



centro de
dramaturgia
contemporânea

O Teatro Sincrético do Dramaturgo Pós-colonial Wole Soyinka

Rosa Branca Figueiredo

4

Réplica
2016 Coimbra

EDIÇÃO

Centro de Dramaturgia Contemporânea
TAGV / CEIS20 / ESTUDOS ARTÍSTICOS - FLUC
www.uc.pt/org/centrodramaturgia
centrodramaturgia@gmail.com

AUTOR

Rosa Branca Figueiredo

IDENTIDADE VISUAL / CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

Pedro Góis

FOTOGRAFIA CAPA

Pedro Medeiros

ISBN

978-989-99170-5-7

© Maio 2016
Centro de Dramaturgia Contemporânea



centro de
dramaturgia
contemporânea

O Teatro Sincrético do Dramaturgo Pós-colonial Wole Soyinka

Rosa Branca Figueiredo

4

Réplica
2016 Coimbra



Rosa Branca Figueiredo

1966. Professora adjunta na Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto do Instituto Politécnico da Guarda onde lecciona línguas estrangeiras (Inglês e alemão) e a Unidade Curricular de Estudos Artísticos. Natural de Viseu, fez todo o seu percurso superior académico na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Possui uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas na variante de Inglês/Alemão, é mestre em Estudos Anglisticos e o seu doutoramento é em Estudos de Teatro/Estudos Artísticos. As publicações mais recentes centram-se no drama pós-colonial de expressão inglesa. O drama africano de Wole Soyinka tem merecido um destaque muito particular nas suas produções científicas.

Um dos fenómenos mais notáveis da cultura teatral da era pós-colonial consiste no crescimento de formas sincréticas. No caso específico do teatro de Wole Soyinka¹, objecto de estudo neste artigo, o teatro sincrético pode ser definido como um produto que resulta da interligação entre a tradição dramática ocidental e as formas performativas indígenas de uma cultura pós-colonial. O termo sincretismo advém do domínio da religião comparada que denota o processo através do qual elementos de uma religião são absorvidos por uma outra, num processo que decorre da fricção e inter-relação de culturas. O sincretismo teatral, porém, afirma-se, na maioria dos casos, como uma estratégia consciente e programática que gera uma nova forma de teatro à luz da experiência colonial e pós-colonial. O teatro sincrético aparece, assim, como um modo de descolonização do palco, utilizando as formas performativas das culturas europeia e indígena numa combinação criativa de mecanismos comunicativos, não dialógicos, como a dança, a música, o canto, a iconografia e as linguagens indígenas. Uma das obras canonizadas do drama pós-colonial é, sem dúvida, *Death and the King's Horseman* de Wole Soyinka, um texto que apresenta o sincretismo cultural como uma componente central da sua estrutura comunicativa, mostrando como todas essas formas performativas apresentam e questionam os problemas que colocam a leitores/espectadores não-indígenas. A metodologia na base de uma análise desta natureza não pode deixar de utilizar alguns conceitos semióticos. É que o teatro sincrético não se apreende como um fenómeno puramente estético, mas sim como um conceito de mudança e inter-acção cultural. Jurig Lotman e a sua escola de semiótica cultural propuseram a noção de textos culturais como uma categoria heurística, sendo que um texto cultural seria qualquer veículo de significado integral, incluindo cerimónias, obras de arte, etc.² Esta definição ampla de texto indica uma flexibilidade conceptual que ultrapassa o estreito foco logocêntrico e inclui manifestações não só linguísticas como iconográficas e performativas. Um texto cultural pode, no entanto, ser apenas completamente entendido dentro da cultura que o produz, o que significa que da perspectiva de uma outra cultura pode nem sequer ser reconhecido como texto cultural, isto é, veículo de significado. O conceito de Lotman encontrou grande eco entre os investigadores, particularmente, antropólogos e historiadores. Num estudo da cultura do século XIII, por exemplo, Maria Corti adopta e expande a expressão "texto cultural":

*A text is not merely a reality made up of organised verbal signs (written text oral text), but it is also any kind of cultural expression which has been put together and organised by means of a sign system. Thus a painting is as much a text as is a procession or a political rally, as is, indeed, any cultural manifestation which has a sign structure of its own, whether it is ritualistic or not.*³

A história do encontro cultural entre África e a Europa, embora não explicitamente citado por Lotman, fornece, provavelmente, um dos exemplos mais ricos e mais problemáticos da recusa do reconhecimento de textos culturais, particularmente no que diz respeito ao encontro entre culturas letradas e iletradas, uma componente integral da história e da experiência colonial. O resultado foi a construção de uma estrutura hierárquica de géneros textuais com uma óbvia predominância do texto escrito ocidental. Estas noções hierárquicas são bastante evidentes na literatura e no drama do início do período colonial. A estética normativa do drama realista exportada para as colónias exerceu, inicialmente, uma inquestionável influência nos dramaturgos indígenas.

O potencial sinestésico do teatro, particularmente no jogo combinado da música, da dança e do diálogo tendia a ser negligenciado em favor do modelo realista e dialógico de Shaw e de Ibsen, por exemplo. Terminologicamente falando, porém, elementos como as canções, as danças, as mascaradas, os trajes e as histórias orais existem, no seu próprio direito, como textos culturais e a sua integração no enquadramento de um texto teatral envolve um processo de recodificação cultural e estética. Aparte esta revalorização terminológica, o conceito oferece também certas vantagens hermenêuticas. Desta forma, um texto teatral sincrético poderia ser abordado do ponto de vista da funcionalidade e da interacção dos seus textos culturais evitando, assim, as estratégias interpretativas convencionais que derivam da poética ocidental, como o enredo, as personagens, o tema, etc. A questão central do teatro sincrético envolve, deste modo, a integração e a recodificação de novos textos culturais na forma de arte teatral.

Um outro conceito semiótico relevante é o de “alternância dominante” (dominant shift) de Roman Jakobson.⁴ Uma das características principais dos textos teatrais sincréticos consiste na identificação de diversas alternâncias na hierarquia de mecanismos dramáticos, para utilizar uma expressão de Jinrich Honzl.⁵ Esta hierarquia pressupõe a existência de códigos “dominantes” que permitem ao espectador/leitor ou a qualquer um envolvido na actividade semiótica, organizar e estruturar a pletera de signos que estão a ser gerados, de forma significativa. O sistema semiótico que conhecemos como o teatro ocidental consiste numa hierarquia de “dominantes”, basicamente organizada de acordo com códigos de género e de representação, isto é, uma dominante dialógica para o drama, a dominante musical para a ópera e a dominante cinésica para o ballet e para a dança. Uma das alternativas de análise do drama e do teatro sincrético consiste em examinar se, quando e com que propósito, as alternâncias de dominantes se verificam e como os textos culturais indígenas influenciam essa hierarquia de dominantes.

Death and the King's Horseman é a peça de Wole Soyinka que melhor permite este tipo de análise semiótica, porque carregada de signos e códigos, de entre os quais se destaca o ritual de suicídio. O ritual é, por si só, uma identidade completa, compreendendo crenças, uma estrutura performativa, textos culturais como a música, o movimento, textos verbais e uma envolvimento comunal culturalmente prescrita. Alguns destes elementos podem ser apreciados pelas suas qualidades estéticas intrínsecas, mas a representação como um todo é, em última análise, legitimada em termos da sua eficácia em assegurar o bem estar da comunidade. Numa perspectiva ontológica, o suicídio ritual é uma recriação estética, uma peculiaridade histórica que não assegura mais um propósito funcional na sociedade yoruba contemporânea. No entanto, muitos dos seus componentes constituintes como a música, a dança, as narrativas, o transe, o ritmo dos tambores, etc, continuam a ser textos culturais vitais em relação aos quais qualquer audiência yoruba mantém um padrão de resposta. Um dos argumentos fulcrais na peça, nomeadamente, a ingerência de uma cultura nos assuntos da outra revela-se, naturalmente, importante para o público africano contemporâneo que ainda se sente afectado pela herança das estruturas coloniais.

Conscientes de que estudar o drama soyinkiano através do aparelho conceptual desenvolvido, por exemplo, pelos estudos pós-coloniais, envolve mais do que uma transposição simples e não problemática de estratégias de leitura (dado os sistemas de significação através dos quais as peças veiculam significado serem amplamente diferentes dos usados em textos que não se destinam a ser representados), pretendemos demonstrar como a área do drama pode ser enriquecida por uma abordagem teórica específica, identificando um

processo contínuo e dinâmico que liga um comportamento performativo a uma estrutura social, cultural e ética. O que tencionamos abordar não é, assim, o texto como algo isolado, mas no contexto vivo de uma dialéctica entre, por um lado, procedimentos dramáticos e teatrais e, por outro, aspectos sócio-culturais num determinado tempo e lugar. Daí a necessidade de uma abordagem que contemple a história social e cultural do “mundo” que acolhe a tradição dramática em estudo, bem como a sociologia das ideias que pode interpelar o drama soyinkiano.

Não subestimando os efeitos do período colonial em África, procurar-se-á também demonstrar como, apesar da enorme influência das práticas teatrais ocidentais no drama nigeriano contemporâneo (com maior incidência nas décadas de 50 e 60), este iniciou um desvio radical da prática de imitação dos grandes dramaturgos ocidentais. O motivo encontra-se não só no surgimento de uma crítica literária mais activa, mas também, e sobretudo, na necessidade consciente dos dramaturgos africanos se voltarem para as suas raízes tradicionais. Wole Soyinka, entre outros, procurou evidenciar como aspectos contemporâneos de um povo se conjugam com repertórios musicais, linguagens e artefactos teatrais indígenas para representar o homem em perspectiva.

Soyinka aponta, na sua obra dramática, para uma forma complexa e heterogénea de ver as pessoas e o mundo, absolutamente crucial para assegurar e consolidar as liberdades artísticas, culturais e políticas do mundo moderno. Tendo em conta esta perspectiva e a extensão, consistência e complexidade do envolvimento que o teatro soyinkiano apresenta com a questão histórica do encontro branco-negro, em geral, e com o impacto da hegemonia euro-americana na identidade cultural negra, em particular, pretendemos tornar claro que as práticas dramáticas de Soyinka mostram um espaço pós-afrocêntrico que revê, radicalmente, a narrativa colonialista e triunfalista da modernidade ocidental. A obra de Soyinka pode, assim, ser lida como uma tentativa artística de falar sobre a possibilidade de emancipação social e cultural de um povo num processo histórico que é fundamentalmente contraditório e em permanente evolução.

As peças de Wole Soyinka constituem exemplos marcantes de um teatro que evidencia elementos de continuidade entre as tradições teatrais e dramáticas indígenas e a tradição literária ocidental. Atendendo à natureza peculiar do teatro africano contemporâneo, como produto dessas duas culturas, todas as abordagens nos parecem válidas, desde, por exemplo, a evidência autobiográfica, o contexto ideológico das peças, o contexto performativo, a importância das raízes indígenas no teatro africano, etc. O objectivo é evitar a criação de estereótipos e um entendimento apenas superficial deste tipo de drama. Teremos, naturalmente, em conta todas as abordagens críticas que até ao momento presente influenciaram o desenvolvimento do teatro africano de expressão inglesa, embora seja nosso objectivo utilizar apenas padrões estéticos e críticos que não sejam de forma alguma alheios à experiência africana. Consequentemente, partiremos de uma abordagem crítica que tenha em atenção formas indígenas como o folclore, rituais, mitos e lendas que continuam a influenciar o drama africano contemporâneo. O corpus da moderna literatura africana de expressão inglesa deve, assim, ser lido à luz de sensibilidades culturais específicas, de modos de pensar e sentir particulares que, segundo o próprio autor, caracterizam o mundo africano e são especialmente apreendidos no vasto manto de paradigmas e configurações de criatividade, realidade e responsabilidade social presentes na mitologia, nas artes plásticas, na música e nos idiomas de diferentes rituais.

