

# THINGS FALL APART DE CHINUA ACHEBE

## — TEXTO ORGULHOSAMENTE NEGRO

CRISTINA FERREIRA PINTO\*

**Resumo:** Chinua Achebe, autor nigeriano, tem sido considerado pela crítica como um dos fundadores mais importantes da literatura africana, numa reação à literatura que até aí tinha sido produzida sobre África. Na sequência dos mais diversos textos literários coloniais, e dos argumentos que validaram o colonialismo em África, sempre numa dimensão de afirmação de superioridade branca e de selvajaria negra, e em que se negava qualquer valor, História ou noção de cultura aos povos africanos, Achebe inicia uma missão de mostrar ao mundo ocidental que a cultura pré-colonial igbo possuía beleza, filosofia, dignidade e estruturas sociais, políticas e judiciais viáveis, e que não era, de forma alguma, exemplo da «tábua rasa» que muitos europeus queriam fazer crer. Neste sentido, Achebe publica o seu primeiro romance, *Things Fall Apart*, ainda em contexto colonial (1958), para dar a conhecer, realisticamente e a partir de conhecimento interno, a sua cultura, num contraponto a essa desvalorização europeia, preconceituosa e racista.

**Palavras-chave:** *Things Fall Apart*; Chinua Achebe; Descolonização literária; Cultura igbo pré-colonial.

**Abstract:** Chinua Achebe, a Nigerian author, has been considered by critics as one of the most important founders of African literature, in reaction to the literature that until then had been produced on Africa. In the sequence of the most diverse colonial literary texts and the arguments that validated colonialism in Africa, always in a dimension of affirmation of white superiority and black savagery, and in which any value, history, or notion of culture was denied to African peoples, Achebe begins a mission to show the western world that pre-colonial Igbo culture had beauty, philosophy, dignity and viable social, political and judicial structures, and that it was by no means an example of the «blank slate» that many Europeans wanted people to believe. In this sense, Achebe publishes his first novel, *Things Fall Apart*, still in a colonial context (1958), to make his culture known, realistically and based on internal knowledge, in a counterpoint to this prejudiced and racist European devaluation.

**Keywords:** *Things Fall Apart*; Chinua Achebe; Literary decolonization; Igbo precolonial culture.

Chinua Achebe foi considerado por muitos críticos como «o pai do romance africano em inglês» (Innes 1990, p. 19), através da publicação do seu romance *Things Fall Apart* (TFA), em 1958, quando a Nigéria ainda se encontrava em período colonial britânico. Desde esse momento, década após década, até à sua morte em 2013, publicou regularmente romances, contos, poemas e ensaios, escreveu diversos artigos e concedeu inúmeras entrevistas, num contributo de elevado valor para a afirmação e autonomização das literaturas africanas, em geral, e da literatura nigeriana, em particular. O estatuto seminal de Achebe deve-se,

---

\* Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto. Email: cristinapinto@ese.ipp.pt.

essencialmente, ao facto de os seus romances terem providenciado importantes modelos estéticos para uma prática literária africana e de terem combatido a imagem preconceituosa e racista acerca de África e dos africanos presente em textos coloniais. Este estatuto pioneiro de Achebe na história da literatura africana reside precisamente na capacidade que teve de se aperceber que o romance lhe facultava um novo modo de reorganizar e de recriar as culturas africanas, especialmente no período crucial de transição do colonialismo para a independência. Este autor e tantos outros romancistas africanos que se seguiram, e o seguiram, participaram ativamente no esforço de desenvolver identidades culturais pós-coloniais viáveis no seio de sociedades africanas cujas histórias e tradições tinham sido radicalmente afetadas pela intrusão de forças culturais, políticas e económicas estrangeiras.

Gerações de colonizadores e de escritores coloniais tinham olhado para África como espaço em branco, terras virgens, e para os africanos como povos selvagens, sem história e sem cultura, desenvolvendo o mito da «tábua rasa». Como tal, na medida em que o romance africano surge, de um modo geral, como um registo das consequências traumáticas do impacto do colonialismo ocidental sobre os valores e instituições tradicionais dos povos africanos, apesar de reconhecerem a necessidade de uma redefinição de valores na África moderna, escritores como Achebe estavam conscientes de que, antes dessa etapa, teria de haver um confronto com o passado. Isto explica a preocupação inicial dos autores africanos com o passado de que *Things Fall Apart* é, precisamente, um exemplo.

