fazem parte da herança literária de Adichie. Ademais, relatamos determinados aspectos da vida e do contexto extraliterário da autora, com informações sobre a obra selecionada como *corpus* desta dissertação. Por fim, o foco se voltou para Beth Vieira, tradutora brasileira da obra na cultura de chegada. Cabe destacar que todos esses elementos se encontram elaborados nos formatos de quadros nos Apêndices ao final desta dissertação.

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, como previamente visto, apresentamos contextos literários, históricos e de prestígio ao qual Chimamanda Adichie pertence, o que permitiu indicar que a sua inserção no mercado literário foi legitimada por meio de sua afirmação como figura pública, palestrante e recipiente de menções ilustres e prêmios literários. Assim, constatamos que a autora parte de um sistema pós-colonial e pós-independência, optando por construir a sua narrativa a partir de elementos híbridos, situando-se, nessa perspectiva, como escritora da terceira geração literária de seu país. Adichie preocupa-se com as condições políticas e históricas da Nigéria, o que se evidenciou na

escolha por escrever uma obra que narrasse circunstâncias dos anos 60 de sua cultura, no contexto da guerra do Biafra, buscando levar ao leitor traços identitários de seu sistema cultural.

Quanto aos dados obtidos a respeito da tradutora Beth Vieira, estes não esclareceram sobre o seu conhecimento quanto ao igbo ou a outras línguas estrangeiras, muito menos quanto a qualquer informação que poderia possuir sobre a cultura nigeriana para a produção de *Meio sol amarelo* (2008[2019]). De acordo com o seu catálogo de traduções (Apêndice D desta dissertação), Vieira vinculava-se mais a obras contemporâneas de língua inglesa de autores norte-americanos e ingleses. Não foi possível realizar entrevista com a tradutora Beth Vieira (faleceu em 2010), de modo a auxiliar o estudo da tradução realizada a um contexto de suas perspectivas como tradutora de *Half of a yellow sun*; também não foi possível verificar se a tradutora era ciente das idiossincrasias da escrita de Adichie, que adere a aspectos estilísticos e culturais próprios da literatura nigeriana anglófona. Por conseguinte, não foi possível suscitar seus objetivos tradutórios ao traduzir a obra de Adichie.

Como afirmaram Venuti (1985), Lefevere (1992), Tymozcko (1999), Canepari (2006) e Britto (2010), em vista das diferenças culturais e linguísticas entre as duas culturas e os sistemas de partida e de chegada, além da presença discursiva da tradutora, não foi possível a tradução apresentar muitas das características do texto de partida. E, por se tratar de literatura proveniente de contexto nigeriano, caberia à tradutora a responsabilidade de se atentar detalhadamente para a composição da obra, suas formações estilísticas e contextos culturais e ter uma consciência ativa de seu papel como mediadora cultural que pode desmistificar estereótipos, perpetuá-los, bem como apagar ou apresentar identidades do Outro.

No Capítulo 3, adotamos o esquema descritivo de análise de traduções literárias fornecido por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) para realizar a análise descritiva da tradução brasileira da obra em foco e o texto de partida correspondente. Nesse capítulo, observamos, por meio das quatro etapas do esquema de análise de traduções — dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico —, primeiramente, como a única (até 2021) tradução de *Half of a yellow sun* foi elaborada e publicada no contexto brasileiro. Em seguida, a forma pela qual a tradutora Beth Vieira configurou as estratégias tradutórias para a obra de Adichie, e quais os impactos e implicações delas para o novo leitor.

De acordo com Theo Hermans (1985), as escolhas que determinam o produto final não são completamente livres, uma vez que os sistemas culturais são complexos, estão sujeitos a fatores, mais ou menos visíveis, que as regulam e as controlam.

Um desses fatores é no sentido de que há um espaço modesto para a circulação de obras literárias africanas anglófonas no Brasil, fator que limita os conhecimentos literários e extraliterários relacionados a África em geral, e a Nigéria, em específico. Diante desse contexto, destacamos a necessidade de inclusão desses conteúdos nos currículos educacionais das escolas brasileiras, segundo a Lei nº 10.693/2003, em vigor desde 25 de junho de 2003. Além da carência de conhecimentos observada na infraestrutura das organizações brasileiras e do consumo limitado de literaturas originadas na África até o início do século XXI no Brasil – quando então houve um aumento significativo de obras das literaturas africanas anglófonas –, consideramos a limitação tecnológica à época em que a tradução foi realizada, há treze anos, no sentido do acesso aos glossários das línguas em observação e demais referências culturais inseridas no contexto do texto de partida.

Por meio do esquema analítico de traduções literárias de Lambert e Van Gorp (1985), na primeira etapa, a dos dados preliminares, foi feito um levantamento dos elementos extratextuais que acompanham e descrevem a tradução. Os dados preliminares permitiram verificar se o texto traduzido está acompanhado de algum epitexto acerca do processo de tradução e da obra de partida. A capa chamativa e os paratextos da edição brasileira reforçaram e confirmaram a presença da obra e da autora para outros públicos. Ademais, foi possível constatar qual o grau de visibilidade dado à tradutora no sistema de chegada.

A partir dos dados obtidos nessa etapa, observamos que é dada considerável visibilidade à tradutora. Seu nome consta na contracapa da obra traduzida, na folha de rosto e nas páginas com informações catalográficas. A obra traduzida não conta com prefácios, introduções ou posfácios, seja da autora, da tradutora ou da editora.

Na etapa da macroestrutura, foram colhidos os dados a respeito da organização dos textos: buscamos constatar se o texto traduzido possuía a mesma forma do texto de partida, se a divisão do texto foi mantida, bem como seu discurso e diálogos. Verificamos nas análises dessa etapa que o texto traduzido espelhou a edição americana quanto às estruturas, capítulos e partes. Não há alterações, omissões ou adições na quantidade de parágrafos ou capítulos. Quanto aos diálogos, constatamos que a tradução brasileira se alinhou às normas editoriais da cultura de partida, pois fez uso de aspas e recorreu a uma maior quantidade de pontos e vírgula. Também apresentou o uso de duas notas de tradutora. (Exemplos 1 e 2). Assim sendo, a obra traduzida destaca o Outro para o novo leitor do sistema literário de chegada. Tal observação fez com que fosse considerada a hipótese de que a tradutora alinhar-se-ia mais consideravelmente a estratégias de tradução que destacassem os diálogos - narrativas de modo a observar mais a cultura de partida.

Na etapa da microestrutura, descrevemos, comentamos e examinamos os Exemplos compilados para análise da tradução. O foco voltou-se aos aspectos estilísticos e culturais da obra literária, enquanto texto híbrido, que parte de um sistema literário minoritário. Ao longo da análise descritiva e comparativa, observamos que a tradutora Beth Vieira faz diferentes abordagens estratégicas para traduzir os trechos exemplificados do *pidgin*, do *code-switching*, da *relexificação*, da *repetição*, do *polissíndeto* e das *marcas culturais*.

Quanto à tradução do *pidgin*, destacada pelos Exemplos 3, 4 e 5, Vieira escolheu estratégias divergentes, que ora tendiam à estrangeirização, ora tendiam à domesticação. Contudo, mesmo evidenciando abordagens estratégicas inconsistentes, foi possível observar um esforço da tradutora por não conduzir os trechos com *pidgin* no texto traduzido a apresentar estereótipos das variedades linguísticas da língua portuguesa do Brasil. Desta forma, a tradutora, acabou por não comprometer significativamente as identidades dos personagens, tornando possível ao novo leitor perceber traços da língua não padrão na obra traduzida.

Com relação à tradução de *code-switching*, demonstrada pelos Exemplos 6, 7 e 8, a tradutora optou por realizar a estratégia de transferência em todos os casos. Assim como o fez em todas as instâncias que o *code-switching* apresentava-se no texto de partida. A tradutora manteve o destaque a língua igbo, preservando esta característica estilística da autora, levando o texto de partida ao leitor e demarcando a alteridade do Outro. Contudo, verificamos que em apenas uma única ocorrência (Exemplo 8) ao longo de todo o texto traduzido, a tradutora adicionou ao texto explicação do *code-switching*, sem retirá-lo do segmento da frase. Esta estratégia aplicada pela tradutora nos fez questionar o motivo de ela não ter feito o mesmo em outras vezes que o mesmo recurso estilístico apareceu no texto.