Grande parte da literatura crítica dedicada a *DKH* tem primado por centrar-se nos debates ideológicos, na exegese do sistema de crença yoruba, nas analogias estruturais com o drama ocidental ou nas análises linguísticas. Porém, muito pouco se tem escrito sobre os aspectos performativos da peça.⁶ *DKH* constitui um texto teatral sincrético, por excelência, e uma das suas mensagens centrais deve ser procurada na estética performativa; daí a necessidade de nos focarmos em como e com que meios teatrais a peça veicula significado. O seu impacto pode ser entendido se analisarmos, no percurso, os vários elementos performativos, bem como o estatuto que têm enquanto textos culturais. É nesta interacção entre elementos estético-teatrais e textos culturais que reside o domínio específico do teatro, dito, sincrético.

Os eventos históricos que estão na base de *DKH* remontam a Dezembro de 1944, quando Oba Siyenbola Oladigbolu, o Alafin ou rei de Oyo (uma antiga cidade yoruba) faleceu. Como era de tradição, o cavaleiro do rei, Olokun Esin Jinadu, deveria praticar o suicídio ritual e conduzir o cavalo e o cão favoritos do rei através da passagem de transição para o mundo dos antepassados. No entanto, o oficial britânico responsável na colónia, o capitão J. A. Mackenzie, determinou que o costume era demasiado bárbaro e interveio em Janeiro de 1945 para impedir Olokun Esin Jinadu de levar a cabo o acto ritual para o qual se tinha preparado a vida inteira. O ritual inconsumado iria interferir com a ordem natural do mundo yoruba na medida em que o filho mais novo de Jinadu, Murana, num acto sem precedentes na história do povo yoruba, assume o papel hereditário do pai e sacrifica a própria vida. O incidente já inspirara uma peça intitulada *Oba Waja* do autor nigeriano Duro Ladipo e Soyinka tem conhecimento dela através de Ulli Beier que a edita e traduz para inglês.⁷ Soyinka faz, depois, a sua própria adaptação do acontecimento histórico, de forma a enfatizar as intemporais dimensões metafóricas e míticas, afirmando, implicitamente, a ideia de que um evento histórico é um sinal que deixa entrever algo que o transcende. A relação que a ficção tem com a realidade está fundamentalmente relacionada com o modo através do qual essa relação e essa ficção são representadas. Para Soyinka, o texto medeia a distância entre a arte e a vida de uma forma profundamente ambígua e metafórica e é precisamente nesse espaço entre a dimensão do evento histórico e a do evento literário que se forma a ideia soyinkiana de tragédia.

Quando *DKH* se inicia, o rei de Oyo está morto. Para o conduzir através da estreita passagem do abismo de transição, tal como dita a tradição, o cavaleiro do rei, Elesin Oba, deverá, na noite do funeral do rei e através de um acto de vontade, executar um suicídio ritual. O protagonista, percebemos, não encara a morte como um acto terminal, mas como um rito de passagem conducente ao mundo dos antepassados, inexoravelmente ligado, na metafísica yoruba, ao mundo dos vivos e dos ainda por nascer ("the living and the unborn"). Elesin parece estar preparado para abraçar a sua morte – antes, porém, não resiste à ideia de tomar como esposa uma jovem virgem no momento em que deveria iniciar a dança do adeus às coisas terrenas. O pedido é dirigido a Iyaloja, a mãe do mercado, que acede, relutante, ao último pedido do cavaleiro, iniciando de imediato os preparativos para uma união ritualista entre a vida e a morte.

Revoltado com aquilo que considera ser um costume bárbaro, o oficial britânico, Simon Pilkings, resolve intervir no momento em que tem conhecimento do ritual que se prepara, por forma a evitar a morte de Elesin. Olunde, o filho mais velho do cavaleiro, que, significativamente, resolvera deixar a sua terra para estudar medicina em Inglaterra, num gesto de aparente recusa em aceitar uma tradição que faria dele o novo cavaleiro do rei, regressa para conduzir as cerimónias fúnebres de seu pai. Confrontado, porém, com o fracasso do pai, assume o papel hereditário pondo termo à própria vida, numa

tentativa de restaurar a ordem cósmica que entretanto se quebrara. Num esplêndido climax da acção, as mulheres do mercado, lideradas por Iyaloja, apresentam a Elesin o corpo morto de seu filho e assistem, placidamente, ao gesto desesperado do cavaleiro do rei enquanto este se enforca com as correntes que o algemam, cumprindo, tarde demais, os ditames da tradição e da vontade comunal.

Wole Soyinka esforça-se por assegurar, na nota introdutória à peça, que *DKH* não dramatiza um choque ou confronto entre as culturas ocidental e africana. Segundo Adebayo Williams, a tarefa do dramaturgo afigura-se, porém, muito mais complexa, ao pretender mostrar como a morte extemporânea e indigna de Elesin por estrangulamento (em vez da morte ritual que lhe fora destinada) marca o declínio e a “morte” cultural de toda uma sociedade.⁸ Este não é certamente um dos aspectos mais claros na acção dramática, podendo, no entanto, ser entendido se contrastarmos duas rapsódias do Praise-Singer, uma no início, outra no final do drama: na primeira, a figura do Praise-Singer canta hinos à continuidade e soberania cultural do povo africano, mesmo face a grandes calamidades históricas como a escravatura e o colonialismo; na última, lamenta que a sua cultura se esteja a desmoronar num caos criado por estranhos. Assim, Elesin é, inicialmente, venerado como um herói cultural:

PRAISE-SINGER Your name will be like the sweet berry a child places under his tongue to sweeten the passage of food. The world will never spit it out.

ELESIN Come then, this market is my roost. When I come among the women I am a chicken with a hundred mothers. I become a monarch whose palace is built with tenderness and beauty.

PRAISE-SINGER They love to spoil but beware. The hands of women also weaken the unwary.

ELESIN This night I'll lay my head upon their lap and go to sleep. This night I'll touch feet with their feet in a dance that is no longer of this earth. But the smell of their flesh, their sweat, the smell of indigo on their cloth, this is the last air I wish to breathe as I go to meet my great forebears.

PRAISE-SINGER In their time 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 but
– Elesin Oba do you hear me?

ELESIN I hear your voice Olohun-iyó.

PRAISE-SINGER Our world was never wrenched from its true course.

(*DKH*, 10)

Mais tarde sentimos que o mesmo Elesin é acusado de trazer a tragédia à comunidade:

ELESIN I cannot approach. Take off the cloth. I shall speak my message from heart to heart of silence.

IYALOJA (moves forward and removes the covering): Your courier Elesin, cast your eyes on the favoured companion of the king. (Rolled up in the mat, his head and feet showing at either end, is the body of OLUNDE). There lies the honour of your household and of our race.

Because he could not bear to let honour fly out of doors, he stopped it with his life.

The son has proved the father, Elesin, and there is nothing left in your mouth to gnash but infant gums.

PRAISE-SINGER Elesin, we placed the reins of the world in your hands yet you watched it plunge over the edge of the bitter precipice. You sat with folded arms while the evil strangers tilted the world from its course and crashed it beyond the edge of emptiness – you muttered, there is little that one man can do, you left us floundering in a blind future. Your heir has taken the burden on himself. What the end will be, we are not gods to tell. But this young shoot has poured its sap into the parent stalk, and we know this is not the way of life. Our world is tumbling in the void of strangers, Elesin.
(DKH, 75)

A mestria com que Soyinka move a acção dramática, do primeiro ponto de orgulho cultural e calma espiritual para um nível de profundo sentimento de perda, assenta sobretudo numa cuidadosa composição de contrastes entre cenas: panos de fundo preenchidos com o mundo dos colonizadores brancos e cenas de primeiro plano com a comunidade africana colonizada. Nestas últimas, o investimento estético do dramaturgo é muito maior no que toca à caracterização, acção dramática e acima de tudo, linguagem. Soyinka presta uma atenção meticulosa aos recursos expressivos que dão vitalidade a uma mundivisão caracterizada pela alegria da vida e pela calma aceitação das contrariedades da existência, mesmo que o bem-estar, que sentimos no início da acção, se desvaneça à medida que se aproxima o seu desfecho.

O autor faz, ainda, questão de frisar, na mesma nota e de forma inequívoca, que os padrões comunicativos convencionais do teatro ocidental não são aplicáveis a *DKH*. Afirma que o problema fulcral de qualquer encenador não é centrar-se na noção de “culture clash”, mas, e citamos “the far more difficult and risky task of eliciting the play’s threnodic essence” (*DKH*, author’s note). A essência trenódica indica a centralidade da música e a sua ligação ao ritual yoruba que constitui um dos preceitos chave do famoso ensaio “*The Fourth Stage*” de Soyinka. A função da música como uma das “dominantes” da estrutura comunicativa da peça é reafirmada na última frase da nota introdutória ao texto:

Death and the King’s Horseman can be fully realised only through an evocation of music from the abyss of transition.

Em termos concretos isto significa que um entendimento das formas musicais yoruba é crucial à apreensão do significado último da peça. A transformação ritual, que se opera através da música, pode envolver, igualmente, espectáculo e metamorfose de modo considerável, relacionado com a intensa concentração de energia do indivíduo – espiritual, física e emocional. Em alguns rituais, particularmente os de cultos ancestrais, os actantes são possuídos por espíritos que se manifestam através de movimentos físicos vigorosos, danças que produzem uma “força” que se expressa na tensão que se mantém entre o controlo e o frenesim. A força ritual é energia em acção e a dança revela-se particularmente importante, não só como celebração do corpo, mas também como afirmação teatralizada do estado de transformação. Em muitos casos, os espíritos são invocados através da dança e do ritmo dos tambores. À medida que os pés do dançarino tocam o chão, o corpo expande-se e cria o seu espaço ritual, exercendo poder sobre o ambiente que o rodeia.

Associado ao ritual encontram-se, para além da música, outros elementos como as máscaras, os trajes, etc.. As linguagens tradicionais e transicionais reservadas para as ocasiões de ritual contribuem para o envolvimento sagrado de um acontecimento particular. Em muitos dos rituais africanos, o ritmo dos tambores – o instrumento musical mais significativo – é uma das forças principais que guia a acção, coordenando a dança e o canto e ajudando a invocar os poderes espirituais. A linguagem verbal torna-se, por seu turno, muito mais importante pela função ritual que exerce do que pelo seu significado literal: os cânticos de invocação, por exemplo, efectivam a aparição e a saída de um deus, enquanto os cânticos fúnebres asseguram uma passagem tranquila do espírito da pessoa morta para o reino dos antepassados. O efeito do coro, outra das características comuns de um ritual, aumenta o arquivo de formas tradicionais e quando um ritual que usa linguagens indígenas é situado no enquadramento de uma peça teatral em língua europeia, o seu efeito transcende o mero espectáculo para se assumir como uma actividade, culturalmente discreta, representada para proporcionar a continuidade do bem-estar da comunidade. As conotações de trajes e máscaras dependem, naturalmente também, do contexto e da cultura em que são usados, embora exista uma série de práticas comuns. Se o ritual é sagrado, todos os trajes e parafernália a ele associados se tornam igualmente sagrados, o que significa que não devem ser usados em tempos e espaços não-rituais. As máscaras usam-se, na sua grande maioria, para criar arquétipos e ajudar a estabelecer ligações com os antepassados; desta forma, na transformação ritual, o performer mascarado é animado pelo espírito/deus que pretende homenagear. Christopher Balme afirma a esse propósito:

The mask as a totem means that it is not just an aesthetic but is a religious cult object of considerable spiritual power for the wearer/possessor.
(1992: 186)

No drama pós-colonial, a máscara remete para um teatro cujas referências são espirituais, mas também políticas. Enquanto esconde o rosto do actor, a máscara revela o posicionamento de uma cultura, cujo significado e poder se estende muito para além do contexto da peça. Nos textos africanos contemporâneos, o uso de uma máscara ritual aponta para um distanciamento das expectativas imperiais e das influências ocidentais, enquanto se gera um certo regresso aos valores tradicionais. Afirma-se, sobretudo, a continuação de práticas religiosas indígenas apesar da influência dos missionários cristãos.

