

Nidia Vacare Tezine

A Trilogia de Chinua Achebe



*

1910000442



Nidia Vacare Texeira

A Trilogia de Chinua Achebe

Aos professores

Dr. Alfredo Leme Coelho de Carvalho,

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São
José do Rio Preto, para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da
Literatura).



T-442/90

1988



Ao meu pai, pelo exemplo
acadêmico;

A minha mãe, pelo modelo
de vida, repleta de conhecimentos
e sabedorias;

Ao meu marido, espectador e,
principalmente, expectador fiel,
pela arte da paciência;

Aos meus filhos — Adriana, Andressa
e Bruno — pela confiança, pela fé e
pelo amor que se dedicam;

Aos professores insubstituível, líder do seu
Dr. Alfredo Leme Coelho de Carvalho,
pela orientação;
Dra. Cleone Christina de Abreu Ribeiro,
pelo incentivo ímpar e pelas sugestões;
meu profundo reconhecimento.

Ao meu pai, pelo exemplo
acadêmico;

À minha mãe, pelo modelo
de vida, repleta de conhecimentos
e sabedorias;

Ao meu marido, espectador e,
principalmente, expectador fiel,
pela arte da paciência;

Aos meus filhos — Adriana, Andressa
e Bruno — pela confiança, pela fé e
pelo amor que me dedicam;

A uma mulher incrível, líder do seu
tempo: minha madrinha;

meu profundo reconhecimento.

A G R A D E C I M E N T O S

Carlos Daghlían

Dina Lucato

Elaine Abbes Hueb da Silva

Emirene Trevisan Navarro da Cruz

Guillermo de La Cruz Coronado

Liliane Ibañez

Marcos Caetano, datilógrafo da forma final deste trabalho

Nanci Queiroz de Assis Pereira

Olusegun Abisayo Orekoya

Pe. Pelayo Moreno Palacios - Diretor do Colégio
São José

Roy Cravzow

Roseli Lopes

Silvia Simone Anspach

Sonia Maria Costa Neves Pedroso

Steve M. Ejabefio - adido cultural do Consulado
da República da Nigéria - Rio de Janeiro

Victor Halliday - adido cultural da Embaixada
da República da Nigéria - Brasília

Direção, Professores, alunos e pessoal administrativo da E.E.P.G. "Prof. Cleophas Beltran Silven
te".

Funcionários de A Casa de Benim - Centro de Cultura Africana - Pelourinho - Salvador

Funcionários da National Library - Nova York.



O Mundo é como uma Máscara, a
dança. Se a quisermos ver bem, não po-
demos ficar parados no mesmo sítio.

(Achebe, *A Flecha de Deus*, p. 51)

Obrigada ao meu "CHI", o qual,
quando eu disse SIM, concordou.

The world is like a mask
dancing. If you want to see it well you
do not stand in one place.

(Achebe, *Arrow of God*, p. 46)

"NIGERIA"

O Mundo é como uma Máscara a
dançar. Se a quisermos ver bem, não po-
demos ficar parados no mesmo sítio.

(Achebe, A Flecha de Deus, p.61)

The world is like a Mask
dancing. If you want to see it well you
do not stand in one place.

(Achebe, Arrow of God, p. 46)

London, July 1955.

(Achebe, No Longer at Ease, pp. 94 e 116.)

INDICE

"NIGERIA"

God bless our noble fatherland,
Great land of sunshine bright,
Where brave men chose the way of peace,
To win their freedom fight.
May we preserve our purity,
Our zest for life and jollity.

God bless our noble countrymen
And women everywhere.
Teach them to walk in unity
To build our nation dear;
Forgetting region, tribe or speech,
But caring always each for each.

London, July 1955.

(Achebe, *No Longer at Ease*, pp. 94 e 136.)

ÍNDICE

"A TRILOGIA DE CHINUA ACHEBE"

O Mundo se Despedaça, A Flecha de Deus e No Longer at Ease

I - INTRODUÇÃO

- 1 - Objetivos. Fundamentação metodológica do trabalho9
- 2 - Vida e obra do autor.....15
- 3 - A Nigéria como substrato cultural e histórico
nas obras achebianas.....32

II - EVOLUÇÃO DA TRAGÉDIA

- 1 - Origem.....55
- 2 - Da tragédia clássica à tragédia moderna.....61
- 3 - O trágico.....77

III - DOIS NOTÁVEIS CONCEITOS DE TRAGÉDIA:

ARISTÓTELES E LUCIEN GOLDMANN.....85

IV - CARACTERÍSTICAS DA FICÇÃO TRÁGICA ACHEBIANA

- 1 - O enredo.....99
- 2 - Os heróis.....213

V - A ACULTURAÇÃO DE UM POVO.....262

VI - A DIGNIDADE DE UM POVO.....269

VII - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....291

BIBLIOGRAFIA.....301

I - INTRODUÇÃO

1 - Objetivos

Este trabalho tem como objetivo primordial a análise das relações de três obras de Chinua Achebe, escritor nigeriano, com o fenômeno literário da Tragédia. Ao mencionarmos a palavra "tragédia" temos em mente não só a definição e os preceitos de Aristóteles com relação a esse tema na época clássica, como também novas concepções do termo, mais amplas, como a de Robert Sewell que define "tragédia" como "uma obra de arte, geralmente uma peça ou um romance, que trata com grande seriedade questões que dizem respeito ao papel do homem no universo"¹. Analisaremos, pois, os três romances de Achebe - *O Mundo se Despedaça*, *A Flecha de Deus* e *No Longer at Ease* - levando em conta que o romance é considerado como

um meio de expressão que permite a manifestação do trágico como categoria estética e dos princípios filosóficos que o regem.

Por se tratar de romances, isto é, obras em prosa narrativa, destinadas à leitura e não à encenação dramática, deixamos de lado a teoria aristotélica no que se refere ao espetáculo cênico, ou ao diálogo em forma de versos, mesmo porque, segundo o filósofo grego, das seis partes que constituem a tragédia - mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia - as duas últimas são de menor importância. Isto pode ser verificado quando Aristóteles, depois de se referir a cada uma das quatro primeiras partes, afirma:

38. Das restantes partes, a melopéia é o principal ornamento.

39. Quanto ao espetáculo cênico, de certo que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo do que do poeta. ²

Quanto ao meio de expressão, como elemento literário, está, na tragédia, a elocução, ou seja, "o enunciado dos pensamentos por meio das palavras, enunciado este que tem a mesma efetividade em verso ou em prosa". ³

Parece-nos, portanto, pertinente, dentro da própria evolução da tragédia, e até mesmo dentro do espírito aristotélico, tratarmos os romances como um veículo, onde "os elementos internos da tragédia"⁴, podem se manifestar totalmente.

Detemo-nos nos estudos que enfocam as teorias sobre a essência do trágico e sobre o sentimento trágico, utilizando também as análises de Lucien Goldmann a respeito das tragédias de Racine, ao afirmar que Tragédia é a representação de um universo dominado por um conflito de valores em que todas as tentativas de solução fracassam.⁵

O crítico alemão Albin Lesky fornece-nos também elementos valiosos para desenvolvermos o capítulo sobre a história e evolução da Tragédia, bem como subsídios para analisarmos o sentimento trágico.

O termo "trilogia", que utilizamos no título da Dissertação, remete-nos à Grécia Antiga, em cujos concursos e festivais públicos eram encenadas peças teatrais, em sequência temática, denominada de Trilogia; era, pois, um conjunto teatral de poemas dramáticos, formado por três tragédias. As tragédias integrantes de uma trilogia focalizavam membros de uma mesma família (como a *Oréstia*, de Ésquilo), o que concedia maior força e coesão ao desenvolvimento do tema.

Entendemos, então, as três obras achebianas como uma trilogia de peças literárias ligadas entre si por um tema comum e de forma sequencial. Seguindo a ordem de publicação, temos em primeiro lugar o livro *O Mundo se Despedaça*, em 1958,

(do original inglês *Things Fall Apart*), cujo herói é Okonkwo; o segundo, publicado em 1960, é *No Longer at Ease* (ainda sem tradução para o português), que tem como protagonista Obi, neto de Okonkwo, ambos personagens de caráter trágico, como de mostraremos neste trabalho. O terceiro romance publicado é *A Flecha de Deus*, em 1964 (do original inglês *Arrow of God*). Embora este focalize uma família diferente, esta pertence à mesma tribo ibo e à mesma região descrita nos romances anteriores, ou seja, à Ibolândia⁶. O herói trágico é Ezeulu, sacerdote do Deus Ulu.

Analisaremos as três obras obedecendo à ordem cronológica das épocas a que se referem, que transparece nos enredos, e não coincidem com a ordem de publicação. Assim, teremos a seguinte sequência: *O Mundo se Despedaça*, que retrata o final do século XIX, reconstruindo a época pré-colonial; *A Flecha de Deus*, que focaliza os anos de 1910-1920, período em que o governo britânico já domina a ordem civil na região; e *No Longer at Ease*⁷, que enfoca o final da década de 50, época em que a presença do branco se insere em todos os segmentos da sociedade, e quando a Nigéria, prestes a alcançar a sua independência (ocorrida em 1º de outubro de 1960), encontra-se em um grande conflito social e político.

O enredo, nas três obras, tem por tema a vinda do homem branco (primeiramente os missionários; a seguir, os representantes civis e militares do governo inglês) e as consequências da intervenção dessa cultura alienígena sobre a cultura nigeriana tradicional.

Procuraremos analisar, juntamente com a sua base sociológica e o seu caráter trágico, os elementos formais utilizados por Achebe para descrever a desintegração da sociedade tradicional e a aculturação de um povo.

Teremos, portanto, após um estudo sobre a Teoria da Tragédia e do Trágico, nos romances em pauta, uma atenção especial para com a sociologia da literatura, notando que cada obra corresponde, embora não de maneira absoluta, a uma das fases do processo de aculturação do povo nigeriano, a saber: adaptação (*O Mundo se Despedaça*), ajustamento (*A Flecha de Deus*) e assimilação (*No Longer at Ease*). Como a total assimilação jamais se completa para qualquer povo aculturado, pretendemos mostrar que os valores tradicionais se mesclam com os dos europeus, configurando o conflito de um povo na busca de sua identidade, cujos valores, em sua maioria, foram destruídos.

Uma das razões que nos levaram à escolha de um autor nigeriano como personagem central de nosso estudo deve-se ao fato de suas obras serem praticamente desconhecidas no Brasil, em contraposição ao seu reconhecimento internacional. Por outro lado, a tradição étnica que une o Brasil à Nigéria, além do estreito relacionamento em nível diplomático, comercial e cultural, entre as duas nações, justifica a atenção a esse autor africano. Autor que se revelou mestre na elaboração de diálogos, no domínio lingüístico, na organização interna de suas obras e ainda profundo conhecedor da trágica experiência humana, característica de seu povo aculturado.



Acrescente-se o generalizado reconhecimento do valor de Achebe por parte da crítica internacional, como se exemplifica nas palavras de Arthur Ravenscroft, para quem o escritor nigeriano é "o romancista africano de língua inglesa de maior envergadura".⁸

Além disso, os inúmeros artigos, entrevistas e estudos existentes a seu respeito, e a tradução de seus livros em mais de trinta idiomas, colocam-no entre os escritores de maior renome.

Dando início ao nosso trabalho, faremos algumas considerações gerais sobre a vida e a obra de Chinua Achebe, situando-o no contexto histórico e literário. No item "A Nigéria como substrato cultural e histórico nas obras achebianas", traçamos a evolução histórica daquele país e alguns aspectos sócio-culturais que diferem dos nossos e que estão presentes nos livros de Achebe, sempre ressaltando o povo ibo. Em seguida, apresentaremos uma visão histórica da evolução das manifestações da Tragédia, em um sentido geral, desde sua origem até os dias atuais, enfocando também o Trágico como essência e sentimento, próprios desse gênero. Focamos então os principais conceitos sobre a Tragédia que Aristóteles, Lesky e Goldmann desenvolveram. Passamos em seguida às características da ficção trágica achebiana, procurando nela relações com a teoria exposta na *Poética* de Aristóteles, e buscando a sua interpretação na crítica mais recente nos estudos de Lucien Goldmann e Albin Lesky. Nesta parte, centramos a nossa atenção no enredo e nos heróis da trilogia de

Achebe. Comentaremos depois o fenômeno de aculturação do povo da Nigéria, dos ibos em particular, mostrando a preocupação do autor quanto a este fato sociológico, o qual transparece em todas as suas obras. Para esta análise utilizamo-nos de seus próprios ensaios e das teses de Frantz Fanon, autor extremamente importante para qualquer estudo africano.

Tomamos a trajetória de cada herói como representativa de seu povo, com seu conflito trágico e insolúvel, perante uma cultura mais poderosa em termos políticos e econômicos.

Por fim, procuraremos tirar algumas conclusões de todo o exposto, referente à tragédia de aculturação de um povo e à tentativa do autor para resgatar a dignidade desse povo que é o seu.

2 - Vida e Obra do Autor

Chinua Achebe é o romancista mais popular da Nigéria e um dos mais conhecidos da África Negra. Seu primeiro livro *Things Fall Apart*, publicado em 1958, foi também o primeiro romance nigeriano a obter repercussão mundial. Sua reputação vem crescendo consideravelmente no cenário da literatura ocidental desde 1967. Suas constantes viagens, conferências em vários países e cursos em diferentes universidades dos dois hemisférios contribuíram para o interesse cada vez maior que vem despertando.



Seu nome completo de batismo é Albert Chinualumogu Achebe. O prenome é uma homenagem ao Príncipe Albert, marido da Rainha Victoria, monarca da Grã-Bretanha e Irlanda, e Imperatriz das Índias durante o século XIX. O segundo nome é ibo e tem o seguinte significado: Chi = deus; nua = lutarã; lumogu = por mim.

Nascido em Ogidi, no sudeste da Nigéria, Achebe descende de um grande grupo étnico: os ibos, ou igbos, como prefere grafar. Ogidi está situada a dez quilômetros a leste de Onitsha, cidade importante da margem leste do Rio Níger, no estado de Anambra. Achebe nasceu a 16 de novembro de 1930.⁹

O pai de Achebe, Isaiah Okafor Achebe, era missionário da Igreja Anglicana de Ogidi. Além de tal função, exercia a de professor da escola que funcionava junto à igreja. Foi um dos primeiros ibos a se converter ao cristianismo. Essa tendência parecia já existir na família desde o tempo do avô de Achebe, que foi um dos primeiros a recepcionar os recém-chegados missionários brancos vindos da Inglaterra para Ogidi.

O nome de Isaiah Achebe consta dos arquivos da Sociedade Missionária da Igreja (Church Missionary Society) desde 1904, como um dos jovens enviados a Awka para frequentar um curso na faculdade local, onde conheceu a mulher que mais tarde tornar-se-ia a mãe do escritor. Pertencia ela ao grupo Awka, cuja cidade, do mesmo nome, encontra-se a vinte e cinco quilômetros a nordeste de Onitsha. Esse grupo pertence também à tribo ibo, mas é mais famoso por seus rituais fan-

tásticos e exuberantes.

Achebe frequentou a escola da própria missão onde seu pai lecionava, *Church Missionary Society's Village School*, e ali concluiu o curso básico. Foi através de sua vivência escolar que aprendeu o idioma inglês, a partir dos oito anos, pois até então comunicava-se apenas em ibo. Em 1944, mudou-se para Umuahia, leste da Nigéria, para ser aluno de uma das melhores escolas do país: a *Government Secondary School*. Quatro anos mais tarde, transferiu-se para a grande cidade de Ibadan¹⁰, capital do estado de Oyo, na região Oeste. Lá estudou no *University College of Ibadan*, de 1948 a 1953, único instituto de ensino superior à época e filiado à Universidade de Londres. O escritor pretendia, a princípio, cursar Medicina, mas decidiu-se mais tarde por Letras, o que ele atribui à influência da sua irmã mais velha, ao narrar-lhe inúmeras histórias, lendas e contos durante a sua infância, desenvolvendo-lhe o gosto pela literatura. Sabe-se que a tradição oral dos ibos, que engloba essas histórias, é muito rica e isto se verifica em toda a obra achebiana, razão pela qual o próprio autor se considera, antes de tudo, um "contador de histórias".

Durante os anos de Faculdade, Achebe travou contatos mais estreitos com a cultura européia, principalmente com a Literatura e a Crítica, recebendo grande influência do estilo literário dos romancistas ingleses Thomas Hardy e Joseph Conrad. Aprofundou-se nos estudos de história e religião, es

pecialmente em relação à Nigéria. Tanto essa formação cultural como o interesse no destino de seu país se fazem sentir em seus romances, contos e poesias.

Em 1953, Achebe se formou em Letras, recebendo seu grau de Bachelor in Arts (B.A.). Pertencera a uma das primeiras turmas e seu curso fora elaborado nos moldes de uma Faculdade inglesa, em nada peculiar à Nigéria. Isso se devia, segundo G. Killam, ao desinteresse que os ingleses na África tinham pela cultura africana, privilegiando a sua própria¹¹. Achebe beneficiou-se com esse confronto, não só intelectual como religioso. Na sua infância, por pertencer à religião cristã, tinha acesso à sua doutrina e cerimônias, ao mesmo tempo em que tomava conhecimento das seitas e dos rituais nativos que alguns parentes e amigos freqüentavam. Os cristãos se autodenominavam "People of the Church", enquanto que os membros das religiões tradicionais eram chamados "People of the World". Segundo Achebe esse distanciamento permitiu-lhe uma visão mais abrangente, possibilitando-lhe um questionamento maior quanto às duas culturas, ibo e européia. Considerava-se por isso o resultado de uma vivência "na encruzilhada de culturas".¹²

Depois de formado, Achebe lecionou durante um ano e em seguida foi trabalhar na Rádio da Nigéria (*Nigeria Broadcasting Service*), hoje FRCN, onde começou como produtor de programas de entrevistas, chegando depois a chefe desse departamento em 1957. Naquele ano já havia freqüentado a Escola para Funcionários da BBC, em Londres e em 1959 tornou-

se o responsável pelos programas internacionais da Rádio para toda a região leste da Nigéria. Dois anos mais tarde foi eleito diretor dos programas internacionais da NBC (*Nigerian Broadcast*), no programa "Voz da Nigéria" (*Voice of Nigeria*). Foi depois transferido para a capital do país, Lagos, onde ocupou o mesmo cargo até ser deflagrada a guerra de Biafra em julho de 1967. Afastou-se então para trabalhar em prol de sua gente.

Alguns anos antes, entre 1960 e 1962, empreendeu inúmeras viagens pelo leste e oeste de seu país, graças a uma Bolsa de Estudos da Fundação Rockefeller para fazer pesquisas sobre a literatura nigeriana; em 1963 foi agraciado com mais uma bolsa de estudos, desta feita concedida pela UNESCO, como prêmio do programa *Creative Artists* e viajou por vários países, incluindo os Estados Unidos e o Brasil. Seu objetivo era estudar as tendências literárias em cada país, sempre demonstrando maior interesse nas correntes da literatura negra. Também a *Modern Language Association* patrocinou-lhe algumas pesquisas.

Ao retornar à sua região, depois do massacre dos ibos na região norte, fundou, em 1967, uma editora, na cidade de Enugu, capital do seu estado natal, Anambra. Tinha como sócio o poeta Christopher Okigbo, seu grande amigo. A meta de ambos era a publicação de obras importantes que, pela primeira vez, teriam por objetivo primordial a sua leitura pelas crianças que freqüentassem as escolas africanas. A escolha desse material recaía sobre obras que se baseavam em



conteúdo local e traduziam o pensamento africano como um todo.

Infelizmente, tal sonho não se realizou inteiramente, pois Okigbo juntou-se ao exército de Biafra durante a guerra civil, morrendo em combate. Foi um duro golpe para Achebe, que até hoje menciona o amigo como um dos maiores poetas de seu país.

Enquanto a Biafra permaneceu politicamente separada do restante do país, durante os trinta meses de guerra, Achebe trabalhou para o Ministério da Informação biafrense, divulgando a causa desse novo governo que se instalara no sudeste. Viajou muito, propagando a cultura africana e tentando angariar fundos para a sua região.

Após a guerra, com a Biafra derrotada, Achebe recebeu o cargo de "Research Fellow", Pesquisador, no *Institute of African Studies*, na Universidade da Nigéria, em Nsukka, tornando-se mais tarde professor titular, ocupando também o cargo de editor responsável pela revista *Nsukkascope*. Foi o fundador do periódico *Okike*, muito prestigiado no mundo literário, devido à escolha das obras e dos artigos, sempre inéditos e representativos do continente africano. Mesmo durante os quatro anos que passou nos Estados Unidos como professor visitante, Achebe manteve a sua publicação. Nesse campo de publicações, a Editora Heinemann o contratou como conselheiro editorial para a série *Escritores Africanos*.

Em termos de titulação, Achebe recebeu o grau de Doutor Honorário em Letras, concedido por várias universida-



des, como a de Dartmouth, nos Estados Unidos ("por sua contribuição ímpar à literatura mundial"); de Stirling (1974) e de Southampton (1975), ambas na Inglaterra. É também membro honorário da *Modern Language Association* e recentemente foi indicado para o Prêmio Nobel de Literatura. Por sua relevante atuação recebeu ainda o *National Merit Award*, da Nigéria.

Achebe afastou-se alguns anos de seu país por haver sentido hostilidade por parte do governo central e então foi convidado por centros acadêmicos dos Estados Unidos para ocupar o cargo de professor visitante nas Universidades de Dartmouth, Massachusetts e Connecticut, passando os anos de 1972 e 1973 nas duas últimas. Retornou à Nigéria somente em 1977.

As Universidades de Washington, em Seattle, e do Texas, em Austin, promoveram cursos sobre literatura e cultura africana, os quais foram ministrados não só por Achebe, como por vários outros escritores de renome, principalmente nigerianos, como Kofi Awoonor, Gabriel Okara, Cyprian Ekwensi e Wole Soyinka, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1986. Algumas conferências e entrevistas foram gravadas em programas de vídeo para divulgação posterior.

Atualmente, em termos profissionais, Achebe se encontra lecionando na Namíbia, país situado no sudoeste da África, e sua produção literária restringe-se, no momento, a ensaios e críticas, ora de cunho científico, ora político ¹³. Sua última publicação de que temos notícia é *Anthills of the Savannah* (1988).

Sobre a vida familiar de Achebe pouco se tem falado, sabendo-se que é casado com uma professora de Inglês, Christine, e que têm quatro filhos, mantendo esses laços afetivos de maneira duradoura.

Quanto às suas obras, Achebe é considerado, tanto no seu país como no restante do mundo, não só como um grande escritor, mas também como figura política de grande peso. Ao proferir palestras e cursos em qualquer parte, deixa sempre clara a sua preocupação com os caminhos da arte em geral, e da literatura em particular, assim como da vida política e social da África, pois, segundo suas próprias palavras: "a literatura é algo político"¹⁴, ou, "escrever é uma atividade muitíssimo política"¹⁵. Com base nesse enfoque, Achebe escreve sobre o imperialismo, sobre o colonialismo e denuncia a perda da identidade africana a partir da vinda dos colonizadores brancos. Em seus romances aponta o drama desse tipo de experiência humana em que uma cultura é destruída por outra, tendo os seus valores étnicos totalmente desrespeitados.

Seus primeiros trabalhos literários foram publicados no jornal da Universidade, *The University Herald*, quando ainda estudante: "Polar Undergraduate" (1950) e "Marriage is a Private Affair" (1952). O primeiro é uma peça satírica e até certo ponto fútil, em que fala sobre o paradoxo do comportamento de seus colegas, que embora passassem as noites em claro, a fim de estudar, adormeciam durante as palestras e aulas; e o segundo, de tema mais sério, enfoca a problemá-

tica que advém de casamentos entre pessoas do campo, onde a tradição ainda persiste fortemente, com pessoas da cidade, para as quais os valores antigos já se encontram bastante alterados. Este último parece uma preparação para o tema de seu livro ulterior, *No Longer at Ease*, que focaliza o mesmo conflito, de forma bem mais madura e elaborada. Como escritor diversificado que é, Achebe publicou romances, contos, poesias e histórias infantis, assim como, ensaios, crítica literária e política, além das conferências pronunciadas em vários centros culturais de diferentes países.

Seus quatro primeiros romances foram escritos ao longo do tempo em que trabalhou em programas radiofônicos, são eles: *Things Fall Apart* (1958); *No Longer at Ease* (1960); *Arrow of God* (1964); e *A Man of the People* (1966). O primeiro deles é considerado de capital importância, por reconstruir o passado dos ibos desde os tempos pré-coloniais até a chegada dos primeiros brancos, bem como a reação da tribo em face das transformações. A maneira objetiva pela qual ordena os eventos, a atmosfera criada através das alusões e dos provérbios e a maestria com que domina todos os elementos literários lhe asseguraram o *Margaret Wrong Memorial Prize*, assim como seu reconhecimento a nível internacional.

De acordo com os críticos Gerald Moore e Robert Wren, Achebe pretendia primeiramente escrever uma trilogia que abrangesse quatro gerações, traçando a experiência histórica e cultural dos ibos, através do destino de uma família, enfocando quase um século. *O Mundo se Despedaça* (*Things Fall*



Apart) constituiria a primeira parte. Mas, a conselho de seus editores, elaborou o primeiro romance como se fora uma obra completa e finita. Em razão disso, ao dar seqüência à sua obra, o que seria apresentado em três partes, ou seja, o destino de quatro elementos de uma mesma família (Unoka, Okonkwo, Nwoye/Isaac e Obi), foi reduzido a apenas dois livros: *Things Fall Apart* e *No Longer at Ease*, o primeiro tendo Okonkwo como herói e o segundo, o seu neto Obi¹⁶. A trilogia ficou concluída quando Achebe publicou o seu terceiro romance, *Arrow of God*, onde, embora não discorresse sobre a mesma família, preencheu a lacuna cronológica que havia deixado entre os dois primeiros livros e reproduziu, de maneira seqüencial, a mesma região da Ibolândia, abordando também o mesmo tema: a chegada dos brancos e suas conseqüências.¹⁷

Publicando o primeiro romance, que reconstrói um passado já distante e às vezes até desconhecido para muitos nigerianos por demais europeizados, Achebe chamou a atenção do país, e mais ainda quando dois anos depois foi impresso o romance *No Longer at Ease*, que ressaltava a transformação sofrida por seu povo, causada pela imposição de uma cultura alienígena. O choque, com certeza, fora maior por ter passado bruscamente do fim do século XIX, de *O Mundo se Despedaça*, para o final dos anos cinquenta, época retratada em *No Longer at Ease*, e quando a Nigéria estava prestes a se tornar independente. O livro *A Flecha de Deus* foi publicado só quatro anos depois, e representava o elo, as mudanças, de uma forma mais lenta, que ocorreram entre o período pré-colonial e a

atualidade. Como as obras de Achebe primam por esta denúncia do fenômeno de aculturação, a publicação dos dois primeiros livros que se reportavam a épocas tão distintas produziu um impacto muito maior do que se *A Flecha de Deus* as entremeasse.

No Longer at Ease tem como cenário não só o ambiente rural de Umuófia, mas também o urbano, de Lagos, capital do país. Relata os acontecimentos ocorridos nos anos de 1956 e 1957, quando a administração britânica dominava, não mais através da força bruta como no primeiro romance, mas através do suborno e da corrupção. Okonkwo é citado como herói do passado e seu filho Nwoye, já convertido ao cristianismo com o nome de Isaac, é personagem de fundo. O protagonista é Obi, neto de Okonkwo, e ambos simbolizam a Nigéria, cada um representando a sua época. O enredo baseia-se no conflito moral em que Obi se encontra ao ter que se decidir ou pela tradição e os valores de seus familiares de Umuófia, ou pelos padrões modernos e europeizados que vigoram em Lagos, onde trabalha como funcionário, após seu curso universitário efetuado na Inglaterra. Tal conflito se desenrola tanto no plano profissional como no plano afetivo, sendo que, no primeiro, Obi é vencido pela corrupção da burocracia, e no segundo, pela tradição de seu povo. Este livro valeu-lhe o prêmio "Nigerian National Trophy for Literature".

O terceiro livro (por ordem de publicação e não por seqüência cronológica de enredo) é *Arrow of God*, que retrata as duas primeiras décadas deste século. O enredo, que



transcorre também na Ibolândia, na cidade de Umuaro, tem como protagonista o sacerdote Ezeulu, que cultua o deus Ulu e que, por isso, possui um grande rival na figura de Nwaka, sacerdote de Idemili, o deus mais antigo. Daí a tribo ficar sob o domínio de três autoridades que se antagonizam sutilmente: Ezeulu, Nwaka e a administração britânica chefiada pelo Capitão Winterbottom. Por esta obra Achebe recebeu o prêmio "New Statesman Jock Campbell Award" e, segundo ele, é o livro que mais gosta de reler. Ao publicar a segunda edição, refez certos trechos que considerava prejudiciais à coesão e à força da obra.¹⁸

O quarto romance de Achebe, *The Man of the People*, publicado em janeiro de 1966, narra os acontecimentos que então estavam ocorrendo e nele se nota a percepção do escritor ao profetizar o golpe militar que realmente ocorreu no mês em que o livro saiu do prelo. Constitui uma séria acusação ao despreparo moral e cultural em que se encontravam os nigerianos ao conquistarem sua independência. Tal fato se deve, segundo Achebe, à assimilação dos costumes europeus, que minaram e enfraqueceram o povo quase totalmente. Daí a prevalência da corrupção em todos os setores da máquina administrativa e por isso a crítica é dirigida mais ao próprio povo da Nigéria do que ao colonizador britânico. Neste livro verifica-se uma diversidade no enfoque da enunciação, que se dá na primeira pessoa, enquanto nos outros três há onisciência do narrador, com o foco narrativo em terceira pessoa. Em *The Man of the People* as características do enredo e do herói dife-

rem das dos anteriores; neste último transparece a ironia satírica, cuja função é ridicularizar as circunstâncias políticas, tendo em vista o caos em que se encontra a sociedade da época, repleta de homens ávidos pelo poder e pelo dinheiro. São dois os personagens que dividem a atenção do leitor. Um deles é Odili, o narrador, que, de início, é um idealista que procura, como político, salvar seu povo, mas é tentado pela máquina do poder pela qual se deixa corromper. O outro é o Honorável Chefe Nanga, que, extremamente corrupto, vive com toda a pompa que o seu posto no governo lhe confere, tentando envolver Odili no mesmo esquema, o que só não acontece porque Nanga seduzira a noiva de Odili. O desfecho ocorre com o golpe militar em que Nanga é deposto e Odili, agora cidadão comum, funda uma escola, casa-se e vive feliz.

Temos neste romance o único personagem central de Achebe que não chega a um fim trágico. Segundo Killam, "Odili é o homem que Obi poderia ter se tornado"¹⁹; assim, mais uma vez vemos confirmado o caráter de continuidade nas obras de Achebe, documentando a história da Nigéria de 1890 a 1965.

Alguns críticos afirmam que esses romances podem ser vistos como uma tetralogia²⁰; outros, como Abiola Irele, consideram os três primeiros como uma trilogia por seu denominador comum que é o enredo trágico em torno de um protagonista e com um destino final irrecuperável.²¹

Achebe tem dois livros de contos publicados: *Sacrificial Egg and Other Short Stories* (1962); e *Girls at War and Other Stories* (1972). A temática constante em ambos se

vincula ao conflito advindo do fenômeno de aculturação, a aspectos de crenças, usos e costumes ibos e histórias sobre a guerra de Biafra, mostrando o sacrifício e o idealismo dos que por ela lutaram. Dois outros contos, que não constam dos livros citados, foram considerados excelentes pela crítica. São eles: "Chike's School Days", publicado na revista *Rotarian*, e "Sugar Baby", publicado na revista *Okike*, o primeiro em 1960 e o segundo em 1972.

Achebe escreveu poemas nos quais se percebem temas calcados na sua experiência com a Guerra de Biafra. Dos que foram publicados no livro *Beware, Soul Brother*, 1971, alguns foram escritos no decorrer da contenda e outros após seu término. A primeira edição deste livro contém vinte e três poemas, e valeu-lhe o "Commonwealth Poetry Prize"; a segunda, publicada um ano depois, já é acrescida de mais sete poemas. Nessa nova edição, o próprio autor fez uma divisão de cinco partes: quatro poemas para o PRÓLOGO (PROLOGUE), sete para POEMAS SOBRE A GUERRA (POEMS ABOUT THE WAR), doze para POEMAS NÃO SOBRE A GUERRA (POEMS NOT ABOUT WAR); quatro para DEUSES, HOMENS E OUTROS (GODS, MEN AND OTHERS); e o EPÍLOGO (EPILOGUE) com três poemas. Fazem parte desta nova edição também, notas explicativas sobre alguns rituais e sobre a cosmovisão dos ibos.

Nos poemas menores estão concentradas as melhores imagens poéticas, mas a obra toda é um relato sensível e triste sobre a dolorosa guerra de Biafra. Em 1973 Achebe publica este livro de poesias nos Estados Unidos com um novo título:



Christmas in Biafra and Other Poems. Alguns poemas foram publicados na revista *Okike*, como "Flying" (1973) e "The Old Man and the Census" (1974).

Como "contador de histórias", Achebe publicou dois livros infantis: *Chike and the River* (1966), "a novel for boys", e *How the Leopard Got his Claws* (1972). Este último tem a co-autoria de John Iroaganachi. No ano seguinte foi reeditado, incluindo a fábula "The Lament of the Deer", escrita por Christopher Okigbo²². A motivação para escrever para um público infantil deve-se ao amigo Christopher Okigbo, que lhe fez ver que os livros na África, os infantis principalmente, retratavam apenas lendas e contos europeus, que não representavam a realidade das crianças africanas, nem lhes permitiam desenvolver a própria identidade. A ausência desses valores culturais na formação dos jovens demonstrava a Achebe que a tradição oral dos ibos estava sendo abalada e ele queria que também seus filhos a mantivessem. Daí o seu interesse ainda maior em selecionar os contos, incluindo os da sua infância.

Os ensaios e trabalhos críticos de Achebe devem sua difusão em grande parte ao seu teor político, desenvolvendo temas sociais ou questionando o papel do escritor em uma nação recém-formada politicamente.

Em seus artigos sobre literatura, Achebe aborda desde o valor das crenças e rituais africanos, como em "Chi in Igbo Cosmology", até o problema lingüístico na Nigéria (país com mais de 250 idiomas), como em "Language and the Destiny of Man", "The African Writer and the English Language" e o

ensaio "African Writing and the Problems of Translation".²³

Unindo o escritor à sua função política, escreveu "The Role of a Writer in a New Nation" e "The African Writer and the Biafran Cause"²⁴.

Seus artigos foram publicados em inúmeros jornais e revistas de vários países, tanto os de cunho acadêmico quanto as entrevistas jornalísticas. O ensaio de fundo sociológico, "The Black Writer's Burden", causou grande repercussão no mundo das letras, tendo sido traduzido para o francês com o título "Le Fardeau de l'Ecrivain Noir"²⁵.

Achebe iniciou sua carreira de crítico e ensaísta ainda quando estudante, no jornal *The Bug*, de Ibadan, escrevendo, em 1951, sobre a necessidade de conferências com temas filosóficos, e refutando um outro crítico em artigo publicado anteriormente. Dois meses depois foi convidado para elaborar o editorial do jornal da Faculdade, *The University Herald*, ocupando esse cargo durante toda a sua época estudantil.

Os programas radiofônicos em que mais tarde trabalhou tiveram sua origem em uma série de artigos que produziu para a revista *Radio Times*, de Lagos, em 1958. Constan da série os temas que abordam a história e os valores culturais da Nigéria, como "Eminent Nigerians of the 19th Century".

Atuando como crítico profissional, Achebe fez a apresentação de alguns escritores e suas obras, como Delphine King, Kofi Awoonor, Amos Tutuola e Christopher Okigbo. Desse último autor, Achebe organizou um livro com os seus poe-

mas: *Don't Let Him Die: an anthology of memorial poems for Christopher Okigbo, 1932 - 1967*, publicado em uma homenagem póstuma ao amigo e poeta, no ano de 1978.²⁶

Biafra, livro que relata aspectos políticos e sociais daquela região, teve a participação de Achebe, juntamente com outros escritores²⁷. Por ser atuante nas mais diferentes áreas, Achebe é hoje um nome obrigatório em qualquer referência literária que se faça ao continente africano, como apontam os críticos B. Lindfors e C. Innes: "Achebe is discussed in nearly every book and survey article written on African literature in English".²⁸

Lindfors e Innes chegam a afirmar que já existe uma "Escola Achebiana", tal a influência que Achebe vem exercendo sobre outros escritores, principalmente nigerianos, tanto na escolha dos temas (o conflito entre os valores antigos e os novos), como na técnica narrativa (imitando expressões vernáculas através do uso dos provérbios, das metáforas e de expressões transcritas do ibo para o inglês, inseridas especialmente nos diálogos). A maneira aparentemente simples e fácil com que Achebe desenvolve os enredos, encobre, na realidade, uma técnica e um domínio, tanto lingüístico como cultural, de grande precisão. Os valores da sociedade e as atitudes dos personagens interagem de forma sutil e complexa. O contexto histórico é de grande importância nas obras achebianas tendo influenciado outros escritores na "africanização" de sua ficção.

A riqueza do mundo literário achebiano permitiu

que vários críticos e estudiosos o analisassem sob diferentes aspectos. Há os que enfocam o contexto histórico-cultural, também sob o ângulo sociológico e antropológico; outros verificam os símbolos e as imagens próprias do estilo achebiano; ainda outros encontram na sua técnica narrativa inúmeros elementos para estudo, como o uso dos provérbios e da língua, com a criação de uma atmosfera própria para cada personagem conforme a época em que se desenrola o enredo. Há pesquisadores que se interessam pelas comparações dos títulos dos livros de Achebe com obras de escritores europeus como B. Yeats e T.S. Eliot; outros deram mais atenção aos ensaios e aos trabalhos críticos de Achebe, vendo-os como instrumentos para se entenderem melhor os seus romances, contos e poesias, captando assim com mais clareza a função política e didática que ele deixa transparecer em suas obras de criação literária.

3 - A Nigéria como substrato cultural e histórico nas obras achebianas ²⁹

Achamos conveniente discorrer sobre alguns aspectos históricos, geográficos e políticos da Nigéria, para que seja possível uma melhor compreensão da cultura ibo, de tanto destaque nas obras achebianas.

A história da Nigéria inicia-se em tempos bem remotos, haja vista as esculturas em terracota que foram encon-

tradas na região norte e que datam da Idade da Pedra. Existiu ali uma cultura adiantada - a civilização Nok - durante os séculos VI - III a.C. Os habitantes da região conheciam a metalurgia do ferro e do estanho e eram evoluídos na agricultura e nas artes, principalmente na escultura de estatuetas.

Contudo, a importância histórica do país tem como marco inicial o Império Borno, fundado no século VIII, na região norte. Esse Império dominava a rota comercial transaariana, uma das mais importantes do mundo, alcançando o norte do Rio Nilo, e mantinha contato com o Cairo, no Egito, e com Fezzan, na Líbia. Seu apogeu ocorreu nos séculos XVI e XVII, quando estenderam seus domínios até o território de Camarões. Comercialmente mantinham negócios também com a Europa. Seu declínio teve início no século XVIII.

O comércio incentivou as migrações oriundas do norte do continente africano, nos séculos XVI e XVII. Com elas vieram também a religião muçulmana e a cultura árabe-berbere, com algumas miscigenações raciais.

Os povos de origem berbere juntaram-se aos habitantes da cidade de Ife, localizada no sudoeste da Nigéria. Ife era considerada um local sagrado e até hoje é um dos centros religiosos de maior tradição. Mesclavam-se então as religiões e os povos.

Os árabes penetraram na Nigéria através da região norte, incentivados pelo comércio transaariano; através da região sul, chegaram os portugueses, em 1472. Na cidade de Benim, sudoeste da Nigéria, obtiveram a pimenta, artigo an-

tes só encontrado na Índia e que tanto buscavam. Tornaram-se amigos do monarca local e conseguiram o monopólio do comércio da Guiné, mantendo-o por sessenta anos. As relações comerciais e diplomáticas entre os dois países eram excelentes, principalmente durante o reinado de D. João II (1455-1495).

Em 1486 os missionários portugueses tentavam a cristianização dos nativos, penetrando no interior. Mas a malária e a falta de condições mínimas de segurança obrigaram-nos a desistirem de seus objetivos primeiros.

Outros povos europeus vieram depois dos portugueses. Os primeiros foram os ingleses, que em 1553 assumiram o monopólio comercial abandonado pelos portugueses. Houve também a presença dos franceses, dos holandeses e dos dinamarqueses. Todos buscavam o lucrativo comércio de escravos. Utilizavam, normalmente, a rota triangular: partiam da Europa com produtos como licores, armas-de-fogo e tecidos, e trocavam-nos por escravos; estes eram vendidos na América como mão-de-obra para as plantações de cana-de-açúcar. De lá, os traficantes retornavam para a Europa, carregados de produtos típicos que despertavam o interesse dos europeus e asseguravam maior margem de lucro.

O tráfico negreiro modificou a África. A caçada ao homem negro causou inúmeros transtornos demográficos. Na Nigéria, o reino de Benim foi destruído e outras tribos inteiras foram dizimadas. Achebe relata em *A Flecha de Deus* o caos criado pelos mercenários negros, como os da tribo Arochuku, ou Abam, que devastavam aldeias durante a noite e aprisiona-



vam seus habitantes, vendendo-os como escravos aos brancos.

As cidades de Benim e Calabar eram as mais utilizadas para o escoamento dos escravos. Inúmeros e imensos navios partiam superlotados da Costa dos Escravos. Os ingleses foram responsáveis pelo transporte de trinta e cinco mil escravos; os franceses, por vinte e quatro mil; os portugueses, por dezoito mil; os holandeses, por quatro mil e os dinamarqueses, por mil. Estes números referem-se apenas aos anos compreendidos entre 1781 e 1790³⁰. Um quinto dos escravos que partiram da África eram de origem nigeriana, isto durante os anos de 1500 a 1800³¹. Um grande número veio para o Brasil, para as lavouras de cana-de-açúcar, no Nordeste, e de café, no leste e no sul. Com eles vieram também a cultura, os cantos, os hábitos alimentares e, principalmente, a religião.

A miscigenação racial decorrente da sua emigração forçada é responsável por uma população atual de mais de oitenta por cento de mulatos no estado da Bahia. Os estreitos laços culturais que nos unem à Nigéria estão mais marcantes naquele estado, na adoração aos mesmos deuses, utilizando os mesmos rituais e com o mesmo enfoque primitivo que Achebe descreve em *O Mundo se Despedaça*, ou seja, viver religiosamente. Herdamos o candomblé, a macumba e vários vocábulos, principalmente do iorubá, dialeto falado no oeste da Nigéria.

Retomando a evolução histórica do tráfico de escravos, sabemos que dentre os países que o praticavam, a Dinamarca foi o primeiro a aboli-lo, em 1792. Quinze anos depois, a Inglaterra proibiu o transporte de negros em seus navios;

mas só em 1811 a lei foi cumprida, constituindo-se crime o comércio de escravos. A Holanda seguiu o exemplo em 1814, enquanto Espanha, Portugal e França foram os últimos a desistir.

Os ingleses, que antes eram os maiores traficantes, tornaram-se os mais incisivos combatentes a favor da abolição. Faziam campanhas internacionais e policiavam as costas africanas em busca de navios piratas. Por esta participação na África, coube-lhes a Nigéria, em decisão tomada durante a Conferência de Berlim, em 1885, ocasião em que vários territórios africanos foram cedidos a países imperialistas europeus.

Ao se apossarem oficialmente da Nigéria, os ingleses expulsaram os árabes e fundaram a Royal Niger Chartered Company, que exercia o monopólio comercial utilizando os dois mais importantes e extensos rios, o Niger e o Benue. A Companhia mantinha uma força política armada, uma autoridade jurídica e exigia o pagamento de impostos e taxas alfandegárias aos próprios africanos nativos.

Os novos colonizadores fizeram a divisão do país em norte e sul. No primeiro, estabeleceram os senhores feudais, delegados pelo governo britânico, e os líderes das comunidades locais. Estes, às vezes emires árabes, eram manipulados estrategicamente pelos comissários ingleses. Instituiu-se o chamado "Governo Indireto" (Indirect Rule), que Achebe denuncia em *A Flecha de Deus*.

No sudeste, a forma política não era a mesma. Como



não havia monarcas e sim grupos de líderes em cada aldeia, o Governo Indireto não alcançou o seu objetivo. Mas no sudoeste, em Benim, onde havia a realeza, os ingleses conseguiram subornar o monarca Akitoye, cujo trono fora usurpado pelo sobrinho. Prometeram-lhe devolver o reinado caso Akitoye assinasse um contrato abolindo o comércio de escravos e reconhecesse os colonizadores como os únicos e legítimos comerciantes na área de Lagos. Em uma sangrenta batalha, a esquadra britânica derrotou seus inimigos e a Colônia de Lagos tornou-se jurisdição do governador-chefe das possessões inglesas na África Ocidental, anexando então os distritos vizinhos. A partir daí, os ingleses expandiram seus domínios, incorporando o território de Camarões (British Cameroons), em 1922, e atingindo o interior do país, à procura de mais artigos para comerciar, principalmente o palmito.

No início do século XX, a Nigéria já se encontrava totalmente sob o domínio da Inglaterra, fato que Achebe descreve em suas diferentes etapas.

Em termos práticos, a unificação do norte e do sul, em 1914, facilitou o governo. Nascia oficialmente a Colônia e Protetorado da Nigéria. O país era governado por um conselho legislativo e um conselho executivo, sem, contudo, a participação de nenhum nativo. Só em 1942 foram nomeados dois negros para os conselhos.

A primeira Constituição, em 1946, não proporcionava autonomia regional alguma. Isto só foi conseguido na elaboração da segunda Constituição, em 1951. Nesta, a represen-



tatividade dos nativos era bem maior.

Em 1954 o país tornou-se Federação e os africanos interferiam diretamente no governo. As regiões leste e oeste formaram governos autônomos, em 1957. Dois anos mais tarde foi a vez do norte. E por fim, o país conseguiu sua independência a 1º de outubro de 1960.

A história política da Nigéria é muito conturbada. Houve vários golpes de estado, como o que Achebe profetiza em *A Man of the People*.

O primeiro presidente foi o Dr. Nnandi Azikwe, político, escritor e pedagogo, popularmente chamado de Zik. Era conhecido como o "Artífice da Independência". Durante a sua gestão o país tornou-se membro da "Commonwealth". Azikwe foi deposto em janeiro de 1966. Em seu lugar ficou o General Aguiyi-Ironsi, de etnia ibo, mas que logo foi assassinado por tropas amotinadas, em julho do mesmo ano.

No novo governo militar que se formou, o presidente era Yakubu Gowon, amigo de Azikwe, a quem convidou para retornar como um dos principais conselheiros. Durante seu governo, instalou-se uma onda de violência, causada pelos antagonismos tribais e regionais, pela suspensão da autonomia do oeste desde 1962, e pelas diferentes facções políticas existentes. A violência culminou no massacre de milhares de ibos que haviam migrado para o norte em busca de trabalho. Os ibos, predominantes na região leste, romperam com o governo federal e formaram então a República de Biafra.

O Presidente Gowon ainda tentou a união entre os



diversos grupos étnicos, mas o jovem coronel ibo Odumegwu Ojukwu lhe declarou guerra. Uma sangrenta luta teve início a 6 de julho de 1967, só terminando a 15 de janeiro de 1970 com a fuga de Ojukwu e a rendição de Biafra, pedida pelo Coronel Phillip Effiong, que substituiu Ojukwu.

A guerra de Biafra trouxe inúmeros transtornos ao país, tanto políticos como econômicos e culturais. A fome assolou a região sudeste, cujo solo, fatigado e pouco fértil, não propiciou condições para evitar a morte de mais de dois milhões de habitantes, na maioria ibos.³²

Os golpes de estado continuaram. O General Gowon foi deposto em julho de 1975, exilando-se na Inglaterra. Seu sucessor, o Brigadeiro Murtala Ramal Muhammad, prometera eleições para 1979, mas foi assassinado antes. Assumiu o Tenente-General Olusegun Obasanjo, que cumpriu o prometido por seu antecessor, restaurando a democracia com as eleições em 19 de outubro de 1979.

O primeiro governo civil teve como presidente Alhaji Shehu Shagari. Foi reeleito a 6 de agosto de 1983, mas outro golpe o derrubou em dezembro.

Tomou o poder o General Mohammed Buhari, permanecendo até setembro de 1985, data em que foi deposto por outro general, Ibrahim Babangida. Houve depois várias tentativas de golpe. A principal terminou com a execução de seis militares envolvidos e a prisão perpétua para outros três.

O general Babangida continua no poder e tem possibilitado o desenvolvimento econômico e cultural da atual Re-

pública Federal da Nigéria.

Abordaremos a seguir alguns fatos mais contemporâneos, com relação a aspectos econômicos e sócio-culturais.

A Nigéria possui hoje mais de cem milhões de habitantes, distribuídos em seus 923.768 km², dos quais oitocentos são de praias arenosas. É atualmente o país mais populoso do continente africano. Compreende vinte e um estados e a capital do país é Lagos. Está sendo construída a cidade de Abuja, na zona central, para onde será transferida a capital em 1989.

Por sua localização privilegiada, tendo o Oceano Atlântico ao sul, e vários rios navegáveis, o país apresenta fácil escoamento dos seus produtos. O principal é o petróleo (55%) e que assegura uma balança comercial muito favorável. Outros produtos são: nióbio, carvão, borracha, castanhas, cacau, algodão, azeite de dendê e palmito, além da exportação de gado e de seus derivados. Os três principais países com os quais a Nigéria mantém operações comerciais são: Estados Unidos, França e Brasil. A economia é mista, detendo o governo o controle da energia elétrica, por exemplo, e de cinquenta por cento do setor bancário. O capital estrangeiro é bem vindo, registrando-se a presença de firmas multinacionais.

O sistema monetário tem como moeda nacional a "naira", que é dividida em "kobos"; cada cem kobos perfazem uma naira. No mercado internacional, seu valor é equiparado ao das moedas mais fortes.

Dentro do sistema educacional, o primeiro grau é



obrigatório e gratuito para toda a população. Há vinte universidades federais e oito estaduais, além das escolas superiores e de 1ª e 2ª graus ligadas a núcleos religiosos, como os anglicanos, metodistas e católicos. Os maiores centros culturais estão localizados em Lagos, Ibadan, Nsukka e Ife.

O idioma oficial é o inglês. Dependendo da região, fala-se também o iorubá (oeste), o ibo (leste) e o hausa (norte), mas há mais de duzentos e cinquenta dialetos representando os diferentes grupos étnicos.

A religião é livre, de acordo com a Constituição. É comum que se professem duas ou três ao mesmo tempo, incluindo geralmente uma nativa e outra européia; por exemplo: venera-se ao Deus dos protestantes e a outro deus nativo como Chukwu ou outro Orixá.

Como manifestação artística, a Nigéria é internacionalmente conhecida por seu artesanato de couro, palha e madeira; por suas esculturas de latão, bronze e marfim; e por suas xilogravuras, principalmente as de Ife que retratam os espíritos dos ancestrais.