No tocante à tradução da *relexificação*, representada pelos Exemplos 9, 10, 11, 12, 13 e 14, a tradutora empregou estratégias com tendência a alinhar-se à cultura do Brasil. Modulou as frases dos personagens, de modo a aparentarem uma fala mais compatível com as normas de padrão da língua de chegada e uma perda das conotações sociais injetadas nas expressões de partida. Para o novo leitor, que não detiver conhecimentos sobre a existência de tal característica na fala identitária da cultura nigeriana, as alterações realizadas pela tradutora não ocasionarão perdas significativas de compreensão das narrativas ou diálogos. Contudo, como vimos previamente, nos casos observados a tradutora omitiu recursos estilísticos que possivelmente impactam o novo leitor a perceber a cultura de partida.

No que se refere à tradução de *repetição*, destacada pelos Exemplos 15, 16, 17 e 18, constatamos que Vieira substituiu as repetições por palavras diferentes que não se encontram

no texto de partida. Em função destas substituições, a presença desta característica estilística do texto de partida desapareceu no texto traduzido, fato que ocasionou alteração no estilo de escrita da autora. Quanto à repetição, a tradutora brasileira tendeu a domesticar e, portanto, ofuscou a carga emocional e enfática dos diálogos e gerou perdas identitárias para o texto traduzido. Há um único trecho do texto traduzido (Exemplo 18) em que Vieira inseriu uma repetição com hífen em um fragmento em que ela não se encontra no texto de partida. A tradutora aparentou uma certa confusão ao traduzir a característica estilística de repetição no texto de Adichie. No tocante a essa tradução, não houve alterações no texto traduzido desde sua primeira impressão, portanto, consideramos possível que os revisores e editores aprovaram a tradução de Beth Vieira.

Em relação à tradução de *polissíndeto*, retratado pelos Exemplos 19 e 20, Vieira traduziu de modo a se alinhar à cultura do Brasil, revelando uma tendência mais domesticadora. As omissões e alterações do polissíndeto afetaram o estilo de Adichie, porém, não repercutiram em leituras incompreensíveis para o novo leitor.

No que se refere à tradução das *marcas culturais*, apresentamos os Exemplos que finalizam a etapa da microestrutura.

Os Exemplos 21 e 22 abordaram trechos de textos relacionados a vestimentas costumeiras da Nigéria; para sua tradução, Vieira levou o texto ao leitor de chegada, substituindo nomes por termos genéricos e adaptando o vocábulo à grafia comum, às normas gramaticais do Brasil, considerando a possibilidade de o novo leitor ter referências culturais a respeito. Em contraste a esta tendência domesticadora, os Exemplos 23 e 24 relacionados à gastronomia nigeriana, mostraram uma estratégica tradutória que leva o leitor à cultura de chegada, transferindo os termos em igbo e descartando a possibilidade de notas de tradutora ou de estratégias de explicação no texto traduzido.

Quanto aos Exemplos 25, 26 e 27, no que tange a construção “*compound*”, Vieira empregou estratégias divergentes que se mostraram inconsistentes, pois ora a tradutora tendeu a trazer a cultura de partida aos leitores, ora tendeu a utilizar termos genéricos da cultura de chegada. A tradutora transferiu “*compound*” (Exemplo 25) e não trouxe explicações para o termo, logo, conjecturamos que Vieira produziu o texto traduzido com a expectativa de grupo de leitores com algum conhecimento da língua inglesa. Corroborou-se a essa possibilidade, a análise do Exemplo 28, o qual trouxe repetidas vezes o termo “*bunker*”. A inconsistência de estratégias tradutórias escolhidas pela tradutora tornou a ocorrer no Exemplo 28, destacando para o novo leitor a palavra em inglês, tal como no texto de partida, e, logo depois a traduziu para o vocabulário existente na cultura de chegada. Compreendemos

que, possivelmente, a imprecisão na manutenção dos termos no trecho exemplificado poderá confundir o leitor, visto que a tradutora escolheu estratégias divergentes em um curto espaço de texto.

Observamos que em relação aos Exemplos 29, 30, 31, 32 e 33, que destacaram formas de tratamento nos diálogos dos personagens, Vieira manteve uma escolha que oscilava quanto a quem se alinhar (texto de partida/cultura de chegada). A tradutora optou por estratégias inconsistentes que alteraram não só a imagem dos personagens para o novo público quanto apagaram o estranhamento, o Outro.

A última etapa da pesquisa do esquema analítico de Lambert e Van Gorp é o contexto sistêmico, em que foram consultados revistas, jornais e meios midiáticos, a fim de constatar como foi a recepção da tradução de Chimamanda Ngozi Adichie. A partir dos dados obtidos nessa etapa, verificamos que a obra somente foi traduzida para o Brasil, após a autora tornar-se célebre nos sistemas literário e extraliterário estadunidense. Acreditamos que, como aponta Even-Zohar (1990), essa interferência de um sistema central contribuiu para que o sistema literário brasileiro importasse a obra de Adichie.

Na perspectiva do estudo elaborado e após o desenvolvimento das quatro etapas de análise, concluímos que a obra traduzida não foi elaborada com o objetivo de ser acessível a todos os leitores do Brasil, visto que há alta incidência de vocábulos e expressões em línguas estrangeiras (inglês e igbo) e que não foram explicitadas no corpo do texto (salvo as duas notas de tradutora), limitando o número de leitores que os compreenderão. Além disso, o texto de Adichie é voltado para um público com interesse em produções de ficção realista, com forte base histórica, direcionado também para literaturas estrangeiras de outras culturas que não as produzidas pelos sistemas literários dominantes.

Verificamos que a tradutora se esforçou para preservar o Outro e seus estranhamentos nos trechos do texto com aspectos estilísticos e culturais mais visíveis (*code-switching*, alguns vocábulos do *pidgin* e marcas culturais relacionadas à gastronomia), alinhando-se à cultura de partida e às características estilísticas do texto híbrido pós-colonial da autora. Contudo, concluímos que a tradutora traduziu a repetição, a relexificação, o polissíndeto e as marcas culturais (referentes, principalmente, a construções e formas de tratamento) com estratégias de tradução inconsistentes, por vezes apagando o Outro do texto traduzido, e, quando não o fez, proporcionou diferentes traduções de uma mesma palavra e expressão ao longo do texto, ocasionando uma confusão na leitura de tais vocábulos para o novo leitor. Nesse sentido, consideramos a hipótese da tradutora e dos revisores da editora não terem conhecimento dos referidos aspectos estilísticos e culturais.

Considerando as peculiaridades características do texto híbrido divergente das obras provenientes das literaturas eurocêntricas que geralmente são consumidas no Brasil e que advêm de um sistema literário com poucas obras introduzidas em um largo espaço de tempo na cultura de chegada – dificultando o conhecimento do público leitor à respeito deste Outro traduzido, seria de interesse para futuras publicações da literatura nigeriana anglófona nos sistemas de literatura traduzida, o tradutor aprofundar a compreensão estilística, o repertório cultural de partida, bem como os contextos literários e extraliterários relacionados à cultura de partida; traduzir com estratégias de tradução que visem um projeto de maior acessibilidade ao público-leitor; e que o texto traduzido retenha maior consistência entre as estratégias de tradução direcionadas aos aspectos estilísticos e culturais englobados no texto híbrido. Dessa forma, o texto traduzido provavelmente poderá ser mais apreciado quanto a seus aspectos estilísticos e culturais, permitindo assim, uma leitura que poderá desenvolver o espaço para projetar a voz do Outro e as representações de mundo do público leitor de chegada.

Com o crescente interesse de sistemas literários estrangeiros e do próprio sistema brasileiro para com as literaturas africanas, esperamos que, eventualmente, as obras de literatura nigeriana anglófona consigam estabelecer um posicionamento mais central entre os leitores de chegada e fortalecer a importância do conhecimento de suas culturas, quiçá auxiliar a formação de novas literaturas.

