

Dossiê

Repertórios culturais heterogêneos no Sul Global: intersecções entre a matriz oral iorubá e o romance nigeriano contemporâneo

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues¹ 

Isabela Taís de Oliveira Cerqueira¹ 

RESUMO:

Propomo-nos, neste artigo, a uma leitura crítico-analítica do romance africano-nigeriano contemporâneo no que tange às suas formas de inter-relação com repertórios culturais da tradição e da oralidade iorubá. Considerando perspectivas teórico-epistemológicas encontradas em Literaturas africanas comparadas, de Brugioni (2019), em “Conjeturas sobre a literatura mundial”, de Moretti (2000), e em textos de Leite (1998, 2010, 2012), assumimos o pressuposto de que as culturas africanas contemporâneas resultam de transformações abruptas, de mesclagens involuntárias (e algumas delas violentas), responsáveis, dentre outros, pela modificação de línguas, de tradições, bem como pela introdução, em seus territórios, de formas culturais, como o romance, que terminam também por ser transformadas, uma vez que os escritores, ao delas se apropriarem, alimentam-na com conteúdos locais (Moretti, 2000). A partir desse contexto, dialogando com debates em torno de processos de tradução (Brugioni, 2019) e de intersecção entre repertórios orais e escrita literária (Leite, 1998, 2010, 2012), tomamos como corpus de análise a obra Fique comigo (2018), da nigeriana Ayòbámi Adébáyò, a fim de analisarmos os modos como esses repertórios modelam a composição narrativa escrita. Falamos em estudos comparados aqui, portanto, a partir da relação entre a matriz oral iorubá e o romance nigeriano contemporâneo, almejando compreender como escritoras situadas ao Sul Global têm constituído seus projetos estético-literários, em muitos casos, extrapolando categorias como nação ou ideais de vernaculismo cultural.

Palavras-chave: Cultura iorubá. Romance nigeriano. Oralidade. Escrita literária.

Silvio Renato Jorge
Editor-chefe dos
Estudos de Literatura

José Luis Jobim
Wail S. Hassan
Editores convidados

Recebido em: 19/01/2025
Aceito em: 01/04/2025

¹Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus, AM, Brasil.
E-mails: adrianaaguiar@ufam.edu.br; isabelacercerqueira@gmail.com

Como citar/How to cite:

RODRIGUES, Adriana Cristina Aguiar; CERQUEIRA, Isabela Taís de Oliveira. Repertórios culturais heterogêneos no Sul Global: intersecções entre a matriz oral iorubá e o romance nigeriano contemporâneo. *Gragoatá*, Niterói, v. 30, n. 67, e66287, maio.-ago. 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v30i67.66287.pt>

Introdução

No estudo das tradições orais africanas, alguns textos permanecem atemporais. Podem, estes, ser criticados e contestados, ou ainda, complementados por outros trabalhos, mas, individualmente, seus valores históricos e culturais para o estudo do que é, como funciona e qual a importância da oralidade para os povos tradicionais da África nunca diminuem. *A tradição viva*, de Amadou Hampaté Bâ, e *A tradição oral e sua metodologia*, de Jan Vansina, por exemplo, são textos assim. Nessas obras, ambos os autores buscam constituir um raciocínio teórico-conceitual em torno da categoria oralidade, e, a partir do olhar dos povos tradicionais africanos, descrevem-na e ampliam-na aos olhos de estudiosos de diferentes contextos acadêmicos.

Na perspectiva de Hampaté Bâ, a compreensão da oralidade é feita a partir de uma pergunta hipotética, mas fundamentada na familiaridade do escritor malinês: “Se formulássemos a seguinte pergunta a um verdadeiro tradicionalista africano: ‘O que é tradição oral?’, por certo ele se sentiria muito embaraçado. Talvez respondesse simplesmente, após longo silêncio: ‘É o conhecimento total’” (2010, p. 169).

Esse pequeno fragmento, bastante citado em estudos acerca da oralidade africana, tem a potência de corrigir um pensamento comum acerca da cultura em África, isto é, que as tradições orais, no geral, não passam de *art naif*, uma arte do povo, composta por canções e histórias contadas ao redor da fogueira e cujos conteúdos assombram ou divertem. No caso da oralidade africana, entretanto, além desses exemplos, ela ocupa-se também de todo o restante dos saberes. Acerca disso, Hampaté Bâ destaca o caráter amplo e profundamente arraigado à vida que caracteriza a tradição oral: “não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os griots estão longe de ser seus únicos guardiães e transmissores qualificados. A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos” (2010, p. 169).

Jan Vansina, de forma análoga, compreende a oralidade no âmbito da preservação de sabedoria. Em sua conceituação, além disso, o autor inclui a revisão de outro lugar-comum: o de que povos nos quais a oralidade marca o eixo fundamental das existências e das culturas, em termos de uso e de valorização, são detentores de certa “primitividade”:

Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocução-chave, isto é, a tradição oral. [...] A oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade. (Vansina, 2010, p. 139-140).

Ana Mafalda Leite, ao encarar criticamente, em sua obra *Empréstimos da oralidade na produção e crítica literárias africanas*, o tema do aproveitamento da oralidade nas literaturas escritas africanas, argumenta, com base em Albért Gérard, que a escrita “[teve importância em África] desde o

século treze na região actualmente correspondente à Etiópia, assim como outras áreas de África, em que a escrita em caracteres árabes teve relevo fundamental” (1998, p. 15). Porém, na história pré-colonial dos povos tradicionais africanos, a escrita não era adequada a essas exigências culturais. Para eles, compartilhar o passado era o que existia de mais importante. Descrever as batalhas, os mitos de criação, a genealogia, nada disso poderia ser feito por meio da escrita. De modo semelhante, Hampaté Bâ (2010) argumenta como, em África, a palavra possuía certa “magia”: a fala, a voz, faziam parte dos rituais. Cada palavra precisava ser pronunciada com responsabilidade, evocando, seja qual fosse a tradição, a mesma sequência utilizada anteriormente por outro guardião da palavra, pois só assim era verdadeira. Nada podia ser contado às pressas, ou pela metade, ou ser modificado ao bem-querer do enunciador.

Ocorre que, com a invasão do território africano pelos europeus, tal cultura passou por processo de hibridação (Leite, 1998; Hall, 2006; 2009; Said, 2011), uma mesclagem, majoritariamente forçada e brutal, de línguas, formas culturais e da própria tradição, que gerou um enraizamento da cultura estrangeira à autóctone (Leite, 1998). Esse contato estabelece, dentre outros efeitos, as condições para a apropriação, pelos africanos, de uma das formas culturais europeias mais prolíficas desde o século XIX, a saber: o romance.

Partindo desse contexto, propomo-nos, neste artigo, inicialmente, a uma discussão em torno da presença do gênero romance na cultura africana. Para tanto, reconhecemos que, embora a introdução desse gênero no continente possa ser situada no colonialismo, a escrita (ao contrário do lugar-comum propagado) não é invenção europeia, existindo em África no tempo anterior à chegada dos colonizadores (Leite, 1998; Gallo, 2022). Consideramos ainda que a oralidade, apesar de primordial na cultura africana, não era e não é exclusiva, nem faz parte de uma “natureza” africana, ideia que desmerece complexas e diversas tradições dos mais diversos povos do continente (Leite, 1998). Além disso, a cultura oral não some com o surgimento das literaturas modernas no continente africano (e além); pelo contrário, ocorre uma “síntese em que as características da cultura oral [...] [são] absorvidas, assimiladas e reorganizadas numa nova experiência cultural” (Leite, 2010, p. 160). Como Emmanuel Obiechina (*apud* Leite, 2010, p. 161) argumenta, e aqui nos valem do mesmo pensamento: “o romance, enquanto gênero literário, fornece um bom exemplo da assimilação e síntese entre as duas tradições, uma vez que ilustra as transformações e inovações que surgem nos países africanos, representando e interpretando uma realidade díspar”.

