

“GOLES DE AMOR” NO ROMANCE *HIBISCO ROXO*

“Sips of love” in the novel *Purple hibiscus*

Loiva Salete Vogt

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

RESUMO

O propósito do presente artigo é refletir sobre alguns sentidos possíveis do termo “goles de amor” e sobre a denúncia do processo de “embranquecimento” negro no romance *Hibisco roxo*, de Chimamanda Ngozi Adichie. O aporte teórico está na leitura de textos referentes à Desconstrução de Jacques Derrida e de autores pós-coloniais como Edward Said e Frantz Fanon. A partir da investigação dos diversos significados atribuídos ao significante “amor”, observa-se que o romance investe em outros possíveis sentidos para o termo, além de enfatizar o diluição de barreiras binárias entre os significantes “negro” e “branco”, num universo em que a simbologia das cores remete a novas possibilidades híbridas.

PALAVRAS-CHAVE: desconstrução; pós-colonial; *Hibisco roxo*.

ABSTRACT

The purpose of this article is to consider some possible meanings of the term "sips of love " and to emphasize the denunciation of the black "whitening" process presented in the novel *Purple Hibiscus* written by Chimamanda Ngozi Adichie. The theoretical assumptions are based on readings related to Deconstruction proposed by Jacques Derrida and postcolonial authors like Edward Said and Frantz Fanon. The aim is to explore some meanings attributed to the significant "love" in the novel and in addition to emphasizing the dilution of binary barriers between the "black" and "white" signifiers, in a literary universe in which the symbology of colors refers to new hybrid possibilities.

KEYWORDS: deconstruction; postcolonial; *Purple hibiscus*.

O filósofo franco-argelino Jacques Derrida convida-nos a explorar o universo literário com os sentidos atentos ao apelo do texto, mudo e singular: “Minha lei, aquela à qual tento me dedicar ou responder, é o texto do outro, sua própria singularidade, seu idioma, seu apelo, que me precede” (DERRIDA, 2014, p. 104).

Nosso contexto histórico de leitores brasileiros nos liga à experiência africana. Há traços identitários, história partilhada: Brasil e Nigéria, povos subjugados a uma cultura que visava, no período colonial, e ainda visa a exploração econômica e social. Nossos colonizadores, Portugal e Inglaterra, respectivamente, usaram a imposição religiosa como forma de assujeitamento cultural. Uma forma de resistência ao contexto de subjugação encontrada por diversos escritores contemporâneos tem sido o empenho em resgatar e criar histórias possíveis, verossímeis com espaços e personagens marcadamente coloniais.

Os vestígios coloniais de nosso país encontram eco, similaridade, ressonância no romance *Hibisco roxo*, primeiro livro da autora nigeriana Chimamanda¹. Foi publicado em 2003, chegando

¹ A autora do romance, nascida em 1977 na cidade de Abba, estado de Anambra, na Nigéria, viveu na cidade universitária de Nsukka quando criança. Mudou-se para os Estados Unidos aos 19 anos. Graduiu-se em Escrita Criativa pela Universidade Johns Hopkins de Baltimore. Completou o curso de mestrado em Estudos Africanos na Universidade de Yale. É autora de diversas outras obras como: *Half of a yellow Sun* (2006) e *Americanah* (2013), de uma coleção de histórias curtas chamada: *The thing around your neck* (2009). Possui vários trabalhos publicados. Um de seus ensaios mais famosos é *We should all be feminists* (London: Fourth Estate, 2014), originalmente publicado in formato de *e-book* (New York: Vintage Shorts, 2014) e traduzido como: *Sejamos todos feministas*.

ao Brasil em 2011 pela editora Companhia das Letras, traduzido para a língua portuguesa por Julia Romeu. A narrativa tem o tom de testemunho pessoal que registra a imposição e influência cultural e imperialista no cotidiano de uma família nigeriana. O romance de Chimamanda compartilha vivências com leitor(a)s brasileiro(a)s e instiga-nos a refletir sobre os sentidos do silêncio; sobre o poder do processo de aculturação investido contra a cultura do colonizado. A questão da “liberdade” pós-colonial aparece como um processo experimental na metáfora dos hibiscos² roxos que brotam no local em que antes só havia vermelhos. A cor vermelha associada ao ódio, tão esperado dos povos subjugados, cede seu lugar ao roxo, cor ligada à mutação, à transformação. No caso do hibisco, o roxo é gerado a partir do vermelho, ou seja, a partir do ódio, mas indica um passo adiante, uma adaptação. O texto sugere, assim, a transformação dos povos subjugados, a capacidade de uma nova geração diferenciar-se da anterior na cromologia do hibisco roxo:

Mas minhas lembranças não começaram em Nsukka. Começaram antes, quando todos os hibiscos do nosso jardim da frente ainda eram de um vermelho chocante. (ADICHIE, 2011, p. 22).