A escolha desta forma literária por escritores africanos ciosos de preservar as suas tradições culturais orais implicou algumas questões problemáticas, se se pensar que a origem do romance esteve intimamente relacionada com a ascensão da burguesia e com o desenvolvimento do capitalismo na Europa, um processo histórico que levou à colonização de África e no qual o romance desempenhou um papel crucial, não só de expressão da ideologia burguesa europeia, como também da ideologia colonialista europeia. Mas foi precisamente a apropriação, por parte do escritor africano, dos instrumentos discursivos privilegiados do Ocidente que conferiu ao romance africano a sua força subversiva.

Atentemos a esta analogia pertinentemente efetuada por Achebe:

*Did not the black people in America, deprived of their own musical instruments, take the trumpet and the trombone and blow them as they had never been blown before, as indeed they were not designed to be blown? And the result was it not jazz? Is anyone going to say that this was a loss to the world or that those first negro slaves who began to play around with discarded instruments of their masters should have played waltzes and foxtrots and more Salvation Army hymn tunes (Achebe 1990, p. 89)?*

O instrumento emprestado, quer na música, quer na ficção, é manipulado e utilizado contra a cultura que o produziu. Assim, o romance, apesar de originalmente ser uma forma literária estranha à cultura africana, foi o mais apropriado para representar as transformações e contradições históricas engendradas pelo empreendimento colonial.

Como atrás referido, foi a atitude da Europa ao negar a existência de uma história africana, de aspetos culturais e civilizacionais dos vários povos africanos, que desencadeou, precisamente, a necessidade de os escritores africanos apresentarem essas instâncias numa tentativa simultânea de reativarem a autoestima dos seus conterrâneos e de modificarem a imagem que os europeus tinham de África e dos africanos.

## 1. O CONTEXTO CULTURAL EM ACHEBE E *THINGS FALL APART*

A formação literária de Achebe foi dominada pelos textos literários canónicos do Ocidente e por textos não ficcionais europeus sobre África. Para produzir uma narrativa que desconstruísse o discurso e pressupostos coloniais, Achebe teve de ler os textos europeus de modo diferente. É ele próprio que, por diversas vezes, nos descreve como a sua leitura inicial dos textos coloniais se transformou.

*I did not see myself as an African to begin with. I took sides with the white men against the savages. In other words, I went through my first level of schooling thinking I was of the party of the white man in his hair-raising adventures and narrow escapes. The white man was good and reasonable and intelligent and courageous. The savages arrayed against him were sinister and stupid or, at the most, cunning. I hated their guts (Achebe 1991, p. 7).*

Só bastante mais tarde é que Achebe se apercebe das implicações da sua leitura.

*In the university I suddenly saw that these books had to be read in a different light. Reading Heart of Darkness ... I realized that I was one of those savages jumping up and down on the beach. Once that enlightenment comes to you, you realize that someone has to write a different story (Moyers 1989, p. 343).*

É durante uma palestra nos EUA<sup>1</sup> que Achebe se torna alvo de polémica e controvérsia ao apelidar Conrad de «bloody racist» (Achebe 1977, p. 788) e afirmar

---

<sup>1</sup> Chancellor's Lecture, Amherst, February 18, 1975: *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness*.

que a sua obra, *Heart of Darkness* (1902), desumaniza os africanos, por apresentar África como «a metaphysical battlefield devoid of all recognisable humanity, into which the wandering European enters at his peril» (Achebe 1977, p. 788). Desde criança que Achebe ouvia os anciãos igbo falar com grande eloquência, num exercício de perfeita oratória, mas não conseguia ver essa eloquência e beleza discursiva em personagens africanas na literatura produzida acerca de África. Nesta narrativa de Conrad, o homem africano é privado de voz; nela, a maior sequência de palavras ditas por uma personagem africana apenas inclui oito palavras: «catch 'im! Give 'im to us. [...] Eat 'im.» (Conrad 1902, p. 117)<sup>2</sup>. O africano que diz isto é um canibal e, noutras partes da obra, nem sequer fala, apenas grita e produz barulhos animais. Achebe considerou este tipo de discurso um insulto aos povos africanos e decidiu trazer a outra versão da história, a versão real.

