

*Cartografias literárias do
universo africano não-lusófono/
Literary cartographies of the
non-lusophone african universe*

O humor além do riso fácil: as sátiras políticas de Wole Soyinka

Eliana Lourenço de Lima Reis*

Érica de Lima Melo Garcia**

RESUMO:

O presente artigo aborda as comédias satíricas de Wole Soyinka, sobretudo a partir das próprias teorizações do escritor sobre o gênero. Para ele, a sátira deve conter o exagero cômico, mas, também, um aspecto sinistro, que desperta a reflexão do espectador. *Lisístrata*, de Aristófanes, seria, segundo o dramaturgo nigeriano, o modelo da sátira ideal, que diverte ao mesmo tempo em que faz pensar. Em suas próprias sátiras, Soyinka insiste em confrontar as sociedades africanas (mas também a sociedade global) ao expor sua face tanto grotesca quanto sinistra, com o objetivo de provocar as mudanças necessárias.

Palavras-chave: Wole Soyinka. Literatura africana. Teatro. Sátira.

A herança de Aristófanes

Wole Soyinka foi o primeiro africano a receber um Prêmio Nobel de Literatura, e esta distinção é sempre lembrada quando se pretende apresentar o escritor e sua obra para um público que ainda o desconhece. No Brasil, Soyinka não é, até o momento, amplamente conhecido e não se tem notícias de que alguma de suas peças tenha sido montada no país. Isso, a despeito da íntima relação existente entre a cultura iorubá, de onde provém o escritor, e a cultura brasileira, ou mesmo da força e do dinamismo de sua produção teatral, que recebe encenações no mundo inteiro, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos.

É notável seu ensaio, escrito ainda no início de sua carreira, sobre a tragédia africana: “The fourth stage”¹. Nele, Soyinka formula sua teoria da tragédia, sob o impacto de seu contato com *A origem da tragédia*, de Nietzsche:

“The fourth stage” mostra-se como uma encruzilhada de culturas, uma verdadeira *ars combinatoria*: um filósofo alemão busca na Grécia pré-socrática as origens da tragédia européia, então supostamente encarnada na obra de Wagner; mais tarde, seus escritos são apropriados por um escritor africano, através de um crítico inglês (G. Wilson Knight), para elaborar uma teoria da tragédia africana e do ‘verdadeiro’ espírito trágico, considerado parte da cosmovisão nativa, mas também parte de uma visão de mundo pré-cristã ou mais primitiva, preocupada em encontrar respostas para questões existenciais (REIS, 1999, p. 151).

“The fourth stage” transcende o campo dramático, devendo ser lido não apenas como uma teorização sobre a relação entre teatro e ritual na África, mas, principalmente, como uma teoria da cultura e da identidade africana e, mais, como um texto marcado por um duplo movimento, característico da escrita de Soyinka: a afirmação da diferença constitutiva do mundo africano e, ao mesmo tempo, a insistência nos traços básicos que uniriam a humanidade. Essa “poética da

relação” leva em consideração o contato permanente entre as culturas e propõe ser possível uma negociação das relações de poder entre sistemas culturais diferentes. Assim, na obra de Soyinka, não se encontra um nacionalismo rigoroso, mas, ao contrário, uma visão transnacional da cultura. Ou seja, para Soyinka, a cultura africana deve reclamar para si não só a sua singularidade, mas também seu direito e possibilidade de comunicação com as outras culturas, numa outra dinâmica que desfaça antigas hierarquias.

A crítica tem certamente se interessado mais pela teoria da tragédia africana formulada por Soyinka, bem como por suas peças consideradas “sérias”, do que por suas sátiras, frequentemente vistas como obras menores. Entretanto, sua utilização da comédia encontra-se embasada em seu conhecimento da tradição dramática ocidental e africana e apresenta também uma teorização bastante interessante sobre o gênero, ainda que pouco focalizada pela crítica. Em seu ensaio “*The Lysistrata of Aristophanes*”, ele fornece os elementos do que chamaríamos sua concepção de comédia. Para Soyinka, *Lisístrata* seria o paradigma da “sátira perfeita”: aquela que ao mesmo tempo em que ridiculariza também causa temor. Soyinka chama atenção para o fato de haver na sátira um “aspecto sinistro” que é facilmente negligenciado. Mas lembra que a sátira, ao levar o exagero até o nível do ridículo, “impõe também uma ameaça – imagine se isto realmente acontecer?” (SOYINKA, 1988, p. 35)². O “aspecto sinistro” seria o resultado dessa ameaça sugerida pela peça, já que a situação proposta não é criada somente para provocar o riso, mas, principalmente, para criar um certo desconforto e fazer pensar. Assim, a força dessa comédia resultaria principalmente da ameaça contida na rebelião e greve das mulheres, sendo que a própria ideia de que esse tipo de movimento pode vir a ser exequível contribui não só para despertar o interesse da plateia, como também confere à comédia sua dimensão maior.

Segundo Soyinka, o exagero que marca situações e pessoas, típico da sátira, não visa somente a promover o riso, mas é, principalmente, instrumento de escárnio, de crítica mordaz. O escárnio promove primeiramente uma sensação de superioridade tanto nos que zombam quanto nos que riem. O satirista, aquele que zomba, reafirma implicitamente sua “superioridade moral”, enquanto a plateia ri e comemora efusivamente sua própria superioridade, que é confirmada pela inferioridade dos personagens que, satirizados, se apresentam como muito piores do que qualquer pessoa comum. Porém, o público não está livre do medo – medo de ser medíocre, tolo, ignorante e ingênuo como os personagens; medo de ser exposto como eles, de ser submetido a situações embaraçosas. E, nesse sentido, poderíamos até dizer que o público ri daquilo que teme. Para Soyinka, “o riso, afinal, tem duas faces: expressa uma atitude superior, mas também oculta o medo. A sátira ideal oscila, triunfante, sobre o fio desta lâmina que ostenta a superioridade do riso e o medo íntimo, [...]. *Lisístrata* é uma obra desta natureza” (SOYINKA, 1988, p. 35)³. O humor em *Lisístrata* é, portanto, visto como “um tipo de humor visceral”⁴, que vai além do riso fácil.

