

Cliques de guerra: considerações sobre fotografia em *Meio Sol Amarelo*, de Chimamanda Ngozi Adichie

War clicks: considerations about photography in *Meio Sol Amarelo*, by Chimamanda Ngozi Adichie

Ana Clara Velloso Borges Pereira¹ , Volker Jaeckel¹ 

¹ Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo discutir a relevância da fotografia no romance *Meio Sol Amarelo* (2008), da escritora Chimamanda Ngozi Adichie, considerando trechos sobre fotos de guerra e sobre retratos pessoais. Assim, foi trabalhada a hipótese de que as fotografias são instrumentos fundamentais para que os personagens reconheçam a própria identidade durante a Guerra de Biafra, já que conflitos bélicos implicam a perda de costumes. Para isso, a interpretação do texto literário foi amparada pelos textos teóricos de Serva (2017), Montier (2015) e Kossoy (1998). Desse modo, tornou-se possível perceber que a fotografia de guerra possui valor documental, mas não era bem vista pelos indivíduos que efetivamente vivenciaram os conflitos. Além disso, para os personagens do romance, a fotografia desempenha não só função memorialística, mas também afetiva e investigativa.

Palavras-chave: *Meio Sol Amarelo*; fotografia e literatura; memória; Chimamanda Ngozi Adichie

ABSTRACT

The present work aims to discuss the relevance of photography in the novel *Meio Sol Amarelo* (2008), written by Chimamanda Ngozi Adichie, considering excerpts about war photos and personal portraits. Thus, the idea that photographs are fundamental instruments for the characters to recognize their own identity during the Biafra War was articulated as a hypothesis, since war conflicts imply the loss of customs. For this research, the interpretation of the literary text was supported by the theoretical texts of Serva (2017), Montier (2015) and Kossoy (1998). In this way, it became possible to perceive that war photography has documentary value, but it was not well regarded by individuals who experienced the conflicts. Furthermore, for the characters in the novel, photography plays not only a memorial function, but also an affective and investigative one.

Keywords: *Meio Sol Amarelo*; literature and photography; memory; Chimamanda Ngozi Adichie

INTRODUÇÃO

Como mecanismo narrativo, a pluralidade das palavras é indissociável da criação imagética. As ações de olhar, falar, ouvir e ler intervêm nas formas de conceber o mundo, em uma amálgama de sensações. A relação conflituosa e complementar entre o verbal e o visual ganhou novas nuances quando a imagem foi materializada em fotografia. Nesse sentido, Montier (2015) aponta que Charles Grivel foi responsável por cunhar o termo *fotoliteratura* para designar produções que ataram a produção literária à imagem fotográfica, bem como os processos de fabricação que caracterizam seus valores semióticos e estéticos.

Embora ofereçam perspectivas singulares sobre uma tragédia, lente fotográfica e lápis não são suficientes para reproduzi-la fidedignamente. Entretanto, podem capturar registros que auxiliam a mimetização e a compreensão do período histórico. Quando unidas, palavra e imagem podem ter efeito estruturante em um texto literário, porque, ainda nos termos de Montier (2015), tanto a fotografia quanto a literatura representam as coisas em um modo de “realidade do real”.

O presente artigo investigará o romance *Meio Sol Amarelo* (2008), da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, a partir da hipótese de que em uma narrativa de guerra, as fotografias, apesar de convertidas em palavras, são fundamentais para que os personagens reconheçam a própria identidade. Mesmo sem ilustrações, o livro articula literatura e fotografia nas descrições de imagens ausentes. O livro foi escolhido como *corpus* primário do ensaio por retratar situações limítrofes entre a vida e a morte durante a Guerra de Biafra¹, em que a fotografia serve como documento histórico e como relicário da memória. Por isso, o trabalho se dividirá em duas seções. Na primeira, após uma breve contextualização sobre a Guerra de Biafra, considerará o papel da fotografia de guerra durante o conflito nigeriano, de acordo com o livro que um dos personagens escreve. Na segunda, analisará os usos que os personagens civis conferem à fotografia para preservar a memória pessoal.

¹Foi um conflito político, também conhecido como Guerra Civil da Nigéria, que ocorreu entre julho de 1967 e janeiro de 1970.