Uma outra obra que o impeliu a tomar consciência de que a sua missão era ser o contador dessa história diferente foi *Mr Johnson* de Joyce Cary (1939), descrita pela *Time Magazine* como «the best novel ever written about Africa» (*Joyce Cary – Cheerful protestant* 1952). Depois de centenas de anos de exploração literária de África que apenas salientava o exotismo ou a selvajaria do continente e dos seus povos, de modo a fornecer justificações para a escravatura e para o colonialismo, o romance de Joyce Cary foi a gota de água. Achebe consciencializa-se de que libertar o seu povo dos postulados da ideologia colonial implicava assumir a narração das suas próprias histórias.

*I know around '51, '52, I was quite certain that I was going to try my hand at writing, and one of the things that set me thinking was Joyce Cary's novel, set in Nigeria, Mister Johnson, which was praised so much, and it was clear to me that it was a most superficial picture of — not only of the country — but even of the Nigerian character, and so I thought if this was famous, then perhaps someone ought to look at this from the inside (Duerden e Pieterse, eds., 1972, p. 4).*

*There is that great proverb that until the lions have their own historians, the history of the hunt will always glorify the hunter (Brooks 1994, p. 144).*

Achebe, por conseguinte, começa a escrever para validar a cultura africana denegrida pela historiografia e literatura coloniais. Ele pretendia mostrar que África não era um vazio cultural antes da chegada dos europeus, que as sociedades africanas tinham uma filosofia de grande profundidade, valor e beleza e que,

---

<sup>2</sup> «“Catch 'im,” he snapped, with a bloodshot widening of his eyes and a flash of sharp teeth — “catch 'im. Give 'im to us.” “To you, eh?” I asked; “what would you do with them?” “Eat 'im!” he said, ...».

acima de tudo, tinham dignidade (Achebe 1964, pp. 157-158). A percepção colonial acerca dos africanos e das suas culturas tinha-os afetado de tal modo, social e psicologicamente, que Achebe sentiu o dever de (re)contar a história do passado africano para educar tanto africanos, como europeus; fica claro que, talvez ainda mais do que escrever para os europeus, Achebe estava a dirigir-se aos seus conterrâneos, com o objetivo de promover neles um sentido de orgulho pela sua cultura tradicional.

*Here, then, is an adequate revolution for me to espouse — to help my society regain its belief in itself and put away the complexes of the years of denigration and self-abasement. [...] I would be quite satisfied if my novels (especially the ones I set in the past) did no more than teach my readers that their past — with all its imperfections — was not one long night of savagery from which the first Europeans acting on God's behalf delivered them (Achebe 1990, pp. 44-45).*

Para Achebe, nos finais da década de 50, não era suficiente condenar as imagens distorcidas sobre África e os seus povos, pelo que lutou por fazer passar as imagens reais sobre os igbos. Uma das grandes inovações de Achebe foi, precisamente, ter arquitetado modos de apresentar em ficção o variado leque de rituais, cerimónias, festividades, costumes e tradições da sociedade tradicional igbo, numa dimensão realista, não escamoteando aspetos menos positivos da sua cultura, como tantos autores do período da Negritude tinham feito, ao apenas enaltecerem utopicamente o passado africano perfeito pré-colonial. Nada de semelhante tinha sido feito antes no romance africano em inglês e isso representou o início de uma nova tradição literária em África, o que, aliado a um uso africano da língua europeia (à subversão da língua europeia), abriu caminho para a independência literária neste continente.

O génio e originalidade de Achebe residem essencialmente no facto de ele ter sabido integrar coerentemente nos seus romances essa valiosa informação antropológica e sociológica, não descurando a sua dimensão literária. Em Achebe, o leitor absorve a informação naturalmente, sem esforço, nunca como generalizações desconexas, mas sempre como algo relevante para a vida moral e social do indivíduo e da comunidade. A intenção de Achebe foi responder aos críticos coloniais que tinham acusado as sociedades tradicionais africanas de serem anárquicas, demonstrando que, sob uma aparente desordem, reinava uma ordem rigorosa, eficaz e gratificante.