Tais concepções são consideradas por nós, portanto, a partir da leitura crítica do romance nigeriano contemporâneo. A escolha não é aleatória. Colônia de exploração britânica até 1960, a Nigéria se constitui hoje como um dos mais efervescentes espaços culturais africanos (Oliveira, 2018). Aliás, é nesse país, assombrado por disputas políticas no pós-independência, que se originam dois dos autores africanos mais

aclamados em duas diferentes gerações: Chinua Achebe e Chimamanda Adichie. Ao considerarmos tais autores incontornáveis, nossa proposta, não obstante, estabelece-se em torno de outro nome da literatura nigeriana contemporânea. Trata-se da escritora Ayòbámi Adébáyò, que estreou na ficção em 2017 com o romance *Fique comigo*, publicado no Brasil em 2018 pela editora Harper Collins. A obra engendra temas como tradição, modernidade, poligamia, maternidade, dentre outros, numa Nigéria pós-independente atravessada por conflitos e violência política. Nesse cenário, a protagonista, Yejide, é uma jovem esposa, casada há mais de quatro anos, sem filhos, por isso mesmo apontada constantemente, sobretudo por sua sogra Moomi, de ser uma mulher infértil. Mesmo comprovando com exames médicos que não é estéril, a responsabilidade pela ausência de filhos recai sobre ela, enquanto a seu marido, Akin, é dada a opção de constituir matrimônio com outras mulheres que lhe possam dar filhos.

Dissecando esse romance, tomamos como hipótese e indagamos se a presença do elemento tradicional no projeto estético da autora pode ser encarada como uma perspectiva crítica que inter-relaciona matriz tradicional oral iorubá-africana-nigeriana e escrita literária moderna – ação que evidencia processos de hibridação cultural (Leite, 1998). Apropriamo-nos, nesse intuito, de um argumento dado por Franco Moretti, em “Conjeturas sobre a literatura mundial” (2000, p. 177), ao afirmar que “em culturas que integram a periferia do sistema literário (...) o romance moderno desponta não como um desenvolvimento autônomo, mas como uma conciliação entre uma influência formal ocidental (em geral francesa ou inglesa) e matérias locais”. Nesses termos, longe de se apoiar em binarismos ou em nacionalismos, Moretti trata de interrelações (marcadas por variações), de conciliação (triangular) estrutural, bastante diversa, entre forma estrangeira, material local e forma local, ou seja, entre diferentes repertórios culturais, situados além de fronteiras nacionais ou locais.

De modo semelhante a Moretti, Elena Brugioni (2019), ao perscrutar comparativamente as relações entre oralidade e escrita “como paradigma crítico central e problematizante do campo em que se situam as literaturas africanas” (p. 84), destaca, de modo análogo a Ana Mafalda Leite, uma pluralidade de repertórios orais e de estratégias literárias em torno deles, bem como as complexidades das implicações teóricas, críticas e epistemológicas que balizam o tema. Brugioni argumenta acerca de uma “configuração textual escrita que se sujeita ao contato – *idiomático, estrutural, discursivo* – com narrativas de matriz oral” (2019, p. 72, grifos da autora). Essa relação intertextual e interdiscursiva aproxima-se, conforme a pesquisadora, de diferentes modos e em diferentes projetos estético-literários, de estratégias do campo da tradução. Resta-nos compreender como tais procedimentos se constituem em *Fique comigo*.

Podemos antecipar que se notam, ao longo do romance de Adébáyò, na estrutura diegética, no plano narratológico, estratégias de

manipulação linguística e de adaptação de repertórios da oralidade que moldam a sua escrita ficcional. Esse trabalho, como sinaliza Brugioni (2019), ao tomar a obra de Mia Couto como exemplo paradigmático, inicia-se pela língua e a extrapola. Nesses termos, a tradução operada pela escritora, como mostraremos adiante, dá-se tanto na relação entre o iorubá e a língua inglesa quanto na relação entre a matriz oral e a escrita literária. Caracterizado, então, pela presença de intertextualidades e interdiscursividades, que acabam por se configurar em hibridações, o texto de Adébáyò, como pretendemos demonstrar, é marcado por diversos níveis de contato e de contaminação entre as formas orais da cultura iorubá e a forma romance. Nesse sentido, nas palavras de Brugioni (2019, p. 75),

a tradução não apenas representa uma estratégia linguística, mas desempenha a função de uma prática estética e política por meio da qual a negociação entre elementos linguísticos e culturais heterogêneos é facultada pela inscrição na língua [...] de uma pluralidade de repertórios da escrita e da oralidade, facultando o surgimento do que se pode definir como “terceiro código”.

Outro ponto que vale considerar é que autoras como Adébáyò têm aparecido no cenário editorial literário a partir de trânsitos por contextos geográficos situados no Norte Global, seja nos Estados Unidos, seja em países da Europa. No caso específico do romance *Fique comigo*, tem-se uma rápida tradução para o português e a inserção da obra no mercado editorial brasileiro, além do trânsito por espaços universitários. O aparecimento dessas obras, dessas dinâmicas de abertura e descentralização, como argumenta Elena Brugioni, tem suscitado uma revisão substancial das práticas de leitura tanto do cânone quanto de textos estéticos e políticos ditos às margens ou de sistemas (semi)periféricos. Ao falar em campo disciplinar específico das literaturas africanas comparadas, Brugioni não deixa de salientar, entretanto, as diferentes dinâmicas e modalidades de recepção crítica dessas literaturas, com implicações diversas, dentre as quais, por exemplo, a materialidade das literaturas africanas para além da partilha identitária linguística (literaturas francófonas, anglófonas, lusófonas), admitindo-se, assim, outras formas de aproximações culturais, históricas, políticas, estéticas de diversos sistemas literários do continente africano. É o que intencionamos nas seções que seguem.

Culturas inter-relacionadas em África

Muito antes da denominada “Era dos Impérios” europeus, a África já possuía contatos consistentes com outros povos, como, por exemplo, os britânicos, por razões comerciais, e árabes, os quais, nessas incursões, contribuíram para a islamização de parte do continente. Ademais, o rio Gâmbia, um dos mais importantes da África, já possibilitava um intenso comércio com territórios próximos, dentro do próprio continente, a partir da navegação, em suas águas, de produtos como ouro, pedras preciosas e

alimentos, num momento anterior às navegações europeias pelo Atlântico (Mallaco, 2016). Assim sendo, mesmo antes das colonizações em África, o continente não era, como se costuma pensar, um território intocado.

Não obstante, no contexto dos contatos culturais, políticos e econômicos pré-coloniais, não existia, ainda, a noção de hibridação cultural sintética que, de forma intencional, através da subjugação estrangeira e da exploração agressiva que se estabelece no período colonial, tentasse aniquilar línguas, religiões, vestuários, conhecimentos e quaisquer aspectos culturais dos povos africanos. Considerando isso, em estudos acerca da hibridação de culturas, diversos autores tentaram abarcar a complexidade do que é o “espaço” que se desdobra da colonização, posto que, com a chegada e permanência dos colonizadores em África, no século XX, dá-se uma passagem, figuradamente, de um ponto para outro, do tradicional para o que Bhabha (1999) denomina “Terceiro Espaço”.