FOTOS PROFISSIONAIS DE GUERRA

Ao se debruçar sobre a natureza da fotografia, Barthes (1984) expôs que a fotografia, melhor do que os retratos pintados, confere acesso a um infra-saber porque fornece uma coleção de retratos parciais com pistas históricas. Com isso, a fotografia transmite uma sutil certeza daquilo que aconteceu: a foto de um sujeito oferece a certeza de que ele esteve naquelas circunstâncias, mesmo que não se lembre delas. Sob essa perspectiva, as fotografias tiradas na Nigéria da década de 1960 assegurariam algumas pistas sobre o contexto histórico.

Falola e Heaton (2008) explicam que a Nigéria alcançou a independência do domínio colonial britânico em 1º de outubro de 1960, com perspectivas promissoras e expectativas altas para o futuro do país. Antes disso, o imperialismo britânico afetou a Nigéria em diversos aspectos socioculturais e econômicos: tornou o inglês a língua com maior concentração de falantes no país, difundiu o cristianismo e comercializou mão de obra escravizada africana.

O prestígio que a Nigéria havia conquistado com sua emancipação foi prejudicado, em um curto período de tempo, por corrupção política, subdesenvolvimento econômico e, principalmente, pela guerra civil que matou entre um e três milhões de pessoas. A Guerra de Biafra foi motivada pela tentativa de separação e independência das províncias ao sudeste da Nigéria, por razões culturais (já que havia desavenças entre grupos étnicos) e financeiras (porque a região de Biafra era, então, uma das mais ricas do país). Na diegese do romance de Chimamanda Ngozi Adichie, essa guerra é exposta em diferentes manifestações de violência, precariedade e desejo por emancipação.

Por esse ângulo, *Meio Sol Amarelo* é uma narrativa ficcional, mas a ficção não é isenta da realidade. Afinal, a autora se apropria de uma fonte histórica para contextualizar a época em que a obra está situada. Assim, pode ser associada aos termos de Iser em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” (2002), porque desaparece a oposição entre ficção e realidade, que se tornam mais sistemas

referenciais relacionados e contidos no fazer literário. Logo, ao agregar camadas ficcionais para resgatar a memória cultural do seu país, o romance descreve hábitos, vivências e até fotografias que se aproximam de um referencial da realidade.

Segundo Serva (2017), a fotografia tinha poucas décadas de vida em 1850, quando um fotógrafo, Roger Fenton, foi cobrir a Guerra da Crimeia de forma pioneira. Na mesma época, surgia também o jornalismo de guerra, para transformar a comunicação sobre conflitos armados. Se anteriormente tal comunicação era restrita às mensagens enviadas à imprensa por combatentes ou diplomatas, após o surgimento do jornalismo e da fotografia de guerra, foram evocadas com maior precisão a violência e a precariedade onipresentes em conflitos bélicos. Na guerra, o poderio destrutivo tem potencial para dismantelar inclusive a memória de um povo. Por isso, o arriscado trabalho de fotógrafos de guerra é essencial para construir a história.

Embora jamais tenha conquistado o alcance midiático de outras guerras, especialmente as que tiveram como agentes principais países europeus, o conflito nigeriano obteve algum destaque internacional quando fotografias de crianças em estado de miséria foram publicadas.

Capturar registros auxilia a mimetização e a compreensão do período histórico. A materialidade parcial da realidade não é exclusiva da ficção, já que a fotografia estabelece relações com o real, mas não é sinônimo da realidade. Dubois (2012) classifica três dessas relações: a fotografia como espelho do real em que o olhar ingênuo percebe a mimese fotográfica como objeto de analogia do real; a fotografia como transformação do real, já que não é espelho neutro, e sim instrumento de transposição e interpretação; a fotografia como traço de um real que reconhece um sentimento de realidade como indissociável da fotografia, mesmo quando temos consciência de todos os códigos embutidos.