Com esta dissertação, esperamos ter contribuído não apenas para auxiliar futuros trabalhos relacionados à autora Chimamanda Ngozi Adichie, mas também para ampliar as pesquisas quanto à obra *Half of a yellow sun* (2008) e a sua tradução no sistema literário brasileiro. Em relação a pesquisas futuras, seria interessante analisar traduções de literaturas africanas em língua inglesa no sistema brasileiro, para relacioná-las com sua recepção em diferentes sistemas literários; averiguar como outras traduções do repertório de Chimamanda Ngozi Adichie no sistema brasileiro, realizadas por diferentes tradutoras, refletem os elementos estilísticos e culturais importantes a sua textualidade. Esperamos que as observações desenvolvidas nesta análise possam fomentar novas pesquisas nos EDT e áreas afins.



## REFERÊNCIAS

- ABDULLA, Adnan K. Rhetorical Repetition in Literary Translation. **Babel**, v. 47, n. 4, p. 289-303, 2002. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/233651007\\_Rhetorical\\_Repetition\\_in\\_Literary\\_Translation](https://www.researchgate.net/publication/233651007_Rhetorical_Repetition_in_Literary_Translation)>. Acesso em: 22 jan. 2022.
- ABOH, Romanus; UDUK, Happiness. The pragmatics of Nigerian English in Chimamanda Ngozi Adichie's Novels. In: **Journal of Language & Education**, v.2, n. 3, p.6-13, 2016. Disponível em: <<file:///C:/Users/mruiv/AppData/Local/Temp/1344-Article%20Text-2641-5-10-20171027.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2022.
- ADICHIE, Chimamanda N. **For Love of Biafra**. Ibadan, Nigeria: Spectrum Books, 1998.
- ADICHIE, Chimamanda N. **Half of a Yellow Sun**. EUA: Anchor Books, 2006.
- ADICHIE, Chimamanda N. **Meio sol amarelo**. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ADICHIE, Chimamanda N. **Meio sol amarelo**. 8ª Reimp. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ADICHIE, Chimamanda N. In: TEMPLE, Emily. Chimamanda Ngozi Adichie on How to Write and How to Read. Disponível em:< <https://lithub.com/chimamanda-ngozi-adichie-on-how-to-write-and-how-to-read/> >. Acesso em 29 de outubro de 2021.
- ADICHIE, Chimamanda N. In: WICKETT, Dan. Interview with Chimamanda Ngozi Adichie. In: TUNCA, Daria (Ed.). **Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie**. Literary Conversations Series. Mississippi: USA: University Press of Mississippi. Edição Kindle, 2020a. pp. 6-10.
- ADICHIE, Chimamanda N. In: JELLY-SCHAPIRO, Joshua. Chimamanda Ngozi Adichie. In: **Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie** (Literary Conversations Series) University Press of Mississippi. Edição do Kindle. pp.40-51, 2020b.
- ADICHIE, Chimamanda N. **Decisions**, 1997. Disponível em:< <http://www.cerep.ulg.ac.be/adichie/cnaintro.html>>. Acesso em 17 de mar.2021.
- ADICHIE, Chimamanda N.; WAINAINA, Binyavanga. Conversation' In: **Lannan Foundation**, 2011. Disponível em: <<http://www.lannan.org/events/chimamanda-ngozi-adichie-with-binyavanga-wainaina/>>. Acesso em: 12 mar. 2021.
- ADICHIE, Chimamanda N.; AZODO, Ada Uzuoamaka. Interview with Chimamanda Ngozi Adichie: Creative Writing and Literary Activism. In: **Journal of the African Literature Association**, 2(1), pp. 146–151, 2008.
- ADEDIMIJI, M. The linguistic features of Nigerian English and Their Implications for 21<sup>st</sup> Century English Pedagogy. In: **24<sup>TH</sup> ANNUAL CONFERENCE OF THE NIGERIAN ENGLISH STUDY ASSOCIATION (NESA)**. Uyo: University of Uyo, 2012.

ADESANMI, Pius; DUNTON, Chris. Nigeria's Third Generation Writing: Historiography and Preliminary Theoretical Considerations. **English in Africa**, Rhodes University, v. 32, n. 1, p. 7-19, 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40239026>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

ADEAGA, Tomi. Locating African & Diasporic Literatures in the Global Context. In: EMENYONU, E. N. *et al.* (Ed.). **ALT 35: Focus on Egypt: African Literature Today**. NED-New edition, 2017. p. 191-214. Boydell & Brewer. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/j.ctvc16j1j.17>. Acesso em: 15 jan. 2022.

ADEAGA, Tomi. Problems of translating two Nigerian Palimpsesto in German. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 30, n. 1, p. 63-70, 2008.

ADEAGA, Tomi. **Translating and Publishing African Language(s) and Literature(s): Examples from Nigeria, Ghana and Germany**. IKO: London, 2006.

AGRA, Klondy Lúcia de Oliveira. A teoria pós-colonial na tradução: um caminho à descolonização e a interculturalidade. In: **ABRALIN**, UNIRON, p. 2228-2234, 2009. Disponível em: <[http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ABRALIN\\_2009/PDF/Klondy%20L%C3%BAcia%20de%20Oliveira%20Agra-%20ok.pdf](http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ABRALIN_2009/PDF/Klondy%20L%C3%BAcia%20de%20Oliveira%20Agra-%20ok.pdf)>. Acesso em: 22 fev. 2022.

AHMAD, Sa'idu B.; BHADMUS, Muhammed O. **Writing, Performance and Literature in Northern Nigeria: Proceedings of the 3<sup>rd</sup> Conference on Literature in Northern Nigeria**. Kano: Bayero University, 2006. Disponível em: <<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjQm47UhJLuAhUMD7kGHQR6D0wQFjAHegQISRAC&url=https%3A%2F%2Fwww.auadamu.com%2Findex.php%2Fpd1%2Fcategory%2F14-media-and-cultural-communication-publications%3Fdownload%3D173%3A2006-divergent-similarities&usq=AOvVaw1ZW9xCdPoQGcpYYwBdH-Kg>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

AJAYI, J. F. Ade. **História geral da África VI: África do século XIX à década de 1880**. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: <[https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjryqiA6r7qAhUohXIEHZSCBkgQFjAAegQITBAB&url=http%3A%2F%2Fwww.dominiopublico.gov.br%2Fpesquisa%2FDetalheObraDownload.do%3Fselect\\_action%3D%26co\\_obra%3D205184%26co\\_midia%3D2&usq=AOvVaw1vgHAyrctawJf0VfdYwRV6](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjryqiA6r7qAhUohXIEHZSCBkgQFjAAegQITBAB&url=http%3A%2F%2Fwww.dominiopublico.gov.br%2Fpesquisa%2FDetalheObraDownload.do%3Fselect_action%3D%26co_obra%3D205184%26co_midia%3D2&usq=AOvVaw1vgHAyrctawJf0VfdYwRV6)>. Acesso em: 08 mar. 2020.

ANCHIETA, Amarílis; PEREIRA, Fernanda A. Escritores nigerianos no Brasil: tradução de um sistema em formação. In: PEREIRA, Germana Henriques (Org.). **História da Tradução: ensaios de teoria, crítica e tradução literária**. Campinas, SP: Pontes Editores, p. 197-214, 2015.

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

ARAÚJO, Cibele de Guadalupe Sousa. **Why Don't You Carve Other Animals: estudo crítico e tradução**. 2015. 308 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-

Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2015.

ARAÚJO, Cibele de Guadalupe Sousa. Tradução, não tradução e questões étnico-raciais: reflexões acerca da contemporaneidade. In: **Evento on-line III SIMTRADI UFG**, 20 set. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PkcEMGoRtWs&list=PLIOVjO-GcQs9hnuRj2pqslEQOmcfZtc9&index=11>>. Acesso em: 20 set. 2021.

ARAYELA, T. Nigerian literature in English: The alimps so far? **International Journal of Humanities and Social Science Invention**, v. 2, n. 1, p. 29-36, 2013.

AUBERT, Francis. Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução. **Revista de Estudos Orientais**, Departamento de Letras Orientais, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 5, p. 23-36, 2006. Disponível em: <<http://www.letrasorientais.fflch.usp.Br/secretaria/359>>. Acesso em: 05 mar. 2020.