No campo literário, o país vem sobressaindo vertiginosamente nesses últimos anos. Ao lado de Chinua Achebe, talvez um dos primeiros a nível internacional, há o ganhador do Prêmio Nobel de 1986, Wole Soyinka, poeta, dramaturgo, ator, diretor, romancista, crítico e professor de Arte Dramática. Foi contemporâneo de Achebe em Ibadan, tendo concluído sua formação universitária na Inglaterra.

Outro poeta dos mais conhecidos é John Pepper



Clark, também contemporâneo de Achebe. É uma importante figura no mundo das artes, exercendo a função de editor de várias revistas de poesia. Atua como crítico e escritor de várias peças teatrais.

Gabriel Okara é poeta, roteirista de cinema e romancista; seus poemas foram publicados em diferentes países.

Ainda dentro da poesia, um dos grandes expoentes é o já mencionado Christopher Okigbo, por retratar em profundidade o povo nigeriano.

Como romancista, Cyprian Ekwensi é também muito conhecido. Seus temas humanos e sensíveis permitiram comparações com Charles Dickens.

Todos esses artistas e outros inúmeros intelectuais da Nigéria atual buscam em suas próprias tradições e cultura a identidade que os colonizadores quase sufocaram. Mas a sociedade nigeriana de hoje é composta pela miscigenação de valores tradicionais e europeus, enfatizando-se, no entanto, os primeiros, e evitando-se, assim, a idealização do branco.

Comentaremos agora as principais características dos três maiores grupos étnicos nigerianos - os hausas, os iorubás e os ibos e suas regiões geográficas. Isto nos possibilita melhores comparações com os personagens e os cenários que Achebe retrata.

Os mais antigos e mais arraigados às tradições milenares são os hausas, que vivem na região norte. Dáí serem

que são descendentes de um antepassado mítico, chamado Bayajida (ou Abuyazidu), que teria vindo da Arábia. Os hausas mesclaram-se com outro grupo, o fulani, de ascendência desconhecida, e constituem hoje um grupo com menos caracteres negros e de estatura maior que os demais grupos nigerianos.

A religião predominante ali é o islamismo e o idioma mais falado é o hausa, embora o fulani também seja comum.

Muitos de seus habitantes são nômades; mas mesmo assim, não costumam se miscigenar com outras tribos. Por não se fixarem muito tempo em um só lugar, e vivendo em grupos rurais isolados, o índice de analfabetismo entre eles é muito alto.

A região produz castanhas, algodão e acácias, de onde se extrai a goma arábica. As imensas savanas abrigam inúmeros rebanhos de gado. Há também muitas indústrias, o que facilita a comercialização imediata dos artigos manufaturados.

Por sua proximidade do deserto do Saara, esta parte da Nigéria é a mais castigada pelo harmatã, vento frio, carregado de areia, que ofusca a luz solar e torna o ambiente tão seco que provoca rachaduras nos móveis e nos lábios.

Os fenômenos da natureza são muito importantes para os nigerianos que, em sua maioria, dependem da agricultura. A passagem do harmatã, assim como outros fenômenos, são reportados por Achebe, principalmente em seu primeiro livro, *O Mundo se Despedaça*.

A população rural dos hausas vive em choupanas de

formato redondo, feitas de barro e com telhado de palha de várias plantas. A população urbana concentra-se na cidade de Kano, com mais de um milhão de habitantes e com inúmeras indústrias.

Seguindo em direção ao centro do país, em uma subdivisão do norte, há o Planalto de Jós, com montanhas de granito e arenito, cujo solo é rico em ferro e estanho. Nessa região há cerca de oitenta grupos lingüísticos, mas a densidade demográfica é a menor do país.

A região sul está dividida em sudoeste e sudeste, sendo cortada por uma densa floresta tropical formando uma linha paralela ao Equador, o chamado "Forest Belt". As árvores constituem uma grande riqueza além da belíssima paisagem que compõem juntamente com os animais e os rios: são ébanos, baobás, hirokos (*Chlorophora excelsa*) e as palmeiras, que produzem o óleo, o vinho de palma e o palmito, estes mais abundantes no sudoeste.

No sudoeste estão os iorubás, segundo maior grupo étnico da Nigéria, logo depois dos hausas. Agrupam-se mais nas áreas urbanas, embora as plantações de seringueiras e cacau lhes assegurem, em grande parte, a riqueza econômica.

Nessa região encontra-se a capital, Lagos, extremamente populosa e industrial. Na ilha de Lagos há um bairro fundado por ex-escravos que, vindos do Brasil, retornaram à terra natal e construíram o "Brazilian Quarter".

Em termos religiosos, os iorubás professam a religião cristã (católica ou protestante), a muçulmana e a tradicional, seguindo então Ogum (deus da guerra e do ferro), Xangô (deus do trovão e do relâmpago), Orixá (deus da terra) e outras deidades.

O idioma falado com maior frequência nessa região é o iorubá.

Na região sudeste estão os ibos. Por isso, alongar-nos-emos um pouco mais sobre ela.

Conhecida também como Biafra, ela é a região mais densamente povoada. Seus habitantes, eminentemente agricultores, vivem em constantes migrações, à procura de melhor trabalho, seja nas plantações dos iorubás ou na planície de Sokoto, dos ibíbios, ao noroeste.

Os ibos são originários do reino de Benim, do grupo Umuezechine, que se estabeleceram em Nri-Awka, perto de Onitsha, na margem leste do rio Níger. Diz a lenda que todos os espíritos das pessoas que morrem em qualquer ponto da Ibôlândia transitam pela rua principal de Nri, "a rua dos deuses", a caminho da "terra dos espíritos".

Cada aldeia ibo é formada por cinco ou seis grupos; o nome de cada uma, geralmente, é o mesmo do antepassado que os clãs têm em comum e que provavelmente foi o fundador.

O sistema de habitação rural é o descrito por Achebe: são os conjuntos ("compounds"³³). Em cada um moram o ho-

mem (na sua casa particular ou "obi"), as mulheres que ele tenha condições de sustentar (cada uma em sua própria casa) e os filhos, que são entregues às respectivas mães para que de les cuidem e os eduquem. Há também os celeiros e os galinheiros. A disposição dessas construções é análoga à hierarquia social dos ibos tradicionais: em primeiro plano, e no centro, encontra-se a casa do homem, dividida em dois aposentos: o interior, onde está a cama (de barro ou de bambu) e o exterior, uma espécie de sala; logo atrás estão as casas das mulheres, formando uma "meia lua", e por fim os celeiros e galinheiros.

As choupanas são feitas normalmente de barro, dependendo do material que seja mais abundantemente encontrado na região. No litoral, preferem-se os bambus, que são amarrados com cordas. Os telhados são de ramagens nativas trançadas.

Cada conjunto é cercado por um muro, de barro ou argila, ou às vezes, de esteiras com gravetos e varas, mas raramente de pedras.

O "compoundland", área de cada conjunto, é formado pelo conjunto propriamente dito, pela área das plantações de inhame, cará ou milho, e pelo piquete onde criam porcos, cabras e algumas vacas.

Cabem à mulher, além da educação dos filhos, as tarefas domésticas e o preparo de um prato de comida para cada refeição do marido. A primeira mulher goza de certos privilégios sobre as demais.

Na educação dos filhos, as mães se utilizam de histórias folclóricas, lendas e mitos, mantendo a tradição e desenvolvendo a grande capacidade de comunicação oral dos ibos.



Os provérbios são comuns, bem como as alusões à natureza, mostrando respeito e adoração. O harmatã, embora não tão forte quanto na região norte, também sopra na Ibolândia. E é nessa época, nas noites frias e em volta da fogueira, que as famílias se reúnem, contando histórias e fatos heróicos dos antepassados.

As mulheres também são responsáveis pela plantação de carã, considerada feminina, enquanto os homens cuidam da plantação dos inhames, tida como masculina, por ser o inhame "o rei das plantações".

Os homens se incumbem da caça, da pesca, da agricultura em geral e da segurança, não só do seu conjunto, mas do clã como um todo.

O sistema social é o patriarcal; as mulheres são propriedade dos pais, enquanto solteiras, e dos maridos depois de casadas. São os pais que acertam o dote e a escolha dos noivos. O pai da noiva contribui com cabras, vacas e vinho de palma.

O sistema político é o democrático. Não há reis ou uma autoridade única; há um grupo de anciãos ou pessoas tituladas por seus próprios feitos, os "ozos", como Okonkwo. Todos têm oportunidade de ser um dos líderes, menos os "esus", párias da sociedade a quem não é sequer permitido conviver com os cidadãos comuns. Em *O Mundo se Despedaça*, Achebe mostra bem essa separação: os "esus" não podem se casar com outros que não os da sua casta, e seus descendentes, em quaisquer das gerações futuras, serão sempre "esus". Daí o grande

preconceito de Obi e sua família contra Clara, uma descendente de esus, no último romance da trilogia, *No Longer at Ease*. Os "esus", ao morrerem, só poderiam ser enterrados por sua gente, e na "Floresta Maldita".

A caracterização de indivíduos como "esus" é de natureza religiosa e ocorria freqüentemente durante a época do tráfico de escravos. Por medo dos ataques dos mercenários brancos e também dos negros de Abam, as tribos pediam proteção aos deuses e ofereciam algumas pessoas - no caso, "esus" - para aplacar a ira desses deuses ou para lhes serem agradáveis em troca de favores. Essas pessoas deixavam, então, de pertencer à sociedade comum e eram obrigadas a servir apenas ao deus a que tinham sido confiadas. É interessante notar que nenhum "esu" poderia ser vendido como escravo, pois seu único dono era o deus ao qual fora oferecido.

A sociedade ibo tradicional era, pois, dividida em castas. Como dissemos, havia também os "ozos", os homens titulados. Eram aqueles que se distinguiram por algum feito heróico, como lutas por terras ou contra algum inimigo, ou vitórias nas disputas em festivais (como Okonkwo que ganhara do maior lutador, Amalinze), ou ainda proprietários de imensos celeiros de inhame, a "moeda" da Ibolândia.

Para poder comprar ou pedir emprestados os inhames para replante, o cidadão comum tinha que gozar de crédito junto ao clã. Para isso a força física era indispensável; era necessária para o plantio, para a disputa por terras e para festivais de luta. A coragem e a justiça eram valores também extre

mamente reverenciados. Vê-se então que a riqueza e os feitos heróicos estavam intimamente ligados. Por seu desempenho no clã, um homem poderia receber um máximo de quatro títulos.³⁴

Os "ozos" e os "egwugwus" respondiam pelo clã, quer por uma simples querela entre marido e mulher, ou por alguma decisão mais grave como declarar guerra a uma tribo inimiga. Mas todos os membros da comunidade eram também responsáveis pela tribo. Esta união comunitária, segundo Wren, foi o principal fator para o desenvolvimento da Ibolândia e é um dos temas abordados por Achebe. Diz ele: "nenhum homem, por muito grande que seja, é maior que o seu povo; que nunca alguém tem razão contra a sua tribo".³⁵

A religião é também fundamental para os ibos e está presente em todos os atos diários. A tradicional impõe a adoração a Chukwu, ou Chuku, deidade máxima. Outros deuses também são venerados, como Uchu e Idemili, retratados em *A Flecha de Deus*. Como os iorubás, os ibos têm o seu deus do trovão e das chuvas, Amadi Oha, ou Amadi Ora e, por extensão, ele é também o deus da fertilidade. É capaz de castigar aqueles que rompem as leis do clã.

Embora o sistema social seja patriarcal, dentro da religião tradicional a deusa Ani (Ana, Ala ou Ale) é tão forte e respeitada quanto Chukwu. Ela é a deusa da terra, a rainha do mundo subterrâneo, que dita as regras dos mortos e de todos os ancestrais. É ela quem administra as leis morais do clã e controla a fertilidade do solo.

Segundo Achebe, essa dicotomia, de um deus máxi

mo mas também de uma deusa suprema, é própria da cosmovisão dos ibos. Da mesma forma como não há um chefe só, tampouco se venera uma deidade só. Isso também explica a convivência pacífica entre as diferentes religiões, cultuando deuses representantes do mal ao mesmo tempo que os do bem, seguindo-se tanto os ritos tradicionais como os católicos, protestantes ou maometanos.

Os ibos crêem na reencarnação e no poder que os espíritos dos antepassados exercem sobre os descendentes. O ciclo da natureza, vida - morte - vida, é transferido para todos os atos cotidianos.

De acordo com a tradição ibo, cada pessoa possui seu próprio "chi", ou seja, um deus pessoal, um espírito guardião, que será responsável pelo destino dessa pessoa. Nenhum ser humano pode desejar ser maior que seu "chi". Caso isso aconteça, ou se a pessoa não o respeitar, ela terá a morte como castigo. Esta morte pode ser não só em termos físicos, como também espirituais ou morais, situação que associamos à dos heróis de Achebe: Okonkwo, morte física; Ezeulu, morte espiritual, e Obi, morte moral.

Os ibos são respeitados em todo o continente africano por sua energia, força e autonomia. Sua hospitalidade é também reconhecida, bem como seu tino comercial, desenvolvido desde épocas remotas nas viagens constantes para compras e vendas.

A manifestação artística dos ibos se faz principalmente através do artesanato de madeira, das máscaras entalhadas, representando espíritos, e hoje também através de xilogravuras.



Journal de Jundiaí (24/04/83); *O Diário de Piacicaba* (06/10/1983) e *Correio do Povo*, Porto Alegre (20/05/1983).

¹⁰ Encontramos as duas grafias como corretas: Ibadan ou Ibadã, sendo a primeira a original.

NOTAS

¹ Sewell, "Tragedy", *Encyclopaedia Britannica*, p. 580.

² Aristóteles, *Poética*, cap. VI, p. 247. Todas as referências à *Poética* serão da tradução de Eudoro de Sousa.

³ *Ibid.* In *Person: Achebe, Awolowo, and Soyinka* at the

⁴ "Comentário" de Eudoro de Sousa, referente ao capítulo VI da *Poética*, p. 283.

⁵ Goldmann, *Racine*, p. 14.

⁶ Este termo é utilizado pela tradutora em *O Mundo se Despedaça*; refere-se ao vocábulo "Iboland" de *Things Fall Apart*.

⁷ As traduções referentes a essa obra são da autora deste trabalho, bem como as citações das obras dos críticos de Achebe.

⁸ "Achebe must still be regarded as the anglophone African novelist of most considerable stature." In: Ravenscroft, A., "Achebe, Chinua", in *A Guide to the Twentieth Century Literature in English*, p. 2.

⁹ A data de nascimento de Achebe é 16 de novembro de 1930. É este o ano que encontramos em todas as suas biografias, nos seus próprios livros e nas obras de seus críticos, como G.D. Killam, em *The Writings of Chinua Achebe*, p. 9; Gerald Moore, em *Twelve African Writers*, p. 122 e C. L. Innes and Bernth Lindfors, em *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, p. 1. Todavia, a data indicada na contracapa da tradução de *O Mundo se Despedaça* é 1931, e que também aparece em alguns artigos de jornais nacionais, como:

Jornal de Jundiaí (24/04/83); *O Diário de Piracicaba* (06/10/1983) e *Correio do Povo*, Porto Alegre (20/05/1983).

- ¹⁰ Encontramos as duas grafias como corretas: Ibadan ou Ibadã, sendo a primeira a original.
- ¹¹ Killam, *The Writings of Chinua Achebe*, p. 9.
- ¹² Apud Lindfors, *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, p. 1 - "... at the crossroads of cultures".
- ¹³ De acordo com informações colhidas verbalmente junto à Embaixada da Nigéria, em outubro de 1987, fornecidas pelo Adido Cultural.
- ¹⁴ Morel, *In Person: Achebe, Awoonor, and Soyinka at the Washington University*, Class discussion, p. 38 - "Literature is a political thing".
- ¹⁵ *Ibid*, p. 30.
- ¹⁶ Wren, *Achebe's World*, p. 8.
- ¹⁷ Moore, *Twelve African Writers*, p. 127.
- ¹⁸ Achebe, "Preface to Second Edition", in: *Arrow of God*.
- ¹⁹ Killam, *The Writings of Chinua Achebe*, p. 88.
- ²⁰ Lindfors, and Innes, *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, p. 4. - "As several critics have remarked, the novels can be seen like a tetralogy."
- ²¹ Irele, "The Tragic Conflict in the Novels of Chinua Achebe", in: *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, p. 20 - "Achebe's three novels form one continuous stream - they amount in fact to a trilogy. They are also unified by a common purpose revealed in the very nature of his narrative method."
- ²² Publicado pela Third Press, N.Y., 1972, com ilustrações de Per Christopher. Há outra edição, com ilustrações de Adrianne Kennaway, publicada em Nairobi, Quênia.
- ²³ Revista *Présence Africaine*. Edição bilingüe, 31, 59, 1966,

pp. 135-140.

²⁴ Todos esses artigos se encontram em seu livro *Morning Yet on Creation Day*.

²⁵ In: *The Conch*, Vol. 1, Paris, March 1969.

²⁶ Edited by Chinua Achebe and Dubem Okafor. Enugu, Nigeria, Fourth Dimension, 1978.

²⁷ Achebe, Ojukwu et Alli. *Biafra*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1968.

²⁸ Lindfors, and Innes, *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, p. 297.

²⁹ Para a elaboração desse item, valemo-nos principalmente dos trabalhos dos seguintes autores:

(Anônimo). *Aspectos da Cultura da Nigéria*.

_____. *História Sucinta da República da Nigéria*.

_____. *Informações Básicas sobre a Nigéria*. (Obras cedidas pela Embaixada da Nigéria - Departamento de Divulgação - Brasília e Rio).

Barbosa, F. - "Nigéria", *Mirador XVIII*.

Bolorunduro, H. - *Comprehensive Notes, Questions and Answers on Things Fall Apart*.

Ferraz, A. "Nigéria", *Mirador XVIII*.

Guimarães, A. "Nigéria", *Mirador XVIII*.

Pereira, J. "Nigéria", *Mirador XVIII*.

Udo, R. "Nigeria", *Encyclopaedia Britannica*.

Williams, R. *Nigeria ... Background Information*.

Além das informações verbais em entrevista com o adido cultural da Embaixada da Nigeria, Mr. Victor Hallday, em outubro de 1987, em Brasília, e com Mr. Steve Ejabefio, Consul da Nigéria no Rio de Janeiro.

³⁰ Barbosa, "Nigéria", *Mirador XVIII*.

³¹ *História Sucinta da República da Nigéria*.

³² Koogan, "Biafra", *Pequeno Dicionário Enciclopédico*, p.1006.

- ³³ No livro *O Mundo se Despedaça*, a tradutora mantém o termo "compounds". Em *A Flecha de Deus*, edição de Portugal, os tradutores se utilizam do vocábulo "conjuntos".
- ³⁴ Há alguns estudos que aceitam um quinto título, mas quase impossível de ser alcançado. Wren e Bolorunduro discutem esse tema.
- ³⁵ Achebe, *A Flecha de Deus*, p. 255.

B - Origem

Dadas as características próprias desta dissertação, passaremos agora à análise da natureza e evolução da tragédia.

A tragédia como gênero teatral, na cultura ocidental, teve sua origem na Grécia; mas o sentimento trágico já existia, ainda que inconscientemente, em outras culturas anteriores, manifestado em jogos dramatizados. Dois elementos se mantiveram desde este período primitivo: o mímico e o patético. Imitar, ficticiamente, uma ação real, representando-a, é um ato próprio da imaginação humana: "O imitar é congê-

mito do "homem", diz Aristóteles".

Coube aos gregos o início dessa teatralização. Utilizaram principalmente os santuários helênicos, formando uma espécie de quadros vivos, apenas indicando o jogo das paixões, ou seja, o elemento essencialmente trágico. Só mais tarde é que as representações religiosas, com o elemento patético mais desenvolvido, a piedade, o terror e o entusiasmo, podem ser consideradas como esboço da tragédia.

II - EVOLUÇÃO DA TRAGÉDIA ³⁶

A origem da tragédia, embora ainda não tenha sido determinada, parece ter suas raízes, de acordo com um consenso entre os historiadores, antropólogos, filósofos e filólogos, nos rituais realizados em homenagem a Dioniso, deus do vinho e da fertilidade. Representando as forças vitais da natureza, Dioniso morre e renasce na primavera. Assim, havia aspectos tristes, de dor profunda, concomitantemente à alegria e ao prazer. Esse contraste brusco e intenso conduzia à emoção, ao

Dadas as características próprias desta dissertação, passaremos agora à análise da natureza e evolução da tragédia.

A tragédia como gênero teatral, na cultura ocidental, teve sua origem na Grécia; mas o sentimento trágico já existia, ainda que inconscientemente, em outras culturas anteriores, manifestado em jogos dramatizados. Dois elementos se mantiveram desde este período primitivo: o mímico e o patético. Imitar, ficticiamente, uma ação real, representando-a, é um ato próprio da imaginação humana: "O imitar é congê-

nito no homem", diz Aristóteles³⁷.

Coube aos gregos o início dessa teatralização. Utilizaram primeiramente os santuários helênicos, formando uma espécie de quadros vivos, apenas indicando o jogo das paixões, ou seja, o elemento essencialmente trágico. Só mais tarde é que as representações religiosas, com o elemento patético mais desenvolvido, incitando à dor, à piedade, ao terror e ao entusiasmo, podem ser consideradas como esboço da tragédia.

A origem da tragédia, embora ainda não bem determinada parece ter suas raízes, de acordo com um consenso entre os historiadores, antropólogos, filósofos e filólogos, nos rituais realizados em homenagem a Dioniso, deus do vinho e da fertilidade. Representando as forças vitais da natureza, Dioniso morre no outono e ressurge na primavera. Assim, havia aspectos tristes, de dor profunda, concomitantemente à alegria e ao prazer. Esse contraste brusco e intenso conduzia à emoção, ao jogo das paixões e a uma metamorfose constante que geravam o êxtase (estar-fora-de-si) e o entusiasmo (estar-tomado-pelo-deus). A violência das paixões, o terror e a piedade, elevados ao mais alto grau, constituem, a partir daí, o elemento eminentemente trágico.

As transformações de Dioniso colocaram-no como o deus da metamorfose e, por extensão, o deus da máscara, essência da arte cênica. Tanto os atores como os espectadores se "transformam" nos seres representados. Na festividade em honra a esse deus havia sempre a presença de um bode, animal



preferido por ele e que era sacrificado em sua homenagem. O som que ele emite ao morrer é pungente e trágico. Daí a origem etimológica da palavra "Tragédia", do grego "tragôidía", na qual "trágos" significa bode, e "ôdê", canto.

Conta ainda outra lenda que Dioniso ensinou a Icário o cultivo da vinha e um bode a comeu. Para castigá-lo, ele foi morto e os vinhateiros dançaram e cantaram em cima do seu corpo. Os que permaneceram até o final receberam a carne do bode e a pele cheia de vinho. Baseados nesta lenda, o bode tornou-se o prêmio a que os ganhadores dos festivais faziam jus.

Além dessas duas possíveis origens do termo "tragédia" há também indícios de que os atores das peças representadas mais tarde se vestiam com a pele de bode.

Como manifestação poética, segundo Aristóteles, a tragédia é o resultado de um processo de transformação, cujo início são os "autos de sátiros", farsas bucólicas, burlescas, mas que nada têm a ver com a comédia ou a sátira. Afirma ainda Aristóteles que a tragédia originou-se do ditirambo, canto hínico e fervoroso de um coro dançante. Muitos deles invocavam Dioniso utilizando também uma flauta, instrumento predileto do deus. Portanto, em sua forma primitiva, a tragédia está inegavelmente ligada aos rituais e festividades que louvavam a Dioniso. Mesmo na fase clássica a presença dele se fazia notar, pois havia no meio da orquestra um altar em sua homenagem, e o coro dionisíaco permanecia como núcleo ritual do culto.

O nome de ditirambo atribui-se a Árion de Methysse, século V a.C., significando um canto trágico, versificado e entoado por "sátiros", cuja poesia, do gênero lírico coral, consagrava o deus Dithyrambos. O mais famoso desses cantos é o "Canto das Mulheres de Élida", invocando Dioniso.

A tese de Aristóteles, que diz que a tragédia adveio do ritual dedicado a Dioniso e do canto ditirâmico entoado pelos sátiros, quando um deles, improvisando um canto diferente, esboçava o papel de "respondedor", foi combatida por estudiosos da chamada escola de Cambridge, baseados em pesquisas da antropóloga Jane Ellen Harrison e de William Ridgeway. Afirmavam eles que a tragédia teria nascido de danças mímicas de atores mascarados que homenageavam heróis mortos³⁸. A essência do trágico estaria contida no ritual fúnebre.

Nem todos aceitaram essa nova tese, como afirmam Carpeaux e Rosenfeld, e uma outra, criada por Martin Nillson, sugere a reconciliação entre a de Aristóteles e as demais: a tragédia teria nascido da união de lamentações fúnebres com o culto a Dioniso³⁹.

O tirano Pisístrato (560-527 a.C.) elevou a adoração a Dioniso à condição de culto oficial de Atenas, utilizando o ditirambo de Arion, e convidou Téspis para organizar as festas, chamadas "Dionísias urbanas". De acordo com a tradição grega, foi Téspis o inventor da tragédia, embora Epígene seja citado como seu precursor. Contudo, nenhuma inovação nem tampouco outros elementos especiais são atribuídos a es-

te último, nem mesmo a outros poetas da região do Peloponeso, onde vivia Epigene. É na Ática, península onde está a cidade de Atenas, que encontramos a tragédia como um gênero novo de grande importância.

O primeiro festival das Dionísias foi realizado em 530 a.C., sob a direção de Téspis e repetia-se anualmente na primavera, durante seis dias. Téspis inovou, colocando alguém que respondia ao coro. O ditirambo, que antes era constituído de gritos de dor e sons elementares, tomou aos poucos feições líricas, comovendo as multidões. Neste esboço da tragédia clássica temos um prelúdio narrativo, às vezes, divisões em cenas, e um lamento final, culminando no desfecho; de um lado o coro e de outro o narrador, que logo havia passado do canto à declamação. Este narrador torna-se-á mais tarde o ator trágico propriamente dito.

Para os festivais eram selecionados autores de valor, para que competissem entre si. Cada qual apresentaria três tragédias, geralmente uma trilogia, e por fim um auto satírico. Seria, pois, de sua responsabilidade, uma tetralogia.

Téspis foi o primeiro vencedor (534 a.C.) e provavelmente assumiu a função de respondedor. Cabe-lhe a mudança da máscara animalesca pela humana, como também a primeira máscara feminina em cena e seu nome já era conhecido desde 560 a.C.

O diálogo fez-se necessário quando o narrador transformou-se em ator. Dialogava com o coro, num canto al-

ternado, de forma lírica. Podia ser também uma troca de queixumes, ou, o coro cantava sozinho e o ator participava com uma espécie de melopéia. Se havia o diálogo, ao invés do canto, a própria natureza das coisas orientava a que tipo de métrica recorrer. Segundo Aristóteles, o metro da tragédia primitiva foi o tetrâmetro trocaico, "porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança"⁴⁰, e não havia pa-péis definidos, sendo tudo mais ou menos cantado. A métrica mais adequada à fala, "ao ritmo natural da linguagem corrente", era o iambo⁴¹.

Têm sido também relacionados com a tragédia os poemas épicos *Ilíada* e *Odisséia*, atribuídos a Homero, "pai da tragédia", segundo Lesky⁴². Diz ele que em Homero já havia o germe da tragédia com seus cantos grandiosos enaltecendo o herói vencedor, mas que surgira do "fundo escuro da morte". Essa tensão na poesia heróica indica um momento trágico, em-bora o homem seja sempre colocado apenas face aos deuses. A cadeia de acontecimentos com que a vida é encarada na literatura épica empresta-lhe um sentido trágico por ser calcada em um encadeamento não só de acontecimentos, mas também de personagens e de suas motivações⁴³.



2 - Da tragédia clássica à tragédia moderna

Tragédia Clássica

Falemos agora dos principais autores da Grécia, já na fase da tragédia clássica. O primeiro tragediógrafo de quem se conservam várias obras integralmente é Ésquilo. Todavia, diz-se que oito autores o antecederam, cujas obras se perderam. Torna-se, portanto, difícil aquilatar a qualidade delas ou a magnitude de seus autores. De Téspis nada nos chegou do original. Alguns fragmentos de suas obras foram refeitos por poetas eruditos, mas sem valor comparável à criatividade que nele supomos. Sabemos da existência de Querilo, Pratinas e Frínico, que impulsionaram o gênero trágico, participando também dos festivais.

Quanto a Ésquilo (525-456 a.C.), sabemos que foi o introdutor de um segundo ator, tornando a dramatização mais intensa. Reduziu de cinquenta para doze o número de pessoas que integravam o coro. Outras inovações também lhe são atribuídas, como cenários mais ricos, túnica larga, os coturnos, o penteado alto e a máscara, feita de um tecido tipo linho, pintada com traços severos e heróicos. A ele se atribui o marco que dá início à tragédia grega na fase clássica, cujas características são: uma peça séria e conclusa, baseada na lenda heróica, poeticamente elaborada para a representação

teatral por meio de um coro de cidadãos e de dois ou três atores⁴⁴. Este terceiro ator foi introduzido por Sófocles.

Os maiores trabalhos de Ésquilo foram a trilogia *Oréstia* (*Agamemnon*, *Choephoroe* e *Eumenides*) e *Prometeu Acorrentado*, primeira parte de uma trilogia da qual as outras duas partes se perderam. Sua cosmovisão é teocêntrica e nele a fé faz parte de uma ordem única, condicionada pelos deuses. Seus heróis são lineares, utilizando a trilogia para melhor demonstrar o drama de uma mesma família, como na *Oréstia*, que por sua vez está inserida na vida mítica universal. Escreveu cerca de noventa peças, chegando ao nosso conhecimento apenas sete, sendo *Os Persas* (472 a.C.) considerada por muitos a sua primeira obra. Nas suas tragédias o sofrimento é tido como inevitável, a perda é irreparável, e é através do sofrimento que o homem aprende, conhece seu mais alto grau de humanidade. Suas peças, assim como as dos seus seguidores, abrem caminho para a tragédia como instrumento didático, proporcionando uma noção educativa não só sobre os heróis e sobre a história e os mitos, como do próprio ser humano, e seus questionamentos mais íntimos.

O segundo tragediógrafo mais importante desta fase é Sófocles (496-406 a.C.). Altamente considerado por Aristóteles, que toma sua peça *Édipo Rei* como o melhor exemplo de tragédia, na *Poética*⁴⁵.

Sófocles ganhou o prêmio nos festivais por vinte vezes e jamais classificou-se abaixo do segundo lugar. Apenas sete, das suas cento e vinte e cinco obras, remanesceram.

Ele é considerado o mediador entre Ésquilo e Eurípedes. Se o primeiro tendia para uma verdade no seu mais alto nível a fim de resolver as tensões trágicas, Eurípedes apresentava uma ironia amarga, sarcástica, que desintegrava o indivíduo. Sófocles, também com uma visão teocêntrica como Ésquilo, via, porém, os deuses mais distantes, o homem mais solitário. Para ele não havia a ordem universal coerente e significativa que vemos em Ésquilo. Na sua religiosidade há um certo ceticismo. Atribuindo maior importância ao indivíduo e às relações interindividuais, ele diminuía o papel do coro, embora tenha elevado para quinze o número de coreutas. Tornou o diálogo mais importante, a ação mais rápida e melhor articulada. A liberdade de ação do herói é maior do que nos escritores anteriores. Édipo, embora destinado pelo oráculo a matar seu pai e a se casar com sua mãe, era livre para optar, para levar a cabo cada uma de suas intenções. Através do seu sofrimento ele aprende a respeito da condição humana e suas vicissitudes.

A pergunta de Sófocles, segundo Sewall, não é como ou por que tal desgraça ocorreu, mas sim, dadas as circunstâncias, como um homem deve se comportar, o que deve fazer. Na peça *Édipo em Colono*, Sófocles dá continuidade ao sofrimento do protagonista, mas mostra sua crença na capacidade humana de transcender os males, internos ou externos, dentro de sua própria condição. Dá-nos a dimensão da vida e é esta transformação de um homem para uma vida autêntica, que é realizada através do sofrimento. A morte, física ou mental, é um renas-

cimento que permite maior compreensão da alma.

Eurípedes (485/480-406 a.C.), o terceiro dos grandes tragediógrafos, tende a uma cosmovisão antropocêntrica. A medida de todas as coisas não reside mais na divindade, mas sim no homem. Diferencia seus personagens com uma psicologia quase realista, não dando grande importância aos deuses nem aos mitos. Os deuses, entretanto, podem aparecer de repente (*deus ex machina*), e o destino, antes sagrado, é para ele mero acaso. Nas suas obras, além dos problemas políticos, comuns às tragédias gregas, surgem os sociais, discutindo inclusive o papel da mulher. A neutralidade com que trata a moral e a justiça confunde o espectador. *Medéia* pode ter seu ato de violência explicado psicologicamente. Vista como uma personagem de caráter mau, é, ainda assim, uma grande personagem. Os deuses para Eurípedes são destruidores, derrubando os homens por mero capricho. Para Aristóteles, ele é o mais trágico dos tragediógrafos⁴⁶.

A tragédia, como diz Sewall⁴⁷, para os gregos significava um instrumento de aprendizagem e de auto-conhecimento. Questionava o papel do homem no universo, a razão de tanto sofrimento, o porquê das dicotomias bem e mal, liberdade e necessidade, verdade e engodo. A quem caberia a responsabilidade maior? Aos deuses, ao acaso, ao destino, ou ao próprio homem? Deixava entrever que o orgulho e a arrogância traziam sempre sofrimento. A atmosfera que existia nas apresentações gregas tendia mais a uma cerimônia religiosa que a um espetáculo de lazer.

O coro, lembra-nos Rosenfeld⁴⁸, exercia inúmeras funções e, entre estas, a de representar a *polis*, o coletivo, era a mais importante. Ele ampliava a ação, indo além do conflito individual. A *polis*, por sua vez, simbolizava a ordem universal e cabia ao coro elevar essa ordem a uma escala cósmica. O coro seria, por assim dizer, uma opinião pública que comentava, interpretava e atribuíia valores. Contudo, poderia também representar o espectador ideal, como se esperava que a peça fosse apreciada. Ou poderia ainda ser o coro o portavoz do autor. Era também sua função desenvolver a alma religiosa do povo e insistir nos valores conservadores. Caso o herói não aceitasse as convenções tradicionais, estabelecia-se uma tensão, trágica por excelência, e o atrito entre ele e o coro significava o mesmo que entre o indivíduo e a sociedade.

O coro manteve-se, durante a fase clássica, independente do autor ou do lugar, como uma das partes primordiais. Era o primeiro elemento a entrar solenemente ("párodos") e da mesma forma cabia-lhe o encerramento do espetáculo, retirando-se com a mesma pompa ("exodos"). Através dos estâsimos ("stásima") ele separava as ações, que eram encenadas, em diversos episódios dialogados, que mais tarde seriam designados como atos⁴⁹. O *kommós* constituía um canto lamentoso da orquestra e da cena a um tempo⁵⁰.

O envolvimento de toda a comunidade e a seriedade com que os temas relativos a ela eram apresentados são dois elementos que permanecem até hoje como característicos da

tragédia⁵¹, e que, juntamente com a função do coro, recebem uma atenção especial ao tratarmos das obras achebianas.

Após a fase clássica, cujas maiores expressões foram Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, houve um hiato até uma retomada da grandiosidade da tragédia que ocorreu na Inglaterra, no período em que reinaram Isabel I e Jaime I (1558-1625). Nesse ínterim apenas a cultura latina produziu alguns trage-diôgrafos. O mais representativo e o único de quem restaram algumas obras, sem contudo nivelar-se à magnitude dos gregos, foi Sêneca (4 a.C.-65 d.C.). Escreveu nove tragédias, sendo a maioria delas adaptação de temas e modelos gregos, como sua obra *Édipo*, baseada no *Édipo Rei* de Sófocles, embora tenha sido Eurípedes o que mais influenciou as peças latinas. Estas, ao contrário das gregas, não se destinavam à encenação, o que era considerado vulgar. O drama sério era destinado apenas à leitura⁵². Suas tragédias foram escritas para serem recitadas, embora, hoje, sejam encenadas.

As tragédias de Sêneca, em verso, enfatizavam o sobrenatural, com uma atmosfera de magia e de horror e a linguagem era hiperbólica. O primeiro elemento influenciou o teatro de Shakespeare, com bruxas e fantasmas, e o segundo, as peças barrocas do século XVII, principalmente as dos dramaturgos espanhóis Lope de Vega e Calderón de La Barca.

As obras trágicas do latino Sêneca foram fontes de inspiração para autores de épocas posteriores, como o inglês Shakespeare no período elizabetano (Inglaterra), Calderón de La Barca no período barroco (Espanha), e Corneille no perío-

do neoclássico (França), este último por sua análise do homem, sobrepondo a razão ao conhecimento transmitido pelos deuses ou oráculos.⁵³

Do período elizabetano, Shakespeare (1564-1616) é o maior trágico, embora, de acordo com as definições greco-francesas, suas obras não pudessem ser consideradas verdadeiras tragédias, uma vez que fogem aos padrões essenciais de Aristóteles. As peças de Shakespeare, como se sabe, estendem-se por amplos espaços e tempo, havendo ações paralelas. Aparecem personagens de baixa posição social, o que não ocorria na Grécia, e algumas cenas cômicas e grotescas surgem em pleno desenvolvimento da ação trágica, o que não encontra justificativa na *Poética*. Mas há analogia com as peças gregas, principalmente "no que se refere à terrível substancialidade do mal e ao questionamento dos valores tradicionais teocêntricos, em face do surgir de novos valores"⁵⁴. Podemos exemplificar com o *Rei Lear* e *Macbeth*, baseados nos protótipos da dramaturgia grega, heróis de alta estirpe que representam a sociedade e que aprendem sobre a natureza humana através do sofrimento. Nessas peças, como em *Otelo*, as forças do mal, uma vez presentes, seguem seu rumo e determinam o destino dos personagens.

Embora Shakespeare fosse o melhor, o primeiro autor desse período elizabetano, e que mais se assemelhava tradição grega, foi Christopher Marlowe (1564-1593), poeta dramático. O *Doutor Fausto* perpetua o conflito entre tradição e individualismo, ainda que de uma forma introspectiva.



Em 1642, os puritanos fecharam os teatros na Inglaterra, com evidente prejuízo para o desenvolvimento da poesia trágica.

Os elementos essenciais da tragédia desse período, como violência, loucura, ódio e luxúria, logo perderam seu valor simbólico; foram transformados em melodrama e sensacionalismo, numa mistura de comédia e farsa.

Foi só em 1671 que a tragédia retomou seu espírito grave e sério, com a peça de John Milton, *Sanson Agonistes*, lembrando Ésquilo tanto na forma, como no tema. Na França, Corneille e Racine tentavam também reintroduzir o teatro trágico dos gregos. Iniciava-se assim o período neoclássico, cujas obras *Le Cid* (1637), do primeiro, e *Bérénice* (1670), do segundo, constituem os marcos mais importantes. Não havia a pompa do teatro elizabetano, pois os autores franceses submeteram-se à disciplina dos modelos gregos. Seguiam as regras aristotélicas, interpretadas de maneira mais restritiva, acrescentando à unidade de ação, prescrita por Aristóteles, a de tempo — por ele apenas citada descritivamente — e a de lugar, no que acompanharam as normas já expostas por Castelvetro em 1570.⁵⁵

O principal tema dos neoclássicos era o conflito entre a paixão e a razão. Esta representava a obrigação e era preconizada pelos moralistas. As normas morais não eram criticadas ou questionadas, como em Ésquilo ou em Marlowe.

As peças de Racine, como as gregas, só apresentavam personagens de alta estirpe, que buscavam respostas para

os dramas humanos. Sua obra *Phèdre* (1677), sob a influência de Eurípedes, foi escrita para uma platéia intelectual e aristocrata, constituindo um modelo de perfeição estrutural e aprofundamento da psicologia da paixão mórbida e da ambivalência do amor⁵⁶.

A Corneille se deve o mérito de ser o ancestral do drama moderno, por haver introduzido a ação psicológica, a luta de vontade heróica que triunfa sobre a paixão⁵⁷. Mas vemos também em Sêneca o germe da tragédia moderna na sua preocupação em individualizar os conflitos universais e inerentes ao homem, bem como o novo tipo de leitor que então surgia. Sêneca foi o primeiro a tratar os heróis trágicos com maior distanciamento dos mitos. Seus heróis apresentam traços mais humanos.

A Alemanha, durante o período do romantismo, no final do século XVIII, também produziu dramaturgos de valor, como Goethe (1749-1832) e Schiller (1759-1805); cujas obras principais são, como se sabe, *Fausto* e *Guilherme Tell*.

Os escritores dessa época tentaram imitar o inglês Shakespeare, mas fracassaram. Em *Maria Stuart* (1799), Schiller reintroduziu o coro, esperando reconciliar-se então com um classicismo moderado, disciplinando os excessos do romantismo. Mas suas obras, geralmente de cunho histórico, não fazem jus ao gênero trágico.⁵⁸

A partir do final do século XVII, a tragédia apresentou um eclipse, sendo Dryden (1631-1700) um dos últimos escritores a exprimir as complexidades humanas, através da

argumentação emocional. A razão para esse declínio é devida, em parte, à política da Restauração na Inglaterra, ao desenvolvimento da ciência e ao Iluminismo em toda a Europa. A ascensão da classe média na economia, a tendência ao deísmo na teologia, e o surgimento do romance na literatura também foram responsáveis pela mudança. Mesmo as peças que eram apresentadas como tragédias, já não podiam ser caracterizadas como tal. Algumas obras tendiam mais ao melodramático, como as do romantismo francês, com Vitor Hugo e Alexandre Dumas, pai.

A Tragédia Moderna

Em 1731, com a encenação da peça *The London Merchant*, de George Lillo (1693-1739), tem início um novo desenvolvimento para a tragédia: são os dramas burgueses, que afloram intensamente em Ibsen, no final do século XIX. O tema e os elementos são indiscutivelmente trágicos, mas a forma de apresentá-los é outra. A prosa toma o lugar do verso e o herói, antes pertencente à elite social, representando a comunidade, agora se individualiza e os seus conflitos são meramente burgueses. Antes, os heróis burgueses só poderiam fazer parte das comédias ou das farsas, próprias para representar "o povo". Mas nas novas peças burguesas o sofrimento do herói, ou anti-herói, é tão intenso quanto nas tragédias clássicas.

sicas. O que difere é a representação desse sofrimento, antes solene, grandiosa, com uma certa distância mítica, e agora com conflitos mais íntimos, mais ligados à realidade cotidiana do homem comum, até mesmo do proletário, importando não a classe social, mas sim o ser humano num sentido mais transcendente.⁵⁹

As peças do norueguês Henrik Ibsen (1828-1906), com tendências naturalistas, desenvolviam temas que representavam a sociedade: ambição e hipocrisia. Os heróis lutam contra esse mundo, mas descobrem que eles, da mesma forma que a sociedade, herdaram o caráter mentiroso, inautêntico e, por isso, destrutivo. Ibsen é considerado o primeiro dramaturgo da era moderna, individualizando problemas universais, como em *Pilares da Sociedade*, *A Casa das Bonecas*, *Peer Gynt*, *O Inimigo do Povo* ou *Hedda Gabler*, onde "o grande drama da vulnerabilidade da existência humana não perdeu nada da violência do seu impacto".⁶⁰

A Ibsen segue-se o sueco August Strindberg (1849-1912), por ele influenciado, sem prejuízo, porém, de sua marcante individualidade. Seus ataques à religião, à moral e à política relembram Ibsen. Sua atenção, todavia, é desviada de uma forma extremamente subjetiva, para os efeitos destrutivos de um mau ajustamento sexual. Suas peças mais conhecidas são *Senhorita Júlia*, conflito entre sexo e classe social, e *O Pai*.⁶¹

Nos Estados Unidos, Eugene O'Neill (1888-1953) foi o primeiro a escrever tragédias para o teatro, depois de um

longo período de ausência desse gênero. Para ele, marcado pelo pessimismo, o sentido da vida se resume na tragédia. A idéia de destino, na Grécia, ele transferiu para a idéia do subsciente, dentro de uma visão freudiana, escrevendo, entre outras obras, a trilogia *Electra Enlutada*, seguindo o modelo da *Oréstia*, de Ésquilo. Os personagens revelam a presença de forças desconhecidas e incontroláveis que seriam responsáveis por seu comportamento. Na tragédia clássica eram as forças do mal, em um nível metafísico; nas peças de O'Neill são condicionamentos psicológicos que acarretam o conflito.

(1840 - 18) Outros dramatas americanos levaram ao palco o sentimento trágico. Desses, um dos mais notáveis foi Tennessee Williams (1914-) com *Um Bonde Chamado Desejo*, onde a personagem central se desintegra ante pressões sociais e psicológicas.

Mostramos assim, a partir de meados do século XIX, ao que chamamos de tragédia moderna. Vimos, no decorrer deste trabalho, desde o sentimento trágico latente no ser humano, à tragédia clássica, oriunda do ditirambo. Era então uma peça encenada com pompa e seriedade, utilizando como meio de expressão a poesia, o que, de uma maneira geral, permaneceu nas obras dos períodos seguintes: elizabetano, barroco, neo-clássico e romântico. No entanto, no século passado, como mostramos, surgiu um novo meio: a prosa, mas ainda em forma de teatro, através da encenação e do diálogo, nas peças de diferentes autores.

Dando continuidade à evolução da tragédia, encon-



tramos hoje uma nova maneira de se manifestar o mesmo caráter trágico dos tempos antigos: trata-se do romance. O livro *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), da inglesa Emily Bronte, como observa Sewall, marca um novo tempo. Nele se encontram as terríveis divisões da alma humana, seus conflitos, personagens a um só tempo violentos e piedosos e o amor que pode tanto criar como derrotar. O destino mantém-se como uma força poderosa, às vezes maligna.

Essa mesma força, incontestável e insuperável, encontramos na visão pessimista dos romances de Thomas Hardy (1840 - 1888). O cenário rural de suas obras pode ser comparado àquele dos teatros gregos, tal a sua austeridade que contribui para uma maior intensidade e penetração. Em *The Mayor of Casterbridge*, a contínua ascensão do protagonista Henchard é inevitavelmente seguida por sua queda. Hardy demonstra com isso que o destino é mais forte do que a vontade ou a capacidade que o homem possui e, portanto, a sua busca pelo sucesso torna-se uma luta inglória, sem valor.

Joseph Conrad (1857 -1924), nascido na Polônia, mas educado na Inglaterra, escreveu suas obras em inglês, entre elas *Lord Jim*, romance primeiramente concebido em forma de conto. Nele, o autor explora, de maneira profunda, as ambigüidades que os problemas da honra, da culpa, da expiação e do heroísmo encerram. Em *The Heart of Darkness*, o tema moral é desenvolvido de tal sorte que é impossível, para o homem, resolver-se pelo bem ou pelo mal.⁶²

Paralelamente, temos na Rússia, Fiodor Dostoiévski

(1821 - 1881), que revela um mundo paradoxal, cujos personagens se vêem alienados, desprovidos de identidade. Sua análise da sociedade de transição reflete-se em seus heróis que se encontram entre um mundo repleto de crenças ortodoxas já existentes e um outro, onde o individualismo intenso marca a modernidade. O conflito se dá a nível humano e psíquico. A sua época, Dostoiévski foi o escritor que mais se importou com a força do subconsciente. Os heróis de *Crime e Castigo* e de *Os Irmãos Karamazov* representam a visão trágica com que o autor recobre suas obras.

Nos Estados Unidos, vários romancistas possuíam a visão trágica da luta do homem contra seu próprio destino, ou contra forças espirituais ou psicológicas, e também a dos conflitos insolúveis, aqueles que se encontram entre dois valores extremamente importantes. Um exemplo é Nathaniel Hawthorne (1804 - 1864) que em *The Scarlet Letter*, apresenta uma heroína com um conflito entre valores morais e sua paixão pelo amante, tornando sua vida impossível. Coloca-se por isso, em um isolamento trágico.

Outro escritor americano, Herman Melville (1819-1891) ao escrever *Moby Dick* retoma certos aspectos do inglês Shakespeare, como em alguns capítulos apresentados em forma dramática e com o protagonista sendo um tipo remanescente entre a figura bíblica de Jó e o personagem shakesperiano de Lear em busca de justiça. A imagem do Capitão Ahab, procurando a verdade como Édipo, de Sófocles, acrescenta traços trágicos à obra.



na época O homem de hoje se vê pressionado pela sociedade, sem, contudo, sentir-se totalmente integrado nela. A reificação do ser humano sufocou parte das características que lhe são inerentes. Os conflitos humanos, hoje, manifestam-se de várias maneiras, mas sempre mais individualizados: é o homem contra si próprio, embora paradoxalmente, ele seja um produto do seu meio, ou melhor, da sociedade. Na Grécia Antiga, esse paradoxo se encontrava no questionamento sobre as divindades: se os deuses criaram os homens por que permitiam que eles sofressem tanto, se lhes era negada a força para lutar contra o destino?

A visão de mundo dos gregos era diferente da nossa, entendendo visão do mundo como um "conjunto de aspirações, de sentimentos e de idéias que reúnem os membros de um grupo (mais freqüentemente, de uma classe social) e os opõem aos outros grupos"⁶³. E como todos os fatos humanos são históricos, e por isso dinâmicos, a maneira de imitá-los, também se modificou⁶⁴. Assim, diferentes visões da realidade implicam necessariamente em diversidade de conteúdo e de forma. Fatores de ordem sociológica ou sócio-cultural, a natureza do público (leitor ou espectador) a que se destina a obra e a estrutura da sociedade na qual os gêneros literários são desenvolvidos ou cultivados, são dados que interagem na evolução das manifestações artísticas. Senão, vejamos: na Grécia Clássica havia o envolvimento da comunidade em quase todos os afazeres cotidianos; era, pois, natural que o drama encenado fosse mais aceito do que o destinado apenas à leitura, como

na época de Sêneca. Isto porque no teatro, "o público é o espectador, que se congrega com outros homens, para assistirem juntos à representação da obra dramática"⁶⁵. Já as tragédias de Sêneca visavam apenas ao público aristocrático, preocupando-se mais com a narrativa. Em Shakespeare a grandeza da encenação é tão importante quanto nos teatros gregos.

Com os dramaturgos neoclássicos encontramos uma outra cosmovisão: o homem é visto não só como um produto dos deuses, mas dotado de forças internas (as psicológicas), e forças externas (as sociais), tão poderosas quanto as divindades.

Na modernidade, o homem se vê cada vez mais individualizado, mais distante dos mitos e mais solitário. O herói, antes de alta estirpe, nivela-se a qualquer burguês, simples mortal, como nas peças de Ibsen. Esse isolamento gradual do ser humano reflete-se também na forma de expressão artística. Surge o romance que é destinado ao leitor isolado, que "lê a obra segundo seus interesses, a sua disposição de espírito e segundo as suas disponibilidades de tempo".⁶⁶

Em resumo, a partir da metade do século XIX, vemos um novo momento: o período moderno. O que une este aos períodos anteriores é o trágico, que tentaremos analisar no próximo item⁶⁷.