Acerca das tradições, costuma-se pensar que, diferente da modernidade, ela versa sobre um conjunto de práticas imutáveis. Porém, as tradições podem se transformar e constantemente mudam: criam-se e recriam-se (Bampoky, 2022). Como argumentam Hobsbawm e Ranger, em *A invenção das tradições* (1984), em virtude de situações que modificam ou abalam o meio social, transformando-o de maneira abrupta, as tradições metamorfoseiam-se por não mais se adequarem aos padrões sociais vigentes. Na África pós-independência, análogo a isso, muitas tradições, quando se tornaram incompatíveis com as novas sociedades, reinventaram-se ou suportaram o enfeitamento (Hobsbawm; Ranger, 1984). Homi Bhabha alega que, após a colisão entre as culturas do autóctone e do alóctone, criou-se um espaço de constante dinamismo, em que as tradições africanas se encontraram, num embate, com as características culturais britânicas, francesas ou portuguesas. O “Terceiro Espaço”, lugar abstrato nomeado por Bhabha, assim, pode ser também denominado “ponto de cruzamento” entre o local – as tradições que já existiam no território africano – e o global – os aspectos que pertenciam, no passado, às grandes metrópoles.

Há, todavia, como lugar-comum, um errôneo julgamento maniqueísta, dualista, na discussão sobre tradição e modernidade. Por um lado, há que se reconhecer que aquilo que se costuma definir como hibridação cultural é um fato, e, desde a era dos impérios, constante. Por outro, deve-se reconhecer que as sociedades sempre foram e sempre serão dinâmicas, e, ambos, territórios invadidos e invasores modificaram-se, cada um a seu modo, pelo contato imperialista. A essa característica, agora imanente, da realidade, Said (2011) denominou “quintessência híbrida” das nações. A hibridação de culturas é, portanto, uma transformação na realidade, sendo inadequado condená-lo ou bendizê-lo; ele é um fato, ou, como propõe Bhabha, um “espaço”.

Romance e matriz oral iorubá decompostos nas literaturas africanas contemporâneas

Em *Pós-colonialismo, um caminho crítico e teórico*, Ana Mafalda Leite argumenta em torno do modo como as literaturas africanas foram assinaladas por processos linguísticos palpáveis da língua do colonizador que permaneceram e mantêm-se até hoje nessas literaturas. Leite traz, assim, a temática do hibridismo linguístico, denominando-o heterolinguismo, e do hibridismo de gêneros na literatura. Em sua perspectiva, as produções literárias africanas podem ser discutidas sob o viés do transculturalismo, pois,

[...] como resultado da combinatória com narrativas tradicionais orais, oferecem alternativas à maneira de conceber a estrutura narrativa; ao incluírem muitas formas de arte performativa, como provérbio, o canto, a dramatização, criam uma discussão transcultural acerca da estrutura e das formas. (Leite, 2012, p. 144).

De tal modo, em tais literaturas, sejam elas francófonas, anglófonas ou lusófonas, as marcas do imperialismo evidenciam-se, não de maneira obrigatória, mas constantemente, através do uso da língua europeia como “protagonista” na obra, da língua autóctone como inserção ocasional, em músicas e provérbios intertextuais, em termos sem tradução necessários à história, por exemplo, e também por meio da mescla de gêneros, na qual o romance, forma estrangeira trazida às terras africanas após a invasão europeia, firma-se como o principal alvo de hibridação. Dessa hibridação de gêneros, uma forma escrita – o romance – e outras orais, surge, como argumenta Leite, a discussão da transculturação, processo a partir do qual se descreve a absorção e assimilação não pacífica dos “traços culturais europeus” pelos autóctones, que, negando-se apenas à cópia, dão-lhe “novas cores e formas, atrelando, àqueles traços, sua própria visão e pensamento crítico, seus costumes e tradições sobreviventes” (Almeida, 2009, p. 97). Assim, Leite, de forma análoga a Moretti (2000), argumenta que o romance foi apropriado e modificado pelos escritores do continente africano, permanecendo romance, mas não o mesmo em forma e estrutura dos europeus.

Ocorre que, após a independência de países africanos, sujeitos que cresceram em contato com culturas alóctones e tornaram-se escritores, ou mesmo os que já trabalhavam neste campo e viveram sob o domínio imperialista, invocaram novas temáticas, mas não abandonaram as antigas; utilizaram a língua do colonizador, mas permaneceram introduzindo nos textos suas línguas maternas; deram uma nova face às chamadas literaturas nacionais, tornando-as híbridas, equivalentes à hibridez que eles mesmos possuíam como sujeitos ora tradicionais, ora modernos. De tal modo, o argumento de Franco Moretti acerca de um sistema mundial de literaturas inter-relacionadas cabe bem

aqui, notadamente quando afirma que “quando uma cultura ensaia movimentos na direção do romance moderno, é sempre como uma conciliação entre forma estrangeira e matérias locais” (2000, p. 177).

No romance *Fique comigo* (2018), de Adébáyò, observamos a hibridação de gêneros e linguística, utilizada por uma autora que nasceu no período pós-independência da Nigéria, que cresceu numa época turbulenta, marcada por conflitos nacionais em que, apesar disso, formava-se uma literatura, e o romance enraizava-se como gênero pertencente aos autores africanos, e não somente herança do colonizador (Leite, 1998). Essa apropriação africana deu-se por meio da mesclagem, como Leite e Moretti argumentam, de características locais e globais.

Na obra de Adébáyò é possível enxergar de forma palpável tal hibridação, evidenciada na linguagem, no gênero textual e nas personagens. A narrativa, contada de maneira intercalada pelos dois protagonistas, Yejide e Akin, passa-se majoritariamente no passado, nas décadas de 1980 até a primeira metade dos anos 1990, e, em poucos capítulos, no presente, no fim de 2008. O plano de fundo do romance é perpassado por guerras civis, instabilidades políticas, conflitos militares e golpes, evidenciando como, mesmo após a sua independência, a Nigéria não era uma nação estabelecida, mas uma diversidade de povos, línguas, culturas e identidades (como é, ainda hoje). Certas personagens idosas da obra, inclusive, engendram a memória da diversidade étnico-cultural e linguística nigeriana, dentre as quais está a tradição iorubá, e mantêm-se distantes da língua e costumes europeus, evidenciando a importância de respeitar e acreditar na tradição. Outras, como Yejide e Akin, sobretudo, são caracterizados pelos costumes autóctones que os margeiam e pela cultura deixada pelo colonizador. E, por serem sujeitos atravessados pela modernidade, são os mais cobrados pelos idosos, ocasionando conflitos entre gerações.

Além da hibridação que caracteriza as personagens, há na obra marcas do heterolinguismo, palpáveis na constante inserção de uma das línguas nigerianas no corpo textual, escrito originalmente em língua inglesa; bem como a hibridação de gêneros, que surge, em específico, através de dois contos orais tradicionais inseridos como intertexto no romance. Ambos, apesar de estarem inseridos no romance e, portanto, sem certas propriedades inerentes à oralidade, como a entonação, as pausas e a própria caracterização da linguagem falada, não deixam de ser parte da oralidade africana, e transformam o gênero trazido pelo colonizador, o romance, num exemplo de hibridação e transculturação cultural nigeriana.

Interdiscursividade amalgamada no projeto estético-romanesco de Adébáyò

No período que se inicia com a ascensão de novos Estados-Nação africanos, a tradição como “alma” das culturas em África não desapareceu, porém o continente passa a apresentar, como referimos anteriormente, outras visões de mundo, advindas notadamente do

contexto imperialista, as quais, não raramente, contrastavam com as visões de mundo das culturas tradicionais, com “herança ancestral” (Hampaté Bâ, 2010). Os conhecimentos tradicionais, ensinados por mestres e progenitores, como afirma Bâ, deixaram de ser as únicas fontes de aprendizado. Em *Fique comigo* (2018) é perceptível que a tradição iorubá e a modernidade ocidental balizam as vidas dos nigerianos que vivenciaram o imperialismo, a independência e o pós-independência, marcados por intensos conflitos. Dentre as personagens que compõem a obra, destacam-se Iya Martha, Moomi, Yejide e Akin.

