

PROFANAÇÃO RELIGIOSA, INTERVENÇÃO COLONIAL E CONSCIÊNCIA AFRICANA EM *DEATH AND THE KING'S HORSEMAN*, DE WOLE SOYINKA

RELIGIOUS PROFANATION, COLONIAL INTERVENTION AND AFRICAN CONSCIOUSNESS IN *DEATH AND THE KING'S HORSEMAN*, BY WOLE SOYINKA

Silvio Ruiz Paradiso*

Emanoel Lima Silva Soares**

RESUMO: Neste estudo crítico de uma peça teatral do autor nigeriano Wole Soyinka, analisamos os significados culturais dos conflitos entre os colonizadores britânicos e os nativos iorubás, incluindo os atos de profanação religiosa e os diferentes modos de perceber o mundo. Ao reconstruir ficcionalmente a Nigéria dos anos 1940, Soyinka revela táticas de resistência colonial como a mímica e o revide discursivo, desestabilizando a narrativa imperialista e dando ênfase às tradições e à consciência iorubá. Além disso, o autor aponta para o hibridismo cultural como uma realidade inevitável e até benéfica para as sociedades pós-coloniais.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura africana; pós-colonialismo; profanação religiosa.

ABSTRACT: In this critical study of a play by the Nigerian author Wole Soyinka, we analyze the cultural meanings of conflicts between British colonialists and Yoruba natives, including acts of religious desecration and the different ways of perceiving the world. In his fictional portrayal of 1940's Nigeria, Soyinka reveals tactics of colonial opposition such as mimicry and discursive resistance, destabilizing the imperialist narrative and emphasizing Yoruba traditions and conscience. Besides that, the author highlights cultural hybridism as an inevitable and even beneficial reality for post-colonial societies.

KEYWORDS: African literature; post-colonialism; religious desecration.

* Professor de Literaturas Portuguesas e Africanas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Líder do Grupo de Pesquisa LITERÁFRICA. Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Pós-Doutorado em Literatura Africana pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: silvinhoparadiso@hotmail.com.

** Discente do curso de Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Membro do Grupo de Pesquisa LITERÁFRICA. Bolsista de Iniciação Científica da FAPESB-Bahia. E-mail: elss2046@gmail.com.

INTRODUÇÃO

O escritor Wole Soyinka nasceu em 1934, na cidade de Abeokuta, no sudoeste da Nigéria. Cresceu em uma família iorubá, mas, sendo filho de pais anglicanos, recebeu uma educação fortemente influenciada pelos valores da religião europeia. Em idade adulta, cursou o ensino superior tanto na Nigéria quanto na Inglaterra, estudando literatura inglesa na Universidade de Ibadan e na Universidade de Leeds. Após receber uma bolsa de estudos da Fundação Rockefeller, retornou a Ibadan para pesquisar sobre o teatro nigeriano. Sua própria vida é simbólica dos complexos encontros culturais no século XX: Soyinka vivenciou a cultura nigeriana no seu dia a dia, porém, inserido no sistema de ensino e na tradição acadêmica de origem europeia, passou a observar o seu país a partir dos olhos de um pesquisador. É nesse sentido que podemos interpretar as palavras de Soyinka como um pensamento cultural híbrido e transicional, entre fronteiras, pois o seu “discurso [...] parte de uma perspectiva dupla: ele fala *de dentro* de sua cultura, mas também *de fora*, como alguém que não pertence totalmente àquele mundo” (REIS, 2011, p. 29).

Apesar de ser um escritor versátil, autor de romances, contos, poesias, ensaios, traduções e roteiros de filmes, o autor é mais conhecido pelo seu trabalho como dramaturgo. Entre a sua prolífica produção literária, digna de renome internacional, destacamos uma das obras mais conhecidas e elogiadas: a peça de teatro *Death and the king's horseman* (“Morte e o cavaleiro do rei”, em tradução para o português),¹ de 1975.

Neste artigo, partindo da peça supracitada, analisamos a questão da profanação religiosa no ambiente colonial, considerando as relações conflituosas e as divergências sociais e espirituais entre o nativo nigeriano e o colonizador britânico, a partir dos seguintes tópicos: a perspectiva de Wole Soyinka acerca do “choque de culturas” na literatura pós-colonial, a profanação relacionada ao culto dos *egungguns*, a intervenção colonial como um catalisador de embates culturais e identitários, e a consciência africana no que tange ao conflito do personagem Elesin Oba com as suas tradições ancestrais. Por fim, apresentamos algumas considerações acerca das reflexões suscitadas pela peça.

Paradiso (2019) ressalta que o nigeriano Wole Soyinka faz parte do grupo de escritores africanos que incorporam o pensamento religioso tradicional africano, dentro de uma perspectiva literária estética e crítica.

¹ A peça ainda não foi publicada ou encenada no Brasil. Apesar disso, Adriano Moraes Migliavacca oferece alguns trechos em português e uma análise do processo de tradução em sua tese *Death and the King's Horseman: Analysis and Translation into Portuguese* (2018).

O “CHOQUE DE CULTURAS” NA LITERATURA DE WOLE SOYINKA

A peça *Death and the king's horseman*, dividida em cinco atos e encenada sem interrupções, é baseada em eventos que ocorreram em 1946 na cidade de Oyo, durante o período colonial na Nigéria. O mote está inscrito no entrelaçamento de uma tradição iorubá com o “incidente catalítico” causado pelo fator colonial (SOYINKA, 1999, p. 304). Segundo a tradição, no funeral de um rei iorubá, realizado um mês após sua morte, o chefe de sua cavalaria, assim como seu cachorro e seu cavalo favorito, devem ser sacrificados com a intenção de escoltar o soberano até o outro mundo e, assim, garantir a manutenção do equilíbrio cósmico. O conflito ocorre quando o oficial distrital Simon Pilkings decide intervir, considerando o suicídio ritual como um costume bárbaro. O cavaleiro do rei, Elesin Oba (a partir de agora, apenas Elesin), acaba sendo preso pouco antes de completar o ritual. Sem alternativas, o seu filho mais velho, Olunde, decide se sacrificar no lugar do pai para restaurar a paz em sua comunidade. Logo após receber a notícia, envergonhado e chocado com a morte do filho, Elesin se enforca na prisão, usando as correntes que prendiam suas mãos. Em suma, a intervenção colonial interfere no plano cósmico da mundividência iorubá: na tentativa de salvar uma vida, acarreta em duas mortes.