O romance está dividido em quatro capítulos: “Quebrando deuses: Domingo de Ramos”; “Falando com nossos espíritos: antes do Domingo de Ramos”, “Os pedaços de deuses: após o Domingo de Ramos” e “Um silêncio diferente: o presente”. O foco cronológico instiga o leitor a observar os acontecimentos prévios ao Domingo de Ramos que levaram ao momento de tensão descrito no início da narrativa:

As coisas começaram a se deteriorar lá em casa quando meu irmão, Jaja, não recebeu a comunhão, e Papa atirou seu pesado missal em cima dele e quebrou as estatuetas da estante. (ADICHIE, 2011, p. 9)

O primeiro capítulo remete à religião católica, o segundo, às crenças africanas e o terceiro faz referência a um tempo, o presente, a partir do qual ainda é possível agir. É sobre o tempo presente que está o peso da religiosidade católica imposta pelo colonizador que contrabalança com o peso da tradição africana de culto aos espíritos dos antepassados. São as duas forças em embate na obra. Essa disputa leva aos acontecimentos do momento presente na narrativa. O agora, o momento presente, aquele que assim que falo ou escrevo já passou é escorregadio também no texto. A história é contada em retrospectiva: fragmentos, pedaços no tempo e no espaço: contar uma história é carregar uma esperança, a de que escrever ainda faz sentido, mesmo que a fixidez do sentido seja uma ilusão.

Quanto aos personagens, temos o empresário nigeriano bem-sucedido chamado Eugene, que é o pai; a mãe, Beatrice; os filhos Jaja e Kambili, jovem de quinze anos que vem nos contar a história de sua família. Seus primos são Obiona, Amaka e Chima. A mãe deles é a tia Ifeona, professora universitária, pobre, antagonista em relação ao seu irmão Eugene³. O pai deles, portanto, avô de Kambili, é Papa Nnukwu. Há os dois padres: Benedict e Amadi.

² *Hibiscus* L. é um gênero botânico, com cerca de 300 espécies, inserido na família das Malvaceae, com flores e folhas exuberantes. Devido à nova taxonomia pela filogenética, muitas espécies que pertenciam a esse gênero estão migrando para outros gêneros. Por exemplo: *Hibiscus esculentus* L., a planta do quiabo, agora é *Abelmoschus esculentus* Moench. O cultivo dos exemplares do gênero, tanto ornamental como econômico, está disseminado nas regiões subtropicais e tropicais. Disponível em: <http://dicionariportugues.org/pt/hibisco>. Acesso em: 12 set. 2017. Em nossa cultura, o hibisco é amplamente utilizado para preparação de chá.

³ No romance, o papel da intelectual cabe à tia Ifeona. Segundo Said: “Há portanto, aqueles que pertencem plenamente à sociedade tal como ela é, que nela florescem sem um sentimento esmagador de dissonância ou dissidência, os que poderiam ser chamados de consonantes (*yea-sayers*) ; e, por outro, os dissonantes (*nay-sayers*), indivíduos em conflito com a sua sociedade e, conseqüentemente, não-acomodados e exilados no que diz respeito aos privilégios, ao poder e às honras. [...] Para o intelectual, o exílio nessa acepção metafísica é o desassossego, o movimento, o estar sempre desinstalado e desinstalando o outro” (SAID, 2000, p. 54-55).

A identidade do pai está fortemente vinculada a valores colonialistas, tendo sido educado por clérigos ingleses. No entanto, é retratado de forma dúbia, pois também é dono de um jornal que pretende ser a voz do nigeriano oprimido. Através do jornal, denuncia a opressão política sofrida pelos nigerianos, negros em sua maioria. Oprime a família por sua convicção religiosa, no entanto, utiliza uma máscara pública de homem íntegro e altruísta. Inclusive, aos seus próprios olhos, é um homem íntegro e altruísta que não usa máscara alguma. O texto destaca a sua falta de percepção em relação à opressão que exerce:

Muitos negros acreditam neste fracasso de legitimidade e declaram uma guerra maciça contra a negritude. Este racismo dos negros contra o negro é um exemplo da forma de narcisismo no qual os negros buscam a ilusão dos espelhos que oferecem um reflexo branco. Eles literalmente tentam olhar sem ver, ou ver apenas o que querem ver. (FANON, 2008, p. 15)

Eugene é a personificação do negro que quer “embranquecer” e ocupar, assim, o lugar privilegiado do branco em meio ao seu povo, no contexto pós-colonial. Acredita que as tradições desse povo são desprezíveis, bárbaras e profanas. Prega a aculturação em relação aos costumes pagãos como necessária, incorporando em si mesmo a cultura do branco. No entanto, pretende expulsar os brancos do território nigeriano. A narrativa denuncia a sua incapacidade de percepção em relação aos seus atos. Segundo Fanon: “[...] para o negro há apenas um destino. E ele é branco” (FANON, 2008, p. 28).

De modo inverso, a prima Amaka constantemente rejeita o poder colonizador, valoriza a tradição local, estigmatizando tudo o que for europeu e americano com escárnio. Sua mãe Ifeona é quem revela de modo mais explícito a situação econômica e social do povo nigeriano através de suas próprias condições precárias de vida. Já o avô é o contador de histórias, é quem mantém a conexão e devoção aos espíritos africanos do passado e esta portanto associado à tradição nigeriana. É renegado pelo filho Eugene que inclusive tenta evitar que Nnukwu “contamine” os netos com suas ideias consideradas retrógradas e inferiores.

Do lado dos valores que Eugene prega está o padre Benedict, que reafirma seu discurso de europeu católico convicto, enquanto o padre Amadi consegue aliar a fé cristã com o respeito à realidade cotidiana e aos costumes do povo local.

A narrativa brinca com esteriótipos de gênero na construção dos personagens do irmão e da mãe da narradora. Para refletir sobre eles, vamos ao início do romance:

As coisas começaram a se deteriorar lá em casa quando meu irmão, Jaja, não recebeu a comunhão, e Papa atirou seu pesado missal em cima dele e quebrou as estatuetas da estante. Havíamos acabado de voltar da igreja. Mama colocou as palmas molhadas de água benta sobre a mesa de jantar e foi para o segundo andar da casa trocar de roupa. (ADICHIE, 2011, p. 9)

A narrativa nos leva a crer no irmão, Jaja, como representando o hibisco roxo, a transformação, por suas atitudes que começam com devoção e acabam direcionando-se para rebelião e insurgência contra a tirania do pai, a partir do contato com o avô e com a família da tia Ifeona. É ele quem leva o experimento da tia Ifeona, o broto de hibisco roxo, para ser plantado e cultivado em sua casa. No entanto, é a mãe, a personagem aparentemente mais submissa que passa por um processo ainda mais profundo de transformação. Sua rebelião é disfarçada pelo seu silêncio. Mas é somente através da atitude da mãe de envenenar o chá do pai que a libertação em relação a sua tirania acontece.

Na sequência narrativa do romance, há uma mudança significativa nos tempos verbais. O pretérito perfeito é subitamente substituído pelo futuro do pretérito, indicando ações que supostamente aconteceriam como parte de uma rotina e instigando o(a) leitor(a) a perceber que a escolha do tempo verbal sugere que a rotina pode ser alterada pois depende da efetivação de determinados acontecimentos que podem não se concretizar:

Mais tarde ela *amarraria* as palmas na forma de cruzeiros e *penduraria* na parede ao lado da foto com moldura dourada da nossa família. As cruzeiros *ficariam* ali até a Quarta-Feira de Cinzas, quando *levaríamos* as palmas à igreja, para que elas fossem queimadas e transformadas em cinzas. (ADICHIE, 2011, p. 9, grifos meus)

As ações da mãe são previsíveis para a filha, fazem parte de um ritual familiar de cunho religioso, portanto, ela sabe tudo o que é esperado que a mãe faça. No entanto, o tempo verbal utilizado indica que isso só aconteceria se outra coisa prevista tivesse acontecido. Ou seja, a narrativa sugere que algo previsto não aconteceu, portanto, as ações descritas como esperadas em relação à mãe, também não acontecerão.

