



Revista de Estudos Linguísticos, Literários, Culturais e da Contemporaneidade -

Associada ao programa de mestrado Profletras-UPE-Garanhuns -

aos grupos de pesquisa ARGILEA e DISCENS

ISSN: 2236-1499 - registro na Crossref, d.o.i.: 10.13115/2236-1499

Número Especial 18b - 03/2016 - Com artigos, resumos e comunicações do CONEAB-2015

DUAS VISÕES DA MORTE EM *DEATH AND THE KING'S HORSEMAN* DE WOLE SOYINKA

Adriano Moraes Migliavacca (UFRGS)¹

A contemplação do fenômeno da morte e o questionamento sobre sua relação com a vida parece ser mesmo um fenômeno propulsor da construção da cultura de um povo, sendo o entendimento sobre a morte um dos pilares da visão de mundo, das instituições, da cultura e da religião. Durante parte do século XIX e o início do XX, etnólogos trouxeram informações fascinantes sobre como é entendida a morte por parte de povos da África e da Oceania. O hoje controverso, mas no passado influente, Lucien Lévy-Bruhl (1947) apontou que, entre muitos povos africanos, a morte não é compreendida como um fenômeno natural, mas sempre uma perturbação na ordem das coisas devida à ação violenta de um inimigo ou um feiticeiro, independente da idade com que falece uma pessoa.

O dramaturgo e poeta nigeriano de origem iorubá Wole Soyinka parece ter sido instigado por questões desse tipo quando deu ao mundo a peça teatral que é talvez sua obra mais célebre: *Death and the King's Horseman* ("Morte e o cavaleiro do rei"), cujo texto ainda não conta com tradução para o português, não obstante seu prestígio e diversas encenações. A ação da peça, dividida em cinco atos que devem ser encenados sem interrupção, se passa no bojo da cultura iorubá, não apenas em termos geográficos e políticos, mas também – e especialmente – em termos de visão de mundo: ao mesmo tempo em que é difícil compreender *Death and the King's Horseman* sem algumas noções sobre a cultura e a filosofia do povo iorubá, o enfrentamento bem-sucedido de seus complexos diálogos e recitais poéticos permite ao leitor (ou espectador) um conhecimento privilegiado dessa cultura e dessa filosofia.

A obra tem sua origem em um fato verídico, ocorrido na cidade de Oyo, que durante muito tempo foi o centro comercial e político da civilização iorubá, em 1946, suficientemente significativo para incendiar a imaginação não só de Soyinka, mas também do dramaturgo Duro Ladipo, que, baseado nela, escreveu a peça *Oba Waja*, esta em idioma iorubá. Um mês após a morte de um rei, o chefe de sua cavalaria, chamado em iorubá *Elesin Oba* (cavaleiro do rei), título que dá nome ao personagem central da peça, deve cometer suicídio ritual para conduzir o soberano em sua viagem ao outro mundo, onde se encontrará com seus ancestrais e assegurará a continuidade da ordem cósmica sobre a qual está baseada a sociedade. A administração colonial britânica descobriu, em 1946, que tal suicídio ritual ocorreria em breve e o impediu. Para remediar a situação, o filho do cavaleiro do rei substituiu seu pai, que, decepcionado, suicidou-se na prisão.

Um tema desse tipo não poderia senão dar origem a interpretações polêmicas e divergentes. Estaria Soyinka defendendo o costume ou criticando? O impedimento do suicídio

¹ Trabalho realizado sob os auspícios do CNPq – Brasil.

ritual foi um ato de humanismo e benevolência ou uma intromissão arrogante na cultura de um povo colonizado? O próprio Wole Soyinka lançou uma nota introdutória ao texto que tem sucesso em acirrar as discussões sobre o tema. O autor critica veementemente a interpretação segundo a qual a peça lida com um “choque de culturas”, expressão que ele considera preconceituosa porque “pressupõe uma potencial igualdade *em qualquer situação dada* da cultura estrangeira e da indígena no terreno que pertence, de fato, à última” (SOYINKA, 2003, p. 3). Como se não bastasse, Soyinka termina sua nota com a observação de que

O Fator Colonial é um incidente, um mero incidente catalítico. A confrontação na peça é em grande parte metafísica, contida no veículo humano que é Elesin e no universo da mentalidade iorubá – o mundo dos vivos, mortos e ainda não nascidos, e a passagem numinosa que liga a eles todos: transição. *Death and the King's Horseman* pode ser plenamente compreendida apenas através da evocação da música do abismo de transição (SOYINKA, 2003, p. 3).