3 - O Trágico

Vimos em Homero um dos primeiros momentos do Trágico: o herói se encontra radioso e vencedor, mas frente a ele há também um mundo coberto de sombras e de vazio^{6 8}. Nessa tensão entre o absoluto e o nada é que reside o momento trágico: é um conflito entre forças opostas, como entre o bem e o mal, a liberdade e a necessidade, a verdade e o engodo. Para Goethe "todo trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico"^{6 9}. A situação se torna de tal modo insustentável que não há possibilidade de um final feliz: o desastre é definitivo. Nesse momento surgem os sentimentos de terror e de piedade que, para Aristóteles, suscitam a catarse, ou seja, a purgação dessas emoções, que é a consequência da tragédia. Aristóteles elaborou a *Poética* como uma teoria da tragédia, a partir do que pesquisara, do que já havia em termos dramáticos. Nela não se encontra uma filosofia do fenômeno trágico, o qual, obviamente, encontrou na tragédia o veículo mais adequado para sua plena manifestação, mas que hoje também podemos encontrar em outros meios de expressão, como no romance, nas epopéias, na música, nas artes plásticas, "às vezes até na comédia, para não falar de tragicidade de situações da vida real"^{7 0}. Segundo Albin Lesky, o conceito do trágico "ultrapassa de longe a sua concretização específica na tragédia"^{7 1}. Com isso o crítico alemão delinea três requisitos básicos para se atingir o grau trágico:

1 - Lesky considera não só o "transe da felicidade à infelicidade"⁷², como supõe Aristóteles, mas, também a altura da queda do herói, o qual, numa visão moderna, não precisa ser um homem de alta estirpe social, mas sim um ser humano num sentido mais transcendente. Para ele o que importa é "a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível"⁷³. Esse movimento descendente implica em ação e deve ser por isso repleto de dinamismo. Havendo apenas a descrição de um fato triste, não existe o trágico. A morte de uma pessoa por atropelamento é apenas triste; para ser trágica, ela tem que ser retratada em ações dinâmicas, conscientes e conflitantes.

Quanto à importância da ação, a fim de se atingir o grau trágico, Aristóteles já afirmava na *Poética*:

... a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, ... e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade.

... mas (os homens) são bem ou mal aventurados pelas ações que praticam.⁷⁴

2 - O grau trágico é "o que designamos por possibilidade de relação com o nosso próprio mundo"⁷⁵. A nossa emoção trágica só é suscitada quando somos atingidos profundamente e a vulnerabilidade da existência humana deve ser mos-

trada com todo o seu impacto.

3 - O último requisito baseia-se na visão grega: o sujeito da ação trágica, que por isso se encontra em um conflito insolúvel, deve ter consciência de seu sofrimento, de sua impotência para ultrapassar os obstáculos que se lhe apresentam. Se o herói se entrega como uma vítima, sem luta alguma, não há o impacto trágico⁷⁶.

A vontade humana tem que ser apresentada no seu desafio às forças do universo e da história. Na tragédia o homem sofre, mas resiste, graças à sua dignidade sublime e indestrutível. O público vê com isso a possibilidade, mesmo que remota, de um sentido, de uma ordem universal transcendente e de uma harmonia absoluta⁷⁷. Nos romances que analisamos vê-se a tentativa dos heróis para superarem o abismo que há entre os mundos da necessidade natural e da liberdade moral, entre o dever e as inclinações dos impulsos. A destruição do herói, ainda que inevitável, deixa transparecer um sentido.

Em termos gregos a tragédia está intrinsecamente ligada ao destino do herói, comprovando que os temas trágicos provinham dos mitos. Contudo, já naquele tempo, se antevia uma delimitação da ordem social que hoje, na época moderna, considera-se válida para as possibilidades do trágico. O elemento essencial e decisivo do trágico se encontra na impossibilidade de escapatória⁷⁸.

Lesky determina ainda três fenômenos que devem ocorrer para que o trágico se instaure⁷⁹. São eles: a visão



cerradamente trágica do mundo, o conflito trágico cerrado e a situação trágica. O primeiro compreende uma "concepção do mundo como sede da aniquilação absoluta, inacessível a qualquer solução", e inexplicável por nenhum sentido, humano ou metafísico. As forças e os valores se contrapõem de maneira absoluta.

O segundo fenômeno, da mesma forma que o primeiro, está incluído na ausência de solução para o conflito que se apresenta. Todavia, nesse caso, por mais fechado que seja o conflito, ele não representa a totalidade do mundo, apenas parcialmente. A solução pode estar contida em um plano superior, talvez metafísico.

O último fenômeno, a situação trágica, é consequência dos dois primeiros, quais sejam: as forças contrárias que surgem para lutar entre si e o desconhecimento da solução por parte do homem com sua consequente incapacidade de resolução. Deparamo-nos assim com a situação trágica, na qual o homem vê sua existência abandonada e prestes a ser destruída. Tudo lhe parece negro e o sofrimento é intenso e necessário. Os sentimentos de piedade e terror são então externados, ocasionando a catarse. Este termo surgiu por influência das ciências médicas, significando alívio ou purgação do excesso dessas emoções. Para Aristóteles, seguindo idéias órfico-platônicas, a catarse está ligada à libertação da alma em relação ao corpo, proporcionando ao espírito a oportunidade de se iluminar, de entender e aprender quanto ao papel do homem no universo. É através da catarse que o espectador, ou lei-

tor, alcança os mais altos graus de sabedoria, tornando-se receptivo a intuições profundas, relativas à essência do homem. Podemos interpretar que, portanto, o objetivo da tragédia não é o sofrimento, mas sim a sabedoria que se alcança através dele e o equilíbrio que se refaz através da catarse.⁸⁰

Mesmo nas tragédias que apresentam uma reconciliação em seu final, como *Édipo em Colono*, de Sófocles, ou a trilogia de Ésquilo, o momento trágico é aquele em que tudo leva a crer que o conflito é insolúvel, ainda que depois os sentimentos de piedade e terror se atenuem.

Para Aristóteles, "a mais bela tragédia, conforme as regras da arte"⁸¹ é aquela que apresenta um enredo (trama) bem estruturado, sem enredos secundários, passando o herói da "dita para a desdita"⁸² e os desenlaces resultam da "própria estrutura do mito, e não do deus *ex machina*"⁸³. A *ex machina* só se deve recorrer em último caso, ou seja, a intervenção dos deuses para solucionar os problemas dos homens diminui a concentração trágica.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Carpeaux, "Tragédia", *Minerva* XX.

⁸² Aristóteles, *Poética*, capítulos XVI, p. 256, e XVIII, p. 258.

⁸³ Apud Rosenfeld e Carpeaux, "Tragédia", *Minerva* XX, p. 10992; e Aristóteles, *Poética*, cap. XIII, p. 252 - "Eurípides revela-se como o mais trágico dos poetas".

⁸⁴ Sewall, "Tragedy", *Bibliotheca*, p. 381.

⁸⁵ Rosenfeld, "Tragédia", *Minerva* XX, p. 10992.

⁸⁶ Carpeaux e Rosenfeld, "Tragédia", p. 10992.

NOTAS

- ³⁶ Procuraremos sintetizar os fatos relativos às origens e desenvolvimento da tragédia valendo-nos principalmente dos trabalhos de:
Carpeaux e Rosenfeld, no verbete "Tragédia", *Mirador* XX;
Conversi e Sewall, no verbete "Tragedy", *The New Encyclopaedia Britannica* XVIII;
Lesky, *A Tragédia Grega*;
Shiller, *Teoria da Tragédia*;
Touchard, *Dioniso: apologia do teatro*.
- ³⁷ Aristóteles, *Poética*, cap. IV, p. 243.
- ³⁸ Carpeaux, "Tragédia", *Mirador* XX.
- ³⁹ *Ibid.*
- ⁴⁰ Aristóteles, *Poética*, cap. IV, p. 244.
- ⁴¹ *Ibid.*
- ⁴² Lesky, *A Tragédia Grega*, p. 20.
- ⁴³ *Ibid.*
- ⁴⁴ Carpeaux, "Tragédia", *Mirador* XX.
- ⁴⁵ Aristóteles, *Poética*, capítulos XVI, p. 256, e XVIII, p. 258.
- ⁴⁶ Apud Rosenfeld e Carpeaux. "Tragédia", *Mirador* XX, p. 10992; e Aristóteles, *Poética*, cap. XIII, p. 252 - "Eurípedes revela-se como o mais trágico dos poetas".
- ⁴⁷ Sewall, "Tragedy", *Britannica*, p. 581.
- ⁴⁸ Rosenfeld, "Tragédia", *Mirador* XX, p. 10992.
- ⁴⁹ Carpeaux e Rosenfeld, "Tragédia", p. 10992.

- ⁵⁰ Aristóteles, *Poética*, cap. XII, p. 251.
- ⁵¹ Sewall, "Tragedy", p. 580.
- ⁵² Carpeaux e Rosenfeld, "Tragédia", *Mirador XX*, p. 10992.
- ⁵³ *Ibid.*
- ⁵⁴ *Ibid*, p. 10994.
- ⁵⁵ Carvalho, "O enredo da tragédia, segundo a *Poética* de Aristóteles", p. 55.
- ⁵⁶ Embora a forma desenvolvida por Corneille e Racine (este chegou a reintroduzir o coro em suas peças bíblicas) siga os cânones clássicos, a matéria apresentada era de cunho barroco. O mundo literário de Corneille está inserido na cosmovisão barroca, segundo Carpeaux - "Tragédia", *Mirador XX*, p. 10992.
- ⁵⁷ Sewall, "Tragedy", *Britannica*, p. 585.
- ⁵⁸ Carpeaux, "Tragédia", *Mirador XX*, p. 10994.
- ⁵⁹ Lesky, "Do problema do trágico" in: *A Tragédia Grega*.
- ⁶⁰ *Ibid*, p. 27.
- ⁶¹ *Ibid.*
- ⁶² Há ainda o romance *The Arrow of Gold* (1919), cujo título nos remete a *The Arrow of God*, de Achebe. Sabe-se da influência extremamente marcante de Conrad em Achebe.
- ⁶³ Goldmann, *Dialética e Cultura*, p. 20.
- ⁶⁴ Por "imitação" adotamos o conceito aristotélico de verossimilhança.
- ⁶⁵ Silva, *Teoria da Literatura*, p. 247.
- ⁶⁶ *Ibid.*
- ⁶⁷ A nosso ver, houve quatro grandes momentos da tragédia na história da humanidade, anteriores ao período moderno do final do século passado:

- 1º - no século V A.C., na Grécia - Período clássico.
2º - nos séculos XVI e XVII, na Inglaterra - Período elizabetano.
3º - no século XVII, na Espanha - Período barroco.
4º - no século XVII também, mas na França - Período neo-clássico.

⁶⁸ Apud Lesky, *A Tragédia Grega*, p. 24.

⁶⁹ Apud Lesky, *A Tragédia Grega*, p. 25.

⁷⁰ Lesky, *A Tragédia Grega*, p. 10.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Aristóteles, *Poética*, Cap. VII, p. 248.

⁷³ Lesky, *A Tragédia Grega*, p. 26. A palavra "iniludível" está, nesta tradução, grafada com "e".

⁷⁴ Aristóteles, *Poética*, Cap. VI, p. 246.

⁷⁵ Lesky, *A Tragédia Grega*, p. 26.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁷ Schiller, *Teoria da Tragédia*, p. 10.

⁷⁸ Lesky, *A Tragédia Grega*, p. 30.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁸⁰ O problema da catarse é por demais complexo, por isso restringimo-nos a estas interpretações.

⁸¹ Aristóteles, *Poética*, Cap. XIII, p. 252.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

III - DOIS NOTÁVEIS CONCEITOS DE TRAGÉDIA : ARISTÓTELES E LUCIEN GOLDMANN

Tendo já tratado da origem e da evolução da tragédia, vamos agora concentrar-nos em dois grandes teorizadores: Aristóteles e Goldmann. O primeiro, representante da Era Grega antes de Cristo, mas cujos estudos sobre a tragédia têm merecido, até hoje, a maior atenção por parte de todos aqueles que se interessem por este gênero literário. A obra do filósofo grego é inesgotável em seu conteúdo teórico.

O segundo, Goldmann, crítico e filósofo francês deste século, parece-nos somar os melhores estudos nos tempos modernos sobre a tragédia e sobre a relação que há entre a sociologia e a arte literária. Este filósofo se preocupa também com o comportamento humano, aquele em que o homem indivíduo forma com o homem social ("co-partícipe do grupo"⁸⁴) um único ser humano, global, que atua em seu meio e que é, da mesma forma, modificado por ele. Estes movimentos sociológicos são fundamentais para entendermos as tragédias de Achebe, uma vez que seus heróis encontram a desgraça por causa das modificações sociais, aliadas aos conflitos individuais.

Começando por Aristóteles, temos que:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; em um estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, que, suscitando a compaixão e o terror, tem po efeito obter a purgação dessas emoções.⁸⁵

Como dissemos nos objetivos e no desenrolar deste trabalho, não vemos atualmente a tragédia apenas quanto à sua manifestação dramática, ou seja, a encenação por meio de atores. O próprio Aristóteles prevê que a tragédia, como fenômeno artístico, possa ocorrer sem o espetáculo cênico⁸⁶. Mas, é a ele que o sábio grego se refere nessa definição, quando diz "estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas", pois por "estilo" entende Aristóteles, nesse trecho, "a linguagem utilizada na tragédia clássica, como espetáculo cênico, com ritmo, melodia e canto"⁸⁷; "pelo emprego separado de cada uma de suas formas" significa que algumas partes são "executadas apenas com a ajuda da metrificação, enquanto outras, pelo contrário, o são com a ajuda do canto"⁸⁸. Não nos ateremos a esta parte da enunciação aristotélica, pois os romances não podem ser analisados sob este ângulo cênico e melopédico, embora haja uma versão para teatro de *Things All Apart*.

Quanto às demais partes da definição, vemos que os romances em estudo constituem obras completas, como quer Aristóteles, com princípio, meio e fim, numa extensão adequada para que sua compreensão se efetue como um todo, permitindo

do uma maior realização ao totalizarmos a leitura das três obras.

Ressaltaremos o que se refere à ação que, para o filósofo grego, é o elemento de maior importância na tragédia. Para ele, o principal elemento na tragédia não é o personagem, mas sim a trama (mito), que é "a alma da tragédia"⁸⁹. Tudo depende da ação: a felicidade ou infelicidade dos personagens e o desenlace do enredo. Esse enredo é a intriga, a trama, que foi elaborada esteticamente a partir de uma fábula.⁹⁰

Sabemos que a trama é a manipulação da fábula pelo escritor, aquele que tem a capacidade de dar coerência e sentido a simples fatos e ações, "restringindo ou eliminando e dando relevo à causalidade"⁹¹. A fábula está sob a responsabilidade do historiador, aquele que diz "as coisas que sucederam"⁹², enquanto que o "poeta" (escritor), utilizando a trama, diz "as que poderiam suceder"⁹³.

A superioridade da ação (mito) sobre o estado (caráter) é uma constante na filosofia de Aristóteles⁹⁴. A tragédia deve apresentar, em primeiro lugar, a composição dos atos, ou seja, a trama, seguindo os princípios de causalidade, coerência (íntima conexão dos fatos) e verossimilhança (o que poderia ter acontecido).

De acordo com Aristóteles, se a tragédia é imitação de uma ação, esta é executada por personagens que devem ser melhores do que nós. O herói trágico não deve se distin-

guir muito pela virtude, nem tampouco pelo vício; ele deve ser bom, mas não eminentemente bom. Se for mau, o infortúnio parecerá castigo merecido e isso não é tão trágico quanto se o herói, sendo de bom caráter, e por uma falha, receber um castigo imerecido. Da mesma forma como não seria trágico se o herói passasse "da má para a boa fortuna"⁹⁵. Caso o herói fosse muito melhor que nós, excepcionalmente bom, tampouco haveria uma concentração tão trágica se ele passasse da boa para a má fortuna. O herói deve ser superior a nós o suficiente para suscitar nossa piedade, mas não tão perfeito a ponto de ficarmos indignados com sua desgraça; ele deve permitir que o nosso senso de solidariedade se manifeste, e por tanto, a sua magnitude não pode estar tão distante da nossa. Touchard vê, nesse destino ilustre do herói de alta estirpe, uma armadilha psicológica, pois é mais fácil reconhecermos no nosso superior do que no nosso inferior, como também afirmar a nossa personalidade através de uma situação mais atraente do que o contrário⁹⁶.

Dando continuidade à definição aristotélica, a finalidade da tragédia é, suscitando os sentimentos de piedade e terror, propiciar a purgação. Para tanto é necessário que "estas emoções se manifestem principalmente quando se nos deparam ações paradoxais"⁹⁷, isto é, ações que ocorrem surpreendentemente contrárias às expectativas. A isso chama Aristóteles de peripécia, "a mutação dos sucessos no contrário"⁹⁸, inversão esta também verossímil e possível ou necessária, oriunda da própria constituição do enredo.

Juntamente com a peripécia ("peripeteia") deve acontecer o reconhecimento ("anagnōrīsis"), "a passagem do ignorar ao conhecer que se faz por amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita"⁹⁹. Ocorrendo essa mudança, causada pela peripécia ou pelo reconhecimento, a ação é dita "complexa"; mas "simples", "se se efetua a mutação de fortuna"¹⁰⁰ sem esses dois elementos anteriores.

O reconhecimento com peripécia suscitará maior terror e piedade, comprovando que "a tragédia é imitação de ações que despertam tais sentimentos"¹⁰¹.

É importante notar que o prazer causado pela catarse se liga ao alívio, decorrente do equilíbrio que se restabelece no público, depois de liberto do excesso daquelas emoções. O sentimento de piedade só ocorre se o herói passa para a desdita sem merecê-la; o sentimento de terror se instala quando nos identificamos com o herói, testemunhando o naufrágio de um ser humano.

A queda do herói é devida a uma falha ("hamartía") em seu caráter, mas, de acordo com Aristóteles, não no aspecto moral, mas sim intelectual; é um erro de julgamento por parte do herói ao ignorar certos fatos. Caso a desgraça que se abatera sobre o herói fosse em consequência de um caráter vil, constituir-se-ia por culpa e, por conseguinte, a queda não seria trágica, mas apenas merecida.

Sobre Aristóteles e sua *Poética*, com relação à tragédia, resta-nos comentar a função educativa que aquele gênio

ro encerra. Diz o sábio que duas foram as causas para os poetas (escritores hoje) darem início a esse tipo de manifestação artística. A primeira é que "o imitar é congênito no homem"¹⁰² e essa atitude permite-lhe "aprender as primeiras noções"¹⁰³; a segunda é o prazer que advém da imitação. Conjugando as duas causas, ele afirma que "o aprender apraz a todos os homens"¹⁰⁴, como em *Édipo Rei*, exemplo de tragédia para Aristóteles. Nela, o que se objetiva demonstrar não é o sofrimento, mas o grau de conhecimento que alcançamos através da obra literária no que diz respeito à natureza humana ao nos identificarmos com o herói, Édipo, que embora procurasse a verdade, encontrou o sofrimento. Mas foi através deste sofrimento que ele aprendeu sobre si e sobre o mundo.

Na Grécia Antiga, conta-nos Lesky, Homero já ensinava aos gregos os sentimentos de patriotismo e civilidade, narrando as lendas de seus heróis. Os tragediógrafos de antes de Cristo mostravam aspectos mais relacionados à vulnerabilidade do ser humano, assim ele aprenderia os padrões universais de comportamento com os exemplos do teatro. Coube ao teatro, naquela época, uma missão educadora, ainda que muitas vezes baseada apenas em seu aspecto moral. Essa intenção pedagógica existia nos festivais gregos, pois deveria ganhar o prêmio aquele tragediógrafo que, ensinando, trouxesse maior proveito à sua cidade, como nos casos de Ésquilo e Eurípedes¹⁰⁵, pois as grandes criações literárias permitem, além do prazer estético, a possibilidade de educar.

O aspecto pedagógico está patente no coro, que, co

mo dissemos no capítulo anterior, representa a *polis*, ou o consenso social. O coro "ensina" ao herói e ao público os valores sociais que devem ser preservados; caso não o sejam, alguma catástrofe poderá abater-se tanto sobre o "herói" como sobre aqueles que porventura o seguiram. Nessa tensão que há entre o coro e o herói, encontramos um dos momentos trágicos, gerando um desequilíbrio nas normas vigentes¹⁰⁶.

Vejamos agora as considerações de Lucien Goldmann sobre "Tragédia". Goldmann exemplifica seu trabalho com as tragédias de Racine, como Aristóteles faz com as dos trágicos de sua época, principalmente Sófocles. Os franceses foram os que mais de perto seguiram os preceitos aristotélicos, dando-lhes, contudo, uma interpretação bastante restritiva.

Racine, seguindo os padrões clássicos, reintroduziu o coro com a mesma conotação dos gregos, a de significar a voz da comunidade, e, por extensão, a dos deuses.

Goldmann assim define tragédia:

*É toda peça dentro da qual os conflitos são necessariamente insolúveis, terminando por fracassar todas as tentativas para compreendê-lo.*¹⁰⁷

O conceito de que a Tragédia estaria ligada a um destino, a uma fatalidade incompreensível que domina a existência e os atos dos heróis, constitui, segundo o crítico francês, apenas uma das características do gênero da literatura trágica, e não uma definição.

Para ele, dentro do universo trágico os valores são absolutos, assim como as exigências; não se admite o meio-termo; não há transformações nem passagens (do ponto de vista moral). O conflito é resultado de dois extremos: o que deve ser e o que é; o primeiro, de ordem moral e o segundo, a situação existente; são esses os chamados conflitos de interesse ou de paixões. Para Goldmann, o conflito é desencadeado por um acidente, o qual também é responsável pela vitória de um antagonista sobre o outro. Há tragicidade se o universo do herói é organizado na perspectiva contrária dos outros personagens, principalmente em sua exigência de ordem ética, dominada pela categoria do tudo ou nada¹⁰⁸.

Os homens, na vida real, são uma mistura confusa e ambígua, com realizações parciais, e estão sempre se conformando, ou procurando consolo na vida interior ou no sonho. No mundo trágico isso é impossível; a estrutura é clara e unívoca, o principal elemento é o absoluto e por isso os heróis trágicos jamais se resignam.¹⁰⁹

Goldmann entende que a tragédia deve apresentar três personagens essenciais: Deus, o homem e o mundo. O Deus existente no trágico não pertence a nenhuma religião específica, representa sempre o caráter negativo e nada providen-

cial. É um Deus implacável, justiceiro e vingativo e que ignora qualquer explicação ou perdão. Não julga o homem, nem a sua vida ou as suas intenções; limita-se a julgar apenas o ato em si. Tampouco indica caminhos aos heróis e sua maior característica é permanecer escondido.

E é por causa desse paradoxo, entre sua presença e sua ausência, simultâneas e contínuas, que a vida se torna impossível, pois tanto impede que o mundo continue em uma falsa consciência do real, como retira-lhe a possibilidade de uma credibilidade total no aspecto místico. A presença contínua da divindade não deixa que os homens adormeçam e a ausência perpétua da divindade faz dessa vigília uma agonia.

Se o mundo trágico é regido por forças opostas e absolutas, a única possibilidade de reuni-las, e assim harmonizá-las, seria através da intervenção de Deus, ou em Deus. Mas o Deus trágico é implacável e está escondido e, portanto, não há condições para que os contrários se reúnam. E o mais trágico é que o homem se encontra totalmente só, pois está a igual distância do mundo e de Deus; ele é o último elo que une os elementos constitutivos do universo.

O homem, o herói trágico, é um ser que vive sob o olhar de um Deus que só conhece a essência e ignora todo o resto, destruindo tudo que seja accidental. A consciência desse herói lhe evoca a cada instante que qualquer escolha é crime, pois se constitui em um pecado contra a essência. Sob esse olhar duplo, e no entanto único, da divindade, o homem se encontra jogado, com a mesma força, entre dois extremos

contrários e cada passo que ele dê, para se reaproximar de um ou de outro, arrasta-o para o erro e reforça assim a atração do extremo oposto.

De acordo com Goldmann¹¹⁰, o único ato livre e de valor do herói trágico é a sua recusa à vida e ao mundo. O herói tenta então retirar-se da vida intramundana, sem Deus e dominada pelos prazeres egoístas e criminosos (pois são parciais), e passa a conhecer uma consciência clara e unívoca da nova moral, dominada pela exigência de reunir os contrários. Mas essa tomada de consciência, ao invés de aliviá-lo, aponta-lhe seus próprios limites, a distância infinita que o separa da divindade. Temos assim o herói trágico como um ser paradoxal, feito de elementos com exigências contraditórias¹¹¹. Ele não cessa a sua busca de Deus, mas a única coisa que encontra é a definição de seus próprios limites de ser humano.

Para Goldmann, o mundo trágico é um mundo sem Deus e no qual nenhum valor real será jamais encontrado, nem mesmo aproximado. Nesse mundo tudo que não é totalmente perfeito é igualmente imperfeito.

A falta trágica é involuntária, diz Goldmann. Para ele, os heróis a praticam sem consciência das consequências que possam advir de seus atos. Aristóteles prefere o termo *ignorância*, à palavra *inconsciência*.

Na teoria do filósofo francês, os heróis só conhecem um mundo, trágico por excelência, regido pela lei do "tudo ou nada". Os elementos constitutivos dessa visão trágica



são os seguintes:

"O caráter rigorosamente paradoxal do mundo, a separação radical entre a vida para Deus e toda forma de vida intramundana, a impossibilidade de qualquer conhecimento claro relativo ao mundo - a não ser o de que ele nada contém de claro e unívoco - a recusa radical e absoluta do mundo para a procura do deus escondido, cuja vontade é, em todos os planos, impossível de conhecer..." ¹¹²

Afirma Goldmann que o Deus das tragédias de Racine pode manifestar-se em diferentes personagens; ele é Hector em *Andromaque*; o templo das vestais em *Britannicus*; o povo romano em *Bérénice* e o Sol em *Phèdre* ¹¹³.

Em nosso trabalho entendemos que esse Deus seja, como em *Bérénice*, o povo, desta feita o povo ibo, principalmente pelos seus valores sociais e tradicionais, que estão em constante luta contra os valores europeus.

Achebe também apresenta a sua definição de tragédia, que em certos aspectos coincide com a de Goldmann. Ei-la:

"A verdadeira tragédia não é nunca resolvida. Ela continua, sem esperanças, eternamente. A tragédia convencional é muito simples. O herói morre e nós sentimos uma purgação das emoções. Uma tragédia real acontece numa esquina,

em um canto ímundo, para citar W.H.Auden.
O resto do mundo não toma conhecimento
disso. Não há purgação das emoções para
nós, porque nós não estamos lá."¹¹⁴

Essas palavras são ditas por Obi, o herói de *No Longer at Ease* e parecem-nos conter a mesma essência da definição de Goldmann, embora Achebe refira-se à vida, e o crítico francês, à obra literária. Como sabemos, a arte pode conduzir-nos à catarse, o que não ocorre com a vida.

Na *Poética*, Aristóteles afirma, no capítulo XIII, que a queda trágica não deve ser causada por uma falha moral. A "peripécia", continua ele, não deve produzir-se com base em uma deficiência moral, mas deve ser a consequência de uma grave "falha" ("hamartía"). Lesky indaga que tipo de falha seria então, e conclui que a melhor aproximação do conceito aristotélico seria a falha intelectual, "uma falta de compreensão humana em meio dessa confusão em que se situa nossa vida."¹¹⁵.

Todavia, é notória a abordagem da moral nas tragédias gregas, as quais apresentavam sempre o caráter didático, ensinando os valores sociais tradicionais e que deveriam ser mantidos. Entre esses valores encontra-se a moral, os deveres de cada cidadão em sua relação com a sociedade.¹¹⁶

Esse é o modelo que Achebe segue e desenvolve em suas obras.

NOTAS

- ⁸⁴ Goldmann, *A Sociologia do Romance*.
- ⁸⁵ Aristóteles, *Poética*, Cap. VI, p. 245.
- ⁸⁶ *Ibid.*, p. 247.
- ⁸⁷ Touchard, *Dioniso - Apologia do Teatro*, p. 29.
- ⁸⁸ *Ibid.*
- ⁸⁹ Aristóteles, *Poética*, Cap. VI.
- ⁹⁰ A diferenciação entre fábula e trama foi analisada pelos formalistas russos. Tomachevski assim relata:
- "A fábula opõe-se à trama, que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam. Na realidade, a fábula é o que passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dela".
- Tomachevski, "Temática", p. 173.
- ⁹¹ Carvalho, "A Teoria Crítica de Forster", p. 20.
- ⁹² Aristóteles, *Poética*, Cap. IX, p. 249.
- ⁹³ *Ibid.*
- ⁹⁴ Sousa, "Comentários", in: *Poética*, cap. VI, p. 284.
- ⁹⁵ *Ibid.*, Cap. XIV, p. 252.
- ⁹⁶ Touchard, *Dioniso - Apologia do Teatro*, p. 26.
- ⁹⁷ Aristóteles, *Poética*, Cap. IX, p. 250.
- ⁹⁸ *Ibid.*, Cap. XI, p. 250.

- ⁹⁹ *Ibid.*
- ¹⁰⁰ *Ibid.*
- ¹⁰¹ *Ibid.*, p. 251.
- ¹⁰² *Ibid.*, Cap. IV, p. 243.
- ¹⁰³ *Ibid.*
- ¹⁰⁴ *Ibid.*
- ¹⁰⁵ Lesky, *A Tragédia Grega*, p. 36.
- ¹⁰⁶ Retomaremos, mais tarde, detalhadamente, a função didática do escritor e de sua obra literária, bem como o papel do coro (visto também como personagem, segundo Aristóteles) no capítulo que se refere a "A Aculturação de um Povo").
- ¹⁰⁷ Goldmann, *Racine*, p. 14.
- ¹⁰⁸ *Ibid.*
- ¹⁰⁹ *Ibid.*
- ¹¹⁰ *Ibid.*, p. 22.
- ¹¹¹ *Ibid.*, p. 36.
- ¹¹² Goldmann, *Dialética e Cultura*, p. 162. Esses estudos de Goldmann referem-se aos elementos comuns que ele encontrou entre os Pensamentos de Pascal e as tragédias de Racine.
- ¹¹³ *Ibid.*, p. 160.
- ¹¹⁴ Achebe, *No Longer at Ease*, pp. 35-36.
- ¹¹⁵ Lesky, *A Tragédia Grega*, p. 35.
- ¹¹⁶ Ver obras de Lesky (pp. 38-39), de Sewall e de Rosenfeld; além delas, Aristóteles deixa implícito em sua teoria o caráter didático da obra de arte.

IV - CARACTERÍSTICAS DA FICÇÃO

TRÁGICA ACHEBIANA

1. O Enredo

O tema central da trilogia achebiana é o poder e a luta para alcançá-lo, através de diferentes meios, de acordo com a época que cada romance representa.

O trágico, no enredo, consiste no conflito insolúvel entre duas forças opostas e paradoxais: a cultura ibo tradicional e a cultura européia moderna. Dentre os valores sociais mais divergentes de uma cultura para a outra, encontram-se o valor moral e o código de honra.

Analisemos o primeiro livro. Achebe reconstrói a tribo antes da chegada dos brancos. Isto é feito sem senti-



mentalismos ou idealizações, já que confronta a força da comunidade tribal como um todo, com a fragilidade de seus próprios valores sociais, e com os novos valores de origem europeia.

Através de episódios em que são descritos detalhadamente a vida, os costumes e a cultura ibo, Achebe elabora o enredo de maneira coerente, como indica Aristóteles. Todas as partes estão interligadas: o que importa não é uma ação anteceder a outra, mas, sobretudo, causar a outra.

Embora o enredo seja baseado em fatos históricos e verídicos, a elaboração da trama é independente. As ações seguem o princípio aristotélico da verossimilhança e da necessidade. Achebe imita ações que, dado o contexto e o intrincado enredo, admitem perfeitamente o desenlace apresentado.

O Mundo se Despedaça está dividido em três partes. Na primeira, o herói, Okonkwo, é apresentado no auge de sua fama, como que traçado para um futuro ainda mais glorioso. Sua tribo também seguiria o mesmo caminho, pois o protagonista é o epicentro da sociedade.¹¹⁷

Utilizando-se de "flash-backs" Achebe justifica as atitudes dos personagens e enriquece as ações. Assim temos, nessa primeira parte, treze capítulos, dos quais os dez primeiros "ensinam" a cultura ibo aos leitores estrangeiros, ao mesmo tempo em que para os leitores nigerianos consolidam e reforçam os valores tradicionais. Em cada um desses capítulos há um acontecimento do calendário ibo, como os rituais

de boas vindas, as lutas físicas das quais Okonkwo saíra sem pre vencedor, os rituais fúnebres, a relação íntima entre a natureza e o homem, e "O Festival do Novô Inhame". "A Semana da Paz", que antecede à sementeira, é descrita com cuidado, mostrando sua importância para todo o clã. Se algum habitante a quebrar, cometendo um ato violento, a deusa Aní ficará furiosa e poderá arruinar a comunidade toda. Ficamos sabendo então que essa deusa é responsável pelas "entranhas da terra", daí o seu poder, tanto sobre os vivos quanto sobre os mortos. A fertilidade do solo depende principalmente da sua vontade. Podemos, neste capítulo, presenciar a união e a interdependência entre os indivíduos, e a conseqüente responsabilidade pela sorte de todo o clã; note-se a cena em que Okonkwo rompe "A Semana da Paz" ao castigar fisicamente sua terceira esposa. Isso atrai a ira da deusa Aní. O motivo da agressão era fútil, mas fosse qual fosse, o rompimento de uma lei do clã seria igualmente nefasto. Okonkwo batera em Ojiugo, porque esta fora trançar os cabelos, deixando os filhos e não tendo preparado a refeição para o marido, como lhe competia.

A solidariedade é mostrada quando a primeira mulher de Okonkwo mente, e lhe diz que Ojiugo pedira que olhasse seus filhos e que lhes desse de comer; pensava assim amenizar o ódio do marido. Mas quando Ojiugo chega, ele a espanca, sem acreditar nas palavras da outra esposa. Achebe reforça constantemente essa idéia de totalidade, do clã como um todo, onde cada indivíduo é responsável não só por si, como também pela comunidade. O destino da tribo depende de ca-

da indivíduo, assim cada ato praticado por qualquer integrante do clã repercute em toda a comunidade. E é através de Ezeani, sacerdote de Ani¹¹⁸, que tomamos conhecimento da primeira "falta trágica" cometida por Okonkwo, que a partir daí inicia a sua queda e, conseqüentemente, a da tribo. Disse ele ao chegar ao "obi" de Okonkwo, que lhe oferecera a noz de cola em sinal de boas vindas:

— Tire daqui sua noz de cola!
Não tenciono comer na casa de um homem
que não respeita os deuses e os antepassados!

.....

— Ouça-me — disse, assim que
Okonkwo se calou.

— Você não é um estranho em
Umuōfia. Sabe tão bem quanto eu que nossos ancestrais ordenaram que, antes da época do plantio, devemos observar uma semana durante a qual nenhum homem pode dizer uma palavra dura a seu vizinho. Durante essa semana, vivemos em paz com nossos semelhantes, para honrar nossa grande deusa da terra, sem cuja bênção nossas plantações não crescerão. Você cometeu um grande mal — ...

.....

— O mal que você fez pode arruinar todo o clã. A deusa da terra, a quem você ofendeu, poderá recusar-se a nos dar auxílio, e todos nós pereceremos.¹¹⁹

Com essa passagem vemos também o valor religioso, importantíssimo para os ibos tradicionais que não faziam distinção entre rituais religiosos e atos corriqueiros: viviam religiosamente. As imagens dos deuses, dos antepassados, dos espíritos benéficos ou maléficos eram tão fortes quanto a presença física da chuva para a agricultura. A religião e a natureza conviviam intensamente.

Achebe nos dá informações sobre aspectos religiosos, morais, civis, familiares, políticos e sociais. Essa visão retrospectiva do povo ibo que presenciamos na primeira parte prepara o leitor para o desfecho trágico; o autor constrói aos poucos para depois destruir de um golpe. Okonkwo é o fio condutor, como que a linha que Achebe utiliza para "costurar", unir as diversas ações dos habitantes de Umuófia em sua rotina diária. A tragédia do herói simboliza a tragédia da sociedade: ele é ao mesmo tempo um personagem individualizado e um arquétipo social.

O autor não interfere, através de comentários, em nenhuma das ações; ele cria o cenário, a atmosfera, e deixa que os personagens se movimentem e reajam livremente. As leis do clã são claras, os papéis sociais bem definidos; os oráculos, deuses e espíritos avisam e ameaçam, mas cabe ao homem seguir ou rejeitar as normas impostas. Na primeira parte de *O Mundo se Despedaça*, Achebe vai enumerando, uma por uma, essas normas e vemos que a maioria dos habitantes não questiona os seus valores. A sociedade ibo tradicional era estática: o que não encontrava explicação no mundo real, bus

cava-a no místico.

Os ibos daquela época, fim do século XIX, viviam nas florestas, em pequenas tribos, formadas por quatro ou cinco grupos. O esquema social era o patriarcal, mas não havia um chefe político. A família era o elemento essencial na sociedade, por isso temos a descrição do pai de Okonkwo, das mulheres e dos filhos, todos em pleno interrelacionamento, às vezes doloroso. A natureza participa neste livro como uma personagem, já que a vida cotidiana dos ibos dependia da agricultura.

Assim, tomamos conhecimento do harmatã, vento seco e frio carregado de areia que impede a penetração da luz solar e que sopra do deserto do Saara, devastando, às vezes, as plantações. E é durante esse fenômeno físico, como já dissemos, que as famílias se reúnem ao redor da fogueira e "contam histórias", transmitindo os valores culturais, mantendo a tradição e desenvolvendo a "arte de conversar", peculiar aos ibos. Eis um trecho elucidativo:

"Não fazia então muito calor, porque o frio e seco harmatã soprava do norte. Certos anos, o harmatã era muito rigoroso, e uma densa névoa cobria a atmosfera. Então, velhos e crianças sentavam-se ao redor das fogueiras acesas, para aquecer os corpos." 120

Mas da natureza provinha também o medo. As florestas escondiam não só os espíritos maus, mas os seres humanos

maus, mercenários que arrasavam, às vezes, uma aldeia inteira, levando os habitantes como escravos.¹²¹

As imagens utilizadas por Achebe nesse capítulo são tão intrinsecamente relacionadas com a natureza, sugerindo uma idéia de continuidade, de ciclos, dos quais o homem participa integralmente. Exemplificamos com os relatos sobre a importância da colheita, as chuvas, as estações, ou a melhor época para o plantio. O inhame é o "rei", é a safra masculina, é o objeto de troca dentro da comunidade ibo e fora dela. Por esta razão, em todos os rituais de cumprimentos, quando o anfitrião traz uma noz de cola para ser partida pelo visitante, este afirma:

*Todos nós viveremos. Oremos pela vida, pelas crianças, por uma boa colheita e pela felicidade.*¹²²

Ou ainda:

*Inhame era símbolo de virilidade, e aquele que fosse capaz de alimentar a família com os inhames de uma colheita à outra era realmente um grande homem.*¹²³

A angústia dos habitantes pelo sucesso do plantio pode ser constatada nestas palavras do narrador:

Agora as chuvas tinham realmente chegado, tão pesadas e tão persistentes, que até mesmo o mandachuva da aldeia já não mais se declarava capaz de intervir. Agora, ele não podia mais parar a chuva, do mesmo modo que não tentava fazer chover no meio da estação seca, pois esse esforço poderia pôr em sério risco sua saúde. O dinamismo pessoal requerido para contrarrestar a força normal das estações era demasiado grande para o organismo humano.¹²⁴

Presenciamos um momento trágico: duas forças opostas, a do homem e a da natureza, lutam pelo poder. Quanto maior o contato do homem com a natureza, maior o conhecimento de seus próprios limites, aumentando o seu sofrimento e a sua angústia. Continua o narrador:

Assim, ninguém interferia na natureza, em plena estação das chuvas. E estas despencavam do céu em lençóis tão espessos, que terra e céu pareciam submersos num único aguaceiro cinzento. Não era possível saber-se, então, se o débil roncar do trovão de Amadiora vinha do alto dos céus ou de debaixo da terra. Nesses momentos, em cada uma das inúmeras choças de sapê de Umuõfia, as crianças sentavam-se em volta do fogão, onde a mãe cozinhava, e contavam histórias, ou iam ter com o pai, em seu "obi", e ali se aqueciam, junto a uma pequena foguei-

ra, e assavam e comiam milho. Assim transcorria o breve período de repouso entre a exigente e árdua estação do plantio e o igualmente exigente, mas alegre, mês da colheita.¹²⁵

Enredando, construindo a trama, Achebe enriquece-a com o relato da chegada dos gafanhotos, demonstrando também, além da dependência do homem em relação à natureza, o respeito pelos mais velhos, os "ndichies"¹²⁶. Vejamos a força cultural que os unia:

Todos os moradores da aldeia estavam reunidos, a falar excitadamente e a rezar para que os gafanhotos acampassem em Umuōfia durante a noite.¹²⁷

.....

E a aldeia inteira adquiriu a tonalidade terrosa e escura do vasto e esfomeado bando.

Muitas pessoas apareceram com cestos, para apanhar gafanhotos, mas os velhos da aldeia aconselharam paciência e lhes recomendaram que aguardassem o cair da noite. Tinham razão. Os insetos pousaram no mato durante a noite e suas asas ficaram molhadas de orvalho. Então, todos os moradores de Umuōfia saíram de suas casas, apesar do frio harmatã, e encheram seus sacos e potes de gafanhotos.¹²⁸

Entremeando a narrativa com provérbios, comparações e constantes alusões à natureza, Achebe recria o mundo ibó tradicional para que o leitor veja mais tarde a coerência no desenlace que ele apresenta, ou seja, a impossibilidade de o herói sobreviver a tantas mudanças que destruíram todo o seu mundo.

Outro aspecto de suma importância, seguindo o da natureza, é o religioso. E foi através da religião, com a chegada dos missionários ingleses, que as primeiras modificações mais drásticas foram impostas. Por isso Achebe demonstra a força que o Oráculo das Montanhas e das Cavernas possuía antes dos colonizadores chegarem. Okonkwo não questiona aquele poder supremo. O momento mais dramático da primeira parte encontra-se na descrição que Achebe faz da morte de Ikemefuna, seu filho adotivo. A passagem é concisa, seca, como a ação que se desenrola: o assassinato do rapaz em um único golpe. Esta cena segue os preceitos aristotélicos no que diz respeito à surpresa, pois Achebe indica, em inúmeras falas, o carinho que Okonkwo dedica ao moço, e, mesmo assim, ele próprio o mata. Diz Aristóteles:

A Tragédia é uma imitação não somente de uma ação completa, mas também de acontecimentos que inspiram medo ou piedade. Tal efeito é melhor produzido quando os acontecimentos nos apanham de surpresa, e o efeito se intensifica quando, ao mesmo tempo, seguem-se como causa e efeito. ¹²⁹

É surpreendente e chocante a morte de Ikemefuna, produzindo piedade pelo rapaz, e terror ao verificarmos a violência contida em Okonkwo.

Seguindo ainda Aristóteles, vemos que a coerência no enredo permite esta atitude por parte de Okonkwo porque, revendo as ações, notamos que o caráter do herói é violento, impulsivo. Era ele homem de poucas palavras e que "governava a família com mão pesada"¹³⁰, embora também fosse capaz de grandes ações de coragem, de excelente conduta, seguindo sempre os padrões do clã em seus valores tradicionais.

Achebe coloca Okonkwo entre dois extremos: seguir seus sentimentos de afeto e recusar a entrega do rapaz, ou, num sentimento de extema vaidade e ambição, acompanhar o cortejo para que os demais não o julgassem um covarde. Já sabemos que a coragem é valor substancial para os ibos, uma vez que suas vidas estavam em permanente confronto com inúmeros perigos, principalmente guerras por disputas de terras.

Seguindo Goldmann, qualquer uma das opções seria "crime contra a essência", pois a união dos contrários, o que seria o ideal, é impossível. O deus escondido não lhe indica nenhum caminho e o que impulsiona Okonkwo à escolha é o seu caráter violento. Esse sentimento agressivo esconde, na realidade, o medo excessivo que Okonkwo tinha ao imaginar a possibilidade de que o comparassem ao seu pai, Unoka, homem frágil, que jamais guerrearara, nem tampouco produzira inhames suficientes para o sustento da família. Unoka era um "agbala", levava a vida mais afeita às mulheres: deitado na rede,

tocando flauta, e Okonkwo envergonhava-se dele.

Quando Ezeudu vai à casa de Okonkwo dizer-lhe que o Oráculo das Montanhas e Cavernas havia sentenciado a morte de Ikemefuna para o dia seguinte, Okonkwo fica surpreso, mas não questiona. Ezeudu, sabedor do afeto e da admiração que os une, diz:

— Aquele garoto o considera como pai. Não queira ser cúmplice de sua morte.

.....

O rapaz será levado para fora de Umuofia, tal como se costuma fazer, e lá o matarão. Mas não quero que você se envolva nisso de modo algum, porque o garoto o considera como pai.¹³¹

O escritor prepara a atmosfera: as primeiras ações de Okonkwo e as do ritual são lentas como que tentando adiar a hora fatal; os anciãos, representantes de nove aldeias, enfileiram-se no cortejo. A cena está concentrada na frase de Okonkwo ao chamar Ikemefuna, dizendo-lhe que "seria levado de volta à sua verdadeira casa"¹³². Achebe elabora esse momento, trágico sob todas as perspectivas, incluindo a da mulher, mãe de Nwoye, que fica penalizada ao saber da decisão, e mais ainda porque seu filho se apegara muito ao refém.

É a identificação a que se refere Lesky, "a possibilidade de relação com o nosso próprio mundo"¹³³ que amplia esse momento trágico, envolvendo vários personagens, bem co-

mo os leitores.

No instante do cortejo, o autor insere diálogos fúteis entre os componentes. Essa técnica aumenta a expectativa do leitor que espera uma catástrofe, mas não sabe quando, nem como ela ocorrerá. Os sentimentos de terror e piedade avolumam-se, até que no último parágrafo, seco e rápido como a morte, podemos enfim purgar aqueles sentimentos. Eis o trecho:

Quando o homem que pigarreara se adiantou, a erguer a catana, Okonkwo virou o rosto para o outro lado. Ouviu o golpe. A cabaça caiu e partiu-se na a reia. Escutou Ikemefuna gritar: — Meu pai, eles me mataram! — enquanto corria na sua direção. Estonteado pelo medo, Okonkwo desembainhou o facão e o abateu. Temia ser considerado um fraco.¹³⁴

Nessas ações paradoxais, de pai matar filho, havendo essa coincidência proposital na elaboração da trama, a tragicidade é maior do que se eles não tivessem nenhum elo afetivo entre si. Vejamos o que diz Aristóteles sobre a tragédia entre parentes:

Se as coisas se passam entre inimigos, não há que compadecer-nos, nem pelas ações nem pelas intenções, a não ser pelo aspecto lutuoso dos acontecimentos; e assim, também, entre estranhos.

Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos — como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar um irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais — eis os casos a discutir.¹³⁵

E sobre as ações paradoxais:

Como, porém, a tragédia não só é imitação de uma ação completa, como também de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam ações paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que ante os feitos do acaso e da fortuna (porque, ainda entre os eventos fortuitos, mais maravilhosos parecem os que se nos afiguram acontecidos de propósito — tal é, por exemplo, o caso da estátua de Mītis em Argos, que matou, caindo-lhe em cima, o próprio causador da morte de Mītis, no momento em que a olhava —, pois fatos semelhantes não parecem devidos ao mero acaso), daqui se segue serem indubitavelmente os melhores os mitos assim concebidos.¹³⁶

O enredo nessa parte é complexo, pois há a "peripécia" e a "anagnôrisis". A primeira se dá quando há uma mudança brusca no curso dos acontecimentos, contrária à expectativa: Ikemefuna já fazia parte da família e estava integrado à

rotina do clã; mas Achebe modifica esta situação relembrando que o mancebo era apenas um refém e que urge matá-lo. Isto modifica também Okonkwo que, depois do ato fatídico, permanece dias sem falar, sem comer, totalmente isolado, chocado com o acontecido.

A "anagnōrīsis", ou reconhecimento, ocorre juntamente com a "peripetēia", como aconselha Aristóteles: Ikemefu na reconhece de repente que será morto e pede auxílio ao "pai", que, ao contrário do que se espera, em vez de ajudá-lo, mata-o. Ambos passam da felicidade para a infelicidade.

O assassinato do rapaz é a mais trágica das faltas cometidas por Okonkwo e que o encaminha mais rapidamente para sua tragédia final. Podemos analisar essa falta de duas formas: pelo seu aspecto moral ou pelo seu aspecto intelectual, como prefere Aristóteles. No moral, Okonkwo desobedeceu ao ancião, que representava o clã. O "Deus escondido" anunciava-lhe a morte do menino, o ato em si, e não quem o executaria. Numa abordagem como falha intelectual, podemos dizer que Okonkwo não sabia da sua reação, ignorava o seu lado violento e fóbico.

O herói já cometera outra falta quando bateu na sua segunda mulher, Ekwefi, e lhe deu um tiro com uma carabina velha, que não a alvejou. Ambos os atos configuram-se como violentos, e nesta segunda falta (atirar na segunda esposa), o motivo fora tão fútil como o da falta quando bateu em sua terceira esposa, Ojiugo.

A comunicação entre o herói e o clã se torna cada

vez mais tensa. Okonkwo age impulsivamente, sem flexibilidade alguma, enquanto que a sociedade dá mostras de acomodações, como, por exemplo, evitando que o assassinato de Ikemefuna fosse realizado pelo homem que o criara.

Outra grande falta trágica, que ocasiona a "peripetia", e que dá início ao desenlace, ocorre no décimo terceiro capítulo, o último da primeira parte: Okonkwo vai ao funeral de Ezeudu, exatamente o ancião que o avisara de que não deveria ele próprio matar Ikemefuna. No funeral, todavia, Okonkwo mata, acidentalmente, com um tiro, o filho de Ezeudu, de dezesseis anos. Este fato modifica o desenrolar do enredo. São estas "coincidências" engendradas na ficção trágica achibiana, que podemos relacionar com os modelos propostos por Aristóteles:

... porque, ainda entre os eventos fortuitos, mais maravilhosos parecem os que se nos afiguram acontecidos de propósito —. "137

Segundo as leis do clã, o acontecido era considerado como um "crime feminino", pois fora totalmente accidental. Fora uma ironia da vida, porque Okonkwo estava saudando o amigo falecido com tiros para o alto, como é norma nos enterros de grandes heróis. Entretanto, é castigado com o exílio. Eis a explicação:

Para Okonkwo só havia uma opção: fugir do clã. Pois matar um de seus membros era um crime contra a deusa da terra, e aquele que cometesse via-se obrigado a abandonar a região.¹³⁸

Okonkwo reuniu todas as suas coisas na mesma noite e antes do amanhecer fugiu com suas três mulheres e os onze filhos. Foram para Mbanta, terra natal de sua mãe, onde ela estava enterrada e onde outros parentes iriam ajudá-lo.