Mas se é verdade que Achebe nos oferece muitos exemplos da beleza, filosofia e poesia da cultura igbo, também é necessário reconhecer que ele nos mostra as contradições que a enformam e as limitações da sua ética. Contrariamente a

muitos autores de épocas anteriores, cujas obras eram quase uma apologia incondicional da cultura africana pré-colonial, uma pintura romântica e nostálgica dos valores tradicionais africanos, Achebe aborda a sua sociedade com um grande sentido de realismo, sem a idealizar, sem evidenciar o desejo negritudista de «regresso às fontes», mostrando tanto os seus aspetos positivos como os negativos.

*The question is how does a writer re-create his past? Quite clearly there is a strong temptation to idealize it — to extol its good points and pretend that the bad never existed. [...] We cannot pretend that our past was one long technicolour idyll. We have to admit that like other people's past ours had its good and bad sides (Achebe 1964, pp. 159-160).*

A ideia de uma sociedade pré-colonial idílica e paradisíaca é tão utópica e falsa como o ponto de vista contrário, que a considera apenas como um estado anárquico e violento. Em *Things Fall Apart*, o leitor é levado a admirar a cultura igbo pelas suas qualidades e beleza e, simultaneamente, a condenar os seus excessos. O que importa salientar acerca da sociedade igbo é que ela era, no passado, um todo funcional e que os elementos dessa sociedade, que hoje em função dos nossos parâmetros culturais poderíamos eventualmente considerar como menos positivos, estavam organicamente interligados, contribuindo para uma imagem de integridade cultural. A sociedade pré-colonial igbo, tal como representada por Achebe, é uma comunidade que vai ao encontro da maior parte das necessidades humanas e que é, material e espiritualmente, complexa e autossuficiente.

No âmbito do contexto cultural, apenas dois aspetos de *TFA* (Achebe 1958) serão convocados a título ilustrativo, um relacionado com religião, e outro com o sistema legal e judicial.

## 1.1. RELIGIÃO E COSMOLOGIA

Os habitantes das comunidades pré-coloniais igbo desenvolveram uma noção de dualismo complementar que se tornou central ao seu pensamento e filosofia de vida; desenvolveram uma espiritualidade que lhes permitiu reconhecer e respeitar «o outro», a diferença; criaram sistemas que lhes permitiram manter o equilíbrio e a harmonia entre entidades opostas, por exemplo, entre o mundo visível e o invisível. Devido a esta filosofia dualista de vida, os igbos revelam-se mais tolerantes em relação a outras culturas do que os europeus, que apenas consideraram os igbos como não civilizados. Dois anciãos em *TFA* reconhecem que «what is good in one place is bad in another place» (p. 74) e que «what is good among one people is an abomination with others» (p. 141), mas os europeus dizem aos

igbos que os seus deuses não são verdadeiros (Achebe 1958, pp. 145, 146, 179, 180) e que os seus costumes são maus (Achebe 1958, p. 176).

Enquanto que a tradição europeia permitiu/permite aos homens lutar com os seus irmãos por causa da religião, a tradição igbo proíbe-os de se matarem uns aos outros: é uma «abomination» matar um membro do clã (Achebe 1958, p. 124) e tem consequências gravosas. Também a história das guerras religiosas no Ocidente ocorre, porque os ocidentais podem combater pelos seus deuses<sup>3</sup>, o que é contrário aos costumes dos igbos (Achebe 1958, pp. 158 e 161). Achebe pretende, assim, mostrar que, em certos aspetos, os igbos revelam práticas superiores às dos que os vieram converter e que, de facto, eles têm um sistema religioso extremamente desenvolvido que funciona tão eficazmente como o Cristianismo trazido pelos britânicos, alegados portadores de civilização.

A exploração do conceito igbo de deus supremo, por parte de Achebe, pode ser ilustrada com a discussão amigável entre um ancião igbo e um missionário britânico (Achebe 1958, pp. 179-181). Achebe utiliza a técnica pedagógica da analogia, comparação e contraste para apresentar a religião tradicional dos igbos. Através deste diálogo, o narrador (ou poderíamos dizer, Achebe «romancista-professor») ensina aos leitores que a religião tradicional igbo não é, de modo algum, inferior à religião cristã; ambas as religiões têm a mesma essência, apesar de as suas formas de manifestação diferirem enormemente. Achebe não poderia chegar a esta conclusão se não conhecesse bem as duas religiões. Ora, os europeus, devido à sua ignorância da cultura africana, que consideravam bárbara, pagã e mesmo demoníaca, não conseguiram compreender a verdadeira natureza das religiões tradicionais africanas. Mais importante do que qualquer outro aspeto neste episódio de *TFA* é a troca de informações e a tentativa de se conhecer melhor o outro: «Neither of them succeeded in converting the other but they learned more about their different beliefs» (p. 179).