O ritual tem ainda um espaço e um tempo muito próprios. Quanto ao tempo ritual sabe-se que este difere, por exemplo, de forma significativa, do tempo teatral, podendo ser distendido ou reduzido de acordo com as exigências da narrativa; mas o ritual encerra também dimensões divinas como o tempo dos antepassados, o tempo depois da morte e até o tempo que precede o nascimento. Os movimentos que se efectuam no ritual operam como interpelações fluidas ou como rupturas que, de súbito, transportam os performers de uma situação temporal para outra. Ao acentuar diversas noções de tempo, as peças rituais situam os seus sujeitos e as suas acções no enquadramento de epistemologias não-ocidentais, escapando, assim, às sugestões teleológicas de um tempo linear.

No que concerne os espaços físicos de representação, privilegiam-se os espaços abertos que assumem uma realidade metafísica quando decorrem as festividades. É justamente a capacidade que a comunidade tem em entender esses espaços como domínio sagrado que facilita o simbolismo do ritual. Os locais típicos para a representação do drama ritual

são, por exemplo, os arrabaldes das vilas ou aldeias onde se encontram, normalmente, pequenos bosques que constituem a reserva dos deuses e dos antepassados; o mercado como centro da comunidade; as encruzilhadas, entendidas como lugares misteriosos; os locais históricos como antigos palácios ou encostas que serviram de protecção em tempos de crise e tumulto; ruas particularmente significativas pela sua importância histórica e onde normalmente se fazem as paradas *egungun*; o pátio das casas de grandes chefes de culto (as mulheres tendem a usar este espaço mais do que os homens e aí se encontram regularmente, dançando noites inteiras ao som dos tambores); as zonas costeiras, sendo a água um elemento muito importante nos rituais; etc.. Os locais específicos de representação afirmam-se de extrema importância para o drama ritual na medida em que lhe conferem autenticidade e permitem a transformação do homem ou performer numa qualquer divindade. No que diz respeito à noção popular de palco, sabemos ser esta a do espaço circular com os actores e a orquestra a serem literalmente circunscritos pelo público. Mas enquanto a forma circular é, efectivamente, a forma típica, não podemos correr o risco de generalizar, uma vez que o tipo de palco e as técnicas de representação adoptadas dependem da natureza e dos objectivos artísticos da festividade. Quando a intenção é a de mostrar um acto comunal, a tendência é usar um palco circular, mas se, por outro lado, o objectivo for o de evidenciar uma distância entre homens e espíritos ou entre o rei e a população, outros tipos de palco podem ser escolhidos. Segundo Oyin Ogunba, num estudo sobre a representação no drama ritual yoruba, verificam-se três padrões de representação, a saber, o palco circular, o palco rectangular e o palco em forma de moldura, cada um com múltiplas variantes.⁹ Os locais onde os rituais são realizados requerem, geralmente, alguma preparação. O ritual cria um espaço plástico e conceptual que pode ser muito mais simbólico que prático. Quando integrado numa peça teatral, o espaço ritual requiere, por isso, uma disjunção do espaço teatral, ou então uma reorganização do mesmo. Atentemos, por exemplo, nas observações de Rohmer acerca de uma produção da peça de Soyinka, *Death and the King's Horseman*:

[T]he conditions of a theatre in the round and the spatial integration of the foyer [generally a non-acting space] avoid the conventional and paralysing illusionism which is so easily created by the proscenium arch form.

(1994: 58-9)

Neste caso específico, deslocar a peça do espaço teatral convencional (com arco de proscénio) para o meio do público convida a um maior envolvimento por parte dos espectadores e produz um distanciamento maior entre drama e ritual. A este propósito, Soyinka afirma no ensaio "*Drama and the African World-View*":

Ritual theatre, let it be recalled, establishes the spatial medium not merely as a physical area for simulated events but as a manageable contraction of the cosmic envelope within which man – no matter how deeply buried such a consciousness has latterly become – fearfully exists.

(MLAW, 41)

O dramaturgo deixa claro que prefere um espaço circular para a representação das suas peças, argumentando que a comunidade dos espectadores poderá, assim, participar na performance de um modo mais eficaz. O tipo de resposta que o drama ritual encoraja nos espectadores não deve, no entanto, ser confundido com as convenções da participação do público no teatro ocidental. De acordo com Peter Brook, o ritual apela a um envolvimento emocional, espiritual e cognitivo entre actores e público, uma relação genuína que não tem necessariamente que ser expressa de forma explícita:

[T]he audience that answers back may seem active, but this may be quite superficial – true activity can be invisible, but also indivisible.

(1968: 144)

A cena inicial de *DKH* situa-nos num mercado, um espaço aberto com conotações semânticas muito próprias. É um importante espaço de comunicação, a quinta essência da arena pública yoruba, quíça mesmo africana. É uma área dominada pelas mulheres onde entra Elesin, o conselheiro e cavaleiro do recentemente falecido rei, cuja missão é, no espaço de algumas horas, pôr termo à sua própria vida, de forma a poder acompanhar o rei na transição para a sua nova morada. Aparece, como se refere na nota didascália, “pursued by his drummers and praise-singers. He is a man of enormous vitality, speaks, dances and sings with that infectious enjoyment of life which accompanies all his actions” (*DKH*, 9). A entrada de Elesin é, assim, marcada pela música e pela dança. Todavia, à luz da sua morte eminente “that infectious enjoyment of life” assume um estado de espírito muito peculiar. A dança e a música são, desta forma, e neste contexto, sinónimos de morte. A dança é o veículo comunicativo através do qual o protagonista se junta aos antepassados¹⁰ e Elesin manifesta a sua intenção de celebrar o momento com as mulheres do mercado:

This night I'll touch feet with their feet in a dance that is no longer of this earth.

(*DKH*, 10)

Ao longo da cena de abertura e das trocas comunicativas entre Elesin e o seu Praise-Singer assistimos a um movimento contínuo à medida que Praise-Singer conduz o protagonista no seu caminho para a morte, fortalecendo a sua resolução, avisando da existência de eventuais armadilhas e lembrando-o das suas obrigações. O debate verbal e cinésico é equilibrado; os argumentos são aduzidos, discutidos, aceites e fortalecidos através da dança, da palavra e do encantamento. O ritmo é interrompido quando Elesin introduz a história do mensageiro da morte, o pássaro Not-I:

PRAISE-SINGER (Stopped in his lyric stride): The Not-I bird, Elesin?

(*DKH*, 11)

A nota didascália é uma adição lacónica ao estilo performativo da cena, encerrando a musicalidade das trocas verbais e o ritmo do movimento que se verificara até então. O conto do pássaro Not-I representa, assim, um *tour-de-force* performativo, actuando tanto ao nível físico como musical. Uma outra nota didascália, que se revelará de extrema importância ao longo da narração que Elesin faz da história, é a seguinte:

(ELESIN executes a brief, half-taunting dance. The drummer moves in and draws a rhythm out of his steps. ELESIN dances towards the market-place as he chants the story of the Not-I bird, his voice changing dexterously to mimic his characters. He performs like a born raconteur, infecting his retinue with his humour and energy. More women arrive during his recital, including IYALOJA.)
(DKH, 11)

A expressão “brief, half-taunting dance” indica em que medida e com que subtileza os signos cinésicos conseguem comunicar na estética do movimento africano, tornando-se, neste caso, uma espécie de resposta às advertências feitas pelo Praise-Singer. Segundo Robert Farris Thompson, a resposta é, em si mesma, uma componente activa e controladora que o protagonista usa no acto performativo.¹¹ Note-se que a própria história é cantada e não contada, incorporando todas as capacidades verbais e musicais do contador de histórias tradicional.¹² À voz do protagonista juntam-se as vozes do Praise-Singer e das mulheres do mercado que constituem o coro. O recital da história da morte com “humor e energia” representa um equivalente verbal e gestual do espírito celebratório com que se encara a morte iminente de Elesin.

As especificações para a concretização da performance de Elesin contrastam com a “contracção” de que sofre o drama ocidental contemporâneo e que Soyinka tão bem teoriza no seu ensaio *“Theatre in African Traditional Cultures”*. O autor demonstra, assim, na teoria e na prática, que o moderno teatro africano não precisa seguir o caminho evolucionista do drama ocidental nem afastar-se das suas raízes tradicionais. A narrativa que é, efectivamente, dançada, cantada e mimeticamente representada por Elesin, nesta cena, estabelece um paralelo importante com o tipo de teatro que Soyinka quer apresentar. A construção linguística e retórica central, ou seja, o cognome de “Not-I” dado ao pássaro que vem como arauto da Morte constitui uma elisão da expressão mais longa “It-is-not-I-who-saw-that-bird-of-ill-omen” (em Yoruba: “kise-emi-lo-ri-eiye-iri-kuri-yen”). À medida que a questão é colocada (“Death came calling. Did you hear it?”) a cada uma das personagens referidas na narrativa de Elesin, a expressão mais longa é invocada como resposta e como uma espécie de protecção contra o “mal” – estamos, afinal, perante a recusa universal do ser humano em aceitar a inevitabilidade da morte. Simbólica e significativamente, Elesin é a única personagem que admite ter visto o pássaro, afirmando ainda tê-lo acolhido de forma hospitaleira e anunciando que, durante uma temporada, o pássaro não será ouvido nem no campo nem na cidade.

Na sequência seguinte, o protagonista exige ser vestido com ricas indumentárias com as quais as mulheres se apressam a adorná-lo:

(ELESIN stands resplendent in rich clothes, cap, shawl, etc.. His sash is of a bright red alari cloth. The women dance round him.)
(DKH, 17)

Para um público ocidental que associa a morte a trajes negros, a imagem de uma indumentária em vermelho fogo é, no mínimo, desconcertante. A cena serve para sublinhar a vaidade de Elesin e o seu compreensível e universal desejo de adiar, por algum tempo, a chegada da morte.

A presunção de que apenas ele é capaz de enfrentar o medo que todos temos da morte é igualada numa outra narrativa de Elesin, onde pretende convencer todas as outras personagens de que, em nome das forças regeneradoras da natureza, lhe deve ser concedida uma noiva na véspera do ritual sacrificial. No mesmo idioma simbólico utilizado por Elesin, Iyaloja, a mãe do mercado, acede ao seu pedido, dizendo:

The voice I hear is already touched by the waiting fingers of our departed. I dare not refuse.
(DKH, 21)

Para uma consciência céptica e agnóstica, o discurso de Elesin não passa de um embuste oportunista que tenta esconder uma luxúria gratuita sob a capa de simbólicas forças regeneradoras, sendo que na lógica do racionalismo puro nem sequer existem certezas de que a noiva conceba nessa única noite. O que o autor pretende, no entanto, demonstrar é precisamente que tal cepticismo, no contexto da dramatização da fragilidade do ritual, é redundante. A eficácia do ritual não é, ab initio, garantida; pelo contrário, radica em muitos factores que estão para além do controlo do acto em si, sendo que um desses factores reside na pré-condição de que o ritual não seja interrompido, razão pela qual devemos atentar na insistência de Soyinka quando afirma, na nota de autor, ser a intervenção do administrador britânico apenas um factor catalítico, tendo em conta a vontade dividida e em conflito do protagonista. O erro trágico de Elesin é, neste sentido, a sua consciente incapacidade de se libertar das coisas terrenas, de ser um “bode expiatório” ritual, absolutamente voluntário. O facto de o protagonista não estar completamente ajustado à ideia da sua morte iminente, levanta questões que ultrapassam os códigos culturais:

IYALOJA You wish to travel light. Well, the earth is yours. But be sure the seed you leave in it attracts no curse.