Iya Martha é a personagem de mais idade da família de Yejide. Iniciamos citando-a porque, dentre todos os integrantes familiares, ela evidencia uma característica fulcral da cultura iorubá: o respeito à senioridade. A aparição mais significativa de Iya Martha ocorre no segundo capítulo de *Fique comigo* (2018), quando ela, sem aviso, visita a casa de Yejide, no intuito de apresentar Funmi, que virá a ser a segunda esposa de Akin. A importância desse trecho encontra-se no papel exercido por Martha – o que poderia ser visto, por certo ângulo, como invasivo, ou até mesmo inadequado, mas que, ao ser lido através da lente iorubá, adquire sentido.

Na tradição desse povo, “o princípio básico da organização social era a senioridade, definida pela idade relativa” (Oyèwùmí, 2021, p. 69), ou seja, a idade na qual a pessoa tornou-se *omo-ilé* (membro da linhagem por nascimento) ou *aya-ilé* (membro da linhagem por casamento) (Oyèwùmí, 2021). Iya Martha, por ser a pessoa há mais tempo na família, é considerada, por esse princípio, como a responsável pela situação que Yejide e Akin enfrentam, no caso, a esterilidade. É importante esclarecer dois pontos, também relacionados intrinsecamente à tradição iorubá. Conforme explica Oyèwùmí, via de regra, o propósito do casamento nessa tradição é a procriação, dada como “a razão de ser da existência humana” (2021, p. 82). Além disso, nas tomadas de decisões da família, “as *iya* – mães da linhagem – [...] estavam em posição de autoridade sobre seus(suas) descendentes[...], e nenhuma decisão coletiva importante poderia ser tomada sem sua participação” (Oyèwùmí, 2021, p. 92). Isso nos ajuda a entender por que, em *Fique comigo*, Iya Martha precisa envolver-se na questão de Yejide e Akin, representando na obra uma espécie de alegoria da tradição.

A outra personagem, semelhante a Iya Martha, em certos sentidos, é Moomi, mãe de Akin. Enquanto a anterior recebe a nomeação de *iya* acoplada ao nome de sua filha, Moomi é chamada, literalmente, de “mãe”, por seus filhos e por Yejide. Não sabemos o nome de nenhuma delas, o que se explica pelo fato de, na tradição iorubá, o papel social, o ser mãe, assumir mais importância que a nomeação individual. Elas são chamadas pelas suas funções, e não por quem são, pelos nomes que as caracterizam como sujeitos.

Moomi, da maneira que é desenvolvida na obra, pode ser vista, com certa facilidade, por leitores ocidentais ou não iorubás, como uma figura extemporânea e afeita a padrões sociais machistas. Ela, assim

como Iya Martha, não apresenta traços característicos da modernidade, mantendo em si a tradição como visão de mundo. Assim, ela cumpre o papel de matriarca e guardiã radical dos costumes, servindo para Yejide e Akin como porta-voz da necessidade de procriação que a tradição iorubá dita, ainda que, ao cumprir essa função, necessite insultar, pressionar e, infelizmente, ferir a existência alheia, principalmente Yejide, sobre quem recai a responsabilidade pela dificuldade em perpetuar a linhagem, como se nota no seguinte excerto:

— Você está grávida? — perguntou ela sem desviar o olhar da bandeja de amendoins. Eu cocei a cabeça. — Além de estéril, você é surda? Eu perguntei se está grávida. A resposta é “sim, estou grávida” ou “não, ainda não fiquei grávida nem um único dia da minha vida”. [...] As mulheres fabricam crianças, e se você não consegue fazer isso então não passa de um homem. Ninguém deveria chamá-la de mulher. (Adébáyò, 2018, p. 42).

Moomi engendra uma parte passível de crítica à tradição iorubá, apresentando-se de modo tão extremo que tortura Yejide, adoecendo-a, fazendo-a manifestar uma gravidez psicológica – uma pseudociese – por quase um ano. A protagonista sofre em decorrência de não alcançar as exigências características da tradição iorubá, que não vê outra função que não seja a materna ao corpo feminino (*obirin*), o qual se diferencia do corpo masculino (*okùnrin*) justamente pela capacidade de reprodução. A respeito dessa característica, Lorenzo Macagno afirma que

a tradição envolve um paradoxo intrínseco: por um lado, proporciona o ambiente cultural de liberdade no qual os sujeitos se socializam; por outro, esse mesmo ambiente opera como uma espécie de grilhão invisível (ou inconsciente) que, por representar os sagrados interesses coletivos do grupo, não pode ser questionado. (Macagno, 2022, p. 235).

Enquanto visão de mundo, para Moomi e Iya Martha, a tradição apresenta-se, em parte, como um grilhão para Yejide e Akin, ambos, de formas distintas, martirizados por suas limitações reprodutivas que nem a medicina científica poderá resolver. Mesmo as duas mulheres guardiãs da tradição são, por vezes, dolorosamente afetadas pela cultura iorubá. Em certo momento da obra, por exemplo, descreve-se como Iya Martha, uma *iyale* (primeira esposa), foi abandonada pelo marido após ele se casar novamente. Moomi, semelhantemente, cria seus filhos sem auxílio do cônjuge, arcando com todas as despesas da criação destes, já que na cultura iorubá uma *aya* (membro da linhagem por casamento) não tem direito à herança por não ser parente biológica da família e precisa possuir recursos financeiros próprios (Oyěwùmí, 2021).

Yejide e Akin, por outro lado, são jovens nascidos na década em que a Nigéria conquistou a independência, alicerçados em tanto valores tradicionais quanto modernos. Ambos falam inglês fluentemente – diferente de Iya Martha e Moomi –, vivem uma vida monogâmica, sozinhos, numa família nuclear, contrariando o que a tradição aconselha;

frequentam a igreja anglicana e pouco falam sobre crenças iorubás. Entretanto, a tradição ainda permeia a vida dos dois. Quando aqueles mecanismos que se apresentariam como soluções modernas não resolvem as problemáticas de Yejide e Akin, os dois optam por alternativas tradicionais. Isso os caracteriza como seres humanos envoltos em uma cultura, nos termos em que Edward Said escreveu em sua introdução ao livro *Cultura e Imperialismo*, híbrida, heterogênea, sem qualquer monolitismo, mesclada, em parte, devido ao imperialismo (Said, 2011).

Akin, aquele que descobrimos carregar nas condições biológicas que lhe são inerentes a impossibilidade de gerar filhos, depois de anos recorrendo a tratamentos para impotência no hospital da capital nigeriana, na primeira parte do romance, depara-se com Yejide proclamando a todos que está grávida, apesar de não estar – a chamada pseudociese, ou gravidez psicológica. Ele, em seu desespero, decide tomar uma porção de alcatrão feita por um herbalista tradicional, que, no fim, não funciona. Ambas, tradição e modernidade, não dão resultados ao casal.

Ao longo da narrativa, depois de operarem formas alternativas, e nem por isso éticas, para engravidar, tanto Yejide quanto Akin contam histórias orais aos seus filhos, narrativas que transmitem ensinamentos tradicionais e que fazem parte da criação das crianças africanas. Hampaté Bâ, ao tratar da importância da oralidade na vida dos povos africanos tradicionais, explica como a introdução dos indivíduos na “magia” da palavra começava dentro da família:

[...] a educação tradicional começa, em verdade, no seio de cada família, onde o pai, a mãe ou as pessoas mais idosas são ao mesmo tempo mestres e educadores e constituem a primeira célula dos tradicionalistas. São eles que ministram as primeiras lições da vida, não somente através da experiência, mas também por meio de histórias, fábulas, lendas. (Hampaté Bâ, 2010, p. 183).