A filha narra a história, porém a primeira fala transcrita é a do pai: “És pó e ao pó retornarás” (ADICHIE, 2011, p. 9). Ele ajuda o padre na entrega da hóstia e repete a frase para todos os fiéis, lembrando-os de sua insignificância na vida terrena. O corpo vem do pó e volta ao pó. Entende-se, assim, a valorização do espírito. Na sequência, temos a descrição da igreja e do padre Benedict:

O padre Benedict já estava em St. Agnes havia sete anos, porém, as pessoas ainda se referiam a ele como “o nosso novo padre”. Talvez não tivessem feito isso se ele não fosse branco [...]. Durante seus sermões, [...] sempre falava do papa, do meu pai e de Jesus – nessa ordem. Ele usava meu pai para ilustrar os evangelhos. (ADICHIE, 2011, p. 10)

A parceira ideológica entre o pai e o padre fica evidente. A segunda fala transcrita no texto é a do padre:

Quando deixamos que nossa luz brilhe diante dos homens, estamos refletindo a entrada Triunfal de Cristo [...]. Vejam o irmão Eugene. Ele *poderia* ter escolhido ser como outros Homens-Grandes deste país, *poderia* ter decidido ficar em casa e não fazer nada depois do golpe, para não correr o risco de ver seus negócios ameaçados pelo governo. Mas não, ele usou o *Standard* [jornal] para falar a verdade, [...] o irmão Eugene se manifestou em nome da liberdade. (ADICHIE, 2011, p. 11, grifos meus)

O tempo verbal, futuro do pretérito do indicativo, usado no sermão do padre, informa-nos sobre outras possibilidades para Eugene, que envolvem assumir menos riscos. O que o discurso faz é lembrar aos ouvintes de que Eugene arrisca-se em prol da liberdade deles e age por livre arbítrio. É praticamente a personificação de Cristo. É o pai, o herói. A filha tenta sumir em sua insignificância e descreve o pai com orgulho:

E eu ficava sentada com meus joelhos apertados um contra o outro, ao lado de Jaja, tentando deixar meu rosto sem expressão e impedir que meu orgulho ficasse visível nele, pois Papa dizia que a modéstia era muito importante. (ADICHIE, 2011, p. 11)

Precisávamos ser civilizados em público, ele nos dizia; precisávamos falar inglês. A irmã de Papa, tia Ifeona, disse um dia que Papa era muito colonizado. (ADICHIE, 2011, p. 20)

Papa é o pai. “Nós” refere-se aos filhos, à mãe e ao pai. O pai ensina o que é preciso fazer: parecer modesto e civilizado, falar em público apenas em inglês. Quem é o público? São as pessoas que não fazem parte da família. Fora da família é preciso ser civilizado, dentro não. O que é a família? É um local, é um espaço em que é possível falar a língua *igbo*. A família retratada na obra é um espaço em que a violência não é percebida da mesma forma por quem a pratica e quem a recebe, pois ocorre uma tomada de consciência dos oprimidos. Há a denúncia de que a “não

civilização” e a língua nativa caminham em paralelo com similaridade e associação semântica como parte de um projeto cultural e colonial. A esfera pública é separada da privada e esse universo binário é imposto pelo pai. Ser um em casa, ser outro fora. Porém, o desejo do pai é incorporar o de fora para dentro. É apagar o que há dentro. Sua frustração está na impossibilidade de contretização dessa fantasia colonial, pois é impossível controlar a todos por todo o tempo. A obra denuncia essa impossibilidade de apagamento através das vozes e atitudes de resistência: da tia Ifeona e de seus filhos, do avô paterno, do padre Amaki. São forças que atuam, se modificam. No nível simbólico, permitem a criação de um hibisco que não é vermelho como é o comum, mas roxo, transformado, personificado na figura do irmão e principalmente na mãe Beatrice em sua surpreendente e silenciosa atitude de gradativo envenenamento do pai, o que culmina com a morte da figura paterna, com o fim de seu poder, mas não com o apagamento de sua presença. Segundo o teórico pós-colonial, Frantz Fanon:

O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização. (FANON, 2008, p. 33)

O pai em questão era um homem público. A irmã do pai, Ifeona, os filhos dela e o avô paterno são parte da família, mas não convivem na intimidade da mesma casa. A casa é habitada apenas pelo pai, pela mãe, pelos dois filhos: Jajá e Kambili, a protagonista, a narradora, calada, tímida. A história é contada como que em pensamento, em silêncio e em inglês, “língua pública”, “civilizada”. É o pai o primeiro que ensina a olhar. Ensina a ver a sua bondade, o seu altruísmo, a sua importância na família e na comunidade. Ensina a ver a religião católica como única a ser seguida, suprema e infalível, com seus infundáveis sacrifícios, pecados horrendos e punições no fogo do inferno para os subordinados. A contradição entre ser um homem negro consciente e seguir a religião católica é explícita em Fanon ao destacar o texto bíblico:

De acordo com as Sagradas Escrituras, a separação das raças brancas e negras se prolongará no céu como na terra e os nativos acolhidos no Reino dos Céus serão encaminhados separadamente para certas casa do Pai, mencionadas no Novo Testamento. (FANON, 2008, p. 44)

No romance, o pai ensina os filhos a compartilhar do seu chá: quente, fervendo, queimando. Deve ser bebido em pequenos goles, que são chamados pelo pai de “goles de amor”. Depois vem a tia, os primos, o avô. São outros ensinamentos, outras possibilidades, brechas que afetam, contagiam o irmão da protagonista, a mãe e inclusive a ela. São como cores que se misturam.

Nesse sentido, um dos termos mais conhecidos do vocabulário derridiano é *différance* e *différence* – diferença inaudível, perceptível apenas na escrita, pois a pronúncia é idêntica. O pai, no romance, é proprietário de uma fábrica e de um jornal que pretende ser uma voz dissidente da África, pois o discurso escrito no jornal é não conformista, revolucionário. Mas o texto nos instiga a analisar quem é esse homem e o que ele faz em sua casa. Percebemos as contradições de seu discurso a partir dos seus efeitos. As marcas roxas das punições estabelecidas pelo pai nas peles negras de seus familiares tornam-se visíveis. A narradora mostra que em casa ele é “diferente”, mesmo que esta diferença esteja apagada nos discursos do pai. É uma diferença que só é possível perceber pelas suas atitudes de esmagamento e destruição de tudo o que remete à tradição africana. As atitudes que ele tem em casa revelam que ele está “contaminado” por uma rígida educação inglesa, que o torna um negro que quer ser branco, que assimila a cultura do branco, colonizador, explorador, incorpora uma máscara branca, segundo Fanon. É um negro que luta pelo “embranquecimento” dos negros, pela aculturação, porém é dono de um jornal com um discurso anticolonial. A narrativa nos instiga, assim, a avaliar o discurso e a prática, os atos. Deseja expulsar os brancos das terras africanas para ele mesmo ser o branco e vê em seus gestos as atitudes de um

Cristo. Incorpora o discurso do branco e não quer mais ser negro com toda a carga de negatividade que a palavra “negro” incita em seu imaginário. Fanon ironicamente analisa assim: “Quanto mais o colonizado assumir os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva” (FANON, 2008, p. 34). Eugene tenta expulsar o Outro – o branco – para que ele mesmo ocupe o lugar de branco e para que seus filhos assim também sejam “brancos”, apesar de suas peles negras que ele detesta e constantemente pune.

A literatura que é convenção está relacionada à intenção de quem escreve e ao reconhecimento de quem lê, vem a ser um recurso de denúncia, de reflexão sobre a condição do “negro”. Essa palavra é difícil de usar, depois de passar pelo crivo do “politicamente correto”. Afrodescendente, africano são outros termos que impõe o medo para escrever sobre um outro que sofreu e ainda sofre pela tentativa de apagamento histórico. Aprendemos que um branco não se ofende por ser chamado de branco, mas um negro pode se ofender ao ser denominado “negro”. Implicitamente, isso carrega a ideia de que é melhor não chamá-lo, seria melhor “apagá-lo”, não falar sobre ele, pois nos sentimos inseguros para nomeá-lo. Poderíamos, então, nos ater a aspectos estéticos do romance em questão, poderíamos esquecer que foi escrito por uma afrodescendente que está em uma pele negra e que resgata em suas obras a sua experiência de mulher e de negra. Não há nenhum texto que seja literário em si, segundo Derrida. Ao abrir-se ao mundo e dialogar através de suas produções culturais, a romancista marca seu espaço e sua identidade, mostra-nos uma literatura consciente de seu papel transformador, uma literatura “roxa” pelos sentidos que a cor carrega. Ao escrever sobre a literatura também é imprescindível informar a partir de qual perspectiva a análise é concebida.