ELESIN You really mistake my person Iyaloja.

IYALOJA I said nothing. Now we must go prepare your bridal chamber. Then these same hands will lay your shrouds.

ELESIN (exasperated) Must you be so blunt? (Recovers.) Well, weave your shrouds, but let the fingers of my bride seal my eyelids with earth and wash my body.

IYALOJA Prepare yourself Elesin.

(She gets up to leave. At that moment the women return, leading the BRIDE. ELESIN's face glows with pleasure. He flicks the sleeves of his agbada with renewed confidence and steps forward to meet the group. As the girl kneels before IYALOJA, lights fade out on the scene.)

(DKH, 23)

O impacto da cena 1 assenta no desvio da estrutura normal do teatro ocidental. A cena é, do ponto de vista verbal, musical, gestual e filosófico, um encontro com o mundo yoruba e a sua estética performativa. Não obstante a evocação colorida de uma era passada, não se notam, no entanto, traços de idealização nem qualquer transposição folclórica de textos culturais; as formas de representação foram redimensionadas para criar uma estrutura ficcional que desse expressão a um iminente conflito e consequente tragédia. A transição para a cena 2, que se inicia no alpendre da casa do oficial britânico, Mr. Pilkings, é construída em torno de uma estratégia contrapontual. Parece-nos importante lembrar aqui que Soyinka exige “rapid scene changes”⁸ por forma a que o ritmo dos tambores da cena 1 seja abruptamente interrompido pela música do tango na cena 2.

A justaposição de dois códigos musicais, culturalmente distintos, carrega, naturalmente, uma variedade de associações conotativas. A música bata é tocada ao vivo e encarna um elemento flexível e vital da cultura yoruba, contribuindo, no contexto da peça, para a preparação e execução de um importante ritual comunitário. O tango, por outro lado, é uma expressão musical das incongruências fundamentais, características da presença colonial: é uma música de dança argentina, tocada mecanicamente para coloniais ingleses, em África. Em termos de espaço, o contraste também é fortemente marcado. O espaço performativo da cena 1 é o mercado, caracterizado pela sua circularidade, fluidez e pelo redimensionar constante introduzido por Elesin, o seu séquito e as mulheres do mercado. Na cena 2, a perspectiva altera-se completamente: o público é confrontado com uma perspectiva linear e frontal. Soyinka parece criar aqui uma espécie de barreira entre acção e público e, tal como a personagem do polícia Amusa, os espectadores não conseguem passar além do alpendre. Este contraste entre dois tipos de espaço teatral tem uma função quase programática: por um lado, a circularidade, multifuncionalidade do teatro africano; por outro, as estruturas fixas do proscénio ocidental que coloca o espectador numa posição de voyeur, olhando para o “espaço da culpa” como Roland Barthes o classificou.¹³ Estruturalmente, a cena circula em torno de três tipos diferentes de texto – o verbal, o visual e o acústico – e das dificuldades de comunicação intercultural que podem invocar. O primeiro texto é visual e manifesta-se na aparição do casal Pilkings em trajes *egungun*.¹⁴ Ao longo da cena torna-se claro, mesmo para um espectador sem qualquer conhecimento da cultura yoruba, que o traje que os Pilkings vestem é um texto cultural; representa um determinado conjunto de signos que se altera consoante a pessoa que o veste e o contexto no qual é utilizado. As mensagens que transmite podem, assim, ser radicalmente diferentes. A funcionalidade do traje *egungun*, potencialmente perigoso (na cultura yoruba pensa-se que será perigoso ou mesmo fatal tocar um *egungun*) e usado como um enfeite de baile de máscaras não evidencia apenas a ignorância, por parte do casal Pilkings, do seu valor cultural, como é também uma concretização visual da política colonial em quebrar e destruir alguns dos cultos africanos. Sabemos, mais tarde na peça, que os trajes foram confiscados durante a prática de um culto e os respectivos praticantes presos. A mudança de atitude em relação às crenças tradicionais, por parte dos próprios nativos, é já visível nas diferentes reacções de Amusa e Joseph e no tipo de leitura que fazem de uma situação semiótica, particularmente, confusa. No caso do Sargento Amusa, Soyinka estabelece a diferença, muito subtilmente, na abertura da cena:

[T]he figure of a 'Native Administration' policeman emerges and climbs up the steps onto the verandah. He peeps through and observes the dancing couple, reacting with what is obviously a long-standing bewilderment. He stiffens suddenly, his expression changes to one of disbelief and horror. In his excitement he upsets a flower-pot and attracts the attention of the couple. They stop dancing.

(DKH, 24)

A expressão “long standing bewilderment” refere-se, claramente, à perplexidade com que Amusa encara as actividades recreativas do seu superior hierárquico. Nesse momento, contudo, a personagem ainda só consegue vislumbrar figuras de sombra. A mudança para a expressão “disbelief and horror” indica que ele reconheceu que ambas as figuras usavam o traje *egungun*, uma vestimenta que oculta totalmente a pessoa que o usa. A irritação consequente de Pilkings, com aquilo que considera ser uma reacção inexplicável por parte de um muçulmano, acaba por sublinhar os conceitos esquematizados dos europeus no que diz respeito à religião:

PILKINGS (...) Come on Amusa, you don't believe in all this nonsense do you? I thought you were a good Moslem.
(DKH, 24)

As conversões religiosas, no contexto africano, nem sempre significavam uma exclusão ou uma negação radical das crenças indígenas, resultando, em vez disso e frequentemente, na coexistência de sistemas de crença ou mesmo em sincretismo em grande parte dos casos.¹⁵ Convertido ao islamismo, ou não, Amusa está perfeitamente consciente das implicações negativas na utilização errada do traje *egungun*.

AMUSA Mista Pirinkin, I beg you, take it off. Is not good for man like you to touch that cloth.
(DKH, 24)

A sua recusa em participar o iminente suicídio ritual de Elesin na presença do traje faz, deste modo, todo o sentido no enquadramento da cultura tradicional yoruba, uma vez que o ritual e a sociedade *egungun* fazem parte do mesmo sistema cultural:

AMUSA 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. Please, sir, I go and come back.
(DKH, 25)

O servente Joseph, no entanto, faz uma leitura diferente do uso da vestimenta, e afirma:
JOSEPH Oh no, master is white man. And a good Christian. Black man juju can't touch master.
(DKH, 29)

As diferentes reacções apontam para dois processos de conversão distintos, o islamismo e o cristianismo. Enquanto o primeiro resultava frequentemente num realinhamento de crenças com as práticas indígenas, o cristianismo, pelo menos no período inicial de zelo missionário, combatia as crenças tradicionais e criava uma situação de mútua exclusão. Em suma, o traje *egungun* é um texto cultural (icónico e simbólico) e um signo altamente complexo, capaz de transmitir mensagens contraditórias em virtude dos diferentes códigos receptivos e respectivos contextos. Em termos de iconicidade constitui, naturalmente, um signo teatral e, no contexto ficcional da peça, a função icónica permanece intacta e válida para todas as personagens, embora de forma diferente, o que, de algum modo, sublinha a tese defendida por Umberto Eco, para quem não existe iconicidade pura, sendo os ícones frequentemente apreendidos na base de informação culturalmente definida e convencionada.¹⁶

Para espectadores sem qualquer conhecimento da cultura yoruba, a presença de personagens em traje *egungun* não suscita, à partida, ligações a nenhum modelo cultural definido. A primeira interpretação do que se passa em cena situa-se ao nível do signo, isto é, a leitura é feita a um nível convencional e permanece dessa forma até surgir mais informação colateral, o que acontece no decorrer da cena. O traje constitui também um indicio de uma certa contiguidade entre o seu aspecto icónico e a encarnação de poderes sobrenaturais, pelo menos para o Sargento Amusa. Para esta personagem, a presença de um *egungun* não se resume apenas a um símbolo de perigosos poderes sobrenaturais, mas indica directamente que os mesmos se encontram presentes no local. O exemplo demonstra que é difícil isolar uma única função semiótica dominante e que a interpretação varia dependendo do receptor da informação.

O segundo texto cultural chave, cuja presença se sente em cena, é o ritmo dos tambores. Do mesmo modo que o traje *egungun*, também o som dos tambores veicula uma mensagem culturalmente específica, embora contraditória, dependendo mais uma vez de quem a ouve e interpreta. Em primeiro lugar, o som transmite uma informação literalmente verbal, ou mais especificamente, paralinguística. Os tambores yoruba conseguem imitar os padrões tonais da linguagem e, assim, comunicar icónica e simbolicamente diferentes mensagens. Para uma audiência ocidental, o som dos tambores tem, provavelmente, o mesmo significado que para a personagem Jane Pilkings quando esta afirma:

JANE I thought all bush drumming sounded the same.

(DKH, 27)

Intrigados com o contínuo som dos tambores, Jane e Mr. Pilkings pedem ao servente Joseph que interprete a mensagem, mas este também se encontra confuso pois ouve mensagens contraditórias:

JOSEPH Madam, this is what I am trying to say: I am not sure. It sounds like the death of a great chief and then, it sounds like the wedding of a great chief. It really mix me up.

(DKH, 30)

O que o servente ouve é inteiramente coerente se lembrarmos os acontecimentos da cena 1. De Osugba, o local sagrado de culto dos yoruba, Joseph ouve o anunciar da morte do cavaleiro do rei, enquanto do espaço do mercado se ouvem os tambores do séquito de Elesin anunciando o seu casamento. Esta confusão acústica não deixa de ser significativa para os acontecimentos trágicos que se adivinham. A acção de Pilkings, ao prender Elesin e impedindo-o de cumprir o ritual, tem por base uma interpretação errada da mensagem escrita de Amusa:

PILKINGS Amusa's report. Listen. 'I have to report that it come to my information that one proeminent chief, namely, the Elesin Oba, is to commit death tonight as a result of native custom. Because this is criminal offence I await further instruction at charge office. Sergeant Amusa'.

(DKH, 26)

Pilkings interpreta a expressão “commit death” como assassinio; e embora o mal-entendido seja posteriormente corrigido, a própria mensagem sublinha o potencial de mal-entendidos culturais inerentes ao sistema da administração colonial inglesa, que dependia da interpretação “nativa” de informação para levar a cabo as suas decisões, exercendo, assim, apenas uma governação indirecta. É precisamente a confusão verbal e acústica das mensagens que chegam até Pilkings que o levam a tomar a decisão de interferir nos assuntos da comunidade yoruba. A cena 3 constitui, provavelmente, o exemplo mais marcante do uso que Soyinka faz da poética teatral africana. É uma cena completamente dominada por signos cinésicos: encontramos a arte africana em movimento (os movimentos das mulheres do mercado são fluidos em contraste com a atitude hirta dos policiais que lutam por preservar o seu estatuto e a sua dignidade); a palavra exerce igualmente um grande poder, no momento em que as raparigas do mercado humilham os oficiais da polícia e aquando do tour-de-force retórico de Elesin, quando este se prepara para a morte. Nesta sequência da peça, o som dos tambores constitui um texto cultural perfeitamente coerente (onde todos os códigos e signos fazem sentido) à medida que guia os passos de Elesin na sua dança de transe, uma forma performativa associada à religião yoruba. O dançarino em transe, ou de acordo com a formulação do próprio Soyinka em “*The Fourth Stage*”, o “*possessed lyricist*”, é o porta-voz do drama trágico yoruba e o intermediário entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos:

H[is [the possessed singer's] somnambulist 'improvisations' – a simultaneity of musical and poetic form – are not representations of the ancestor, recognitions of the living or unborn, but of the no man's land of transition between and around these temporal definitions of experience.