No universo ficcional de *Meio Sol Amarelo*, as nuances da relação entre fotografia e realidade não são destacadas, já que a fotografia é, por vezes, vista como documento fiel à realidade. Isso se deve ao momento em que a narrativa está situada: nos primeiros

capítulos da obra, os personagens Ugwu, Olanna, Odenigbo e Richard moram na Nigéria com certa tranquilidade, durante o início da década de 1960. Olanna e Odenigbo são um casal de intelectuais, professores universitários; Ugwu é um menino de aldeia, criado do casal de professores; Richard é um jornalista britânico, cunhado de Olanna. No decorrer da diegese do romance, os conflitos políticos são acentuados no país e é deflagrada a Guerra de Biafra, provocando uma série de combates armados. Todos enfrentam dificuldades individuais e Richard tenta lidar com as próprias adversidades escrevendo um romance intitulado “O mundo estava calado quando nós morremos”. No fim de alguns capítulos de *Meio Sol Amarelo*, há excertos do manuscrito de Richard, que direciona um olhar crítico à fotografia de guerra desde o epílogo:

Você viu as fotos em 68
De crianças com o cabelo ficando ferrugem?
Chumaços doentes aninhados nas cabecinhas,
Caindo feito folha podre na terra poeirenta?

Imagine crianças com braços feito palitos.
A pele estirada, uma bola de futebol na barriga.
É o kwashiorkor —palavrinha difícil,
Mas não feia o bastante, uma pena.

Mas não precisa imaginar. Houve fotos
Expostas nas páginas em papel cuchê
Da sua Life. Você viu? Sentiu um dó rápido
E depois se virou para abraçar mulher ou amante?

A pele deles ficou castanha como chá fraco,
Mostrava uma teia de veias, osso quebradiço;
Crianças nuas brincando, como se o homem não fosse
Fotografá-las e depois partir só, sem rebuliço. (ADICHIE, 2008, p. 433)

A fotografia, então, ganha força de evidência, já que ao vê-la, conforme o trecho, não é preciso imaginar a desgraça que atingiu as crianças nigerianas porque já se tem

a prova. Para o leitor de *Meio Sol Amarelo*, que não conta com tais imagens, cabe um esforço imaginativo a partir de suas descrições. Entretanto, para os leitores da revista *Life*, que possuem acesso ao elemento visual da representação bélica, prevalece, segundo o poema citado, o desinteresse pela miséria. Afinal, a fotografia não se esgota na imagem, permitindo interpretar todos os seus signos, e os leitores da *Life* são indiferentes às interpretações. Conforme Didi-Huberman (2011), a imaginação é política, visto que o modo de imaginar implica em uma condição fundamental para o modo de fazer política. Desvinculados da imaginação e da política perante a fotografia, parece que os leitores da revista, segundo o poema citado, se desvincilham da partilha do sensível, lidando apenas com documentos, não com os sujeitos da imagem.

A insensibilidade direcionada às vítimas de guerra, na perspectiva de Richard, não é exclusividade dos leitores da revista. Os envolvidos no processo editorial também são objetos de críticas, especialmente o fotógrafo de guerra. Para Richard, os fotógrafos registram a fragilidade do combate, depois abandonam as crianças que aparecem em seus retratos, como exposto no último verso do poema. Em outro momento, o juízo negativo de valor relativo aos profissionais da imagem é retomado em “O mundo estava calado quando nós morremos”, demonstrando como eles se beneficiaram da miséria do povo nigeriano: “A fome ajudou a carreira dos fotógrafos.” (ADICHIE, 2008, p. 277).

A conjuntura de *Meio Sol Amarelo* é atípica para os padrões históricos, já que Serva (2017) revela que fotografia e jornalismo de guerra se confundem, tamanha a aproximação das duas áreas. No romance, entretanto, é por meio dos textos de Richard, jornalista, que as críticas aos fotógrafos são expressadas. Nota-se uma queixa do jornalista em relação à falta de envolvimento dos fotógrafos, já que Richard mora na Nigéria e registra a guerra a partir da sua vivência. O desejo de pertencer àquela comunidade é tanto que Richard almeja a vitória da República de Biafra para que seja reconhecido como biafrense, e não como europeu, como tem sido desde que se mudara para a África. Em função disso, ele profere opiniões contrárias à viagem dos

fotógrafos para a Nigéria, que não se conectam com a cultura local, se limitando à documentação do povo e dos conflitos.