Soyinka considera que “a paixão por determinados valores humanos” permeia a obra de Aristófanes, na qual se pode vislumbrar “um senso de missão, [um] ímpeto por trás de sua irreverência, sua postura alegremente descompromissada contra a obliquidade, a hipocrisia e a crueldade intelectuais” (SOYINKA, 1988, p. 40)⁵. A partir de sua visão sobre a obra de Aristófanes, podemos afirmar que Soyinka entende que as grandes comédias devem ser dotadas de um certo “senso de missão”, o que significa: responder ao mundo e discuti-lo; ser capaz de fazê-lo sem comprometer a qualidade artística; e adotar um tipo de humor que vai além da simples diversão. Soyinka chama atenção para a capacidade artística de Aristófanes de conferir aos personagens sua real dimensão, o que permitiria que os valores do dramaturgo fossem transmitidos sem prejudicar

a riqueza e a vivacidade dos personagens nem, o que é mais importante, a sua veracidade. Como o próprio Soyinka descreve:

Aristófanes não permite que os arautos de seus valores – os valores do dramaturgo – se apresentem irrepreensíveis, conferindo-lhes aquele grau de credibilidade, de fraqueza humana, que os torna simpáticos (no caso de *Lisístrata*) diante da postura superior da plateia e abrandando o ressentimento do público para com as reivindicações de superioridade moral, não declaradas, do satirista⁶ (SOYINKA, 1988, p. 35).

Lisístrata, a personagem principal, é “auto identificável – ágil, espirituosa, astuciosa e desinibida”; ela não é um “modelo de virtude unidimensional, de beatitude falsa e monótona, que logo entedia a plateia e perde sua simpatia”. Na verdade, o carisma de *Lisístrata* atrai a “atenção até dos mais mordazes adversários ou das vítimas da tese do satirista” (SOYINKA, 1988, p. 39-40)⁷.

Soyinka lembra que “é sempre muito difícil reconhecer, dentro dos formatos cômicos, o mesmo ímpeto de vida que norteia as tragédias”. Mas considera que, em *Lisístrata*, o conflito em torno da questão da guerra é, na verdade, o conflito entre as forças da vida e as forças da morte, um tema que lhe é muito caro e que está presente em toda a sua obra, seja na poesia, no romance ou no teatro. Ele salienta que Aristófanes mistura “trechos de lirismo” com “imagens cômicas”, utilizando a “linguagem dos ritos de fertilidade”, aliada a recursos, como a paródia, a troça, a subversão e a anarquia para criar esta “versão satírica do néctar da fertilidade” (SOYINKA, 1988, p. 36)⁸. Mas o dramaturgo grego vai além da “iconoclastia básica” do satirista, pois parece estar convicto de que os homens poderão um dia “descobrir o sentido da vida”, colocando “a criatividade acima da destruição” (SOYINKA, 1988, p. 39-41)⁹.

Em estudo sobre o teatro de Soyinka intitulado *The movement of transition (O movimento de transição)*, Oyin Ogunba observa que, em boa parte das peças, os messias encarnam uma crítica à má qualidade dos governos e das lideranças nas sociedades africanas em transição (OGUNBA, 1975, p. x). O crítico argumenta que, desde o início de sua carreira, Soyinka discute o “movimento de transição” na África, a passagem da era colonial para uma era de independência e de reconstrução, em que as dificuldades previstas no momento da pré-independência logo se tornaram realidade. Em lugar de levar ao progresso e à liberdade, o movimento parece ter sido do “obscurantismo a um obscurantismo ainda mais profundo” – uma situação que Soyinka procura expor em suas peças, chamando a atenção para as “inadequações da sociedade africana dos dias de hoje”, que parece estar “muito mal preparada (no âmbito espiritual e em outros âmbitos) para gerir decentemente um estado moderno” (OGUNBA, 1975, p. x). Para Ogunba, as obras de Soyinka oscilam da “esperança, promovida pela sátira, ao pessimismo, embora este movimento não seja linear” (OGUNBA, 1975, 231)¹⁰.

Pode-se dizer que Soyinka insiste em dois eixos: por um lado, o conflito entre as forças da vida e da morte e, por outro, entre a liberdade e o poder. Neste sentido, suas comédias passam a ser um poderoso instrumento para discutir o mundo e tentar modificá-lo – ou, pelo menos, para questionar sua realidade política e social, ainda que seja muito difícil para um autor teatral mobilizar o grande público. No caso de Soyinka, segundo o crítico David Kerr, essas dificuldades se tornam ainda maiores devido à densidade e à erudição de sua obra. Contudo, o crítico lembra também que, principalmente nas comédias, Soyinka se mostra visivelmente interessado em se comunicar diretamente com a plateia, o que poderia justificar sua busca por introduzir “as tradições africanas na farsa satírica e nas narrativas burlescas de suas comédias mais acessíveis”, como *As provações*

do *Irmão Jero* e *A metamorfose de Jero* (KERR, 1995, p. 121)¹¹. Assim, apesar de apresentar uma produção extremamente erudita, como os poemas e os romances, além das peças mais complexas¹², Soyinka também procura fazer um teatro que atinja mais rapidamente o público, divertindo-o ao mesmo tempo em que o faz pensar. Sua abordagem destoa nitidamente, então, não só dos artistas populares e tradicionais¹³, como também de outros autores literários que se voltam para o grande público. Soyinka se distingue dos artistas populares e tradicionais pelos ambientes que cria, pelas formas de encenação sofisticadas e também pela finalidade de sua obra. No entanto, ele busca transpor as barreiras entre o drama “popular” e o drama “acadêmico” ou “erudito”, introduzindo muito do teatro popular em seu trabalho, assim como fizeram outros dramaturgos. Mas é nos temas e, especialmente, no tratamento destes que reside a maior parte dessas diferenças, como a ausência, na maioria das manifestações populares, de uma crítica aos efeitos da colonização¹⁴. Ainda que o modelo dramático popular – a ópera popular iorubá, chamada de “drama popular sincrético” por Kerr – tenha avançado alguns passos, misturando novos elementos trazidos pelo colonialismo e pela urbanização e envolvendo às vezes, juntamente com a diversão, uma crítica social e política, de maneira geral, o teatro popular costuma dar mais ênfase à diversão e ao lucro. Já muitos escritores de literatura dramática, de forma consciente e intencional, têm se aproveitado do teatro como arma contra o colonialismo, o neocolonialismo e os desmandos dos governos ditatoriais.

Embora utilize o drama como instrumento na luta por mudanças sociais e políticas, as obras de Soyinka se afastam do discurso marxista. Na verdade, esta foi a principal crítica a sua obra, em especial na década de 1980 e meados dos anos 1990, quando muitos acadêmicos exigiam um teatro baseado no comprometimento ideológico mais direto e não na discussão de temas mais universais, como o significado do heroísmo e do compromisso político individual, bem como da oposição entre as forças da vida e os impulsos que a negam.