A classificação do fator colonial como “um mero incidente catalítico” em uma peça lidando com eventos ocorridos durante a administração colonial não poderia passar sem objeções. Kwame Anthony Appiah considera forçada essa declaração, já que, mais que um incidente catalítico, o fator colonial é “um profundo ataque à consciência do africano, a consciência que guia essa peça” (APPIAH, 2001, p. 163, tradução minha), localizando as raízes dessa perspectiva em um conflito encontrado em um intelectual africano com formação em grande parte europeia entre individualidade e comunidade ou, para usar as palavras do próprio Appiah, “entre as demandas da autenticidade privada e do compromisso público” (APPIAH, 2001, p. 164, tradução minha). O crítico nigeriano Biodun Jeyifo, por outro lado, adotando uma perspectiva marxista, critica a abordagem metafísica de Soyinka como uma justificativa racionalista para a noção de honra que subjaz ao drama de Elesin, na verdade um produto, de acordo com Jeyifo, de forças econômicas e sociais encontradas no bojo da sociedade tradicional iorubá que o próprio Soyinka deixa de criticar ou questionar (JEYIFO, 2003). De acordo com essa leitura, a polaridade encontrada na peça entre uma cultura externa e uma indígena oculta estruturas sociais que se encontram na sociedade nativa.

A pertinência de tais leituras é inegável. No entanto, a perspectiva apontada por Soyinka, por enigmáticas que possam parecer suas palavras, pode ser produtiva, se investigada. Como podemos entender essa confrontação “em grande parte metafísica” de que fala o dramaturgo?

Como vimos, a peça se desenrola em cinco atos que devem ser interpretados continuamente. Nesses cinco atos, vemos dois núcleos distintos se alternando – um constituído pelos nativos e outro constituído pelos ingleses, tendo os nativos assimilados como intermediadores. O drama do núcleo nativo ocorre mormente no mercado central de Oyo; por sua vez, o núcleo ocidental se move na casa do oficial colonial inglês e em um salão onde ocorre um baile de recepção ao príncipe inglês que então visitava a Nigéria. Por fim, o último ato ocorre na prisão para onde é levado Elesin Oba e é ali que os dois núcleos se encontram. A escolha do mercado como cenário não é, de modo algum, ocasional, como, aliás, destaca o próprio Elesin Oba logo no início da peça: “O mercado é o tão longamente sofrido lar de meu espírito e as mulheres se preparam para ir embora” (SOYINKA, 2003, p. 5, tradução minha) ou quando diz que

Este mercado é meu poleiro. Quando chego entre as mulheres, sou um pinto com cem mães. Eu me torno um monarca cujo palácio se constrói com ternura e beleza (SOYINKA, 2003, p. 6, tradução minha).

Com efeito, Drewal, Pemberton III e Abiodun (1989, p. 15), ao explicarem a constituição do cosmo segundo a visão iorubá, lembram um importante provérbio segundo o

qual “Aiye l’oja, orun n’ile”, ou seja, “o mundo terreno é um mercado, o mundo do além é o lar”. De tal forma está incorporada na cultura e na visão de mundo iorubá a metáfora do mercado que ela chega a representar a própria vida. A palavra *aiye* é frequentemente traduzida por “mundo”, “vida” ou “terra”; trata-se, na verdade, do mundo dos vivos, tangível e material. A palavra *orun*, por sua vez, é frequentemente traduzida por “céu”, tradução que não está errada, mas não é tão precisa quanto “mundo do além”, onde se encontram os ancestrais, os deuses ou orixás, e o próprio criador, Olorun. Ainda de acordo com Drewal, Pemberton e Abiodun, *orun* e *aiye* são representados como uma cabaça, sendo o primeiro a parte de cima e o segundo, a parte de baixo. O teólogo Volney Berkenbrock lembra que a manutenção de uma existência harmônica depende de uma relação equilibrada entre as duas partes da cabaça, sendo que “a comunicação entre os dois níveis da existência se dá através de um sistema de troca, baseado principalmente na oferenda e no sacrifício” (BERKENBROCK, 2003, p. 252).