O desconhecimento da cultura de outros povos é que está, na maior parte das vezes, na origem da intolerância e da xenofobia, pois tal como sabiamente afirma um outro ancião em *TFA* acerca de um outro missionário: «We say he is foolish because he does not know our ways, and perhaps he says we are foolish because we do not know his» (p. 191). Este é provavelmente o maior desafio da comunicação intercultural.

## 1.2. SISTEMA LEGAL E JUDICIAL

Uma das características das comunidades igbo, que contraria o estereótipo europeu da tribo pré-colonial africana com a sua hierarquia rígida e o seu chefe todo

---

<sup>3</sup> Refira-se, a título de exemplo, as cruzadas e a Inquisição.

poderoso, reside no facto de ninguém desempenhar o papel de chefe de uma aldeia ou de um grupo de aldeias, nem existir uma hierarquia de poder tipo pirâmide.

«They asked who the king of the village was, but the villagers told them that there was no king. “We have men of high title and the chief priests and the elders”, they said» (Achebe 1958, p. 148).

A dispersão de poder por pequenas unidades significa que o conjunto dos aldeãos pode tomar parte na gestão da sua comunidade, apresentando-se nas reuniões públicas. Num contexto de sociedade patriarcal, todos os adultos do sexo masculino têm o direito de expressar a sua opinião, o que confere um carácter pluralista ao sistema. Na ausência de chefes poderosos, serão essencialmente as leis que regularão a ordem social. Estas, contudo, não são absolutamente rígidas e codificadas, mas submetidas continuamente a um processo de avaliação e eventual adaptação.

Apesar de, tal como referimos, a sociedade igbo tradicional pré-colonial não ser um paraíso igualitário, ela trabalhava para a manutenção de uma harmonia social interna e a lei e forças judiciais estavam voltadas para a reconciliação das diferentes partes envolvidas em conflito, num objetivo claro de restaurar o estado de normalidade. Este aspeto pode ser observado através da assembleia de cidadãos que teve lugar na sequência do assassinio de uma mulher de Umuofia por parte de um membro da aldeia vizinha (Mbaino). A assembleia tem de decidir o que fazer em resposta à provocação sofrida e opta construtivamente por dar duas alternativas ao povo de Mbaino:

*Many others spoke, and at the end it was decided to follow the normal course of action. An ultimatum was immediately dispatched to Mbaino asking them to choose between war on the one hand, and on the other the offer of a young man and a virgin as compensation* (Achebe 1958, p. 11).

O povo de Mbaino reconhece a razoabilidade da posição tomada por Umuofia («But the war that now threatened was a just war. Even the enemy clan knew that.» [Achebe 1958, p. 12]). Eles também sabem que este é o procedimento normal, quando é cometida uma ação que pode vir a quebrar as relações pacíficas de vizinhança. De outro modo, a insegurança instalar-se-ia, uma vez que não há uma autoridade central que imponha a lei e a segurança. O culpado vizinho de Umuofia, reconhecendo a justiça do ultimato, aceita proceder à reparação, enviando uma rapariga jovem e um adolescente.

Este episódio dá-nos informação sobre o espírito com que o sistema tradicional operava e sobre a própria vida comunitária tradicional. A identidade de um indivíduo só adquire o seu significado mais profundo em relação com o grupo

social a que ele pertence. Umuofia reage como uma unidade de solidariedade ao assassinio de um dos seus elementos femininos e exige que Mbaino atue do mesmo modo, apesar de ter sido apenas um ou alguns dos seus membros a cometer o crime («Those sons of wild animals have dared to murder a daughter of Umuofia.» [Achebe 1958, p. 11]).