A força da religião é mais uma vez mostrada: familiares de Ezeudu, vestidos em trajes de guerra, atearam fogo ao que restou do "compound" de Okonkwo. Os inhames foram carregados para o celeiro de Obierika, grande amigo de Okonkwo. Ele, ao contrário do herói, questionava as leis do clã, o porquê de tanta severidade: "Porque deveria alguém merecer tamanho sofrimento por uma ofensa cometida inadvertidamente?"¹³⁹ Obierika representa a consciência do clã, a parte racional; ele é o primeiro a verificar as exigências descomuns da deusa e das leis da tribo, embora não as desobedecesse. Pergunta-se qual a razão para os gêmeos serem jogados vivos na Floresta Maldita, como ele fizera com os seus.

Que crime tinham eles cometido? A Terra decretava que os gêmeos constituíam uma ofensa para o mundo e que precisavam ser destruídos.¹⁴⁰

Se não fossem punidos rigorosamente, o ultraje à deusa teria como resposta sua ira sobre toda a região, e não apenas sobre o ofensor. Nas falas de Obierika, Achebe nos mostra as falhas que a sociedade ibo possuía e que facilitaram a infiltração dos missionários ingleses.

Esta primeira parte mostra a ascensão do herói, seus traços de caráter, os valores da tribo e a cultura tradicional, repleta de rituais, de respeito aos deuses e aos espíritos. O clã é visto como um todo; os habitantes se respeitam e não há um chefe político. Em casos de decisões graves os "ozos" (homens titulados por seus feitos heróicos e por sua riqueza) reúnem-se numa dança, fantasiados de "egwugwu" (corpos cobertos de rafia e com máscaras de madeira entalhada). Eles simbolizam os espíritos dos antepassados, e, num ritual dos mais fantásticos, transmitem o veredito, que não pode ser refutado pelos demais habitantes.

Okonkwo pertencia aos "egwugwus", importante posição para chegar até o mais alto grau dos títulos, que era a sua meta. Por isso, com o assassinato do filho de Ezeudu, que o obrigou a se exilar em Mbanta, a sua trajetória de sucesso foi interrompida.

A segunda parte do livro (com 34 páginas) é um terço da primeira (com 106 páginas), na qual, como dissemos, descrevem-se os costumes ibos. Este detalhe nos mostra a preocupação de Achebe em recriar, da maneira mais completa, sob to

dos os pontos de vista, a cultura ibo tradicional. O que se segue é a descrição da vida de Okonkwo em Mbanta e a chegada dos missionários.

Os números são significativos na obra de Achebe, ajudando a criar a atmosfera trágica. Em *O Mundo se Despedaça*, Okonkwo assassina Ikemefuna no sétimo capítulo e mata o filho de Ezeudu no décimo-terceiro, quando é exilado e sua sorte modificada. Sete também são os anos de exílio em Mbanta.

Chegando a Mbanta, Okonkwo é bem recebido por seus familiares maternos, mas seu pensamento não abandona Umuófia. A frustração por não poder continuar sua escalada ao topo da glória em sua própria aldeia deixa-o triste e taciturno. Começa então a duvidar de tudo, inclusive do seu "Chi" (deus pessoal, entidade responsável pelo indivíduo). Vejamos a memorável passagem, o início da queda definitiva do protagonista:

Toda sua existência fora dominada por uma grande paixão: tornar-se um dos chefes do clã. Essa fora a mola de sua vida. E quase o conseguira. Depois tudo se rompera. Fora jogado fora do clã da mesma forma como um peixe é atirado sobre a areia seca da praia, a arquejar. Era evidente que seu deus pessoal, ou "chi", não estava fadado a grandes feitos. E homem algum conseguiria elevar-se acima do destino de seu "chi". O ditado repetido pelos anciãos — de que, se um homem dizia sim, seu "chi" também o fa-

zia — não era verdadeiro. Pois aqui estava alguém, que apesar de afirmar-se com força, tinha um "chi" que dizia não.

O velho Uchendu via com clareza que Okonkwo se entregara ao desespero e que estava imensamente perturbado.¹⁴¹

Essa "peripetéia" (a inversão da situação ou da intenção) leva à "anagnórisis" (reconhecimento), ou seja, frustrando a sua expectativa de ser um dos chefes do clã, Okonkwo reconhece seu isolamento, sua igual distância de Deus (simbolizado pelo "Chi") e do mundo (sua aldeia). Temos assim o que Aristóteles define como "a mais bela de todas as formas de reconhecimento, (é) a que se dá juntamente com a peripécia"¹⁴². Diz o sábio estagirita que a inversão deve produzir-se, também, verossímil e necessariamente¹⁴³, assim como vemos no trecho citado. A verossimilhança deve-se à coerência, ao caráter de Okonkwo que permite atos violentos e inadvertidos como os que se verificaram. O desenlace surge do enredo, seguindo também a regra aristotélica.

A posição de Goldmann está representada no isolamento do herói: longe tanto de Deus quanto do mundo; irremediavelmente perdido, reconhecendo que não pode ultrapassar seus limites humanos. A mudança trágica e repentina foi motivada por uma ação accidental, como ressalta Goldmann. Essa mutação na trama confere o caráter dinâmico das ações, que a partir daí são mais rápidas se compararmos com a rotina lenta da vida da Ibolândia que Achebe descreveu na primeira par

te.

Com a segunda parte inicia-se o desenlace, pois se gundo Aristóteles, "nó é toda a parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna; e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim."¹⁴⁴

Okonkwo fica sete anos em Mbanta. Obierika é a ponte entre ele e Umuófia; vai sempre visitá-lo e leva-lhe o lucro da venda de seus inhames que ele armazenara. Traz-lhe também notícias da aldeia e Okonkwo não acredita que tantas modificações estejam ocorrendo em sua vila. Permanece com o sonho de retornar e galgar os altos postos de chefia. A lealdade de Obierika para com o amigo é característica também dos ibos e ressaltada por Achebe.

Uchendu, tio de Okonkwo, tenta adaptá-lo à sua nova vida e o aconselha:

*Tenha cuidado, pois do contrário arrisca-se a desagradar aos mortos. Seu dever é o de consolar suas esposas e filhos, e levá-los de volta à sua terra natal, daqui a sete anos. Mas, se você se deixar vergar sob o peso do desgosto até que ele o mate, toda a sua família morrerá de exílio.*¹⁴⁵

Okonkwo reage um pouco, mas continua pensando no retorno.

É na casa de Uchendu que Obierika conta o massacre da vila Abame. Achebe não relata essa passagem de maneira trágica, mas sim histórica apenas. O fato é real, como afirma Robert Wren.¹⁴⁶

O Oráculo afirmara que aquele homem que apareceu de bicicleta em Abame era como os arautos dos gafanhotos que vinham verificar o local para depois avisar que todos os demais do bando podiam aproximar-se. E o Oráculo de *O Mundo se Despedaça* avisara "que mais homens brancos estavam a caminho"¹⁴⁷, por isso, mataram-no. E dias depois os ingleses, que já haviam se estabelecido em Onitsha, mandaram uma expedição ao interior. Sabedores da morte do companheiro, executaram quase toda a vila no dia do mercado, período de maior concentração. Só se salvaram os velhos e os que estavam em casa, ou aqueles "cujos *chis* estavam bem acordados e os fizeram sair do mercado"¹⁴⁸.

Achebe denuncia com essa passagem, a força física e a violência estúpida dos ingleses. Essa é a segunda vez que se fazem comentários sobre os brancos; por isso ressoa como algo ainda distante e por cuja experiência os moradores de Umuófia e de Mbanta ainda não haviam passado. A primeira alusão aos brancos é feita muito vagamente na primeira parte do livro:

— Ou então, como aquela história de homens brancos, que, segundo se diz, seriam tão brancos quanto este pedaço de giz — disse Obierika.

.....
 — Dizem ainda — acrescentou — que esses homens brancos não têm dedos do pé.

— Você já os viu, alguma vez?
 — perguntou Machi.

— E você? — inquiriu Obierika.

— Um deles passa por aqui frequentemente — respondeu Machi. — O nome dele é Amadi. — Todos os que conheciam Amadi caíram na risada. Amadi era um leproso, e a expressão polida para lepra era "pele branca".¹⁴⁹

Na primeira parte Achebe já comparara os brancos com a lepra e, tal qual essa doença, eles se alastram inexoravelmente. Essa imagem é retomada nos outros romances.

Obierika percebe essa nova realidade: a invasão colonial. Mas Okonkwo ignora-a. É mais uma falha trágica de Okonkwo, causada agora pela ignorância intelectual, a "hamartia" de Aristóteles. A falha se torna mais evidente quando Okonkwo, na segunda parte do romance, pergunta a Obierika sobre os homens brancos e como haviam exterminado toda a população de Abame. Responde-lhe o amigo e complementa o narrador:

— Durante a última estação do plantio, um homem branco apareceu na ter

ra deles.

— Um albino — sugeriu Okonkwo.

— Não, não era um albino. Era um homem completamente diferente. E veio montado num cavalo de ferro.

.....

Os anciãos consultaram o Oráculo, e este declarou que aquele homem estranho causaria a ruína do clã e espalharia a destruição entre eles. Por isso eles mataram o homem branco e penduraram seu cavalo de ferro na árvore sagrada, pois parecia pretender fugir a qualquer instante, para ir chamar os amigos do tal homem. Esqueceu-me mencionar uma outra coisa que o Oráculo falou. Ele disse também que mais homens brancos estavam a caminho.¹⁵⁰

Okonkwo e outros líderes da própria aldeia não acreditaram muito que eles pudessem vir, pois sua religião e sua cultura eram por demais incompatíveis com as pessoas brancas. A vinda dos brancos é relatada como que sorrateira, e os negros, por desconhecem aquela nova gente, tampouco souberam como agir.

É nessa parte do livro que ocorrem os conflitos mais graves, tanto sociais como psicológicos. A comunicação de Okonkwo com o clã se torna quase impossível. Às faltas trágicas anteriores, Achebe soma mais uma: pai e filho (Okonkwo e Nwoye), desentendem-se e Nwoye volta à Umuófia, adepto da nova igreja cristã.

O leitor toma conhecimento da vinda dos brancos, agora em Umuófia, de maneira brusca e inesperada:

Quando, passados quase dois anos, Obierika fez nova visita ao amigo exilado, as circunstâncias eram outras, bem menos felizes. Os missionários tinham chegado a Umuófia. Ali construíram uma igreja, lograram algumas conversões e já começavam a enviar catequistas às aldeias vizinhas.¹⁵¹

Okonkwo e outros líderes da própria aldeia não acreditaram muito que eles permanecessem lá, pois sua religião e sua cultura eram por demais incompatíveis com as autóctones.

Entretanto, tempos depois, foi a vez da chegada dos missionários em Mbanta. "Eram seis ou sete; um deles, um homem branco"¹⁵². Como a colheita já havia acabado, todo mundo estava em casa e saíram todos para ouvir o novo grupo. Havia um intérprete ibo que lhes disse que os evangelistas trariam várias bicicletas ("cavalos de ferro") para que todos pudessem nelas andar. A promessa seria cumprida assim que eles se estabelecessem definitivamente em Mbanta. O espanto foi geral: "Não haviam pensado em tal possibilidade"¹⁵³. Pela primeira vez ouvem falar de um único Deus verdadeiro, que possuía "a terra, o céu, o senhor, eu e todos nós"¹⁵⁴. Não entendem e por isso não dão atenção:

*Esses sujeitos devem ser doídos, pensaram. Caso contrário, como poderiam acreditar que Aní e Amadiora fossem inofensivos? E que também o fossem Idemíli e Ogwugwu? E, assim pensando, alguns homens começaram a ir-se embora.*¹⁵⁵

Achebo vai mostrando a força que a nova igreja representa e os conflitos vão surgindo. Os primeiros adeptos eram os marginalizados, aqueles que a sociedade rejeitava, co

mo os escravos, os esus, os leprosos e os que não conseguiam seguir as leis violentas e inflexíveis do clã. Dentre estes estava Nwoye que se revoltara com a morte de Ikemefuna. As mães que foram obrigadas a jogar seus filhos gêmeos na "Floresta Maldita" aderiram também à nova religião. E foi justamente a "Floresta Maldita" que os chefes do clã cederam para que os missionários erguessem a nova igreja. Pensavam que morreriam em poucos dias, pois todos os espíritos maus moravam ali. Mas nada aconteceu e a religião consolidou-se. "Então, espalhou-se a voz de que o amuleto do homem branco tinha um poder inacreditável"¹⁵⁶.

A queda do herói surge mais abruptamente: a infelcidade era quase total para Okonkwo:

E se, quando ele, Okonkwo, morresse, todos os seus filhos machos resolvessem seguir os passos de Nwoye e abandonar os ancestrais? Okonkwo sentiu um calafrio diante de tão terrível perspectiva que, para ele, significava total aniquilação. Via-se a si próprio e a seu pai, juntos, no santuário dos antepassados, a esperarem inutilmente pelo culto ou pelos sacrifícios de seus des-

(...)

cendentes, nada restando ali senão as cinzas de antanho, enquanto seus filhos rezavam ao deus do homem branco.¹⁵⁷

Mas o herói continua sua luta: "Se tal coisa chegasse a acontecer, ele Okonkwo, os faria desaparecer da face terrestre"¹⁵⁸.

Seguindo Goldmann, vemos como característica da tragédia essa resistência do herói, pois ressalta "a possibilidade, mesmo que remota, de um sentido, de uma ordem universal transcendente e de uma harmonia absoluta." A tragicidade estaria finda, caso Okonkwo se entregasse como vítima, aniquilado e sem esperança alguma.

Chegaram boatos a Mbanta dizendo que em Umuófia havia não só missionários, mas também um "local de julgamento"; "o homem branco trouxera não apenas uma religião, mas também um governo"¹⁵⁹, e já haviam enforcado um homem que matara um dos missionários.

Com as notícias de Umuófia, Achebe demonstra o cerco dos brancos, que desencadeia as modificações na ordem social; ressalta também a ingenuidade dos nativos que não tomaram atitudes mais drásticas, tratando tudo como um "conto de mistérios", porque desconheciam as consequências.

O conflito se torna insolúvel. Os brancos não sairiam e a ordem do que "deveria ser" está em tensão com o que "existe na realidade"¹⁶⁰; como nas tragédias de Sófocles, uma vez desencadeado o conflito nada pode deter o seu curso. A tensão trágica intensifica-se na terceira parte do livro, atingindo o seu grau máximo.

No final da segunda parte, Okonkwo oferece uma festa em sinal de reconhecimento aos que o ajudaram naqueles anos de exílio, especialmente a família materna. É outra vez nas palavras de um ancião que Achebe profetiza a tragédia final e comenta a importância da união da família, dizendo:

Mas temo por vocês, os jovens, porque não compreendem como são fortes os laços de família. Não sabem o que é falar com uma só voz. E qual é o resultado disto? Uma religião abominável instalou-se entre vocês. De acordo com essa religião, um homem pode abandonar o pai e os irmãos. Pode blasfemar contra os deuses de seus pais e contra os antepas-

(...)

sados, como se fosse um cachorro de caça que de repente ficasse louco e se voltasse contra o dono. Temo por vocês e temo pelo nosso clã.¹⁶¹

A terceira parte é a menor (com trinta e três páginas), mas é a mais densa. Achebe conduz a trama para um final trágico e inevitável. Comparando esta última parte com a primeira, vemos que aquela apresentava uma leitura aparentemente descompromissada, relatando fatos "casuais" dos ibos antes do colonialismo. Mas ao chegarmos à terceira parte vemos que o que parecia estórias de simples entretenimento era, na realidade, subsídio imperativo para o desenlace, repleto de ações causais, coincidindo, portanto, com Aristóteles¹⁶².

Na parte final, quase não temos descrições da natureza, nem de seus ciclos vitais, a não ser alguns provérbios. Essa simbologia leva-nos a pensar no seu oposto: a morte definitiva. A religião tradicional perde sua força e a nova ganha terreno. A penetração dos brancos em Umuófia, relatada por Obierika na segunda parte, de maneira aparentemente tão casual (pois os habitantes de Mbanta não conheciam aquele ti

po de gente), é, agora, no final, vivenciada de forma trágica.

A partida de Nwoye de Mbanta, abandonando os pais, rejeitando os valores tradicionais e seguindo os missionários, representa não só o indivíduo, mas a sociedade como um todo, em um processo rápido de transformações radicais.

A volta de Okonkwo à terra natal é menos auspiciosa do que ele esperava. Escreve Achebe:

Okonkwo sabia muito bem de tudo isso. Sabia que perdera seu lugar entre os nove espíritos mascarados que aplicavam a justiça no clã. Perdera a oportunidade de chefiar seu clã belicoso contra a nova religião, a qual, segundo lhe diziam, ganhara muito terreno. Perdera os anos durante os quais poderia ter recebido os mais elevados títulos do clã. Entretanto, algumas dessas perdas não eram irreparáveis. Estava decidido a fazer com que seu regresso não passasse despercebido de sua gente. Voltaria em grande estilo e haveria de recuperar os sete anos perdidos.¹⁶³

Okonkwo não aceita as modificações, mesmo sabendo da sua força. Revolta-se, e seu temperamento agressivo transparece em todos os seus atos. A convivência forçada com os brancos perturba Okonkwo, que não sabe como raciocinar sobre isso e pergunta a Obierika:

— Talvez eu tenha ficado longe tempo demais — disse Okonkwo, quase como se falasse consigo próprio. — Porém não consigo entender nada disso que você me está contando.

— O que foi que aconteceu ao nosso povo? Por que é que todos perderam a capacidade de luta?

.....

— Por acaso o homem branco entende os nossos costumes, no que diz respeito à terra?¹⁶⁴

Ao que responde o amigo, com as palavras e o conceito que justificam o título do romance:

Como é que ele pode entender, se nem sequer fala a nossa língua? Mas declara que nossos costumes são ruins; e nossos próprios irmãos, que adotaram a religião dele, também declaram que nossos costumes não prestam. De que maneira você pensa que poderemos lutar, se nossos próprios irmãos se voltaram contra nós? O homem branco é muito esperto. Chegou calma e pacificamente com sua religião. Nós achamos graça nas bobagens deles e permitimos que ficasse em nossa terra. Agora, ele conquistou até nossos irmãos, e o nosso clã já não pode atuar como tal. Ele cortou com uma faca o que nos mantinha unidos, e nós nos despedaçamos.¹⁶⁵

Mais uma vez é Obierika a voz da razão. Ele conhecia seus limites e reconhecia que a situação era irreversível. Através dele tomamos conhecimento da força política e militar que os ingleses exerciam em Umuófia: eles haviam prendido e enforcado um nativo que lutara por suas terras. A família presenciara os atos de violência dos britânicos e ficara tão aterrorizada que nada mais havia comentado. Achebe mostra o regime despótico que se instalara na aldeia, com os brancos interferindo diretamente em questões que não lhes diziam respeito. Não era mais uma questão só religiosa, intervinham em tudo: trouxeram o comércio, outra ordem civil, outros valores morais e a força física, com armas, munições e guardas. Dentre os adeptos havia os "Court Messengers" ou "Kotmas", negros que vieram de Umuaru, estudantes da Church Missionary Society.¹⁶⁶

Vejamos como Achebe os descreve, evidenciando a violência e o autoritarismo que se instalaram em Umuófia e que tanto perturbaram Okonkwo:

Chamavam-nos "Kotma", e como costumassem usar calções cinzentos, foram apelidados de Fundilhos-de-Cinza. Tomavam conta da prisão, que estava cheia daqueles que haviam praticado ofensas contra a lei do homem branco. Alguns desses prisioneiros eram indivíduos que tinham jogado fora filhos gêmeos, e outros tinham molestado os cristãos. Eram espancados na prisão pelos "Kotma" e obriga-

dos a trabalhar, todas as manhãs, na limpeza do "compound" do governo, e a apanhar lenha para o comissário branco e para os guardas. Alguns desses homens eram portadores de títulos, gente que deveria estar muito acima de semelhantes ocupações mesquinhas. Pesarosos por causa da indignidade que sofriam, lamentavam o abandono em que deixavam suas roças. Quando cortavam a grama, de manhã, os homens mais moços cantavam, a marcar o ritmo com os golpes de suas catanas. 167

O conflito de interesses, conforme a denominação de Goldmann, é próprio para a configuração da tragédia. De um lado os brancos, de outro, os negros; ambos com suas culturas. Em meio aos dois, Okonkwo, que não consegue entender e muito menos se adaptar. Seu lugar no mundo está ameaçado. Seu mundo é trágico: tudo ou nada.

Achebe aumenta as falas dos brancos e diminui a dos negros: uma cultura esmaga a outra, e a ordem civil dos brancos é a que vigora.

A figura do Senhor Brown, missionário que tenta compreender a tradição dos negros e, sem violência, consegue vários adeptos ao novo culto, é muito importante, pois "chegou a ser respeitado até mesmo pelo clã"¹⁶⁸. Construiu uma escola, um hospital e formava novos professores, missionários e funcionários do governo; tentava ser a ponte entre os nativos e a Coroa Britânica, como Obierika era a ponte entre o clã e Okonkwo.

Novas escolas e igrejas estabeleceram-se nas cidades vizinhas e a missão do Senhor Brown ganhava cada vez mais força. E "desde os primeiros tempos, a religião e a educação andaram de mãos dadas"¹⁶⁹.

Mas o Senhor Brown adoecera e outro fora mandado para o seu lugar: o Reverendo James Smith. Este não era condescendente como o primeiro. "Para ele, as coisas eram brancas ou pretas. E as pretas eram decididamente más"¹⁷⁰.

A visão que se estabelece é a do branco e Achebe se utiliza de uma simbologia para explicar a mudança radical: Enoch, filho do sacerdote da serpente, convertera-se ao cristianismo, e tão cegamente que matara e comera a jibóia sagrada, ou seja, uma religião fora "engolida" pela outra. Foi também "esse Enoch quem desencadeou o grande conflito entre a igreja e o clã"¹⁷¹, pois cometera um dos maiores crimes: retirou a máscara de um "egwugwu" em público, profanando o ritual. "Enoch matara um espírito ancestral, e Umuófia mergulhou na confusão"¹⁷². "Parecia que a alma do clã chorava um grande mal prestes a acontecer: a sua própria morte"¹⁷³. Achebe aproxima o final. O clã ainda se revolta e, numa atitude violenta e unânime, destrói a missão.

Okonkwo aconselhara e participara daquele desfecho. "Sentia dele algo muito próximo à felicidade"¹⁷⁴ e parecia que a comunicação entre ele e o clã havia sido refeita. Entretanto, Achebe conduz o leitor a mais uma peripécia surpreendente: o herói juntamente com outros cinco líderes do clã são chamados à presença do Comissário Distrital, o que

às vezes ocorria normalmente. Mas desta vez, em ato de traição e violência, o comissário prende todos os líderes, em represália à demolição da igreja, embora lhes tivesse garantido que iriam apenas conversar. A ingenuidade do nativo é mais uma vez demonstrada em contraste com a maldade e vilania do branco. A mentira, a corrupção e a cobiça se inserem na nova moral. Vejamos as palavras do Comissário aos líderes presos, repreendendo-os pelo que fizeram:

Isso não deve acontecer nos do m̃nios da nossa rainha, a mais poderosa governante do mundo.

Decidi que vocês terão de pagar uma multa de duzentos sacos de cauris. Serão postos em liberdade, tão logo concordarem com o que acabo de lhes dizer e começarem a cobrar do povo a multa a que me referi. Que me respondem a tudo isso?¹⁷⁵

Embora que o Comissário ordenasse que os respeitassem, os guardas raspam a cabeça dos seis homens. Isto constitufia uma grande ofensa e, como estavam algemados, não puderam reagir. Mantiveram-se, todavia, dignos. Demonstravam seu repúdio ao novo governo que se instalara, não se alimentando durante dois dias. Os guardas humilharam-nos, batendo neles e ironizando seus títulos. "Okonkwo estava engasgado de ódio"¹⁷⁶.

Achebe coloca esses valores como absolutos na cabeça de Okonkwo, Segundo Goldmann, o herói vê um mundo onde

tudo que não é totalmente perfeito, é igualmente imperfeito. Okonkwo não podia acatar os novos valores, e assim, quando foi solto, jurou vingança.

A corrupção, pela primeira vez, surgia em Umuófia: embora o Comissário tivesse estipulado um preço de duzentos sacos de cauris, os guardas do tribunal cobraram do povo cinquenta a mais, para repartirem entre eles.

A sede de vingança de Okonkwo ao ser solto não era compartilhada com os demais habitantes. Ele preparou sozinho o seu traje de guerra. Reconheceu que o povo não era mais o mesmo e por isso estava disposto a lutar sem mais ninguém. Ao ver cinco guardas se aproximarem da multidão, que se reunira para decidir sobre as represálias aos brancos, levantou-se num salto e, "trêmulo de ódio"¹⁷⁷, bloqueou a passagem deles. A prepotência do branco decidiu o ataque de Okonkwo:

— O homem branco, cujo poder vocês estão fartos de conhecer, ordenou que esta reunião fosse suspensa.

Num relâmpago, Okonkwo desembainhou a catana. O guarda agachou-se para evitar o golpe. Foi inútil. A catana de Okonkwo abateu-se sobre ele duas vezes, e a cabeça do guarda rolou pelo chão ao lado de seu corpo.¹⁷⁸

Esta passagem é descrita e apresentada de maneira trágica, em todo seu desenrolar. Comparamo-la às cenas de Eurípedes, o mais trágico, segundo Aristóteles, pois os atos

eram sempre extremamente violentos, geralmente representados em cena e "com epílogos de natureza triste"¹⁷⁹.

Ao matar o guarda, Okonkwo cometeu uma falta trágica, mas do tipo moral; ele é culpado, do ponto de vista do branco, e também o é do ponto de vista dos negros. Estes nada fizeram durante o episódio, comprovando que não seguiriam Okonkwo. O herói cometeu também um erro de julgamento: pensava estar vingando todos os habitantes e imaginava que eles glorificá-lo-iam por só ele ter tido tanta coragem. Constitui, isto, a "hamartia", um erro de julgamento. Não esperava a apatia que se seguiu ao assassinato. Mas este fato faz-lhe reconhecer ("anagnórisis") que o mundo dele havia se despedaçado e seria irreconstruível.

O reconhecimento, na tragédia, pode ocorrer através de sinais, cartas, recordações, ou pelo raciocínio¹⁸⁰, como nesta cena. A ação de Okonkwo se caracteriza como peripécia: agiu procurando a glória e encontra a destruição. Houve uma reversão de efeitos: Okonkwo esperava o sucesso com o assassinato do guarda e, no entanto, descobriu que o seu povo não era de ação, pois deixara escapar os outros guardas. Tudo e todos mudaram, menos ele. A comunicação entre ele e o clã tornava-se outra vez impossível. E agora havia os brancos, não só interferindo, mas dominando. Não havia mais lugar para o herói. Essa descoberta levou-o ao suicídio. Okonkwo estava só, distante tanto de Deus, quanto do mundo.

Seguindo o procedimento normal das tragédias gregas, Achebe não coloca em cena o suicídio de Okonkwo; ele é

relatado, como foram o suicídio de Jocasta e o cegamento auto-infligido de Édipo. Concordando com Aristóteles, Achebe manifesta a melhor forma da "anagnórisis" neste desfecho, pois faz com que coincida com a peripécia: ao descobrir que o clã mudara, que nada fora feito para vingar a desonra pela qual Okonkwo e os líderes do clã passaram, o herói descobre a nova realidade e, não tendo condições de se modificar, nem tampouco de suportar tamanha humilhação, enforca-se. Neste contexto, trágico por excelência, a grande ironia consiste na forma como Okonkwo morre. Acompanhemos o relato do funeral de Okonkwo:

O Comissário sofreu uma mudança instantânea. O resoluto administrador que nele havia, cedeu lugar ao estudioso dos costumes primitivos.

— Por que razão vocês mesmos não podem fazer o serviço? — indagou.

— Porque é contra os nossos costumes — respondeu um dos homens. — Nós consideramos ato abominável o suicídio de um homem. É uma ofensa contra a Terra, e aquele que a cometer não poderá ser enterrado pelos membros de seu clã. O corpo deste homem é maligno, e só forasteiros podem tocá-lo. Por isso, pedimos a seus homens que nos ajudem a pendurá-lo dali, porque todos vocês são forasteiros.

— Ele será enterrado, como qualquer outro homem? — perguntou o Co-

missário.

— Nós não podemos enterrá-lo, são os estranhos podem fazê-lo. Estamos dispostos a pagar a seus homens para que se ocupem disso. E então, depois que ele tiver sido enterrado, cumprimos nos so dever para com o morto. Faremos sacrifícios, a fim de limpar a terra profanada.

Obierika, que estivera a olhar fixamente para o corpo enforcado do amigo, virou-se de repente para o Comissário e disse-lhe, com ferocidade na voz:

— Aquele que ali está foi um dos maiores homens de Umuõfia. O senhor levou-o a cometer o suicídio; e agora ele será enterrado como um cão...¹⁸¹

Okonkwo, aquele que fora "um dos maiores homens de Umuõfia"¹⁸², que concentrava em maior grau os valores ibos, escolheu, no entanto, a pior das mortes, a que nem lhe dava o direito de ser enterrado. Achebe eleva o grau trágico através dessas ações paradoxais. Os sentimentos de terror e piedade são totalmente manifestados com a morte do herói. E numa catarse, essencial à purgação dessas emoções, Achebe termina a narrativa, tendo acompanhado, no nosso entender, as principais regras da *Poética*.

No último parágrafo dessa obra, como também ocorre em *A Flecha de Deus*, o autor afasta o leitor da tragédia final, comentando algo distante e banal, bem contrário à concentração trágica que evoluíra até então. Ironicamente, Achebe apresenta o Comissário em um grande "conflito":

narrar "a história desse homem que matara um guarda e depois se enforcara"¹⁸³, dedicando-lhe um capítulo, quando, talvez, um parágrafo fosse já "bastante razoável"¹⁸⁴.

Eis as últimas palavras do romance, que elevam a ironia e conduzem ao distanciamento, demonstrando que os nativos e sua cultura tradicional constituíam, a partir de então, algo pertencente ao passado distante, findo e morto, como Okonkwo:

O Comissário, depois de muito pensar, já havia escolhido o título do livro: A pacificação das tribos primitivas do Baixo Níger.¹⁸⁵

O Comissário é um arquétipo dos europeus, particularmente dos missionários e dos administradores britânicos, que tanto influíram para difundir mundialmente, não a cultura africana, mas sim a ignorância dos próprios brancos com relação aos costumes do continente negro. O colonizador branco foi incapaz de perceber a dimensão humana inserida na tragédia do herói.

Passemos agora ao segundo romance da Trilogia, *A Flecha de Deus*. O enredo deste, como o dos demais, segue os moldes da tragédia. O tema é o mesmo: a luta pelo poder.

Como o enredo é seqüencial, podemos compará-lo nas três obras: em *O Mundo se Despedaça* a autoridade se encontra dividida entre Okonkwo, O herói que condensava as qualidades e as expectativas do clã, e a administração britânica. Enquanto Okonkwo e a tribo pensavam e agiam harmonicamente, a sociedade ibo caminhava sem conflitos. A partir do momento em que a presença do branco interfere na vida cotidiana da Ibolândia, "o mundo se despedaça".

Ao contrário dos ibos que, ao seguirem a religião dos cristãos se desintegram como indivíduos sociais, os ingleses se mantêm unidos: a igreja e a administração civil compartilham da mesma cultura e dos mesmos ideais. Achebe exemplifica essa coesão dos brancos no primeiro romance, na ação conjunta do Reverendo Smith e do Comissário, um reforçando a autoridade do outro, como na cena em que os nativos destruíram a igreja e por isso o "tribunal" dos brancos condenou Okonkwo e os demais líderes à prisão e ao pagamento de fiança.

Em *A Flecha de Deus*, Achebe intensifica esse duelo pelo prestígio e pelo domínio frente à comunidade. Os ingleses continuam unidos, enquanto que os ibos tradicionais, dando seqüência à desintegração iniciada na primeira obra, subdividem-se em dois grupos: os que adoram o Deus Ulu e os que adoram o Deus Idemili. Há, portanto, nessa tragédia, um conflito entre três forças: os ingleses, representados pela figura do Capitão Winterbottom, os ibos tradicionais que seguem as palavras de Ezeulu, Sacerdote Supremo de Ulu, e os que seguem Nwaka e o sacerdote Ezedimili. Essa subdivisão de

poderes enfraquece o clã e permite maior penetração da cultura alienígena.

A época retratada neste segundo romance é a dos anos vinte; a aldeia é Umuaro, uma união de seis vilas. Criaram um deus, Ulu, que reuniria toda a força dos demais para proteger o povo da Ibolândia contra os ataques da tribo Arochuku, ou Abam; seus elementos rendiam os negros e os vendiam como escravos. Esta parte do enredo, como várias outras, é baseada em fatos reais, embora, como em *O Mundo se Despedaça*, independa deles.

A história da Nigéria está presente em todas as obras de Achebe e em *A Flecha de Deus*, segundo Charles Nnolim¹⁸⁶, a fonte inspiradora foi um livreto chamado *The History of Umuchu*, escrito em 1953, por um oficial aposentado da *Nigeria Police Force*, de nome Simon Alagbogu Nnolim. Achebe nega ter visto tal livreto, mas as coincidências no enredo permitiram a Robert Wren¹⁸⁷, e a C.L. Innes¹⁸⁸, admitir a hipótese de que a história tivesse sido contada por Nnolim a Achebe, na época em que este o entrevistara por três dias para um programa na *Nigerian Broadcasting Company*. Achebe confirma esse episódio e confessa que ficara fascinado pela história do sacerdote que se recusara a comer os inhames enquanto estivera preso e que ainda declinara o convite da Administração Britânica para ser o Chefe de Segurança de sua tribo, tal qual o protagonista Ezeulu. Além dessas coincidências, o nome da aldeia, citada por Nnolim, é Umuchu; a de Achebe é Umuaro. O sacerdote do primeiro é Ezeagu; o do segundo Ezeu-

lu. Uchu é o Deus na narrativa de Nnolim; Ulu é o de Achebe. Ambos foram criados pelo mesmo motivo e apresentavam a forma humana, diferente do que até então acontecia, pois normalmente os deuses eram representações das forças da natureza, como o deus do Trovão, Amadiora, ou a deusa do solo, Ani.

Os nomes das seis vilas (o mesmo número para os dois autores) têm semelhanças:

Achalla	Umuachala
---------	-----------

Osete	Umunneora
-------	-----------

Ogu	Umuagu
-----	--------

Ihite	Umuzeani
-------	----------

Ogwugwu	Umuogwgu
---------	----------

Ibuaghubu	Umuisiuzo
-----------	-----------

Os festivais e os ritos também mostram traços comuns surpreendentes. Obviamente o contato com Nnolim enriqueceu a obra de Achebe, mas outras fontes também o fizeram. Achebe sempre foi um estudioso da história nigeriana, um curioso de lendas folclóricas e tradicionais, portanto, a herança do "contador de histórias" é superior a apenas uma fonte, haja vista que os ibos valorizam sobremaneira o aspecto oral. Como nas tragédias gregas, a História fornece modelos para que os escritores tramem seus enredos.

Em *A Flecha de Deus*, Achebe amplia as conseqüências e as transformações que ocorreram na Ibolândia desde a chegada dos brancos. Destruindo os valores tradicionais, o colonizador despedaçou a cultura ibo.

O livro está dividido em dezenove capítulos. É o mais complexo da trilogia, aprofundando os conflitos humanos entre paixão e razão: a ambição do homem frente aos poderes do clã. O indivíduo é paixão, deixa-se levar pela cobiça, pelo ódio, pelo amor; o clã é a personificação de Deus, o poder supremo, indiscutível, cujas leis, se rompidas, provocam danos irreparáveis tanto no indivíduo como talvez em toda a comunidade. E cabe aos líderes governarem em termos racionais, esquecendo as paixões humanas. É o conflito proposto por Goldmann ao analisar Tragédia.

O declínio da cultura ibo, neste livro, é visto com maior intensidade. A ambigüidade dos valores (parte tradicional, parte européia), está simbolizada no herói, Ezeulu, que é também meio-homem, meio-espírito; indivíduo ambicioso, mas ao mesmo tempo zeloso do bem da sua comunidade, pois era o responsável por ela em termos religiosos, os quais se inseriam também em termos políticos e administrativos.

Achebe constrói a trama enfatizando a interdependência do ser humano. Ezeulu, o clã e os colonizadores dependiam uns dos outros, dentro dessa nova realidade do início do século, e qualquer modificação nessa estrutura resultaria em trágico desequilíbrio. O herói, bem mais consciente do que Okonkwo, tenta agir intelectualmente e não emocionalmente, como o do primeiro livro. Por isso ele sabia que os ingleses não sairiam e que, sendo os mais fortes e melhor treinados, o que restava aos ibos era a neutralidade: não atacar e, se se mantivessem unidos, representariam um grande poder.

Ezeulu preocupava-se com a sua gente e o seu destino. Sua inteligência e compreensão conferiam-lhe o posto de Sacerdote Supremo do deus Ulu, seguindo o mesmo modelo do pai. Ele percebe o movimento dinâmico e contínuo que a presença do branco colonizador representa; as transformações eram inevitáveis e irreversíveis. Verifica que os seus antepassados permitiram a entrada dos brancos, achando-os engraçados e, por ignorância e inocência, nada fizeram para expulsá-los. Não competia, portanto, a Ezeulu, a tarefa de modificar uma situação já existente e imutável. Cabia-lhe, entretanto, zelar por seu povo e uma das formas que ele encontrara fora verificar de perto como viviam os brancos e de onde provinha a sua força. Para isso enviou um de seus filhos, Oduche, para estudar na escola da missão em Okperi, a seis milhas de distância de Umuaro e onde estava centralizada a Administração Britânica daquela região.

Ezeulu explica sua atitude com estas palavras:

— O mundo está a mudar — dissera-lhe. — A mim não me agrada esta mudança. Mas eu sou como o pássaro Eneken-ti-oba. Quando os seus amigos lhe perguntaram porque andava constantemente a voar, respondeu: "Os homens de hoje aprenderam a disparar sem errarem o alvo; por isso, eu aprendi a voar sem pousar." Quero que um dos meus filhos se junte a essa gente e a vigie por mim. Se não houver lá nada de especial, deixas de os a-

companhar. Mas, se houver, quero que o par-
 tilhes comigo. O mundo é como uma Māscara
 a dançar. Se a quisermos ver bem, não
 podemos ficar parados no mesmo sítio. O
 meu espírito diz-me que aqueles que hoje
 não ajudam o homem branco, amanhã dirão:
 "se tivéssemos sabido..."¹⁸⁹

Entretanto, os "ndichies" não compreendem a sua es-
 tratégia e logo a comunidade o trata como traidor. Esta é a
 primeira peripécia da tragédia; há uma reversão de situação.
 Lembrando Aristóteles:

... uma mudança através da qual
 a ação se volta para o seu oposto, sujei-
 ta sempre à ... regra da probabilidade
 ou necessidade.¹⁹⁰

Têm início os problemas de comunicação entre o he-
 rói e o seu clã, com conflitos mais intensos que no primeiro
 romance, porque Ezeulu é o responsável por toda uma tribo e,
 portanto, suas ações repercutem com maior abrangência. Ele
 não é qualquer cidadão, nem apenas um dos líderes, como o era
 Okonkwo, mas o Sacerdote Supremo de um deus antropomorfo,
 criado por causas políticas e religiosas, dotado de todas as
 forças que antes eram divididas entre inúmeros deuses meno-
 res. Mas, da mesma forma como fora criado, poderia ser tam-
 bém destruído; é o que Achebe deixa nas entrelinhas, abrindo
 espaço para o final trágico.

As peripécias se repetem. A ambigüidade na interpretação das intenções e das ações dos personagens enriquece o enredo. O universo trágico da ficção achebiana está construído, seguindo Goldmann, sobre perspectivas paradoxais; cada personagem, principalmente os protagonistas, tem uma cosmovisão diferente, razão pela qual a comunicação entre eles é enfraquecida. Isto gera conflitos, tanto de ordem individual como social, finalizando em tragédia, uma vez que os conflitos tornam-se insolúveis.

Dentro dessa problemática da comunicação, temos Ezeulu e seus inimigos, principalmente Nwaka, que o atacam verbalmente porque interpretam sua atitude de enviar Oduche a Okperi como prova de amizade para com os brancos. Viam nisso traição e afirmavam que, conseqüentemente, seu deus, Ulu, não mais possuía os poderes necessários para proteger o clã.

Achebe enreda a trama e complica a situação de Ezeulu: o Capitão Winterbottom convoca o sacerdote a Okperi. Nwaka, homem rico e com prestígio, chama a atenção do clã para este fato que comprovaria a amizade entre Ezeulu e o Capitão. Por que este não chamara nenhum dos outros sacerdotes ou líderes das outras vilas, mas apenas Ezeulu? E Nwaka adverte:

— ... um homem que leva feixes de paus infestados de formigas para casa, não se deve surpreender se os lagartos o visitarem. Porém, se Ezeulu nos

diz agora que está cansado da amizade com o homem branco, o nosso conselho deve ser: Tu fizeste o *nô*, também: deves saber como o desfazer.¹⁹¹

A ida de Oduche para Okperi é uma falta trágica, uma "hamartía", um erro de julgamento derivado da ignorância. A infelicidade cai sobre o herói, como nota Aristóteles, não por causa de algum vício ou depravação do próprio personagem, mas por causa de algum grande erro de julgamento. E este foi Ezeulu ter acreditado que Oduche continuaria fiel às suas raízes. Todavia, para surpresa de Ezeulu, seu filho absorve a religião e a cultura dos brancos, cristianizando-se.

Achebe relata essa passagem de forma também simbólica: Oduche prende uma jibóia em uma caixa e ela se debate em busca de ar para sobreviver. A jibóia é o símbolo da religião tradicional, a serpente sagrada; Oduche representa a nova religião, o cristianismo que sufoca e mata a cultura nativa. Com esses detalhes, aparentemente casuais, o autor vai preparando o leitor para o desenlace, inserindo inúmeros provérbios e cenas que aumentam a tensão e a atmosfera trágica, utilizando as mesmas técnicas apresentadas no primeiro livro.

Em um outro episódio, o da disputa de terras, a posição de Ezeulu foi decisiva. Vejamos as inúmeras peripécias, ironias, erros trágicos, reconhecimento, surpresa e a relação de causa e efeito que advêm dessa passagem. Todos esses elementos são imprescindíveis para a elaboração de uma

tragédia, se nos orientamos pelas regras aristotélicas. Resu-
mimos então o episódio, inserindo algumas explicações de or-
dem cultural, sem as quais o leitor ocidental não compreende-
ria em profundidade.

Como já dissemos, as guerras eram comuns nas tri-
bos africanas primitivas, principalmente com a finalidade de
expandirem seu território. A coragem e a força física eram
então qualidades primordiais. Assim, Umuaro resolveu enviar
dois destemidos mensageiros a Okperi para reivindicar parte
de suas terras. Ezeulu foi contrário a essa atitude, pois
seu pai, antigo sacerdote do clã, havia lhe dito que aquelas
terras nunca foram propriedade de Umuaro e sim de Okperi. Nwa-
ka convenceu o clã do contrário. Os dois mensageiros chega-
ram à cidade justamente em um dia de mercado. Pela tradição
ibo, nesse dia não se pode tratar de nenhum assunto polêmico,
para que o comércio não seja prejudicado (os ibos são consi-
derados, até hoje, grandes comerciantes). Mas os homens de
Umuaro não respeitaram essa "lei". E discutiram com os líde-
res da aldeia vizinha. A querela agravou-se e um dos mensa-
geiros, irritado, quebrou o "ikenga" de um dos chefes. O
"ikenga" é um amuleto esculpido em madeira que simboliza a
força e a coragem do seu possuidor e só pode ser partido
por ocasião da sua morte; metade é então enterrada com a pes-
soa, para que continue forte na outra vida, e metade é joga-
da fora, para que ninguém tenha acesso às qualidades do seu
usuário. Ao destruir o amuleto, o mensageiro cometeu um sa-

crilégio, um crime contra a terra, contra as forças da natureza que garantem a continuidade da vida, e isso significa que o possuidor perde a sua força vital. O mensageiro foi, por isso, imediatamente morto, o que exacerbou a disputa entre as duas aldeias.

Umuaro, incentivada por Nwaka, decide-se pela vingança e pela guerra. Ezeulu não aceita essa idéia e abomina os que a seguiram. Para ele, o mensageiro era culpado por ter praticado um sacrilégio, como também a guerra era injusta porque as terras pertenciam a Okperi. Para Aristóteles, só há tragédia quando o castigo é imerecido. E nesses casos citados houve culpa, tanto do mensageiro quanto dos cidadãos de Umuaro; todos transgrediram as leis básicas do clã, as quais não ignoravam. A morte do mensageiro e as guerras não são trágicas; são tristes, mas justas.

Achebe enumera os fatos dessa passagem sem nenhum teor trágico, oferecendo apenas subsídios para o que segue, apresentando as causas para os efeitos futuros, o que permitirá que o desenlace advenha do próprio enredo, coincidindo com Aristóteles¹⁹².

O povo de Umuaro, outra vez mais, não entende nem acata a posição de Ezeulu. A situação dele se torna mais difícil perante o clã quando o Capitão lhe pergunta quem teria razão, se Okperi ou Umuaro. E Ezeulu responde, a bem da verdade e da sua consciência, que Okperi é a real proprietária das terras. Amparado pelo testemunho de um dos maiores líderes de Umuaro, e a quem começara a admirar, Winterbottom in-

tervém na guerra e destrói as armas de ambos os lados, recebendo a alcunha de "destruidor de armas" ("breaker of guns").

Surgem as mais diversas interpretações para a atitude de Ezeulu. O clã o toma como traidor; o Capitão imagina que o "sacerdote", indo contra a opinião dos demais habitantes, estaria reconhecendo e aceitando a Coroa Britânica. Nem o Capitão, nem o clã entendiam que Ezeulu estava apenas cumprindo com seu dever de sacerdote, não permitindo a mentira, nem tampouco se omitindo. Achebe delineia, assim, os traços de caráter do herói: correto, incisivo, mas autoritário. Esboça também a ignorância do branco com relação à cultura ibo e à violência da Administração Britânica intervindo em assuntos que não lhe diziam respeito. Fornece, ainda, outros dados sobre a colonização da Nigéria, sobre a sua história e a sua cultura.

Se a morte do mensageiro e a guerra não constituem tragédia, uma vez que os castigos foram merecidos, o mesmo não acontece com relação a Ezeulu e o seu conflito. Nossos sentimentos de piedade para com ele são resultantes da nossa identificação com o personagem; vemo-lo bem intencionado, fiel a seus princípios de sacerdote e, no entanto, recebendo castigos imerecidos, como o rótulo de traidor do clã.

Ezeulu estava consciente de que o mundo não se restringia apenas a Umuaro. O branco era uma ameaça, mas pior ainda era o desentendimento entre os clãs. A desunião levava à desintegração e por isso o sacerdote prefere explorar a amizade com o Capitão. Achebe retoma a narração sobre Abame,

a aldeia destruída pelos brancos, e que ele descreveu detalhadamente no primeiro livro. Ezeulu cita aquele mesmo episódio como exemplo da força e do poder dos brancos e da contrastante ingenuidade dos nativos.

Se as mudanças era inevitáveis, melhor seria acompanhá-las de perto, em nível diplomático e não de guerra. Era este o pensamento do sacerdote. Mas Winterbottom e o povo de Umuaro ignoravam tal pensamento. Ezeulu estava só. Ninguém o entendia; nem mesmo seu grande amigo Akuebue, que desempenha o mesmo papel de Obierika junto a Okonkwo em *O Mundo se Despedaça*, ou seja, eles representam o ibo normal, cidadão comum e não arquétipo como os heróis; funcionam como ligação entre estes e o clã.

Vejamos o diálogo entre "a voz da razão" de Akuebue e o herói; o grande conflito que existe no sacerdote e no indivíduo Ezeulu; o profissional e o ser humano que se confundem:

— Eu não estou preocupado com eles. O que me preocupa é o que toda a tribo diz.

— E quem é que influencia a tribo? Que é que a tribo sabe? Akuebue, por vezes fazes-me rir. Tu estavas cá ou ainda não tinhas nascido nessa altura?— quando a tribo decidiu ir para a guerra contra Okperi por causa de um pedaço de terra que não nos pertencia. Não dei eu a minha opinião e não disse a Umuaro o que lhes aconteceria? E quem é que tinha razão? O que eu previra, aconteceu ou

não aconteceu?

Akuebue não respondeu.

— Tudo quanto eu previra acabou por acontecer.

— Eu não duvido disso — disse Akuebue e, num súbito acesso de impaciência e audácia acrescentou —, mas, tu esqueceste de uma coisa: que nenhum homem, por mais importante que seja, pode vencer uma tribo. Podes pensar que o conseguiste, nesse caso das terras, mas estás enganado. Umuaro dirá sempre que os traístes perante o homem branco. Assim como dirão que os estás a trair novamente, quando permites que o teu filho colabore na profanação desta terra.

A resposta de Ezeulu mostrou mais uma vez a Akuebue que, mesmo para o seu melhor amigo, o sacerdote era imprevisível. Até mesmo os próprios filhos não o conheciam. Akuebue não sabia ao certo qual a resposta que iria obter, mas não esperava de maneira alguma ouvir a gargalhada que Ezeulu acabava de dar. Sentiu-se recioso e embaraçado como alguém que encontra um louco a rir num atalho solitário. Não teve tempo de aprofundar esta estranha sensação de medo. Porém, tempos mais tarde teve essa oportunidade e só então se apercebeu do seu significado.

— Não me faças rir — disse de novo Ezeulu. — Então eu traí Umuaro perante o homem branco? Deixa-me fazer-te uma pergunta. Quem é que trouxe o homem branco para cá? Foi Ezeulu? Nós lutamos contra Okperi, que são nossos irmãos

de sangue, por causa de umas terras que não nos pertenciam e vocês censuraram o homem branco por se ter intrometido. Nunca ouviste dizer que quando dois irmãos lutam, acabam por beneficiar um estranho? Quantos homens brancos iam no grupo que destruiu Abame? Sabes? Cinco. — Levantou a mão direita, com os cinco dedos bem esticados. — Cinco. Já alguma vez ouviste dizer que cinco pessoas — ainda que as suas cabeças toquem no céu — podem destruir uma tribo? Impossível. Com todo o seu poder e magia, os homens brancos não teria destruído Olu e Igbo, se nós não os tivéssemos ajudado. Quem é que lhes mostrou o caminho até Abame? Eles não nasceram lá; então, como é que descobriram o caminho? Fomos nós quem lhes mostrou, e continuamos a mostrar. Deste modo, que ninguém se revolte contra mim agora, queixando-se de que o homem branco fez isto ou aquilo. O homem que leva feixes de paus infestados de formigas para a sua cubata, não deve queixar-se de que os lagartos o visitem.¹⁹³

Achebe comprova que toda ação impõe uma reação, que toda causa tem seu efeito e, coerentemente, conduz o leitor pelas diversas etapas da complicação da tragédia, agora não só em termos individuais, do herói, mas da comunidade como um todo. Já que todos permitiram a entrada do branco, todos sofrerão as suas conseqüências. É esta a mesma idéia de *pólis* dos gregos, cujo papel era representado pelo coro e cuja ten-

são dramática, entre ele e o herói, era causada pela mudança de valores, principalmente éticos, os quais o herói tentava transgredir. E sempre que isso acontecia, sofriam o herói e a comunidade, sendo o herói "expulso" de uma forma ou de outra, como acontecerá com Ezeulu.