Segundo Evandro Nascimento, ao traduzir Derrida: “A escritura é uma inscrição geral do traço, como forma de comunicação, em que não há oposição simples entre significante e significado” (DERRIDA, 2014, p. 16). O significante “negro” carrega, assim, significados associados, com os quais se mistura. No texto de Chimamanda, fica evidenciado um desejo autobiográfico⁴ da protagonista e de uma reinvenção da vida, através do desmanchar do poder destrutivo de seus estressores, que também não podem ser simplesmente apagados. O pai, no texto, mesmo morto, tem sua presença, seu ser registrado nas marcas físicas e psíquicas deixadas principalmente em seus filhos e esposa. Esses personagens carregam a identidade do pai e a partir dela, transformam-se. A filha protagonista vela⁵ a imagem do avô morto guardando o esboço de seu rosto desenhado pela prima. Ao ser violentamente punida pelo pai, quase morre por isso. Mas ela também vela pela imagem do pai quando ele morre. Não há ódio, há alívio, aprendizagem.

Velar é também vigiar, portanto, implica em observar e controlar. Velar é proteger, é não abandonar, é, portanto, cuidar. Velar o sono de alguém é ficar acordado, observando, vigiando, enquanto o outro dorme. É conservar-se aceso, enquanto o outro apaga. Velar é cobrir com um véu, não deixar ver, portanto, também ocultar, esconder. Velar é perder a sonoridade, quase como calar, calar alguém.

Nossa tradição filosófica ocidental é composta por oposições binárias que coexistem com hierarquia: de um lado o que vela, de outro, o que/quem é velado, calado, subjogado. No texto de Chimamanda, quem vela, quem zela, quem cuida (em princípio, o pai) acaba sendo velado. Agir sobre o outro implica em sofrer a ação. Impor palavras implica em transpor as barreiras ilusórias de seus sentidos e significados:

⁴ “A experiência literária se faz por um trânsito entre as instâncias da invenção, recepção e reinvenção da experiência originária do escritor, convertida em letra” (DERRIDA, 2014, p. 23).

⁵ De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, o termo “velar”, de origem latina (latim *vigilo*, *-are*) possui uma longa lista de significados associados, tais como: estar de guarda; vigiar; proteger, não abandonar; interessar-se com vigilante zelo; exercer vigilância sobre; passar a noite ou parte dela sem dormir; conservar-se aceso (ex.: *uma luz velava*); conservar-se no constante exercício das suas funções, vigiar-se, acautelar-se; cobrir com véu; não deixar ver, interceptar; cobrir com cor leve para deixar transparecer a superfície ou a tinta; encobrir-se, ocultar-se, anuviar-se; perder a sonoridade; (latim *velum*, *-i*, pano, cortina, máscara, véu + *-ar*). Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/velar>. Acesso em: 4 set. 2017.

Desconstruir um discurso é mostrar como ele mina a filosofia que afirma ou as oposições hierárquicas em que se baseia, identificando no texto as operações retóricas que produzem o fundamento de discurso suposto, o conceito chave ou premissa. (CULLER, 1997, p. 100)

Ao explorar a língua e buscar outros sentidos para o termo “amor”, temos no romance:

Papa sentou-se à mesa e encheu uma xícara usando o serviço de chá de porcelana com flores cor-de-rosa nas bordas. Esperei que ele oferecesse um gole para mim e outro para Jaja, como sempre fazia. Um gole de amor, era como Papa chamava aquilo, pois a gente divide as pequenas coisas que amamos com as pessoas que amamos. Deem um gole de amor, dizia ele [...]. O chá queimava minha língua, ele estava queimando o amor de papa em mim. (ADICHIE, 2011, p. 14)

O chá oferecido aos filhos deve ser bebido quente e em pequenos goles que são nomeados como sendo de amor. Temos o amor, fragmentado em goles, doado aos filhos. O que representa esse amor? É o amor que eles devem ao pai por recebê-lo em goles? Os filhos deixam de receber os goles de amor quando estão na casa da tia Ifeona. O “amor” do pai nesse período não é compartilhado e a mãe vê assim uma oportunidade para transformar esse “chá de amor” em “chá de veneno”. O pai que já não pode mais “altruisticamente” oferecer seu chá, símbolo da cultura inglesa, aos filhos, bebe-o sozinho, envenena-se gradativamente sem saber, em pequenos goles quentes, goles da cultura que tanto admira e cujo legado gostaria de transmitir, impor aos filhos.