(MLAW, p.148)

Soyinka já havia analisado a teatralidade inerente ao transe espiritual em peças anteriores como *Kongi's Harvest*, *The Road*, *The Trials of Brother Jero*, de uma perspectiva satírica. A dança de transe de Elesin constitui, porém, a expressão mais séria deste fenómeno, em toda a obra soyinkiana. A descrição exacta dos movimentos de Elesin reflectem princípios estéticos, definidos culturalmente:

ELESIN (...) *His dance is one of solemn, regal emotions, each gesture of the body is made with a solemn finality. The women join him, their steps a somewhat more fluid version of his.*

(DKH, 41)

Esta breve passagem contém uma série de categorias estéticas delineadas por Robert Farris Thompson em *African Art in Motion: Icon and Act*, tais como “*Vital Aliveness*” (“the dancer must import equal life, equal autonomy, to every dancing portion of his frame”); e “*Call and Response*”, neste caso uma relação harmoniosa entre líder e coro.¹⁷ A cena termina com uma nova alusão às categorias estéticas:

(ELESIN's dance does not lose its elasticity but his gestures become, if possible even more weighty. Lights fade slowly on the scene.)

(DKH, 45)

A transição para a cena seguinte efectua-se, precisamente, com a mesma intenção de realçar o contraste que ocorrerá da primeira para a segunda cena. Estamos novamente perante um severo contraste ao nível visual, acústico e cinésico. Desta feita, não é tanto um choque de culturas que se apresenta em termos teatrais, mas antes a justaposição de duas culturas ocupando o mesmo espaço geográfico, microcosmos culturais radicalmente diferentes. A nota didascália que abre a cena 4 diz apenas “A Masque”. O tom lacónico lembra as notas didascálias do drama isabelino e do drama jacobita. O baile de máscaras, na Residência, apresentando “a far flung but key imperial frontier” estabelece associações com os interlúdios da corte no início do século XVII. Não parece ser, portanto, por acaso que o convidado de honra, o Príncipe de Gales, e a sua comitiva estejam vestidos “in seventeenth century European costume” (DKH, 145). Como género, as “court masques” eram, tal como o nome indica, apanágio exclusivo da realeza e frequentemente bajulador para com as figuras reais que se encontravam entre o público. Elementos como as máscaras, os disfarces, a dança e a opulência flamejante são introduzidos, a vários níveis de concretização, no baile de máscaras que ocorre na cena 4. O próprio ritual de apresentações constitui o equivalente europeu à dinâmica da dança de transe de Elesin, literalmente dançando ao encontro da sua morte, em prol do bem da comunidade. Mr. e Mrs. Pilkings exibem o traje *egungun*:

They demonstrate the dance steps and the guttural sounds made by the egungun, harass other dancers in the hall, MRS PILKINGS playing the ‘restrainer’ to PILKINGS’ manic darts.

(DKH, p.46)

O simbolismo de *egungun* é adulterado e degradado, não só no traje em si, como nos sons e movimentos. É uma blasfémia que se exerce sobre o que há de mais sagrado na representação *egungun*, tornando-se, às mãos dos europeus, mera curiosidade exótica. No entanto, a cena não realça somente o acto que adultera a cultura yoruba. Através de uma série de incongruências, nas quais significado e significante se mantêm deliberadamente afastados, o dramaturgo faz notar a mistura heterogénea de elementos culturais e estéticos que constituem a cultura europeia, no contexto nigeriano: um monarca, trajado à moda do século XVII, dança uma valsa vienense, desafinadamente tocada por músicos africanos, dirigidos por um maestro de raça branca. O efeito de *Verfremdung* permite a Soyinka mostrar ao público uma perspectiva etnográfica.

A localização da cena final na cave da Residência constrói um campo semiótico bastante complexo. É-nos dito que servia para manter os escravos que aguardavam ser transportados para outras paragens. Desta forma, o encarceramento de Elesin representa não só uma intervenção colonial na vida e rituais indígenas como concede ao espaço um significado histórico: a presença europeia em África, particularmente no que diz respeito à escravatura e à exploração económica. O clímax da cena e da peça – a entrada das mulheres do mercado carregando o corpo morto de Olunde – tem grandes semelhanças com a Antígona no uso da *anagnorisis* e no choque do reconhecimento. O mecanismo dramático ocidental é igualado por um texto cultural yoruba – o cântico “Ale, le, le” que as mulheres entoam até ao final da tragédia. O cântico comunica a grave ruptura que se operou na tradição yoruba e não há, com efeito, nada de catártico ou benéfico nas mortes de Olunde e Elesin, na medida em que se desperdiçou uma vida, enquanto a outra encontrou a morte no tempo e nas condições erradas. Iyaloja afirma, dirigindo-se a Pilkings:

IYALOJA (...) The gods demanded only the old expired plantain but you cut down the sap-laden shoot to feed your pride.
(DKH, p.76)

Usando a mesma imagem, o Praise-Singer coloca a catástrofe numa perspectiva histórica:

PRRAISE-SINGER Elesin, we placed the reins of the world in your hands yet you watched it plunge over the edge of the bitter precipice. You sat with folded arms while evil strangers tilted the world from its course and crashed it beyond the edge of emptiness – you muttered, there is little that one man can do, you left us floundering in a blind future. Your heir has taken the burden on himself. What the end will be, we are not gods to tell. But this young shoot has poured its sap into the parent stalk, and we know this is not the way of life. Our world is tumbling in the void of strangers, Elesin.
(DKH, p.75)

A peça finaliza com o cântico das mulheres lamentando, não só a morte desnecessária de Olunde, mas também a ruptura da importante ligação entre os três mundos *yoruba* (the living, the dead and the unborn). Por extensão, o texto cultural representa também a disrupção de uma tradição e das respectivas práticas culturais. Significativa e simbolicamente, os momentos finais são inteiramente regidos por textos culturais do mundo *yoruba*:

IYALOJA (...) Child.

(The girl takes up a little earth, walks calmly into the cell and closes ELESIN's eyes. She then pours some earth over each eyelid and comes out again.) Now forget the dead, forget even the living. Turn your mind only to the unborn. (She goes off, accompanied by the BRIDE. The dirge rises in volume and the women continue their sway. Lights fade to a black-out.)
(DKH, p.76)

Como vimos, *DKH* divide-se, tal como as tragédias clássicas do ocidente, em cinco cenas (equivalente a cinco actos) e ocorre num período de vinte e quatro horas. A base é ritualista e comunal; a linguagem é metaforicamente poética e acompanhada por música, dança e mímica, criando uma atmosfera de mistério e deslumbramento. Os efeitos cumulativos de todos os elementos definem um cosmos que compreende a natureza, a sociedade humana e o reino divino. O desconcerto e a hesitação do protagonista, a sua coragem e derrota inevitável, indicam uma crise, um confronto e uma transformação de valores, trespassados por um tempo que oscila perpetuamente num momento antifonal. No final o reverso da peripeteia e da *anagnorisis* ocorrem ao mesmo tempo, tal como no Rei Édipo de Sófocles. A caracterização do protagonista também é clássica. A peça regista a relação recíproca que se estabelece entre o carácter do herói e o seu destino. O erro trágico de Elesin não decorre, pois, de qualquer vício ou depravação, mas da *harmatia* (erro de julgamento) um sinal da fraqueza da sua vontade. Não obstante ser o auto-sacrifício um motivo recorrente nas tragédias *soyinkianas*, o sacrifício de Elesin representa a confirmação implícita de uma ordem na qual o ser individual existe, na sua integridade, apenas enquanto parte de um todo; afinal, os grandes enredos trágicos sempre determinam o carácter trágico dos protagonistas. Parafraseando a personagem Joseph em *DKH*, Elesin existe apenas para morrer; não tem qualquer poder de escolha, apesar de a peça deixar implícita a ambiguidade inerente ao seu papel.¹⁸

E a interferência do oficial britânico desafia, fundamentalmente, tudo aquilo que o ritual representa, ou seja, a defesa do indivíduo enquanto elemento regenerador da comunidade. O dilema de Elesin é, assim, simultaneamente individual e colectivo, social e pessoal, consequência da necessidade de preservação da ordem em face da mudança.¹⁹ Tal como o próprio protagonista sugere no início da peça (*"My will has outlept the conscious act"*, 18), o erro trágico reside no facto de ter privilegiado a sua satisfação pessoal (casar com uma jovem virgem no dia destinado ao seu ritual de suicídio) em detrimento das determinações sociais, resultando numa queda inevitável, consequência directa da convergência de forças que actuam dentro e fora do domínio da vontade, conspirando para reforçar os medos subliminais que confrontam todos os heróis trágicos. Numa confissão magnífica perto do final da peça, Elesin Oba afirma ter cometido *"the awful treachery of relief"*:

*What were warnings beside the moist contact of living earth between my fingers?
What were warnings beside the renewal of famished embers lodged eternally in
the heart of man. But even that, even if it overwhelmed one with a thousandfold
temptations to linger a little while, a man could overcome it. It is when the alien hand
pollutes the source of will, when a stranger force of violence shatters the mind's calm
resolution, this is when a man is made to commit the awful treachery of relief, commit
in his thought the unspeakable blasphemy of seeing the hand of the gods in this alien
rupture of this world.*

(DKH, 69)

Esta ambiguidade na acção, reflectida na ambiguidade de uma linguagem figurativa e de uma estrutura mítica, permite que o sistema metafísico permaneça flexível, fluido e maleável, com uma subtilíssima lógica interna. O rito de passagem do cavaleiro serviu para, durante séculos, se reconstituir um círculo cultural invisível, reafirmando, desse modo, a ordem do mundo yoruba. A indumentária do ritual, a linguagem metafórica, a elegia do Praise-singer, a dança de morte de Elesin – permanecem inalteráveis, na medida em que a memória os refaz de geração em geração.

Em suma, a tragédia soyinkiana envolve noções fundamentalmente diferentes das que estão na origem da tragédia do indivíduo definidas por Aristóteles e, na sua essência, reiteradas por Hegel e Nietzsche. Soyinka evoca uma tragédia da comunidade, um sentido trágico que assenta numa dialéctica entre ordem e justiça retributiva e regeneradora. A relação que o indivíduo sustenta com este processo, a sempre problemática relação entre a ordem da comunidade e o auto-sacrifício do protagonista, cujo papel é definido pela sua própria vontade em actuar, forma o centro do drama de Soyinka e da concepção da missão do artista na sociedade. Os protagonistas do autor representam a vontade da comunidade e até os momentos distintamente mais individuais servem o bem comum. No ensaio *"Drama and the Revolutionary Ideal"*, Soyinka escreve:

*Morality for the Yoruba is that which creates harmony in the cosmos, and reparation
for disjunction within the individual psyche cannot be seen as compensation for the
individual accident to that personality. Thus it is that good and evil are not measured
in terms of offences against the individual or even the psychical community, for ...
offences even against nature may in fact be part of the exaction by deeper nature from
humanity of acts which alone can open up the deeper springs of man and bring about a*

constant rejuvenation of the human spirit. Nature in turn benefits by such broken taboos, just as the cosmos by the demand made upon its will by man's cosmic affronts. Such acts of hubris compel the cosmos to delve deeper into its essence to meet the human challenge. Penance and retribution are not therefore aspects of punishment for crime but the first acts of a resumed awareness, an invocation of the principle of cosmic adjustment.
(1975: 68-69)

É esta desintegração e subsequente restabelecimento da vontade do protagonista que distingue a visão trágica de Soyinka da visão ocidental. Há, deste modo, algo de funcional e de colectivo na estética africana e *DKH* representa, no final, uma estrutura mítica de reconciliação. Numa entrevista concedida a Nancy Marder em Julho de 1979, Soyinka finalizava, esclarecendo acerca da natureza da tragédia:

*Great tragedy is a cleansing process for the health of the community. Tragic theatre is a literal development of ritual. It is necessary for balancing the aesthetic sensibilities of the community. Tragedy is a community event. It is the acting out of the neuroses, the recoveries, within a community. It does not just involve a single individual.*²⁰