AWOYEMI-ARAYELA, Taye. Nigerian Literature in English: The Journey So Far? **International Journal of Humanities and Social Science Invention**, v. 2, n. 1, p.29-36, jan. 2013.

AZODO, Ada U. “Ada Azodo Talk “Creative Writing and Literary Activism” with Chimamanda Ngozi Adichie. **Journal of the African Literature Association**, v. 2, n. 1, p. 146-151, 2008.

BAKER, Mona. **In Other Words**. Third Edition. New York: Routledge, 2018.

BANDIA, Paul. Code-Switching and Code-Mixing in African Creative Writing: Some Insights for Translation Studies. **TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction**, v. 9, n. 1, p. 139-153, 1996.

BANDIA, Paul. African Europhone Literature and Writing as Translation. Some Ethical Issues. In: HERMANS, T. (Ed.). **Translating Others**. Manchester-Kinderhook: St. Jerome Publishing, 2006. p. 349-361. v. 2.

BANDIA, Paul. **Translation as Reparation**. Writing and Translation in Postcolonial Africa. New York: St Jerome Publishing, 2008.

BANDIA, Paul. Postcolonial literary heteroglossia: a challenge for homogenizing translation. **Perspectives: Studies in Translatology**. v. 20, n. 4, p. 419-431, Dec. 2012.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução**: uma nova proposta. 3. ed. Campinas, SP: Editora Pontes, 2020.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Ed.). (1992). **Translation, History and Culture**. London: Pinter, 2003.

BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. **Post-Colonial Translation: Theory and Practice**. London: Routledge, 1999.

BEN-ARI, Nitsa. The Ambivalent Case of Repetitions in Literary Translation, Avoiding Repetitions: A Universal of Translation? **Meta**, v. XLIII, n. 1, 1998. Tel Aviv, Israel: Tel

Aviv University. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1998-v43-n1-meta172/002054ar.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2021.

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*, de Walter Benjamin: Quatro Traduções para o Português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine (1995). **Toward a Translation Criticism: John Donne [Pour un critique de las traductions]**. Translated by Françoise Massardier-Kenney. Ohio, Kent: Kent University Press, 2009.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. 2. ed. Tradução de Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Tubarão, SC: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glauce Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Col. Humanitas).

BLETTNER, Elizabeth. One Made Many and Many Made One: The Role of Asyndeton in Aristotle's *Rhetoric*. **Philosophy and Rhetoric**, v. 16, n. 1, 1983.

BRASIL. Lei nº. 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília-DF, 10 jan.2003;. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/110.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm)>. Acesso em: 18 de dez. 2021.

BRAGA, Cláudio R.V. **A literatura movente de Chimamanda Adichie**: pós-colonialidade, descolonização cultural e diáspora. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2019.

BRAZIER, Chris. Breaching the Borders. **New Internationalist**, v. 496, p. 13-15, 2016.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BOASE-BEIER, Jean. Stylistics and translation. In: GAMBIER, Yves (Ed.) **Handbook of Translation Studies**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, p.153-156, 2011.

BOASE-BEIER, Jean. **Stylistic Approaches to Translation**. New York: Routledge Taylor & Francis, 2014a.

BOASE-BEIER, Jean. Stylistic and Translation. In: BURKE, Michael. **The Routledge Handbook of Stylistics**. New York: Routledge Taylor & Francis, pp. 393-407, 2014b.

CALVET, Louis-Jean. **Sociolinguística**: uma introdução crítica. Tradução de Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola Editorial, 2018.

CANEPARI, Michela. Writing and translating after the empire. **Culture**, n. 18, 2006. Disponível em: <<http://www.club.it/culture/culture2004/13culture2004.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

CARNEIRO, Teresa. Proposta de parâmetros para análise de paratextos de livros traduzidos. **Tradução em Revista**, n. 19, 2015. Disponível em: <[https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev\\_trad.php?strSecao=fasciculo&fas=27152&NrSecao=11](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_trad.php?strSecao=fasciculo&fas=27152&NrSecao=11)>. Acesso em: 18 fev. 2021.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASANOVA, Pascale. **A língua mundial: tradução e dominação**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres. Florianópolis: Editora UFSC; Brasília: Editora UnB, 2021.

CHASSY, Philippe. How language shapes social perception. In: EVANS, David. **Language and Identity: Discourse in the World**. London: Bloomsbury, 2015. p. 36-51.

CHESTERMAN, Andrew. The Name and Nature of Translator Studies. **Hermes**, n. 42, p. 13-22, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: Toward a Minor Literature**. Translation by Dana Polan. Theory and History of Literature, volume 30. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

DIALA, Isidore. Editorial – Nigerian literature: triumphs and travails. **Tydskr. letterkd.**, Pretoria, v. 48, n. 1, p. 5-12, Jan. 2011. Disponível em: <[http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0041-476X2011000100001&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0041-476X2011000100001&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 06 out. 2021.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. Algumas reflexões sobre a ética na tradução. **Estudos Linguísticos**, v. XXXIV, p. 340-344, 2005. Disponível em: <<http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005-pdfs/algumas-reflexoes-618.pdf?estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005-pdfs/algumas-reflexoes-618.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2021.

EVANS, David. **Language and Identity: Discourse in the World**. London: Bloomsbury, 2015.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Paper in Historical Poetic. In: EVEN-ZOHAR, Itamar; HRUSHOVSKI, Benjamin (Ed.). **Papers on Poetics and Semiotics 8**. Tel Aviv: University Publishing Projects, 1978. pp.11-18.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Paper in Historical Poetic. In: EVEN-ZOHAR, Itamar; HRUSHOVSKI, Benjamin (Ed.). **Papers on Poetics and Semiotics 8**. Tel Aviv: University Publishing Projects, 1978.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**, v. 11, n. 1, 1990.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem. In: Venuti, Lawrence ed. 2000. **The Translation Studies Reader**, New York: Routledge, pp. 192-197, 2000.

FALOLA, Toyin; HEATON, Matthew. **A History of Nigeria**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008.

FELDNER, Maximilian. **Narrating the New African Diaspora 21<sup>st</sup> Century Nigerian Literature in Context**. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019.

FERREIRA, Alice Maria A.; ROSSI, Ana. Antropofagia, mestiçagem e estranhamento: tradução em discurso. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, n. 31, p. 35-55, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2013v1n31p35>>. Acesso em: 20 out. 2021.

FORSYTH, Frederick. **The Biafra Story: The making of an African Legend**. Barnsley, South Yorkshire, UK: Pen & Sword Military, 1969.

GENETTE, Gérard. **Paratexts**. Thresholds of interpretation. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. 2. ed. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

GIRACCA, Mirella N. **Os culturemas presentes nos folhetos turísticos da Região Sul do Brasil: as técnicas utilizadas pelos tradutores**. 141p. 2013. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2013.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF, 2005.

GOLDMAN, Lucien. Dialectical Materialism and Literary History. **New Left Review**, n. 92, July 1975.

GORDON, April A. **Nigeria's Diverse Peoples: A Reference Sourcebook**. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2003.

GRISWOLD, Wendy. **Bearing Witness**. Readers, Writers, and the Novel in Nigeria. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

GURÇAGLAR, Sehnaz T. Paratexts. In: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc Van. **Handbook of Translation Studies**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011. Pp.113-117. Disponível em:<file:///C:/Users/mruiv/AppData/Local/Temp/23274-Textos%20fonte-92093-1-10-20181010.pdf>. Acesso em 22 de out.2021.

HAMILTON, Norma D. **Rompendo o ciclo da violência: vozes femininas da literatura contemporânea afrodescendente anglófona**. 2018. 227 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

HAMILTON, Norma D. Refletindo sobre a resistência em *Nervous Conditions* de Tsitsi Dangarembga e sua tradução no Brasil. In: BRAGA, Cláudio R. V.; HAMILTON, Norma D. (Org.). **Narrativas Africanas e Afrodiaspóricas: dilemas contemporâneos**. Campinas, SP: Pontes Editores, pp. 203-220, 2021.

HAJTE-FAGGION, Válmí. Entrevista. In: COSTA, Patrícia Rodrigues Costa. **Do ensino de tradução literária**. 2013. 305 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília 2013.