ÁLBUM DE FAMÍLIA

Embora *Meio Sol Amarelo* se apoie em uma base histórica, trata-se de uma obra ficcional. O texto se assemelha, na verdade, às estratégias de resistência da memória coletiva, descritas por Pollak (1989), que são legadas oralmente por gerações, até que o trauma alcance o momento propício para ocupar o espaço público. A autora, Chimamanda Ngozi Adichie, nascida em 1977 em Enugu, na Nigéria, pertence a uma geração que não vivenciou a Guerra de Biafra, mas o acontecimento foi perpetuado pela memória da nação. Em vista disso, a literatura também se torna fonte de conhecimento histórico, já que mimetiza um recorte histórico específico.

Cultivar uma memória cultural após um período de tantas perdas é um desafio, já que a identidade é relacional. Segundo Woodward (1997), uma identidade depende de outra identidade que ela não é, para que ambas possam ser marcadas pelas diferenças individuais. Assim, a identidade é marcada também pelos símbolos que a caracterizam. Pode-se observar a relevância da fotografia, portanto, para compreender uma identidade: os signos da imagem preservam significantes importantes da diferença e da identidade, mesmo que a identidade não seja fixa e a fotografia não seja uma cópia da realidade.

Assim como a força documental negligencia as nuances da relação entre fotografia e realidade nas imagens de guerra, a busca identitária também faz com que os personagens não explorem tais nuances em *Meio Sol Amarelo*. Nos álbuns de família, o desejo de resgatar a memória dos que estão em perigo corrobora o olhar ingênuo de enxergar uma fotografia como verdade absoluta. Em relação aos que já faleceram, e muitas vezes perderam os pertences que também contariam sua história, as fotografias guardadas por outras pessoas são o índice mais importante de que aquelas pessoas existiram. Com parte da família dizimada, a personagem Kaiene, irmã

de Olanna e namorada de Richard, faz uso da fotografia como relicário para que seus entes não sejam esquecidos:

Tinha posto uma foto dos parentes assassinados na sala — Arize rindo, vestida de noiva, tio Mbaezi exuberante, num terno justo, junto a uma solene tia Ifeka, de panos estampados —, mas Richard não comentou nada, nem falou de Olanna. Muitas vezes, Kainene se calava em meio a uma conversa e, quando isso acontecia, ele a deixava em paz; às vezes, invejava a capacidade de mudança que ela exibira depois dos massacres. (Adichie, 2008, p.198)

O apego à fotografia é sentimento também cultivado por Roland Barthes, já que o escritor rememora uma foto dos próprios pais, em *A Câmara Clara* (1984), para discutir a vida que uma imagem evoca. O autor aponta que os pais demonstram amor na foto, e quando a foto empalidecer, ninguém mais poderá testemunhar a vida e o amor deles. O comportamento de Kaiene, ao colocar fotos de parentes assassinados na sala, se assemelha ao apresentado em *A Câmara Clara*. Mais do que isso, a escolha de Kaiene por fotos em que seus familiares se apresentam em indumentárias solenes, como terno e vestido de noiva, demonstra também qual tipo de lembrança ela deseja cultivar. Seja para Barthes, seja para Kaiene, a fotografia desempenha uma função não só memorialística, mas também afetiva: é uma lembrança das pessoas queridas e das emoções que elas despertam. É uma forma de reconhecerem o próprio passado a partir de seus familiares.

Kaiene também se manifesta como protagonista da fotografia, em outra posição, quando empresta seu rosto para uma publicação. Com efeito, a fotografia não pode ser tomada como flagrante do real, já que até a mera decisão de capturar uma imagem, bem como as circunstâncias em que a imagem é feita já refletem um direcionamento e se afastam da neutralidade. Contudo, as intenções de transmitir uma mensagem por meio da foto podem ser ainda mais explícitas e articuladas. No romance em análise, durante a festa em que os personagens Richard e Kaiene se conhecem, ela revela o propósito de posar para um fotógrafo:

“Quer sair da frente, por favor?”, pediu ela.

Ele se assustou. “Como?”