O poder da moderna parábola dramática, tal como nos é apresentada pelos maiores dramaturgos do século XX – Eugene O'Neill, Bertolt Brecht, Jean Genet, Peter Weiss, Derek Walcott, John Arden, Brian Friel, Caryl Churchill e, naturalmente, Wole Soyinka – deriva do consciente desdobramento dos idiomas e técnicas performativas no sentido de explorar, e talvez compreender, as ramificações existenciais e sociais das contradições históricas e estruturais do nosso mundo e do nosso tempo. Neste sentido, a proeza de *DKH* reside na utilização, extremamente engenhosa, da problemática do ritual por forma a criticar, simultaneamente, o colonialismo e a resistência indígena e nacionalista que suscitou, realçando o impacto que ambos os fenómenos tiveram sobre as complacências sociais e existenciais das principais personagens da peça. No final, nenhuma dessas personagens – Elesin Oba, Iyaloja, Olunde, Simon e Jane – permanece incólume, nem após a interrupção do ritual que asseguraria a passagem de Elesin Oba para o mundo dos antepassados, nem depois da reactivação dessa passagem ritual pelo suicídio de Olunde. Pela manipulação de uma convincente dialéctica, Soyinka usa a futilidade da interrupção forçada do ritual para expor um momento conjuntural no drama do imperialismo e nas resistências que gerou, um momento que produziu ramificações e consequências que nem colonizadores nem colonizados anteciparam. Pelo lado dos colonizadores, quase tudo o que a personagem Pilkings faz ou diz, subverte e nega os valores liberais e humanistas, na base dos quais diz actuar para impedir o suicídio ritual de Elesin. E no decurso da acção dramática, percebemos que essa mesma personagem representa um poder social que é praticamente tão feudal e tão regido por códigos cerimoniais, construídos em torno de valores aristocrata-patriarcais pré-modernos, como os da cultura dos colonizados sobre os quais governa. Pilkings não atribui, efectivamente, qualquer valor às vidas daqueles a quem, presumivelmente, ensina o respeito pelo valor da existência humana e é, apenas, motivado a intervir no suicídio de Elesin Oba porque o acto ritual ultrapassa e confunde as esferas da sua autoridade político-administrativa secular.

À luz da leitura dos conflitos essenciais da peça, Olunde constitui, aparentemente, o último reduto da autoridade e hegemonia com a qual Pilkings contaria para perpetuar a governação colonial. No entanto, a morte de Olunde subverte completamente as dicotomias brutais do secular e do sagrado, da racionalidade instrumental e do pensamento mítico, na base da mais servil das fundações epistémicas da autoridade colonial. Olunde é, por outro lado também, a esperança de Elesin numa acção redentora que coloque o seu filho contra Pilkings e contra o poder social opressivo que este representa, o que nos é revelado no seguinte diálogo que ocorre entre Pilkings e Elesin Oba, quase no final da peça:

PILKINGS Your son does not take so gloomy a view.

ELESIN You are dreaming now, white man? Were you not present at the reunion of shame? Did you not see when the world reversed itself and the father fell before his son, asking forgiveness?

PILKINGS: That was in the heat of the moment. I spoke to him and ... if you want to know, he wishes he could cut out his tongue for uttering the words he did.

ELESIN No. What he said must never be unsaid. The contempt of my son rescued some thing of my shame at your hands. You have stopped me in my duty but I know now that I did give birth to a son. Once I mistrusted him for seeking the companionship of those my spirit knew as enemies of our race. Now I understand. One should seek to obtain the secrets of his enemies. He will avenge my shame, white one. His spirit will destroy you and yours.

(DKH, 63)

A ironia dramática desta cena é, no final, devastadora para ambos os lados, porque enquanto este diálogo se desenrola, Olunde retoma o ritual interrompido e comete o suicídio no lugar do pai. Talvez seja, porém, demasiado simplista ver aqui a corrosividade da ironia dramática como afectando igualmente colonizador e colonizado uma vez que, tal como referimos anteriormente, a subversão das fundações epistémicas da autoridade colonial é uma das consequências do trágico acto de Olunde, o que desfaz qualquer intenção interpretativa que pretenda ver uma equivalência entre as pretensões e contra-pretensões históricas e ideológicas de colonizadores e colonizados. A morte de Olunde tem, no contexto da peça, várias leituras possíveis: estéticas, religiosas, culturais e sobretudo políticas. David Moody, por exemplo, considera a acção correctiva de Olunde como uma espécie de recuperação da performance ritual e, consequentemente, do poder cultural:

Olunde is "actor" in both senses of the Word: here we see performance as politics. Finally, he is also "activist"; his death, senseless from the logic of the colonizer's economy, is literally pure "play": a bodily sign of a culture's refusal to die. From the Pilking's point of view, Olunde's death is a great waste; they had invested so much education in him! However, Olunde understands the importance of the sign; and performs, quite physically, the reappropriation of his society's rites, and rights of passage: (1991: 100)

O facto de a morte de Olunde não ocorrer em palco não diminui o impacto do movimento ritual nem das respectivas ramificações políticas. Há, aliás, na acção, evidências amplas que sugerem a importância de que são investidos os vários rituais yoruba: os trajes, as palavras do Praise-Singer, os preparativos da comunidade, o início da dança de transe de Elesin, o corpo morto de Olunde, tudo, enfim, é apresentado em palco de forma inequívoca.

Os parâmetros temporais e espaciais do ritual estendem-se, com efeito, muito para além dos do drama. Soyinka foi o primeiro dramaturgo a incorporar elementos como a música, o canto, a dança e as procissões africanas num teatro falado em língua inglesa. No clímax do drama trágico, o significado ritual é transmitido não através do diálogo, mas da música e da dança.²¹ O espaço constitui, como já vimos, outra cambiante de peso quando se trata de teatro ritual:

The concern of ritual theatre in this process of spatial definition which precedes (...) the actual enactment must therefore be seen as an integral part of man's constant efforts to master the immensity of the cosmos with his minuscule self. The actual events which make up the enactment are themselves, in ritual theatre, a materialisation of this basic adventure of man's metaphysical self Theatre then is one arena, one of the earliest that we know of, in which man has attempted to come to terms with the spatial phenomenon of his being.

(MLAW, 40)

Soyinka lamenta, em seguida, o facto de o desenvolvimento tecnológico e a evolução da sensibilidade técnica terem alterado a ideia de espaço teatral, retraindo-o:

Steadily contracted into purely physical acting areas on a stage as opposed to a symbolic arena for metaphysical contests.

(MLAW, 40)

O que nos parece, contudo, mais relevante nos comentários do autor é o propósito subjacente ao enorme espaço ritual:

The stage is created for the purpose of that communal presence which alone defines it (...); so, for this purpose, the stage becomes the affective, rational and intuitive milieu of the total communal experience, historic, race-formative, cosmogonic.

(MLAW, 43)

No “palco ritual”, criado pela comunidade tendo em vista o seu bem-estar espiritual, o actor não representa o indivíduo, mas a comunidade; e nesse espírito, Soyinka lamenta, mais uma vez, que a herança deixada pelo ritual à arte trágica se dissipe progressivamente:

In the symbolic disintegration and retrieval of the protagonist ego is reflected the destiny of being. This is ritual's legacy to later tragic art, that the tragic hero stands to his contemporary reality as the ritual protagonist on the edge of transitional gulf; alas, the evolution of tragic art in the direction of the specific event has shrunk its cosmic scope, however closely the hero approaches the archetypal. And its morality has become a mere extraction of the intellect, separated from the total processes of being and human continuity.

(MLAW, 36)

O dramaturgo considera que a forma trágica esteve sempre presente no drama ritual e adianta que as histórias rituais dos deuses – apresentando a progressão do conflito à restituição, depois de superado o sofrimento – constituem modelos para os enredos

trágicos da suas peças. A restituição final na estrutura formal da tragédia yoruba resulta sempre benéfica para a comunidade, embora isso nem sempre signifique uma evolução positiva do protagonista. O benefício social, desígnio central da tragédia yoruba, constitui o eixo sobre o qual a forma trágica se consoma. Daí o critério do bem comum se afigurar como o princípio mais significativo, de acordo com o qual este tipo de drama se situa no contexto de outras tradições do drama trágico. Na construção da sua teoria dramática, Soyinka usa os modelos yoruba e ocidental, estabelecendo criativas comparações entre ambos, o que evidencia a originalidade de um drama trágico vital aos tempos modernos. Evoca, para isso e frequentemente, os modelos dos gregos e de Shakespeare, considerando-os relevantes para o entendimento da dramatização da experiência trágica. Soyinka não deixa, contudo, de apontar as diferenças fundamentais entre ambas as mundivisões – distinções que afectam profundamente o tipo de teatro que emerge da tentativa da junção das duas.

Ao contrário do que acontece na tragédia grega, em que os deuses controlam as resoluções, no universo trágico de Soyinka, as resoluções estão nas mãos dos protagonistas que se submetem a severas provas para testar a sua vontade de sobrevivência e emergir do sofrimento através da força dessa mesma vontade humana. Soyinka parte, no entanto, do princípio de que o protagonista é um ser humano excepcional e de que o sopro de Ogun inspira as suas acções. Em *Myth, Literature and the African World*, Soyinka estabelece uma linha de ligação entre a tragédia grega e a tragédia shakespeariana:

This is the ethical basis of Greek tragedy, not as it began in the ritual tragodia but as it developed through the pessimistic line of Aeschylus to Shakespeare's.

*'As flies to wanton boys, are we to the gods; / They kill us for their sport' (King Lear)
The psychological base – 'the tragic flaw' in the hero – was a later refinement;
Oedipus the Innocent remained the ethical archetype of Greek tragedy.
(MLAW, 14)*

De entre as tragédias shakespearianas, *King Lear* é a que mais impressiona o dramaturgo nigeriano.²² No entanto, e muito embora seja nessa peça de Shakespeare que Soyinka descobre o que diz ser o atributo fundamental de toda a verdadeira tragédia, independentemente de onde esteja geograficamente situada ("the most fundamental attribute of all true tragedy, no matter where geographically placed")²³ a mesma não propõe, tal como acontece na tragédia yoruba, o bem-estar da comunidade no final da acção trágica. Não obstante, *King Lear* permanece um dos dramas trágicos mais significativos da tradição ocidental:

*Such is the spatial architecture of the play that the specialised world of cronies, villains, principles of inheritance and courtly protocol becomes accessible to and paralleled by whatever world the audience inhabits, with its own laws norms and values.
(MLAW, 50)*

A concepção de tragédia formulada por Wole Soyinka aponta para dois aspectos da ordem moral yoruba: em primeiro lugar, a coexistência do bem e do mal manifesta-se no drama através de um paralelo estabelecido entre essas forças e a natureza dupla de Ogun:

[G]ood and evil are not measured in terms of offences against the individual or even the physical community, for there is knowledge from within the corpus of Ifa oracular wisdoms that a rupture is often simply one aspect of the destructive-creative unity, that offences even against nature may be part of the exaction by deeper nature from humanity of acts which alone can open up the deeper springs of man and bring about a constant rejuvenation of the human spirit. Nature in turn benefits by such broken taboos, just as the cosmos does by demands made upon its will by man's cosmic affronts. Such acts of hubris compel the cosmos to delve deeper into its essence to meet the human challenge. Penance and retribution are not therefore aspects of punishment for crime but the first acts of a resumed awareness, an invocation of the principle of cosmic adjustment.

(MLAW, 156)

O segundo aspecto realça o facto de a ordem moral estar integralmente ligada ao processo natural, e não a uma codificação ética do bem e do mal imposta externamente. Em termos práticos é essa ordem que regula a sociedade:

Where society lives in a close inter-relation with Nature, regulates its existence by natural phenomena within the observable processes of continuity – ebb and tide, waxing and waning of the moon, rain and drought, planting and harvest – the highest moral order is seen as that which guarantees a parallel continuity of the species.