Em um breve texto crítico que precede a leitura de *Death and the king's horseman*, que parece surgir como uma pedra de toque para a análise da chamada literatura pós-colonial, Soyinka tece argumentação contra o rótulo reducionista de “choque de culturas”, comumente aplicado aos textos literários que retratam sistemas políticos autoritários e opressivos em terras estrangeiras. O argumento principal consiste na percepção de que o termo pressupõe igualdade de força representacional entre a cultura exógena e a cultura indígena quando as duas estão em atrito na região colonizada (SOYINKA, 1999, p. 304). Em 2009, em uma entrevista ao *The Guardian*, Soyinka (*apud* GUMBEL, 2009) reitera seu posicionamento: “At the time, the tendency [...] was to present everything that dealt with things outside western culture as being understandable only as a ‘clash of cultures’. This covered everything, and it encouraged analytical laziness”.² Ressaltamos que Soyinka foi um crítico severo dos conflitos pouco criativos e previsíveis apresentados pelos romances antropológicos africanos, que, em sua ânsia de enaltecer a perspectiva e a cultura do oprimido diante do sistema colonial, incorriam na simplificação do processo de transculturação, muitas vezes cedendo à estereotipia e ao exotismo:

Este tipo de romance apresenta frequentemente uma visão maniqueísta de duas culturas em oposição: uma sociedade africana em sua Idade de Ouro e a imposição da civilização europeia, vista como causa da ruptura da harmonia anterior. A consequência é a idealização e vitimização do africano e a generalização do significado unicamente negativo da

²Tradução nossa, assim como todas as traduções ao longo deste artigo: “Na época, a tendência [...] era apresentar tudo o que estava fora da cultura ocidental como sendo compreensível apenas como um ‘choque de culturas’. Isso cobria tudo, e encorajava preguiça analítica”.

cultura ocidental. Soyinka parece procurar uma outra via: colocar-se de forma mais crítica frente à questão, problematizando-a. Desse modo, em lugar de descrever o conflito entre África e Europa, a perspectiva escolhida acaba sendo observar de que modo a África se transforma ao encontrar a Europa (REIS, 2011, p. 53).

Além disso, o texto de Soyinka aponta para o tema que, segundo o autor, deveria ser a verdadeira preocupação dos possíveis produtores da peça: “The confrontation in the play is largely metaphysical, contained in the human vehicle which is Elesin and the universe of Yoruba mind – the world of the living, the dead and the unborn, and the numinous passage which links all: transition”³ (SOYINKA, 1999, p. 305). Partindo desse ponto, Migliavacca (2015, p. 18) propõe que o confronto metafísico ao qual Soyinka se refere incorre em duas visões distintas acerca da morte, apresentadas pelos personagens Simon Pilkings e Elesin: Pilkings rejeita perspectivas religiosas, desprezando tanto a concepção iorubá quanto os valores do cristianismo, e possui uma visão de mundo puramente materialista e terrena; Elesin, por sua vez, considera a morte como um evento transicional que promove o encontro com seus ancestrais, tendo a morte física como o cumprimento de um destino que asseguraria o bem-estar de sua comunidade. Relacionando a importância do confronto metafísico com as duas concepções culturais apresentadas no texto literário, Migliavacca (2015, p. 20) conclui que a “morte que Pilkings busca evitar é exatamente o que garantiria a vida que Elesin busca preservar. As duas mortes entram em conflito e uma aniquila a outra, aniquilando igualmente a sociedade e a cultura que vêm com ela”.

Durante as últimas décadas, as ideias de Soyinka foram intensamente debatidas e reinterpretadas por diversos pesquisadores e intelectuais. O fato é que, independentemente do ponto de vista assumido, a questão cultural não pode ser minimizada. Em todo sistema colonial, o embate entre nativo e colonizador provou-se inevitável, e os resultados foram desastrosos em um nível econômico e social, mas também identitários. No século XX, as imposições culturais eurocêntricas, a própria “psicologia do colonialismo” (FANON, 2008, p. 46) já estava enraizada na cosmovisão africana. O resultado dos conflitos violentos e da escravidão é levantado no texto literário de Soyinka, ainda no início da narrativa, em um diálogo entre Elesin e o seu Praise-Singer,⁴ em que o passado histórico é resgatado, ou melhor dizendo, o tempo dos ancestrais vem à tona e de encontro ao presente, ressaltando os ataques à cultura e sociedade iorubá:

³ O confronto na peça é amplamente metafísico, contido no veículo humano que é Elesin e no universo da mente iorubá – o mundo dos vivos, os mortos e os ainda não nascidos, e a passagem numinosa que liga todos eles: transição.

⁴ Em algumas culturas africanas, o *praise-singer* (“cantor de louvor”, em português) é responsável pela execução de música e poesia elogiosa direcionada ao chefe da comunidade, além de realizar atividades cerimoniais em eventos importantes, recontando eventos históricos, explicando linhagens familiares e comentando sobre acontecimentos recentes.