HATJE-FAGGION, Válmí. Tradutores de Machado de Assis: escolhas e preferências na tradução de comidas e bebidas brasileiras em mundos diferentes. **Costellazioni**: Traduzione, tradizione, Anno III, n. 7, p. 109-127, 2018.

HERMANS, Theo. Introduction: Translation Studies and a New Paradigm. *In: The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translations*. New York: St. Martin's Press, 1985.

HERMANS, Theo. **Translation in systems**: descriptive and systemic approaches explained. Manchester: St. Jerome, 1999.

HENRIQUES, Carlos C. **Estilística e discurso**: estudos produtivos sobre texto e expressividade. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

HEWETT, Heather. Coming of Age: Chimamanda Ngozi Adichie and the Voice of the Third Generation. **English in Africa**, JSTOR, v. 32, n. 1, p. 73-97, 2005. Disponível em: [www.jstor.org/stable/40239030](http://www.jstor.org/stable/40239030). Acesso em: 20 out.2021.

HOLMES, James S. The name and nature of translation studies. **Translated! Papers on literary translation and translation studies**, v. 2, p. 67-80, 1972.

IGBONAUSI, Herbert. The Igbo Tradition in the Nigerian Novel. **African Study Monographs**, v. 2, n. 22, p. 53-72, 2001.

IHUEZE, Adaobi Olivia; UTOH-EZEAJUGH, Tracie Chima; OZOH, Ngozi Jacinta. The writers' tools: Literary techniques in *Half of a Yellow Sun*, *Roses and Bullets* and *Destination Biafra*. **International Journal of English Research**, v. 4, n. 5, p. 12-21, Sep. 2018.

INYIMA, Chidimma U. Reconstructing the Nigerian English Identity in Nigerian Literary Fiction: A Study of Chimamanda Adichie's *Half of a Yellow Sun* and *Purple Hibiscus*. **Covenant Journal of Language Studies (CJLS)**, v. 6, n. 2, Dec. 2018.

IRELE, Abiola. **The African Experience in Literature and Ideology**. UK:Bloomington, Indiana University Press, 1990.

JEGEDE, Rotimi. The Issues of Accessibility: A Lexico-Semantic Reading of Chimamanda Ngozi Adichie's *Half of a Yellow Sun*. **Journal of Arts and Contemporary Society**, v. 2, Sept. 2010.

KEMERTELIDZE, Nino; MANJAVIDZE, Tamar. Stylistic Repetition, its peculiarities and types in Modern English. **European Scientific Journal**, Special Edition, p.1-8, July 2013.

KLINGER, Susanne. **Translation and Linguistic Hybridity**. Constructing World-View. New York: Routledge Advances in Translation Studies, 2015.

KRISHNAN, Madhu. On National Culture and the Projective Past: Mythology, Nationalism, and the Heritage of Biafra in Contemporary Nigerian Narrative. **Clio: A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History**, v. 42, n. 2, p. 187-208, 2013. Disponível em: <http://connection.ebscohost.com/c/literary-criticism/87292762/national-culture-projective-past-mythology-nationalism-heritage-biafra-contemporary-nigerian-narrative>. Acesso em: 8 set. 2021.

KRISHNAN, Madhu. **Contemporary African Literature in English: Global Locations, Post-Colonial Identifications**. US: Palgrave Macmillian, 2014.

LAMBERT, José. **Literatura & Tradução: textos selecionados de José Lambert**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln P. Fernandes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. *In*: HERMANS, Théo. **The manipulation of literature: studies in literary translation**. New York: St Martins, 1985. p. 42-53.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. Sobre a descrição de traduções. *In*: GUERINI, Andreia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter (Orgs.). **Literatura & Tradução: textos selecionados de José Lambert**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln P. Fernandes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p. 197-212.

LANE-MERCIER, Gillian. Translating the Untranslatable: The Translator's Aesthetic Ideological and Political Responsibility. **Target**, v. 1, n. 9, p. 43-68, 1997.

LE PAGE, Robert; TABOURET-KELLER, Andrée. **Acts of identity: creole-based approaches to language and ethnicity**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1985.

LEECH, Geoffrey. SHORT, Mick. **Style in fiction**. Harlow: Pearson Education Limited, 2007.

LEFEVERE, André. Why waste time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. *In*: HERMANS, Théo. **The manipulation of literature: studies in literary translation**. New York: St. Martins, 1985. p. 215-243.

LEFEVERE, André. **Translating literature: practice and theory in a comparative literature context**. New York: The Modern Language Association of America, 1992.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

LEFEVERE, André; BASSNETT, Susan. Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The "Cultural Turn" in Translation Studies. *In*: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Ed.). (1992). **Translation, History and Culture**. London: Pinter, 2003. p. 1-13.

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

MACFARGUHLAR, Larissa. Chimamanda Ngozi Adichie Comes to Terms with Global Fame. **The New Yorker**, 4 June 2018. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2018/06/04/chimamanda-ngozi-adichie-comes-to-terms-with-global-fame>>. Acesso em: 23 mar. 2021.

MADUEKE, Ijeoma C. **Translating and Publishing Nigerian Literature in France (1953-2017) A Study of Selected Writers**. 2019a. 303p. Thesis for a PhD in French Languages, Literatures, and Linguistics. University of Alberta. 2019a. Disponível em: <https://doi.org/10.7939/r3-wtb8-8a44>>. Acesso em: 18 jul.2021.



MADUEKE, Sylvia I. On Translating Postcolonial African Writing: French Translation of Chimamanda Adichie's *Half of a Yellow Sun*. **TransUltrAI**, v. 11, n. 1, p. 49-66, 2019b. Disponível em: <<https://journals.library.ualberta.ca/tc/index.php/tc>>. Acesso em: 19 jul.2021.

MALMKJÆR, Kirsten. **Translational stylistics**: Dulcken's translations of Hans Christian Andersen. *Language and Literature*, vol.13, n.1, p. 13-24, 2004.

MARTINS, Marcia do A. P. **A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise de traduções**: o caso dos Hamlets brasileiros. 1999. 319 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe. **História Geral da África VIII**: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem**: ritmo e vida. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2006.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MILTON, John. **O Clube do Livro e a Tradução**. EDUSC, 2002.

MUNDAY, Jeremy. **Introducing Translation Theories**. London/New York: Routledge, 2016.

NEWMARK, Peter. **Textbook of Translation**. New York: Prentice Hall, 1988. v. 66.

NNOLIM, Charles E. *et al.* **Chimamanda Ngozi Adichie's Half of a Yellow Sun**. In: ALT 27 New Novels in African Literature Today. Boydell & Brewer, 2010. p.145-151. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt1bh2m3d.16>>. Acesso em: 23 mai.2021.

NNOLIM, Charles. **Issues in African Literature**. Lagos: Malthouse Press Limited, 2010.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

NWAHUNANYA, C. Introduction. **A Harvest from Tragedy**: Critical Perspectives on Nigerian Civil War Literature. Owerri, NG: Springfield, 1997.

OGWUDE, Sophia O. History and Ideology in Chimamanda Adichie's Fiction. In: *Tydskrif vir Letterkunde*, vol. 48, n. 1, pp. 110–23, 2011.

OKUYADE, Ogaga. Familiar Realities, Continuity, and Shifts of Trajectory in the New African Novel. **Matau**, v. 45, Amsterdam & New York: Rodopi, 2014.

PEREIRA, Fernanda A.; ANCHIETA, Amarílis. Escritores Nigerianos no Brasil: Tradução de um Sistema Literário em Formação. In: SOUSA, Germana H. P. (Org). **História da Tradução**: ensaios de teoria crítica e tradução literária. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015. p. 197-213. v. 1.

WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis** – uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

PYM, Anthony. Humanizing Translation History. **Hermes**, n. 42, p. 23-49, 2009. Disponível em: <<https://tidsskrift.dk/her/article/view/96845/145602>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

PYM, Anthony. **Translating Solutions for Many Languages: Histories of a Flawed Dream**. New York: Bloomsbury Advances in Translation, 2016.

PYM, Anthony. **Explorando teorias da tradução**. Tradução de Rodrigo Borges de Faveri, Cláudia Borges de Faveri e Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.

QUAYSON, Ato. **The Cambridge Companion to the Postcolonial Novel**. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2015. (Coleção Cambridge Companions to Literature).