A essa tópica metafísica, podemos ajuntar outra, apontada por Soyinka na nota acima referida. Em mais de uma ocasião, Soyinka enfatizou a importância dos três reinos nos quais transcorre a existência humana: o mundo dos vivos, o mundo dos mortos (ou ancestrais) e o mundo dos ainda não nascidos. No ensaio “Morality and Aesthetics in the Ritual Archetype” (SOYINKA, 2005), o poeta e dramaturgo nigeriano nos lembra como esses três reinos se imbricam mutuamente, já que o indivíduo, acredita-se, é a reencarnação de um antepassado e futuramente reencarnará em um descendente seu que ainda está por vir. Ampliando essa noção do indivíduo para a sociedade como um todo, teremos uma sociedade constituída por um ciclo constante de almas que se imbricam e reencarnam. No entanto, em outro ensaio, “The Fourth Stage” (SOYINKA, 2005), Soyinka lembra que, se três estágios mutuamente imbricados há, há também um espaço transicional, um abismo ou golfo entre eles, no qual o indivíduo ou a sociedade pode se perder. Os rituais e os sacrifícios, como apontado acima por Berkenbrock, é o que possibilita a transição bem-sucedida. É aí que se constata a importância central da figura do orixá Ogum na mitologia que assombra a obra de Soyinka: segundo o dramaturgo, Ogum é o agente que garante essa mediação.

Com isso em mente, o crítico D. S. Izevbaye (IZEVBAYE, 2003) aponta para a presença de agentes mediadores na obra de Wole Soyinka, que seriam, em geral, diferentes realizações do arquétipo de Ogum. Em *Death and the King's Horseman*, Elesin Oba é esse agente mediador; sua função é garantir que o mundo não saia de seus eixos e se perca no misterioso abismo de transição. Devido a essa posição fulcral em sua sociedade, que inclui seu suicídio ritual uma vez que é morto o soberano, todos os privilégios terrenos lhe são devidos. No recital poético que compõe a maior parte do primeiro ato, tendo as mulheres do mercado como coro, os próprios personagens reforçam essa posição privilegiada e a responsabilidade que ela acarreta:

ELESIN O mundo que conheço é bom.
MULHERES Assim vai deixá-lo, nós sabemos.
ELESIN O mundo que conheço é a dádiva
Das colmeias quando se foram as abelhas.
Não há bondade que profunda de mãos assim abertas
Mesmo nos sonhos das deidades.
MULHERES E assim vai deixá-lo, nós sabemos.
ELESIN Nasci pra assim mantê-lo.
(SOYINKA, 2003, p. 13, tradução minha)

Tais privilégios estão condicionados a que Elesin não titubeie no momento de cumprir seu destino e pisar no mundo desconhecido do além. É neste seu último dia de estadia no

mundo dos vivos, no dia em que deve cumprir seu destino, que Elesin, enérgico amante da vida e dos prazeres terrenos, encanta-se com a beleza de uma jovem que vê no mercado e exige casar-se com ela. Trata-se da noiva do filho da Iyaloja, a matriarca do mercado, mas os desejos do cavaleiro do rei não podem ser contestados de forma alguma, ainda mais no dia em que este deve se dirigir ao local dos grandes ancestrais; uma recusa dessas só pode trazer a desgraça para os vivos. Em seu último dia neste mundo dos vivos, Elesin se casa e dá à sua jovem noiva um filho. Ora, o teólogo Y. K. Bamunoba nos lembra que, em muitas sociedades africanas,

El matrimonio convierte al hombre en un ser creador y reproductor, relacionándolo al mismo tiempo con los antepasados y con las generaciones futuras. La muerte, por el contrario, se sitúa entre el mundo de los humanos y el de los espíritus, entre lo visible y lo invisible (BAMUNOBA, 1984, P. 9).