Os falsos profetas

Em suas peças satíricas, mesmo as mais curtas e simples como *The trials of Brother Jero*, Soyinka focaliza os padrões de comportamento das novas nações africanas apresentando-os como sinais externos do estado espiritual perturbador da sociedade. Escrita no início da década de 1960, pouco depois da independência da Nigéria, a peça tem como protagonista o Irmão Jero, pregador trapaceiro, personagem comum na mais movimentada praia de Lagos. O próprio nome antecipa o caráter deste profeta: Jeroboão (com seu diminutivo, Jero) é, por um lado, um nome bíblico – segundo a tradição, o primeiro rei com esse nome estabeleceu grupos religiosos em Israel; mas, por outro, *jero* (em iorubá) ou *gero* (em haussa), inicialmente um alimento utilizado para o gado e também para prisioneiros, tornou-se, na linguagem popular, um termo para se referir a criminosos (DUNTON, 1982, p. 23). Este duplo significado do nome – o personagem bíblico e o criminoso – sintetiza bem a ambiguidade da personagem: apesar de ser visto por muitos como um profeta, um homem que fala em nome de Deus, o Irmão Jero é, na realidade, uma fraude, um impostor e, portanto, um criminoso que manipula seus fiéis através do poder de influência que tem sobre eles e do conhecimento que adquire sobre suas fraquezas e necessidades tanto materiais quanto espirituais. Jero pertence a uma categoria inferior de religiosos que, por não terem uma igreja, pregam ao ar livre, nas praias, onde conseguem seguidores não apenas entre as classes mais baixas, mas também entre líderes políticos civis, que buscam seus conselhos e previsões para seu futuro eleitoral. Na verdade, pregadores e políticos utilizam o mesmo método: identificar as necessidades e ambições de cada um a fim de manipular seus sentimentos; dar-lhes uma amostra daquilo que

desejam, sem satisfazê-los completamente; convencer os fiéis ou os eleitores de seu poder por meio não só de promessas, concessões e negativas, mas também da força da imagem pessoal, feita de eloquência, carisma e demonstrações de inteligência verbal. Do lado mais fraco estão os seguidores de Jero, representantes do povo pobre e ingênuo, atraído pelas promessas e a ambição dos falsos messias; do outro, os representantes de um poder igualmente manipulador.

Em sua análise desta comédia, Eldred Jones comenta que, embora a sátira esteja nela presente, é o humor que predomina, suscitado por recursos tradicionais do gênero (identidades trocadas, encontros imprevistos, tipos como a mulher rabugenta) que contribuem para aumentar o suspense e envolver o público numa série de incidentes que ameaçam desmascarar esse falso profeta – daí as provações a que se refere o título (JONES, 1988, p. 80). A verdadeira face de Jero já está exposta para os espectadores desde o início, mas não para os demais personagens, quase todos vítimas das trapaças do falso profeta. Até os ajudantes de Jero são punidos por sua credulidade, o que intensifica o sentimento geral de injustiça ao final da peça. Injustiça que, ao que tudo indica, irá aumentar ainda mais depois da aliança firmada entre o personagem do político e Jero: o político promete ao profeta o posto mais cobiçado então, o de ministro da Guerra (uma premonição da violência que estaria por vir).

Uma década mais tarde, em 1973, ou seja, após a guerra civil¹⁵ e durante o regime militar, Soyinka retoma o personagem do Irmão Jero em *A metamorfose de Jero*. O aspecto sinistro da comédia, que já se fizera sentir em *As provações do Irmão Jero*, retorna intensificado. Soyinka não só atualiza o tema do falso profeta para a nova situação política da Nigéria, mas também confere ao próprio Irmão Jero novos contornos, mais sombrios. Trata-se, realmente, de uma metamorfose da personagem, como o título indica: Jero reaparece mais confiante, poderoso, ardiloso e corrupto. Mas, embora sua “metamorfose” possa, e deva, ser considerada como profunda e sinistra, ela é, ao mesmo tempo, superficial e estratégica. Adequando-se aos “novos tempos” – a ditadura militar que se instala após a guerra civil – o pregador espertalhão se transforma no General Jero, líder do Exército da Igreja Apostólica da Salvação. Assim, não só evita perder sua praia – transformada em local de execuções públicas de criminosos, que se tornam diversão para o povo e até para turistas – como também adquire mais influência no novo governo. O tema do conflito entre as forças da vida contra as forças da morte, que em *As provações do Irmão Jero* desenvolveu-se principalmente em torno da questão da liberdade em oposição à manipulação do poder, adquire em *Metamorfose* significados ainda mais diretos, já que se tratava, naquele momento, não só da supressão das forças da vida – liberdade, criatividade, mas da supressão mesma da vida de várias pessoas devido às mortes ordenadas e perpetradas pelo regime militar (tanto na peça, quanto na vida real na Nigéria). Mais ainda, o novo profeta-general, ameaçado de expulsão da praia junto com as outras seitas, alia-se aos antigos profetas rivais para lutar pelo monopólio na construção de um anfiteatro para assistir às execuções de criminosos – uma versão exagerada, porém baseada na realidade, da atmosfera carnavalesca que cercava os julgamentos rápidos e a morte de culpados por assalto. Essa aliança entre antigos inimigos é descrita de forma cínica por Jero em carta dirigida aos colegas profetas: “... em épocas difíceis, é nossa obrigação nos juntarmos, esquecermos inimizades antigas e enterrar as armas na cabeça de um inimigo comum...” (SOYINKA, 1966, p. 175)¹⁶ – em inglês, a expressão “bury the hatchet” significa fazer as pazes, mas é aqui usada em seu sentido literal, “enterrar a machadinha”, para indicar a artificialidade e hipocrisia que marca os acordos políticos, em especial aqueles baseados na busca de um inimigo comum.

Apesar da maestria na utilização dos recursos de humor – diálogos espirituosos, uma galeria de personagens ridículos, que trocam insultos e se chocam uns com os outros, o suspense quanto

à possibilidade de desmascaramento, o tom é sinistro, como Soyinka comenta a respeito de *Lisístrata*, pois expõe as entranhas do poder em seu país. “Formamos UM só corpo. Vamos adquirir uma nova imagem. Deixar a realidade do poder ver-se refletida em [nossa] imagem, refletida e complementada”¹⁷, diz Jero, aos colegas profetas. Em seguida, ao ser questionado sobre qual seria essa imagem, responde: “Uma imagem que fará nossas cores externas iguais às deles”, ou seja, uma imagem mimética dos militares, então no poder (SOYINKA, 1986, p. 203)¹⁸. Todos os líderes – civis, religiosos e militares – se unem, então, para a busca do poder e do ganho econômico. Na cena final, Jero, general do Exército Apostólico do Senhor, substitui seu retrato na parede por outro maior, senta-se à escrivaninha e como que se prepara para trabalhar. Em seguida, segundo as rubricas, “olha para frente subitamente e em seu rosto está o riso largo e amável do charlatão”, que comenta para o público: “Afinal, a moda nesses tempos é ser um general de escritório” (SOYINKA, 1986, p. 213)¹⁹.