Saliente-se um outro episódio de conflito presente em *TFA*, desta vez entre um casal da aldeia que foi levado ao «tribunal» dos nove espíritos representantes das nove aldeias, os *egwugwu*. Na linha da abertura e tolerância ao outro, atrás mencionada, as pretensões das duas partes (do agressor e da vítima) são justapostas («“Your words are good”, said the leader of the *egwugwu*. “Let us hear Odukwe. His words may also be good.”» [p. 91]) e, em seguida, o líder dos espíritos usa a sua autoridade para reconciliar os contendores o menos penosamente possível («“We have heard both sides of the case,” said Evil forest. “Our duty is not to blame this man or to praise that, but to settle the dispute.”» [p. 93]). A recusa em seguir princípios legais absolutos reflete o ceticismo do povo de Umuofia em relação à autoridade. A paz da comunidade é o critério primordial que preside a qualquer disputa interna e isso confere um grau significativo de liberdade no modo como se lida com esse tipo de situações.

Achebe traça uma comparação entre o sistema judicial e o sentido de justiça dos europeus e o sistema e ética de Umuofia. Num episódio subsequente, a sentença por parte de um tribunal em que já está presente o colonizador britânico segue linhas de conduta completamente diferentes e apenas atribui razão à parte que tinha pagado um suborno, originando violência e não aceitação da decisão por parte do perdedor. No episódio de conflito entre o casal todos pertenciam ao mesmo grupo cultural e o julgamento foi aceite pelas duas partes em disputa.

Sem direta e explicitamente formular juízos de valor, o narrador, ao apresentar estes dois episódios, permite ao leitor inferir conclusões e reconhecer que as práticas do povo africano não eram, contrariamente às crenças colonialistas europeias, desprovidas de justiça e de sentido social. Através da leitura de *TFA*, o leitor aprende como a comunidade igbo vivia antes da chegada do colono britânico e toma consciência da beleza, dignidade e filosofia de vida de que falava Achebe.

A cor negra africana do texto passa ainda, por exemplo, pela percepção temporal revelada em *TFA*. Na concepção tradicional africana/igbo não existe uma teoria abstrata do tempo. Este é apreendido empiricamente, é elástico e modela-se de acordo com as atividades humanas. Os acontecimentos é que definem e determinam o tempo e não o oposto, como acontece na nossa concepção ocidental.

Em *TFA*, encontramos indicadores temporais ligados à natureza, ao universo natural, tais como:

- a) A lua
- «The two or three moons after the harvest» (p. 4).
  - «For three or four moons it demanded hard work [...]» (p. 33).
  - «For two or three moons the sun had been gathering strength [...]» (p. 130).
- b) O galo (como indicador de início de dia) e a galinha (como terminus do dia)
- «It is almost dawn. The first cock has crowed» (p. 108).
  - «The first cock had not crowed [...]» (p. 120).
  - «We had meant to set out from my house before cock-crow» (p. 141).
  - «During the planting season Okonkwo worked daily on his farms from cock crow until the chickens went to roost» (p. 13).
  - «[...] constant attention from cock-crow till the chickens went back to roost» (p. 33).
- c) As estações do ano — significativamente, as diferentes estações e o ritmo do trabalho agrícola é que delimitam os ciclos em cada ano. As estações estão claramente demarcadas; de um modo genérico, existem duas estações: a seca e a das chuvas.
- «And now the rains had really come, so heavy and persistent that even the village rain-maker no longer claimed to be able to intervene. He could not stop the rain now, just as he would not attempt to start it in the heart of the dry season [...]» (pp. 33-34).
  - «the rainy season» (p. 52).
- d) TFA transmite uma sensação de que os acontecimentos se vão sucedendo numa cadeia temporal inexorável comandada essencialmente pela natureza. A Festa do Novo Inhame, por exemplo, torna-se particularmente importante para o estudo da relação da cultura igbo e do tempo.
- «The Feast of the New Yam was held every year before the harvest began. [...] the New Yam Festival [...] began the season of plenty — the new year. [...] The new year must begin with tasty, fresh yams and not the shrivelled and fibrous crop of the previous year» (p. 36).
- e) Um indicador recorrentemente utilizado por romancistas africanos — o sol — não se encontra presente em Achebe. Em contrapartida, este autor menciona os dias de mercado para assinalar temporalmente certos factos.
- «They would go to such hosts for as long as three or four markets [...]» (pp. 4-5).
  - «But the drought continued for eight market weeks and the yams were killed» (p. 23).