[...] the great wars came and went, the little wars came and went; the white slavers came and went, they took away the heart of our race, they bore away the mind and muscle of our race. The city fell and was rebuilt; the city fell and our people trudged through mountain and forest to find a new home [...] (SOYINKA, 1999, p. 308).

O colonialismo é um processo que deixa marcas, moldando a trajetória histórica, as percepções e as relações socioculturais daqueles que foram subjugados; em outras palavras, “racismo e colonialismo deveriam ser entendidos como modos socialmente gerados de ver o mundo e viver nele” (GORDON, 2008, p. 15). Para a população negra, imersa em sociedades que passaram a valorizar ideais e parâmetros exógenos, tornou-se difícil “se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (FANON, 2008, p. 44).

No entanto, ao criticar o rótulo de “choque de culturas”, Soyinka não nega as consequências do colonialismo. Pelo contrário, aceitando os resultados inevitáveis do convívio entre diferentes identidades culturais, aborda a questão colonial por meio de uma compreensão dupla: no palco dos conflitos culturais, o africano nunca esteve em pé de igualdade com o colonizador que impôs sua cultura de forma agressiva por meio de genocídios, escravidão e tomada de territórios ancestrais; ainda assim, o africano é um ser híbrido, profundamente influenciado pela cultura europeia que faz parte de sua identidade há muitos séculos. A ideia de hibridismo não impede o reconhecimento dos problemas sociais ou dos conflitos identitários, pois também surge como uma forma de resistência para os povos colonizados; afinal, como argumenta Bhabha (1994, p. 212), a nação moderna é um espaço liminar que carrega muitos significados, marcada em seu âmago por discursos de minorias, autoridades antagônicas, povos em disputa, enfim, um ambiente tenso onde a diferença cultural se faz presente como uma característica intrínseca às relações humanas.

Abrindo caminho para autores que despontam na literatura contemporânea, Soyinka compreende que o colonialismo incide na relação e incorporação entre diferentes sistemas de valores, e dá voz à religião tradicional e ao pensamento anímico com um texto pós-colonial politizado que provém da sociedade e do inconsciente africano (PARADISO, 2019). Acima de tudo, o que observamos é uma compreensão marcadamente diferente entre o material e o espiritual: o animismo presente nas culturas africanas contraria a perspectiva ocidental ao encarar o “sobrenatural” como a realidade vivida iorubá. Essa relação específica com a vida e com os deuses é simultaneamente um recurso discursivo e literário, pois a “estética animista tem um caráter de readequar a narrativa, sob o viés da religião tradicional africana, para o discurso político, denunciativo e subversivo” (PARADISO, 2015, p. 278).

⁵ [...] as grandes guerras vieram e se foram, as pequenas guerras vieram e se foram; os brancos traficantes de escravos vieram e se foram, arrancando o coração da nossa raça, removendo a mente e os músculos da nossa raça. A cidade caiu e foi reconstruída; a cidade caiu e o nosso povo atravessou as montanhas e florestas para encontrar um novo lar [...].

A PROFANAÇÃO DO CULTO AOS EGUNGUNS

Segundo Ellis (1894, p. 107-109), o *egungun*, que significa “osso” ou “esqueleto”, é um símbolo de reencarnação ancestral, um “inquisidor sobrenatural” que aparece ocasionalmente para investigar os vivos e puni-los por má conduta, principalmente as mulheres: “The part is acted by a man disguised in a long robe, usually made of grass, and a mask of wood, which generally represents a hideous human face, with a long pointed nose and thin lips, but sometimes the head of an animal”⁶ (ELLIS, 1894, p. 107). Os *egunguns* possuem uma forte conexão com cerimônias fúnebres e a passagem entre a vida e a morte; servem como mensageiros, trazendo notícias do mundo dos mortos e levando eventuais mensagens em troca de oferendas de comida e bebida. No entanto, os *egunguns* não podem ser vistos comendo; também não podem ser tocados, mesmo que por acidente, ou desrespeitados de forma alguma; muitos acreditavam que, para todas essas ofensas, a punição seria a morte (ELLIS, 1894, p. 107-109). Os *egunguns* são, portanto, altamente representativos da transição entre a vida e a morte no universo cultural iorubá.

Em *Death and the king's horseman*, a profanação do culto aos *egunguns*, propagada por Simon Pilkings e Jane Pilkings, ocorre em conformidade com a ação principal da peça e é significativa por assumir significação religiosa e social, além de apresentar relação com o tema de transição vida-morte que é recorrente no texto. O casal Pilkings é apresentado no início do segundo ato, na varanda de seu bangalô, dançando tango ao som do gramofone, utilizando os mantos e máscaras típicas dos *egunguns*. O primeiro caso de apropriação da cultura africana, talvez incidental, encontra-se na música e na dança; o tango, uma dança popular de múltiplas influências estilísticas, comumente associada com a Argentina e o Uruguai, possui raízes africanas que foram gradualmente esquecidas com o passar do tempo (CHASTEEN, 2004, p. 69-70). O casal é interrompido pelo sargento Amusa, nativo convertido ao islamismo que aparece para informar Simon Pilkings sobre o suicídio ritualístico de Elesin. Contudo, o sargento fica chocado diante da situação e não consegue ignorar as vestimentas e máscaras dos *egunguns*: “It belong to dead cult, not for human being”⁷ (SOYINKA, 1999, p. 324). Ao argumentar com o oficial distrital, Amusa acaba comparando o poder dos espíritos iorubás com a instituição social da polícia, que, assim como os *egunguns*, também incorre em vigiar e punir: “Sir, it is a matter of death. How can man talk against death to person in uniform of death? Is like talking against government to person in uniform of police”⁸ (SOYINKA, 1999, p. 325). A

⁶ O papel é representado por um homem disfarçado em um longo manto, frequentemente feito de relva, e uma máscara de madeira, que geralmente representa um horrível rosto humano, com um nariz longo e pontiagudo e lábios finos, ou às vezes a cabeça de um animal.