A própria Iyaloja o diz em palavras poéticas:

O fruto de tal união é raro. Não será nem deste mundo nem do próximo. Nem daquele às nossas costas. É como se se unissem a atemporalidade do mundo dos ancestrais e dos não nascidos para extrair um produto do elusivo ser da passagem (SOYINKA, 2003, p. 17, tradução minha).

Na casa de Simon Pilkings, o oficial colonial, ele e sua mulher se preparam para o baile à fantasia que à noite ocorrerá para receber o príncipe inglês, viajando pela Nigéria na ocasião. Os fortes tambores perturbam o oficial, que pergunta a Joseph, seu serviçal nativo convertido ao cristianismo, o que significavam aqueles ritmos. Joseph se confunde: “Soa como a morte de um grande chefe e, então, como o casamento de um grande chefe” (SOYINKA, 2003, p. 24, tradução minha). O mesmo Simon Pilkings descobre sobre a iminência do suicídio ritual. Até o momento do baile, em que está presente o príncipe inglês, o oficial parece pouco preocupado com o fato. A possibilidade de o ritual chegar aos ouvidos do príncipe e escandalizá-lo, no entanto, faz com que Pilkings ordene a prisão de Elesin antes da ocorrência do ato. Humilhado, o cavaleiro do rei é levado à prisão.

No último ato de peça, Elesin, preso, entra em um debate desencontrado com Simon Pilkings no qual as visões de mundo e as linguagens dos dois personagens se entrecrocaram. Acima de tudo, são suas visões de morte que entram em conflito:

ELESIN Esta noite não está em paz, ser fantasmático. O mundo não está em paz. Você destruiu a paz do mundo para sempre. Não há sono no mundo esta noite.

PILKINGS Ainda assim, é um bom negócio que o mundo perca uma noite de sono se esse é o preço de se salvar a vida de um homem.

ELESIN Você não salvou minha vida, Oficial Distrital. Você a destruiu.
(SOYINKA, 2003, p. 50, tradução minha)

Pouco tempo depois, entram Iyaloja e outras mulheres, carregando um misterioso embrulho. O leitor, como Pilkings, só pode ficar desconcertado e confuso quando vê que Iyaloja ignora a presença do oficial, o responsável pela prisão de Elesin, e investe toda sua fúria contra o cavaleiro do rei, considerando-o o verdadeiro culpado por seu aprisionamento e seus resultados sobre a sociedade; Elesin, humilhado, aceita a

culpa. Por fim, o conteúdo do misterioso embrulho é revelado: o corpo do filho de Elesin Oba, que se sacrificara no lugar do pai para evitar a calamidade. Diante desse resultado, Elesin enforca-se com as correntes que prendiam suas mãos, e Iyaloja se dirige à esposa do cavaleiro do rei, portadora de seu último filho, que observava tudo calada em um canto da prisão: “Agora esqueça os mortos, esqueça os vivos. Volte sua mente apenas aos não nascidos” (SOYINKA, 2003, p. 63, tradução minha).

É forte o impacto provocado pelos últimos eventos. Fica a dúvida sobre por que as reações de Pilkings e de Elesin diante do ocorrido são tão diferentes e, acima de tudo, por que Elesin é visto, inclusive por si mesmo, como o único culpado pelo fracasso do ritual, quando o ato de aprisionamento veio de Pilkings.

É mais uma vez em um trabalho teológico que podemos procurar um fio condutor para o entendimento desse problema. A editora Paulus publicou no Brasil o misterioso livro *Meditações sobre os 22 arcanos maiores do Tarô*, obra de autor católico anônimo que analisa, segundo a teologia cristã, o simbolismo das principais cartas do baralho de Tarô. Logo no início das reflexões sobre a carta da “Morte”, pensando nos diferentes enunciados de Deus e da Serpente no livro do Gênesis, o autor escreve:

A Serpente simplesmente mentiu ou se trata de erro fundamental de sua parte? Ou a sua afirmação é verdade da ordem das verdades *próprias do domínio da Serpente*, que são mentiras no domínio das verdades de Deus? Em outros termos: existem *duas* imortalidades e *duas* mortes diferentes, umas do ponto de vista de Deus, as outras do ponto de vista da Serpente? De modo que a Serpente entenda por “morte” o que Deus entende por “vida”, e entenda por “vida” o que Deus entende por “morte”? (ANÔNIMO, 2014 p. 343).