O *trickster* chega, astutamente, ao poder e nele se instala; porém, por detrás de sua aparente bonomia, esconde-se o poder tirânico e sem escrúpulos, que ninguém ousa desafiar: apesar de Soyinka ter enviado cópias da peça para possíveis interessados em produzi-la, apenas um grupo de teatro universitário efetuou uma montagem em 1974, na Inglaterra. Quanto à Nigéria, somente em 1981, “quando os militares estavam temporariamente nos quartéis”, como comenta ironicamente James Gibbs, o Teatro Nacional, em Lagos, ousou apresentar *Jero’s metamorphosis*. Para o crítico, “[a]s razões para o pessimismo em relação a essa peça, em última instância, não residem na completude do golpe de Jero, mas na relutância dos diretores africanos em mostrar aos regimes militares seu reflexo no espelho” (GIBBS, 1986, p. 111-112)²⁰.

Em *Réquiem para um futurólogo*, escrita em 1983 (dez anos após *A metamorfose de Jero*), Soyinka nos apresenta outro falso profeta, o Reverendo Dr. Godspoke, adaptado às sociedades cada vez mais midiáticas e globalizadas. Se analisarmos em conjunto os charlatões das três peças aqui discutidas, poderíamos dizer que Dr. Godspoke seria um Brother Jero que mudou novamente seu figurino, adequando-o agora à nova moda da mídia. Jero, em *As Provações*, sobrevivia na praia central de Lagos por meio de suas habilidades pessoais de persuasão e de seu carisma, acentuado por um aspecto visual cuidadosamente escolhido para sua persona: “veste longa branca e esvoaçante”, acompanhada por “um manto de veludo, também branco”; nas mãos, “o bastão divino” (SOYINKA, 1986, p. 152)²¹. Em *A metamorfose do Irmão Jero*, os políticos civis que o apoiavam e cujos futuros ele finge prever já foram afastados do poder pelos militares, que se tornaram seus novos patronos e modelos; assim, os antigos trajes foram espertamente substituídos por uniformes do exército, que, na verdade, acaba se tornando o modelo para a nova igreja que se forma para atingir o poder. Godspoke, em *Réquiem*, pelo poder da mídia, torna-se uma espécie de celebridade. Se, nas *Provações*, Jero reclamava da televisão, pois esta rivalizava com ele na busca da atenção dos “clientes mais abastados” (SOYINKA, 1986, p. 146)²², em *Réquiem*, os meios de comunicação de massa – televisão, rádio e jornais – são responsáveis pelo grande sucesso do charlatão Godspoke. Na figura do novo Jero, Soyinka já iniciara sua crítica à importância da aparência física na consolidação do poder e na alimentação do culto da personalidade na África pós-independência, bem como a artificialidade quase carnavalesca desse recurso. Essa crítica intensifica-se em *Réquiem*, principalmente na figura do assistente do Dr. Godspoke, hábil em assumir uma nova identidade a cada troca de roupa – o que constitui uma das fontes de humor na peça. Na época do boom do petróleo, “[e]m uma sociedade que patinha em um mar de valores ainda não formados, tendo perdido suas raízes espirituais, a aquisição de riqueza e seu consumo conspícuo são adotados como o ideal, a aparência se torna tudo”, observa Eldred Jones (JONES, 1988, p. 136)²³. Tudo se torna ostentação e espetáculo – até mesmo a morte, como se vê nos caixões em que são enterrados os magnatas, como informa

o personagem do Mestre Carpinteiro, todos feitos sob medida no formato de carros, barcos ou aviões de luxo ou mesmo de televisões, com as antenas saindo dos anjos que adornam os túmulos (SOYINKA, 1985, p. 30). Surpreendentemente, essa exibição extravagante de luxo após a morte baseia-se na realidade, como comprova a “arte funerária” produzida em Gana e na Nigéria, mostrada em exposições internacionais em 1989 e 1991²⁴.

O mesmo poder da mídia que levou o Rev. Godspeak à fama como futurólogo será usado para destruí-lo e para fazer surgir um novo charlatão, que lhe tomará o lugar. Eleazar Hosannah, seu assistente, prevê a morte do mestre e publica seu obituário no jornal, fazendo com que todos esperem que isso aconteça. A certa altura da peça, até mesmo o próprio Godspeak, obrigado a negar sua morte e a tentar provar que continua vivo, quase se convence da inevitabilidade de que a previsão se cumpra. A patética situação em que se encontra Dr. Godspeak, enganado ao vivo pela televisão por seu próprio pupilo, é fonte de diversão e comicidade para a plateia. Mas a queda de Godspeak e a ascensão de Hosanna deixam, ao final, uma ameaça no ar: a de que corremos o risco de continuar a ser enganados por Jeros, Godspeaks e Hosannas, já que eles são substituíveis. É isso que parece indicar a longevidade dessas dinastias de falsos profetas e charlatães poderosos na Nigéria e, mais ainda, sua origem atávica, como sugerem as citações de “Predições para o ano de 1708”, de Jonathan Swift, na primeira página do livro, reproduzida do programa da primeira produção da peça. Na verdade, Dr. Godspeak enfrenta o mesmo dilema criado por Swift para Mr. Partridge, de *The Bickerstaff Papers*, publicado em 1708 “para impedir que o povo da Inglaterra continue a ser enganado pelos vulgares fazedores de almanaques” (SWIFT, 1948, p. 162)²⁵. Os charlatães e falsos profetas de Swift continuam em ação na África de Soyinka – o que poderia nos levar a questionar a eficácia da sátira. Como observa Eldred Jones, “A redução do Dr. Godspeak e a ascensão complementar de Hosannah são os dois eixos ao redor dos quais se move a peça, infelizmente sem que a sociedade tenha adiantado nem mesmo um passo em direção à salvação, mas deixando o público provavelmente mais consciente” (JONES, 1988, p. 140)²⁶.