RABINE, Leslie W. **Pagne and Wrappers**. Historical Changes in Style. Disponível em: <<https://fashion-history.lovetoknow.com/clothing-types-styles/pagne-wrapper>>. Acesso em: 01 out. 2020.

RAMALHO, Hislla Suellen Moreira. **África do Sul e Brasil, uma relação em tradução: traduzindo os contos de Sindiwe Magona**. 2020. 340 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. pp.65-92.

SALDANHA, Gabriela. Emphatic Italics in English Translations: Stylistic Failure or Motivated Stylistic Resources? **Meta**, v. 56, n. 2, p. 424-442, 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.7202/1006185ar>>. Acesso em: 16 ago.2021.

SAMUEL, Moruwawon Babatunde. Repetitions in Michel Ligny's French Translation of Chinua Achebe's Things Fall Apart. **Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in - Humanities**, v. 3, n. 4, p. 567-577, 2011. Disponível em: <[https://rupkatha.com/V3/n4/14\\_Translation\\_Achebe\\_Things\\_Fall\\_Apart.pdf](https://rupkatha.com/V3/n4/14_Translation_Achebe_Things_Fall_Apart.pdf)>. Acesso em: 16 ago. 2021.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens / Sobre os diferentes métodos da tradução**. Tradução de Celso R. Braida. In: HEIDERMANN, Werner (Ed.). **Clássicos da teoria da tradução**. V. 1: Alemão/Português. 2. ed. revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC, 1816[2010]. p. 38-101.

SIMPSON, Andrew; OYÈTÁDÉ, B. Akíntúndé. Nigeria: Ethno-linguistic Competition in the Giant of Africa. In: SIMPSON, Andrew (Ed.). **Language and National Identity in Africa**. New York: Oxford University Press, 2008. p. 172-198.

SNELL-HORNBY, Mary. **Translation Studies: an integrated approach**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988.

SNELL-HORNBY, Mary. The Space “In Between”: What is a Hybrid Text?. **Across Languages and Cultures**, v. 2, n. 2, p. 207-216, 2001.

SNELL-HORNBY, Mary. Re-creating the hybrid text: Postcolonial Indian Writings and the European scene. **Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies**, v.2, p.174-189, 2021. Disponível em: <<https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/84>>. Acesso em: 20 jul.2021.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. Prefácio. In: TORRES, Marie-Hélène. **Traduzir o Brasil Literário**. Paratexto e discurso de acompanhamento. V. 1. Santa Catarina, Tubarão: Editora Copiart, 2011, pp.7-12.

SPENCER, Daniel. Morning Yet on Creation Day. In: TUNCA, Daria (Ed.). **Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie**. Literary Conversations Series. Mississippi: USA: University Press of Mississippi. Edição Kindle, 2020. pp. 17-23.

STURZBECHER, Agnes Jahn. **A primeira tradução de *O leão e a joia*, de Wole Soyinka, para o português do Brasil**: análise descritiva da oralidade. 2016. 143 f., il. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

TALIB, Ismail. S. **The Language of Postcolonial Literatures**: An Introduction. London: Routledge, 2002.

TEILANYO, Diri I. Figurative Language in Translation: A Study of J.P. Clark's The Ozidi Saga. **META**, v. 52, n. 2, p. 309-326, June 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.7202/016073ar>>. Acesso em: 9 ago.2021.

TOURY, Gideon (1995). **Descriptive Translation Studies – and beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995[2012].

TOURY, Gideon. The Nature and Role of Norms in Translation. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The Translation Studies Reader**. London: Routledge Taylor and Francis Group, 2004. p. 198-211.

TUNCA, Daria. **The Chimamanda Ngozi Adichie Website**. 2004. Disponível em: <<http://www.cerep.ulg.ac.be/adichie/cnainterviews.html>>. Acesso em: 03 abril 2020.

TUNCA, Daria. **Interview**. 2005. Disponível em: <<http://www.cerep.ulg.ac.be/adichie/cnainterviews.html>>. Acesso em: 03 abril 2020.

TUNCA, Daria. **Style beyond Borders**: Language in Recent Nigerian Fiction. 2008. 332 f. Tese (Doutorado). University of Liège, Belgium, 2008.

TUNCA, Daria. **Conversations with Chimamanda Ngozi Adichie**. USA: University Press of Mississippi, 2020.

TYMOZCKO, Maria. Post-Colonial Writing and Literary Translation. In: BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. **Post-Colonial Translation**: Theory and Practice. London: Routledge, 1999. p. 19-40.

UDUK, Happiness; ABOH, Romanus. The Pragmatics of Nigerian English in Chimamanda Ngozi Adichie's Novels. In: **Journal of Language & Education**, v.2, n. 3, p. 6-13, 2016.

WOLFE, Alexandra. **The Wall Street Journal** | Chimamanda Ngozi Adichie on the World of African Literature. 2015. Disponível em: <<https://www.wsj.com/articles/chimamanda-ngozi-adichie-on-the-world-of-african-literature-1430504839>>. Acesso em 5 jan.2021.

VALENTE, Marcela Iochem. **A tradução e a construção de imagens culturais**: Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo, e sua tradução para o inglês. 2013. Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 163 f., 2013.

VAN LEUVEN-ZWART, Kitty. Translation and original: similarities and dissimilarities. **Target**, v. 2, n. 1, p. 151-181, 1989. Disponível em: <<https://doi.org/10.1075/target.2.1.05leu>>. Acesso em: 10 mai.2021.

VANDERAUWERA, Ria. The response to translated literature: A Sad Example. In: HERMANS, Theo. **The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation**. New York: St. Martin's Press, 1985. p. 198-214.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: a history of translation**. London: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. Strategies of Translation. In: BAKER, Mona (Ed.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. London/New York: Routledge, 1998. p. 240-244.

VENUTI, Lawrence (Ed.). **The Translation Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2000.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença**. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marleide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

VULETIC, Snezana. **From Colonial Disruption to Diasporic Entanglements: Narrations of Igbo Identities in the Novels of Chinua Achebe, Chimamanda Ngozi Adichie and Chris Abani**. 2018. 188 f. Tese (Doutorado em Língua Inglesa) – Stockoholm Institute, 2018. Disponível em: <<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-159971>>. Acesso em: 23 de mai.2021.

ZABUS, Chantal J. **The African Palimpsest: indigenization of language in the West African europhone novel**. New York: Rodopi, 2007.

ZIPSER, Meta Elisabeth; POLCHLOPEK, S. A. Traduzindo notícias: as possibilidades da tradução em meio jornalístico. **Inventário** (UFBA), v. 6, p. 1-18, 2007. Disponível em:< <http://www.inventario.ufba.br/06/06melizabethsayub.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2022.

## **APÊNDICE**

## APÊNDICE A – TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS DO BRASIL DE OBRAS DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

**Quadro 1:** Traduções para o português do Brasil de obras de Chimamanda Ngozi Adichie

Ano	Texto de partida	Editora de partida	Tradução	Editora no Brasil	Tradutora	Ano de publicação no Brasil	Adaptação
2003	<i>Purple Hibiscus</i>	HarperCollins Publishers	<i>Hibisco roxo</i>	Companhia das Letras	Julia Romeu	2011	Em vias de.
2006	<i>Half of a Yellow Sun</i>	4th Estate nos EUA e Knopf na Inglaterra	<i>Meio sol amarelo</i>	Companhia das Letras	Beth Vieira	2008	Sim (filme).
2009	<i>The Thing Around Your Neck</i>	Anchor Books	<i>No seu pescoço</i>	Companhia das Letras	Julia Romeu	2017	Não
2013	<i>Americanah</i>	Anchor Books	<i>Americanah</i>	Companhia das Letras	Julia Romeu	2014	Não
2014	<i>We Should All Be Feminists</i>	Vintage	<i>Sejamos todos feministas</i>	Companhia das Letras	Cristina Baum	2015	Adaptada para versão juvenil (2021)
2017	<i>Dear Ijeawele, or A Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions</i>	Anchor Books	<i>Para educar crianças feministas – um manifesto</i>	Companhia das Letras	Denise Bottman	2017	Não
2019	<i>The danger of a single story</i>	Discurso	<i>O perigo de uma história única</i>	Companhia das Letras	Julia Romeu	2019	Adaptada do discurso.
2021	<i>Notes on Grief</i>	Fourth Estate	<i>Notas sobre o luto</i>	Companhia das Letras	Fernanda Abreu	2021	Não.