No trecho acima vimos a profecia de Akuebue, ele que representa a comunidade como um todo: "nenhum homem, por mais importante que seja, pode vencer uma tribo"¹⁹⁴. Proferindo essas palavras, Achebe nos dá mais indícios para a tragédia futura que se abaterá sobre Ezeulu, quando sua ambição de homem vier a suplantar a responsabilidade de sacerdote.

As peripécias, marcantes na obra achebiana, são ressaltadas pelo antropólogo e crítico Simon Ottenberg ao apresentar Achebe para uma de suas conferências: "ele é um especialista na utilização das 'viradas irônicas' (*"ironic twist"*) — uma mudança repentina dos acontecimentos".¹⁹⁵

Essa característica achebiana pode ser verificada também numa outra passagem na qual Winterbottom convoca Ezeulu à sua presença em Okperi. O sacerdote, que já sabia da sua fama de traidor, ainda que injusta, resolve pedir uma reunião com os líderes e os "ndichies" do clã, a fim de decidirem se ele iria ou não a *Government Hill*. Isso levou alguns dias e o Coronel interpretou o fato como um desacato à sua autoridade, mandando prendê-lo. A prisão de Ezeulu muda todo o curso dos acontecimentos. É o fim do nó e o início do desenlace, divisão de tragédia proposta por Aristóteles. Diz ele:

... não é toda parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna, e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim.¹⁹⁶

A comunicação entre os dois grandes líderes, o Capitão e o Sacerdote, não é efetivada, pois Winterbottom tem um ataque de malária e, debilitado, entra em coma. Caso o inglês pudesse ir a Umuaro e tivesse conversado com o nativo, ambos teriam, provavelmente, chegado a soluções razoáveis. Achebe trama esses desencontros, emprestando ao enredo todo tipo de peripécia, tornando-o complexo, coerente e verossímil, concordante com as regras de Aristóteles.

As ironias avolumam-se: Winterbottom queria eleger Ezeulu Chefe de Segurança de Umuaro, título ambicionado por todo líder¹⁹⁷. Mas ele repudia a homenagem de maneira drástica: *álio, preparava-se para recebê-lo como a um grande ne-*

— Díz ao homem branco que Ezeulu não será chefe de ninguém, à exceção de Ulu.¹⁹⁸

E, em um momento dramático, em grande tensão, responde Clarke, suboficial que ficara no lugar de Winterbottom:

— O que? — gritou Clarke. — O tipo está louco?

— Penso que sim — disse o intérprete.

— Nesse caso, ele volta para a prisão. — Clarke estava agora verdadeiramente colérico. Que descaramento! Um feiticeiro ridicularizando publicamente a Administração Britânica.¹⁹⁹

A doença do Capitão é interpretada pelos nativos como a comprovação da força de Ulu, e conseqüentemente, de Ezeulu; o coma de Winterbottom teria sido causado pelas magias de Ezeulu. A situação muda por completo: Ezeulu não é mais considerado traidor, mas sim herói. No entanto, ele não tinha conhecimento dessa sua nova imagem junto ao clã. E, enquanto fica preso, pensa vingar-se do seu povo que não o acata na decisão das terras e da guerra, e nem sequer fora visitá-lo em Okperi. Na mente de Ezeulu, todas as humilhações que ali passou poderiam ter sido evitadas se o seu povo tivesse intervindo. Enquanto ele culpava o clã, este, ao contrário, preparava-se para recepcioná-lo como a um grande herói.

Além desses desencontros de intenções e de ações entre o Sacerdote e o clã, intervêm agora o deus Ulu, complicando mais ainda o enredo. Ulu aparece ao Sacerdote na prisão e profetiza:

— Ta! Nwanu! — disse-lhe Ulu ao ouvido, tal como um espírito faria a uma criança impertinente. — Quem te disse que esta luta te pertence?

Ezeulu estremeceu e não disse nada, continuando com os olhos postos no chão.

— Eu perguntei quem te disse que esta luta te pertence, para tentares realizar da forma que mais te convém? Queres poupar os teus amigos que te trouxeram vinho de palma he-he-he-he-he?! — São um louco se poderia aproximar, por vezes, do riso ameaçador de uma divindade — um riso seco e mórbido. — Acautela-te para que não te interponhas entre mim e a minha vítima, pois poderás sofrer golpes que não te eram dirigidos! Sabes o que é que acontece quando dois elefantes lutam? Acalma-te, vai dormir e deixa que seja eu a resolver a desavença com Idemili, cuja inveja tenta destruir-me, para que a sua pitão volte a ter poder. Perguntas-me, agora, sobre qual será o teu papel nesta questão. E eu respondo-te: acalma-te e vai dormir. Quanto a mim e Idemili, lutaremos até ao fim; e aquele que conseguir derrubar o outro terá a vantagem de se apoderar dos seus valores!

Depois disto, nada mais havia a acrescentar. Quem era Ezeulu para dizer à sua divindade como lutar contra o culto fanático da pitão sagrada? Isso era uma luta que cabia aos deuses. Ele não era mais do que uma flecha no arco da sua divindade.²⁰⁰

Esta é a cena culminante do livro e a que lhe empresta o título. As três forças se encontram: o colonizador,

que mantém Ezeulu preso, o sacerdote, que, embora pertencendo ao clã, quer vingar-se, ir contra aqueles que o elegeram, e Ulu, que representa o clã, portanto, a força maior.

A flecha, instrumento do arqueiro, simboliza a destruição; penetra no meio do clã e despedaça-o em seu núcleo mais profundo: os valores religiosos. Acentuando a dependência de Ezeulu, o deus trata-o como a uma criança, fazendo-lhe ver seus limites humanos. Manda-o dormir e se afastar porque a luta é de deuses e não de simples mortais.

Achebe intensifica o declínio do herói: Ezeulu é a flecha que destrói, seja qual for a direção para a qual o arco se volte, ou seja qual for o arqueiro, Ulu ou os britânicos.

Neste romance há uma grande ironia: os brancos, sem o saberem, ajudam Ezeulu a refazer a sua imagem junto a seu povo. Diz o narrador, transcrevendo o pensamento do sacerdote: "... a sua verdadeira luta era com o seu próprio povo, sendo o homem branco, ainda que sem o saber, um aliado seu"²⁰¹.

Para explicarmos essas ironias baseamo-nos nos seguintes fatos: primeiramente o coma de Winterbottom e depois a recusa de Ezeulu ao cargo de Chefe Supremo dos ingleses junto a Umuaro. As peripécias que ocorrem podem ser detectadas em ambos os lados. Há reversões das intenções tanto dos brancos quanto dos negros. Pela ótica dos brancos, citamos: prendendo Ezeulu, pensavam castigá-lo, e oferecendo-lhe o alto posto, imaginavam agradá-lo; também houve reversão ao interpretarem Ezeulu como seu aliado por ter se manifestado con-

trário à guerra. Nada disso foi levado a efeito. Surgiu o contrário: Ezeulu, embora pensasse anteriormente vingar-se do seu povo, dedica-se com maior afinco a seus deveres de sacerdote, depois de solto e de ter recebido as honras de herói; recusando o título dos brancos, aproxima-se mais dos nativos. Seus inimigos, dentro do clã, também são contrariados em suas expectativas, pois tinham como certo que Ezeulu se tornaria um Chefe dos Brancos, uma vez que era notoriamente ambicioso. Comprovemos com as palavras do narrador:

A princípio, poucas pessoas em Umuaro acreditaram na história de que Ezeulu recusara a oferta do homem branco para se tornar um chefe. Como poderia ele recusar aquilo que planeava ao longo de todos estes anos, perguntavam os seus inimigos? ²⁰²

A surpresa, elemento importante para que o efeito do medo e da piedade seja ressaltado²⁰³, pode ser notada na aparição de Ulu a Ezeulu, na cena da prisão. É um paradoxo o Sacerdote Supremo receber tamanhas repreensões. Ulu, que era deus, não sabia que, se os dois brigassem, o clã e ele próprio teriam o seu poder enfraquecido?

Surpresa e ações paradoxais estão intimamente ligadas nos estudos aristotélicos. Só nos causa surpresa aquilo que não é esperado, e que, embora possível de acontecer, seja, à primeira vista, improvável. Há uma grande diferença entre uma ação ocorrer "propter hoc", ou "post hoc", ou seja,

"entre uma mera seqüência de acontecimentos e a referência à sua relação causal"²⁰⁴. Aristóteles enfatiza constantemente este aspecto da causalidade e vemos que as ameaças de Ulu terão seu efeito a partir do momento em que Ezeulu é solto. Se não, vejamos um resumo da narrativa de Achebe nesta obra: como Clarke não conseguia um diálogo proveitoso com Ezeulu, ele o mantém preso por mais dias. E uma das funções primordiais do sacerdote era ordenar o dia da colheita anual do inhame. Para isso, o Sacerdote guarda treze inhames da colheita anterior e, a cada lua, come um. Ao comer o décimo-terceiro, ele proclama o Festival do Novo Inhame. Mas Ezeulu passara trinta e dois dias na cadeia e, portanto, dois inhames não foram retirados. Ao ser solto, Ezeulu recusa-se a ordenar a colheita até que isso fosse sanado. O resultado da sua teimosia, excesso de autoridade ou ignorância, foi um solo endurecido após o prazo natural, causando um desastre agrícola para a população, que não pôde retirar nem plantar novos inhames porque a época adequada já havia passado. E eles dependiam sobremaneira dessa cultura. Achebe conjuga admiravelmente a complicação e o desenlace, trabalhando no enredo com peripécias, "anagnórisis", verossimilhança. Grande coerência interna reitera a causalidade.

Ezeulu atraía cada vez mais a sua própria desgraça. Os efeitos de suas ações eram sempre contrários à expectativa. Isso reporta-nos a F. L. Lucas refletindo sobre a peripécia: "... em resumo, é o trabalho cego de alguém para a sua própria derrota." ²⁰⁵

Embora sempre bem intencionado e querendo ajudar o seu povo, as coincidências negativas colocavam Ezeulu em situações cada vez mais delicadas. É esta uma das características mais trágicas da obra: forças alheias à sua vontade (coincidências, frustrações, destino ou Deus?) dominam o herói.

É na cena da prisão, a mais complexa do livro e onde todos os elementos da tragédias estão presentes, que também ocorre o reconhecimento por parte de Ezeulu. Ele sonha e assim profetiza que não mais será ouvido por seu povo, que seu poder está se desvanecendo. Vejamos a trágica passagem:

Naquela noite, Ezeulu sonhou com uma grande reunião de chefes, precisamente as mesmas pessoas a quem ele falara há alguns dias. Porém, no lugar dele, foi o seu avô quem se levantou para lhes falar. Eles recusaram-se a ouvi-lo. Gritaram em uníssono: "Ele não falará; não lhe daremos ouvidos." O Sacerdote Supremo ergueu a sua voz e apelou para que o ouvissem, mas eles recusaram dizendo que era preciso baldear a água, enquanto ela estivesse ainda pelos tornozelos. — Por que razão havemos de continuar a depender dele, para sabermos qual é a estação fértil do ano? — perguntou Nwaka. — Está alguém aqui presente que não possa ver a lua da sua própria casa? De mais a mais, o que é que representa o poder de Ulu nos dias de hoje? É certo que salvou os nossos antepassados dos guerreiros de Abam, mas, actualmente, ele não

nos pode salvar do homem branco. Devemos afastá-lo, tal como os nossos vizinhos de Aninta afastaram e queimaram Ogbá, quando este deixou de cumprir com o que lhe era devido e, pelo contrário, começou a fazer outras coisas, nomeadamente a matar o povo de Aninta em vez dos seus inimigos. — Em seguida, o povo agarrou o Sacerdote Supremo, que agora deixara de ser o avô de Ezeulu e passara a ser e le próprio, e começou a empurrá-lo de um grupo para outro. Alguns esbofetearam-no e chamaram-lhe o sacerdote de um deus morto.²⁰⁶

Ezeulu só encontra a infelicidade: seu poder realmente se desvanece. Mas vemos que, no início do livro, o sacerdote já o questionava. O seu lado espiritual, estritamente ligado a Ulu, só poderia agir de maneira eficaz caso obtivesse a autorização do seu deus. E se este fora criado pelos habitantes do clã, representando as regras culturais e tradicionais, Ulu possuía, portanto, mais poder do que a simples "vontade" do lado humano de Ezeulu.

Analisemos a passagem do primeiro capítulo que enaltece os rituais e delinhe o valor efêmero de Ezeulu e o verdadeiro poder, aquele que estaria nas mãos do clã e da tradição:

Ezeulu foi ao seu celeiro e ti
rou um inhame da prateleira de bambu, con
cebida especialmente para os doze inha-

mes sagrados. Ficaram oito. Ele sabia que deviam estar lã oito; no entanto, contou-os cuidadosamente. Já tinha comido três e tinha o quarto na mão. Verificou de novo os restantes e voltou para a sua obi, fechando zelosamente a porta do celeiro ao sair.

A sua fogueira estava a arder. Foi buscar algumas achas de lenha que estavam apinhadas no canto, colocou-as cuidadosamente no lume e sobre elas dispôs o inhame, como um sacrifício.

Enquanto esperava que ele assasse, planeava mentalmente o que viria a seguir. Era Oye. Amanhã seria Afo. E no dia seguinte Nkwo, o dia do grande mercado. A festa das Folhas de Abōbora seria no terceiro Nkwo a partir daquele dia. Amanhã iria encontrar-se com os seus auxiliares e dir-lhes-ia que anunciassem essa data às seis aldeias de Umuaro.

Sempre que Ezeulu se apercebia da imensidade do seu poder sobre o ano e as colheitas e, por conseguinte, sobre as pessoas, detinha-se a pensar se isso seria de facto uma realidade. Na verdade, fora ele quem previra a data da festa das Folhas de Abōbora e do Novo Inhame; mas não quem a escolhera. Ele era apenas um vigia. O seu poder era comparável ao de uma criança sobre uma cabra, a quem disseram pertencer-lhe. Enquanto a cabra estivesse viva, poderia ser sua; dar-lhe-ia comida e tomaria conta dela. Porém, no dia em que esta fosse abatida, a criança perceberia quem era o verdadeiro dono.

Não! O Sacerdote Supremo de Ulu era mais do que isso! Tinha de ser mais do que isso. Se ele se recusasse a anunciar a data, não haveria festa, nem plantações, nem colheitas. Mas poderia ele recusar? Nunca Sacerdote Supremo algum se recusara. Não tinha o direito de tomar tal atitude. Não ousaria fazê-lo.

Ezeulu estava encolerizado com esta idéia, como se tivesse sido um inimigo seu a sugerir-lha.

— Retira a palavra "ousar". — respondeu ao seu inimigo. — Sim, ordeno-te que a retires. Nenhum homem em todo o Umuaro poderá erguer a sua voz e dizer que eu não ousa. A mulher que se irã unir ao homem que disser isso ainda não nasceu.

Porém, esta admoestação apenas lhe deu uma satisfação momentânea. O seu espírito que nunca se satisfizera com alegrias superficiais, voltou de novo à realidade. Que espécie de poder ele tinha, se nunca iria fazer uso dele? Melhor seria dizer-se que o seu poder não era mais do que o poder do ânus de um cão orgulhoso, que tentava apagar um fogo com os seus fracos gases intestinais... Voltou o inhame, com um pau.²⁰⁷

Se era verdade que ninguém jamais se atrevera a desobedecer às regras tradicionais, pois os castigos seriam avassaladores, Ezeulu, ao se negar a comer os dois inhames na sua volta da prisão, rompeu os limites do poder que lhe era

concedido.

O que Ezeulu mais queria evitar era a desunião do clã. Mas, tragicamente, foi ele o maior responsável pelo desentendimento e brigas entre os habitantes de Umuaro. Ezeulu sofria tanto quanto seu povo. Ninguém mais acreditava nele, nem em Ulu.

O clímax de seu sofrimento surge quando seu filho mais querido, Obika, morre em consequência da extravagância que fez ao realizar um ritual. Obika vestira-se em trajes reais, transformando-se no espírito da noite, ou Ogbazulobodo. Sua função era, a pedido dos agricultores desesperados por perderem a colheita, percorrer toda a aldeia para espantar os espíritos maus. Sua intenção era preservar o nome da família, demonstrar que ainda tinham forças para lutar contra o mal. Mas doente e com febre, Obika morre porque o traje de rãfia, sendo uma vestimenta quente, e a máscara, muito pesada, dificultavam-lhe mais ainda a respiração, já ofegante, causando-lhe uma parada cardíaca.²⁰⁸

Ezeulu já não raciocina. Vê, inconformado, a morte do filho como uma traição do deus Ulu. E numa cena das mais trágicas, quando o sacerdote apresenta sinais de loucura, Achebe questiona sobre o que é poder e o papel do homem no universo, a situação básica da tragédia:

Ezeulu caiu no chão, completamente arruinado. Não foi só o golpe da morte de Obika, embora este tenha sido grande. Os homens sofrem golpes maiores:

é isso que faz dum homem um homem. Não disseram eles que um homem é como um carneiro fúnebre, que tem de apanhar todas as pancadas que lhe derem, sem abrir a boca? Só o tremor silencioso da dor no seu corpo deve demonstrar o seu sofrimento.

Em qualquer outra ocasião, Ezeu lu não teria sofrido tanto. Seria como qualquer outro sofrimento, sem ter nada a ver com a humilhação. Mas, por que razão, perguntava continuamente a si próprio, por que razão Ulu teria escolhido fazer-lhe isso a ele, derrubá-lo e depois cobri-lo com lama? Qual fora a ofensa? Não teria ele compreendido a vontade do deus e obedecido? Quando se ouviu dizer que uma criança se queimara com um bocado de inhame, que a mãe pusera na sua mão? Que homem mandaria o seu filho com um caco, para trazer fogo duma cubata vizinha e depois permitir que ele apanhasse chuva? Quem, alguma vez, mandou o seu filho subir a uma palmeira, para apanhar frutos, e depois pegou num machado e deitou a árvore abaixo? Mas, naquele dia, algo semelhante acontecera aos olhos de todos. O que significaria, senão o colapso e a ruína de tudo? Então um deus, sentindo-se impotente, podia voar e, num último olhar para os seus veneradores abandonados, gritar:

"Se o rato não corre suficientemente depressa

Deixem-no dar o lugar à tartaruga!"



Possivelmente foi o palpitante constante e inútil destes pensamentos, que acabou por dar o golpe de misericórdia na mente de Ezeulu. Ou talvez o assaltante implacável, que o vigiava, se tivesse lançado sobre ele como que sobre um insecto e esmagado no pó. Mas, este acto final de malevolência foi misericordioso. Permitiu que Ezeulu, nos seus últimos dias, vivesse no esplendor soberbo de um sacerdote supremo louco e poupou-lhe o conhecimento do resultado final.²⁰⁹

Notamos também nessa passagem o carácter didático da tragédia. É através do sofrimento que o homem aprende e isto é representado tanto em Édipo, como em Ezeulu: "Os homens sofrem golpes maiores: é isso que faz de um homem um homem."

A mudança brusca do poder, a humilhação da prisão, a perda dos filhos (primeiro, Oduche, para os missionários, e depois Obika, o mais querido, morto por causa do ritual tradicional) e a desolação dos habitantes de Umuaro gerando uma total incomunicabilidade entre o sacerdote e o seu povo, transformaram a mente de Ezeulu. Ele, que ora o mais poderoso, termina o mais dependente, pois fica louco; ele, que cuidava, tem que ser atendido; ele, que esperava manter a tradição e a união, é expulso da comunidade. O curso da história obrigou-o a trilhar outro caminho, reconhecendo, de forma trágica, os seus limites humanos.

Numa análise retrospectiva, vemos que a trajetória

do herói, que parte de um ser "todo poderoso" e que termina, devido ao intrincado enredo, em um sacerdote infeliz e com tantas perdas, encontra na loucura o estado menos doloroso, porque "poupou-lhe o conhecimento do resultado final".

Diz Goldmann que, na tragédia, o conflito é insolúvel e é isso que constatamos nas obras em estudo. A sociedade ibo, retratada em *A Flecha de Deus*, tornou-se insolúvelmente despedaçada, permitindo que os brancos se estabelecessem solidamente. Ezeulu termina isolado, longe de Deus, do mundo e dos homens, conforme pensa também Goldmann.

E, por fim, Achebe apresenta os brancos produzindo uma enorme safra de inhame, exatamente quando falha a dos nativos. Essa ironia é própria das tragédias achebianas. Nesta, em particular, temos os estrangeiros, nada afeitos a essa cultura agrícola, "reinando" no solo ibo. Os nativos interpretam então que o deus dos ingleses é mais poderoso do que Ulu e Idemili, julgando a nova religião mais perfeita que a deles.

Outra característica das obras de Achebe é distanciar o leitor no final da obra, rompendo o curso dos eventos, e relatando algo neutro, algum incidente. Em *O Mundo se Despedaça*, Achebe termina-o comentando, ironicamente, outro livro, *A pacificação das tribos primitivas do Baixo Níger*, supostamente escrito pelo Comissário, figura tão despótica quanto a de Clarke, em *A Flecha de Deus*.

Esse livro é lido por Clarke e visto como uma "Bíblia" onde ele procura as "verdades" sobre a cultura ibo. É

interessante notar fatos como este, que ligam o primeiro romance da trilogia com os demais.

Em *A Flecha de Deus*, no último parágrafo, Achebe também se refere a um livro, mas, desta feita, de cunho universal: a própria Bíblia, que contém uma visão ampla da humanidade e não apenas a da Ibolândia.

O que nos permite traçar este paralelo é a última oração do romance:

Desde então, cada inhame colhido nos seus campos, era colhido em nome do filho.²¹⁰

A referência a "filho" remete-nos ao filho de Deus, o Salvador, enunciando assim as mesmas palavras encontradas na Bíblia; os vocábulos "desde então" sugerem uma nova era, com um outro povo e uma nova religião. Mas os chefes de Umuaro entendiam que, o que havia de mais importante, não era a presença do branco, mas sim o afastamento de Ezeulu, que teria sido provocado por Ulu. Isso comprovaria a primeira lei da ordem social dos ibos:

... que nenhum homem, por muito grande que seja, é maior que o seu povo; que nunca alguém tem razão contra a sua tribo.²¹¹

Observemos o último parágrafo do romance, no qual Achebe mantém alguns provérbios como marca da tradição ain-

da presente, juntamente com o movimento dinâmico da história, que então impunha aos nativos a busca dos inhames e da segurança que os brancos pareciam oferecer. As duas culturas miscigenavam-se irreversivelmente, como previra Ezeulu:

Se assim era, então Ulu escolhera um período muito perigoso para defender essa verdade porque, destruindo o seu sacerdote, desgraçara-se a si próprio, como o lagarto do conto que arruinou, ele próprio, o funeral da mãe. Porque uma divindade que escolhe um momento como aquele para castigar o seu sacerdote e o abandonar perante os seus inimigos, está a incitar o povo a tomar liberdades; e Umuaro estava preparada para o fazer. A colheita cristã, que teve lugar alguns dias depois da morte de Obika, com pareceram mais pessoas do que o próprio Goodcountry imaginara. Alguns homens, inclusivamente, mandaram um filho com um ou dois inhames para oferecer à nova religião e receber a imunidade prometida. Desde então, cada inhame colhido nos seus campos era colhido "em nome do filho".²¹²

A morte de Obika simboliza a morte da religião tradicional, pois seria ele o escolhido para dar continuidade à função de sacerdote que havia gerações a família abrigava.

Vemos a loucura de Ezeulu como uma grande tragédia porque ele foi atingido exatamente naquilo que lhe era mais precioso, bem como para o clã: a sua intelectualidade. Na



insanidade seu espírito morre e resta-lhe apenas o corpo, inútil e sem valor para as funções de Sacerdote Supremo que abrangiam bem mais do que os rituais de dança. Ele era o cabeça do clã, mas com a loucura ele perdeu o seu maior mérito.

Em resumo, os fracassos de Ezeulu deixaram-no cada vez mais transtornado: primeiro, foi a disputa das terras entre Okperi e Umuaro, e nela venceram Nwaka e Ezédimili; depois, chegou a safra dos brancos com uma superprodução, enquanto a dos nativos estava praticamente perdida por inteiro. Assim também a nova religião se impôs sobre a nativa e Ezeulu perdeu o seu lugar. Por fim, a morte do filho querido e seu futuro substituto. Ezeulu perdia o poder que agora pertencia aos colonizadores; perdia também a sanidade mental.

Achebe termina a tragédia "amarrando" as ações. Apresenta, na complicação, todas as expectativas e planos de Ezeulu, transformando-os em frustrações e fracassos. Engendra de tal forma o enredo que o fracasso de Ezeulu coincide com o sucesso dos brancos. Isto nos faz lembrar de Goldmann, que diz que, na tragédia, o conflito é desencadeado por um acidente, e que este é o responsável pelo fracasso do herói e conseqüente vitória do antagonista.

O acidente em *A Flecha de Deus* é a prisão de Ezeulu que desequilibra não só a ordem moral, como a social, tanto do herói como da comunidade; traz o sucesso e o poder para os brancos. Acompanhando a teoria de Goldmann, diríamos que o Deus escondido neste romance são as leis da comunidade,

os valores morais e sociais que o clã colocou em Ulu. Não podemos nos esquecer de que Ulu fora criado pelo clã, e não o contrário. Essa criação possibilita também a destruição, como de fato ocorreu.

A presença contínua e escondida do deus Ulu mantém o seu sacerdote em constante sofrimento. Achebe demonstra isso na tensão que observamos no diálogo, na prisão, entre Ulu e Ezeulu. O poder do deus é inquestionável por parte do sacerdote, mas, mesmo assim, ele ambiciona maior poder, mais do que o próprio Ulu.

Como Ulu é a representação do clã, e como nenhum homem pode ser superior ao clã, vemos a razão de Ezeulu ser castigado por sua imensa ambição. Mas havia nele também a profunda intenção de salvar sua própria tribo do jugo dos colonizadores. Para tanto, a união das aldeias era essencial e ele queria ser tão poderoso que só a ele coubesse também esse mérito. Como seria isso possível se o próprio deus tinha um outro deus como inimigo? A luta era de deuses e não de sacerdotes. Ezeulu parecia ignorar este fato.

Ezeulu estava certo quanto à divisão dos poderes; a vitória final pertenceu a um terceiro: o colonizador. Eis o trágico: o que o herói mais temia aconteceu, e por sua culpa.

O terceiro e último romance que analisaremos, *No Longer at Ease*, de enredo também trágico, apresenta em seu início uma alteração com relação aos anteriores: o protagonista, Obi Okonkwo, encontra-se preso e em julgamento em um tribunal de Lagos, por haver aceitado suborno. Assim, ao invés do relato de grandes feitos históricos, como os dos protagonistas dos outros livros precedentes, deparamo-nos, logo nas primeiras páginas, com um herói decadente. Com uma consideração evasiva, mas extremamente simbólica, indaga o juiz:

Eu não consigo compreender como um jovem com a sua educação e cultura, uma brilhante promessa, pode fazer isto.²¹³

O livro se torna então uma longa resposta ao "isto", uma tentativa de explicar e justificar os atos de Obi, a sua trajetória que, como nas outras obras da trilogia, traz o herói como epicentro da sua sociedade. Mas a sociedade descrita em *No Longer at Ease* não é a plácida e sedimentada Umuofia de Okonkwo; nem tampouco a tradicional Umuaro, união das seis vilas do Ezoulu, mas sim uma sociedade nigeriana em termos mais amplos, abrangendo campo e cidade, continente africano e continente europeu. E aí se inserem os conflitos, insolúveis, porque as situações são irreversíveis: de um lado os valores africanos, de outro, os europeus. E, mais ainda, os valores europeus são idealizados, considerados como sinônimos de modernidade, condição extremamente almejada pela

elite da época. No entanto, os valores étnicos tradicionais se encontravam também profundamente marcados nos nativos, como em Obi. O tradicional e o moderno se encontram então em duelo, retomando-se o mesmo tema comum às três obras: a luta pelo poder.

Achebe se utiliza da mesma técnica literária: *flash-backs* que narram o apogeu e o declínio do herói, simbolizando a mesma trajetória da sociedade. Nessa obra, relativamente recente, e que retrata uma sociedade contemporânea (dos anos 1956-57), o autor enfoca mais diretamente os problemas econômicos, políticos e sociais. O relacionamento familiar, tão importante nas duas obras anteriores, recebe, em *No Longer at Ease*, um tratamento secundário. Tanto é que o romance de Obi com Clara é um enredo paralelo; o principal é a trajetória de Obi como profissional e a sua incapacidade moral e psicológica para suportar as pressões da sociedade nigeriana daquela época: um caos, em se tratando de escalas de valores.

A posição paradoxal em que Obi se encontra — de um lado a tradição nativa, de outro a modernização com as exigências capitalistas — abala sua segurança profissional e pessoal.

Esse enfoque maior no homem, como indivíduo, permite-nos caracterizar essa obra como uma tentativa de tragédia moderna. O herói não encerra as qualidades de nobreza e altivez que os protagonistas anteriores envergavam, como Okonkwo e Ezeulu. Os dilemas psico-sociais atingem maior dimensão: é o homem, sozinho, em confronto consigo mesmo e tendo que op-

tar entre duas escalas de valores. Os movimentos psicológicos, os conflitos morais mais íntimos, com mais opções para o herói (pois seu conhecimento é maior) colocam esta obra dentro dos padrões de uma tragédia moderna. Nela, o tema do poder representa a sociedade da época moderna: ambiciosa e hipócrita, onde a corrupção se torna endêmica. Os problemas universais são então individualizados, e a religião, fundamental nas sociedades primitivas — como as de *O Mundo se Despedaça* e de *A Flecha de Deus* — funciona como pano de fundo em *No Longer at Ease*.

O cenário corresponde à dicotomia dos valores: parte é em Lagos, capital do país, e parte em Umuófia, município rural onde nasceu Obi e onde mora sua família. Em Lagos estão a urbanização, os centros administrativo e político, como também a competição e a corrupção. Ali se encontram essas e outras características da modernização do país, como conforto, progresso, comunicação e reconhecimento a nível internacional.

Em Umuófia, estão o provimento agrícola, a comunidade como um todo e os valores ibos tradicionais, como solidariedade, justiça e honestidade, tendo como alicerces a relação familiar e a religião (senão a nativa, a protestante, mas com igual rigor).

Sobre esses valores paradoxais, com os quais Obi era obrigado a conviver, afirma Killam:

Se nós dissermos que O Mundo se Despedaça é uma estrutura de ironias, então No Longer at Ease é uma estrutura de "ambigüidades"; ambigüidades que provocam indeterminação, indecisão, e através disso, o declínio. Nenhum dos personagens centrais escapa do declínio. E mais ainda, a própria sociedade é apresentada como decadente.²¹⁴

Com estas considerações preliminares, podemos atestar que Achebe tenta retratar fielmente a sociedade nigeriana de pouco antes da independência, construindo a sua obra de ficção de maneira coerente e análoga às situações e época a que se reporta. A trama é, pois, menos coesa que nos demais livros da trilogia, representando, por isso, mesmo a elasticidade e ambigüidade dos valores do final da década de 50, com seus movimentos abruptos, característicos dos processos de transição.

Em No Longer at Ease fica mais patente a distância entre a Nigéria tradicional, de O Mundo se Despedaça, e a Nigéria moderna, mas quase caótica. Ogbuefi²¹⁵ Okonkwo, herói do primeiro livro e avô de Obi, é sempre lembrado neste último romance, forçando-nos a um paralelo constante entre as duas sociedades, a primitiva e a moderna. Senão, vejamos neste trecho em que Odugwu, velho conhecido da família de Obi, recebe-o à maneira ibo, com voemência:

— Ele é um filho de Iguedo — disse o velho Odogwu. — Há nove vilas

em Umuôfia, mas Iguedo é Iguedo. Nós temos nossas falhas, mas nós não somos homens vazios, nem amorfos que se tornam branco quando vêem branco, e negros quando vêem negros.

O coração de Obi incandesceu de orgulho dentro dele.

— Ele é o neto de Ogbuefi Okonkwo que enfrentou sozinho os homens brancos e morreu na luta. Levante-se!

Obi se levantou obedientemente.

— Reparem nele — disse Odogwu. — Ele é o retorno de Ogbuefi Okonkwo. Ele é o "kpom-kwem" de Okonkwo, exato, perfeito.

O pai de Obi limpou a garganta, embaraçadamente. — Os mortos não voltam — disse.

— Eu lhes digo que este é Okonkwo. Assim no princípio como no fim. E isto o que a sua religião nos diz.

— Ela não diz que os mortos voltam.

— Iguedo gera grandes homens — afirmou Odogwu, mudando de assunto. — Quando eu era jovem eu os conheci: Okonkwo, Ezeudu, Obierika, Okolo, Nwosu.²¹⁶

Comparando as duas sociedades e seus valores essenciais, Odogwu continua seu discurso:

— Aqueles homens eram grandes na sua época. Hoje, grandeza mudou de tom. Os títulos não têm mais importância,

nem tampouco os celeiros ou o grande número de esposas e filhos. A grandeza es tã agora nas coisas dos homem brancos. E assim, também nós mudamos de tom.²¹⁷

Em *O Mundo se Despedaça* Achebe faz algumas alusões às conseqüências nefastas que a presença do colonizador trouxe aos nativos, como a "religião lunática" e a "loja do comércio". O palmito e o óleo de palma, pela primeira vez, tiveram seu preço comercializado, "e muito dinheiro correu em Umuófia"²¹⁸. Mas é em *No Longer at Ease* que a extensão e a profundidade dessas conseqüências se fazem notar.

A principal ação do enredo é a volta de Obi da Inglaterra, onde fora estudar às custas da *Umuófia Progressive Union*. Os moradores de Umuófia haviam se cotizado e emprestaram a Obi oitocentas libras que ele devolveria dentro de quatro anos, após o seu retorno. Oladele Taiwo²¹⁹ aponta neste exemplo a perspicácia de Achebe em mostrar as falhas que havia na sociedade tradicional, representada por Umuófia, e que já absorvera a nova mentalidade européia. Ou seja, lá também os valores já estavam ambíguos e misturados, ainda que de forma sutil, pois a causa do estudo de Obi na Europa não era altruísta, embora seja essa a primeira idéia que o leitor tem:

A primeira bolsa de estudos, nestas condições foi entregue a Obi Okonkwo há cinco anos atrás.²²⁰

Na realidade, ela representava um investimento:

Embora eles a chamassem de bol
sa de estudos, era para ser ressarci-
da.²²¹

E esperavam um retorno lucrativo. Confirmemos atra-
vés deste trecho:

Eles queriam que ele estudasse
Direito; assim, quando retornasse se en-
carregaria de todas as causas sobre ter-
ra, principalmente as que havia contra
os vizinhos. Mas quando ele chegou à In-
glaterra ele estudou sô inglês. A sua
teimosia não era novidade. A União ficou
zangada, mas, no final, eles não o recri-
minaram. Embora ele não houvesse se tor-
nado um advogado, ele adquiriria um "car
go europeu" no Serviço Público, da mesma
forma.²²²

Esta é a primeira falta trágica de Obi: ele que-
brou as expectativas do clã. Essa imagem de clã (representa-
do pelo coro nas peças gregas) em duelo com o herói aparece
constantemente nas obras de Achebe, imitando as clássicas
tragédias gregas. Em umas e outras, sempre que o herói rompe
a "lei" da comunidade, os deuses cessam de protegê-lo e o
castigo se faz sentir mais cedo ou mais tarde, atingindo ape-
nas o herói ou abrangendo a sociedade como um todo.

Como a tribo já não se apresentava tão coesa quanto antes (por isso que havia nela tantas ambigüidades), o castigo, com certeza, abranjeria toda a sociedade, pois ela própria rompera suas leis tradicionais.

Obi retornou ao seu país imbuído dos mais altos ideais. Pensava solucionar os problemas mais graves, como a corrupção e o suborno. Vejamos a indignação que Obi demonstrou quando, ainda no navio cargueiro que o trazia de volta à Nigéria, defrontou-se com a chantagem que um funcionário tentava lhe impingir:

Um jovem rapaz, um menino na verdade, era quem prestava serviços à cabine de Obi. Ele lhe disse que a taxa pelo radiograma seria de cinco libras.

— Certo — disse Obi, colocando a mão nos seus bolsos traseiros. — Escreva um recibo para mim.

O menino não o fez. Ele olhou para Obi por alguns segundos e então disse:

— Eu posso abaixar para duas libras pr'o senhor.

— Como? — perguntou Obi.

— Eu faço esse serviço pr'o senhor, mas o senhor não vai receber o recibo do governo.

Por alguns segundos Obi ficou sem fala. Então ele simplesmente disse:

— Não se faça de bobo. Se houvesse um policial por aqui eu entregaria você a ele.

O menino sumiu da cabine sem responder palavra alguma. Obi encontrou-o mais tarde atendendo outros passageiros.

— Ah, minha velha e querida Nigéria! — disse a si próprio, enquanto esperava que outro funcionário viesse à sua cabine.²²³

São esses traços de caráter de Obi, como a teimosia e o idealismo, que Achebe vai aos poucos deixando transparecer; isto sempre através de ações que, por sua vez, estão interligadas de uma maneira causal, coincidindo, mais uma vez, com o modelo proposto por Aristóteles.

Obi pertencia à nova elite nigeriana. Sempre fora um excelente aluno; já havia recebido outra bolsa de estudos quando cursava o colegial. Ele reunia, portanto, todas as esperanças do povo de Umuófia. Era o orgulho da cidade, principalmente depois de ter recebido a esmerada educação européia. Resultado: Obi era intelectualmente europeu, mas eticamente ibo. Este foi o seu grande conflito o que se tornou mais pungente à medida que aumentavam as expectativas das pessoas que o rodeavam.

De um lado, esperavam que ele vivesse como um europeu: apartamento mobiliado à inglesa, carro último tipo, jantares, clube e vida social e cultural intensas; de outro, o que lhe era cobrado era um exemplo perene da tradição ibo: solidariedade, união familiar e defesa dos valores nigerianos mais puros. Obi não poderia jamais preencher essas duas ex-

pectativas tão distintas entre si. Além do mais, as duas culturas estavam presentes e mescladas em sua formação. Mas era tão grande a pressão que a sociedade lhe impunha, que ele se viu inseguro e repartido.

A *Umuofia Progressive Union* empregou-o na sua filial de Lagos. Sua função era apontar os melhores candidatos para que fossem depois agraciados com a mesma bolsa de estudos que recebera. Todavia, seu salário não era compatível com as despesas que ele assumira, tentando agradar tanto aos seus superiores, como à sua família. Como poderia possuir carro, apartamento, vida social e ainda enviar dinheiro para a educação de seus irmãos menores em Umuofia? Sem nos esquecermos de que ele tinha de reembolsar oitocentas libras à *Umuofia Progressive Union* por conta da sua própria bolsa. A alternativa que Obi encontrou, então, foi a corrupção, aceitando dinheiro dos candidatos.

É esta a peripécia mais importante do enredo: a reversão da situação, pois o que Obi trazia como grande idealismo e objetivo, ou seja, defender a Nigéria da corrupção, malogra. E o mais dramático é que acontece com ele próprio. O momento trágico reside exatamente na conscientização de Obi, em seu conflito entre aceitar ou não o suborno, depois de inúmeras ofertas que lhe haviam feito. Se ele se tivesse entregado à corrupção sem luta alguma, não haveria o impacto trágico, conforme nos orienta Lesky.²²⁴

Parece-nos que os erros trágicos (as "hamartías"), cometidos por Obi, estão mais ligados a um sentido moral. Is-

nos afasta da idéia de Aristóteles, para quem "hamartia" deveria ser um erro de julgamento, decorrente, talvez, da ignorância de algum fato. Seguindo Lucas²²⁵, encontramos respaldo para interpretar as falhas de Obi como derivadas do seu caráter inseguro e fraco, moralmente incompetente para manter suas decisões intelectuais. Mas, ainda assim, quer seguindo a interpretação de Aristóteles, ou a de Lucas, Obi fora castigado muito mais do que merecia, porque seus "crimes foram consequências da situação e da época. Achebe mostra bem que a corrupção era endêmica, que a pressão sobre Obi era exagerada e que a época exigia mudanças bruscas e, por isso, mal amadurecidas.

A essa causalidade, tão importante para Aristóteles, temos que salientar a maneira como Achebe apresenta o enredo de *No Longer at Ease*. As causas para o desenvolvimento das ações desse romance são sociais, embora a atitude particular de Obi seja a responsável pelo desenlace. Tanto as causas quanto os efeitos advêm do próprio enredo, como propõe Aristóteles. Isto é notado à medida em que Achebe constrói o personagem central e a sociedade na qual ele vive. Não há, para o leitor a mesma surpresa ou empolgação que encontramos nos dois primeiros romances, mesmo porque aqueles representam a preparação e o encaminhamento deste.

Na última parte da primeira obra da trilogia vimos que a sociedade tradicional despedaçara-se. A união tribal fora "cortada" pelo colonizador. Daí em diante o que surge é o desequilíbrio, o desencontro na escala de valores

daquela sociedade, até alcançar a anarquia, apresentada no enredo de *No Longer at Ease*²²⁶. Como a ruptura crucial fora na sociedade tribal, do enredo de *O Mundo se Despedaça*, as transformações oriundas daquela situação nos parecem apenas consequências naturais, expansões da grande tragédia que fora a intervenção do colonizador. A prisão de Obi é, por isso, menos chocante do que a morte de Okonkwo. A corrupção fazia parte da sociedade de Lagos, portanto, de certa forma, seria normal que Obi, como indivíduo social, fosse envolvido, como os demais habitantes o foram.

Não há tanta maestria na elaboração da trama de *No Longer at Ease* como na de *O Mundo se Despedaça*. No primeiro livro, Achebe recompõe a sociedade tradicional, aponta suas falhas e faz incidir os ataques dos brancos exatamente nas fissuras daquela organização tribal. O autor constrói para depois "despedaçar". Na última obra, nada foi destruído; o que restava era apenas o caos. Tudo parece uma reação em cadeia, cuja primeira ação ocorrera em *O Mundo se Despedaça*. Por estes motivos, causa-nos maior espanto o suicídio de Okonkwo do que a prisão de Obi. Isto porque Okonkwo seguia todas as regras daquela sociedade e, dentre elas, o suicídio era um ato dos mais abomináveis. O envolvimento de Obi com subornos já nos parece mais pertinente, não só pela situação em que se encontrava toda a sociedade como também por seu caráter fraco e por sua personalidade mal estruturada.

Analisando e comparando essas duas obras, verificamos que podemos traçar um primeiro paralelo com os estudos



de Aristóteles, com os quais, ao nosso ver, *O Mundo se Despedaça* se identifica melhor, mais do que *No Longer at Ease*²²⁷. Diz o sábio grego:

Com efeito, na poesia é de preferência o impossível que persuade ao possível que não persuade.²²⁸

Afirma o sábio que "verossimelmente acontecem coisas que inverossímeis parecem"²²⁹, como a morte de Okonkwo. Esta técnica é mais própria à tragédia e está melhor elaborada no primeiro livro.

No Longer at Ease se afasta de outro preceito aristotélico, qual seja, a unidade de ação. Aristóteles afirma que se deve evitar a multiplicidade de enredos na tragédia. Tal recurso é mais condizente com as epopéias. Eis suas palavras: "chamo composição épica à que contém muitos mitos"²³⁰. Na obra que retrata a década de cinquenta, encontramos vários enredos paralelos: o romance de Obi com Clara, a vida de Obi em Umuófia, contrapondo-a com Lagos, o relacionamento de Clara com outros homens e de Obi com sua família, além das informações que obtemos sobre Mr. Green e sobre sua secretária. Pesemos também que a estada de Obi na Inglaterra permanece como uma sombra constante em sua vivência na Nigéria²³¹. Esses fatos se entrelaçam ao mesmo tempo, ao contrário de *O Mundo se Despedaça*, no qual o herói, Okonkwo, é o fio condutor de toda a trama, que se desenrola ato após ato

e não nessa multiplicidade de assuntos que encontramos em *No Longer at Ease*.

Um terceiro ponto que diminui a caracterização de *No Longer at Ease* como tragédia, seguindo os moldes aristotélicos e clássicos, é o seguinte:

Para Aristóteles, o poeta não deveria intervir na tragédia; os personagens devem ser construídos de tal forma que, dentro e por causa do enredo elaborado, seja-lhes possível atuar livremente.

Isto tampouco acontece em *No Longer at Ease*. É a única obra em que Achebe se intrmete e, através da fala de Obi, pronuncia a sua definição de Tragédia, dentro de uma visão moderna, diferenciando-a da clássica, contrariando, portanto, as coordenadas de Aristóteles. Vejamos o trecho em que Achebe acentua as perdas constantes, e por isso infinitamente trágicas, pelas quais passava Obi e, por extensão, a Nigéria. O relato é também simbólico, pois Obi mantém este diálogo com o Presidente da Comissão que o examinava, um britânico, "gordo e simpático". De um lado, o colonizador como autoridade, e do outro, o nativo pleiteando emprego:

— Você diz que é um grande admirador de Graham Greene. O que você acha de *The Heart of the Matter*?

— É o único romance razoável que algum europeu já escreveu sobre a África Ocidental e um dos melhores romances que já li. — Obi fez uma pausa e

então continuou, quase como um prolongamento do seu próprio pensamento: — Sô que ele quase foi arruinado por causa do seu final feliz.

O Presidente aprumou-se na sua cadeira.

— Final feliz? Você tem certeza de que é em The Heart of the Matter que você está pensando? O policial europeu comete o suicídio.

— Talvez final feliz seja muito forte, mas não consigo colocá-lo de outro modo. O policial fica repartido entre seu amor por uma mulher, e seu amor a Deus, e ele se suicida. É muito simples. Tragédia não é isso, absolutamente. Eu me lembro de um velho em minha aldeia, convertido ao cristianismo, que sofria uma desgraça após outra. Ele dizia que a vida era uma tigela de absinto na qual cada um se serve um pouco de cada vez, num mundo sem fim. Ele entendia a natureza da tragédia.

— Você acha que o suicídio es traga uma tragédia — disse o Presidente.

— Sim. A verdadeira tragédia não é nunca resolvida. Ela continua, sem esperanças, eternamente. A tragédia convencional é muito simples. O herói morre e nós sentimos uma purgação das emoções. Uma tragédia real acontece em uma esquina, em um canto imundo, para citar W. H. Auden. O resto do mundo não toma conhecimento disso. Como aquele homem em A Handful of Dust que lê Dickens para o



Mr. Todd. Não há alívio para ele. Quando a história termina ele ainda está lendo. Não há purgação das emoções para nós porque nós não estamos lá.²³²

A verdadeira tragédia, segundo Achebe, não é jamais resolvida; o drama é contínuo e isso acontece em qualquer canto do mundo e com qualquer pessoa, não é necessário que seja rei, autoridade ou possuidora de muitos predicados. Achebe refere-se, evidentemente, às tragédias da vida; mas Aristóteles, que trata das tragédias literárias, pensa que estas devem "pintar os homens melhores do que ordinariamente são"²³³. Sobre o herói, continua ele:

... e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insígnies representantes de famílias ilustres.²³⁴

Quanto à purgação, ela é tão importante para Aristóteles quanto para Achebe: é parte fundamental da tragédia. Para o grego, ela deve sempre se realizar através dos sentimentos de piedade e terror. Na tragédia clássica o espectador participava destes sentimentos, acompanhava e se identificava com os personagens²³⁵. Na tragédia moderna não há a purgação na mesma medida, embora o sofrimento do herói seja tão intenso quanto o do protagonista clássico. Obi, por exem

plo, é destruído moral, profissional e socialmente ao ser levado a julgamento. Na tragédia clássica ele morreria e purgaríamos os nossos sentimentos de terror e piedade; na moderna ele continua, torna-se um "morto-vivo" e os nossos sentimentos por este herói são mais de antipatia do que simpatia. Há piedade de nossa parte, mas não tão intensa. Ele errou ao aceitar o suborno, portanto, merecia um castigo. Ele traiu as expectativas do clã, e do leitor que se identificava com ele, com o herói idealista. A piedade fica, então, restrita ao sofrimento do protagonista porque, mesmo tendo errado, o castigo foi maior do que o merecido.

O terror é suscitado pela posição de Obi ter que continuar vivo, sofrendo, e sem que possamos acompanhá-lo. A purgação fica então suspensa, não alcançando o alívio desejável às tragédias clássicas. A causa disto é não sabermos (os leitores) do resultado do julgamento de Obi; enquanto que a morte de Okonkwo define o momento da purgação.

É óbvio que o que Achebe tem em mente é comparar Okonkwo com Obi. Quanto ao primeiro, a morte dá fim à sua tragédia, a seu sofrimento; e no segundo, a vida é a responsável pelo sofrimento e que segue infinitamente.

Esse aspecto leva-nos a Goldmann, para que o conflito é insolúvel, se se trata de tragédia. O crítico francês vê o mundo do herói trágico como absoluto, regido pelo "tudo ou nada"²³⁶. Estas forças contrárias estão representadas na obra em estudo pela dicotomia existente entre os valores nativos e os europeus. As pressões sociais e culturais tiveram

grande repercussão em Obi, tanto as nativas quanto as européias, uma vez que o herói convivia com as duas a um só tempo. O duelo, o conflito, tem lugar dentro do protagonista. Ele é o "tudo ou nada", condição que o leva à destruição moral, social e profissional.

O "acidente"²³⁷ de que nos fala Goldmann, e que modifica o curso dos acontecimentos, é o flagrante efetuado sobre Obi ao receber dinheiro como suborno. A corrupção já existia normalmente; era-lhe conhecida e dela Obi já se aproveitara. O que mudou foi ser apanhado em flagrante, e por causa desse ato específico, ter sido levado a julgamento. O que se questiona neste romance não é o suborno em si, elemento corriqueiro na Nigéria daqueles dias. A grande pergunta que paira no ar é: por que Obi se deixara apanhar? Ele, que fora educado segundo os padrões modernos de civilização, que retornara ao país "pronto" para salvá-lo, para ajudá-lo, e para ser o exemplo do novo povo nigeriano.

O interesse não está voltado para a culpabilidade ou inocência de Obi, haja vista que até mesmo "alguns funcionários públicos pagaram até dez shillings e seis centavos para obter um atestado médico"²³⁸ para faltar ao serviço naquele dia do julgamento. O que se julgava era a ingenuidade de Obi em não saber se livrar da situação, do flagrante.

Para Gerald Moore, Achebe não está nos mostrando uma situação na qual um jovem idealista está marcado para malograr, mas sim uma situação na qual alguém que é fraco e indeciso pode falhar²³⁹. São o caráter de Obi e as pres-

sões sociais que o empurram para a tragédia final, mais do que a idéia de Destino, de algo que fuja ao controle do ser humano. Goldmann conceitua destino como uma fatalidade incompreensível que domina a existência e os atos do herói. Mas vê este destino apenas como uma característica do gênero trágico e não como uma definição de tragédia.²⁴⁰

Conjugando esses dois críticos, Moore e Goldmann, concluímos que Obi falhou por questões pessoais, por seu caráter frágil com as situações próprias àquela época. O destino colocou frente àquelas decisões, mas a opção por uma delas foi especificamente dele.