O Rei Ubu no poder

Nas três peças abordadas, Soyinka dirige sua sátira aos falsos profetas ou messias, na pele de uma série de *tricksters* que enganam o povo, mas são também enganados, o que aponta para toda uma sociedade pautada em valores equivocados – a crença no poder da magia e do sobrenatural; as relações espúrias entre as novas seitas e a política; o poder alcançado por métodos não democráticos; a concentração da riqueza nas mãos de líderes militares despóticos, apoiados por uma sociedade minada pela corrupção. Embora os temas sejam sérios, sua abordagem se dá “com um ar de leveza, em uma atmosfera de *grand burlesque*, com o escritor retratando seus vilões com indulgência irreverente, como *tricksters* encantadores e malandros, cujas façanhas até mesmo nos divertem” conforme comenta Femi Osofisan (OSOFISAN, 2001, p.181)²⁷. Esse tom se mantém nas peças satíricas da mesma época ou posteriores em que os alvos políticos são mais diretos; contudo, à medida que se aprofunda a corrupção e o exercício ditatorial do poder na África, as denúncias se tornam cada vez mais explícitas, enquanto o humor passa a recorrer mais e mais ao grotesco e até ao escatológico²⁸. Como consequência, acentua-se o aspecto sinistro da comédia, de que fala Soyinka em suas discussões sobre Aristófanes.

É o que acontece, por exemplo, em *Opera Wonyosi* (1977) e *A play of giants* (1984), que constituem libelos contra o que Soyinka denomina “pulsão do poder”: “Como a música, o poder não tem completude, não pode ser quantificado ou reduzido à linguagem do historicismo: ele

situa-se fora da história” (SOYINKA, 1988, p. 169)²⁹. Na África pós-independência, essa pulsão se materializa nos novos governantes, intensificada pelo “desenvolvimento anormal e imprevisível de um culto à personalidade em torno de um líder forte e com uma inesperada sede de poder, que se torna a encarnação do Ideal” (SOYINKA, 1988, p. 172)³⁰. Soyinka vê o Rei Ubu, de Alfred Jarry³¹, como “arquétipo” dessa espécie de governante “que avança dando voltas para dentro e para fora da história, deixando para trás uma faixa de sangue e devastação” (SOYINKA, 2003)³². Essa figura é recriada em uma peça mais recente, *King Baabu* – o nome é uma brincadeira com a palavra *baabu* em haussa, que significa “nada” ou, metaforicamente, “acabado” (IBAGERE, 2001) –, em que Soyinka “traduz” o rei grotesco e brutal de Jarry para a África contemporânea, buscando, por meio desse “teatro do Cinismo Máximo e da Grosseria da Ganância”, representar “a mais recente erupção do fenômeno Baabu”, ou do “baabuísmo” (SOYINKA, 2003)³³.

Em *A play of giants* (Um jogo/brincadeira de gigantes), Baabu se multiplica em quatro, encarnado nos tiranos que se reúnem na embaixada de um país africano fictício (Bugara, provavelmente uma referência a Uganda) em Nova Iorque, próxima ao prédio da ONU, representando os ditadores mais violentos e “teatrais” da época, facilmente reconhecíveis pelos nomes: Kamini (Idi Amin, de Uganda), Benfacio Gunema (Macias Nguemo, da Guiné Equatorial), Emperor Kasco (Jean-Bédél Bokassa, da República Centro-Africana) e Barra Tuboum (Mobutu Sese Seko, do Zaire). Em total contraste com o luxo da decoração da embaixada e com os tronos em que os ditadores se sentam, posando para um escultor que trabalha em uma estátua do grupo, os quatro Baabus se comportam com selvageria e violência e expõem abertamente as medidas brutais que adotam contra os “subversivos” e demais oponentes em seus países de origem – um padrão que se repete com o alto funcionário do Banco Mundial, que negara a Kamini/Idi Amin um empréstimo, demonstrando a arrogância com que são tratados os representantes de órgãos internacionais. A estátua do grupo (que eles desejam colocar num corredor da ONU) já aponta para a vaidade e o culto à personalidade criticados por Soyinka, que satiriza também a defesa de um nacionalismo aparente que os ditadores procuram ostentar. Tuboum/Mobutu entra no salão “vestido com um traje no estilo Mao feito de pele listrada de animal, com um fez³⁴ combinando com a roupa. Ele exhibe um bastão de ébano com adornos esculpidos. À cintura leva uma espada com punho de marfim, dentro de um coldre também feito de pele de zebra” (SOYINKA, 1984, p. 18; em itálicos no original)³⁵. O resultado é ridículo e expõe as noções equivocadas de autenticidade e os esforços para colocá-las em prática, criticados por Soyinka em artigo mais recente:

Mobutu Sese Seko, o costureiro do machismo em pele de leopardo em sua época áurea, jogava o culto da autenticidade africana na cara de seus opositores todas as vezes em que acabavam suas ideias produtivas – o que acontecia a toda hora. Cada ato de Mobutu era anunciado aos quatro ventos como tendo sido empreendido em benefício da restauração do passado africano, dos valores africanos condenados, numa contestação da negação europeia de um ser africano autêntico e da dignidade da raça negra (SOYINKA 2003).

Sob o lado risível e “teatral” dos tiranos esconde-se seu caráter sinistro: o Imperador Kasco/Bokassa comenta que “[o] poder vem somente com a morte da política”; assim, apenas sua coroação como imperador permitiu que ele pudesse pairar acima das intrigas palacianas e “habitar o reino puro do poder” (SOYINKA, 1984, p. 21)³⁶. Já Kamini/Idi Amin apresenta gostos mais sangrentos: sustentando a lenda em torno do ditador, este afirma que gosta de lutar com seus opositores para então matá-los e comer a sua carne – por isso teria levado três prisioneiros com ele para Nova York

(SOYINKA, 1984, p. 18). Porém, Soyinka adverte, esses ditadores não poderiam levar o poder a tais extremos se não contassem com a conivência e o apoio de instituições ocidentais, como o Banco Mundial, ou de nações (em geral as antigas metrópoles) que fornecem armas ou apoio militar. Ao final da peça, Kamini/Idi Amin é deposto por um grupo de “rebeldes” em seu país; sua reação é instalar um dos mísseis – estes foram fornecidos pelos russos e americanos para serem usados contra os insurgentes, mas foram contrabandeados dentro da bagagem diplomática do ditador – no banheiro da embaixada, apontando-o para o prédio da ONU. Assim, o maior vilão é castigado com a perda do poder, mas as consequências atingem também as nações e organismos internacionais que o apoiaram e armaram, sem atentar para o fato de que esses ditadores são perigosos não só para suas próprias nações, mas também para o cenário global.