⁷ Isto pertence ao culto aos mortos, e não aos seres humanos.

⁸ Senhor, é uma questão de morte. Como um homem pode falar contra a morte a uma pessoa em uniforme de morte? É como falar contra o governo a uma pessoa em uniforme de polícia.

intenção é criar uma ponte de comunicação entre a cultura iorubá e a britânica, explicando a gravidade da situação de uma forma que seja compreensível para o casal Pilkings.

Como já foi dito, Amusa é um homem iorubá convertido ao islamismo. A reticência do sargento diante dos *egunguns* pode ser melhor compreendida por meio da “teoria intelectualista” do antropólogo social Robin Horton (1971, 1975a, 1975b): um conjunto de ideias acerca da conversão religiosa cristã e islâmica. Segundo Horton (1971, p. 101; 1975a, p. 219-220), existiam dois níveis de compreensão espiritual na cosmovisão africana pré-colonial: os microcosmos das comunidades locais e ambientes próximos, e o macrocosmo que representa o mundo como um todo. Os microcosmos englobam os diversos espíritos e deuses menores que estão presentes nas religiões politeístas, enquanto o macrocosmo refere-se ao deus supremo, presente tanto em religiões monoteístas quanto politeístas; por exemplo, Alá na religião islâmica e Olorun na religião iorubá. O motivo para a ineficiência da conversão religiosa no ambiente colonial torna-se mais claro ao analisar o fato de que a concepção microcós mica muitas vezes não muda, deixando o “convertido” fortemente conectado com a cultura de seu povo, ainda participando de costumes e ritos relacionados com as divindades menores. Enfim, apesar de ser considerado muçulmano, e viver sob os preceitos da religião mundial, Amusa ainda demonstra respeito e venerabilidade pelos deuses e espíritos menores da concepção microcós mica; entre eles, os *egunguns* da religião iorubá.

Isso, é claro, não significa que a conversão religiosa não seja significativa, ou que não esteja entranhada na tessitura social do nativo colonizado. O desprezo religioso de Simon Pilkings, que parece incapaz de considerar a importância de instituições culturais seculares, também se estende às outras religiões: após perder a paciência com Joseph, servo convertido ao cristianismo, Pilkings acaba ofendendo a religião cristã e os desígnios do Império Britânico, chamando a água benta de “tolice”. Já Jane Pilkings, personagem que assume papel conciliador a partir de um posicionamento de condescendência paternalista, argumenta com o marido, reconhecendo a importância da conversão religiosa, processo que serviu como instrumento ideológico de dominação durante o sistema colonial:

It isn't my preaching you have to worry about, it's the preaching of the missionaries who preceded you here. When they make converts they really convert them. Calling holy water nonsense to our Joseph is really like insulting the Virgin Mary before a Roman Catholic⁹ (SOYINKA, 1999, p. 332).

A necessidade de manter as aparências é tão grande que, na primeira oportunidade, Simon Pilkings decide amenizar a situação: “Er... forget what I said just now. The holy water

⁹ Não é com a minha pregação que você precisa se preocupar, e sim com a pregação dos missionários que o precederam aqui. Quando eles fazem conversões, eles realmente os convertem. Chamar a água benta de tolice na frente do nosso Joseph é como insultar a Virgem Maria diante de um católico romano.

is not nonsense. I was talking nonsense”¹⁰ (SOYINKA, 1999, p. 333). O curioso é que Joseph, o servo iorubá convertido ao cristianismo, ignora a profanação relacionada aos *egunguns*, mas fica chocado e ofendido quando a ofensa é direcionada aos valores cristãos. As atitudes de Amusa e Joseph representam as diferentes perspectivas que os nativos convertidos assumem diante das religiões mundiais e das culturas africanas, partindo do homem que preserva parte de suas tradições até o convertido que assume fervorosamente o novo conjunto de ideais e valores que foram trazidos pelos missionários.

No último ato da peça, um cansado e perplexo Simon Pilkings discute com Iyaloja¹¹ sobre o resultado catastrófico de sua intervenção: tanto Elesin quanto Olunde jazem mortos a seus pés. Iyaloja é categórica: “[...] it is what you brought to be, you who play with strangers’ lives, who even usurp the vestments of our dead, yet believe that the stain of death will not cling to you”¹² (SOYINKA, 1999, p. 381). Para Simon e Jane Pilkings, que acreditavam sinceramente na integridade de seus atos, o desrespeito pela cultura iorubá e a noção colonial de ordem acarretam na punição dos espíritos que foi prevista por Amusa: não foi possível se envolver com os *egunguns* sem atrair a presença da morte para as suas vidas.

A INTERVENÇÃO COLONIAL

Na trama de *Death and the king’s horsemen*, a primeira intervenção do governo colonial ocorre no ambiente familiar. A rivalidade entre o cavaleiro do rei e o oficial distrital, baseada na quebra de importantes costumes iorubás, precede os acontecimentos envolvendo o suicídio ritualístico. Durante o segundo ato, é revelado que Simon Pilkings apadrinhou o filho de Elesin, Olunde, mandando-o para uma faculdade de medicina na Inglaterra: “He was the eldest son. [...] The eldest son is not supposed to travel away from the land”¹³ (SOYINKA, 1999, p. 329). Respeitando a linha de sucessão, Olunde seria o próximo cavaleiro do rei, plano que foi aparentemente frustrado pela sua adoção à cultura europeia.