“Tem um fotógrafo bem atrás de você que está louco para tirar uma foto minha, sobretudo do meu colar.”

Ele se afastou e ficou olhando enquanto ela encarava a máquina. Não posou, mas parecia se sentir à vontade; estava acostumada a ser fotografada em festas.

“O colar vai figurar na edição de amanhã do Lagos Life. Imagino que seja meu jeito de contribuir com nosso recém-independente país. Estou dando aos meus compatriotas algo para desejar, um incentivo para que trabalhem duro”, disse ela, voltando a ficar ao lado dele. (Adichie, 2008, p. 65)

A manipulação da imagem, para que os leitores da revista *Lagos Life* se relacionem com os valores de opulência que observam, não condiz com a realidade. Richard chega a enaltecer a beleza do colar, mesmo sem convicção, e Kaiene rejeita o elogio: “Claro que não é lindo. Meu pai tem um gosto repugnante em matéria de jóias”, disse ela. “Mas o dinheiro é dele. Estou vendo minha irmã e meus pais me procurando, por falar nisso. Preciso ir.” (Adichie, 2008, p. 66). Logo, além de tentar controlar o desejo dos biafrenses, a mensagem que ela tenta transmitir também não se mostra verdadeira. Afinal, deseja fazer com que seus compatriotas acreditem que com trabalho duro é possível conquistar determinados bens materiais. Entretanto, o colar que ela ostenta não foi conquistado com o seu próprio dinheiro.

A fotografia é amparo para reconhecimento identitário, com traços do real, também para as pessoas vivas, até mesmo antes de a guerra ser deflagrada. Simson (2005) defende que estamos constantemente nos valendo de imagens registradas em papéis fotográficos para retornarmos ao processo de rememoração e construirmos nossa versão sobre os acontecimentos já vividos. Trazendo estas ideias para a ficção de Adichie, as professoras da Universidade de Nsukka, por exemplo, mantinham fotos de seus dias de estudante em Ibadã, na Grã Bretanha ou nos Estados Unidos nas estantes de sua casa. Para elas, era possível recordar a vida que tiveram por meio das imagens

e de alguns hábitos alimentares. Quando começa a Guerra de Biafra, tais processos de rememoração tornam-se mais difíceis. Durante a recepção do casamento de Olanna e Odenigbo, por exemplo, ocorre um ataque aéreo no momento de tirar fotos:

Quando Okeoma começou a brindar, enxugou os olhos e disse ao fotógrafo, parado atrás do tripé: “Espere, espere, não tire ainda”.

Ugwu ouviu o barulho pouco antes de cortarem o bolo na sala de estar, aquele rugido rápido de uá-uá-uá no céu. De início, trovejou bastante, depois ficou tudo quieto e aí recomeçou, mais alto e mais rápido. De algum lugar ali por perto, as galinhas começaram um cacarejo infernal. Alguém disse: “Avião inimigo! Reide aéreo!”.

“Para fora!”, gritou o Patrão, mas alguns convidados estavam indo para o quarto, gritando “Jesus! Jesus!”.

Os sons eram mais altos, bem em cima deles.

Eles saíram correndo — o Patrão, Olanna com Baby no colo, Ugwu, alguns convidados — até a horta de mandioca, ao lado da casa, e ficaram deitados de bruços. Ugwu olhou para cima e viu os aviões, planando bem baixo, sob o céu azul, como duas aves de rapina. Eles despejaram centenas de balas para todos os lados, antes de as bolas escuras começarem a rolar pela barriga, como se os aviões estivessem pondo ovos enormes. A primeira explosão foi tão alta que o ouvido de Ugwu tapou e seu corpo todo estremeceu, junto ao chão que vibrava. (Adichie, 2008, p. 237)

O trecho permite elucubrar sobre as tecnologias fotográficas da época, já que descreve uma máquina grande atrás de um tripé, mas o livro não oferece outras características das câmeras ou das técnicas que envolvem o processo de revelação. As consequências do ataque são retomadas em outro momento da narrativa: “‘Você não tem uma foto do casamento?’ ‘Houve um ataque aéreo durante a recepção. O fotógrafo deixou a máquina cair.’” (Adichie, 2008, p. 399). Desta maneira, observa-se mais uma faceta da ruína provocada pela guerra. Nos bombardeios, comumente são destruídos objetos que permitem a manutenção identitária. Com o estrago bélico

impedindo o registro do momento em imagem fotográfica, a guerra desmonta uma memória que sequer pôde ser materializada, dificultando sua rememoração e futuras elaborações sobre os acontecimentos vividos.