No entanto, as intenções de Yejide e Akin ao narrarem as histórias não se apresentam como tentativas de perpetuar a tradição iorubá através do ensinamento de lições às crianças, tal qual a exposição de Bâ. Yejide declara que o ato de contar histórias à sua filha Olamide – contos tradicionais, é importante pontuar, reformulados de acordo com os ideais de Yejide na sua infância – baseia-se apenas na esperança de que a menina, um dia, os conte para seus filhos (Adébáyò, 2018). Ocorre que a protagonista feminina é órfã, e sua mãe possuía parentesco desconhecido, então, Yejide anseia por uma perpetuação de sua linhagem, pela formação de tradições familiares. Akin, por outro lado, “presenteia” a criança com uma narrativa oral, conta-a com a intenção de criar uma conexão com a filha, que o escolheu como pai (Adébáyò, 2018). Assim, mesmo utilizando a tradição oral iorubá na criação de seus filhos, Yejide e Akin não a utilizam com propósitos fielmente tradicionais, pedagógicos e formadores de caráter, misturando-os aos seus próprios anseios, como indivíduos tradicionais e modernos, partícipes de uma cultura híbrida.

Yejide, não obstante, em vários momentos da obra, aparenta ser mais inclinada à tradição do que Akin. Essa característica pode ser notada, em específico, em dois momentos do romance. O primeiro ocorre no início do livro, quando ela perde as esperanças na medicina e decide subir até a Montanha dos Milagres Espantosos para participar de um ritual controverso, próximo ao abuso sexual. Influenciada por uma amiga fértil, ela acredita que o ritual lhe garantirá a fecundação. Após ele, Yejide manifesta sintomas da pseudociência e, ainda que não esteja grávida, apresenta todas as características de uma gravidez comum, incluindo chutes do bebê, dores nos seios e crescimento da barriga. Após um ano nesse estado, ela procura ajuda médica e é encaminhada à terapia. Tal trecho demonstra, também, o constante trânsito da tradição e da modernidade na vida de Yejide e como, nessa situação, nenhum deles oferece soluções para o seu problema.

Outro momento acontece quando o segundo filho do casal protagonista morre, tal qual a primeira criança, em razão de anemia falciforme. A doença, na época em que se passa o livro, era mortífera, não possuía tratamento eficaz, apesar de possuir um nome e uma explicação cabível no campo da medicina moderna. Yejide e Akin compreendem a doença que está matando seus filhos, mas Moomi, mãe de Akin, tem outra explicação para as mortes. Ela denomina a causa de *abiku*, “crianças que morrem na infância”, ou melhor dizendo, crianças que nasceram ou estão predestinadas a morrer” (Akinruli; Akinruli, 2020, p. 279). Na cosmovisão tradicional iorubá, para se identificar os *abiku*, é necessário um ritual, que consiste em chicotear o corpo da criança morta antes de enterrá-la. No romance, Akin, quando Moomi propõe essa solução, considera-a inviável, mas Yejide, em seu desespero, apesar de não acreditar nessa explicação, decide aceitá-la:

Eu conhecia a tradição. Não precisava que ela me explicasse nada. Marque-se o corpo do *abiku* para que, da próxima vez que ele renascer, as marcas no recém-nascido digam que o filho morto voltou para atormentar a mãe. Eu não queria que meu filho tivesse cicatrizes rituais, porque não acreditava que ele fosse um espírito-criança do mal. Nunca acreditei em *abikus*. (Adébáyò, 2018, p. 164).

Yejide e Akin, observando-se essas e outras descrições das personagens no romance, suas falas e escolhas, ações e crenças, acabam por se apresentarem, de modo paradoxal, como partícipes de um universo transcultural. Ao mesmo tempo que se apresentam afastados da cultura da África tradicional, preferindo, a ela, os modos ocidentais, eles estão inseridos, em virtude de suas criações, de seus familiares, de sua sociedade, nos costumes da tradição e oralidade iorubá, sendo participantes dessa realidade transcultural pós-independência.

Heterolinguismo e hibridação genológica

Ana Mafalda Leite, ao tratar sobre formas de hibridação linguística, em *Representação da oralidade em textos literários africanos: heterolinguismo e hibridismo de gêneros* (2010), descreve como escritores africanos utilizam-se de duas estratégias para incluir as línguas autóctones nos textos: com e sem o auxílio de glossário. Para ela, preferindo dar ou não definição a termos oriundos de línguas africanas, inseridos em textos escritos em línguas herdadas do imperialismo europeu, a hibridação linguística de uma obra evidencia resistência cultural. Conforme argumenta:

os glossários num texto transcultural [podem] obrigar o leitor a ir à nota explicativa, mas o seu principal papel é demonstrar diferença. [...] A utilização de palavras não traduzidas obriga, por outro lado, o leitor a confrontar-se com uma outra cultura, onde tais palavras têm significado. (Leite, 2010, p. 158).

Em *Fique comigo* (2018), Ayòbámi Adébáyò utiliza-se dessas duas formas de heterolinguismo. Há, no corpo da obra, a inserção de palavras e orações na língua tradicional. Algumas das palavras, termos específicos, não são traduzidas, por não haver tradução respectiva no inglês, o que demonstra a “diferença” apontada por Leite. Outras expressões, apesar de possuírem traduções, são interpostas no romance sem elas, cabendo ao leitor decifrá-las ou não. Nesse último caso, há a confrontação com uma cultura diferente.

O romance, sublinhamos, publicado originalmente em inglês, conta com personagens falantes, em maior medida, de iorubá. Ao iniciar a leitura, no entanto, o leitor se depara com a língua inglesa, podendo deduzir que, por ausência de contrariedade, as personagens estão interagindo na língua em que o livro foi escrito. Porém, tal entendimento modifica-se em determinada passagem do romance, quando Yejide é apresentada, de surpresa, à segunda esposa de seu marido: “— Akin, você sabia disso? — perguntei em inglês, excluindo os dois anciãos, que falavam apenas iorubá” (Adébáyò, 2018, p. 16). Como a questão é direcionada a Akin, entende-se que ele também é fluente na língua. Funmi, a segunda esposa, traduz as falas em inglês aos anciãos, mostrando, também, dominar o idioma. Mais à frente, retornando à passagem acerca dos *abiku*, Moomi revela-se como alheia à língua ocidental, assim como todas as personagens idosas da obra: “— *Abiku*. *Abiku*. Eu repeti até minha boca sangrar. Mas como você disse: o que uma velha como eu sabe? [...] Tudo que você sabe é seu inglês estúpido” (Adébáyò, 2018, p. 164).

Desse modo, descobrimos que os anciãos representados no romance indicam desconhecer o inglês, e que as personagens fluentes nesse idioma, quando o utilizam, possuem sua fala demarcada na obra. O

heterolinguismo, aqui, seria “invisível”, adentrando num aspecto mais psicológico e imaginativo, criado em consequência do imperialismo de décadas na Nigéria, que impôs o inglês e, mesmo após a independência do país, deixou-o como língua oficial de um povo que, em sua maioria, não o falava. Ayòbámi Adébáyò, como fruto também desta nação diversa e diversificada, escreve *Fique comigo* (2018) na língua oficial da Nigéria, mas permanece incluindo o iorubá assiduamente nas páginas de sua ficção.

Além disso, quanto às duas formas de heterolinguismo apresentadas por Ana Mafalda Leite, diversos são os exemplos. O primeiro, que acontece a partir da inclusão de glossários no corpo do texto, logo após a inserção do iorubá, é, no entanto, a mais frequente no romance. Nessas inclusões, Adébáyò insere também a tradução, podendo obrigar o leitor a perceber a diferença entre as duas culturas (Leite, 2010). Um exemplo encontra-se na passagem da história oral que Akin narra, posta como intertexto no romance. Antes de contá-la, ele explica sua origem, e, nesta introdução, a autora teve a necessidade – ou o desejo – de pôr uma passagem na língua tradicional, a tradução de uma expressão: “Moomi sempre começava uma história com um ditado. Para esta, sempre dizia: *Olomo lo l'aye* – aquele que tem filhos é dono do mundo” (Adébáyò, 2018, p. 196-197).