(MLAW, 52)

Um código de conduta baseado no funcionamento da natureza é mais forte para um povo que vive em relação estreita com o seu semelhante e com a própria natureza, de forma que qualquer acto individual afecta toda a comunidade. Para Soyinka, um dos factores cruciais no drama trágico é, segundo as suas próprias palavras, aquela profunda catarse comunal, reconhecida como um dos fins da acção trágica (“that profound communal catharsis which is one of the acknowledged ends of tragic action, MLAW, 55). Este propósito primário de catarse é possível a qualquer público, em qualquer parte do mundo, porque, tal como o demonstrou o dramaturgo na discussão sobre King Lear, o verdadeiro drama trágico evoca um mundo hermético, autónomo, coeso e imune a convenções e valores externos (“neutral to exterior mores and values”, MLAW, 55). E o drama não comunica, como já vimos, apenas através da linguagem, havendo todo um código de sentido presente no ritmo, no movimento, nas harmonias tonais que instantaneamente criam o seu território de realidade.

A crise que se instala na acção da peça resulta, como explicámos, da interrupção abrupta do suicídio ritual do protagonista, um momento de tensão dramática que adquire tanto mais significado pelo facto de Soyinka se ter baseado num acontecimento histórico real. Torna-se imperativo, portanto, delinear o substrato ideológico na base do ritual em *Death and the King's Horseman*, ou seja, a “narrativa” colectiva que, simbolicamente, representa e as implicações do dramaturgo em todo o processo de construção. Fazer isso implica, necessariamente, indagar sobre o inconsciente político, na expressão de Freud e Jung, por trás do texto social que *Death and the King's Horseman*, efectivamente, é.²⁴

O conceito freudiano de repressão, isto é, o mecanismo específico através do qual tanto indivíduos como sociedades tentam suprimir verdades hostis e intoleráveis como estratégia para retrair ou adiar um confronto com a realidade, prefigura a teoria do inconsciente político. Fredric Jameson, um influente marxista americano, é, nos tempos modernos, o teórico que melhor define esta complexa questão. Com base em fontes que incluem nomes como Levi-Strauss, Freud, Foucault, Greimas, Lyotard e Althusser, Jameson apresenta, na sua obra *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, uma tese rigorosa e sustentada da interpretação política de todas as obras de arte. Defende que a narrativa não é senão um mecanismo específico através do qual a consciência colectiva, expressa pela palavra do artista, reprime severas contradições históricas e daí a tarefa da crítica ser, em última análise, a de confrontar o inconsciente político da narrativa com o real. Duas questões importantes emergem da teoria de Fredric Jameson: em primeiro lugar, atribui-se à narrativa uma função colectiva, pelo que o ensaísta sustenta não podermos imaginar uma história ou o seu narrador sem, simultaneamente, imaginarmos a sociedade em que se insere. Em segundo lugar, Jameson afirma que a repressão das verdades desconfortáveis não é apenas apanágio das classes hegemónicas, servindo também aos oprimidos como estratégia de sobrevivência. A dívida de Jameson para com o grande ensaio de Levi-Strauss, *"La Structure des Myths"*, parece-nos óbvia. Nele o autor francês enuncia a tese de que o artefacto cultural das pinturas faciais dos Índios Caduveo se assume como a resolução simbólica de uma contradição real, um recurso para se manter ao nível do plano imaginário, um dilema intolerável e concreto – neste caso, a contradição inerente a uma sociedade rigidamente hierárquica. Igualmente notória a influência, em Jameson, da celebrada definição de ideologia de Althusser:

[T]he imaginary representation of the subject's relationship to his or her real conditions of existence.

(1971: 132)

Deste modo, tanto para Althusser como para Jameson, a ideologia afigura-se como um fenómeno trans-histórico e trans-social:

[N]ot just mystification (that is something that obscures the real relations of things in the world) but essential mystification; one could not imagine a human society without it.

(JAMESON 1981: 83)

Ambos os críticos abriram novas fronteiras à estética marxista, criando a possibilidade de análises, de texto e de autor, profundamente subtis e sofisticadas. A teoria do inconsciente político permanece, assim, uma arma poderosa na construção da dinâmica entre a manifestação superficial de uma obra de arte e a respectiva estrutura ideológica.

Death and the King's Horseman é, de entre o corpus dramático de Wole Soyinka, a peça que melhor descreve esta dinâmica, ao captar o poder e a glória do antigo estado yoruba no seu momento terminal e ao colocar, simultaneamente, um desafio intelectual sério a todos aqueles que negaram ao povo colonizado o seu único modo de apreender a realidade. A peça representa, assim, uma tentativa de confrontar a arrogância e o chauvinismo cultural do imperialismo ocidental. Soyinka mostra-se empenhado numa ofensiva cultural audaz e recorre, por isso, ao impacto que o suicídio ritual pode causar no contexto do cinismo

e da intolerância cultural dos colonialistas. Ao contrapor a noção de honra, pública e privada, do antigo reino yoruba, personificada na personagem trágica de Elesin, à presunção do oficial colonial britânico, Mr. Pilkings, Soyinka consegue expor o absurdo fundamental inerente a todas as pretensões de superioridade cultural. O sucesso ou fracasso do ritual em causa torna-se uma questão de vida ou de morte para a população – um exemplo clássico de um ritual que, sob pressões históricas específicas, atinge uma significação cultural que excede a original, assumindo uma importância política e espiritual muito mais vasta. A consciencialização de Elesin é, consequentemente, determinada pela dialéctica das circunstâncias materiais e políticas que o envolvem. Se, por um lado, a personagem nos parece fraca, vacilante e sofrendo de auto-compaixão, isso significa que o antigo império está em declínio; se, por outro, a mesma se preocupa cinicamente com o prazer e está céptica quanto à credibilidade e validade do seu destino é porque a hegemonia do império há muito foi fissurada por diversas contradições internas e pela lógica antagónica introduzida pelos colonizadores ingleses. Como se pode constatar na peça, o império moribundo deixou infiltrar um “outro” império com todos os fetiches de autoridade política e poder cultural: as batutas, as bandas, os bailes, os gramofones, etc. Numa descrição ressentida da opulência da Residency (a residência oficial do casal Pilkings), Soyinka chega muito perto da verdade quando a descreve como “redolent of the tawdry decadence of a far-flung but key imperial frontier” (p. 45). No momento crucial do declínio, o império yoruba só pode produzir “um” Elesin patético, caricatura subversiva dos seus ilustres antepassados. À luz desta interpretação, não podemos concordar com Jeyifo quando este afirma que nunca se dramatiza na peça, nem a força da personalidade de Elesin nem a inevitabilidade da sua acção (JEYIFO 1985: 32). A questão é que não há em Elesin uma força para dramatizar. E aqui Jeyifo desliza, curiosa e paradoxalmente, para a noção factualista de história e literatura como o registo dos actos de grandes homens. O carácter de Elesin é, porém, o reflexo efectivo das forças históricas e políticas em jogo. Esperar que esse homem consiga suplantar essas esmagadoras forças que se insurgem contra ele, seria esperar o impossível e o facto de Soyinka não ter reconhecido esse efeito perverso da história mostra até que ponto a sua própria imaginação se deixou controlar pela eficácia do aparelho ideológico do antigo império yoruba. Numa tentativa de resistir às forças mundanas da história, o dramaturgo é obrigado a voltar-se para o filho de Elesin, Olunde, talvez a personagem mais coerente e racional da peça, o seu porta-voz ideológico. As circunstâncias materiais e históricas de Olunde são, efectivamente, bem diferentes das de seu pai. Investido de uma grande convicção e coragem pessoal e de um intelecto apurado, em virtude de uma “exposição” prolongada às contradições de uma cultura estrangeira (a inglesa), Olunde constitui o contraponto perfeito à arrogância e chauvinismo dos administradores coloniais ingleses. Num diálogo com Mrs Pilkings afirma:

OLUNDE: (...) you forget that I have now spent four years among your people, I discovered that you have no respect for what you do not understand.
(DKH, 50)

E ainda numa outra observação acutilante:

OLUNDE: (...) you believe that everything which appears to make sense was learnt from you.
(DKH 53)

Consumido pelo desprezo que sente pela hipocrisia da civilização ocidental e desorientado com o erro trágico de seu pai, Olunde escolhe o suicídio, na tentativa de redimir a honra da sociedade e expiar aquilo que considerou ser um abominável acto de cobardia e traição por parte de Elesin. Contudo, longe de aliviar o fardo do povo, o suicídio de Olunde apenas desvia as suas angústias. A personagem capta esse momento de ansiedade histórica:

PRAISE-SINGER (...) what the end will be, we are not gods to tell. (...)
Our world is tumbling in the void of strangers.
(DKH 75)

Apesar da enorme integridade do auto-sacrifício de Olunde, afigura-se-nos difícil entender onde termina o seu papel como herói cultural e onde se recupera o defensor de uma ordem política que ainda olha para o passado. O dramaturgo, no entanto, não nos deixa na dúvida quanto à sua convicção de que se o suicídio é a última opção que se oferece à intelligentsia revolucionária africana, na luta pela revalidação cultural do continente, então deve ser encarado como escolha possível. É, naturalmente, uma posição que levanta profundas questões ideológicas. Para começar, abre caminho à acusação frequente de se alimentar o culto do suicídio romântico. Para os críticos de esquerda, Olunde terá sucumbido, com o seu acto, ao capricho de uma cultura reaccionária, a um ethos feudal, enquanto que a recusa de Elesin em honrar o seu compromisso é admirada e vista como algo de paradoxalmente progressista. Jeyifo é um dos críticos que se apresenta intransigente neste ponto, ao afirmar que a noção de honra que Soyinka defende em *Death and the King's Horseman* assenta num código feudal:

The notion of honour (and integrity and dignity) for which Soyinka provides a metaphysical rationalisation rests on the patriarchal, feudal code of the ancient Oyo Kingdom, a code built on class entrenchment and class consolidation.
(1985: 34)

Torna-se imperativo, neste ponto, problematizar estas posições antitéticas. O primeiro passo será contrapor a teoria de Jameson do inconsciente político à objecção instrumental e marxista de Jeyifo. Tal como é apresentado, o ritual de Elesin é uma projecção da consciência colectiva de um povo. O suicídio do protagonista pretende facilitar a passagem do falecido rei do mundo dos vivos para o mundo dos mortos, de modo a transpor com segurança o abismo de transição. É Iyaloja, a matriarca na peça, que assim esclarece a importância da missão de Elesin:

IYALOJA He knows the meaning of a King's passage; he was not born yesterday. He knows the peril to the race when our dead father who goes as intermediary, waits and waits and knows he is betrayed (...). He knows he has condemned our king to wander in the void of evil with beings who are enemies of life.
(DKH, 71)

Na cultura yoruba, um rei nunca morre, e um rei “que vagueia no vazio do mal” constitui uma ameaça à vida e ao bem-estar da comunidade. Na medida em que o suicídio ritual de Elesin tem como objectivo facilitar a transição do rei morto para um outro mundo, o acto transforma-se num ritual crucial de continuidade e esperança, de que resulta a ansiedade e o desespero colectivo quando o acto é interrompido. No entanto, como Jameson afirma, o inconsciente político sempre coexiste com a mais inocente manifestação da consciência colectiva de um povo. Desta forma, a questão que se coloca é a seguinte: em que consiste o inconsciente político subjacente ao ritual de Elesin e à efabulação soyinkiana do acto? Por outras palavras, qual é a contradição histórica para a qual se supõe que o ritual seja uma resolução simbólica? – O ritual de Elesin constitui, efectivamente, um acto simbólico e destina-se a reconciliar o povo do antigo Império Oyo com a supremacia, invencibilidade e natureza divina de uma sociedade, basicamente, feudal. O suicídio ritual afirma-se, assim, como uma dessas estratégias insidiosas de sobrevivência e contenção que Althusser caracterizou de aparato ideológico do estado e nisso consiste o inconsciente político por trás do ritual de Elesin em *Death and the King's Horseman*.