Em *Opera wonyosi*, Baabu aparece na pele do Imperador Bokassa, da República Centro-Africana, também presente em *A play of giants*. Escrita e encenada pela primeira vez em 1977, esta peça constitui uma adaptação da *Ópera do mendigo* (1728), de John Gay, e da *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertold Brecht. *Opera wonyosi* constitui um protesto veemente contra o poder político em conluio com o poder financeiro, que contribui para transformar um grande número de nações africanas em cleptocracias violentas. Nesta ópera cômica, Soyinka faz uso da palavra, da música e da dança para revelar as entranhas de uma sociedade doente e cínica através do riso e de um humor direto, hiperbólico, baseado frequentemente em expressões e jogos de palavras de apelo popular, até mesmo vulgares, e, por isso, adequadas ao tipo de sociedade retratada. Nesta obra, Soyinka se vale não só do modelo europeu de ópera burlesca, seguido por Gay e Brecht, mas também das performances populares e da ópera popular iorubá (KERR, 1995, p. 120), que utiliza frequentemente as tradições da farsa satírica e das narrativas sobre as façanhas de *tricksters*, o que torna as encenações mais acessíveis e atraentes para as plateias populares.

A ação se passa em New Ikoye (uma referência a um bairro elegante com o mesmo nome em Lagos, Nigéria), um enclave nigeriano situado em Bangui, capital da República Centro-Africana, mas diz respeito a uma realidade bem mais ampla, como indicam as referências a figuras notórias do mundo político e financeiro africano (com outros nomes, mas o mesmo comportamento), bem como a escândalos recentes relacionados a negócios escusos e a episódios de violência policial e política. O enredo se desenvolve durante o período que marca o ápice das ambições políticas de Jean-Bédel Bokassa: as celebrações de sua coroação como Imperador nos moldes de Napoleão Bonaparte. No texto preparado para os ensaios da peça, Soyinka ironicamente manifesta seu agradecimento ao ditador, por tê-lo ajudado a resolver “o dilema geográfico desta ópera ao dar um oportuno passo para trás, em direção à pré-história, ao ser coroado” (*apud* GIBBS, 1986, p. 130)³⁸. Em *Opera wonyosi*, Bokassa se torna a síntese da corrupção do poder na África pós-independência, em especial durante as ditaduras militares da fase inicial do boom do petróleo, dando origem a um cenário político e social que é levado ao extremo na peça através da criação de “um universo muito mais sinistro e distópico” (JEYIFO, 2004, p. 95), habitado apenas por criminosos e mendigos, em termos individuais, institucionais e políticos. Diante disso, Soyinka afirma, no Prólogo, que sua arte visa a “expor, refletir e, na verdade, amplificar o lado escuro e podre de uma sociedade que perdeu seu rumo, jogou fora qualquer sentido de valores e está descendo em disparada em direção a um precipício, tão rápido quanto permite o mais recente boom artificial” (SOYINKA, 1981, p. iii)³⁹. Para o autor, a situação é tão grave que fica impossível oferecer soluções “utópicas”, tornando preferível uma “linha de confrontação por meio de uma reflexão acurada e negativa, na esperança de que, mais cedo ou mais tarde, a sociedade se reconhecerá na projeção” e buscará mudanças (SOYINKA, 1981, p. iv)⁴⁰. Soyinka termina o Prólogo com uma profissão de fé no poder de transformação da sátira teatral, sem que esta se norteie pelos

princípios defendidos pelos críticos marxistas que o criticam: “Sugerir que revolver a parte de baixo de uma pilha de esterco, infestada de vermes, não é um pré-requisito para a transformação de um país, é o ponto máximo do fechamento mental dogmático” (SOYINKA, 1981, p. iv)⁴¹.

A peça se organiza como um espetáculo musical, o que a aproxima do “show de auditório” ou “teatro de revista”, apresentado pelo Mestre de Cerimônias Disc-Jockey (Dee-Jay) e composto não só por canções recicladas das óperas de Gay e Brecht, mas também por músicas de autores ingleses e nigerianos (GIBBS, 1986, p. 132-133; WRIGHT, 1992, p. 28). Soyinka utiliza basicamente os mesmos personagens da *Ópera dos três vinténs*, com identidades e nomes nigerianos, com a exceção de Macheath, Polly, Lucy e Inspetor Brown. O personagem correspondente a Peachum é Anikura (nome de um criminoso famoso) que, com sua esposa De Madam (termo que também significa “cafetina”), comanda um bando de mendigos (cada um com uma história fictícia e trajés correspondentes), composto por membros de diversas camadas da sociedade (entre eles, um pregador, um advogado e um professor universitário em licença sabática). O abrigo de Anikura, chamado “Home from the Home for the Homeless” (Casa longe de casa para os sem-casa), controla as atividades dos mendigos, que lhe pagam uma porcentagem das esmolas, contando com a conivência de políticos e da polícia, bem como dos hipócritas e corruptores da fé cristã e islâmica. O poder se mantém, então, através do dinheiro, fazendo com que todos se transformem em mendigos, já que as lealdades dependem da capacidade de adquirir riqueza para, com ela, comprar o poder e aplicá-lo à vontade.

Os mendigos treinados para exercer uma atividade criminosa (a exploração dos sentimentos) se assemelham ao bando de Macheath. A diferença está apenas nos métodos mais violentos de extorsão e intimidação e na comparação com o mundo capitalista, que se torna cada vez mais explícita depois do casamento de Macheath e Polly. Esta assume o comando quando o marido precisa fugir e passa a utilizar os métodos aprendidos com os pais (Anikura e De Madam) para modernizar a organização do grupo em moldes empresariais. Em contraste com os trajés (e métodos) tradicionais de Anikura, o figurino de Macheath “traduz” as roupas de dândi usadas pelo personagem na ópera de Brecht em dois tipos de vestimentas. No início, Macheath procura fazer-se passar por um homem de negócios *nouveau riche* e usa luvas de renda, bengala com castão de marfim e correntes de ouro nos sapatos – uma alusão aos trajés elegantes do personagem na peça de Brecht. A importância exagerada que se dá à aparência constitui um dos alvos de crítica da peça, cujo título é, na verdade, uma referência direta ao gosto pelo luxo e ostentação demonstrado pelas classes detentoras do poder na África, já que *wonyosi* é o nome de um tecido de renda extremamente caro e que, na época, constituía o signo máximo de elegância e riqueza. Como diz Polly, *wonyosi* é a “única moda nos círculos certos” (SOYINKA, 1981, p. 38)⁴²; entretanto, seu caráter extravagante e ridículo é satirizado principalmente quando Macheath confunde a renda com os andrajos dos mendigos, também cheios de buracos. Os uniformes dos membros do bando são igualmente risíveis: abadás de renda azul, que deveriam lhes dar a aparência de homens de negócio (SOYINKA, 1981, p. 35-39).