O “amor” assim é transferido do pai aos filhos pelo instrumento do líquido a ser bebido. Seu conceito de amor está vinculado ao amor cristão, o amor do sacrifício em prol dos ensinamentos da igreja católica. Numa relação metonímica, os goles representam o amor. Os goles queimam a boca, fecham a boca, portanto, obrigam a calar, são recebidos pelos filhos através do gesto do pai. O amor queima, provoca dor. O amor do pai marca presença através do chá, ele é o chá, que invade o corpo, que queima e fere. O pai é amor, numa cadeia de sentidos paralelos que se carregam mutuamente. Na camiseta, diversas vezes vestida pela mãe, há a expressão “Deus é amor”:

[...] aquela camiseta que usava dia sim, dia não. Era uma lembrança de um retiro especial onde fora com Papa; as palavras “DEUS É AMOR” rastejavam sobre seus peitos caídos. Mama viu os pedaços das estatuetas no chão e se ajoelhou, começando a catá-los sem proteger as mãos. (ADICHIE, 2011, p. 13)

E Deus é o pai, logo o pai é amor⁶. Os goles de chá evocam a presença do amor do pai: “O sentido de uma palavra é o que o locutor quer dizer com ela” (DERRIDA, 2014, p. 110). Assim, o sentido que encontramos em um dicionário referente a uma palavra corresponde ao que vários falantes lhe deram em momentos passados. Analogamente: Deus é amor, é o pai, portanto, também é a violência do pai. A mãe cata os pedaços das estatuetas que a violência dele destruiu. A violência destrói, causa dor, mas ela recolhe os cacos, sem proteger as mãos. Ela recebe as consequências da violência desse pai que é “amor”. Assim, ela também aprende e incorpora outras formas de lidar com o amor, de usar o amor, de usar o chá.

⁶ De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, o termo “amor” é sentimento que induz a aproximar, a proteger ou a conservar a pessoa pela qual se sente afeição ou atração; grande afeição ou afinidade forte por outra pessoa (ex.: *amor filial, amor materno*). É o contrário de ódio, repulsa; ser que é amado; disposição dos afetos para querer ou fazer o bem a algo ou alguém (ex.: *amor à humanidade, amor aos animais*). É o contrário de desprezo e indiferença; entusiasmo ou grande interesse por algo (ex.: *amor à natureza*). É contrário a medo; aquilo que é objeto desse entusiasmo ou interesse (ex.: *os livros eletrônicos são o meu amor mais recente*). É igual a paixão. É qualidade do que é suave ou delicado (ex.: *faz isso com mais amor*). É igual a brandura, delicadeza e suavidade; ligação intensa de caráter filosófico, religioso ou transcendente (ex.: *amor a Deus*). É o contrário de desrespeito; grande dedicação, cuidado (ex.: *amor ao trabalho*). É igual a zelo e contrário de descuido e negligência. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/amor>. Acesso em: 10 set. 2017.

Conclusão

A língua é assim, o resultado de atos de fala anteriores. Mas não há uma relação fixa entre significante e significado. Os sentidos estão em constante deslocamento e é esse o movimento do romance em relação ao termo “amor”. O amor do pai é diferente do amor do padre, também diferente do amor da mãe. O texto, assim, desconstrói o “amor” paterno, signo arbitrário e convencional. A mãe também aprende a usar a potência da palavra “amor”. Amorosamente, ela envenena o chá, implicitamente por amor aos filhos, para protegê-los da violência paterna que constantemente volta-se contra ela, já havia provocado abortos de outros filhos, dores físicas e psíquicas, deformação de uma das mãos do filho, quase morte da filha por espancamento. Mas também pratica o ato por amor a ele, à sua imagem pública.

Com tudo isso, é possível dizer que esse pai ama seus filhos? Sim, é possível, através de uma ampliação de sentidos para a palavra “amor”. Se amar é também querer o “bem”, o que representa o “bem” para o pai? É ter certeza de que os filhos seguirão os preceitos do “bem”, de acordo com uma concepção tradicional da igreja católica. Isso significa que deverão seguir o caminho do pai, de sua obsessão pelo sucesso econômico, pela primazia (trata-se de um capitalista, quer que os filhos fiquem sempre em primeiro lugar na disputa com outros). Paradoxalmente, esse pai também é obsessivo em relação aos preceitos cristãos que condenam as crenças africanas. Para ele há um relação direta entre civilização, sucesso financeiro, cristianização, língua inglesa e excelência. Ou seja, ele lê a cartilha religiosa articulada pelo neoliberalismo.