Ampliando o retrato do caráter de Obi, e por extensão do próprio país, Achebe traça o enredo secundário, enfocando o relacionamento amoroso do herói com a enfermeira, Clara.

Em todos os momentos críticos, Obi fica indeciso, vacila. Ele amava Clara, o relacionamento dos dois parecia excelente e pensavam se casar brevemente. Clara conta-lhe, então, que é uma "esu", ou seja, pertence à antiga casta de escravos dos deuses nativos. Neste momento, Obi silencia por alguns segundos. Achebe faz deste trecho o clímax desse enredo paralelo, repleto de tensão. Há o trágico, o tudo ou o nada, ou seja, Obi entre o amor que sentia por Clara e as regras romanesconas da tradição Ibo que proibiam aquela união. Vejamos, pois:

— O que hã, Clara? Conte-me — ele já não estava calmo. Havia uma gota de lágrima na sua voz.

— Eu sou uma "esu" — ela dis se aos prantos.

Silêncio. Ela parou de chorar e suavemente desaninhou-se dele. Ele continuou sem dizer nada.

— Portanto, você vê que não podemos nos casar. — ela afirmou com segurança, quase alegre, numa terrível maneira de estar alegre. Apenas as lágrimas demonstravam que ela havia chorado.

— Bobagem! — disse Obi, quase gritando, como se gritando ele pudes-se então apagar aqueles segundos de silêncio, quando tudo parecia parar, esperando, em vão, que ele falasse.²⁴¹

A racionalização de Obi repercute mais tarde em seu encontro com seu amigo Joseph. Obi assim justifica a sua decisão em se casar com Clara:

Seria escandaloso que em plena metade do século vinte um homem fosse proibido de se casar com uma moça simplesmente porque seu ta-ta-ta-taravô fora incumbido de servir a um deus, e por causa disso marginalizado, obrigando seus descendentes a integrarem essa casta abominada até o final dos Tempos. É quase inacreditável.²⁴²

Segundo Taiwo essas palavras de Obi são "uma frágil declaração de intenção"²⁴³ e reforçam o perfil de uma pessoa fraca em suas determinações, pois o que acontece no final é o rompimento do noivado e um aborto ao qual Clara se submete por exigência de Obi. As falas do herói são, pois contraditas por suas ações, o que gera a ambigüidade, já ressaltada por Killam²⁴⁴. Vejamos uma outra passagem na qual Obi, mais uma vez, dá mostras de segurança quanto a sua decisão de se casar com Clara, o que se contrapõe à sua atitude posterior. Aconteceu em uma das reuniões mensais da *Umuofia Progressive Union (U.P.U.)*, da filial de Lagos. Obi colocou a sua impossibilidade de ressarcir a sua bolsa de estudos imediatamente. A causa apresentada por ele foram os compromissos pessoais que havia assumido, principalmente para com a sua família. Já que a volta à pátria exigia certa adaptação, ele pedia um prazo maior para começar a devolver o dinheiro. Todos concordaram, mas o Presidente afirmou que a quantia que Obi percebia em um mês era maior do que a que muitos, ali presentes, recebiam em um ano e por isso deveria ser suficiente para que ele pagasse todos os seus débitos, a menos que ele estivesse fazendo uso indevido do seu salário — e concluiu:

— Você deve estar se perguntando por que eu estou dizendo tudo isso. Eu ouvi dizer que você anda saindo com uma garota de estirpe duvidosa e que até pensa em se casar com ela...²⁴⁵

Obi ficou em pé de um salto e, ao receber a ordem para se sentar e escutar até o final, respondeu furiosamente ao Presidente:

— Sentar-me, uma ova! — Obi gritou em inglês. — Isto é um absurdo!

.....

— Eu não vou ouvi-lo mais. Retiro o meu pedido. Pagarei a dívida no fim do mês. Agora, neste minuto! Mas não se atreva a interferir em meus assuntos pessoais outra vez.²⁴⁶

Ao tomar conhecimento dessas passagens, o leitor compreende e constrói em sua mente o caráter do Obi e as causas que o impulsionaram a agir de forma sempre contrária à intenção primeira. Estas situações são as peripécias, a reversão de intenção, através das quais "se efetua a mutação de fortuna"²⁴⁷. O fluxo dos acontecimentos está em constante mudança.

A reversão, neste romance, abrange tanto a expectativa do leitor (da audiência, como propõe Else²⁴⁸) como a do próprio herói e de sua comunidade ibo. No desenrolar da trama o leitor percebe a fragilidade de Obi, enquanto o herói e a sociedade surpreendem-se com o suborno praticado por ele.

Mais uma vez, concordando com Aristóteles, Achebe engendra o desenlace da trama, ou seja, é e partir do enredo, "da própria estrutura do mito"²⁴⁹, e sempre enfatizando a

causalidade. As pressões sociais foram mais fortes do que a personalidade de Obi poderia suportar. Seus conflitos, principalmente esse no caso do aborto de Clara, levam-no a uma grande apatia. Ele sofre intensamente, mas não age. Vai ao hospital visitar Clara; o médico não lhe dá informações precisas sobre o seu paradeiro nem sobre a gravidade do seu estado. Obi não insite, nem tenta descobrir ou falar pessoalmente com a noiva, nem se certifica se ela estava viva, mesmo sabendo do risco que corria e por sua causa. O aborto na Nigéria era ilegal e considerado crime, como lembrara o primeiro médico a examinar Clara e que se recusara a praticar a intervenção. O segundo também apontara o risco de ir para a prisão, mas aceitara a incumbência por trinta libras. O dinheiro para isso fora pedido emprestado a um amigo rico de Obi e de Clara, sem saber a que seria destinado. Obi prometera-lhe pagar em três meses. O alto valor dado ao dinheiro e a corrupção que havia por todos os lados envolvem Obi cada vez mais.

Analisando esta tragédia, agora baseados em Goldmann, vemos que os conflitos tornam-se insolúveis. O caráter frágil de Obi mais as pressões da sociedade minam qualquer possibilidade de reconstrução.

Obi apresentou inúmeras falhas trágicas, como o não cumprimento de seus compromissos, e que surgem de maneira encadeada e avassaladora. Ele devia dinheiro para todo o mundo: para a U.P.U., por causa da bolsa de estudos; para Clara (50 libras), para pagar os impostos e o seguro do carro (dos quais

ele desconhecia a obrigatoriedade e os prazos determinados). Devia também para o amigo rico (de enriquecimento ilícito, pois era representante do governo e envolvido em inúmeras falcatruas), o Honorável Sam Okoli; para os estudos dos irmãos em Umuófia, e, por fim, pede dinheiro adiantado ao seu departamento de trabalho para o tratamento da mãe que está hospitalizada na aldeia. A essa altura, ele é informado de que isso é possível, mas que ele ainda estava devendo dinheiro ao Estado por conta do que recebera para viajar à sua terra natal e que não apresentara as notas com os gastos que tivera. Até o seu criado era obrigado a fazer milagres com o pouco que Obi dava para as compras de comida. Enfim, Obi envolveu a todos; devia inclusive aos bancos. Os que não lhe emprestaram dinheiro, emprestaram solidariedade, como seu amigo Christopher que lhe forneceu os endereços dos médicos para o aborto, correndo riscos também. Achebe, com esses exemplos, deixa transparecer as responsabilidades de todos os nigerianos que foram aos poucos se comprometendo com os valores ditos modernos, europeus, em detrimento dos tradicionais e em que mais pesassem a honestidade e a verdade. É o homem social de que nos fala Goldmann.²⁵⁰

O acidente, a mola que desencadeou as amarguras de Obi, foi, segundo ele próprio também, ter recebido a bolsa de estudos para a Inglaterra. Conjugamos então Goldmann com Aristóteles, que diz que o desenrolar deve surgir do próprio enredo. Receber a bolsa modificou toda a trama e a história pessoal de Obi, mas o fez aprender inúmeras coisas. Era con-

siderado um rapaz culto e, no entanto, não sabia que era obrigado a pagar impostos, seguro do carro, reembolsos, mensalidades de clube, empregados, manutenção dos objetos etc. Ele fora preparado para a vida moderna na teoria, mas na prática estava distante da sua idealização. Em Umuôfia a vida era muito mais simples...

Em *No Longer at Ease*, o emaranhado das situações e dos valores com os quais os nigerianos eram obrigados a conviver envolvia e prendia a todos. A sociedade da época, em Lagos, era como uma grande teia de aranha: quem se aproximasse ou se encantasse com ela era imediatamente agarrado e serviria de alimento à medida que a aranha, o colonizador, sentisse fome.

Essa imagem de deterioração lenta é simbolizada também pela lepra, doença implacável que consome o paciente aos poucos, deformando-o e marcando-o irremediavelmente. A referência à lepra é constante nos três livros que analisamos, relacionando-a com o branco. Em *No Longer at Ease*, ela aparece no clímax do romance, quando se confrontam todas as tensões, os valores modernos e os tradicionais. Eis as palavras do pai de Obi, Isaac. Ele as profere com grande dramaticidade quando Obi lhe conta, em Umuôfia, que pensa em se casar com uma "esu":

Esu é como lepra na mente do nosso povo. Eu lhe suplico, meu filho, não traga a marca da vergonha e da lepra para o meio de sua família. Se você o fi

zer, seus filhos e os filhos de seus filhos, até a terceira ou quarta gerações, amaldiçoarão a sua memória.²⁵¹

O fato de Isaac ser pastor e possuir uma missão de amor e um posto que fora criado pelos brancos contribui para que o enredo se torne mais ambíguo. Ora, se Isaac (ex-Nwoye) absorveu a religião do colonizador a ponto de ser um de seus líderes, se abandonou a família por não comungar com os mitos e rituais primitivos, como pode se opor tão violentamente à união de Obi com Clara, cujo preconceito tem sua origem justamente na religião tradicional? Esses paradoxos são importantíssimos para Aristóteles, pois causam a surpresa e conduzem aos sentimentos de piedade e terror que serão aliviados pela catarse²⁵². Achebe os utiliza para elevar a importância dos valores tribais que, mesmo minados, subsistem. Tanto é verdade que Obi rompe o noivado, ele que assimilara a cultura européia muito mais que o pai.

Em contrapartida, o valor da verdade, um dos mais respeitados pelos ibos, perde sua força na fala do amigo de Obi, Christopher, que se formara em economia em Londres. Vejamos o diálogo entre os dois, no qual Obi defende a virtude e a honestidade, enquanto o outro dá mais peso à experiência e aos "fatos concretos"²⁵³. Argumenta Obi:

— O Serviço Público é corrupto por causa daqueles, assim chamados, "homens experientes" e que estão no po-

der — disse Obi.

— Você não acredita em experiência? Você acha que um rapaz recém-saído da universidade deveria ocupar o posto de um Secretário de Estado?

— Eu não disse recém-saído da universidade, mas ainda assim, isto seria melhor do que preencher os cargos superiores com homens velhos que não possuem recursos intelectuais para enfrentar a experiência pela qual têm de passar.

— O que me diz do Oficial de Terras, preso no ano passado? Ele é recém-saído da universidade.

— Ele é uma exceção — disse Obi. — Mas pegue um desses mais velhos. Provavelmente saiu da escola há trinta anos, na sexta série. Sô conseguiu chegar direto lá em cima por causa da corrupção. Para ele o suborno é natural; ele deu e ele espera recebê-lo. Nossa gente diz que se você rende homenagem a alguém que esteja no poder, outros renderão homenagem a você quando for a sua vez de estar lá em cima. Bem, é isto o que os mais velhos dizem.

— E o que os jovens dizem? Se é que posso perguntar.

— Para a maioria deles a corrupção não é problema. Eles vão direto ao topo sem subornar ninguém. Não que eles sejam necessariamente melhores do que os outros, simplesmente eles têm condições de ser honestos. E até este tipo de virtude pode se tornar um hábito.²⁵⁴

Verificamos, com esta passagem, que Obi se identifica com os jovens recém-formados. Ele acreditava que a educação e a instrução seriam a única forma de salvar o país da corrupção e da decadência, esta gerada pelo caos em que se encontravam.

Achebe coloca Obi como um idealista, um intelectual, que, ao aprofundar seus estudos na área de Letras, distanciou-se da realidade, configurada pelos homens corruptos, "experientes" e acomodados. Christopher representa uma pessoa mais consciente, talvez por sua formação em ciências econômicas. Ele tem o mesmo papel de Obierika (*O Mundo se Despedaça*) e de Akuebue (*A Flecha de Deus*), ou seja, é a ponte, a ligação entre o mundo ideal e a realidade, entre o herói e a sua comunidade. Esses três personagens entendem os heróis, mas tentam mostrar-lhes que as inúmeras transformações pelas quais passa a sociedade nigeriana impõem certas adaptações e que, se eles não as aceitarem, não terão condições de conviver com os demais habitantes daquelas comunidades. E assim acontece: os três heróis cada vez mais se isolam (ou são isolados). Como diz Goldmann, o herói trágico está longe tanto de Deus como dos homens.

Sobre este isolamento afirma Oladele Taiwo:

Achebe está interessado na comunicação em todos os níveis — entre povos de diferentes culturas e crenças religiosas entre diferentes segmentos da mesma comunidade, entre o Governo e o po

vo, entre cidade e campo. Este interesse pela comunicação não é absolutamente surpreendente para alguém que foi um profissional em difusão. Em todos os seus romances a catástrofe é resultado de um rompimento na comunicação, seja entre dois indivíduos como em A Man of the People, ou entre um indivíduo e sua comunidade como em O Mundo se Despedaça e A Flecha de Deus.²⁵⁵

Continua ele, em outro trecho: "Com Achebe, isolamento significa desgraça"²⁵⁶. E acrescentamos que essa catástrofe é trágica por excelência, dada a sua irreversibilidade. Em *No Longer at Ease*, a comunicação é obstruída não só entre o herói e as comunidades (as duas: cidade e campo) como o é também por causa da divisão que surge no próprio interior do herói e que o isola: Obi é um idealista honesto por um lado, e, por outro, a sua fraqueza de caráter somada às pressões sociais levam-no à catástrofe final: a aniquilação moral. A falta de comunicação é total. Tanto que Joseph, grande amigo de Obi, rotula-o como "um estrangeiro em seu próprio país"²⁵⁷.

Esta tragédia tem origem nas transformações dos códigos sociais, na inadaptação do herói às novas regras, na tensão criada entre a comunidade (coro) e o indivíduo (herói).

Questionáramos apenas o porquê da aniquilação de Obi, exatamente quando ele tentava se acomodar às regras de Lagos e aceitara o suborno. A resposta seria sua confusa i-

dentidade. Ele era parte ibo tradicional, por sua infância em Umuófia, parte europeu, por sua educação universitária em Londres, e parte o resultado dessa miscigenação que já se encontrava em Lagos, onde a corrupção era a tônica essencial para a sobrevivência. Em nenhuma das três comunidades ele se sentira à vontade, o que vem ao encontro do título: *No Longer at Ease* (*Não Mais à Vontade*). Com isso Achebe denuncia também o grave problema dos nigerianos no que tange a sua identidade, ao resgate da sua dignidade que deveria ser obtida a partir das tradições e dos mitos. Para ele, a corrupção, "extensão lógica da cobiça", instalou-se no país com a colonização inglesa²⁵⁸.

Eis um retrato da situação no final da década de 50. Diz o narrador:

Você pode criar mais problemas recusando um suborno do que aceitando-o. Não afirmara um Ministro de Estado, embora em um momento de embriaguez, que o problema não era receber o suborno, mas sim não executar o que fora estipulado por aquele preço? E se você se recusa, como saber se um "irmão" ou um "amigo" não está, em seu nome, recebendo o tal favor, dizendo a todos que é seu emissário?²⁵⁹

O mundo trágico analisado por Goldmann nos dá apenas duas perspectivas: tudo ou nada; o que não é totalmente perfeito é, por conseguinte, totalmente imperfeito. E a con-

vivência em Lagos exigia uma flexibilidade que Obi, sendo um herói trágico, não soubera utilizar. Ele passou de um acirrado defensor da honestidade para um simples funcionário corrupto; de elite, transformara-se em vulgo; de autoridade, vira prisioneiro.

Esta mesma imagem do absoluto se encontra resumida, neste livro, em uma fala do narrador, sintetizando o país, dados os absurdos com que os nigerianos se viam obrigados a conviver:

*Tem-se que rir para não chorar.
Parece que esta era a forma como a Nigéria
fora construída.²⁶⁰*

Isto faz-nos relembrar Goldmann:

*O conflito é resultado de dois
extremos: o que dever ser e o que é; o
primeiro de ordem moral e o segundo a si-
tuação existente.²⁶¹*

Rir é o que se deveria fazer para que se pudesse suportar a situação real que, mais coerentemente, exigiria chorar.

Há três momentos de "anagnórisis" nesta tragédia. O primeiro, quando Obi, fazendo e refazendo suas contas, verifica que deve a todo o mundo. Diz o narrador, neste momento de reflexão:

O principal resultado da crise na vida de Obi foi obrigá-lo a examinar criticamente, pela primeira vez, a causa das suas ações. E assim procedendo, o que ele descobriu foi que a maioria delas são poderiam ser consideradas grandes impos-
turas.²⁶²

É, então, através do pensamento que ocorre o reconhe-
cimento que, por sua vez, vai mudar a vida de Obi. Este re-
conhecimento coincide, pois, com a peripécia, como aconselha
Aristóteles (para quem esta era a melhor forma de
"anagnórisis"²⁶³. Estes dois elementos presentes na trama cons-
tituem um enredo complexo.²⁶⁴

O segundo reconhecimento Obi o faz em Umuófia,
quando conta ao pai a sua intenção de se casar com Clara.
Mais uma vez é o narrador que se expressa:

Sua mente estava perturbada
não só pelo que acontecera, mas por cau-
sa da descoberta que fizera, de que não
havia nada nele que lhe permitisse desa-
fios honestos.²⁶⁵

São raros os seus momentos de introspecção, mas, em
cada um deles, Obi reconhece sua fragilidade moral.

O terceiro reconhecimento importante, também através
do pensamento, surge na hora em que Obi recebe o dinheiro de
mais um candidato à bolsa. E, como antes, é o narrador onis-

ciente que conta a passagem:

Então um dia alguém trouxe vinte libras. Assim que o homem saiu, Obi percebeu que não aguentava mais. Dizem que a gente se acostuma com essas coisas, mas ele não concordava com isso de forma alguma. Cada incidente tinha sido cem vezes pior do que o anterior. O dinheiro jazia sobre a mesa. Preferiria não olhar para ele, mas parecia que não tinha escolha. Ele simplesmente se sentou e ficou olhando em sua direção, paralisado por seus pensamentos.²⁶⁶

Podemos traçar um paralelo entre Obi e seu avô Okonkwo. Este ficara "engasgado de ódio"²⁶⁷, "trêmulo de ódio"²⁶⁸, ao ser humilhado pelos oficiais ingleses e matou um daqueles guardas. Okonkwo reconheceu, exatamente naquele momento, que ele também era um "estrangeiro em seu próprio país"²⁶⁹; tudo ficara muito estranho para que a sua personalidade, formada pelos valores tradicionais, pudesse aceitar as transformações pacificamente. Ele agiu. Matou o guarda e depois se suicidou. Mas ele era um homem de ação, enquanto Obi, um intelectual, nada fazia para modificar a situação. O que os une é o reconhecimento do estado das coisas, reconhecimento este que se efetiva em ambos através do pensamento, do raciocínio.

Obi estava decidido a parar com os subornos. Além do mais, já havia sanado suas dívidas e não almejava riquezas.

Mas Achebe, mestre nas "viradas surpreendentes", faz com que Obi seja preso em flagrante exatamente depois de suas reflexões em favor da honestidade. As notas do dinheiro que recebera estavam marcadas e o indivíduo que lhe havia pago voltou com a polícia à sua casa e prenderam-no. Tudo o que Obi fizera procurando acertar, malograra. É o que Lucas define como peripécia: "o trabalho cego de alguém para sua própria derrota"²⁷⁰. O que ele mais desejava — salvar o seu país da corrupção — torna-se inatingível. Ao invés de intervir nas situações e modificá-las, é envolvido por elas e transformado no que mais detestava: um funcionário público corrupto.

O último parágrafo do livro difere também dos romances anteriores. Naqueles, Achebe afasta o leitor, comenta algo banal, diminuindo assim a concentração trágica que evoluíra até então; neste, Achebe traz o leitor para a obra, obriga-o a compartilhar com os demais nigerianos o fim trágico de Obi, sua deterioração, sua "lepra". Denuncia a culpabilidade tanto do herói (embora não saibamos do resultado do júri), quanto dos nigerianos que também nada fizeram para expulsar ou modificar os colonizadores. E numa pergunta retórica, assim encerra a obra:

Todo mundo se perguntava o porquê. O sábio juiz, como nós vimos, não conseguia entender como um jovem educado, culto, et cetera e tal... Nem o representante do Conselho Britânico, nem os homens de Umuofia compreendiam. E nós temos

que supor que, apesar de toda a sua segu
nança, Mr. Green tampouco entendia.²⁷¹

Através do pronome *nós*, Achebe insere a todos no mesmo contexto: os nigerianos, os colonizadores e os leitores. Amplia, assim, o espaço geográfico, deixando entrever que o problema da aculturação é universal e que todos estamos envolvidos, como também somos responsáveis, de alguma forma, por ele. Esta solidariedade que fica implícita no final da obra tem o seu maior referencial no povo ibo tradicional, na união tribal. Taiwo afirma que a resposta para as perguntas colocadas no início e no fim do romance é a seguinte: "as pressões das culturas tradicional e moderna se uniram para destruir Obi." ²⁷²

Quanto ao enredo, resta-nos comentar sua ligação com o título das obras. Mantendo a apresentação inicial, falaremos primeiramente de *O Mundo se Despedaça* (*Things Fall Apart*), cujo título foi retirado de um poema de W.B. Yeats, "O Segundo Advento" ("The Second Coming"). Eis o original em inglês, escrito em 1919:

*Turning and turning in the widening gyre
 The falcon cannot hear the falconer;
 Things fall apart; the centre cannot hold;
 Mere anarchy is loosed upon the world.* ²⁷³
*The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
 The ceremony of innocence is drowned;* ²⁷⁴

E a tradução, na primeira página de *O Mundo se Despedaça*:

O falcão a voar num giro que se amplia,
 Não pode mais ouvir o falcoeiro;
 O mundo se despedaça; nada mais o sustenta;
 A simples anarquia se desata no mundo.

É interessante saber que o "Segundo Advento" foi concebido a partir de outra obra: *Prophetic Books*, do poeta William Blake. Essa cadeia de influências, um autor se espelhando em outro, parece importante para ampliar o nosso estudo sobre Achebe. Os três autores, Blake, Yeats e Achebe (como também Eliot, presença fundamental em Achebe) acreditavam na historicidade, nos ciclos históricos aos quais o homem estaria irremediavelmente preso. Blake chega a transpor os níveis da realidade, atingindo aspectos metafísicos. Yeats segue esses elos, mas baseia-os na religião. Para ele, a herança é de capital importância. Achebe segue também essa força da tradição.

O "Segundo Advento" prediz o fim do ciclo cristão de dois mil anos e o nascimento de uma Era de violência. Yeats acrescenta uma longa nota a esse poema, explicando que as novas Eras são invariavelmente reveladas no final da precedente²⁷⁵. Transpomos essa imagem ao acontecimento em Umuófia, em *O Mundo se Despedaça*, e verificamos que ali há inúmeros exemplos de mudança e que os negros não se aperceberam. A nova

Era chegou fatalmente às aldeias ibo, e, por extensão, à Nigéria e à África, com a vinda do branco. O ciclo religioso também foi transformado: da adoração aos Deuses pagãos e manifestações da natureza, passam para um Deus antropomorfo (*A Flecha de Deus*) até chegarem ao Deus cristão em *No Longer at Ease*, dando menor importância à religião.

Yeats nos fala em dois círculos que giram em direções opostas: um para dentro — o homem subjetivo — e outro para fora — o homem objetivo²⁷⁶. É este movimento que encontramos também na trilogia achebiana: o herói (indivíduo-subjetivo) girando em direção oposta à sociedade (social-objetivo).

O "Falcão" simboliza o voo alto, do intelecto, o homem civilizado, mas que cada vez mais se distancia de suas origens, a ponto de não conseguir ouvir o falcoeiro. O poema remete-nos ao apocalipse, ao caos que se manifesta mais claramente em *No Longer at Ease*. O centro (a origem) não pode sustentar-se, ruindo, cedendo às forças externas e alienígenas.

O segundo romance, *A Flecha de Deus*, pelo que pudemos pesquisar, apresenta uma ligação sonora imediata com o romance *The Arrow of God*, de Joseph Conrad. Infelizmente, não obtivemos a obra para compararmos o conteúdo. Todavia, é notória a influência desse autor inglês (embora nascido na Ucrânia) nas obras achebianas. Conrad e Achebe utilizam "flash-backs" como técnica narrativa; escreveram romances trágicos (*The Heart of Darkness*, *Lord Jim*, de Conrad); preo-

cuparam-se com os problemas políticos (*The Secret Agent*, *Under Western Eyes*); denunciam a corrupção (*Nostromo*). Conrad descreve a África (o Congo) retratando solidão e tristeza.

Quanto a *A Flecha de Deus* há também referência à Bíblia, no final do livro, mas há uma grande ironia no título em sua aplicação ao enredo. O Deus é implacável, tanto o cristão quanto o pagão, o que não se coaduna com a imagem mais evangélica de Deus-Pai. Aquela imagem, todavia, representa bem o deus trágico analisado por Goldmann em seus estudos sobre tragédia. Para ele, o Deus, nessas obras, é o justicheiro, implacável, vingativo e que ignora qualquer explicação ou perdão. Exatamente como fez Ulu para com Ezeulu. Ele tampouco indica caminhos, e permanece sempre escondido, vigiando, em uma constante tortura para o herói.

Ezeulu é a flecha na mão do deus Ulu. Ou do Deus cristão? Sim, porque Ele, os brancos e a sua safra de inhames saem vitoriosos. Duas coisas ficam patentes nesta obra: o admirável domínio de Achebe em tramar as situações, emaranhar os acontecimentos, e o fim trágico de Ezeulu, prenunciado desde o início, incluindo-se o título. Se ele é a flecha, atingirá qualquer uma das comunidades, a ibo ou a dos colonizadores. E se os brancos venceram, permaneceram e modificaram os valores tradicionais, não poderíamos inferir que a flecha se encontrava então nas mãos do Deus cristão? Achebe trabalha bem com esses questionamentos. As perguntas sempre "pairam no ar", como em *No Longer at Ease*, o próximo a comentarmos, no que se refere à ligação entre título e obra(enredo).

No Longer at Ease, título que poderia ser traduzido como *Não mais à Vontade*, tem esta frase retirada do poema *The Journey of the Magi*, de T. S. Eliot:

*We returned to our place, these Kingdoms,
But no longer at ease here, in the old dispensation,
With an alien people clutching their gods.
I should be glad of another death.*²⁷⁷

Na tradução de Ivan Junqueira²⁷⁸, a frase "no longer at ease" corresponde à expressão "não mais tranqüílos":

*Regressamos às nossas plagas, estes reinos,
Porém, aqui não mais tranqüílos, na vontade divina,
Onde um povo estranho se agarra aos próprios deuses.
Uma outra morte me será bem vinda.*

Nesta poesia, o tema da volta sugere o retorno de Obi, da Inglaterra para a Nigéria. O mago, assim como Obi, empreende uma viagem, busca novas plagas, encontra a solidão e a destruição do espírito ao retornar aos seus "reinos". Neles, nada mais é igual. A fragmentação cultural a que seu povo foi exposto faz com que Obi se sinta "um estranho no seu próprio país."²⁷⁹

Roderick Wilson²⁸⁰ afirma que Achebe, assim como Eliot, tem conhecimento da fragmentação do mundo moderno e que ambos se preocupam em colocar suas obras de arte literá

ria uma ordem no que é desordem e caos: o mundo onde se encontra o homem moderno. Wilson apresenta como causa da fragmentação de Obi as forças tradicional e moderna. "Ele é um homem dividido em uma sociedade dividida"²⁸¹, com o que concordamos totalmente. Acrescentaríamos apenas que a divisão não é ocasionada só pelos valores europeus (modernos) e nigerianos (tradicionais). Umuófia não era como Lagos; a Nigéria é diferente da Inglaterra e em nenhum desses lugares Obi se sentia à vontade. Parece-nos que em Lagos os valores eram mais ambíguos que em Umuófia, e isso os críticos se esquecem de mencionar. Tal ambigüidade se deve à própria mistura étnica que há entre os nigerianos que vivem na capital. A maioria é iorubã, com língua e cultura próprias; Obi é ibo, com outro idioma e outra cosmovisão; a colonização britânica trouxe a língua inglesa e outra visão do mundo. Entre tantos conceitos lingüísticos e valores sociais surge o "pidgin", ou "broken English", dialeto que caracteriza o povo de menor "status" cultural. Achebe coloca todas essas "falas" em *No Longer at Ease*, mostrando uma sociedade tão ambígua e fragmentada, principalmente em Lagos, quanto o próprio herói da tragédia.

2 - Os heróis

Os heróis achebianos representam, como já dissemos no capítulo anterior, a sociedade. Contudo, eles não são uma representação de seus elementos medianos, mas sim em nível de arquétipos, modelos de personagens nos quais se concentram os valores sociais (quer positivos, quer negativos) em maior intensidade. Daí a sua dificuldade em se adaptar a qualquer modificação: aí o seu conflito, entre o que deve ser e o que é, entre as forças internas e as externas, entre o homem individual e o homem social²⁸². Goldmann declara que o primeiro é o simples instrumento, coisificado, isolado de seu grupo; enquanto que o segundo, o homem social, é co-partícipe do grupo, recebendo influências e interferindo na evolução social, histórica, e, por isso, dinâmica. Mas, para ele, não é possível se separar o primeiro do segundo. Afirma que "os verdadeiros sujeitos da criação cultural são — por meio do criador — os grupos sociais e não os indivíduos isolados."²⁸³

Faremos uma análise dos heróis da trilogia em estudo apresentando, primeiramente, as teorias (de Aristóteles, Goldmann e Lesky) sobre os protagonistas de obras trágicas; em seguida à dimensão teórica, aplicaremos-las aos textos de Achebe, caracterizando, então, Okonkwo, Ezeulu e Obi como he

róis trágicos.

Aristóteles traça vários comentários sobre os personagens trágicos. Contudo, sua ênfase sempre recai sobre o enredo. Acompanhemos suas palavras. No início da *Poética* as personagens aparecem com o mesmo valor que o enredo:

*É pois a tragédia a imitação de uma ação de caráter elevado, ... (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.*²⁸⁴

Como esta imitação é executada por atores, em primeiro lugar o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia, e depois, a melopéia e a elocução, pois estes são os meios pelos quais os atores efetuam a imitação.²⁸⁵

E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações (assim determinadas), tem origem a boa ou má fortuna dos homens.²⁸⁶

Continua, em outras afirmações, a comentar as partes que compõem a tragédia.

Quanto ao mito e ao caráter:²⁸⁷

Ora, o mito é a imitação de ações; e por "mito" entendo a composição dos atos; por "caráter", o que nos faz dizer das personagens que eles têm tal ou tal qualidade.²⁸⁸

Até este ponto os personagens são fundamentais à imitação, ao enredo, à ação ("... mediante atores", "mediante personagens que agem"). Mas, no próprio Capítulo VI, onde se encontra um resumo da teoria aristotélica, notamos a supremacia do enredo. A conjunção adversativa "porém" permite-nos tal inferência. Constatemos:

Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade (e infelicidade; mas felicidade) ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia não agem os personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações

*e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.*²⁸⁹

Diminui então a importância das personagens. Chega a afirmar que "sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres", o que quase aniquila o valor dos personagens, mesmo se aceitarmos essa declaração como hiperbólica. E finaliza o capítulo com uma conjunção conclusiva:

*Portanto, o mito é o princípio e como a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres.*²⁹⁰

Assim sendo, os personagens, os heróis principalmente, encontram-se estritamente ligados ao enredo, dependentes deste. Daí uma certa dificuldade em separar a análise dos heróis da análise do enredo. Ao comentarmos o enredo das obras da Trilogia, delineamos já o caráter trágico dos heróis. Procuraremos agora, neste item mais específico, traçar um paralelo entre os heróis achebianos e aqueles ditos trágicos e que são objetos de estudo de Aristóteles.

Já no Capítulo II da *Poética*, o filósofo grego dá início à análise do herói:

Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores

do que eles ordinariamente são.²⁹¹

Reitera o caráter superior do herói trágico no Capítulo V:

A epopéia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitações de homens superiores, em verso;²⁹²

Como também no Capítulo XIII:

Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso, deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna — caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância — nem homens muito maus, que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito;²⁹³

Para Aristóteles, o herói trágico deve ser bom, mas não eminentemente bom. Isto porque seria chocante o infortúnio de alguém extremamente virtuoso; e, ao contrário, seria feita a justiça se a queda fosse de alguém cuja principal característica fosse a vilania. Em ambos os exemplos não aconteceria a tensão trágica.

Bom, no conceito aristotélico, parece significar é ticamente bom, pois para o sábio estagirita "tal bondade é possível em toda a categoria de pessoas;" ²⁹⁴

Este é o primeiro dos quatro pontos importantes "no respeitante a caracteres" ²⁹⁵. A "segunda qualidade do caráter é a conveniência;" ²⁹⁶, ou seja, a propriedade, ou "conformidade" ²⁹⁷ do personagem no papel que executa na obra. Aristóteles dá o exemplo referindo-se ao sexo. Não seria apropriado a uma mulher o caráter viril em toda a sua amplitude. A coragem (em termos mais violentos) era própria ao homem.

A terceira qualidade é a semelhança. Mas Aristóteles não exemplifica a que devem ser semelhantes os heróis trágicos. Há várias suposições. A que parece mais pertinente é a de Fuhrmann:

... para quem Aristóteles tem em vista a probabilidade, isto é, que o retrato dos heróis nem fique afastado de mais do nível dos espectadores, nem deixe de se conformar com a tradição mítica. ²⁹⁸

Em outras palavras, diríamos que um escravo deve apresentar características de escravo para que seja reconhecido como tal, ou seja, semelhante à vida.

E a quarta é a coerência: ainda que a personagem a representar não seja coerente em suas ações, é necessário, todavia, que (no drama) ela seja incoerentemente coerentemente.²⁹⁹

Podemos exemplificar tal ocorrência em Achebe no último romance, *No Longer at Ease*. Obi apresenta incoerências entre o seu pensamento, a sua intenção, e as suas ações. Ele quer ser honesto, mas é subornado; quer ser leal, solidário, mas rejeita os preceitos da U.P.U.; quer ser fiel, mas abandona a amada. Essas situações, entretanto, se repetem coerentemente por todo o enredo. Sempre que ele precisa tomar alguma atitude drástica, ou se encontra em alguma situação crítica, ele vacila e age incoerentemente, mas coerente com a sua personalidade ambígua, com o seu caráter frágil. O herói do início do enredo é o mesmo do final, pois suas características fundamentais não mudaram.

Os quatro pontos que os personagens da tragédia devem apresentar são, portanto: bondade (segundo outra interpretação, grau de excelência), adequação, semelhança (à vida ou ao mito) e coerência.

Começando por Okonkwo, vemos um herói de caráter forte, coerente em suas atitudes, determinadas por seu pensamento e por sua personalidade coesa. Ele é o mais trágico dos três heróis por causa da sua inflexibilidade que acarreta uma linha de conduta única em todo o enredo. Seu conflito é insolúvel: ele não se adaptou, não aceitou os novos valo-

res e foi obrigado, por isso, a se retirar daquela comunidade. O suicídio, para ele, foi um caminho inevitável. Ao verificar que a sociedade mudara e que não era estática, que nada, nem ninguém, deteria a dinâmica da história, ele se viu mais marginalizado do que nunca. O mundo não pararia por sua causa e ele fora incapaz de acompanhá-lo. Este reconhecimento levou-o à tragédia final.

Okonkwo é também o herói mais puro em seus valores. Ele só conhecia os ibos, o mundo restringia-se à Ibolândia. Ele é o que mais piedade nos inspira, devido a sua extrema simplicidade e ingenuidade. A manipulação a que é submetido o seu povo é desconhecida para ele. Seus valores básicos eram: honestidade, fidelidade e solidariedade. Mesmo quando cometeu as faltas (atirou em uma de suas mulheres, espancou outra, matou o filho adotivo e o de Ezeudu etc.), ele as fez como reflexo impulsivo dos valores ibos tradicionais, a necessidade de mostrar destemor. Tampouco se rebelou contra o castigo (o pagamento, o exílio). Acreditava ter errado e que seria justo reparar o dano, de acordo com as leis tribais.

O que nos causa terror é que tendo sido o mais fiel aos valores, o mais honesto e coerente, o mais ibo, no entanto, foi o que sofreu o pior castigo: o suicídio. Sim, porque suicidar-se era sacrilégio, era inconcebível, ainda mais para um forte guerreiro como Okonkwo. Era tido como ato de covardia. O repúdio era tal, que as pessoas, que assim morressem, não poderiam ser enterradas como as demais. Ninguém

(realmente ibo) tocaria em tal ser; seu corpo contaminaria a terra; a deusa Ani o rejeitaria e talvez não provesse aquele solo com fertilidade na próxima safra.

Okonkwo concentra em alto grau os valores e a cosmovisão ibo. Ele representa "uma imitação de homens superiores"³⁰⁰, "melhores do que eles ordinariamente são"³⁰¹. Ele é o arquétipo do ibo tradicional. Sua tragicidade advém da recusa a ser alienado em sua própria comunidade.

Dentre as características apontadas por Aristóteles, tomaremos a bondade como ponto de partida. Okonkwo era bom, alcançando certa nobreza de caráter. Pertencia à elite, era já um Ogbuefi, da sociedade dos Ozos³⁰². No início do livro tomamos conhecimento de suas qualidades, sempre em sintonia com os valores tribais: forte fisicamente, "sua fama assentava em sólidos feitos pessoais. Aos dezoito anos, trouxera honra à sua aldeia, ao vencer Amalinze"³⁰³. "Era um homem alto, grandalhão, a quem as sobancelhas espessas e o nariz largo davam um ar extremamente severo"³⁰⁴. A compleição física era essencial naquela época em que era preciso lutar corpo-a-corpo com os inimigos, por um pedaço de terra, ou para plantar inhames, ou ainda para caçar e amestrar animais.

Estudando as teorias de Aristóteles, verificamos que este herói não é eminentemente bom, primeira característica do herói trágico. Ele é ambicioso em demasia e quer alcançar a liderança total perante o clã. É violento e intransigente. Acompanhemos o trecho que o define:

Sofria de leve gagueira e, quando se zangava e não conseguia pronunciar as palavras que desejava com suficiente rapidez, costumava, em vez delas, usar os punhos. Não tinha paciência com os homens que falharam. Não tinha paciência com o próprio pai.³⁰⁵

Sabemos que a gagueira é um sinal de dificuldades emocionais³⁰⁶ e que, em termos psicológicos, Okonkwo apresenta uma extrema insegurança, alcançando níveis de pavor, no que se refere à imagem do pai, Unoka, homem fraco, como se vê neste outro trecho:

Era um homem alto, porém muito magro e ligeiramente encurvado. Tinha uma expressão abatida e funérea, que só se alterava quando estava a beber ou a tocar a sua flauta.³⁰⁷

Fora sempre preguiçoso e imprevidente, incapaz de pensar no dia de amanhã. Unoka era um permanente devedor: devia dinheiro a todos os vizinhos - desde apenas alguns cauris até quantias bastante grandes.³⁰⁸

Sua reputação no clã era péssima. Mas entre os músicos, boêmios de Umuófia e até de outras aldeias, ele era considerado um excelente profissional. Era convidado a parti

cipar das festas e cerimônias, pois "tocava flauta muito bem"³⁰⁹ e se sentia feliz com isso. Sua cosmovião, no entanto, divergia da maioria, e por isso era marginalizado. Okonkwo odiava o pai. O seu pavor era ser considerado um fraco como Unoka. Esta foi a mola propulsora das ações do herói: agressão como defesa, ser o inverso do pai, no mais alto grau. Se o pai era uma pessoa afável, extrovertida, paciente, acomodada, que desprezava as guerras e a violência ("era um covarde e não suportava ver sangue"³¹⁰) Okonkwo seria o oposto. Era o primeiro a sair à luta, não aceitava falhar, era introvertido, ditador com suas mulheres e filhos ("governava a família com mão pesada"³¹¹). Possuía já dois títulos e ambicionava o poder. Todavia, essas atitudes escondiam apenas uma coisa — o medo de ser parecido com o pai:

Mas toda a sua vida era dominada pelo medo, o medo do fracasso e da fraqueza.

.....
O medo de Okonkwo era maior do que todos esses medos. Não se manifestava externamente; jazia no centro de seu ser. Era o medo de si próprio, de que afinal descobrissem que se parecia com o pai.³¹²

Este medo foi o responsável pelas falhas trágicas do herói: bater nas mulheres na Semana da Paz, matar Ikemefu na brutalmente, rejeitar o seu primogênito Nwoye (o futuro

Isaac) e, por fim, suicidar-se. Esses traços negativos diminuem o potencial de bondade do personagem; ele é bom, mas não eminentemente bom.

A sensibilidade de Okonkwo é um traço de bondade. Ele fica sem dormir e sem comer depois que mata Ikemefuna³¹³. Adora a filha mais velha, Ezinma, e se preocupa muito com ela. Arrepende-se de ter agredido as mulheres e se desculpa quando ofende e humilha um dos homens que participava de uma reunião do clã.³¹⁴

A lealdade é um traço de nobreza no caráter de Okonkwo. Ele é fiel aos valores da tribo e aos amigos. Não questiona o Oráculo, nem os deuses. E protege a família e o clã em tudo que lhe é possível.

A coragem é o traço necessário para que o herói seja reconhecido como tal, em sua tribo. E isto era o que não lhe faltava, mesmo sendo impelido pelo seu inverso: o medo.

Comparando com as normas aristotélicas, notamos que, para ele, o homem vale pela maneira como age, por isso a importância preponderante do enredo, da ação. O valor de Okonkwo está nas suas atitudes.

Com esses três aspectos da personalidade do herói, verificamos que ele se enquadra no protótipo aristotélico, qual seja, apresentar bondade, conformidade (ele está apropriado para o seu papel, pois encerra as qualidades necessárias para ser reconhecido como um ibo tradicional), é semelhante ao mito (no caso, o tipo de homem idealizado pela comunidade), mas nem por isso está longe dos homens comuns: sofre e se an

gustia como qualquer outro. E, por fim, com relação ao quarto ponto, está a coerência. Okonkwo nos parece o mais consistente dos três heróis: ele é o mesmo personagem do início ao fim do livro, sua conduta é única, séria, e age exatamente conforme pensa, atingindo uma grande coerência e, por isso, um alto grau de tragicidade.

Seguindo ainda Aristóteles, vemos que Okonkwo passa da felicidade (no início "traçado para grandes feitos", herói aclamado e rico) para a infelicidade (seu desencontro íntimo, a falta de identidade causada pela aculturação e o sentir-se estranho naquele mundo despedaçado). Vai até o suicídio. E todo este trâmite é realizado através das ações, como quer o filósofo.

O segundo herói, Ezeulu, é menos monolítico que Okonkwo, até mesmo em seu papel social: meio-homem, meio-espírito; metade habitante comum, metade líder supremo. O enredo de *A Flecha de Deus* é mais forte do que as figuras dos personagens. A trama elaborada por Achebe manipula Ezeulu. Como os demais romances, o herói é ao mesmo tempo indivíduo e ser social; o drama atinge o homem e a sociedade e segue em um movimento único.

Ezeulu não é forte fisicamente como Okonkwo. A força física já não era tão importante: o diálogo e a diplomacia já se haviam instalado em Umuaro. Sua força e liderança estavam em seu intelecto e espiritualidade.



A lealdade de Ezeulu aos preceitos ibos não é entendida pela maioria de seus compatriotas. Daí a trama ser tão importante; a sua conduta e o seu pensamento não foram interpretados adequadamente. As perspectivas variavam: a dos ibos tradicionais, a dos seguidores de Nwaka e a dos colonizadores. Ele se encontrava em uma sociedade não mais primitiva, mas diversificada.

Uma das principais características dos heróis trágicos, de acordo com Aristóteles, é o grau de nobreza. Eles devem ser "melhores do que eles (os homens) ordinariamente são"³¹⁵ e "homens superiores"³¹⁶. Como Okonkwo, Ezeulu não é eminentemente bom nem justo. Passa também da felicidade (líder adorado por todos, respeitado até pelos colonizadores), para a desgraça (incompreensão dos habitantes, tratado como traidor, abandonado por sua gente e por seu deus — Ulu —, além da morte do filho mais querido). Ambos os heróis caíram em desgraça não por maldade ou vilania intrínsecas, mas, sim, por erros de julgamento. Uma das causas da queda de Ezeulu foi a sua ignorância ao acreditar que "o homem branco e nós somos amigos."³¹⁷

Os dois heróis são bons, mas não eminentemente bons, atingem um grau de excelência e de nobreza, caem em desgraça por não acompanharem adequadamente as mudanças, a evolução histórica. O que difere nesses heróis, Okonkwo e Ezeulu, é o fato de o primeiro não se questionar, não elaborar perguntas, aceitando as transformações, por não se dar conta das consequências que adviriam. Sua força física é con

traposta à sua fraqueza emocional e intelectual; a coragem esconde o medo quase psicótico.

Ezeulu tem como maior característica as forças intelectual e espiritual, em confronto com sua debilidade física. Questiona todas as mudanças; é o único que se apercebe delas. Através de um pensamento pragmático, mas manifestado metaforicamente, ele se compara ao pássaro Eneke-nti-oba, a quem seus amigos perguntaram por que estava constantemente voando. E o pássaro respondeu:

*Os homens de hoje aprenderam a disparar sem errarem o alvo; por isso, eu aprendi a voar sem pousar.*³¹⁸

Sua acuidade mental e sua abertura para um mundo novo estão patentes também nestas palavras:

*O mundo é como uma Máscara a dançar. Se a quisermos ver bem, não podemos ficar parados no mesmo sítio. O meu espírito diz-me que aqueles que hoje não ajudam o homem branco, amanhã dirão: "Se tivéssemos sabido..."*³¹⁹

Essas afirmações são feitas por Ezeulu ao filho que ele mandara à missão. Isto fora uma estratégia do líder, que ninguém entendera.

Dentre os traços de bondade, salta-nos aos olhos

lealdade do sacerdote para com seu povo e seu deus. O seu conflito abrangia inúmeras forças rivais: o seu próprio povo que seguia Nwaka, os colonizadores, Idemili e o deus supremo Ulu.

A honestidade, característica ibo das mais ferrenhas, era também peculiar a Ezeulu. Na querela sobre as terras de Okperi, ele se manteve íntegro e fiel ao que sabia, ou seja, que as terras não pertenciam a Umuaro, e, portanto, aquela guerra seria injusta.

Okonkwo e Ezeulu foram presos e humilhados pelos colonizadores. O sacerdote, como Okonkwo, jura então vingança contra o seu clã. Eis o traço que o caracteriza ainda como bom, mas não eminentemente bom. Dentre as qualidades negativas há também a sua ambição e sua arrogância em se imaginar sabedor de todas as melhores estratégias. Ele não dividia os problemas com outros habitantes e tampouco dava satisfações de seus atos. Tudo nele, e dele, era diferente. Até sua choça fora construída de forma singular: "A sua obi era diferente das cubatas de outros homens."³²⁰ Consequentemente seu poder sobre as pessoas era imenso: ele resolvia todo tipo de conflito, anunciava a data dos Festivais etc. Acostumou-se, pois, a dar ordens e lhe agradava contemplar "a imensidade do seu poder sobre o ano e as colheitas, e por conseguinte, sobre as pessoas..."³²¹

Sentia-se tão superior que ousava, mesmo em pensamentos, desafiar o deus ao qual servia e romper assim a tradição milenar. Eis uma passagem esclarecedora:

Ele era apenas um vigia. O seu poder era comparável ao de uma criança sobre uma cabra a quem disseram pertencer-lhe. Enquanto a cabra estivesse viva, poderia ser sua; dar-lhe-ia comida e tomaria conta dela. Porém, no dia em que esta fosse abatida, a criança perceberia quem era o verdadeiro dono. Não! O Sacerdote Supremo de Ulu era mais do que isso! Tinha de ser mais do que isso. Se ele se recusasse a anunciar a data, não haveria festas, nem plantações, nem colheitas. Mas poderia ele recusar? Nunca Sacerdote Supremo algum se recusara. Não tinha o direito de tomar tal atitude. Não ousaria fazê-lo.³²²

O sentimento de superioridade de Ezeulu era tal que se recusara a ingerir os inhames que representavam os meses que ficara preso em Okperi. Como resultado de sua arrogância, o solo endureceu e não houve a colheita. Seu povo quase morrera de fome e por sua culpa. Embora Achebe coloque este orgulho do sacerdote como um traço negativo, assegure-lhe também a ingnorância e a ingenuidade, pois Ezeulu pensava estar agindo sempre da melhor forma para o seu povo e com fidelidade ao seu deus. Esta ausência de consciência é fundamental para que nos apiedemos do herói.

Seguindo os quatro pontos essenciais pressupostos por Aristóteles, verificamos que, além da bondade, Ezeulu é apresentado apropriadamente, conforme exige seu posto de Sacerdote Supremo. Possui poder, mas não maior do que o do

deus; é-lhe fiel, mas almeja maior poderio; vive de forma diferente dos demais habitantes; é aclamado como herói, mas também é rechaçado como traidor (o que é coerente com a sua figura metade homem, metade espírito).

O lado humano de Ezeulu (sofredor, angustiado com o destino incerto de sua gente, sua luta contra Nwaka, e seus cuidados para com a família), o faz semelhante a nós. Achebe cumpre assim a característica da semelhança à vida. O de seu lado espírito apresenta os traços necessários de poder e de decisão que lhe são exigidos.

A coerência também participa da construção deste personagem. Não só há a coerência em suas ações como manifestação de seu pensamento e de sua personalidade, como verificamos também que ele atua de forma lógica. Seu isolamento dentro do clã e sua natureza superior dificultam-lhe a comunicação, tanto com o povo como com Ulu, e conduzem-no à loucura, à marginalização total, de tudo e de todos.

As falhas trágicas cometidas por Ezeulu são mais por ignorância (embora haja orgulho e ambição também) do que as faltas do tipo moral que, por exemplo, Obi comete. Ezeulu, sempre bem intencionado e com muita lucidez, enviou um filho para viver no meio dos brancos. A idéia era ser "o seu olho", investigar para saber como se defender dos brancos. Não imaginava que o filho se tornaria cristão e cometeria tantos sacrilégios.