Como se pode ver pela presença do nome do tecido (*wonyosi*) no título da ópera, Soyinka escolhe o culto das aparências e do luxo como foco de sua crítica aos descaminhos do poder na África, representado principalmente por Bokassa em seu figurino e ritual de coroação, bem como por seu discurso igualmente marcado pela retórica hiperbólica e pelo apego excessivo à antiga metrópole (a França). Na verdade, Soyinka busca captar no palco o comportamento já histriônico dos tiranos africanos da época, apresentando uma performance teatral de uma performance política e de um comportamento social teatralizado, caracterizado pelo exagero e pelo excesso manifestados nas aparições dos personagens, particularmente nas dispendiosas comemorações oficiais⁴³.

Diferentemente do que encontramos em outras obras de Soyinka voltadas para a crítica social e política, em *Opera wonyosi* não há dissidentes ou opositores; como observa Biodun Jeyifo, “o abuso do poder em grande escala e sua influência corruptora circulam, de modo foucaultiano, entre governantes e governados, entre espoliadores e espoliados, e no interior desses círculos” (JEYIFO, 2004, p. 95)⁴⁴. O poder se infiltra, assim, de modo capilar, disseminando-se por toda a sociedade, num processo discutido por Achille Mbembe em seu conhecido estudo sobre as nações pós-coloniais. Este autor explica o problema da dominação e da violência nos países que ele denomina “pós-colônias” associando-o à “relação ‘íntima’” entre governantes e governados, isto é, à lógica da “convivialidade”, que acaba “inscrevendo os dominantes e os dominados dentro da mesma episteme” (MBEMBE, 2001, p. 110)⁴⁵. Para Mbembe, a sujeição aos poderosos parece ser tão generalizada e intensa justamente porque o povo “internalizou a epistemologia autoritária a ponto de ele próprio reproduzi-la nas mínimas situações da vida diária” (MBEMBE, 2001, p. 128)⁴⁶.

Seguindo-se as formulações de Mbembe, a ausência de qualquer forma de oposição ao poder em *Opera wonyosi* não poderia ser analisada a partir de uma noção simplificadora da relação pós-colonial em termos de resistência ou colaboração, pois ela seria presidida por uma lógica de “convivência” entre o poder instituído e seus “súditos”. Essa lógica viria acompanhada da “familiaridade e domesticidade” exigidas nesse tipo de relação, o que explicaria a ausência das reações esperadas daqueles que passaram pela experiência da dominação, isto é, “a resistência ou a acomodação”. O que acontece, na verdade, é o que Mbembe denomina “a ‘zumbificação’ tanto dos dominadores quanto dos que estão aparentemente dominados”, pois “cada um roubou do outro a vitalidade e ambos acabaram sem poder” (MBEMBE, 2001, p. 104)⁴⁷. A posição dos sujeitos é ainda complicada pela existência de vários espaços públicos na “pós-colônia”, cada um com sua lógica própria, mas relacionada inextricavelmente com outras lógicas, de acordo com o contexto. Como consequência, “o sujeito pós-colonial precisa aprender a barganhar nesse mercado conceitual”, bem como adquirir a capacidade de “lidar com não apenas uma identidade, mas com várias – flexíveis o bastante para negociar como e quando necessário” (MBEMBE, 2001, p. 104). Para isso, o sujeito necessita de um talento dramático que o torne “*homo ludens* por excelência”, capaz de mostrar, a cada ocasião, uma *persona* diferente.

Em um capítulo denominado “A estética da vulgaridade”, Mbembe discute o que ele chama de “a banalidade do poder na pós-colônia” (MBEMBE, 2001, p. 102)⁴⁸, que se manifestaria através da onipresença do obscuro e do grotesco. Estes, ao contrário do que pensava Bakhtin, não se situariam apenas nas culturas não oficiais, pois, “de fato, são intrínsecos a todos os sistemas de dominação e aos meios pelos quais esses sistemas são confirmados ou desconstruídos” (MBEMBE, 2001, p. 102)⁴⁹. Dessa forma, afirma Mbembe, o grotesco faz parte do discurso tanto do poder quanto do povo:

[N]a pós-colônia, a busca pela grandiosidade e pelo prestígio contém em si elementos de grosseria e do bizarro que a ordem oficial procura esconder, mas que as pessoas comuns trazem à tona, muitas vezes de modo não premeditado. [...] De fato, o mundo oficial e o povo têm muitas referências em comum, entre elas certa concepção da estética e da estilística do poder e do modo como ele opera e se expande. Daí, por exemplo, que o exercício do poder deva ser extravagante, pois tem de alimentar não apenas a si mesmo, mas também a sua clientela; ele deve oferecer provas públicas de seu prestígio e glória através de uma apresentação suntuosa (mas onerosa) de seus símbolos de status, exibindo o grau mais alto do luxo em vestimentas e estilo de vida, transformando atos pródigos de generosidade em um grande teatro⁵⁰ (MBEMBE, 2001, p. 109).

Opera wonyosi expõe ao ridículo “a estética e estilística do poder”, baseadas no “caráter barroco da pós-colônia: sua arte da representação, pouco comum e grotesca, seu gosto pelo teatral, bem como sua busca violenta pela maldade, que chega à desfaçatez” (MBEMBE, 2001, p. 115)⁵¹. Dessa forma, Soyinka traduz, para a África dos anos 1970, o submundo urbano de John Gay e Brecht. Os poderosos são expostos ao ridículo, mas as cenas finais servem apenas para reforçar o contexto de impunidade em que vive a África. Como acontece nas versões anteriores da ópera, Macheath tem sua pena de morte suspensa por ordem do imperador e ninguém recebe punição por seus erros; além disso, a caracterização de Macheath e Anikura/Peachum faz com que eles sejam simpáticos ao público, que prefere o final feliz. Em *Opera wonyosi*, tudo leva a crer que a situação sociopolítica não será alterada, como indicam as canções finais. Anikura, por exemplo, dirige-se ao público, comentando a suspensão da morte de Macheath: “Bem, isso o surpreende? Não deveria. Nós, homens de influência – de Poder, pode-se dizer – respeitamos uns aos outros. Nós falamos a mesma língua, por isso geralmente damos um jeito. Quanto a vocês, [...]” (SOYINKA, 1981, p. 82)⁵². Segue-se então a canção, em que Anikura adverte que, para os mais fracos, o fim nem sempre é feliz como o de Macheath e, em seguida, confirma os prazeres do poder: “o Poder é delicioso” (SOYINKA, 1981, p. 83)⁵³. Todo o elenco se junta então e, ao som de “Mac the Knife”, forma-se um cortejo liderado pelo próprio Imperador, vestido com os trajes da coroação, em uma carruagem puxada por quatro cavalos. Atrás dele seguem os outros personagens na ordem determinada pelo texto da peça, que reproduz a hierarquia do poder: os sacerdotes, os policiais e militares, Anikura e Macheath (reconciliados, lado a lado), as mulheres, os bandos de mendigos e de criminosos, as prostitutas e, por último, o povo.