- «He was ill for three market weeks [...]» (p. 28).
- «“On what market-day was it born?” he asked. “Oye”, replied Okonkwo. [...] the child had died on the same market-day as it had been born» (p. 78).
- «For many market weeks nothing else happened» (p. 139).
- «[...] they set their limit at seven market weeks or twenty-eight days» (p. 150).

Para se decodificar esta forma de contabilizar o tempo, impõe-se aprofundar conhecimentos da cultura em questão e tomar consciência que quatro dias perfazem uma «market week» e que sete «market weeks» perfazem o ciclo lunar (Okafor 1988, p. 25). Os quatro dias que constituem a semana igbo são *Nkwo, Eke, Oye, Afo*, cuja ordem na semana varia consoante o grupo igbo (Ogbaa 1992, p. 64). Um dado cultural extremamente interessante é o facto de que os nomes próprios igbo normalmente referem o dia em que o seu portador nasceu, para além de, por vezes, indicarem o seu sexo: *oko*, para os rapazes; *mgbo*, para as raparigas. Assim, imediatamente entendemos a etimologia do nome do protagonista de *TFA*, Okonkwo (homem nascido no dia *nkwo*); *Mgbafo*, por sua vez, indica uma mulher nascida no dia *afo*.

O tempo, por conseguinte, existe, na sociedade igbo pré-colonial; o que difere é a forma de o perceber, vivenciar e contar. A instância temporal, tal como outros aspetos da vida tradicional igbo, é determinada coletivamente. O tempo não existe como valor absoluto; ele é socializado. Neste cenário tradicional, o tempo é menos significativo do que instituições sociais como a ética, a estética e a religião. Dado que estamos a falar de uma sociedade agrária em pequena escala, o tempo aqui adquire menos significado e importância do que num cenário urbano ou industrial. A ausência de um tempo funcional detalhado ao minuto ou à hora confere à vida das sociedades africanas tradicionais um ritmo lento e vagaroso, que se encontra praticamente ausente nas nossas hiperativas sociedades urbanas ocidentais. Em *TFA*, não temos nunca a sensação de pressa em terminar a tarefa que se tem em mãos, nem a nível das vidas privadas das personagens, nem nas assembleias da comunidade, em casamentos ou funerais. A ênfase é sempre colocada na estrita observância do ritual prescrito ou da função social, no perfeito exercício da etiqueta estipulada para o discurso ou comportamento («It was clear [...] that he had important news. But it would be impolite to rush him.» [p. 67]), no desenvolvimento de uma oratória repleta de floreios e repetições.

Em *TFA*, os Cary e os Conrad da África colonial estão representados pelo «District Commissioner» que tenciona escrever a sua versão da conquista imperial num livro intitulado *The Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger* (p. 209), um livro em que os africanos são representados como selvagens e a destruição de uma cultura sofisticada é apresentada como «pacificação». Foi precisamente esta narrativa colonial, escrita pelo colonizador, que Achebe procurou substituir por uma narrativa escrita do ponto de vista do colonizado, do «leão».

Apesar de reconhecermos nos romances de Achebe (especialmente nos que abordam o passado pré-colonial) uma validade histórica, antropológica e sociológica, e um cariz social e didático, não podemos deixar de os encarar sempre como obras literárias que são; não podemos ignorar a dimensão e fruição estéticas que eles nos facultam. Uma análise aprofundada de *TFA* evidencia precisamente um equilíbrio entre as dimensões ética e estética. A vertente ética do papel de Achebe revestiu-se de uma dupla perspetiva: para além de dignificador das tradições culturais africanas, ele assumiu-se como crítico social atento e empenhado na construção de uma sociedade mais sã e de respeito pela diferença cultural, sem exprimir juízos de valor a favor ou em detrimento desta ou daquela cultura. As literaturas modernas em África, tal como as concebem Achebe e muitos outros autores africanos, dificilmente serão, por conseguinte, um exemplo de «arte pela arte», e terão sempre subjacente, de alguma forma, uma dimensão didática. Achebe é o primeiro a reconhecer, no seu projeto de escrita literária, estas duas vertentes, recusando-se a considerá-las incompatíveis:

*Perhaps what I write is applied art as distinct from pure. But who cares? Art is important but so is education of the kind I have in mind. And I don't see that the two need be mutually exclusive* (Achebe 1990, p. 45).