No quarto ato, Olunde aparece em pessoa, vestido com um terno ocidental, demonstrando ter incorporado os conhecimentos apreendidos na Inglaterra, mas sem jamais esquecer ou desvalorizar as tradições iorubás. Logo ao retornar para sua terra natal, encontra Jane Pilkings trajando as vestimentas dos *egunguns* como fantasia para um baile de máscaras que estava sendo realizado em honra de um príncipe inglês que visitava a Nigéria. Após ser informado sobre os últimos acontecimentos, Olunde retruca:

¹⁰ Er... esqueça o que eu acabei de dizer. A água benta não é uma tolice. Eu estava falando tolices.

¹¹ *Iyaloja* é um título de chefia que significa “mãe do mercado” em iorubá.

¹² [...] é o que você fez acontecer, você que brinca com a vida de estranhos, que usurpou até mesmo as vestimentas de nossos mortos, e ainda assim acredita que a mancha da morte não irá te sujar.

¹³ Ele era o filho mais velho. O filho mais velho não deveria viajar para longe da terra natal.

And that is the good cause for which you desecrate an ancestral mask? [...] No I am not shocked, Mrs Pilkings. You forget that I have now spent four years among your people. I discovered that you have no respect for what you do not understand¹⁴ (SOYINKA, 1999, p. 353).

Nesta peça, Olunde é o personagem mais representativo da construção de um novo sujeito cultural africano: uma personalidade formada a partir do diálogo entre o passado do nativo e o presente do africano ocidentalizado (REIS, 2011, p. 24). A conversa entre Jane e Olunde estende-se por várias páginas, demonstrando a discordância das personagens em diversos temas: o autossacrifício, o significado da morte e a valorização da comunidade sobre o indivíduo. A discussão é parcialmente motivada pela quebra das expectativas proporcionada pela mímica cultural; o conceito de *mimicry*, formulado por Bhabha (1984), diz respeito à repetição diferenciada, à busca pela diferença em um horizonte de semelhanças. Olunde utiliza a sua fluência no modo de vida ocidental para criticar e rebater as indagações de Jane Pilkings. Essa é uma diferença produzida quando as características do colonizador são apresentadas no *outro*: nessa encruzilhada entre o permissível e o proibido, simultaneamente dentro e fora das regras, Olunde surge como uma figura extremamente subversiva, “quase o mesmo, mas não branco” (BHABHA, 1984, p. 130).

A diferença de perspectivas é ilustrada pela história do capitão, que, não tendo nenhuma outra alternativa, decide explodir com seu navio para salvar a vida dos inocentes que estavam no porto: a carga do navio era extremamente perigosa e volátil, e alguém precisava estar a bordo para acender o pavio. Olunde respeita o heroísmo do capitão, e acredita que a história representa um comentário afirmativo sobre a vida (SOYINKA, 1999, p. 354), enquanto Jane defende a ideia de que nenhuma vida, independentemente da circunstância, pode ser sacrificada. Ao conceber a santidade da vida segundo os ideais cristãos, Jane demonstra ser incapaz de perceber a importância do suicídio ritualístico de Elesin para a cultura iorubá.

A estratégia crítica da mímica também surge em outro momento da peça, no terceiro ato, durante o encontro colonial entre as mulheres do mercado e os policiais. O grupo dos policiais, constituído pelo sargento Amusa e outros homens iorubás que servem ao governo britânico, é malvisto pelos nativos tradicionalistas e criticado por coadunar com os interesses dos estrangeiros. Quando os policiais entram em cena na primeira tentativa de impedir o sacrifício de Elesin, acabam sendo confrontados, insultados e humilhados por mulheres e meninas iorubás. As mais jovens e ousadas tomam seus bastões, derrubam seus chapéus e, por motivo de chacota, passam a imitar o sotaque e o vocabulário dos britânicos, assim como o conteúdo das conversas polidas que deixam entrever o desprezo que demonstram pelos nativos; dessa forma, demonstram como a cultura europeia é fetichizada pelos iorubás que

¹⁴ E essa é a boa causa pela qual você profana uma máscara ancestral? [...] Não, não estou chocado, Sra. Pilkings. Você esquece que já passei quatro anos entre o seu povo. Eu descobri que vocês não respeitam nada que não compreendem.

desprezam suas tradições ancestrais na tentativa de ascender ao mundo branco. O diálogo humorístico entre as meninas iorubás segue em um ritmo rápido:

- And how do you find the place?
—The natives are all right.
—Friendly?
—Tractable.
—Not a teeny-weeny bit restless?
—Well, a teeny-weeny bit restless.
—One might even say, difficult?
—Indeed one might be tempted to say, difficult.
—But you do manage to cope?
—Yes indeed I do. I have a rather faithful ox called Amusa.
—He’s loyal?
—Absolutely.
—Lay down his life for you what?
—Without a moment’s thought.
—Had one like that once. Trust him with my life.
—Mostly of course they are liars.
—Never know a native to tell the truth¹⁵
(SOYINKA, 1999, p. 339-340).

Nessa brincadeira, ocorre uma troca de papéis, o observador se torna o observado, o colonizado toma o lugar do colonizador, e o *Outro* é visto como *outro*: “The *menace* of mimicry is its *double* vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority”¹⁶ (BHABHA, 1984, p. 129, grifo nosso). É difícil escapar do poder da autoridade quando ela é imposta na escola e na igreja: sob o sistema colonial, a pessoa cresce cercada

¹⁵—E o que você acha do lugar?
—Os nativos são aceitáveis.
—Amigáveis?
—Tratáveis.
—Nem um pouquinho agitados?
—Bem, um pouquinho agitados.
—Pode-se dizer, difíceis?
—De fato, alguém poderia ficar tentado a dizer, difíceis.
—Mas você consegue lidar com isso?
—Sim, de fato, sim. Eu tenho um boi bastante fiel chamado Amusa.
—Ele é leal?
—Absolutamente.
—Daria a vida por você?
—Sem um momento de reflexão.
—Já tive um assim. Confiava nele com a minha vida.
—Mas a maioria, é claro, são mentirosos.
—Nunca conheci um nativo que dizia a verdade.