No entanto, a mãe que, em princípio tem um papel subordinado, usa a sua imagem para não levantar suspeitas. Ela parece ser a mais submissa, no entanto, é ela quem tem uma ideia (planeja o assassinato do marido por envenenamento) e toma uma iniciativa (usar o chá para colocar o veneno). Somente a partir do momento em que é narrada a atitude da mãe é que nós, leitor(a)s conhecemos o seu nome: Beatrice. Pois é somente nesse momento em que ela se torna um sujeito, não apenas funções: ser mãe e esposa. Ela passa a ser o sujeito que age e que mata e só consegue isso graças a sua máscara de submissão. Sua posição é, portanto, estratégica. Dela nenhuma atitude de rebeldia é esperada. Espera-se que o filho se rebele e faça algo. Mas ela faz antes que ele faça. Socialmente, a culpa pela morte do pai recai sobre ele, o filho, pois a sociedade não permite vislumbrar a possibilidade desse papel ativo ter sido da mulher. Mesmo que ela afirme que foi ela, ninguém acredita. Matar não parece pertencer ao estereótipo feminino. Ou não pertence até que essa ideia seja subvertida, desconstruída. O filho acaba preso pelo ato da mãe. Ele assume a responsabilidade pelo ato, legitimado como masculino na sociedade patriarcal:

[...] a rebeldia de Jaja era como os hibiscos roxos experimentais de tia Ifeoma: rara, com o cheiro suave da liberdade, uma liberdade diferente daquela que a multidão, brandindo folhas verdes, pediu na Government Square após o golpe. Liberdade para ser, para fazer. (ADICHIE, 2011, p. 22)

No caso do filho, ele consegue ser o assassino do pai através do discurso, sem ter a necessidade de matar para isso. A responsabilidade da mãe era gerar e criar os filhos, portanto, a culpa pelos abortos provocados pela violência do pai recai sobre a mulher:

Eu estava no meu quarto após o almoço [...] quando ouvi os sons. Pancadas pesadas e rápidas na porta talhada à mão do quarto dos meus pais. Imaginei que a porta estava emperrada e que Papa estivesse tentando abri-la. Se imaginasse aquilo sem parar, talvez virasse verdade. Eu me sentei, fechei os olhos e comecei a contar. Contar fazia o tempo passar um pouco mais rápido, fazia com que não fosse tão ruim. Às vezes, acabava antes de eu chegar ao número vinte. [...] Mama estava jogada sobre seu ombro como os sacos de juta cheios de arroz que os empregados da fábrica dele compravam aos montes na fronteira com Benin. [...] Ele abriu a porta da sala de jantar. – Tem sangue no chão – disse Jaja. – Vou pegar a escova no

banheiro. [...] Limpamos o filete de sangue. [...] Mama não voltou para a casa naquela noite, e Jaja e eu jantamos sozinhos. Não falamos sobre ela. Em vez disso, falamos sobre os três homens que haviam sido executados em praça pública. [...] Mama voltou para casa no dia seguinte. Ela usava a mesma camiseta branca com a frase: DEUS É AMOR. [...] Os olhos de Mama estavam sem expressão, como os olhos daqueles loucos que vagueiam pelos lixões que há na beira das estradas da cidade, arrastando bolsas de lona imundas e rasgadas com os fragmentos de suas vidas guardados dentro.

– Eu sofri um acidente e o bebê se foi – disse ela [...].

Papa nos fez mandar rezar. Pelo perdão de Mama. Eu não me perguntei, nem tentei me perguntar, o que Mama fizera para precisar ser perdoada. (ADICHIE, 2011, p. 39-42)

Tendo em vista a responsabilidade da mãe e o conflito gerado pela violência paterna, é ela quem toma uma atitude, a única possível para preservar seus filhos da ameaça que o pai se tornara e para libertar-se. A sensação de injustiça vai sendo gerada no leitor pela manobra narrativa: a cena é descrita aos pedaços, em fragmentos. O trauma da cena é evidente: “As palavras dos meus livros de escola continuavam a virar sangue sempre que eu tentava lê-los” (ADICHIE, 2011, p. 43).

Jacques Derrida concebe a literatura como instituição em que é permitido dizer “tudo”, e dizer tudo é também transpor os interditos (cf. DERRIDA, 2014, p. 49). Termino assim, numa tentativa de contra-assinar a obra alheia e de disseminar uma possível leitura da obra em questão: “Os arbustos dos hibiscos roxos começaram a florescer lentamente, porém a maioria das flores ainda era vermelha” (ADICHIE, 2011, p. 15).

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Hibisco roxo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. P. Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva et al. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2014.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

SAID, Edward. *As representações do intelectual: as palestras de Reith de 1993*. Org. Teresa Seruya. Lisboa: Colibri, 2000.

Recebido em: 5 nov. 2017.

Aprovado em: 7 fev. 2018.