Já casados, Olanna e Odenigbo enfrentam outro bombardeamento. Antes que a violência atinja o lar, os únicos objetos resgatados por Ugwu, o criado do casal, são os álbuns de fotos da família:

Bem que gostaria de saber o que levar. Bem que gostaria que o barulho não estivesse cada vez mais perto. Jogou tudo no banco de trás e correu para dentro, para trancar as portas e fechar as venezianas. O Patrão buzina lá fora. Ele parou no meio da sala, sentindo-se tonto. Precisava urinar. Correu até a cozinha e desligou o fogão. O Patrão gritava seu nome. Ele pegou os álbuns de fotos da estante, os três álbuns que Olanna havia montado com tanto cuidado, e correu para o carro. Mal tinha sentado no banco e o Patrão arrancou. As ruas do campus estavam fantasmagóricas; mudas e vazias. (Adichie, 2008, p. 212)

O valor atribuído às fotografias dos álbuns, que estabelecem uma relação de contiguidade com seu referente, implica a demarcação de um distanciamento temporal entre signo e referente. Afinal, os três álbuns que estavam na estante, embora não tenham suas fotos explicitamente descritas no livro, devem remeter a uma época em que as ruas do campus não estavam mudas e vazias. Conforme Kossoy (1998), fotografia é memória e a reconstituição por meio da fotografia sempre implica em um processo de criação de realidades, já que contexto, modelo e referente são elementos que só podem ser imaginados. De modo particular, as reconstituições da memória que a família de Olanna precisará traçar a partir dos álbuns levados acarretará mais dificuldades. Até a primeira tarefa da reconstituição, a análise iconográfica, ganha outros obstáculos, já que muitos dos signos que foram apreendidos pelas fotos devem ter sido destruídos com o bombardeio.

Portanto, a escolha pelo resgate dos álbuns de fotografias da família demonstra uma tentativa de manutenção da memória e da identidade construída, mas não é

suficiente para sustentar a compreensão da realidade que existiu. Se a filha de Olanna e Odenigbo, ainda na primeira infância durante os bombardeios, revisitar tais imagens para reconhecer seu passado, sofrerá com a ausência de modelos referentes, já que não terá as mesmas imagens mentais dos espaços e adereços de sua família. Por não conhecer um espaço que se tornou impossível de ser revisitado, a reconstituição por meio da fotografia requererá uma série ainda maior de construções imaginárias. A fotografia, então, ganha *status* de imagem-relicário não só das pessoas que partiram, mas também de peças e locais já inacessíveis.

Diferentemente de Olanna, quem não carregou as fotografias consigo quando precisou fugir é vítima de ainda mais sofrimento. É o caso de Richard, cuja namorada, Kaiene, desaparece. Quando consegue retornar ao antigo lar, os únicos objetos que tenta recuperar também são fotografias.

“Eu vivia nesta casa. Esta casa é de Kainene.”

O rosto da mulher enrijeceu. “Isto era propriedade abandonada. Agora é minha casa.” E começou a fechar a porta.

“Por favor, espere”, disse Richard. “Eu gostaria de pegar nossas fotos, por favor. Será que posso ficar com algumas fotos de Kainene? As que estão no álbum, na estante do escritório?”

A mulher assobiou. “Eu tenho um cachorro feroz e se você não for embora agora, eu ponho ele atrás de você.”

“Por favor, só as fotos.” (ADICHIE, 2008, p. 492-493)

Quase emulando a exposição das fotografias de familiares mortos que Kaiene fez, para tentar manter a memória deles viva e reconhecer a própria identidade, Richard tenta recuperar as imagens de Kaiene quando não há mais notícias dela. O personagem não obtém sucesso em reaver as fotos na casa abandonada, mas a fotografia ganha papel de extrema relevância na busca por Kaiene. Quando a jovem desaparece e as procuras no centro de refugiados e nos hospitais não trazem resultados, seus pais publicam no jornal um anúncio com a foto de Kaiene sob a manchete “desaparecida”.