¹⁶ A *ameaça* da mímica é sua visão *dupla* que, ao revelar a ambivalência do discurso colonial, também desfaz sua autoridade.

pela retórica europeia e é naturalmente persuadida pelos seus subterfúgios. Após a retirada de Amusa e dos outros policiais, as mulheres do mercado notam como os homens negros, principalmente aqueles que tentam impor sua presença e importância, imitam os colonizadores: “Did you hear them? Did you see how they mimicked the white man?”¹⁷ (SOYINKA, 1999, p. 341). É notável que, no ambiente colonial, a subserviência está associada à negritude, e a autoridade assumiu a máscara do homem branco.

Na última cena da peça, quando Elesin e Pilkings finalmente se encontram frente a frente, o cavaleiro do rei comenta sobre as interferências do oficial distrital na trajetória planejada de sua vida. A primeira acusação está diretamente relacionada com a interrupção do ritual de sacrifício: “I began to follow the moon to the abode of the gods... servant of the white king, that was when you entered my chosen place of departure on feet of desecration”¹⁸ (SOYINKA, 1999, p. 366-367). A segunda acusação é a ofensa mais antiga, que diz respeito à suposta abdução de Olunde e à tentativa de assimilá-lo à cultura britânica: “You stole from me my first-born, sent him to your country so you could turn him into something in your own image”¹⁹ (SOYINKA, 1999, p. 367). Olunde, como ficou claro, adotou alguns aspectos dessa cultura, mas não se deixou dominar ideologicamente.

A religião é força motriz da sociedade tradicional e o mundo é sempre vivenciado culturalmente; ambas as acusações de Elesin dizem respeito à profanação religiosa, à capacidade de privar algo de seu caráter sagrado, ou seja, à distorção das regras da existência. Após vê-lo algemado, e perceber que o ritual não foi concretizado, Olunde recusa-se a reconhecer Elesin como pai. Essa reviravolta dos costumes é uma enorme vergonha para o cavaleiro do rei: em sua visão de mundo, o pai pode deserdar o filho, e o filho deve pedir perdão de joelhos ao pai, mas nunca o contrário. Nesse momento, Elesin compreende Pilkings como um agente corrupto, capaz de impulsionar as ações que iriam reverter a ordem natural das tradições iorubás e obscurecer o futuro de seu povo.

A CONSCIÊNCIA AFRICANA

Voltemos a nossa atenção para o protagonista de *Death and the king's horseman*: Elesin Oba, nome que significa “cavaleiro do rei” na língua iorubá (MIGLIAVACCA, 2015, p. 15). O fato de que o personagem utiliza um título como nome próprio é extremamente significativo para os temas apresentados na peça: “It is not he who calls himself Elesin Oba, it is his blood that says it. As it called out to his father before him and will to his son after him”²⁰ (SOYINKA,

¹⁷ Vocês os ouviram? Vocês viram como eles imitam os homens brancos?

¹⁸ Comecei a seguir a lua até a morada dos deuses... servo do rei branco, foi aí que você entrou no meu local de partida escolhido com os seus pés profanadores.

¹⁹ Você me roubou o primogênito, o enviou ao seu país para transformá-lo em algo esculpido à sua própria imagem.

²⁰ Não é ele que se autodenomina Elesin Oba, é o seu sangue que diz. Assim como disse ao pai antes dele e dirá ao filho depois dele.

1999, p. 337). A identidade de Elesin está fortemente atada com o papel de destaque exercido em sua cultura, e o cumprimento de sua função compromete não apenas o seu destino, como toda a sua linhagem familiar ancestral.

Como o título indica, a morte como um processo de transição é um tema central na peça; o próprio Soyinka (1999, p. 304) afirma a essência trenódica de *Death and the king's horseman*, referindo-se à conexão dos temas fúnebres com a musicalidade iorubá. O temor diante da morte é considerado desde a primeira cena, quando Elesin entoava um cântico sobre o pássaro *Not-I* (“Eu não”, em português), que surge como um signo da inevitabilidade da morte:

Death came calling
Who does not know his rasp of reeds?
A twilight whisper in the leaves before
The great araba falls? Did you hear it?
Not I! swears the farmer. He snaps
His fingers round his head, abandons
A hard-worn harvest and begins
A rapid dialog with his legs²¹
(SOYINKA, 1999, p. 310).

O ato de estalar os dedos ao redor da cabeça, que aparece aqui a partir da figura aterrorizada do fazendeiro, está diretamente relacionado ao medo da morte; em diversas culturas e religiões africanas, incluindo a iorubá, esse gesto é visto como uma forma de afastar o mal, a doença e a morte.

Na última estrofe do cântico, Elesin afirma que é capaz de enfrentar a morte, colocando a dignidade e o dever acima de qualquer outra preocupação. Primeiro, critica aqueles que se sujeitam a comer as sobras oferecidas pelo mundo: “What elder takes his tongue to his plate, / Licks it clean of every crumb? He will encounter / Silence when he calls on children to fulfil / The smallest errand!”²² (SOYINKA, 1999, p. 314). Em diversos trechos da peça, a expressão *eater of leftovers* (“comedor de sobras”, em português) surge como uma ofensa que implica falta de dignidade ou amor-próprio; o banquete é reservado para os homens honrados, e quem se sujeita a comer os restos não é respeitado pela sua comunidade. Por exemplo, os iorubás convertidos às religiões mundiais, que servem ao governo britânico, como Amusa e Joseph, são considerados “comedores de sobras” por outros personagens. Nesse caso, o julgamento é mais severo, pois esses são “comedores de sobras dos homens brancos” (SOYINKA, 1999, p. 341).