Numa análise final, aquilo que Soyinka fez em *Death and the King's Horseman* foi contrapor a cultura dominante do antigo Império Oyo à cultura, igualmente, hegemónica dos colonizadores britânicos. O dramaturgo, tal como o seu protagonista, é o emissário de uma cultura cercada, lutando numa batalha desesperada contra o “outro”. Em circunstâncias tão turbulentas, o protagonista não consegue identificar as iniquidades da estrutura tradicional, sob pena de estas o demoverem da sua missão; tão pouco reconhece o facto de a cultura que está a defender ter há muito sucumbido à alienatória necessidade da história. Da mesma forma, também os críticos radicais da obra de Soyinka se afirmam como cúmplices de uma “outra” identidade cultural, a colonial. E ao insistirem na natureza decadente e opressiva da cultura indígena, entram em colisão ideológica com esse evolucionismo genético e historicismo unilinear que pretende justificar as atrocidades culturais do colonialismo como uma consequência inevitável do “progresso” histórico. Este é o pecado capital do próprio fundador da teoria marxista. Que Karl Marx se tenha, apesar do desconforto inicial, reconciliado com esta noção de desenvolvimento histórico mostra o quanto a sua própria sensibilidade estava imbuída do historicismo unilinear do pensamento dominante. Terry Eagleton captou, de forma sucinta, o impasse epistemológico do pai do marxismo:

In his effort to theorise historical continuities Marx finds the evolutionist problematic closest to hand, but it is clear that it will not do. For you do not escape a naively unilinear historicism merely by reversing its direction.

(1979: 73)

Este “lapso” de consciência, com toda a sua presunçosa, eurocêntrica complacência, evidencia como todas as “narrativas” dominantes, incluindo o marxismo, estão longe de ser inocentes. E a tarefa urgente de todos os discursos pós-coloniais, genuinamente revolucionários, consiste em entrincheirarem-se nesse fosso das narrativas coloniais com vista a fazer “explodir” as suas contradições internas. *Death and the King's Horseman* desempenha essa obrigação histórica, e aí reside, independentemente das suas cumplicidades com a classe dirigente indígena, a importância da tragédia de Soyinka para a política cultural pós-colonial.

ENDNOTES

- ¹ **Wole Soyinka** (n.1934) - **Dramaturgo nigeriano**, poeta laureado, pensador, crítico, ativista político e um dos escritores africanos de expressão inglesa mais lidos e discutidos
- ² Jurij Lotman, Theses on the Semiotic Study of Culture in *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, Jan van der Eng/Mojmir Grygar et al. (eds.), Den Haag: Mouton, 1973
- ³ Maria Corti, Culture as Text in the Thirteenth Century, in *Semiotics: Semiotics and the History of Culture*. In Honorem Georgii Lotman, Morris Halle et al. (eds.), Michigan Slavic Contributions 10, Ann Arbor: University of Michigan 1984, 53
- ⁴ Roman Jakobson, The Dominant in Readings in *Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Ladislav Matejka/Krystyna Pomorska (eds.), Cambridge, Mass., MIT Press, 1971 [1935], 82-87
- ⁵ Jinrich Honzl, The Hierarchy of Dramatic Devices, in *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Ladislav Matejka/ Irwin R. Titnuk (eds.), Cambridge, Mass., MIT Press, 1976
- ⁶ Ver, no entanto, a análise da produção da peça por Martin Rohmer, Wole Soyinka's *Death and the King's Horseman*, Royal Exchange Theatre, Manchester in *New Theater Quarterly*, February 1994, 10.37: 57-69
- ⁷ Duro Ladipo, Oba Waja in *Three Nigerian Plays*, ed. and trans. Ulli Beier, London, Longmans, 1967
- ⁸ Adebayo Williams, Ritual as Social Symbolism: Cultural Death and the King's Horseman in Oyin Ogunba (ed.), *Soyinka: A Collection of Critical Essays*, Ibadan, Nigeria, 1994, 89-102
- ⁹ Oyin Ogunba, Stage and Staging in Yoruba Ritual Drama Dele Layiwola (ed.), *African Theatre in Performance. Contemporary Theatre Studies*, vol. 35, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 2000. Ogunba apresenta esquemas dos vários tipos de palco e explica a função e o impacto de cada um deles, 53-66
- ¹⁰ Veja-se, a título de curiosidade, a dedicatória da peça ao pai de Wole Soyinka who lately danced, and joined the ancestors
- ¹¹ Robert Farris Thompson, *African Art in Motion: Icon and Act*, Los Angeles, Berkeley, University of California Press, 1974
- ¹² Para uma apreensão mais pormenorizada do mérito dos contadores de histórias na sociedade yoruba tradicional, cf. J.A. Adedeji, Form and Function of Satire in *Yoruba Drama in Ode*. University of Ife Journal of African Studies 4.1 (1968), 61-72; Ulli Beier, Yoruba: Das Überleben einer westafrikanischen Kultur in *Ausstellungskatalog*. [Schriften des Historischen Museums Bamberg], Cambridge, Cambridge University Press, 1991. Beier relata que a tradição dos contadores de histórias era, entre o povo yoruba, por volta de 1950, já algo obsoleto, em parte, em virtude de outros meios de comunicação mais poderosos, oriundos do ocidente (123f.)
- ¹³ Cf. Roland Barthes sobre a semiótica do palco ocidental como um espaço de artifício e decepção: The Italian-style stage is the space of this lie: everything takes place in na interior which is surreptitiously opened, surprised, spied upon, savoured by a spectator hidden in the shadow. This space is theological, a Space Of Guilt. Roland Barthes, On Bunraku/The Written Face, *The Drama Review* 15.3 (T50) (1971), 76-82, 79
- ¹⁴ Drewal define as mascaradas egungun como "elaborate ensembles of cloth and other media". Cf. Henry John Drewal, *The Arts of Egungun among Yoruba Peoples*, African Arts 11:3 (1978), 18-19, 18
- ¹⁵ Para uma discussão sobre religião e coexistência de sistemas de crença, cf. Ali A. Mazrui, *The Africans: A Triple Heritage*, London, Guild Publishing, 1988
- ¹⁶ Umberto Eco: *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976
- ¹⁷ Robert F. Thompson, op.cit., 9.
- ¹⁸ Num momento crucial da peça cita-se um provérbio tradicional que revela que as dúvidas e a ambiguidade constituem emoções que caracterizam Elesin: the elder grimly approaches heaven and you ask him to bear you greetings yonder; do you really think he makes the journey willingly? (DKH, 64)

¹⁹ Em 1979, em Chicago, no Goodman Theatre, Soyinka escrevia uma nota do Director no panfleto de apresentação da peça *DKH* onde afirmava o seguinte: At the heart of the lyric and the dance of transition in Yoruba tragic art, that core of ambivalence is always implanted. This is how society, even on its own, reveals and demonstrates its capacity for change.

²⁰ Citado em *Perspectives on Wole Soyinka: Freedom and Complexity*, 75

²¹ No ensaio *The Fourth Stage*, Soyinka explica como a música “contém” emoção trágica

²² É G. Wilson Knight quem o afirma em *The Golden Labyrinth: A Study of British Drama*, London, Phoenix House, 1962. No prefácio ao livro, Knight reconhece que a interpretação de Soyinka da personagem Lear o influenciou de forma marcante.

²³ Soyinka situa *King Lear* [in] a complete hermetic universe of forces of being (MLAW p.49)

²⁴ A expressão “the political unconscious” é usada por Jung e Freud. Cf. Carl Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Princeton, Princeton UP, 1968, e Sigmund Freud, *On Creativity and the Unconscious*, New York, Harper and Row, 1958

BIBLIOGRAFIA CITADA

ALTHUSSER, Louis

1971 *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: New Left Review

BALME, C.

1995 *Theater im Postkolonialen Zeitalter*. Tübingen: Niemeyer

BEIER, Ulli

1956a *The Egungun Cult*. Nigeria Magazine 51: 380-392

1956b *Obatala Festival*. Nigeria Magazine 52: 10-28

1960a *Review of A Dance of the Forests*. Black Orpheus 8

1960b *Oshogbo: Portrait of a Yoruba Town*. Nigeria Magazine, Special Independence Issue, 95-102

1991 *Yoruba: Das Überleben einer westafrikanischen Kultur* in Ausstellungskatalog.

Cambridge: Cambridge University Press

BROOK, Peter

1968 *The Empty Space*. London: Mc Gibbon and Kee

1973 *On Africa*. TDR, The Drama Review 17.3: 37-51

CORTI, Maria

1984 *Culture as Text in the Thirteenth Century in Semiotics: Semiotics and the History of Culture*.

Morris Halle et. al. (eds.). Ann Arbor: University of Michigan

EAGLETON, Terry

1976 *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

1978 *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. London: Verso

ECO, Umberto

1976 *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press

FREUD, Sigmund

1958 *On Creativity and the Unconscious*. New York: Harper & Row

HONZL, Jinrich

1976 *The Hierarchy of Dramatic Devices in Semiotics of Art: Prague School Contributions*.

Ladislav Matejka & Irwin R. Titnuk (eds.). Cambridge, Mass.: MIT Press

JAMESON, Fredric

1981 *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*.

Ithaca: Cornell University Press.

JEYIFO, Biodun

1985 *The Truthful Lie: Essays in a Sociology of African Drama*. London: New Beacon Books.

1988 *Perspectives on Wole Soyinka: Freedom and Complexity*.

Mississippi: University Press of Mississippi.

2001 *Conversations with Wole Soyinka*. MI: University Press of Mississippi

JUNG, Carl

1953 *Psychological Types: Essays on a Science of Mythology*.

Trans. R. F. C. Hull. New York: Samuel French.

1968 *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press

1975 *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*. London: Ark Paperbacks.

LEVI-STRAUSS, Claude

1958 *La Structure des Myths in Anthropologie Structural*. Paris : Plan.

1965 *The Structural Study of Myth in Myth: A Symposium*,
Thomas A. Sebeok (ed.). Bloomington: Indiana UP

1966 *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press

LOTMAN, Jurij

1973 *Theses on the Semiotic Study of Culture in Structure of Texts and Semiotics of Culture*.
Jan van der Eng & Mojmir Grygar et al. (eds.). Den Haag: Mouton

MOODY, David

1989 *The Steeple and the Palm-wine Shack: Wole Soyinka and Crossing the Inter-Cultural Fence*.
Kunapipi 11.3

1991 *Marx Meets Masque: The Play of History in African Theatre*.
World Literature Written in English 31.1: 93-102

1992 *The Prodigal Father: Discursive Rupture in the Plays of Wole Soyinka*. ARIEL 23.1: 25-38.

NIETZSCHE, Friedrich

1968 *Thus Spake Zarathustra, in The Basic Writings of Friedrich Nietzsche*,
trans. and ed. by Walter Kaufman. New York: The Modern Library

OGUNBA, Oyin

1975 *The Movement of Transition: A Study of the Plays of Wole Soyinka*. Ibadan University Press

1994 *Soyinka: A Collection of Critical Essays*. Ibadan, Nigeria: Syndicated Communications Ltd

ROHMER, Martin

1994 *Wole Soyinka's Death and the King's Horseman, Royal Exchange Theatre, Manchester*.
New Theatre Quarterly 10.37: 57-69

WILLIAMS, Adebayo

1993 *Ritual and the Political Unconsciousness: The Case of Death and the King's Horseman*.
Research in African Literatures 24.1: 67-79

SOYINKA, Wole

1973 *Collected Plays1*. Oxford: Oxford University Press

1974 *Collected Plays 2*. Oxford: Oxford University Press

1976 *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press

1988 *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*.
Ibadan, Nigeria: New Horn Press, distributed in England by Hans Zell, Oxford



centro de
dramaturgia
contemporânea