Essas investigações teológicas são bastante oportunas para uma interpretação da peça de Soyinka segundo os preceitos do próprio autor. Reportando-nos à declaração do autor apresentada no início deste estudo, lembramos como ele critica a visão da peça como um “choque de culturas” porque “pressupõe uma potencial igualdade *em qualquer situação dada* da cultura estrangeira e da indígena no terreno que pertence, de fato, à última”. Mais tarde, ao defender uma perspectiva metafísica da peça, ele lembra que esta pode ser compreendida dentro da mentalidade iorubá que vê na existência a imbricação dos três reinos acima referidos. De que forma essas duas declarações podem ser entendidas?

Em primeiro lugar, é bom lembrar que, se Soyinka rejeita a noção de “choque de culturas”, enfatiza, ainda assim, a ideia de que há uma confrontação na peça, que ele considera em grande parte metafísica. Que confronto metafísico seria esse?

Os apontamentos teológicos sobre a carta da “Morte” cotejados com o diálogo desencontrado entre Elesin e Pilkings podem nos apontar para o conflito entre duas visões de morte ou, talvez mais precisamente, duas mortes. Quando Pilkings diz ser um bom negócio “que o mundo perca uma noite de sono se esse é o preço de se salvar a vida de um homem”, sustenta sua visão, obviamente, na única morte que lhe é conhecida: a morte entendida como o fim da existência biológica de um indivíduo. No diálogo que Pilkings tem com seu criado cristão, Joseph, diante da dificuldade deste em interpretar o ritmo dos tambores vindos dos nativos, Pilkings se exaspera e pergunta se “essa bobagem de água benta já apagou sua memória tribal” (SOYINKA, 2003, P. 24, tradução minha), causando escândalo em Joseph. Fica claro que Pilkings rejeita qualquer concepção religiosa, quer cristã quer iorubá, e sua visão de morte é materialista.

Por outro lado, a morte para Elesin Oba se constitui como processo mais complexo, tendo a morte física um significado que transcende a si próprio. Elesin é o

encarregado de conduzir o soberano recém-falecido para o mundo dos ancestrais; sua morte física não presume de fato o fim de sua vida, mas sim o cumprimento de seu destino, que vai garantir a continuidade da existência de sua comunidade. Nas palavras de Iyaloja: “É preciso um Elesin para morrer a morte... / Só Elesin... morre a incognoscível morte da morte...” (SOYINKA, 2003, P. 35, tradução minha). A morte que Pilkings busca evitar é exatamente o que garantiria a vida que Elesin busca preservar. Dessa forma, as duas mortes entram em conflito e uma aniquila a outra, aniquilando igualmente a sociedade e a cultura que vêm com ela.

Entretanto, o conflito metafísico a que se refere o autor não se limita ao confronto entre duas visões da morte. Soyinka é enfático em lembrar que o conflito ocorre no universo da mentalidade iorubá. É importante, então, perceber que o todo da trama deve ser visto dentro dessa visão de mundo (e de morte), na qual o colonizador britânico é um agente perturbador, mas não um fator por si decisivo. Lembramos que, quando Iyaloja encontra Elesin na prisão, ela culpa a ele, e não Pilkings, pelo não cumprimento do suicídio ritual. Segundo a visão dos iorubás, Elesin condenou a si mesmo e sua missão no momento em que, exatamente no dia em que deveria abraçar a morte física, resolveu casar-se com uma jovem e prender-se mais uma vez à vida. Esse foi seu erro, responsável pela destruição de sua comunidade; a presença e o ato do oficial britânico foi apenas um meio, um dispositivo que os deuses encontraram para punir Elesin por apegar-se à vida no dia em que deveria encontrar a morte. Essa perspectiva é reforçada quando levamos em conta que Pilkings e sua mulher escolhem para o baile a fantasia dois trajes *egungun*, usados nos rituais iorubás de culto aos mortos, que haviam sido apreendidos por um oficial alguns meses antes. O fato de os ocidentais estarem vestidos com o traje que para os iorubás representa a morte é de grande importância simbólica. No sistema de fatos, crenças e costumes da cultura nativa, o colonizador surge como um emblema da morte – ou um agente seu. Ou, como diz o próprio Elesin:

Sabemos que o telhado cobre os caibros, o tecido cobre cicatrizes, quem saberia que a pele branca cobria nosso futuro, impedindo-nos de ver a morte que nossos inimigos prepararam para nós. O mundo se descarrilhou, e seus habitantes se perderam. Ao redor deles, não há nada senão o vazio (SOYINKA, 2003, P. 51, tradução minha).