²¹ A morte veio chamando / Quem não reconhece o raspar dos juncos? / Um sussurro crepuscular entre as folhas antes / Da queda do grande arabá? Você ouviu? / Eu não! jura o fazendeiro. Ele estala / Os dedos ao redor da cabeça, abandona / Uma safra desgastada e inicia / Um rápido diálogo com suas pernas.

²² Que ancião leva a língua ao prato, / Lambe cada migalha? Ele encontrará / Silêncio quando pedir às crianças que cumpram / A menor tarefa!

Por fim, Elesin termina a canção com a seguinte afirmação: “Life is honour. / It ends when honour ends”²³ (SOYINKA, 1999, p. 314). Nesse caso, a morte da honra seria a verdadeira morte, e a não-realização do sacrifício ritualístico é apresentado como um destino indubitavelmente pior do que a morte do corpo.

Nos atos seguintes, torna-se claro que a canção sobre o pássaro *Not-I* pode ser encarada como um prenúncio dos acontecimentos e conflitos da história, pois Elesin demonstra diversos indícios de ansiedade diante do ritual que se aproxima, ou talvez até de apego à vida terrena. Um de seus caprichos é insistir em um rápido casamento, tomando uma jovem como esposa apenas algumas horas antes da data prevista para sua morte. Esses atos levantam dúvidas e questionamentos na sábia Iyaloja, porém ninguém possui a capacidade de impedir Elesin, e todas as suas vontades são atendidas.

A vida de Elesin termina em uma cela, após ser capturado a mando de Simon Pilkings. Do ponto de vista dos personagens iorubás, como Olunde e Iyaloja, parte da culpa recai sobre Elesin e a sua honra é questionada. O próprio cavaleiro do rei, agora com o orgulho ferido, revela que demonstrou fraqueza diante das expectativas de sua cultura, resultando na quebra da tradição pela qual foi duramente julgado. Sua confissão é direcionada para a jovem esposa, aprisionada junto ao marido, que se põe a chorar:

[...] I confess to you, daughter, my weakness came not merely from the abomination of the white man who came violently into my fading presence, there was also a weight of longing on my earth-held limbs. I would have shaken it off, already my foot had begun to lift but then, the white ghost entered and all was defiled²⁴ (SOYINKA, 1999, p. 369).

No âmbito da análise literária, a confissão de Elesin parece pôr em xeque o verdadeiro nível de culpabilidade dos envolvidos, frustrando as pretensões dos romances antropológicos, confrontando a análise rasteira acerca dos conflitos culturais e obrigando o leitor a dirigir sua atenção à perspectiva cultural do povo iorubá, ou ao “universo da mente iorubá”, nas palavras de Soyinka (1999, p. 304). Migliavacca (2018, p. 155-156) argumenta que, ao pedir uma leitura que considere o fator colonial como um incidente catalisador, Soyinka aponta para a importância da perspectiva dos personagens iorubás e a significância do seu universo cultural, enquanto uma análise focada no fator colonial e no “choque de culturas” inevitavelmente colocaria ênfase no papel dos colonizadores. Essa leitura metafísica de *Death and the king's horseman*, que pode soar como uma racionalização irresponsável, ou uma forma de evadir os problemas sociais impostos pelo colonialismo, surge como uma forma de acomodar o povo iorubá no centro de

²³ A vida é honra. / Termina quando a honra acaba.

²⁴ [...] eu confesso a você, filha, minha fraqueza não veio apenas da abominação do homem branco que interpelou violentamente a minha existência desbotada, havia também um peso de saudade em meus membros terrestres. Eu teria me sacudido, meu pé já tinha começado a se levantar, porém o fantasma branco apareceu e tudo foi contaminado.

sua história; nesse caso, a peça, semanticamente e esteticamente situada na própria mentalidade iorubá, também representaria a luta contra a colonização epistemológica.

Isto nos remete às palavras de Irele (2001), que, ao discorrer sobre o significado da peça, reconhece o conflito temático entre o tradicionalismo africano e a imposição de novos valores, isto é, a relação conturbada entre o povo iorubá e o governo colonial, como o suporte para uma reflexão maior:

The circumstantial interest of the play rests upon its theme of the encounter between the traditional ethos and Western values, between a metaphysical and a historical imperative. But it is the presentation of this encounter that gives force to the theme and significance to the work itself, for it enacts in language the form of the existential predicament it presents, the dilemma involved in the progressive decentering of the African psyche and imagination in a new dispensation that is imposing itself upon the African world²⁵ (IRELE, 2001, p. 19).

Esse descentramento, ainda segundo Irele (2001, p. 19), seria impulsionado pela supervalorização da cultura escrita no ambiente colonial, ou seja, a rejeição do significado cultural da oralidade e o conseqüente enfraquecimento da palavra como signo de poder nas culturas nativas. De fato, em seus momentos de maior eloqüência, as outras personagens reconhecem Elesin como um orador fluente na língua dos ancestrais, resgatando provérbios, canções e símbolos culturais de um passado distante; portanto, o cavaleiro do rei pode ser visto como um representante do homem que transita nesse momento de ruptura para a consciência africana, e que acaba frustrado pelo novo mundo em que se encontra.

Ademais, a confissão de Elesin inclui sua reinterpretação da interação com o estrangeiro, oscilando entre a obscura vontade dos deuses e a realidade mundana do sistema colonial: “My will was squelched in the spittle of an alien race, and all because I had committed this blasphemy of thought – that there might be the hand of the gods in a stranger’s intervention”²⁶ (SOYINKA, 1999, p. 374). Há o reconhecimento e a recusa acerca da intromissão europeia na hierarquia dos poderes; o homem iorubá, que antes respondia ao divino, é agora vergado pelas decisões de um povo estrangeiro que não tem apreço pelos seus costumes. A sociedade colonizada, com seu conjunto de novas regras e instituições, muda mais rápido que a consciência dos nativos: assim como o ancião que lambe as migalhas do prato, Elesin acaba perdendo o respeito de seu filho e de sua comunidade, comprometendo a sua conexão cultural com os antepassados.