Contudo, nem sempre Adébáyò usa glossários na história. Há, no romance, diversas inserções, para exemplificar, de nomes dados a pratos tradicionais nigerianos e penteados femininos, tais como *jheri* (Adébáyò, 2018, p. 19), *eeran* (p. 33), *eba* (p. 54), etc. Seria, evidentemente, complexo e desinteressante à autora explicar o conceito de todas as palavras em iorubá inseridas no romance a partir de notas de rodapé ou glossário, cada vez que se mostrasse necessário ou de seu desejo inseri-las. Explicar como parece a trança feita pela protagonista ou do que é feito e como é o gosto do prato oferecido no jantar não influencia em nada na compreensão da história.

Em outro trecho, o mais longo do livro, Adébáyò descreve o enterro do pai de Akin. Nesse grandioso evento, cantores tradicionais são convidados. Não haveria dificuldades para a autora, certamente, em incluir a tradução de uma música na obra. Ela já tinha feito coisa semelhante em outra parte do livro, inserindo, lado a lado, a letra de uma música em iorubá e a sua a tradução (Adébáyò, 2018, p. 198-199). Porém, neste trecho, a autora decidiu incluir a música na língua tradicional, apenas: “Não sei se estou chorando por mim mesma, por você, por seu pai, por todos esses anos que passaram ou porque o cantor entoa os versos tão lindamente. [...] *Ma j'okun ma j'ekolo Ohun ti ganhou ba n je l'orun ni o maa ba won je*” (Adébáyò, 2018, p. 173).

O que Ayòbámi Adébáyò faz é se utilizar de características cotidianas e de eventos tradicionais para evidenciar a diferença entre o contexto cultural de *Fique comigo* (2018) e o dos leitores, para além da Nigéria, leigos acerca da cultura iorubá. Esse processo, denominado por Sílvia Paradiso (2009) como justaposição, tanto o que faz uso de glossário

quanto o que o dispensa, mostra que, mesmo utilizando a língua deixada pelo colonizador, os escritores nigerianos possuem independência linguística, possibilitada pelos muros culturais criados por meio da modificação estrutural do inglês e pela inclusão de palavras e orações inteiras na língua tradicional.

Aos escritores africanos bilíngues, como Ayòbámi Adébáyò, cabe a decisão de em qual idioma escrever seus livros. Porém, acreditamos que tal escolha não representa uma dicotomia. Existe, nessa discussão, dois termos essenciais, ab-rogação e apropriação (Leite, 2010), empregados para nomear tais escolhas de escritores africanos, mas que, no fim, não podem, individualmente, descrevê-la por completo, senão sobrepostos um ao outro. O primeiro representa uma recusa às heranças estrangeiras; o segundo uma utilização das marcas alóctones para a exposição da cultura autóctone, da vivência do ex-colonizado. Para Leite, a literatura pós-colonial é, neste sentido, transcultural “porque negocia um espaço entre mundos e esforça-se em definir a prática, ou processo simultâneo, de ab-rogação e de apropriação” (2010, p. 157).

Ayòbámi Adébáyò é, como sujeito nascido em uma nação pós-independência, uma autora de obras transculturais, nas quais existem constantes inter-relações, dinâmicas entre o tradicional e o moderno, embates entre a recusa e a utilização do que era estrangeiro, e que, hoje, fazem parte da Nigéria.

Narrativas orais iorubás como intertexto em *Fique comigo*

Como dizíamos, em *Fique comigo* (2018), Ayòbámi Adébáyò incluiu dois contos tradicionais da cultura iorubá: o primeiro versa sobre uma mulher que barganha com a Árvore *Iroko*, prometendo a vida de seu primeiro filho em troca da segurança de seus familiares em situação de perigo; o segundo, versa sobre um casal de tartarugas, que, por não ter filhos, decide apelar para uma porção fertilizadora, obra de um sacerdote. Nessa configuração, em que se interpola um gênero em outro (Leite, 2010), não há a perda das estruturas características dos gêneros textuais, embora ambos se encontrem mesclados.

Ana Mafalda Leite (2010), a partir dos estudos do autor nigeriano Emmanuel Obiechina, denomina as narrativas orais interpostas em romances como “histórias encaixadas”, alegando que a atitude dos autores africanos de as incluir nos romances demonstra uma “inter-relação” entre as duas formas de literatura, a oral e a escrita (2010, p. 161). Em tese, a oralidade era, no pré-colonial, algo profundamente relacionado às culturas africanas, em termos de prolificidade e, após o imperialismo, como aponta Leite, ela inter-relacionou-se à escrita, a partir de sua transcrição, evidenciando-se, constantemente, mas não sempre, juntas em um só texto, nas criações literárias de sujeitos pertencentes a espaços transculturais, a *entre-lugares* (Bhabha, 1999), como é o caso da Nigéria em que cresce Ayòbámi Adébáyò.

Vale frisar que essa mistura de gêneros não é exclusiva do continente africano. Numa perspectiva anti-colonial das literaturas africanas, esse artifício estrutural evidencia, sobretudo, um combate infinito (pois não tem fim ou resolução) entre o autóctone e o alóctone, num ato de ab-rogação, visto que não há um recebimento pleno da herança estrangeira, e de apropriação (Leite, 2010), por parte dos escritores d'África, que, ao elaborarem seus romances, também difundem, através deles, a tradição, inclusive como forma de resistência.

Em *Fique comigo* (2018), a primeira história oral interposta encontra-se no capítulo 17 e é narrada pela protagonista feminina, Yejide. A personagem, que cresce escutando suas madrastras contarem a versão mais conhecida da história – em que uma mulher promete a Iroko seu primeiro filho em troca de uma barraca bem-sucedida no mercado –, não compreende o propósito da tradição oral e decide reinventá-la para alinhá-la aos seus princípios individuais, como se nota no fragmento a seguir:

A narrativa de minhas madrastras não fazia sentido para mim, então decidi criar minha própria versão. Cada vez que uma de minhas madrastras a repetia, eu acrescentava novos elementos e detalhes. Depois de um tempo, sempre que elas contavam a história de Oluronbi, eu deixava de prestar atenção e me concentrava em elaborar a minha própria. Era essa versão que eu contava para minha Olamide. (Adébáyò, 2018, p. 107).

Yejide não tem mãe e, por crescer sozinha, isolada em uma família poligâmica, ela dá um valor absoluto à família. Por isso, a história original, que versa sobre a ganância e o descumprimento de promessas, é transformada por ela para retratar o amor pelos entes familiares. Na história reinventada (característica das tradições orais), uma menina chamada Oluronbi, a filha amada, é deixada para trás enquanto sua família vai ao campo, cultivar. No entanto, eles não retornam ao fim do dia, nem nos próximos. Preocupada, Oluronbi vai até uma entidade iorubá que concede desejos, a *Árvore Iroko*, e roga pela vida de seus pais e irmãos; em troca, a menina vê-se obrigada a prometer sua primeira criança. Contudo, quando essa nasce, uma bela menina chamada Aponbiepo, ela não cumpre sua parte do acordo. Iroko, mesmo assim, toma para si a menina, como prometia a barganha, e Oluronbi nunca mais a vê.

Assim termina a narrativa oral transcrita, pela qual Ayòbámi Adébáyò, a partir da voz de Yejide, reformula uma tradição oral iorubá, sem retirá-la, entretanto, do imaginário tradicional africano. É possível notar, também, que a narrativa interposta no romance por Ayòbámi Adébáyò evidencia-se como uma série de componentes contrastantes à realidade da protagonista feminina Yejide, e pode ser vista – como também o conto pertencente à Akin, do qual trataremos adiante – como um elemento transformador do romance.