Pensar em vingança, quando preso, mostrando seu lado ambicioso, fora também uma falha, mas ele possuía razões



para isso. Recusar-se a ingerir os inhames, indo contra a vontade do seu povo, atrasando a colheita em dois meses, arrasa-o como sacerdote. E como homem ele é destruído, quase ao mesmo tempo que sua tribo, por causa da morte de seu filho mais querido. Sua revolta contra o deus Ulu é imensa, seus questionamentos tornam-se infundáveis e sua lucidez e lógica desequilibram-se. Diríamos que a tragicidade de Ezeulu advém do excesso de poder que ele pensava possuir. Considerando-se melhor que todos, destruiu o clã. Seu orgulho fora demasiado, mas suas ações e atitudes sempre foram motivadas pela seriedade com que exercia seu posto de Sacerdote Supremo. Ele simplesmente ignorava que pudesse haver outras opções além daquelas que ele conhecia. E é só através da morte do filho e dos seus questionamentos que ele reconhece o limite de seu poder — talvez só humano e nada espiritual. O caminho para a fuga desta realidade tão impiedosa foi a loucura, exatamente o oposto de seu traço tão marcante que era a lucidez.

O terceiro herói a analisarmos à luz dos preceitos aristotélicos é Obi. Embora neto de Okonkwo, mais se assemelha ao seu bisavô, Unoka. Ambos são frágeis de caráter, preferem a apatia à luta. Conformam-se com as situações e nada fazem para modificá-las. Obi, como membro da elite intelectual, reconhece suas falhas, principalmente éticas, mas ainda assim é incapaz de manter-se firme em alguma decisão. Ele é

bem intencionado, como os demais heróis, mas não atinge nenhum dos seus objetivos primeiros. Deixa-se levar pela corrupção, pela luxúria, pelo sexo inconsequente, pela autoridade dos pais (que já não deveria existir em tão alto grau, uma vez que ele era adulto e profissional).

Obi, como os demais heróis achebianos, encerra as características necessárias apresentadas por Aristóteles:

*É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna como Édipo e Tiestes ou outros insígnies representantes de famílias ilustres.*³²³

Todos os heróis achebianos "gozam de grande reputação". Okonkwo enriquecera por seus próprios méritos; Ezeulu era respeitado até por seus inimigos e Obi era a esperança da Ibolândia: o melhor aluno, o que se tornara mais culto e educado e que, mais tarde, vivia da melhor maneira, com carro, bom emprego, apartamento na área dos brancos, clube, mulheres e até o domínio perfeito da língua inglesa, considerado de alto "status". Não era malvado, sofria com seus atos irreverentes, entendia as pessoas e procurava ajudá-las. Seu erro era ser fraco moralmente. Sua tragicidade advém da ambigüidade na sua identidade. Se Ezeulu era metade homem—meta-

de espírito, Obi era metade ibo—metade europeu. Ele, como os outros, passa "da dita para a desdita"; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, "antes propenda para melhor do que para pior."³²⁴

Mais especificamente com relação a Obi, vemos em Aristóteles a seguinte afirmação sobre o herói trágico:

*Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são...*³²⁵

Okonkwo era violento, Ezeulu ambicioso, Obi fraco moralmente. Todos mantêm as suas características pessoais do princípio ao fim das obras, permitindo-nos reconhecê-los em suas ações. Todavia, Achebe sublima esses defeitos e mostra-nos o lado da bondade, da lealdade e do sofrimento que cada um vive, causando-nos piedade as desgraças que ocorreram.

Okonkwo é o mais soleno, grave, introspectivo; Ezeulu um pouco menos, mas ainda é sério e pomposo. Os dois pertencem a uma representação mítica. Obi é o herói mais moderno, o anti-herói, como o define Taiwo³²⁶. Seu conflito é mais íntimo, mais ligado à realidade cotidiana do homem comum, com as pressões da vida moderna, com os valores ambíguos que lhe dividem a personalidade e lhe subtraem a identidade. Ele e Ezeulu estão unidos pela mesma lucidez e intelectualidade. Ambos notam as mudanças, conhecem as causas, mas

são incapazes de transformar as situações. Obi não consegue salvar a sua Nigéria da corrupção; ao contrário, torna-se corrupto. Contudo, seu sofrimento é tão grande quanto os de Okonkwo e Ezeulu; o que difere é a sua representação.

Marcado o traço de bondade em Obi, passamos para a conveniência. Ele é adequado à nova situação, é uma figura ambígua, como exige a sociedade naqueles anos. Seria deslocado um herói como Okonkwo naquela época. Não seria próprio, nem pertinente, nem nada verossímil.

Quanto à terceira característica, a semelhança, Obi cumpre-a plenamente. Ele guarda um grau mítico (os valores tradicionais), mas está muito mais próximo dos valores modernos, ao nível atual dos espectadores, semelhante à vida.

A quarta, a coerência, já comentamos ao inserirmos as citações aristotélicas, no início deste item. Obi é incoerente coerentemente, ou seja, mantém-se incoerente no que tange à relação entre pensamento, intenção e atitude, ação. Ele pensa uma coisa, mas executa outra. E este modelo se repete coerentemente por toda a obra, haja vista que ele é o retrato da situação incoerente que a Nigéria vivia também.

Vejamos agora as características do herói trágico segundo Goldmann, que se assemelha às de Lesky em muitos aspectos. Em primeiro lugar, ambos crêem que o que caracteriza a tragédia é a impossibilidade de solucionar o conflito no

qual o herói está inserido. Nas peças gregas, a tragédia se encontrava intrinsecamente ligada ao destino do herói, com o que concorda Goldmann. Lesky também pensa assim, e mais, que o herói trágico tem de ter consciência de seu sofrimento. Diz o crítico francês que o herói trágico toma conhecimento das exigências divinas ao mesmo tempo que reconhece a sua impossibilidade de realizá-las. Vemos aí o papel do "deus escondido", presente e ausente ao mesmo tempo e que nós colocamos neste estudo como os valores sociais, o clã, a que os heróis estão submetidos.

Lesky considera algo mais que Aristóteles, quanto aos heróis: além do transe da felicidade para a infelicidade, eles têm de cair de uma grande altura. O que vale é "a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para um abismo de desgraça iniludível."³²⁷ Não é necessário que seja um herói nobre. O homem moderno, comum, também pode apresentar esta mudança, desde que seja considerado com um sentido mais transcendente.

A identificação também é importante para os três filósofos. A emoção trágica é suscitada quando nós vemos no herói toda a extensão da vulnerabilidade humana. Aristóteles chama de "semelhante ao mito" e Goldmann relata como a tentativa trágica (porque insolúvel) do ser humano ao desejar identificar-se com Deus e com o mundo ao mesmo tempo. A tragidade ocorre, segundo ele, no momento em que o herói verifica que, ao contrário da identificação, está longe tanto de Deus quanto do mundo. Lesky e Goldmann entendem que o he-

rói trágico mantém este conflito, esta luta³²⁸. Ambos vêem o universo do herói como necessariamente absoluto, dominado pela categoria do tudo ou nada, do que deve ser e o que é³²⁹, entre o absoluto e o nada, o dever e as inclinações dos impulsos³³⁰.

Para Goldmann, toda e qualquer escolha que o herói fizer é crime, pois se constitui um pecado contra a essência. Se ele se direcionar para Deus, para a perfeição, ele abandona o mundo, os prazeres; se ao contrário, tenta seguir sua outra tendência (a de buscar o mundo), o pavor de perder a Deus o coloca em sofrimento total. A luta do herói é assim insana, inevitável e infinita, pois descobre que, além de não conseguir jamais reunir os contrários, ele está a igual distância de ambos, e, portanto, sozinho. Mas não esmorece e continua a procurar um sentido, deparando-se, entretanto, apenas com a definição dos seus próprios limites humanos.

O olhar duplo (presente—ausente) da divindade sobre o herói é o que caracteriza seu sofrimento. Isto porque o Deus trágico é implacável, obrigando o herói a permanecer em eterno estado de vigília. O único ato livre e de valor do herói é a sua recusa à vida e ao mundo.

Os estudos de Goldmann nos permitem transferir a figura desse deus³³¹ escondido para o povo, em que pese aos valores tradicionais em confronto com os modernos. Em *Bêrnice*, Goldmann assim interpreta o povo romano, como a personificação do deus.

O filósofo retoma também, em suas teorias, a idéia do coro, nas tragédias clássicas, como símbolo da voz da co-

munidade, e por isso a voz dos deuses³³². O herói, ao romper com os valores sociais, rompe também com Deus, numa tentativa ambiciosa de superá-lo. A divindade pode (e assim ocorre nas tragédias) irritar-se, e como o Deus trágico é implacável, vinga-se do herói.

Goldmann reforça que o erro, a falta trágica, é inconsciente; o herói não tem consciência da falha que está prestes a cometer (ou que chega a cometer)³³³. A sua noção mais clara é a do seu sofrimento por não atingir a nenhum dos extremos: nem Deus, nem o mundo.

Assim vemos que os três heróis achebianos aqui analisados manifestam grande sofrimento, embora de formas diferentes. Todos têm consciência de seus erros, de suas falhas e estas foram involuntárias. Eles, como homens sociais, como arquétipos de sua comunidade, agem impulsivamente; são reflexos das normas sociais que absorveram profundamente.

Os três heróis caem, mas em diferentes graus de intensidade. Okonkwo é o que apresenta a queda mais vertiginosa. Ele alcança maior glória, vindo do nada. À medida que o branco interfere em seu caminho, ele se desestrutura; "the center cannot hold" e não consegue mais ouvir a voz do falcoeiro, no caso, o clã. Não há eco às suas atitudes. Vimos a passagem que descreve a morte do guarda e nenhum elemento da comunidade se manifestou. Ali o herói verificou seu isolamento. Perdendo todos os referenciais, ele busca o único ato livre e de valor de que nos fala Goldmann: a sua recusa à vida e ao mundo. Recusando esses dois elementos, ele também rechaça a imanência de ser um alienígena na sua própria comu

nidade. Seu mundo restringia-se a Umuôfia e para ele os únicos valores conhecidos e aceitos eram os tradicionais. A sociedade adaptou-se aos novos valores e ele não.

O "deus escondido" de Okonkwo é seu próprio "chi", criação e crença dos ibos tradicionais. Achebe faz várias referências a esse deus pessoal. Exemplifiquemos com este trecho que também nos dá a altura da queda do herói:

Se alguém merecera o êxito, este alguém fora Okonkwo. Ainda muito moço, adquirira fama, como o maior lutador de todo aquele território. Isso não fora por pura sorte. Quando muito poder-se-ia dizer que seu "chi", ou deus pessoal, era muito bom. Mas o povo ibo tem um provérbio no qual se afirma que, quando um homem diz "sim", o seu "chi" também diz sim. Okonkwo dissera "sim", com muita força; e por isso seu "chi" concordara. E não somente o seu "chi", mas também todo o clã porque se julgava um homem pelo trabalho de suas mãos.³³⁴

Aí vemos a ligação entre o "chi" e o clã, o que nos permitiu afirmar que o "deus escondido" está representado nas leis e nos costumes daquela comunidade ibo.

Enquanto o herói e a sociedade falam a mesma linguagem, não há tragédia. O "deus escondido" manifesta-se a partir dos desafios de Okonkwo por causa de seu caráter ambicioso, suas atitudes violentas, como vemos nestas cenas:

Seus inimigos afiançaram que sua boa sorte lhe subira à cabeça. Chamarão-no de "nza", o pequenino pássaro que a tal ponto não se enxergara, após uma farta refeição, que ousara desafiar seu "chi".³³⁵

Não pretendo ter um filho que não se possa manter de cabeça erguida em qualquer reunião do clã. Se isso acontecesse, eu o estrangularia com as minhas próprias mãos. E se você continuar a me encarar desse jeito — ameaçou — Amadio ra lhe quebrará a cabeça!³³⁶

Lindfors afirma que o adversário de Okonkwo não é o homem branco, mas sim o seu "chi".³³⁷

O estado presente-ausente do "chi" é fundamental para que possamos identificá-lo com o "deus escondido" de que nos fala Goldman e, ao mesmo tempo, com as leis do clã tradicional. Eis um parágrafo que Achebe deixa escrito no original em ibo e que a tradutora, Vera da Costa e Silva, manteve, traduzindo-o em nota de rodapé, comprovando a força do "chi":

Chi, deus que matais as pessoas no dia mais feliz de suas vidas, eu vos saúdo!³³⁸

Neste outro trecho a referência do "chi" remete-

nos ao clã que Ezeulu, como Okonkwo, desafia. Comparemos as duas obras:

Era evidente que seu deus pessoal ou "chi" não estava fadado a grandes feitos. E homem algum conseguiria elevar-se acima do destino de seu "chi". O ditado repetido pelos anciãos — de que, se um homem dizia sim, seu "chi" também o fazia — não era verdadeiro. Pois aqui estava alguém que apesar de afirmar-se com força, tinha um "chi" que dizia não.³³⁹

Que nenhum homem, por muito grande que seja, é maior que o seu povo; que nunca alguém tem razão contra a sua tribo.³⁴⁰

Os heróis, ao tentarem ultrapassar o limite humano, depararam-se com a grande distância que há entre eles, o mundo e o deus. Estes últimos fundidos em seus valores religiosos e sociais.

Outro paralelo que podemos traçar entre Okonkwo e Ezeulu: ambos ficam inconformados com a perda dos filhos. Vejamos:

Porque, soluçava em seu coração, justamente eu, Okonkwo, fui amaldiçoado e tenho um filho semelhante? Via

claramente neste fato o dedo do seu deus pessoal, o "chi". Pois se não fosse isso, de que outra maneira poderia explicar-se seu grande infortúnio, o exílio e, ainda por cima, o comportamento indigno do filho?³⁴¹

Mas, por que razão, perguntava continuamente a si próprio, por que razão Ulu teria escolhido fazer-lhe isso a ele, derrubá-lo e depois cobri-lo com lama? Qual fora a ofensa? Não teria ele compreendido a vontade do deus e obedecido?³⁴²

Goldmann nos explica que o diálogo que o herói trágico trava com a divindade é um diálogo solitário. O Deus não responde e o herói nem tem certeza se é ouvido.³⁴³

Embora sem receber resposta, nem encontrando a paz nessa tentativa de alcançar a divindade, o herói trágico permanece na luta, continua em sua vã tentativa de conciliar os contrários, ou seja, a realidade manifesta (o mundo) e a vida real na eternidade (Deus).³⁴⁴

Lindfors diz que os heróis achebianos "não conhecem do suas limitações, vão longe demais e lançam a si próprios e o seu povo em uma catástrofe."³⁴⁵

Okonkwo e Ezeulu apresentam traços em comum, como a solidariedade e a coerência entre o que intencionam fazer e o que realmente executam. A solidariedade aos valores ibos é indiscutível nos dois heróis. A forma como atuam é que diverge um pouco, pois enquanto Okonkwo é força física, ação

pura, Ezeulu é intelectual e questiona todos os valores.

Ezeulu é o elo entre Okonkwo e Obi. O primeiro herói não entende e não aceita as mudanças; o segundo entende, mas não aceita, e o terceiro entende, e aceita todas as pressões pacificamente, embora sofra.

Traçamos agora um paralelo entre Ezeulu e Obi: os dois apresentam os valores ibos tradicionais mais arraigados do que os europeus. Mas Ezeulu é mais coerente, mesmo quando aparenta o contrário. Citamos o incidente da ida do filho à missão. Em um primeiro momento, pensamos que ele trai o clã; em um segundo momento, vemos que ele, intelectualmente, agiu de forma correta, pensando ser possível atuar entre os brancos se tivesse um "olho" seu na missão.

Obi é incoerente (embora coerentemente, como já ressaltamos). Ele intenciona uma coisa e realiza outra. Por isso ele se distancia tremendamente do primeiro herói, Okonkwo, que, mal pensava, já agia.

Obi é o herói menos consistente, por sua identidade confusa e dividida entre tantos valores. Não é um homem de ação (como era o avô), nem de pensamentos (como Ezeulu). Ele é um homem amorfo e mais tondente à incoerência. Eis uma definição de sua personalidade:

Ele não estava com disposição de ficar argumentando constantemente. Sua mente estava impaciente para perambular em uma atmosfera bem mais agradável. ³⁴⁶

Irele nos define Obi como "um indivíduo sem nenhum senso de ordem, cuja incapacidade contrasta com a rigidez de caráter dos seus compatriotas analfabetos."³⁴⁷

Ele não possui a estrutura de luta e de nobreza como os anteriores. Sua única opção é sempre abdicar. Procura o prazer e não luta com a mesma força que os outros heróis mostravam.

Continua Irele:

*Ele é uma figura patética, sem nenhum traço de nobreza. Ao contrário do seu avô, ele é um sofredor passivo, e a emoção que ele inspira não é de piedade, mas sim, de antipatia.*³⁴⁸

Mas Obi não desiste de tudo. Ele quer se modificar; sabe que está errado e tenta sempre lutar no campo moral, in timo, contra seu caráter amorfo. Infelizmente, as forças externas vencem e ele sucumbe ao suborno.

Goldmann caracteriza essa luta permanente como aspecto da personalidade do herói trágico. Qualquer escolha que Obi fizesse, o contrário sempre o atrairia. Assim ele estaria, de qualquer forma, praticando um crime contra a essência.

Obi, como herói moderno, desintegra-se ante as pressões sociais e psicológicas, numa terrível divisão da alma humana. Como herói trágico, seguindo os estudos do filósofo francês, ele é um ser paradoxal, constituído de elementos

com exigências opostas. É um homem contra si próprio, embora, paradoxalmente, ele seja um produto do seu meio.

Sua queda é a menos vertiginosa. Não alcançara riquezas, nem poderes maiores. Era apenas uma esperança, um investimento do povo ibo.

Quanto à idéia de destino, Goldmann apresenta-o como uma das características da tragédia, como já afirmáramos em capítulo anterior. É, pois, importante verificar que o destino dos Okonkwos (do avô ao neto) é de natureza circular, ou seja, por mais que os heróis se esforcem, eles não saem da sua condição humana, limitados. Tudo que alcançaram, perderam. Esse destino circular, apontado por Moore, é característico do herói Henchard, em *The Mayor of Casterbridge*. Neste romance, Hardy faz com que o destino se encarregue de retirar tudo o que o herói aos poucos fora conseguindo, até chegar a uma total miséria humana, desprovido de bens materiais, espirituais e afetivos. Achebe, embora muito influenciado por Conrad, parece seguir o modelo de Hardy, autor extremamente conhecido na Nigéria, como nos afirma Moore.

Diz Butler que Hardy talvez tentasse imitar a tragédia grega, entendendo-a como a história da ascensão e queda de um homem de caráter, mas com alguma falha, agindo de maneira auto-destrutiva³⁴⁹. Esta ascensão e queda é patente para Okonkwo e Ezeulu, principalmente o primeiro que só herdara a humilhação de ter um pai "agbala" e por isso tivera que iniciar sua vida sozinho. Ezeulu herdara do seu pai o posto de Sacerdote e, com ele, o respeito e a admiração de to

dos, embora seu pai somasse a função de curandeiro também. Ambos esses heróis ascenderam, mas o destino, ou seu caráter, castigou-os, fazendo-os perder tudo que alcançaram.

Obi recebera ajuda financeira e afetiva do seu povo. Conhecera outras opções, outros caminhos, mas escolheu (ou seu destino obriga-o) a passividade e assim perde o prestígio e conforto de que vinha desfrutando.

Os três heróis, portanto, alcançam o sucesso, mas caem em desgraça, seguindo o modelo grego. Em todos os três há o orgulho, a ambição. Achebe registra bem a noção grega de "hybris", o orgulho que precede uma queda e que traz uma humilhação inevitável.³⁵⁰

Achobo, como Hardy, não crê que as coisas ou os homens sejam controlados por outros homens ou por deuses; elas simplesmente são o que são. Os acontecimentos ocorrem por causa da concatenação das circunstâncias. Uma delas é a personalidade da pessoa envolvida, no caso, os heróis. Ambos esses autores seguem a idéia de Novalis "character is fate"³⁵¹. Os heróis, em nosso estudo, agiram de maneira coerente com sua personalidade: Okonkwo, o mais violento, tem uma morte também violenta: suicida-se; Ezeulu, o mais racional e lúcido, retira-se para o mundo alienado da loucura, onde ele continua fazendo perguntas e sem receber respostas; Obi, o intelectual de prestígio social, é preso e marginalizado. Todos perdem exatamente o que possuíam de mais valor: Okonkwo, a força física; Ezeulu, a força mental e Obi, a força política.

O destino, diz Butler, pode fazer o que quiser, mas

cabe ao personagem modificar alguma coisa. Só que isso dependerá de sua personalidade³⁵². E como vimos, cada um dos heróis reage de maneira diferente, embora todos caminhem de forma circular: ganham e perdem constantemente. Quanto mais tentam fugir de seus estigmas, mais eles aparecem. No caso dos Okonkwos o destino é cíclico, passa de geração para geração, todos terminam em tragédia, desde Unoka até Obi. O único que parece ter escapado de tamanha desgraça (ou de um mau "chi") é Nwoye, o filho mais velho de Okonkwo. A razão disso talvez seja a sua adaptação mais imediata aos valores europeus, sem contudo, abandonar os ibos. Ele, que odiara o pai pela morte de Ikemefuna, encontra paz na religião dos brancos. Com o nome de Isaac e a função de pastor, tenta educar Obi seguindo os padrões religiosos europeus. Mas também falha, porque os valores ibos encontravam-se mais arraigados, criando-lhe conflitos.

O homem possui o livre-arbítrio, ou pelo menos todos concordam que ele supõe possuí-lo, no momento de tomar as suas decisões. Ao homem cabe, portanto, fazer opções. Essas opções serão reflexo do modo de vida do herói, de sua natureza e de sua personalidade. Por esses motivos, Goldmann trata o destino como uma das características da tragédia, mas não como uma fatalidade incompreensível que domina a existência e os atos do herói e que alguns críticos vêem como a própria definição desse gênero literário.³⁵³

Através do sofrimento o homem aprende, mas, se ainda assim o orgulho permanecer excessivo, as consequências trará

gicas advirão certamente. Os deuses e os Oráculos profetizam, mas cabe ao homem acatar ou rejeitar os presságios: a opção final é dele.

Obi é, dos heróis achebianos, o mais livre. Conhecia duas culturas diferentes; era inteligente e sensível. A percebia-se bem do que estava acontecendo. Era consciente de seus atos e de seus erros. Sofria, mas sua fraqueza moral impedia-lhe outras atitudes, além da passividade. Por isso não o aclamamos como um herói trágico de grande envergadura. Sua tragicidade é decorrente da modernidade, da ambigüidade dos valores nigerianos na década de 50 e que despedaçaram a sua identidade. Podemos exemplificar essas pressões sobre Obi com o seguinte trecho:

Se você se casar com esta moça, você deve esperar até que eu não exista mais. Se Deus escutar as minhas preces, você não esperará muito.

.....

*Mas se você fizer a coisa enquanto eu estiver viva, você terá o meu sangue sobre a sua cabeça, porque eu me matarei.*³⁵⁴

Eis o clímax do romance. Todas as pressões que sufocam o herói: os valores tradicionais (a recusa da mãe em aceitar o casamento com uma "esu"), os valores europeus (a presença e a força de Deus), o individual (Obi como homem), o social (Obi como representante ibo), e o amor contra a razão.

Ao verificarmos as causas que impulsionaram o herói, não o condenamos como a sociedade o fez. A sua desintegração lenta suscita-nos piedade. Poderíamos mesmo inferir, em uma análise de cunho psicanalítico, que Obi deixara-se pegar em flagrante para tornar pública a corrupção que assolava o país. Isto porque, sendo ele um funcionário público de alto posto, e reconhecidamente culto, pertencente à elite social e intelectual, sua prisão seria (como o foi) um escândalo. Por conseguinte, o seu ato seria heróico, uma maneira de desmascarar a situação hipócrita da Nigéria. Demonstraria assim que a colonização britânica não deveria ser um modelo a ser seguido, uma vez que ele, que representava a educação europeia, não fora feliz, nem em seus atos, nem em seu íntimo; nem como ser social, nem como indivíduo.

data." Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 41. Efe-2

profisso que designa sacerdote.

127 *Ibid.*, pp. 35-36.

128 Achebe, *O Mundo se Despedaça*, pp. 13-14.

129 Achebe cita os ataques dos negros da tribo Aro que lavavam homens e mulheres à força, e os vendiam aos brancos como escravos. Há algumas referências neste livro aos ataques, mas não sobre a venda aos brancos, pois Ouedia não sabia da existência do "homem de cor de giz" nessa primeira fase do romance. Há descrições mais precisas em *A Flecha de Deus*. Robert Wren, em seu livro *Achebe's World*, explica bem essa triste passagem da história nigeriana.

130 Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 26.

131 *Ibid.*, p. 38.

132 *Ibid.*, p. 39.

133 *Ibid.*, pp. 39-40.

NOTAS

- ¹¹⁷ Achebe segue o princípio horaciano do começo "in medias res".
- ¹¹⁸ Ani, ou Ana, ou Ala, ou Ali: rainha do subterrâneo, "deusa da terra e fonte de toda fertilidade. Ani desempenhava o papel mais importante na vida do povo do que qualquer outra deidade. Era o juiz supremo da moral e da conduta." Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 41. E Eze- é o prefixo que designa sacerdote.
- ¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 35-36.
- ¹²⁰ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, pp. 13-14.
- ¹²¹ Achebe cita os ataques dos negros da tribo Aro que levavam homens e mulheres à força, e os vendiam aos brancos como escravos. Há algumas referências neste livro aos ataques, mas não sobre a venda aos brancos, pois Umuófia não sabia da existência do "homem de cor de giz" nessa primeira fase do romance. Há descrições mais precisas em *A Flecha de Deus*. Robert Wren, em seu livro *Achebe's World*, explica bem essa triste passagem da história nigeriana.
- ¹²² Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 26.
- ¹²³ *Ibid.*, p. 38.
- ¹²⁴ *Ibid.*, p. 39.
- ¹²⁵ *Ibid.*, pp. 39-40.

- ¹²⁶ "ndichie" - os anciãos, testemunhas e donos da sabedoria e da cultura ibo; eram muito respeitados, pois estavam mais perto dos mortos, e por isso, dos "espíritos".
- ¹²⁷ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 57.
- ¹²⁸ *Ibid.*, pp. 57-58.
- ¹²⁹ Apud Carvalho. "O enredo da tragédia, segundo a *Poética* de Aristóteles", p. 57.
- ¹³⁰ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 21.
- ¹³¹ *Ibid.*, p. 58.
- ¹³² *Ibid.*, p. 59.
- ¹³³ Lesky, *A Tragédia Grega*, p. 26.
- ¹³⁴ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 62.
- ¹³⁵ Aristóteles, *Poética*, Cap. XIV, p. 253.
- ¹³⁶ *Ibid.*, Cap. IX, p. 250.
- ¹³⁷ Aristóteles, *Poética*, Cap. IX, p. 62.
- ¹³⁸ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 117.
- ¹³⁹ *Ibid.*, p. 118. A palavra interrogativa "por que" está grafada nesta edição com os elementos unidos.
- ¹⁴⁰ *Ibid.*
- ¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 121-122.
- ¹⁴² Aristóteles, *Poética*, Cap. XI, p. 250.
- ¹⁴³ *Ibid.*
- ¹⁴⁴ *Ibid.*, Cap. XVIII, p. 257.
- ¹⁴⁵ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 125.
- ¹⁴⁶ Em 13 de dezembro de 1905 foi morto o Dr. J. F. Stewart que dias antes havia saído de Owerri em direção a Calabar, via Bende. No caminho ele resolveu ir por um atalho e, perdido, parou numa vila, já de noite e exausto. Cons tam esses relatos dos arquivos do "Colonial Office", des-

de 1935. Várias versões foram elaboradas, mas o fato é que o Dr. Stewart foi assassinado e sua bicicleta ("caval_o de ferro") foi dependurada junto com ele numa árvore para que todos vissem o estranho que falava uma língua também estranha ("dava impressão de falar pelo nariz"). Conforme informações contidas em Wren, Robert - *Achebe's World*, pp. 13-14.

¹⁴⁷ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 128.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 73-74.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹⁵¹ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 132.

¹⁵² *Ibid.*, p. 133.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 135.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 141.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 142.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁶⁰ Goldmann, *Racine*, p. 22.

¹⁶¹ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, pp. 153-154.

¹⁶² Aristóteles, *Poética*, Cap. XV, p. 254.

¹⁶³ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 156.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 160.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 161.

¹⁶⁶ Wren, *Achebe's World*, p. 15. Robert Wren confirma este fato e acrescenta que estes negros eram mais rígidos e violentos do que os próprios brancos, embora represen-

Perspectivas em Chinua Achebe, pp. 219-243.

tassem o grau mais baixo na hierarquia do governo colonial. Descendiam de escravos ou de habitantes marginalizados em outros clãs. Sua função era, literalmente, levar mensagens da corte para o representante local. Mas o grande problema é que os ibos não possuíam reis, então não tinham a quem repassar as ordens, e, por fim, os "Kotma" exerciam a suposta autoridade que caberia aos chefes, policiando e reprimindo os habitantes.

¹⁶⁷ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 159.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 162.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 165.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 167.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 170.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 176.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 177.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 185.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 185-186.

¹⁷⁹ Carpeaux, "Tragédia", *Mirador XX*.

¹⁸⁰ Carvalho, "O enredo da tragédia, segundo a *Poética* de Aristóteles", p. 56.

¹⁸¹ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, pp. 187-188.

¹⁸² *Ibid.*, p. 188.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 189.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 189.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Nnolim, "A source for Arrow of God", in: *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, pp. 219-243.

- ¹⁸⁷ Wren, *Achebe's World*, p. 90.
- ¹⁸⁸ Innes, "A source for *Arrow of God*: a response" in: *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, pp. 244-245.
- ¹⁸⁹ Achebe, *A Flecha de Deus*, p. 61. "Perguntaram a Eneke, o pássaro, por que ele estava sempre a voar, e Eneke respondeu: 'Os homens aprenderam a atirar sem errar o alvo, e eu aprendi a voar sem pousar num galho.'" - *O Mundo se Despedaça*, p. 185. Comparemos as duas passagens.
- ¹⁹⁰ Apud Carvalho, "O enredo da tragédia, segundo a *Poética* de Aristóteles", p. 55.
- ¹⁹¹ Achebe, *A Flecha de Deus*, p. 165.
- ¹⁹² Aristóteles, *Poética*, Cap. XV.
- ¹⁹³ Achebe, *A Flecha de Deus*, pp. 151-152.
- ¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 151.
- ¹⁹⁵ Morell, *In Person: Achebe, Awoonor, and Soyinka*, p. 4.
- ¹⁹⁶ Aristóteles, *Poética*, Cap. XVII.
- ¹⁹⁷ Equivalia a Governador. Os britânicos instituíram a "Indirect Rule", a "Lei Indireta", no norte da Nigéria com pleno sucesso. Consistia em dar poderes ao líder nativo, geralmente um Emir, nos lugares com influência árabe, e a partir daí, manipulá-lo, seguindo as leis do colonizador. Tal estratégia falhou na Ibolândia, pois os ibos não possuíam um governo centralizado e sim vários líderes, os "egwugwus" e os "ndichies".
- ¹⁹⁸ Achebe, *A Flecha de Deus*, p. 197.
- ¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 198.
- ²⁰⁰ *Ibid.*, pp. 216-217.
- ²⁰¹ *Ibid.*, p. 200.
- ²⁰² *Ibid.*
- ²⁰³ Aristóteles, *Poética*, Cap. IX.

- ²⁰⁴ Carvalho, "O enredo da tragédia, segundo a *Poética* de Aristóteles", p. 57.
- ²⁰⁵ Lucas, *Tragedy*, p. 99.
- ²⁰⁶ Achebe, *A Flecha de Deus*, pp. 181-182.
- ²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 17-18.
- ²⁰⁸ Essa hipótese é apontada por M.M. Mahood em seu trabalho "Idols of the Den", in: *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, p. 194.
- ²⁰⁹ Achebe, *A Flecha de Deus*, pp. 254-255.
- ²¹⁰ *Ibid.*
- ²¹¹ *Ibid.*
- ²¹² *Ibid.*
- ²¹³ Achebe, *No Longer at Ease*, p. 2 - As traduções referentes a esta obra são da autora deste trabalho.
- ²¹⁴ Killam, *The Writings of Chinua Achebe*, p. 36.
- ²¹⁵ Ogbuefi - um dos títulos ibos, o qual é adquirido quando a pessoa tem como uma das provas matar uma vaca e doá-la à comunidade; Ogbu=matador; efi=vaca — Wren, *Achebe's World*, p. 58.
- ²¹⁶ Achebe, *No Longer at Ease*, pp. 48-49.
- ²¹⁷ *Ibid.*
- ²¹⁸ Achebe, *O Mundo se Despedaça*.
- ²¹⁹ Taiwo, *Culture and the Nigerian Novel*, p. 125.
- ²²⁰ Achebe, *No Longer at Ease*, p. 6.
- ²²¹ *Ibid.*
- ²²² *Ibid.*
- ²²³ *Ibid.*, pp. 27-28.
- ²²⁴ Ibsen, *A Tragédia Orega*, p. 26.
- ²²⁵ Lucas, *Tragedy*, XXIII.2.

- ²²⁶ Wren, em *Achebe's World*, dá como título ao seu terceiro capítulo "Pity, that": Anarchy in Lagos: *No Longer at Ease*", p.36.
- ²²⁷ *No Longer at Ease* parece-nos mais distante das regras aristotélicas, uma vez que Achebe tenta criar uma tragédia mais moderna.
- ²²⁸ Aristóteles, *Poética*, Cap. XXV, p. 267.
- ²²⁹ *Ibid.*, p. 268,
- ²³⁰ *Ibid.*, Cap. XVIII, p. 258.
- ²³¹ Note-se que o poema "Nigeria", escrito pelo personagem Obi em julho de 1955, em Londres, aparece transcrito na íntegra por duas vezes e sempre referindo-se a ele quando Obi está inseguro ou se sentindo culpado. O poema, símbolo da esperança e união comunitária, encontra-se nas páginas 94 e 136. Achebe, *No Longer at Ease*. O erro gramatical no último verso, no gerúndio "caring" ao invés de "carrying", é proposital. Interpretamos este fato como a adaptação do inglês, idioma estrangeiro, aos falares africanos, embora não seja "pidgin".
- ²³² Achebe, *No Longer at Ease*, pp. 35-36.
- ²³³ Aristóteles, *Poética*, Cap. II, p. 242.
- ²³⁴ *Ibid.*, Cap. XIII, p. 252.
- ²³⁵ Alguns críticos atualmente admitem que outros sentimentos podem estar presentes, bem como pode surgir apenas a piedade ou apenas o terror. Aristóteles não deixa muito claro, embora enfatize a piedade e o terror.
- ²³⁶ Goldmann, *Racine*, p. 16.
- ²³⁷ *Ibid.*
- ²³⁸ Achebe, *No Longer at Ease*, p. 1.
- ²³⁹ Moore, *Twelve African Writers*, p. 130.
- ²⁴⁰ Goldmann, *Racine*, p. 12.

- ²⁴¹ Achebe, *No Longer at Ease*, p. 64.
- ²⁴² *Ibid.*, p. 65.
- ²⁴³ Taiwo, *Culture and the Nigerian Novel*, p. 128.
- ²⁴⁴ Killam, *The Writings of Chinua Achebe*, p. 36.
- ²⁴⁵ Achebe, *No Longer at Ease*, p. 75.
- ²⁴⁶ *Ibid.*
- ²⁴⁷ Aristóteles, *Poética*, Cap. XI, p. 250.
- ²⁴⁸ Else, *Aristotle's Poetics: the Argument*, p.348.
- ²⁴⁹ Aristóteles, *Poética*, Cap. XV, p. 254.
- ²⁵⁰ Goldmann, *A Sociologia do Romance*. Retornaremos a este assunto no item sobre os heróis.
- ²⁵¹ Achebe, *No Longer at Ease*, p. 121.
- ²⁵² Aristóteles, *Poética*, Capítulo IX, p. 250.
- ²⁵³ Achebe, *No Longer at Ease*, p.17.
- ²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 17-18.
- ²⁵⁵ Taiwo, *Culture and the Nigerian Novel* , pp. 113-114. O quarto romance de Achebe, *A Man of the People*, ainda não foi traduzido para o português.
- ²⁵⁶ *Ibid.*, p. 114.
- ²⁵⁷ Achebe, *No Longer at Ease*, pp. 64-65.
- ²⁵⁸ Apud Killam, *African Writers on African Writing*, p. 7.
- ²⁵⁹ Achebe, *No Longer at Ease*, p. 80. O grifo nas palavras *não e sim* é nosso; ele não existe no original inglês.
- ²⁶⁰ *Ibid.*, p. 89.
- ²⁶¹ Goldmann, *Racine*, p. 14.
- ²⁶² Achebe, *No Longer at Ease*, p. 141.
- ²⁶³ Aristóteles, *Poética*, Cap. X, p. 250.
- ²⁶⁴ *Ibid.*, Cap. XI.

- ²⁶⁵ Achebe, *No Longer at Ease*, p. 141.
- ²⁶⁶ *Ibid.*, p. 154.
- ²⁶⁷ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 177.
- ²⁶⁸ *Ibid.*, p. 185.
- ²⁶⁹ Achebe, *No Longer at Ease*, p. 65.
- ²⁷⁰ Lucas, *Tragedy*, p. 99.
- ²⁷¹ Achebe, *No Longer at Ease*, p. 153.
- ²⁷² Taiwo, *Culture and the Nigerian Novel*, p. 131.
- ²⁷³ Apud Achebe, *Things Fall Apart*.
- ²⁷⁴ Norman (Ed.), *Yeats Selected Criticism*.
- ²⁷⁵ *Ibid.*
- ²⁷⁶ *Ibid.*
- ²⁷⁷ Achebe, *No Longer at Ease*.
- ²⁷⁸ Eliot, *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 134.
- ²⁷⁹ Achebe, *No Longer at Ease*.
- ²⁸⁰ Wilson, Roderick, "Eliot and Achebe": An Analysis of some Formal Philosophical Qualities of *No Longer at Ease*, in Lindfors and Innes, *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, pp. 160-168.
- ²⁸¹ *Ibid.*, p. 164.
- ²⁸² Goldmann, *A Sociologia do Romance*.
- ²⁸³ *Ibid.*
- ²⁸⁴ Aristóteles, *Poética*, Cap. VI, p. 245.
- ²⁸⁵ *Ibid.*
- ²⁸⁶ *Ibid.*
- ²⁸⁷ Ao mito descrito por Aristóteles, corresponde hoje a "trama", o enredo, a maneira como as ações se encontram emaranhadas na obra.

- ²⁸⁸ Aristóteles, *Poética*, Cap. VI, p. 246.
- ²⁸⁹ *Ibid.*
- ²⁹⁰ *Ibid.*
- ²⁹¹ *Ibid.*, Cap. II, p. 242.
- ²⁹² *Ibid.*, Cap. V, p. 245.
- ²⁹³ *Ibid.*, Cap. XIII, pp. 251-252.
- ²⁹⁴ *Ibid.*, Cap. XV, p. 254. - Há várias interpretações quanto ao vocábulo "bom" a que se refere Aristóteles. Seria necessário um estudo à parte para seguirmos algumas delas, como as de Corneille, de Lucas, de Fontenelle ou das traduções alemãs. Ver Carvalho, "O caráter dos personagens na *Poética* de Aristóteles.
- ²⁹⁵ *Ibid.*
- ²⁹⁶ *Ibid.*
- ²⁹⁷ Termo preferido por A. Pinto de Carvalho.
- ²⁹⁸ Apud ~ Carvalho, "O caráter dos personagens na *Poética* de Aristóteles", p. 8.
- ²⁹⁹ Aristóteles, *Poética*, Cap. XV, p. 254.
- ³⁰⁰ *Ibid.*, Cap. V.
- ³⁰¹ *Ibid.*, Cap. II.
- ³⁰² É interessante a importância dos títulos, uma vez que eles são recebidos pelos feitos do herói. Há um espaço dedicado a essa problemática: "Ozo and Nri", no capítulo IV - "The View from the Past" - no livro de Wren, *Achebe's World*, pp. 51-74.
- ³⁰³ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 12.
- ³⁰⁴ *Ibid.*
- ³⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.
- ³⁰⁶ Kanner, *Psiquiatria Infantil*.

- 307 Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 13.
- 308 *Ibid.*
- 309 *Ibid.*
- 310 *Ibid.*, p. 15.
- 311 *Ibid.*, p. 21.
- 312 *Ibid.*
- 313 *Ibid.*, p. 63
- 314 *Ibid.*, p. 32.
- 315 Aristóteles, *Poética*, Cap. II.
- 316 *Ibid.*, Cap. V.
- 317 Apud Irele, "The tragic conflict in the novels of Chinua Achebe", in Lindfors, *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, p. 19.
- 318 Achebe, *A Flecha de Deus*, p. 61.
- 319 *Ibid.*
- 320 *Ibid.*, p. 1.
- 321 *Ibid.*
- 322 *Ibid.*, p. 17.
- 323 Aristóteles, *Poética*, Cap. XIII, p. 252.
- 324 *Ibid.*
- 325 *Ibid.*, Cap. XV, p. 255.
- 326 Taiwo, *Culture and the Nigerian Culture*, p. 124.
- 327 Lesky, *A Tragédia Grega*, p. 26.
- 328 Goldmann chama os extremos aos quais o homem tenta alcançar (identificando-se com eles) de Deus e o Mundo; Lesky denomina-os de "as forças do universo e da história". A busca pela "harmonia absoluta" de Lesky, Goldmann trata como "tentativa de reunir os contrários" que, para ele, só é possível em Deus.

- ^{3 2 9} Goldmann, *Racine*, p. 14, e *Dialética e Cultura*, pp. 165-167.
- ^{3 3 0} Lesky, *A Tragédia Grega*, p. 30.
- ^{3 3 1} Goldmann diz preferir a grafia *deus*, com minúscula, sempre que se referir ao deus escondido, "sempre presente e sempre ausente da tragédia." *Dialética e Cultura*, p. 167.
- ^{3 3 2} Goldmann, *Racine*, pp. 26-27.
- ^{3 3 3} Analisando a tragédia, diz Goldmann: "Os dois primeiros trechos se referem à idéia central de toda tragédia, a falta involuntária, o último às recusas e o ódio ao mundo." *Dialética e Cultura*.
- ^{3 3 4} Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 33.
- ^{3 3 5} *Ibid.*, p. 36.
- ^{3 3 6} *Ibid.*, pp. 38-39.
- ^{3 3 7} Lindfors, "The Palm - Oil with which Achebe's words are eaten", in: *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, p. 51.
- ^{3 3 8} Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 103.
- ^{3 3 9} *Ibid.*, p. 122.
- ^{3 4 0} Achebe, *A Flecha de Deus*, p. 255.
- ^{3 4 1} Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 141. A palavra interrogativa "por que", que deveria estar com os elementos separados na Interrogação, encontra-se com tais elementos unidos. Há inúmeros outros erros desta natureza nesta tradução de Vera da Costa e Silva.
- ^{3 4 2} Achebe, *A Flecha de Deus*, p. 254.
- ^{3 4 3} Goldmann, *Racine*, p. 27.
- ^{3 4 4} *Ibid.*
- ^{3 4 5} Lindfors, *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, p. 61.
- ^{3 4 6} Achebe, *No Longer at Ease*.
- ^{3 4 7} Irele, "The tragic conflict in the novels of Chinua Achebe", in Lindfors, *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, p. 16.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

³⁴⁹ Butler, Thomas Hardy.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Goldmann, Racine, p. 12.

³⁵⁴ Achebe, *No Longer at Ease*, p. 123.

V - A ACULTURAÇÃO DE UM POVO

O que nos chamou a atenção nas obras de Achebe, especialmente a Trilogia, foi, além de seu conteúdo estético, o processo de aculturação sofrido pelo povo nigeriano. Afirma Eliot que a literatura africana moderna "assiste ao processo de descolonização dos povos que sofreram o trauma da conquista estrangeira e a imposição de uma cultura alienígena". Para ele, Achebe é um escritor cujas obras ampliam a compreensão do valor cultural da sociedade nigeriana, herdeira do período colonial. Muitas vezes se encontra a tradição folclórica, com suas histórias de heróis e valores nativos. Essas histórias perpetuam-se nas obras de Achebe, embora sejam muitas vezes desafiadas pelas imposições da cultura ocidental.

que fora subjugado o povo ibo.

Killam vê os escritores africanos com uma particularidade que os diferencia dos demais: eles "não abandonaram a sua cultura nativa; ao contrário, enfrentaram os problemas e buscam as soluções, mesmo que de uma forma imaginativa"³⁵⁴. Para ele, a ficção dos autores africanos — e considera Achebe como sua maior expressão — representa um eco literário da realidade cultural.

Achebe, em seus ensaios e crítica literária, desce a vozes e volta a idêntica. Achebe deve assumir a responsabilidade dos seus problemas culturais e de sua situação no mundo, evitando a tentação de culpar outras pessoas ou grupos"³⁵⁵. Baseando-se nesse princípio, observamos a Trilogia realizada por Achebe em sua ficção trágica, analisando

V - A ACULTURAÇÃO DE UM POVO

O que nos chamou a atenção nas obras de Achebe, especialmente a Trilogia, foi, além do seu conteúdo estético, o processo de aculturação sofrido pelo povo nigeriano. Afirmo Killam que a literatura africana moderna "assiste ao processo de descolonização dos povos que sofreram o trauma da conquista estrangeira e a imposição de uma cultura alienígena"³⁵⁵. Para ele, Achebe é um escritor em sua maior amplitude por ser "um intérprete do valor cultural da sociedade"³⁵⁶. Ambos, escritor e sociedade, herdaram do período colonial traços que, muitas vezes, se chocam com a tradição folclórica, com os mitos e com os sistemas de valores nativos. Estes conflitos perpetuam-se nas obras em estudo que, embora sejam obras de ficção, denunciam implicitamente as imposições a

que fora subjugado o povo ibo.

Killam vê os escritores africanos com uma particularidade que os diferencia dos demais: eles "não abandonaram a sua cultura nativa; ao contrário, enfrentaram os problemas e buscam as soluções, mesmo que de uma forma imaginativa"³⁵⁷. Para ele, a ficção dos autores africanos — e considera Achebe como sua maior expressão — representa um eco literário da realidade cultural.

Achebe, em seus ensaios e crítica literária, desenvolve a idéia de que o escritor e o crítico devem assumir a responsabilidade dos seus problemas culturais e de sua situação no mundo, evitando a tentação de culpar outras pessoas ou grupos³⁵⁸. Baseando-se nessa premissa, observamos a trajetória realizada por Achebe em sua ficção trágica, analisando sociológica e antropológicamente os fenômenos históricos da realidade africana em geral, e dos ibos, em particular. Constatamos a enorme diferença que há entre a sociedade descrita em *O Mundo se Despedaça* e a de *No Longer at Ease*. Acompanhamos, e assim compreendemos melhor as transformações culturais que ocorreram e que se tornam mais explícitas em *A Flecha de Deus*.

Entendendo cultura como um conjunto de estruturas sociais, religiosas, políticas etc., e que estão presentes nas manifestações intelectuais e artísticas que caracterizam uma sociedade, podemos então apontar o processo de aculturação descrito ao longo das obras da Trilogia de Achebe.

Sabemos que o que caracteriza e identifica os indi

víduos de uma sociedade é a cosmovisão que os une, visão esta que, segundo Goldmann, "é precisamente este conjunto de aspirações, de sentimentos e de idéias que reúne os membros de um grupo (mais freqüentemente de uma classe social) e os opõe aos outros grupos"³⁵⁹. Acrescenta ele que:

As visões do mundo são a expressão psíquica da relação entre certos grupos humanos e seu meio social e natural e seu número é, pelo menos para um longo período histórico, necessariamente limitado.³⁶⁰

Verificamos então que as grandes transformações sociais descritas na Trilogia de Achebe ocorrem em um curto período de tempo (menos de cinquenta anos) e que a razão disto seria a intervenção dos colonizadores europeus que destruíram a relação natural que havia entre aquele grupo étnico e seu meio social. Ao penetrar na cultura ibo, os ingleses modificaram a cosmovisão dos ibos, alcançando um estado caótico que notamos na sociedade de Lagos, descrita em *No Longer at Ease*. Nela, as aspirações e as idéias "are turned upside down"³⁶¹, a ponto de, segundo Taiwo, podermos responsabilizar as duas forças a tradicional e a moderna que, embora opostas, combinaram-se para destruir o herói Obi.³⁶²

Achebe deixa implícito em suas obras duas causas para que a aculturação pudesse ocorrer. São elas: a invasão britânica e a passividade do povo nigeriano, aceitando as

transformações. Ele segue, na ficção, a sua premissa de que não se pode culpar este ou aquele grupo pela descolonização: há, na realidade, uma combinação de forças, de ação e reação (ou ausência desta), de concatenação de fatos³⁶³ que permitiram que a história se desenrolasse da maneira como vemos na Trilogia.

Não nos esqueçamos de que cada obra da Trilogia representa um fenômeno distinto no processo de aculturação. Assim, temos a adaptação, em *O Mundo se Despedaça*, o ajustamento em *A Flecha de Deus* e a assimilação, em *No Longer at Ease*, recordando que a total assimilação jamais se completa para qualquer povo aculturado. Para que fosse possível mostrar a adaptação do povo ibo aos moldes europeus, Achebe recriou a sociedade ibo primitiva, entendendo este termo como sinônimo de natural, puro e até certo ponto ingênuo. Primitivo, em sua obra, não significa atrasado, ou incivilizado, sem cultura. Ao contrário, o autor demonstra que a sociedade tribal era mais organizada, mais honesta e verdadeira do que a dita "moderna", pelo menos, entendemos nós, em seu conjunto. Em seu artigo "The Role of the Writer in a New Nation"³⁶⁴, Achebe se revolta contra a imagem dos povos africanos, "incivilizados", que os brancos, povos "civilizados", propagam. Diz ele que não foi com os europeus que o povo africano tomou contato com a cultura pela primeira vez. Pelo contrário, as sociedades africanas absolutamente não eram nêscias, possuindo uma profunda filosofia, valores culturais próprios, entre os quais os conceitos de beleza, de religião e até o de mate

rialismo. Produziam também poesia e possuíam, sobretudo, dignidade³⁶⁵. E é esta dignidade que Achebe pretende enaltecer, através de suas obras, ensinando o povo nigeriano a respeitar suas origens e tradições que foram danificadas pelo colonialismo. Daí o aspecto didático em sua técnica literária.

Em seu ensaio, "The Novelist as a Teacher", Achebe exemplifica e enfatiza a função didática que cabe ao escritor. Diz ele:

Eu penso que é parte de meu dever como escritor ensinar àquele rapaz que não há nada de depreciativo em ser africano, ou sequer no clima da África, e que a palmeira é um tema propício para a poesia.³⁶⁶

Este comentário Achebe elaborara para um dos alunos de sua esposa que, descrevendo o inverno na Ibolândia, omite a presença do vento harmatã. Perguntado qual a razão da aquela omissão, o menino afirmara que se falasse do harmatã seria considerado um caipira ("bushman") pelos seus colegas. Achebe vê neste exemplo a destruição da dignidade e do orgulho que deveria estar intrínseco no psiquismo daquele menino em particular, e do povo africano em geral. A ótica que se instalara é, pois, a dos brancos, a ponto de os nativos deixarem de mencionar fenômenos da natureza com os quais depararam todos os dias.

Achebe sugere que, ao invés de negar as origens e

as tradições, tente-se verificar onde o povo ibo falhou, olhar para trás e ver "em que parte a chuva começou a cair"³⁶⁷. E é baseado neste enfoque que Wren afirma que "Achebe escolheu ser conscientemente didático."³⁶⁸

NOTAS

³⁵⁵ Killam, *The Writings of Chinua Achebe*, p. 2.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 3.