Então, a reprodutibilidade da imagem faz com que a fotografia adquira uma nova função na narrativa. Para uns, relicário da memória; para outros, reforço identitário; para a família de Kaiene, a fotografia vira também suporte investigativo na incessante busca pela filha perdida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma guerra, até as vitórias resultam em perdas. A fotografia, nesse contexto, é um resquício do que já se foi ou pode ter sido, quando a mudança não implicava, necessariamente, a destituição do eu. Por isso, o presente artigo buscou explorar como os personagens de *Meio Sol Amarelo* encaram a fotografia na Nigéria dos anos 1960. Se antes da guerra as imagens eram recursos utilizados pelos intelectuais para lembrarem da época em que eram estudantes no exterior, a deflagração da Guerra de Biafra provoca uma mudança nos empregos da fotografia.

No auge da violência, a miséria vira objeto fotográfico por profissionais que vão à Nigéria cobrir a guerra. Embora haja valor histórico nos documentos, a representação meramente profissional, desvinculada de intenções de cunho social ou de empatia com os indivíduos retratados, desencadeia uma série de críticas ao fotógrafo e aos espectadores das imagens de pobreza. A figura do fotógrafo de guerra é reprovada moralmente em *Meio Sol Amarelo*, mas não anula a participação do fotógrafo na vida civil, como no casamento de Olanna e Odenigbo. A lente das câmeras, independentemente da situação, não preserva o profissional da brutalidade, já que durante o trabalho é possível vivenciar um confronto.

Se na guerra a fotografia ganha forma perante a escassez de recursos para a subsistência, na vida civil uma nova gama de sentidos é atribuída à imagem fotográfica a partir da escassez de referências. Assim, a fotografia vira relicário que perpetua os afetos por entes que já partiram, suporte das próprias lembranças e até material que auxilia investigações. Obviamente, a fotografia não é suficiente para reproduzir as situações que capturam, exigindo dos personagens uma série de processos

imaginativos para preencher as lacunas da guerra e da memória. Mesmo assim, a imagem deixa mais fácil o desafio de marcar as diferenças da identidade.

De fato, a fotografia de guerra, cujo testemunho dramático provoca emoções intensas e choca quem observa, pouco se relaciona com a delicadeza e a ancestralidade de um álbum de família. Entretanto, os dois tipos de fotografia, entre o absurdo da violência e o acolhimento do afeto, encontram um objetivo em comum: preservar a memória.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Meio Sol Amarelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 2012.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. **Metodologia da pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.
- FALOLA, Toyin; HEATON, Matthew M. **A history of Nigeria**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e memória**: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. v. 2.
- MONTIER, Jean-Pierre (Dir.). **De la photolittérature**. Transactions photolittéraires. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- SERVA, Leão. **A “Fórmula da Emoção” na Fotografia de Guerra**: Como as imagens de conflitos se relacionam com a tradição iconográfica explorada por Aby Warburg. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2017.
- SIMSON, Olga von. Imagem e memória. In: SALMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Editora Senac SP, 2005

Contribuições de autoria

Ana Clara Velloso Borges Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais, Mestre em Estudos Literários

<https://orcid.org/0000-0003-1443-9076> • claravellosob@gmail.com

Contribuição: Conceituação, escrita - primeira redação, escrita - revisão e edição

Volker Jaeckel

Universidade Federal de Minas Gerais, Doutor em Filologia Românica

<https://orcid.org/0000-0002-0345-8493> • volkerjae@yahoo.de

Contribuição: Metodologia, escrita - revisão e edição

Como citar este artigo

PEREIRA, A. C. V. B.; JAECKEL, V. K. L. Cliques de guerra: considerações sobre fotografia em *Meio Sol Amarelo*, de Chimamanda Ngozi Adichie. **Literatura e Autoritarismo**, n. 43, 2024. DOI: 10.5902/1679849X71763. Acesso em: dia mês abreviado ano.