Primeiro, temos a questão das prioridades. Na história oral contada pelas madrastas, a protagonista era uma mulher gananciosa, capaz de entregar seu filho em troca de dinheiro. Yejide contrasta integralmente com essa mulher, visto que seu principal anseio se encontra na maternidade. O eu-criança de Yejide, responsável pela reescrita da narrativa oral, rememora-se, era uma menina solitária e negligenciada, constantemente responsabilizada pela morte da mãe, no parto. Ela, portanto, não entende como uma mãe poderia abdicar de um filho, reflexo de seu desejo por uma família. A protagonista da narrativa recontada, em virtude disso, mantém seu nome, mas muda de forma: Oluronbi torna-se uma menina amada por todos, que possui a presença valorizada e comportamentos exemplares. Todas essas características contrastam com Yejide: ela é desprezada pela família, excluída do antro familiar e, quando adolescente, envolve-se em inúmeras brigas, buscando, em vão, atenção paterna.

Outra questão que evidencia a intrínseca relação das narrativas orais com a construção da protagonista de *Fique Comigo* (2018) é a perda dos entes familiares. Enquanto Oluronbi quase perde sua família por algum acidente ou ataque, ambos desvinculados dos atos individuais da menina, Yejide é responsabilizada pela morte de sua mãe. Enquanto Oluronbi sacrifica sua primeira filha não nascida, Aponbiepo, em troca da segurança de sua família, entregando-a à Árvore Iroko, Yejide perde duas crianças como um possível castigo. Tal perspectiva, apesar de não diretamente expressa na obra, pode ser lida nas entrelinhas: os filhos falecidos de Yejide são chamadas de *abiku*, crianças-espíritos que, na mitologia iorubá, são residentes da Árvore Iroko.

Já a história de Akin é incluída no capítulo 35 da obra. O conto narra os esforços de uma tartaruga chamada Ijapa e de sua esposa Iyannibo. O casamento das duas não é abençoado com filhos, e Ijapa, em razão disso, vai à procura de um poderoso babalaô, para lhe rogar por uma porção de fertilidade. O sacerdote entrega o pedido à tartaruga e diz a ela que não mexa no embrulho, abrindo-o apenas para dá-lo à Iyannibo. Ijapa, porém, cansado e faminto no caminho de volta, desobedece-o. Ao provar a porção, ele “engravidar”, fica com uma barriga grande. Akin, no romance, apenas resume o final da história – não o narra –, pois não se contenta com o final feliz que ela apresenta. Suprime-o, pois ele acreditava que ter filhos consertaria seu casamento, mas isso não ocorre como na história:

A história que Moomi me contava não terminava por aí. Aparentemente, a tartaruga e sua esposa não podiam continuar sendo apenas o Sr. e a Sra. Tartaruga, isso não era suficiente. A história continua até que a esposa da tartaruga tem um filho para que todos pudessem viver felizes para sempre. Eu não me dei ao trabalho de contar essa parte à minha filha. Era a mentira na qual eu acreditava no começo. Yejide teria um filho e nós seríamos felizes para sempre. O custo não importava. Não importava quantos rios tivéssemos que atravessar. (Adébáyò, 2018, p. 202).

O conto oral de Akin, em oposição ao de Yejide (que abrange muito mais o universo da protagonista feminina), diz respeito a toda a narrativa romanesca. É um retrato detalhado, a saber: um casal sofre com a ausência de filhos. A mulher é a que mais padece, pois ela chora todos os dias. Os dois são inferiorizados pelos outros por causa da esterilidade, e o marido, cansado de ver o sofrimento de sua esposa, toma uma decisão extrema que lhe dá prejuízos, já que o único capaz de resolver seu problema é outro homem. Esse, depois de ouvir os sofrimentos da esposa, prontifica-se a ajudar, mas, depois da primeira contribuição, incidentes acontecem e são necessários mais esforços até que finalmente o casal consiga ter uma família. Toda essa descrição, com clareza, aplica-se tanto à narrativa da tartaruga Ijapa quanto à de *Fique Comigo* (2018), o que nos leva a inferir que a narrativa oral é a fonte na qual bebe Ayòbámi Adébáyò para a criação do enredo do romance. Em outras palavras, é a narrativa oral que alimenta e estrutura o romance.

Ijapa e Iyannibo são Akin e Yejide, pois ambos os casais sofrem com a esterilidade. As esposas, evidentemente, são as que mais sofrem – Iyannibo chora todos os dias, e Yejide, além da constante humilhação, manifesta uma pseudociese. O marido, por fim, decide fazer algo: enquanto Ijapa ultrapassa montes e rios para chegar ao Babalawo, Akin ignora seus princípios e sentimentos para interpelar seu irmão Dotun, oferecendo-lhe o corpo de sua esposa para um adultério consentido. Além disso, tanto a primeira ajuda do sacerdote é desperdiçada, quanto os dois primeiros filhos doados por Dotun não sobrevivem, evidenciando mais igualdades estruturais entre o conto oral e o romance.

Assim, não é apenas o romance que transforma a oralidade (retirando dela a presença viva do corpo, a performance). De modo dialético, a oralidade iorubá-nigeriana também transforma o romance, dando a ele o ingrediente que o sustém. Matriz oral e forma romanesca interpenetram-se, alimentam-se, de forma não dualista. Essas duas narrativas orais, por fim, apresentam-se reveladoras de hibridação de gêneros em *Fique comigo* (2018), e, ainda, tornam a obra intertextual ou como um terceiro espaço, uma quintessência. A história de Yejide é uma reformulação, uma reescrita, fruto da imaginação da autora nigeriana, de um enredo existente na cultura iorubá, cujas versões são várias, e que, por isso, conserva-se parte integrante do imaginário coletivo africano, fruto das vontades da protagonista feminina de *Fique comigo* (2018), ou de Ayòbámi Adébáyò, que a reescreveu.

Em *Mitologia dos Orixás*, compilado de narrativas orais africanas organizado por Reginaldo Prandi, temos, como exemplo, outra versão da história de Oluronbi, divergente também da contada pelas madrastas de Yejide. Prandi intitula-a “Iroco castiga a mãe que não lhe dá o filho prometido” (Prandi, 2001, p. 164), na qual não apenas Oluronbi barganha com a entidade, mas também todas as mulheres de uma aldeia infértil. Assim, é possível perceber que são muitas as versões de narrativas orais, cada uma com sua própria carga de valores e ensinamentos, mantendo

as características primordiais do enredo. A inclusão dessas versões em *Fique comigo* (2018), seja a história de Yejide ou a de Akin, firma-se como evidência de intertexto, de um mundo em que formas e conteúdos se interpenetram. Nesse sentido, o romance e a matriz oral iorubá-nigeriana são, cada uma a seu modo, transformadas e transformadoras: se é o conteúdo das narrativas orais da tradição iorubá que dá vida ao romance contemporâneo de Adébáyò, é, por sua vez, a forma romanesca que transforma e amplia no mapa-múndi a roda de ouvintes-leitores das narrativas orais africanas-iorubás.

Considerações finais

Longe de desejarmos limitar ou enclausurar as literaturas africanas em uma pretensa autenticidade cultural, em espelhos de repertórios advindos das tradições locais ou como produto étnico, o que buscamos analisar comparativamente neste artigo foram os modos como escritoras interseccionam, em seus projetos estético-literários, formas e repertórios culturais orais, situando na oralidade, portanto, uma matriz de possibilidades estéticas que pautam a prática literária em África (Brugioni, 2019). Como argumentamos, tais projetos, de modo específico o de Adébáyò, não se sustentam numa relação de exclusividade, sacralidade ou de imutabilidade de tradições iorubás-nigerianas. Pelo contrário, o olhar crítico e criativo tanto para as formas orais da cultura nigeriana quanto para formas literárias modernas é o que parece melhor definir o romance contemporâneo africano. Se, por um lado, há o aproveitamento de temas e formas, por outro, há um olhar crítico por parte da escritora, inclusive sobre categorias como nação (a julgar pelo pano de fundo histórico e pela polifonia narrativa), o que coloca o leitor diante de dinâmicas distantes de imaginários colonizatórios, exóticos.