³⁵⁸ Apud Killam, "Foreword" in: *The Writings of Chinua Achebe*.

³⁵⁹ Goldmann, *Dinâmica e Cultura*, p. 20.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 23.

³⁶¹ Taiwo, *Culture and the Nigerian Novel*.

³⁶² *Ibid.*, p. 131.

³⁶³ Definição de Destino para Butler, ao analisar as obras de Hardy.

³⁶⁴ Apud Killam, *African Writings on African Writing*, p. 3.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 3.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 3. Achebe utiliza essa imagem em *O Mundo e o Homem*, dando a entender que o passado é primordial para um povo. Em outro artigo, "The Role of a writer in a New Nation", Achebe transcreve o provérbio: "A man who can't tell where the rain began to beat him cannot know where he dried his body."

³⁶⁸ Wren, *Achebe's World*, p. 42.

NOTAS

VI - A DIGNIDADE DE UM POVO

- ³⁵⁵ Killam, *The Writings of Chinua Achebe*, p.2.
- ³⁵⁶ *Ibid.*
- ³⁵⁷ *Ibid.*, p. 3.
- ³⁵⁸ Apud Killam, "Foreword" in: *The Writings of Chinua Achebe*.
- ³⁵⁹ Goldmann, *Dialética e Cultura*, p. 20.
- ³⁶⁰ *Ibid.*, p. 23.
- ³⁶¹ Taiwo, *Culture and the Nigerian Novel*.
- ³⁶² *Ibid.*, p. 131.
- ³⁶³ Definição de Destino para Butler, ao analisar as obras de Hardy.
- ³⁶⁴ Apud Killam, *African Writers on African Writing*, p. 8.
- ³⁶⁵ *Ibid.*
- ³⁶⁶ *Ibid.*, p. 3.
- ³⁶⁷ *Ibid.*, p. 3. Achebe utiliza essa imagem em *O Mundo se Despedaça*, dando a entender que o passado é primordial para um povo. Em outro artigo, "The Role of a Writer in a New Nation", Achebe transcreve o provérbio: "A man who can't tell where the rain began to beat him cannot know where he dried his body."
- ³⁶⁸ Wren, *Achebe's World*, p. 42.

VI - A DIGNIDADE DE UM POVO

Para resgatar a dignidade de seu povo, Achebe se utiliza da literatura, como instrumento didático. Através da ficção, e do conteúdo estético de suas obras, ele tenta ensinar. Neste ponto vemos algo de comum entre ele e as teorias de Aristóteles, bem como com as tragédias gregas que tentavam com seus enredos manter a ordem social, despertar o sentimento cívico e enaltecer o povo grego, conduzindo-o a situações heróicas.³⁶⁹

Aristóteles, na *Poética*, fala do prazer estético presente nas tragédias, mas não descarta o aspecto didático das obras literárias, tanto que adverte que duas são as causas que geraram a poesia. A primeira é que o "imitar é congê

gênito no homem" e que "por imitação, aprende as primeiras noções"; a segunda é que "os homens se comprazem no imitado."³⁷⁰ Afirma ele:

*Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas.*³⁷¹

Para Aristóteles, o homem aprende com a experiência do imitado. Édipo ensina que o orgulho em domania leva à tragédia e à desgraça.

Para Achebe, a pior coisa que pode acontecer a um povo é a perda de sua dignidade e auto-respeito e é dever do escritor ajudá-lo a readquiri-lo. Eis o trecho na íntegra:

The worst thing that can happen to any people is the loss of their dignity and self-respect. The writer's duty is to help them regain it by showing them in human terms what happened to them, what they lost. There is a saying in Ibo that a man who can't tell where the rain began to beat him cannot know where he dried his body. The writer can tell the people where the rain began to beat them. After all the

*writer's duty is not to beat this morning's headline in topicality, it is to explore in depth the human condition. In Africa he cannot perform this task unless he has a proper sense of history.*³⁷²

A história, os temas que envolvem a tradição e a origem são de suma importância para Achebe, tanto quanto os assuntos mais atuais. Contudo, de acordo com vários críticos, é na narrativa que descreve o passado que Achebe melhor se manifesta.

A visão de arte que Achebe nos transmite é sempre em função do social. Para ele, não há arte pela arte. Diz: "art is and was always in the service of man."³⁷³ Cita como exemplos as esculturas em terracota, em pedra, madeira ou bronze, principalmente as de Benin. Todas correspondiam às necessidades daquela sociedade e naquele época, mesmo que até hoje sejam consideradas obras de arte do mais alto nível. Continua ele: "art belongs to all and is a function of society" e por isso não pode haver uma barreira rígida entre os que produzem a cultura e os que a consomem.³⁷⁴

O resgate da dignidade de um povo, segundo Achebe, deve ser buscado dentro de si próprio, nas suas origens; o homem está totalmente derrotado quando foge de si mesmo.³⁷⁵

Embora haja uma estética particular na literatura africana, ela é oriunda da multiplicidade de heranças que o povo africano recebeu, inclusive de Roma, da Grécia e da Ba

bilônia, com ritos judaicos e católicos, e mais recentemente através da literatura européia. Para Achebe, são as semelhanças que há entre uma cultura e outra que permitem ao leitor apreciar a obra do escritor. É o universal, em sua condição humana mais profunda, que possibilita o entendimento e a aprendizagem.

Vejamos de que forma Achebe nos ensina, ao mesmo tempo que nos deleita³⁷⁶. Escolhemos alguns trechos que consideramos elucidativos para mostrar o processo de aculturação que o povo nigeriano sofreu e que Achebe retrata esteticamente em suas obras, enfatizando, todavia, o aspecto didático, na tentativa de resgatar a dignidade de seu povo. Através dessas passagens Achebe comprova as duas causas da destruição da identidade dos ibos: a presença despótica dos colonizadores e a ausência de reação, à mesma altura, por parte dos nativos. Procuremos, pois, verificar "onde a chuva começou a cair". Eis o trecho relativo ao primeiro romance:

A magia foi quebrada pelo chefe dos guardas.

— Deixe-me passar — ordenou.

— O que é que você veio fazer aqui?

— O homem branco, cujo poder vocês estão fartos de conhecer, ordenou que esta reunião fosse suspensa.³⁷⁷

Aí vemos o autoritarismo dos brancos; mas continuando a narrativa, vemos também que nenhum dos nativos rea-

giu. O único que se mostrou um homem de ação foi Okonkwo, de forma violenta, que condiz com sua personalidade:

Num relâmpago, Okonkwo desembainhou a catana. O guarda agachou-se para evitar o golpe. Foi inútil. A catana de Okonkwo abateu-se sobre ele duas vezes, e a cabeça do guarda rolou pelo chão ao lado de seu corpo.³⁷⁸

No parágrafo seguinte, Achebe nos dá a dimensão da passividade dos nativos:

A reunião terminara. Okonkwo continuava parado, de olhos fixos no morto. Teve a certeza de que Umuōfia não iria à guerra. Sabia disso, porque haviam deixado os outros guardas escapar. O povo se entregara ao tumulto, em vez de agir.³⁷⁹

Na voz de Obierika constatamos o início da modificação da cosmovisão dos nativos. Eis o fenômeno da adaptação e que dá origem ao processo de aculturação:

O homem branco é muito esperto. Chegou calma e pacificamente com sua religião. Nós achamos graça nas bobagens deles e permitimos que ficasse em nossa terra. Agora, ele conquistou até nossos

*irmãos, e o nosso clã já não pode atuar como tal. Ele cortou com uma faca o que nos mantinha unidos, e nós nos despedaçamos.*³⁸⁰

Obierika, personagem que representa a consciência do clã, denuncia os dois movimentos: a penetração do colonizador inglês e a passividade do nativo. E reconhece que o primeiro encontrou facilidade porque o nativo desconhecia o autoritarismo, o excesso de poder que mais tarde o branco utilizou contra o povo colonizado. Na Ibolândia não havia um governo central autoritário; não havia chefe. A comunidade como um todo é que era responsável por qualquer decisão. No caso de um impasse, cabia aos "ndichies" e aos "egwugwus" (dos quais Okonkwo fazia parte) resolverem a questão. Não havia tampouco a separação entre religião e afazeres diários. Viviam-se religiosamente. Por essas razões, quando chegaram os brancos, os nativos não se aperceberam do perigo que corriam, não acreditavam sequer que a religião dos brancos apresentasse algum sentido. Consideravam tudo fora de propósito e até inofensivo.

Achebe se utiliza do vocábulo "faca" como um símbolo da religião dos brancos. Foram os missionários que primeiro destruíram aquela comunidade ibo, aparentemente "calma e pacificamente".

A mesma simbologia de dilaceramento é retomada no segundo romance, desta feita através da palavra "flecha", tão

importante que se torna o título do livro. Nele, o questionamento implícito é quanto ao Deus: que deus enviou a sua flecha (Ezeulu) para destruir o clã de Umuaro? Ulu, Idemili ou o Deus cristão? Vimos que a luta era entre os deuses ("Isso era uma luta que cabia aos deuses. Ele não era mais do que uma flecha no arco da sua divindade."³⁸¹).

O fato é que, outra vez, fora a religião a mola propulsora da aculturação e destruição daquele povo. Nessa tragédia há o fenômeno do ajustamento, uma vez que a religião dos brancos já penetrara de maneira irreversível. Achebe mostra que o que permitiu a conversão de vários nativos foram as falhas da própria sociedade. Os que seguiram os cristãos foram aqueles que já estavam marginalizados da comunidade ibo tradicional, ou aqueles cuja cosmovisão já se modificara. Foram os "esus" (como exemplo dos primeiros), as mães dos gêmeos que tiveram que jogar seus filhos na Floresta Maldita, e aqueles mais sensíveis que não conseguiam seguir os modelos virís de luta e violência impostos pela tradição.

A *Flecha de Deus* é a obra que melhor indica a transição, a passagem, a dúvida na opção entre as duas escalas de valores que cada vez mais se confrontavam: a dos nativos e a dos brancos. Nessa obra, tudo leva às transformações: o deus dos nativos é Ulu, o primeiro com forma de ser humano. Antes, as divindades estavam representadas nas forças da natureza. Citamos Ani (a deusa da terra, do subterrâneo e da fertilidade); Amadiora (deus do trovão e da força); Idemili

(deus das águas). Todas essas divindades se encontram em *O Mundo se Despedaça*. Só Idemili permanece, mas como força inferior, em *A Flecha de Deus*.

O ajustamento é encontrado até mesmo na figura do Sacerdote Supremo: meio-homem (branco) e meio-espírito (nativo). Ezeulu se dá conta das transformações, apenas não está preparado para efetuar-las. Vejamos o ajustamento que ele está obrigado a realizar e que por isso envia seu filho Oduche à missão para acompanhar o processo. Eis a narrativa de Achebe:

— O mundo está a mudar — dissera-lhe. A mim não me agrada esta mudança. Mas eu sou como o pássaro Eneke-nti-oba. Quando os seus amigos lhe perguntaram porque andava constantemente a voar, respondeu: "Os homens de hoje aprenderam a disparar sem errarem o alvo; por isso, eu aprendi a voar sem pousar." Quero que um dos meus filhos se junte a essa gente e a vigie por mim. Se não houver lá nada de especial, deixas de os acompanhar. Mas, se houver, quero que o partilhes comigo. O mundo é como uma Máscara a dançar. Se a quisermos ver bem, não podemos ficar parados no mesmo sítio. O meu espírito diz-me que aqueles que hoje não ajudam o homem branco, amanhã dirão: "se tivéssemos sabido..."¹⁰²

A cisão que se instalara na tribo — a "faca" que cortara o clã — permitira que outra força dominasse. A desunião do clã (os que adoravam Idemili versus os que adoravam Ulu, bem como os que apoiavam Nwaka contra os que seguiam Ezeulu), permitira o crescimento da religião cristã e, conseqüentemente, da ordem social dos brancos.

Analisemos a passagem elucidativa na qual Achebe descreve a presença das forças existentes na comunidade, naquele momento. Notemos o relato histórico — a tentativa de encontrar as falhas que houve na estrutura social da Ibolândia. Para isso, Achebe refere-se à destruição de Abame. Vejamos os dois movimentos, a presença dos brancos e a ausência de reação dos nativos. Eis o discurso de Ezeulu:

Quem é que trouxe o homem branco para cá? Foi Ezeulu? Nós lutamos contra Okperi, que são nossos irmãos de sangue, por causa de umas terras que não nos pertenciam e vocês censuraram o homem branco por se ter intrometido. Nunca ouviste dizer que quando dois irmãos lutam, acabam por beneficiar um estranho? Quantos homens brancos iam no grupo que destruiu Abame? Sabes? Cinco. — Levantou a mão direita, com os cinco dedos bem esticados. — Cinco. Já alguma vez ouviste dizer que cinco pessoas — ainda que as suas cabeças toquem no céu — podem destruir uma tribo? Impossível. Com todo o seu poder e magia, os homens brancos não teriam destruído Olu e Igbo, se nós não os ti-

vêssemos ajudado. Quem é que lhes mostrou o caminho até Abame? Eles não nasceram lá; então, como é que descobriram o caminho? Fomos nós quem lhes mostrou, e continuamos a mostrar. Deste modo, que ninguém se revolte contra mim agora, queixando-se de que o homem branco fez isto ou aquilo. O homem que leva feixes de paus infestados de formigas para a sua cubata, não deve queixar-se de que os lagartos o visitem.³⁸³

Comparando a primeira tragédia com esta, verificamos que, enquanto Okonkwo se desespera pelo abandono de seu filho Nwoye, Ezeulu é o responsável pela ida de Oduche à missão cristã. Okonkwo temia que seu espírito, não sendo reverenciado, sua descendência estaria comprometida. Isto realmente ocorre, em termos de cosmovisão e identidade. Obi, filho de Nwoye (Isaac, como cristão), nada tem em comum com o seu avô, homem de luta e de ação, como nos "bons tempos, quando os homens eram homens de verdade."³⁸⁴

Dando continuidade à evolução social e cultural dos nigerianos, analisamos agora as passagens relativas ao fenômeno de assimilação e que estão contidas na obra *No Longer at Ease*. Por se tratar de processo, verificamos que as transformações se interpenetram de maneira causal sem que haja situações estanques. Exemplificamos com a ação da corrupção que surge na última parte de *O Mundo se Despedaça*. Neste livro, Achebe conta que os ibos tomam conhecimento pela primeira vez do que significa suborno. Okonkwo e outros líderes ha



viam sido presos, arbitrariamente. O oficial britânico manda cobrar duzentos sacos de cauris como "taxa" para libertar os líderes. Os mensageiros, os guardas, repassam a cobrança ao povo como duzentos e cinquenta sacos de cauris, vinte e cinco por cento a mais, que seriam divididos entre eles. A corrupção passa a ser o elemento-chave da denúncia de Achebe, da sua repulsa ao que os brancos chamam de "civilização". Essa situação se generaliza em *No Longer at Ease* e explode no romance seguinte, *A Man of the People*.

A hipocrisia e a corrupção co-existem na sociedade de Lagos, juntamente com os poucos valores nativos que restaram, como a solidariedade — representada pela *Umuofia Progressive Union*.

Retrocendendo, vemos que, em *A Flecha de Deus*, o suborno não tinha a unidade monetária como seu símbolo mais importante; as terras e a dominação política contavam mais. Há a luta pelas terras de Okperi. Ezeulu, como personagem coerente com a função de Sacerdote e que, por isso, não pode mentir, é contrário à guerra. Ele mantém a tradição. Mas já não é tão íntegro, pois aceita a amizade do Capitão Winterbotten e envia um dos filhos à missão. Mesmo que essas atitudes tivessem como intenção acompanhar a evolução dos fatos e desta forma proteger o clã, ainda assim ele permitiu maior aproximação com os brancos, envolvendo-se com eles demagogicamente. Essa estratégia, se fosse analisada sob o enfoque dos ibos tribais, significaria um comportamento hipócrita, e, portanto, inadmissível. Por esta razão, talvez, os

nativos não tivessem compreendido Ezeulu. Nesse romance, "negociam-se" ideologias e não simples sacos de cauris. A cosmovisão do povo ibo descrito em *A Flecha de Deus* é diferente da de *O Mundo se Despedaça*; o valor do homem não está nos seus feitos pessoais. Antes, qualquer cidadão poderia ascender na escala social, democraticamente. Naquela sociedade, chamada de primitiva, descrita na primeira obra, a fortuna (inhames, mulheres, criação de animais e sacos de cauris) estava intimamente ligada ao valor heróico do homem; o valor concentrava-se no *ser* e não no *ter*³⁸⁵. Em *A Flecha de Deus*, a ambigüidade desses valores comprova a etapa de transição, o ajustamento do povo à nova cosmovisão.

A luta pelo poder, tema central das obras achebianas, utiliza a corrupção como instrumento para a ascensão social a partir do segundo romance. O homem dito civilizado, faz uso de vários meios, dentre eles, o disfarce e o suborno.

Enumeramos as situações denunciadas por Achebe nas quais o dinheiro vale mais do que as regras morais ou religiosas. Eis os acontecimentos mais evidentes em *No Longer at Ease*:

1 - O preço inferior cobrado pelo estafeta no navio que transportava Obi de volta à Nigéria: desde que não fosse passado recibo, o rapaz daria um desconto no valor do telegrama, ou seja, sonegaria o governo e guardaria o dinheiro para si. Esta é a primeira vez que Obi convive com a corrupção que já assolava o seu país.

2 - Os juros e taxas que Obi se vira obrigado a pagar aos bancos e a "amigos" pelo empréstimo de dinheiro para saldar suas dívidas, entre elas a do seguro do carro, do imposto de renda e das contas de eletricidade. Todas essas manobras eram desconhecidas em Umuófia.

3 - O dinheiro a mais pedido pelo médico para praticar o aborto em Clara, mesmo sabendo que era ilegal e que poderia perder sua credencial médica. O dinheiro comprava a vida ou a morte.

4 - A riqueza ilícita do "Honorable" Sam Okoli, representante do governo que gastava e comprava tudo e todos. Ele foi responsável pelo dinheiro com o qual Obi pagou o aborto de Clara.

5 - O "esquecimento" de Charles, mensageiro do mesmo departamento de Obi. Este lhe emprestara trinta shillings e, sempre que cobrado, Charles adiava o pagamento, utilizando-se de inúmeras desculpas (como Obi fizera para reembolsar a U.P.U.).

6 - Obi devia dinheiro a Clara e tardou em restituir-lhe. Essa quantia emprestada por ela é de origem duvidosa. Afirma Moore que talvez Sam Okoli, amigo íntimo de Clara, tivesse lhe dado aquelas cinquenta libras, mais do que seu ordenado de enfermeira, em troca de algum favor.³⁸⁶

7 - Os falsos atestados médicos (adquiridos por dez shillings cada um) dos funcionários públicos que queriam faltar ao trabalho para assistirem ao julgamento de Obi.

8 - Os inúmeros casos de corrupção por parte dos

governantes e autoridades, como o do Oficial das Terras, ou o de um Ministro de Estado que, bêbado, recomendara o suborno.³⁸⁷

A máquina do governo, e por extensão a sociedade, perdera a noção de honestidade, de retidão. A dignidade do povo ibo nativo corrompera-se. A união, a verdade que os mantinha coesos, fora destruída com a presença e a imposição da cultura alienígena. Aquela altura nada mais poderia ser feito.

Por tudo isso, Achebe publica obras que mostram "a onde a chuva começou a cair" para que, de alguma forma, o povo nigeriano possa recompor sua dignidade e resgatar a sua identidade. O que ele propõe é que não se utilize apenas a escala de valores dos brancos. Há uma cultura negra, africana, que deve ser preservada, respeitada, não só pelos europeus como pelos próprios nativos. A imagem ideal não deve ser buscada através da ótica dos ocidentais, mas sim em suas próprias raízes. O que vale para os brancos não possui necessariamente o mesmo valor para os negros. Diz Uchendu:

— Não há histórias que não sejam verdadeiras. O mundo é infinito, e aquilo que é bom para certas pessoas, pode ser abominável para outras. Existem albinos entre nós. Vocês não acham que é possível que tenham aparecido na nossa tribo por engano, extraviados, quando se destinavam a uma terra onde todos são como eles?³⁸⁸

Essa identidade, "uma terra onde todos são como eles", é que Achebe quer preservar.

Mas o mundo não pára; a história e o homem são dinâmicos, evoluem (mesmo que não haja progresso). Por isso há o ajustamento, urge saber o que há no outro lado. Afirma, então, Ezeulu:

— O mundo está a mudar. A mim não me agrada esta mudança.

.....
O mundo é como uma Máscara a dançar. Se a quisermos ver bem, não podemos ficar parados no mesmo sítio. O meu espírito diz-me que aqueles que hoje não ajudam o homem branco, amanhã dirão: "se tivéssemos sabido..."³⁸⁹

Temos assim um exemplo de cada obra, definindo o processo de aculturação. Se, na primeira, o homem branco é visto como um estranho, louco, albino, ele é, contudo, apresentado como uma realidade, já imutável, em *A Flecha de Deus*. E em *No Longer at Ease* são os negros que se tornam os alienígenas; a cultura que domina é a européia. Achebe traça, desta forma, a inversão do domínio e do poder, sofrida por seu povo. Mas ele acredita que, mesmo virando a estrutura social de cabeça para baixo ("turned upside down"), a natureza dos indivíduos, a etnia ibo, não pode ser modificada. Eis o que nos fala o Presidente da *Umuofia Progressive Union*, representante máximo da sua cultura:

Um homem pode ir para a Inglaterra para se tornar um advogado ou um doutor, mas isso não muda seu sangue. É como um pássaro que voa alto, muito além do chão, e pousa no monte de um formigueiro. Ainda assim ele está na terra.³⁹⁰

É interessante notar que esses "vôos", altos segundo alguns nativos que almejam identificar-se com os brancos, são considerados por Achebe como inúteis. Essa imagem de monte, do que se eleva acima da terra, mas que nem por isso se desvincula dela, é retomada por ele no próprio título do seu último livro: *Anthills of the Savannah*.

Refazendo o curso da história dos nigerianos através das obras da Trilogia, Achebe explora em profundidade a condição humana, a triste experiência de um povo colonizado à revelia, uma aculturação contrária à sua própria natureza. Diz ele em um de seus ensaios, tentando resgatar a dignidade do seu povo: "o passado, com todas as suas imperfeições, nunca deixou de ter dignidade"³⁹¹. Segundo ele, o escritor deve então recriar o passado, não só para mostrar aos colonizadores a cultura que existia antes de eles chegarem, mas, principalmente, educar os próprios nigerianos³⁹². Ele não pretende, todavia, retratar a história em termos idealizados. Eis suas palavras:

Nós temos que admitir que, como o passado de qualquer outro povo, o nosso teve o seu lado bom e o seu lado mau.³⁹³

Achebe comunga com as idéias de Frantz Fanon ³⁹⁴, não com a problemática especificamente racial, uma vez que Achebe se preocupa de maneira mais incisiva com a situação cultural, com a dominação ideológica e, por conseguinte, política e econômica. Comenta Fanon: "O Branco é escravo de sua brancura. O Negro da sua negrura." E acrescenta:

É uma realidade: os brancos se consideram superiores aos Negros.

Mas é também uma realidade: muitos Negros querem demonstrar aos Brancos, custe o que custar, a riqueza de seus pensamentos, a força comparável de espíritos. ³⁹⁵

Talvez este seja o objetivo de Achebe, sem contudo importar-se com o caráter da cor, nem com a crítica do colonizador, mas sim com o resgate da dignidade do povo nigeriano em particular e de todos os colonizados em geral. Importa-lhe ensinar o respeito, e até o orgulho, que o nativo deve possuir com relação às suas origens.

As idéias de Achebe fundem-se com as de Fanon nesta frase: "O indivíduo deve assumir o universalismo inerente à sua condição humana." ³⁹⁶ Os dois criticam a alienação do negro. Vejamos as palavras de Fanon:

Para o Negro, há apenas um destino. E ele é branco.
.....

*... julgamos que a verdadeira
desalienação do Negro supõe*

uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais.....

A alienação do Negro não é um problema individual.³⁹⁷

São haverá uma autêntica desalienação na medida em que as coisas, na sua acepção mais materialista, tenham tomado seus devidos lugares.....

A civilização branca, a cultura européia impuseram ao Negro um desvio existencial.³⁹⁸

Achebe, em todas as suas obras, tenta mostrar ao africano, em especial, e ao mundo, em geral, que há dignidade na cultura negra e que eles não devem se ver na imagem do branco, nem tampouco encontrar a sua identidade através dessa ótica alienígena.

Fanon afirma que "desenvolvendo essa diferença, esta incompreensão, essa desarmonia, (o negro) encontra o sentido de sua verdadeira humanidade."³⁹⁹

Observemos a definição de povo colonizado, segundo Fanon:

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual originou-se um complexo de inferioridade, devido ao extermínio da originalidade da cultura local — tem como parâmetro a linguagem da nação civilizadora, ou seja, a cultura da metrópole.⁴⁰⁰

Obi, protagonista da tragédia do fenômeno da aculturação, pode ser analisado seguindo o diagnóstico de Fanon: "O Negro que conhece a metrópole é um semi-deus." "... após uma estada mais ou menos longa na metrópole, voltam para serem aclamados." Mas "volta radicalmente transformado"⁴⁰¹. Assim, vemos em Obi, um indivíduo que contraiu dívidas exorbitantes, rechaçou seus valores primordiais e confundiu-se a tal ponto, na vã tentativa de se igualar aos colonizadores, que finda por se desintegrar, perdendo a sua identidade primeira.

Retornemos a Okonkwo, ao primeiro que sofreu com a presença do branco. Ligando o fato às definições de Fanon, podemos repetir: "O negro é um brinquedo nas mãos do Branco; para romper este círculo infernal, ele explode"⁴⁰². Por isso o descaso do comissário em incluir a história de Okonkwo, "talvez, não em um capítulo inteiro, mas pelo menos, um parágrafo bastante razoável"; era preciso "podar os pormenores"⁴⁰³; por isso o suicídio daquele que "foi um dos maiores homens de Umuófia"⁴⁰⁴, fora a sua maneira de explodir.

Enaltecendo esses heróis ibos, através de seus sofrimentos, mostrando as causas, as ações e suas reações, Achebe pretende resgatar a dignidade do seu povo, sem contudo anular o que já ocorreu. A presença do branco é irreversível, mas nem por isso se pode, nem se deve, levar a cultura africana a um suicídio, como o de Okonkwo. Achebe *ensina* que "o indivíduo deve assumir o universalismo inerente à sua condição humana."⁴⁰⁵

NOTAS

- ³⁶⁹ Lenky enfatiza esse aspecto das Tragédias gregas.
- ³⁷⁰ Aristóteles, *Poética*, Cap. IV, p. 243.
- ³⁷¹ *Ibid.* Aristóteles não se aprofunda no aspecto didático das obras de arte. Quem, mais tarde, intensifica esse estudo é Horácio, mas não nos cabe, neste trabalho, analisá-lo.
- ³⁷² Apud Killam, Achebe, "The Role of the Writer in a New Nation", p.8.
- ³⁷³ Apud Morell, *In Person: Achebe, Awoonor and Soyinka*.
- ³⁷⁴ *Ibid.*
- ³⁷⁵ *Ibid.*, p. 17 - "A man is never more defeated than when is running away from himself."
- ³⁷⁶ Duas funções da literatura explicitamente formuladas por Horácio: "Ganha todos os pontos o autor que mistura o útil ao agradável, deleitando e igualmente instruindo o leitor."
- ³⁷⁷ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 185.
- ³⁷⁸ *Ibid.*
- ³⁷⁹ *Ibid.*, p. 186.
- ³⁸⁰ *Ibid.*, p. 161.
- ³⁸¹ Achebe, *A Flecha de Deus*, p. 217.
- ³⁸² *Ibid.*, p. 61.
- ³⁸³ *Ibid.*, pp. 151-152.

- ³⁸³ *Ibid.*, pp. 151-152. Existem algumas falhas gramaticais, e a linguagem utilizada, a nosso ver, é extremamente formal, em nada condizente com o original, nem com a época que retrata, ocasionando um efeito de estranhamento no leitor brasileiro.
- ³⁸⁴ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 181.
- ³⁸⁵ É interessantíssima a apresentação da sociedade *Ozo* descrita por Wren em *Achebe's World*, cap. IV, "The View from the Past",
- ³⁸⁶ Moore, *Twelve African Writers*, p. 130.
- ³⁸⁷ Achebe, *No Longer at Ease*, p. 80.
- ³⁸⁸ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 131.
- ³⁸⁹ Achebe, *A Flecha de Deus*, p. 61.
- ³⁹⁰ Achebe, *No Longer at Ease*, p. 146.
- ³⁹¹ Apud Killam, *African Writers on African Writing*, p. 9 - Achebe, "The Role of the Writer in a New Nation".
- ³⁹² *Ibid.*
- ³⁹³ *Ibid.*
- ³⁹⁴ Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas*.
- ³⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.
- ³⁹⁶ *Ibid.*
- ³⁹⁷ *Ibid.* pp. 11-12.
- ³⁹⁸ *Ibid.*, pp. 13-14.
- ³⁹⁹ *Ibid.*
- ⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 18.
- ⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 19.
- ⁴⁰² *Ibid.*, p. 116.
- ⁴⁰³ Achebe, *O Mundo se Despedaça*, p. 189.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁰⁵ Fanon, *Peles Negras, Máscaras Brancas*, p. 11.

VII - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após analisarmos os três primeiros romances de Chinua Achebe, preocupamo-nos com suas características trágicas, enfocando o enredo e os heróis, comparando-os com as teorias sobre Trágica. Baseamo-nos principalmente em Aristóteles, em Gailera e em Leaky.

Apresentamos certos aspectos da origem e da evolução da Trágica, desde o tempo clássico até o moderno, tendo em mente a evolução da arte e da literatura.

O que nos surpreendeu foi a trajetória dos heróis, representada em sua sociedade. Permitimo-nos analisar, então, não só a trajetória de cada herói, mas também

VII - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos os três primeiros romances de Chinua Achebe, preocupamo-nos com suas características trágicas, enfocando o enredo e os heróis, comparando-os com as teorias sobre Tragédia. Baseamo-nos principalmente em Aristóteles, em Goldmann e em Lesky.

Enumeramos certos aspectos da origem e da evolução da Tragédia enquanto gênero literário, tendo em mente cotejá-los com as obras da Trilogia.

O que mais nos surpreendeu foi a trajetória dos heróis, representantes de sua sociedade. Permitimo-nos analisar, então, não só a trajetória de cada herói, em seu con



texto limitado a um romance, como também compará-los entre si, numa perspectiva mais abrangente, percebendo a evolução e as mudanças deles e das sociedades. Daí verificarmos que as três obras em questão apresentam enredo trágico e que seus heróis também se enquadram nessa categoria, embora cada um reaja e se manifeste de forma diferente. Vemos, neste ponto, o grande valor da criação literária de Achebe — a maestria com que elabora o enredo e a perfeição com que insere os heróis em cada trama, possibilitando ao leitor, ao fim da Trilogia, uma macro visão da tragicidade humana, concentrada no fenômeno da aculturação. Seu estilo lacônico e breve reserva o julgamento final para o leitor; o autor não interfiere e não procura explicar a ação.

Quanto a este aspecto, Goldmann afirma:

Uma idéia, uma obra são recebe sua verdadeira significação quando é integrada ao conjunto de uma vida e de um comportamento. Além disso, acontece frequentemente que o comportamento que permite compreender a obra não é o do autor, mas o do seu grupo social (ao qual o autor pode não pertencer) e sobretudo, quando se trata de obras importantes, o comportamento de uma classe social.⁴⁰⁶

O que não facilitou a compreensão e a análise das obras de Achebe foi a integração desses romances trágicos no nosso grupo social, naquilo que nos permite identifica-

ção como seres humanos, como "homem vivo e inteiro."⁴⁰⁷

Também concordamos com Goldmann quando diz:

A possibilidade de uma filosofia e de uma arte que guardem seu valor além do lugar e da época em que nasceram repousa precisamente sobre o fato de que elas exprimem sempre a situação histórica transposta para o plano dos grandes problemas fundamentais que são colocados pelas relações do homem com os outros homens e pelas relações do homem com o universo.⁴⁰⁸

E é sobre essas relações que Achebe reflete "o papel do homem no universo", como diz Sewall. São os conflitos dos homens, dos seus heróis consigo mesmos e com a sua comunidade, ou com um mundo mais amplo, se pensarmos na obra *No Longer at Ease*.

A coerência, fundamental para as obras trágicas segundo Aristóteles e Goldmann, leva como resultado uma idéia de totalidade, evidente nos romances de Achebe. Mas, essa totalidade é constituída de partes — cada obra de per si — e que podem ser mais bem compreendidas se as tomarmos uma a parte da outra, e, citando Goldmann, "sobretudo a partir da estrutura do conjunto"⁴⁰⁹. Acrescenta ele que:

... a própria obra é, para o artista e sobretudo para o pensador, não apenas uma ação, mas ainda a mais eficaz das ações que lhe são acessíveis.⁴¹⁰

Parece-nos evidente que Achebe, ao criar, ao "tramar" de forma literária, perpetua o conflito entre as relações do ser humano e o mundo que o cerca. Há, em suas obras, uma coerência perfeita entre o conteúdo e a forma: cada um dos romances se manifesta de maneira diferente, pois cada um deles representa época diversa.

Assim partimos de uma comunidade tribal, tendo Okonkwo como herói, mais ao modelo das antigas tragédias gregas. Sua busca incessante pelo poder e sua luta ininterrupta pelo prestígio só lhe trazem a desgraça, exatamente o oposto do que procurava. Naquela sociedade a força física era primordial. E ele a possuía; mas de nada serviu. Ao contrário, foi através do físico que ele se destruiu, suicidando-se.

Em *O Mundo se Despedaça* há os indícios da "Nova Era": a dissimulação, a corrupção, e os conflitos entre sociedade e indivíduo. Neste conflito, humano por excelência, o herói perde, porque não consegue se adaptar aos novos valores. A mola que o empurra em toda a sua trajetória é o medo, medo de ser considerado um fraco como o era o seu pai. Okonkwo queria ser mais poderoso do que o seu "Chi".

Na segunda obra que analisamos, *A Flecha de Deus*, a sociedade já é mais miscigenada. O valor religioso era quase o único que restara da antiga e milenar cultura ibo. Por isso, Ezeulu, o Sacerdote Supremo do deus Ulu, é caracterizado como um intelectual e com grande poder espiritual. Todavia, sua ambição era ainda maior: queria dominar todo o clã, os brancos e até enfrentar o seu deus, a quem devia obediência. Achebe manipula o enredo de forma que a desgraça do herói, como na obra anterior, recai justamente em seu valor máximo, ou seja, perde a razão e fica louco, perdendo também o seu posto e recebendo o desprezo do seu povo.

No terceiro romance, *No Longer at Ease*, o cenário se expande e abrange a cultura do continente europeu. O herói, Obi, é ambíguo como a sua sociedade. Seu ideal, mais ambicioso do que os dos seus antecessores, era salvar a pátria da corrupção, ser o herói da Nigéria. Para tanto, utilizaria a educação que recebera na Europa. Contudo, como nas demais obras, a causa da sua desgraça é o mesmo instrumento que usará para lograr êxito anteriormente: a moral, a erudição e a educação européias. Mas deixa-se corromper pelos valores europeus negativos.

Passamos, então, comparando as três obras, de situações menores para fenômenos mais abrangentes. Nesta última,

Obi pretende ser mais importante do que as duas sociedades com as quais convivia. Do "Chi" pessoal vamos para um espaço intercontinental. Mas em todos os romances, as imagens de poder e de conflitos se fundem com os valores sociais: "Chi", Ulu e as culturas africana e européia são criações necessárias ao ser humano, às suas relações com o mundo.

As obras de Achebe, embora escritas em uma língua particular, o inglês, expressam uma linguagem universal; uma experiência cultural que atinge todo ser humano: a luta pelo poder e pelo prestígio, sempre em relação à sua sociedade.

Consideremos agora alguns outros elementos que aparecem nas obras em estudo. Um dos principais é a imagem de "ponte", de elo de ligação entre os heróis e a sociedade. Tratamos dos personagens Obierika (*O Mundo se Despedaça*), Akue-bue (*A Flecha de Deus*) e Christopher (*No Longer at Ease*). Eles funcionam como a consciência do cidadão comum; são os melhores amigos dos protagonistas e por isso os entendem.

A lepra é um outro elemento constante em toda a Trilogia. Como sabemos, o leproso apresenta uma coloração branca na pele escura e esta cor branca remete-nos ao colonizador britânico que, tal como o mal de Hansen, penetra subreptícia e irreversivelmente.

Os personagens brancos também apresentam semelhanças entre si. Os que primeiro controlam a comunidade são mais compreensíveis e mais bem intencionados. Citamos: Mr. Brown (*O Mundo se Despedaça*), Capitão Winterbottom (*A Flecha de*

Deus) e Mr. Green (*No Longer at Ease*). Os funcionários que os substituem são mais violentos e menos preocupados em entender a sociedade africana.

Outro traço comum entre as obras: todos os heróis perderam um filho. Okonkwo vê Nwoye, o primogênito, tornar-se cristão e assim findar a geração ibo tradicional; Ezeulu vê o seu filho mais querido morrer, e justamente aquele que também daria continuidade ao seu trabalho de Sacerdote; Obi, de certa forma, manda matar o seu filho, aquele que Clara aborta, quase perdendo a vida também.

Embora a continuidade dos valores e da cultura seja interrompida pela morte dos filhos, a circularidade do destino dos três heróis é idêntica. Tudo que eles almejam e lutam para conseguir, perdem, e de maneira trágica, através dos mesmos instrumentos que utilizavam para alcançar a glória.

As técnicas de Achebe são as mesmas ao longo da Trilogia, embora as combine e as expresse de maneira diferente em cada obra, sempre de acordo com a época e os personagens que retrata. Assim temos: casualidade aparente (que depois configura-se como causalidade), construção das situações e das ações para posterior destruição (as peripécias), os provérbios que "traduzem" o pensamento ibo e criam a atmosfera (principalmente na primeira obra), "flash-backs" (que obrigam o leitor a permanecer atento e a procurar as causas das tragédias) e, por fim, as tensões sociais que permanecem em constante conflito com os protagonistas, gerando o fracasso de toda e qualquer tentativa de unir os contrários.

Lindfors afirma que Achebe é um ventríloquo, que é capaz de individualizar seus personagens diferenciando suas falas⁴¹¹. A mestria de Achebe na manipulação perfeita entre conteúdo e forma, entre personagens e ações, pode ser detectada nesta passagem escolhida por Lindfors e citada pelo próprio Achebe. Essa passagem oferece um discurso de Ezeulu como sacerdote da Ibolândia, naquela específica aldeia e época, e mostra como o autor poderia expressar o mesmo pensamento em termos mais ocidentais ou, pelo menos, diferentes daqueles que caracterizam a fala exclusiva de Ezeulu. Comparemos:

*I want one of my sons to join these people and be my eye there. If there is nothing in it you will come back. But if there is something there you will bring home my share. The world is like a Mask dancing. If you want to see it well you do not stand in one place. My spirit tells that those who do not befriend the white man today will be saying "had we known" tomorrow.*⁴¹²

Vejamos como Achebe poderia ter dito o mesmo, com palavras diferentes:

I am sending you as my representative among those people — just to be on the safe side in case the new religion develops. One has to move with the times or else one is left behind. I have a hunch

that those who fail to come to terms with the white man may well regret their lack of foresight. ⁴¹³

NOTAS

E como diz Kolawole Ogungbesan, "uma obra de arte deve criar e não apenas copiar"⁴¹⁴. Eis também os princípios aristotélicos da verossimilhança e da coerência. Eis a obra trágica de Achebe e do seu povo.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 77.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁴¹⁵ Lindfors, *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, p. 48.

⁴¹⁶ Achebe, *Arrow of God*, p. 46. Tradução: vide p. 144, deste.

⁴¹⁷ Achebe, "English and the African Writer", in: *Morning Yet on Creation Day*. Tradução:

Eu o estou enviando como o meu representante entre esse povo — apenas para ficar no lado mais seguro, no caso da nova religião se desenvolver. Devemos nos modificar de acordo com a época ou ficamos para trás. Eu tenho um pressentimento que aquele que não alcançar esse objetivo, na questão do homem branco, poderá muito bem se arrepender da sua falta de previsão.

⁴¹⁸ Ogungbesan, "Politics and the African Writer", in: *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, p. 44.

BIBLIOGRAFIA

NOTAS

1 - Obras de Chinua Achebe

- "⁰⁶ Goldman, *Dialética e Cultura*, p. 8.
- "⁰⁷ *Ibid.*
- "⁰⁸ *Ibid.*, p. 23.
- "⁰⁹ *Ibid.*, p. 77.
- "¹⁰ *Ibid.*, p. 80.
- "¹¹ Lindfors, *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, p. 48.
- "¹² Achebe, *Arrow of God*, p. 46. Tradução: vide p.144, deste.
- "¹³ Achebe, "English and the African Writer", in: *Morning Yet on Creation Day*. Tradução:

Eu o estou enviando como o meu representante entre esse povo — apenas para ficar no lado mais seguro, no caso da nova religião se desenvolver. Devemos nos modificar de acordo com a época ou ficamos para trás. Eu tenho um pressentimento que aquele que não alcançar esse objetivo, na questão do homem branco, poderá muito bem se arrepender da sua falta de previsão.

- "¹⁴ Ogunbesan, "Politics and the African Writer", in: *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, p. 44.

2 - Obras sobre Chinua Achebe

ACHEBE, "Romance Africano". *Carteira de Poesia*. B.S., 20/05/1981.
 (1979/80). "Anarquia de Chinua Achebe". *Revista de Letras*.
 B.S., 24/04/1981.

BIBLIOGRAFIA

1 - Obras de Chinua Achebe

- A Flecha de Deus*. Tradução de Maria Helena Morbey, Lisboa, Edições 70, 1979.
- Anthills of the Savannah*. New York, Anchor Press, 1988.
- Arrow of God*. London, Heinemann, 1982.
- Beware Soul Brother*. (poems). Enugu (Nigeria), Nwamife, 1973.
- Girls at War* (short stories). London, Heinemann, 1982.
- A Man of the People*. London, Heinemann, 1983.
- O Mundo se Despedaça*. Tradução de Vera da Costa e Silva, São Paulo, Ática, 1983.
- Morning Yet on Creation Day: Essays*. New York, Anchor Press, 1975.
- No Longer at Ease*. London, Heinemann, 1980.
- The Trouble with Nigeria*. Enugu, Fourth Dimension, 1983.
- Things Fall Apart*. London, Heinemann, 1984.
- Things Fall Apart*. Rewritten by John Davey, illustrated by E. W. Damer. Great Britain, Heinemann Guided Readers, 1986.

2 - Obras sobre Chinua Achebe

- ACÁCIO, "Romance Africano". *Correio do Povo*. R.S., 20/05/1983.
- (ANÔNIMO). "Anarquia se desata no mundo". *Jornal de Jundiá*. S.P. 24/04/1983.

- (ANÔNIMO). "Romance sobre a transição histórica". *Jornal de Piracicaba*. S.P., 06/10/1983.
- BECHERUCCI, Bruna. "Os ibos entre o ancestral e a catedral". *Jornal da Tarde*. S.P., 06/05/1983.
- BOLORUNDURO, H.M. *Comprehensive Notes, Questions and Answers on Things Fall Apart*. Ilesha, Fatiregun Press and Publishing Co., 1974.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. "Um Romance Nigeriano", in: *Tradução e Comunicação*. Revista Brasileira de Tradutores, S.P., nº 05, dezembro de 1984, Álamo.
- GOLDWASSER, Maria Julia. "O esmagamento da cultura ibo, tema de romance". *O Globo*. R.J., 01/05/1983.
- KILLAM, G.D. (ed.). *African Writers on African Writing*. London, Heinemann, 1975.
- _____. "Chinua Achebe's Novels", in: *The Swane Review*, LXXXIX, 4, Autumn 1971: 514-541.
- _____. *The Writings of Chinua Achebe*. London, Heinemann, 1982.
- LINDFORS, Bernth and INNES, C.L. (editors). *Critical Perspectives on Chinua Achebe*. Washington, D.C., Three Continents, 1978.
- MOORE, Gerald. *Books in Focus: Things Fall Apart, Chinua Achebe*. London, Heinemann Educational Books for British Broadcasting Corporation and British Council on behalf of the British Ministry of Overseas Development, 1974.
- _____. *Twelve African Writers*. London, Hutchinson University Library for Africa, 1980.
- MORELL, Karen (ed.). "Class Discussion". In *Person: Achebe, Awoonor and Soyinka at the University of Washington*. Seattle, University of Washington, 1975.
- MORELL, Karen (ed.). "Televised Discussion: African and her writers", In *Person: Achebe, Awoonor and Soyinka at the University of Washington*. Seattle, University of Washington, 1975.

MOURÃO, Fernando A. "O mundo se despedaça", *Diário da Região*. S. J. do Rio Preto, S.P., 06/02/1983.

RAVENSCROFT, Arthur. "Achebe Chinua", in BLAMIRE, Harry, (ed.). *A Guide to Twentieth Century Literature in English*. London, Methuen, 1983, pp.2-3.

RIBEIRO, Léo G. "A África hoje. Em dois livros". *Jornal da Tarde*, S.P., 28/05/1983.

TAIWO, Oladele. *Culture and Nigerian Novel*. New York, St. Martin's Press, 1976.

WREN, Robert M. *Achebe's World - The Historical and Cultural Context of the Novels of Chinua Achebe*. Essex, Longman, 1980.

3 - Outras obras

(ANÔNIMO). *Aspectos da Cultura da Nigéria - Séries II de Publicidade Externa*. New York, Civiletis International.

_____. *História Sucinta da República da Nigéria - Séries I de Publicidade Externa - New York, Civiletis International*.

_____. *Informações Básicas sobre a Nigéria*. Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas.

ARISTÓTELES. "Poética". Tradução e comentários de Eudoro de Sousa. In: *Os Pensadores*, II, São Paulo, Abril Cultural, 1979.

BARBOSA, Francisco de Assis. "Nigéria", *Mirador XV*, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., S.P., 1987.

BUTLER, John. *Thomas Hardy. British Authors. Introductory Critical Studies*, General Editor: Robin Mayhead.

- BRERETON, Geoffrey. *Principals of Tragedy*. Miami, University of Miami Press, 1970.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Nacional, 1973.
- CARMO, Tânia Ma. S. Rangel do. *O Édipo de Dryden à Luz da Tragédia Clássica*. Dissertação de Mestrado, São José do Rio Preto, IBILCE, UNESP, 1984.
- CARVALHO, Alfredo L.C. de. "A teoria crítica de Forster e a Poética". *Mimesis: revista de Letras*, São José do Rio Preto, 1:7-25, 1975.
- _____. "O enredo da tragédia segundo a Poética, de Aristóteles". In: *Horizonte*, UFPb, Editora Universitária, 1:54-61, 1987.
- CARPEAUX, Otto Ma. "Tragédia", *Mirador XX*, S.P., Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1987, pp. 10990-10996.
- CONVERSI, Leonard W. "Tragedy". *The New Encyclopaedia Britannica XVIII*. Chicago, The University of Chicago, 1974, pp. 580-588-592.
- ELSE, Gerald F. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Harvard University Press, 1963.
- FANON, Frantz. Trad. Ma. Adriana S. Caldas. *Peles Negras, Máscaras Brancas*. Rio de Janeiro, Fator, 1983.
- FERRAZ, Aidano C. "Nigéria", *Mirador XV*, S.P., Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1987.
- FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. R.J., Nova Fronteira, 1975.
- FRY, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New York, Atheneum, 1967.
- GOLDMANN, Lucien. *Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna*. Trad. Reginaldo Di Piero e Célia E.A. Di Piero. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.

- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Trad. de Luiz Fernando Cardoso, Carlos N. Coutinho e Giseh V. Konder. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- _____. *Le Dieu Caché*. Paris, Librairie Gallimard, 1955.
- _____. *Racine*. Paris, L'Arche, 1956.
- _____. *A Sociologia do Romance*. Trad. Álvaro Cabral. R.J., Paz e Terra, 1976.
- GUTMARÃES, Alberto. "Nigória", *Mirador XV*, S.P., Encyclopædia Britannica do Brasil Ltda., 1987.
- HARVEY, Paul (ed.). *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford, Clarendon Press, 1951.
- HOUAISS, Antônio (org.). *Pequeno Dicionário Enciclopédico Koogan Larousse*. R.J., Editora Larousse do Brasil, 1978.
- HOUSE, Humphry. *Aristotle's Poetics*. London, Rupert Hard-Davis, 1966.
- JEFFARES, A. Norman (ed.). *Yeats - Selected Criticism*. Great Britain, Mac Millan and Co. Ltd., 1964.
- JONES, John. *On Aristotle and Greek Tragedy*. Oxford University Press, 1968.
- JUNG, Carl. *Psicologia e religião*. Trad. Pe. D. Mateus Rocha. R.J., Vozes, 1978.
- KANNER, Leo. *Psiquiatria Infantil*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
- LEBRUN, Gérard. *O que é o Poder*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.
- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*. S.P., Nacional, 1967.
- LERNER, Laurence (ed.). *Shakespeare's Tragedies: an Antology of Modern Criticism*. Penguin, 1963.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg et al. São Paulo, Perspectiva, 1971.

- LEVIN, Richard. *Tragedy Plays, Theory and Criticism*. New York, Harcourt, Brace and World, 1960.
- LEWIS, C.S. *The Problem of Pain*. New York, Fontana Books, 1964.
- LUCAS, F.L. *Tragedy*. New York, Collier Books, 1965.
- MORIER, Henri. "Ironie", in: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. France, Presses Universitaires de France, 1981.
- MUECKE, D.C. *Irony - The Critical Idiom*. Great Britain, Methuen and Co. Ltd., 1970.
- MULLARY, Patrick. *Édipo: Mito e Complexo*. R.J., Zahar, 1975.
- PEREIRA, José. "Nigéria", *Mirador XV*, S.P., Encyclopaedia Britannica do Brasil Ltda., 1987.
- ROSENFELD, Anatol. "Tragédia", *Mirador XX*, S.P., Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1987.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. Trad. de Flávio Meurer, São Paulo, Ed. Herder, 1964.
- SEWALL, Richard B. "Tragedy". *The New Encyclopaedia Britannica XVIII*. The University of Chicago, 1974, pp. 580-588.
- SILVA, Victor Manoel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 1973.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dioniso: apologia do teatro*. Trad. Ma. Helena Ribeiro da Cunha e Ma. Cecilia Q. de Moraes Pinto. S.P., Cultrix, 1978.
- TOMACHEVSKI, Boris. "Temática", *Teoria da Literatura - formais russos*. Trad. Ana Ma. R. R. Filipouski et alli. Porto Alegre, Globo, 1973.
- UDO, Reuben Kenrick. "Nigéria", *Encyclopaedia Britannica*, Chicago, The University of Chicago, 1974, pp. 85-96.
- WILLIAMS - Russel, Gladys. *Nigeria ... background information*. Lagos, Emacomprint Ltda., 1987.