Fonte: elaboração da autora (2021).

**APÊNDICE B – OBRAS PUBLICADAS E TRADUZIDAS DE PAÍSES AFRICANOS EM LÍNGUA INGLESA PARA O BRASIL POR EDITORAS BRASILEIRAS/ TRADUÇÕES ACADÊMICAS REALIZADAS POR PESQUISADORA/ES EM INSTITUIÇÕES EDUCACIONAIS DO BRASIL**

O Apêndice B apresenta os quadros 2 e 3, utilizados para dispor dos comentários na seção “Trajetória das literaturas anglófonas no Brasil”, Capítulo 2. O Quadro 2 é composto por obras publicadas e traduzidas de países africanos em língua inglesa para o Brasil, por meio de editoras do sistema de chegada. É dividido nas seguintes colunas: autor/a, título do texto de partida, ano de publicação do original, tradutor/a, título da tradução, ano de publicação no Brasil, editora brasileira, país do autor/a. O Quadro 3 é repartido nas seguintes colunas: autor/a africano/a, país natal do/a autor/a, título do(s) texto(s) de partida, nome do pesquisador/a, título da tese/dissertação, ano de publicação do trabalho acadêmico, instituição educacional.

**Quadro 2:** Obras publicadas e traduzidas de países africanos em língua inglesa para o Brasil por editoras brasileiras

<b>Autor/a</b>	<b>Título do original</b>	<b>Ano de publicação</b>	<b>Tradutor/a</b>	<b>Tradução</b>	<b>Ano de publicação no Brasil</b>	<b>Editora Brasileira</b>	<b>País do/a autor/a</b>
Nadine Gordimer	<i>None to accompany me</i>	1994	Beth Vieira	<i>Ninguém para me acompanhar</i>	1996	Companhia das Letras	África do Sul
Nadine Gordimer	<i>The house gun</i>	1998	Paulo Henriques Britto	<i>A arma da casa</i>	2000	Companhia das Letras	África do Sul
Nadine Gordimer	<i>The pickup</i>	2001	Beth Vieira	<i>O Engate</i>	2004	Companhia das Letras	África do Sul
Nadine Gordimer	<i>Get a life</i>	2005	Ivo Korytowski	<i>De volta à vida</i>	2007	Companhia das Letras	África do Sul
Nadine Gordimer	<i>Beethoven Was One-Sixteenth Black</i>	2008	Beth Vieira	<i>Beethoven era 1/16 negro</i>	2009	Companhia das Letras	África do Sul
Nadine Gordimer	<i>No time like the present</i>	2012	Paulo Henriques Britto	<i>O melhor tempo é o presente</i>	2016	Companhia das Letras	África do Sul
Yaa Giasi	<i>Homegoing</i>	2016	Waldéa Barcellos	<i>O Caminho de Casa</i>	2017	Rocco	Gana
Tomi Adeyemi	<i>Children of Blood and Bone</i>	2018	Petê Rissatti	<i>Filhos de sangue e osso</i>	2018	Rocco	EUA–Nigéria
Binyavanga Wainaina	<i>One day I will write about this place: A memoir</i>	2011	Não aparece no site.	<i>Um dia vou escrever sobre este lugar</i>	2018	Kapulana	Quênia
Rutendo Tavengerwe	<i>Hope is</i>	2018	Carolina	<i>Esperança</i>	2018	Kapulana	Zimbábue

	<i>our only wing</i>		Kuhn Facchin	<i>para voar</i>			
Tsitsi Dangaremba	<i>Nervous conditions</i>	1988	Carolina Kuhn Facchin	<i>Condições nervosas</i>	2019	Kapulana	Zimbábue
Tsitsi Dangaremba	<i>The book of Not</i>	2006	Carolina Kuhn Facchin	<i>O livro do não</i>	Em tradução	Kapulana	Zimbábue
Tsitsi Dangaremba	<i>This mournable body</i>	2018	Carolina Kuhn Facchin	<i>This mournable body</i> (em tradução)	Em tradução	Kapulana	Zimbábue

Fonte: Elaboração da autora (2021)

**Quadro 3:** Traduções acadêmicas realizadas por pesquisadora/es em instituições educacionais do Brasil

Autor/a Africano/a	País natal do autor/a	Título do(s) texto(s) de partida	Ano de publicação do texto de partida	Pesquisador/a	Título da tese/dissertação	Ano de publicação do trabalho acadêmico	Instituição Educacional
Ngugi wa Thiong'o	Quênia	<i>Weep Not, Child e Globalectics,</i>	1964 e 2012	Janice Inês Nodari	<i>Ni mebwaga chumvi nyingi</i> : o projeto político e linguístico (neo)(pós)(de)colonial de Ngũgĩ wa Thiong'o em tradução	2020	Universidade Federal do Paraná
Sindiwe Magona	África do Sul	<i>Contos da obra Living, Loving and Lying Awake at Night intitulados Leaving, Atini and Joyce</i>	1991	Hislla Suellen	África do Sul e Brasil, uma relação em tradução: traduzindo os contos de Sindiwe Magona	2020	Universidade de Brasília
Yvonne Vera	Zimbabué	<i>Why don't you carve other animals?</i>	1992	Cibele de Guadalupe Araújo	<i>Why don't you carve other animals</i> : Estudo Crítico e Tradução.	2015	Universidade Federal do Goiás
Chinua Achebe	Nigéria	<i>Girls at war and other stories</i>	1972	Amarílis Macedo Lima Lopes de Anchieta	<i>Tongue-tied</i> : traduzindo os contos em guerra de Chinua Achebe	2014	Universidade de Brasília

Fonte: Elaboração da autora (2021)



## APÊNDICE C – OBRAS NIGERIANAS TRADUZIDAS E PUBLICADAS NO BRASIL POR EDITORAS BRASILEIRAS

O Apêndice C, por sua vez, apresenta o Quadro 4. Está interligado aos comentários da seção referente a “Literatura Nigeriana Anglófona”, Capítulo 2. É assim repartido: autor/a, título do original, ano de publicação do original, tradutor/a, título da tradução, editora brasileira, ano de publicação no Brasil.

**Quadro 4:** Obras nigerianas traduzidas e publicadas no Brasil por editoras brasileiras

Autor/a	Título original	Ano de publicação do original	Tradutor/a	Tradução	Editora brasileira	Ano de publicação no Brasil
Amos Tutuola	<i>The Palm Wine Drunkiard</i>	1952	Eliane Fontenelle	<i>O bebedor de vinho de palmeira</i>	Nova Fronteira Círculo do Livro	1976
Cyprian Ekwenzi	<i>People of the City</i>	1954	Sérgio F.G. Bath	<i>Gente da Cidade</i>	Editora Ática	1983
Chinua Achebe	<i>Things Fall Apart</i>	1958	Vera Queiroz C. Silva	<i>O mundo se despedaça</i>	Ática	1983
Chinua Achebe	<i>Things Fall Apart</i>	1958	Vera Queiroz C. Silva	<i>O mundo se despedaça</i>	Companhia das Letras	2009
Chinua Achebe	<i>Arrow of God</i>	1964	Vera Queiroz C. Silva	<i>A flecha de Deus</i>	Companhias das Letras	2011
Chinua Achebe	<i>The education of a british protected child</i>	2009	Isa Mara Lando	<i>A educação de uma criança sob o protetorado britânico</i>	Companhias das Letras	2012
Chinua Achebe	<i>No longer at ease</i>	1960	Rubens Figueiredo	<i>A paz dura pouco</i>	Companhias das Letras	2013
Chinua Achebe e John Iroaganachi	<i>How the leopard got his claws</i>	1972	Érico Assis	<i>As garras do leopardo</i>	Companhias das Letrinhas	2013
Wole Soyinka	<i>The Interpreters</i>	1965	Não aparece no site.	<i>Os intérpretes</i>	Editora Minotauro (Coleção Clássicos do Século XX)	2018
Wole Soyinka	<i>Aké: the years of childhood</i>	1981	Carolina Kuhn Facchin	<i>Aké: os nãos de infância</i>	Kapulana	2020
Wole Soyinka	<i>The Lion and the Jewel</i>	1963	William Lagos	<i>O leão e a jóia</i>	Geração Editorial	2012
Uzodinma Iweala	<i>Beasts of no Nation</i>	2005	Christina Baum	<i>Feras de lugar nenhum</i>	Nova Fronteira	2006
Chimamanda Ngozi Adichie	<i>Half of a Yellow Sun</i>	2006	Beth Vieira	<i>Meio Sol Amarelo</i>	Companhia das Letras	2008
Biyi Bandele	<i>Burma Boy</i>	2007	Heloísa	<i>O menino de</i>	Record	2009