Se o modo como Adébáyò conduz o plano diegético e discursivo pode levar o leitor, inicialmente, a compreender de forma binária oralidade e escrita, essa perspectiva, no quadro macronarrativo, é solapada, à medida que se tem, ao longo do romance, um olhar crítico tanto sobre o paradigma da tradição quanto sobre o da modernidade, ambos conjugados numa Nigéria contemporânea, pós-independência. Ademais, a estrutura diegética se aproxima do conteúdo da tradição oral iorubá, que se revela ao longo do romance nas vozes dos dois protagonistas, Akin e Yejide. Tanto em termos temáticos quanto estruturais, formais, ocorre uma intersecção entre a matriz oral iorubá-nigeriana e o romance, em que repertórios culturais, saberes e imaginários que coexistem no território são amalgamados em *Fique comigo*.

Em outras palavras, não apenas no plano discursivo, em que o repertório oral é aproveitado como sistema de conhecimento e estrutura de pensamento, como também no plano narratológico e na estrutura diegética do romance, a matriz cultural iorubá-nigeriana está subjacente, de modo que a autora opera com uma complexificação de processos de narração, seja através do triângulo Yejide, Akin e o irmão ou Yejide,

Akin e a segunda esposa; seja na narrativa oral manipulada por Akin e na narrativa oral manipulada por Yejide, ou, ainda, na manipulação linguística iorubá-inglês.

Isso posto, na relação complexa e diversificada de tradução, manipulação linguística, intersecção, intertextualidade e interdiscursividade de repertórios orais e de escrita literária, tanto um (repertórios orais) quanto outro (escrita literária) são transformados pelo projeto estético de Adébáyò. Assim, se a cultura oral iorubá-nigeriana é remodelada, vista criticamente, seja na forma como o casal de protagonistas vive os dilemas existenciais, matrimoniais, conjugais; seja no modo como reconta as duas narrativas orais, agora escritas, o romance também o é, uma vez que se alimenta de 42 partes menores, organizadas em quatro partes maiores, cada uma delas com, respectivamente, 9, 21, 9 e 3 micronarrativas. A condição fragmentária e não linear do enredo alia-se, por sua vez, a narrativas imbricadas, moldadas por relações de intertextualidade, interdiscursividade e de hibridação da matriz oral e da escrita literária, ambas resultado de diversos níveis de contato e de contaminação, que se expressam na modulação entre iorubá e inglês, entre gêneros orais e romance, entre a História do país na pós-independência e o plano da ficção, entre memórias privadas, familiares e a memória coletiva da jovem nação. De tal forma, o que se nota são hibridações linguísticas, estéticas e culturais, alimentadas por repertórios culturais heterogêneos.

Longe de fincar seu projeto estético-literário em exotizações da diferença, a escritora não protege os leitores de, com as personagens, encarar conflitos políticos, comunitários, identitários que se desdobram de existências marcadas por repertórios culturais heterogêneos. De tal modo, a relação entre oralidade e escrita literária parece encontrar, para além de um sentido estético, um sentido político, em que a palavra dita, inserida no universo da escrita de Adébáyò se apresenta como potência de um dizer-escrever plural, diverso, dialético.

Referências

ADÉBÁYÒ, Ayòbámi. *Fique comigo*. Tradução Marina Vargas. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

AKINRULI, Samuel Ayobami; AKINRULI, Luana Carla Martins Campos. *Ìkómo e o processo de nomeação dos indivíduos da etnia Yorùbá. AbeÁfrica: Revista da Associação Brasileira de Estudos Africanos*, v. 4, n. 4, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrrj.br/index.php/abeafrica/article/view/31303>. Acesso em: 10 jan. 2025.

ALMEIDA, Elaine. O espaço da transculturação. *Outra travessia*, n. 8, p. 91-97, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/16675>. Acesso em: 10 jan. 2025.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora de UFMG, 1999.

BAMPOKY, Providence. *Discurso da tradição e da modernidade nos romances Les soleils des indépendances, de Ahmadou Kourouma, e Lueji: o nascimento de um império, de Pepetela*. 2022. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2022. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1259274>. Acesso em: 10 jan. 2025.

BRUGIONI, Elena. *Literaturas africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto*. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.

GALLO, Fernanda. *Breve dicionário das literaturas africanas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI- ZERBO, Joseph (ed.). *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LEITE, Ana Mafalda. Empréstimos da oralidade na produção e crítica literárias africanas. In: LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade & Escritas na Literatura Africana*. Lisboa: Colibri, 1998. p. 11-36.

LEITE, Ana Mafalda. Representação da oralidade em textos literários africanos: heterolinguismo e hibridismo de gêneros. In: SECCO, Carmen L. T.; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato (org.). *Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. p. 157-164.

LEITE, Ana Mafalda. Pós-colonialismo, um caminho crítico e teórico. In: LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012. p. 129-160.

MACAGNO, Lorenzo. Tradição. In: GALLO, Fernanda. *Breve dicionário das literaturas africanas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

MALACCO, Felipe Silveira de Oliveira. Protagonismo Comercial dos Fulas, Mandingas e Jalofo - Rio Gâmbia, 1580-1630. In: REIS, Raissa Brescia dos, et al. (orgs.). *Estudos sobre África ocidental: dinâmicas culturais, diálogos atlânticos*. 1.ed. Curitiba: Editora Prismas, 2016. p. 115-141.

MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. Tradução José Marcos Macedo. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 58, p. 173-181, 2000. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgglefindmkaj/https://iedamagri.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/moretti-conjeturas_sobre_a_literatura.pdf. Acesso em: 6 jan. 2025.

OLIVEIRA, Jackson Luiz Lima. *Identidade nacional nigeriana: arranjos institucionais para construção de uma nigerianidade*. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <http://icts.unb.br/jspui/handle/10482/33079>. Acesso em: 10 jan. 2025.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ́. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PARADISO, Silvio Ruiz. A linguagem (pós) colonial, em *The sacrificial egg*, de Chinua Achebe (1962). *UniLetras*, v. 31, n. 1, p. 33-44, 2009. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgglefindmkaj/https://rdu.unicesumar.edu.br/bitstream/123456789/6867/1/silvio_ruiz_paradiso2.pdf. Acesso em: 10 jan. 2025.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. (org.). *História geral da África I*. Brasília: MEC/Unesco, 2010.p. 139-166.

Heterogeneous Cultural Repertoires in the Global South: Intersections between the Yoruba Oral Matrix and the Contemporary Nigerian Novel

ABSTRACT:

In this article, we propose a critical-analytical reading of the contemporary African Nigerian novel regarding its forms of interrelation with cultural repertoires of Yoruba tradition and orality. Considering theoretical-epistemological perspectives found in Brugioni's Comparative African Literatures (2019), Moretti's Conjectures on World Literature (2000), and Leite's texts (1998, 2010, 2012), we assume that contemporary African cultures result from abrupt transformations, from involuntary (and some of them violent) blends, responsible, among other things, for the modification of languages, traditions, as well as for the introduction, in their territories, of cultural forms, such as the novel, which also end up being transformed, since writers, when appropriating them, feed them with local content (Moretti, 2000). From this context, dialoguing with debates around translation processes (Brugioni, 2019) and the intersection between oral repertoires and literary writing (Leite, 1998, 2010, 2012), we take as our corpus of analysis the work Stay with me (2018), by the Nigerian Ayòbámi Adébáyò, in order to analyze the ways in which these repertoires shape written narrative composition. We speak of comparative studies here, therefore, based on the relationship between the Yoruba oral matrix and the contemporary Nigerian novel, aiming to understand how writers located in the Global South have constituted their aesthetic-literary projects, in many cases, extrapolating categories such as nation or ideals of cultural vernacularism.

Keywords: Yoruba culture. Nigerian novel. Orality. Literary writing.