²⁵ O interesse circunstancial da peça reside no tema do encontro entre o *ethos* tradicional e os valores ocidentais, entre o imperativo metafísico e o histórico. Mas é a apresentação desse encontro que dá força ao tema e significado à obra em si, pois encena na linguagem a forma do predicamento existencial que apresenta, o dilema envolvido no progressivo descentramento da psique e imaginação africana em um novo sistema que se impõe sobre o mundo africano.

²⁶ Minha vontade foi esmagada pelo cuspe de uma raça exógena, e tudo porque cometi essa blasfêmia do pensamento – acreditar que poderia haver a mão dos deuses na intervenção de um estrangeiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tratar de questões políticas, Soyinka revela o inevitável hibridismo cultural que sempre esteve presente no desenvolvimento das sociedades. No entanto, os encontros interculturais apresentam-se de forma intensificada no mundo pós-colonial e globalizado, em que conceitos e valores são constantemente incorporados e reorganizados em novas combinações (REIS, 2011, p. 71). O convívio entre as culturas africanas e europeias resultaram em uma integração conflituosa de saberes e costumes; para o escritor contemporâneo, a compreensão desse desenvolvimento ininterrupto resulta na busca por um entrelugar enunciativo que talvez só possa ser conquistado por meio de uma “assimilação [cultural] inquieta e insubordinada, antropófaga, [...] semelhante a que fazem há muito tempo os escritores de uma cultura dominada por outra” (SANTIAGO, 1979, p. 22).

Os recursos ficcionais de Soyinka demonstram que a transculturação e o hibridismo cultural são resultados inegáveis do mundo pós-colonial. O personagem Olunde, tido por alguns críticos como avatar implícito do autor, serve como um veículo para a exposição da arrogância colonialista europeia, mas também aponta para a possibilidade da integração dos conhecimentos culturais, proporcionando um convite à reflexão a partir de uma perspectiva pluridimensional, combatendo tanto ideias racistas e imperialistas quanto os princípios simplistas e separatistas que regem muitas discussões sobre conflitos culturais.

Por fim, a profanação dos costumes e símbolos religiosos não representa apenas o desrespeito pelo repertório cultural de uma comunidade ou nação, mas vai além, atingindo questões identitárias e as muitas formas de conceber a existência. Como vimos com o caso de Amusa, personagem convertido ao islamismo que ainda teme os espíritos iorubás, o contraste cultural existe no próprio seio da identidade: a cultura está em conflito com a cultura, à medida que estamos em conflito com nós mesmos e com a realidade do mundo.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. Of mimicry and man: the ambivalence of colonial discourse. *In: October*, v. 28, Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis. Spring, 1984, p. 125-133.
- BHABHA, Homi. DissemiNation: Time, narrative and the margins of the modern nation. *In: The location of culture*. London: Routledge, 1994, p. 199-244.
- CHASTEEN, John Charles. **National rhythms, African roots: the deep history of Latin American popular dance**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.
- ELLIS, Alfred B. **The Yoruba-Speaking Peoples of the Slave Coast of West Africa: Their religion, manners, customs, laws, language, etc. With an appendix containing a comparison of the Thsi, Gã, Ewe, and Yoruba languages**. London: Chapman and Hall, 1894.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Prefácio de Lewis R. Gordon. Salvador: EDUFBA, 2008.

GORDON, Lewis R. Prefácio. In: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GUMBEL, Andrew. Wole Soyinka on how he came to write *Death and the King's Horseman*. **The Guardian**, 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2009/apr/08/wole-soyinka-death-kings-horseman>. Acesso em: 19 set. 2019.

HORTON, Robin. African Conversion. In: **Africa: Journal of the International African Institute**, v. 42, n. 2, p. 85-108, 1971.

HORTON, Robin. On the Rationality of Conversion: Part I. In: **Africa: Journal of the International African Institute**, v. 45, n. 3, 1975a, p. 219-235.

HORTON, Robin. On the Rationality of Conversion: Part II. In: **Africa: Journal of the International African Institute**, v. 45, n. 4, 1975b, p. 373-399.

IRELE, F. Abiola. **The African imagination: literature in Africa and the black diaspora**. New York: Oxford University Press, 2001.

MIGLIAVACCA, Adriano Moraes. Duas visões da morte em *Death and the King's Horseman* de Wole Soyinka. In: **I Congresso Internacional de Estudos Sobre África e Brasil: entre margens e fronteiras**. Revista de Estudos Linguísticos, Literários, Culturais e da Contemporaneidade. Garanhuns: Núcleo de Estudos sobre África e Brasil, da Universidade de Pernambuco, 2015, p. 15-21.

MIGLIAVACCA, Adriano Moraes. **Death and the King's Horseman: Analysis and Translation into Portuguese**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras. Porto Alegre, 2018. 235 fs.

PARADISO, Silvio Ruiz. Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista. In: **Estação Literária**, Londrina, v. 13, p. 268-281, 2015.

PARADISO, Silvio Ruiz. **Religião e Religiosidade nas literaturas africanas: um olhar em Achebe e Mia Couto**. Mogi-Guaçu: Becalete, 2019.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 11-28.

SOYINKA, Wole. *Death and the King's Horseman*. In: **Contemporary African Plays**. Edited and introduced by Martin Banham and Jane Plastow. London: Methuen Drama, p. 303-383, 1999.

Recebido para publicação em: 6 mar. 2020.

Aceito para publicação em: 18 abr. 2020.