			Mourão	<i>Burma</i>		
Chimamanda Ngozi Adichie	<i>Purple Hibiscus</i>	2003	Julia Romeu	<i>Hibisco Roxo</i>	Companhia das Letras	2011
Sefi Atta	<i>Everything Good Will Come</i>	2005	Vera Whately	<i>Tudo de bom vai acontecer</i>	Record	2013
Buchi Emecheta	<i>The Joys of Motherhood: A Novel</i>	1979	Heloisa Jahn	<i>As alegrias da maternidade</i>	Dublinense	2018
Buchi Emecheta	<i>Second Class Citizen</i>	1974	Heloisa Jahn	<i>Cidadã de segunda classe</i>	Dublinense	2018
Buchi Emecheta	<i>In the ditch</i>	1972	Não nomeia no site.	<i>No fundo do poço</i>	Dublinense	2019
Buchi Emecheta	<i>The Bride Price</i>	1976	Não nomeia no site.	<i>Preço de Noiva</i>	Dublinense	2020
Oyinkan Braithwaite	<i>The baby is mine</i>	2021	Carolina Kuhn Facchin	<i>O bebê é meu</i>	Kapulana	2021
Oyinkan Braithwaite	<i>My sister, the serial killer</i>	2018	Carolina Kuhn Facchin	<i>Minha irmã, a serial killer</i>	Kapulana	2019
Abi Daré	<i>The Girl with the Louding Voice</i>	2020	Nina Rizzi	<i>A garota que não se calou</i>	Versus	2021
Chigozie Obioma	<i>The Fishermen</i>	2015	Claudio Carina	<i>Os pescadores</i>	Globo Livros	2016
Chigozie Obioma	<i>An Orchestra of Minorities</i>	2019	Não nomeia no sítio	<i>Uma orquestra de minorias</i>	Globo Livros	2019
Ayòbámi Adébáyò	<i>Stay With Me</i>	2017	Marina Vargas	<i>Fique comigo</i>	HarperCollins	2018
Akwaeke Emezi	<i>Freshwater</i>	2018	Carolina Kuhn Facchin	<i>Água doce</i>	Kapulana	2019
Akwaeke Emezi	<i>PET</i>	2019	Carolina Kuhn Facchin	<i>Pet</i>	Kapulana	2021
Oyèrónkẹ Oyèwùmí	<i>The invention of women: Making an African Sense of Western Gender Discourse</i>	1997	Wanderson Flor do Tempo	<i>A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero</i>	Bazar do tempo	2021
Chimamanda Ngozi Adichie	<i>Notes on Grief</i>	2021	Fernanda Abreu	<i>“Notas sobre o luto”</i>	Companhia das Letras	2021
Chimamanda Ngozi Adichie	<i>The Thing Around Your Neck</i>	2009	Não está no site.	<i>No Seu Pescoço</i>	Companhia das Letras	2017
Chimamanda Ngozi Adichie	<i>Americanah</i>	2013	Julia Romeu	<i>Americanah</i>	Companhia das Letras	2014
Chimamanda Ngozi	<i>We Should All Be Feminists</i>	2014	Cristina Baum	<i>Sejamos todos</i>	Companhia das Letras	2015

Adichie				<i>feministas</i>		
Chimamanda Ngozi Adichie	<i>Dear Ijeawele, or A Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions</i>	2017	Denise Bottman	<i>Para educar crianças feministas – um manifesto</i>	Companhia das Letras	2017
Chimamanda Ngozi Adichie	<i>The danger of a single story</i>	2019	Julia Romeu	<i>O perigo de uma história única</i>	Companhia das Letras	2019

Fonte: Elaboração da autora (2021)

## APÊNDICE D – CATÁLOGO DAS TRADUÇÕES DE BETH VIEIRA NA COMPANHIA DAS LETRAS

Enfim, o Apêndice D apresenta o Quadro 5, que dispõe o catálogo das traduções da tradutora Beth Vieira na editora Companhia das Letras e está vinculado à seção referente a “Beth Vieira – tradutora de *Meio sol amarelo*”, Capítulo 2. É disposto pelas seguintes colunas: autor/a, título do texto de partida, ano de publicação no Brasil, país natal do autor/da autora, título da tradução.

**Quadro 5:** Catálogo das traduções de Beth Vieira na Companhia das Letras

<b>Autor/Autora</b>	<b>Título</b>	<b>Ano de publicação no Brasil</b>	<b>País natal do autor/ da autora</b>	<b>Tradução</b>
Nadine Gordimer	<i>None to accompany me</i>	1996	África do Sul	<i>Ninguém para me acompanhar</i>
Doris Lessing	<i>Under my skin</i>	1997	Inglaterra	<i>Debaixo da minha pele</i>
Anthony Bourdain	<i>Kitchen Confidential</i>	2000	EUA	<i>Cozinha Confidencial</i>
Bill Bryson	<i>Notes from a big country</i>	2001	EUA	<i>Crônicas de um país bem grande</i>
Henning Mankel	<i>Mordare utan ansikte</i>	2001	Suécia	<i>Assassinos sem rosto</i>
Brian Aldiss	<i>Supertoys last all summer long</i>	2001	Inglaterra	<i>Superbrinquedos duram o verão todo</i>
Ha Jin	<i>Waiting</i>	2001	China	<i>A espera</i>
Henning Mankel	<i>Den vita lejoninnan</i>	2002	Suécia	<i>A leoa branca</i>
Alexandra Fuller	<i>Don't let's go to the dogs tonight</i>	2002	Inglaterra	<i>Feras no jardim</i>
Henning Mankel	<i>Hundarna i riga</i>	2003	Suécia	<i>Os cães de riga</i>
P.D. James	<i>The black tower</i>	2003	Inglaterra	<i>A torre negra</i>
Nadine Gordimer	<i>The pick up</i>	2004	África do Sul	<i>O engate</i>
Paul Auster	<i>Brooklyn follies</i>	2005	EUA	<i>Desvarios no Brooklyn</i>
<u>Kazuo Ishiguro</u>	<i>Never let me go</i>	2005	Japão	<i>Não me abandone jamais</i>
Doris Lessing	<i>The sweetest dream</i>	2005	Inglaterra	<i>O sonho mais doce</i>
John Krakauer	<i>Into thin air</i>	2006	EUA	<i>No ar rarefeito</i>
Ali Smith	<i>The accidental</i>	2006	Escócia	<i>Por acaso</i>
Henning Mankel	<i>Mannen som log</i>	2006	Suécia	<i>O homem que sorria</i>
Paul Aster	<i>Travels in the scriptorium</i>	2007	EUA	<i>Viagens no scriptorium</i>
Doris Lessing	<i>The grandmothers</i>	2007	Inglaterra	<i>As avós</i>
Philliph Roth	<i>The counterlife</i>	2008	EUA	<i>O avesso da vida</i>
Colm Tóibín	<i>Mothers and sons</i>	2008	Irlanda	<i>Mães e filhos</i>
Chimamanda Ngozi Adichie	<i>Half of a yellow Sun</i>	2008	Nigéria	<i>Meio Sol Amarelo</i>
Gene Luen Yang	<i>American born chinese</i>	2009	EUA	<i>O chinês americano</i>
Nadine Gordimer	<i>Beethoven was one-sixteenth black and other stories</i>	2009	África do Sul	<i>Beethoven era 1/16 negro e outras histórias</i>
Patricia Cornwell	<i>Book of the dead</i>	2010	EUA	<i>Livro dos mortos</i>

Fonte: Elaboração da autora (2021)