Dentro da mesma lógica, o traje *egungun* não tem para Pilkings e sua esposa outro significado que não uma simples e pitoresca fantasia. Vemos recorrer esse duplo jogo apontado pelas reflexões teológicas sobre a carta da “Morte” do baralho de Tarô: o que é morte para um é vida para outro.

A perspectiva metafísica preconizada por Soyinka pode ser entendida, então, como uma forma de ler a peça no bojo da própria visão de mundo iorubá, sendo que os invasores ocidentais e seus costumes só podem ser compreendidos segundo a significação que têm dentro dessa visão de mundo e desse regime de forças. Appiah não se engana quando lembra que, mais que um mero incidente, a colonização é “um profundo ataque à consciência do africano, a consciência que guia essa peça”. No entanto, o caráter incidental da ordem colonial pode ser entendido uma vez que concebemos que essa mesma ordem colonial é, na peça, entendida dentro da própria consciência iorubá, estando a ela subordinada. O que o desenrolar da peça nos mostra é que esse “profundo ataque” de que fala Appiah, por disruptivo que seja para a cultura e a consciência iorubá, não chega a destruí-la por completo, pois esta a assimila. A própria peça *Death and the King's Horseman* é uma forma de assimilar os eventos perturbadores que teve a colonização sobre a cultura tradicional iorubá, e sobre as africanas em geral, e entendê-los, fortalecendo, assim, a sobrevivência dessa cultura e dessa consciência.

REFERÊNCIAS

- ABIODUN, R. DREWAL, H.J. PEMBERTON III, J. The Yoruba World. In: *Yoruba – Nine Centuries of African Art and Thought*. New York: The Center for African Arts. 1989. pp. 13-44.
- ANÔNIMO. *Meditação sobre os 22 arcanos maiores do Tarô*. Traduzido por Benôni Lemos. São Paulo: Paulus. 2014.
- APPIAH, K. A. Myth, Literature, and the African World. In: JEYIFO, B. (Ed.) *Perspectives on Wole Soyinka: Freedom and Complexity*. University of Mississippi Press, 2001, pp.157-171.
- BAMUNOBA, Y. K. La idea de la vida africana. In: ADOUKONOU, B. BAMUNOBA, Y. K. *La muerte en la vida africana*. Traduzido por C. A. Caranci. Barcelona : Serbal/Unesco. 1984. pp. 7-108.
- BERKENBROCK, V. Elementos para uma “teologia da criação” nas religiões afro-brasileiras. In: MULLER, I. (Orgs.) *Perspectivas para uma nova teologia da criação*. Petrópolis: Editora Vozes. 2003. pp. 245-262.
- IZEVBAYE, D. S. Mediation in Soyinka: The Case of the King’s Horseman. IN: SOYINKA, W. *Death and the King’s Horseman*. Norton Critical Edition. Edited by Simon Gikandi. New York and London: W. W. Norton and Company, 2003, pp. 141-151.
- JEYIFO, B. Ideology and Tragedy. In: GIKANDI, S. (ed.) *Death and the King’s Horseman – A Norton Critical Edition*. W. W. Norton and Company. New York. London. 2003. pp.164-171.
- LÉVY-BRUHL, L. *La Mentalité primitive*. Presses Universitaires de France. Paris. 1947.
- SOYINKA, W. Death and the King’s Horseman. In: GIKANDI, S. (ed.) *Death and the King’s Horseman – A Norton Critical Edition*. W. W. Norton and Company. New York. London. 2003. pp.3-63.
- SOYINKA, W. Morality and Aesthetics in the Ritual Archetype. In: SOYINKA, W. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge University Press. Cambridge. 2006. pp.1-36
- SOYINKA, W. The Fourth Stage. In: SOYINKA, W. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge University Press. Cambridge. 2006. pp.140-160.