Apesar de estarmos perante um romance em língua inglesa, a escrita de Achebe procura fazer *falar* o texto com uma voz africana — ele procurou colocar em sintonia forma e conteúdo africanos. O modo africano como este autor utilizou a língua inglesa, inculcando ritmos, estruturas e oralidade típicos da sua cultura e língua, assume-se como uma outra vertente de sobremaneira importante na deteção da cor negra neste texto, dimensão reconhecida pelo autor queniano Ngugi Wa Thiong'o para quem Achebe «injetou sangue negro nas dobradiças ferrugentas da língua inglesa» (Thiong'o 1986, p. 7). Curiosamente, estes dois autores seguiram perspetivas diferentes em relação à língua a utilizar na sua literatura, mas ambos com um propósito político por trás: enquanto que Thiong'o, inicialmente, escrevia romances em inglês, tendo decidido, posterior-

mente, abandonar o uso desta língua e revitalizar a sua língua materna (*Gikuyo* ou *Kikuyu*), Achebe visou uma revitalização cultural através do inglês, mas de um inglês africanizado a diversos níveis, um inglês falado com uma voz africana, um inglês de Próspero subvertido por Caliban.

Ao expor a(s) verdadeira(s) face(s) da cultura africana/igbo ao mundo, Achebe contribuiu para mudar o modo como o mundo olhava para África e para os africanos e ajudou a sua sociedade a acreditar de novo em si própria. Acima de tudo, Achebe assume-se como um defensor do multiculturalismo negando a supremacia de uma determinada cultura face a outra e afirmando, pelo contrário, que todas as culturas têm o seu lugar no mundo e o seu valor intrínseco. «Let every people bring their gifts to the great festival of the world's cultural harvest and mankind will be all the richer for the variety and distinctiveness of the offerings» (Achebe 1990, p. 89).

Perante a questão se os textos têm cor, pode-se afirmar sem reservas: *Things Fall Apart*, positivamente, sim. A cor do orgulho de ser negro.

## BIBLIOGRAFIA

- ACHEBE, Chinua, 1991. African Literature as Restoration of Celebration. Em: Kirsten Holst PETERSEN, e Anna RUTHERFORD, eds. *Chinua Achebe: a Celebration*. Oxford: Heinemann Educational Books, pp. 1-10.
- ACHEBE, Chinua, 1990. *Hopes and Impediments: selected essays 1965-87*. New York: Anchor-Doubleday.
- ACHEBE, Chinua, 1977. An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness'. *The Massachusetts Review*. **18**(4), 782-794.
- ACHEBE, Chinua, 1964. The Role of the Writer in a New Nation. *Nigeria Magazine*. (81), 157-160.
- ACHEBE, Chinua, 1958. *Things Fall Apart*. London: Heinemann.
- BROOKS, Jerome (1994). The Art of Fiction: Interview with Chinua Achebe. *The Paris Review* [Em linha]. **139**(133) [consult. 2022-09-12]. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/interviews/1720/the-art-of-fiction-no-139-chinua-achebe>.
- CARY, Joyce, 1939. *Mister Johnson*. London: Michael Joseph.
- CONRAD, Joseph, 1902. *Youth: A Narrative and Two Other Stories (Heart of Darkness)*. Edinburgh; London: William Blackwood and Sons.
- DUERDEN, Dennis, e Cosmo PIETERSE, eds., 1972. *African Writers Talking: A Collection of Radio Interviews*. London: Heinemann.
- INNES, Catherine Lynette, 1990. *Chinua Achebe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Joyce Cary – *Cheerful protestant*. «Time Magazine». 1952-10-20, **LX**(17).
- MOYERS, Bill, 1989. Chinua Achebe: Nigerian Novelist. Em: Betty Sue FLOWERS, ed. *A World of Ideas*. New York: Doubleday, pp. 333-344.

- OGBAA, Kalu, 1992. *Gods, Oracles and Divination: Folkways in Chinua Achebe's Novels*. Trenton: Africa World Press.
- OKAFOR, Clement Abiaziem, 1988. Joseph Conrad and Chinua Achebe: Two Antipodal Portraits of Africa. *Journal of Black Studies*. **19**(1), 17-28.
- THIONG'O, Ngugi Wa, 1986. *Decolonizing the Mind: the politics of language in African literature*. London: James Currey.