Com toda certeza, trata-se de um final pessimista quanto ao potencial revolucionário do teatro, apesar do que Soyinka afirma em seu Prólogo ao texto publicado em 1981. Esta impressão se intensifica com o Apêndice que fecha a peça, na voz do Dee-Jay que, na cena anterior, apareceu como mensageiro do Imperador, lendo o texto do perdão da pena. Essa coda anexada à ópera acaba por acentuar o caráter cíclico dos problemas que ela aborda, já que a sua fala praticamente repete o início da peça, com a exceção de alguns comentários dirigidos ao público: como o país estava quebrado, teriam de se contentar com um Dee-Jay, mais barato do que contratar uma banda que tocasse ao vivo. O final do “Apêndice” coincide com o final da primeira fala do Dee-Jay, quando este anuncia “Mack the Knife”. A ação é, assim, replicada, dobrando-se sobre si mesma, como a figura da serpente de Ogum, que morde a própria cauda, à que Soyinka se refere em um artigo e que representa a condenação eterna à repetição, os ciclos contínuos de criação e destruição e a recorrência dos padrões humanos de comportamento (SOYINKA, 1976, p. 54).

Desmistificando a opressão

A expressão “a ferida aberta de um continente” (*the open sore of a continent*), utilizada como título de um ensaio de Soyinka (1996), pode parecer, ao leitor menos familiarizado com seus escritos, uma referência aos traumas do colonialismo ou mesmo às imagens negativas da África e dos africanos no discurso colonial. Embora essas questões tenham sua relevância devidamente reconhecida, para o autor a história dos últimos sessenta anos (a história da pós-colônia) parece propor problemas mais sérios e urgentes para serem resolvidos: os governos ditatoriais e corruptos, que nada fazem para minorar a pobreza em que vive a grande maioria da população, em contraste com a ostentação e a riqueza dos governantes. Assim, são os falsos profetas e governantes autocráticos e desonestos que constituem as feridas abertas que Soyinka se esforça para curar, os culpados ao ridículo por meio do teatro, que teima em confrontar a realidade “através da reflexão precisa e negativa, confiando que,

mais cedo ou mais tarde, a sociedade irá se reconhecer nessa imagem e, com ou sem o auxílio de explicações ‘científicas’, será levada a agir em seu próprio autointeresse” (SOYINKA, 1981, p. iv)⁵⁴.

A referência irônica às “explicações ‘científicas’” pode ser lida como uma resposta de Soyinka aos críticos marxistas africanos, que sempre cobraram dele uma postura político-ideológica mais clara, com o argumento de que o público precisa entender, através de métodos racionais, as causas sociais e históricas do poder autoritário e injusto. Para Soyinka, ao contrário do que pensam seus opositores, compreender uma situação de opressão pode levar o espectador a aceitá-la, sem procurar transformá-la. A solução estaria em expor a face do poder por meio da arte, em especial da arte dramática:

A libertação é uma das funções do teatro, e a libertação envolve estratégias de redução, na consciência pública, do status e estatura da classe que exerce o poder, expondo e desmistificando seu maquinário de opressão. [...] O satirista opera com o reconhecimento implícito das limitações sociais de sua arte; sua metodologia está aliada à estratégia social de preparação. Esse domínio da realidade e sua transformação exigem a libertação, pela mente, da superstição do poder, que incapacita a vontade, obscurece a auto-apreensão e facilita a rendição aos processos alienantes que se apresentam contra toda forma de produtividade humana. ESVAZIAR O BICHO-PAPÃO – isto é também arte progressista e válida socialmente⁵⁵ (SOYINKA, 1988, p. 160-1).

Assim, a função da sátira seria apontar os erros, ridicularizando os poderosos através do exagero, reduzindo-os a uma estatura que permita ao povo enfrentá-los – sem, entretanto, apontar abertamente os caminhos políticos para o futuro. Apesar disso, as sátiras de Soyinka contêm em si uma semente de utopia ou, pelo menos, a crença na possibilidade de mudança.

Jonathan Swift definia a sátira como “um tipo de espelho em que aqueles que olham em geral descobrem o rosto de todos, exceto o seu próprio, o que é a razão principal do tipo de recepção que ela encontra no mundo e de que tão poucos se sintam ofendidos por ela” (*apud* CUDDON, 1991, p. 827)⁵⁶. No caso da recepção às obras de Soyinka, não é isso que, em geral, tem acontecido. *Opera wonyosi*, por exemplo, foi encenada poucas vezes na África. A estreia, no teatro da Universidade de Ife, em outubro de 1977, contou com a presença de figuras do mundo oficial, incluindo um governador militar e membros das forças de segurança, que aparentemente preferiram não demonstrar terem se reconhecido nos personagens. Entretanto, as autoridades impediram que a obra fosse apresentada em Lagos, evitando que fosse vista pelo público da maior cidade do país, fazendo com que houvesse apenas mais uma apresentação, em janeiro de 1978 – o que indica que os ataques atingiram o alvo. Como observa James Gibbs, “[a] reação oficial, como a de Sir Robert Walpole quando confrontado com sua imagem no palco, apresentada por Gay, foi ‘sorrir e aguentar calado’ enquanto durava a apresentação e só então tomar as providências para que não houvesse outra montagem” (GIBBS, 1986, p. 135)⁵⁷. Em outros casos, a resposta foi mais cínica, como a que Soyinka relata sobre a turnê africana de *King Baabu*. O rei de Lesotho convidou a companhia para uma apresentação especial no palácio, com a presença real e de toda a corte, mas sem esperar pagar pelo espetáculo. Soyinka reage com ironia: “Embora não tivesse nenhuma responsabilidade para com as finanças da turnê, senti que esse era um aspecto do ‘baabuisimo’ que o teatro não precisava enfrentar.” Ele avisa, então, ao rei que, “em [sua] parte do mundo, as artes sobreviviam com o patrocínio real” e que deveria enviar o pagamento. Infelizmente, o escritor precisa viajar antes da apresentação e diz sentir não ter estado presente “no encontro entre o Baabu da vida real, embora em escala menor, e seu irmão hiperbólico no palco. As notícias que recebi, contudo, são de que ele pareceu ter apreciado muito a noite. Será que Robert Mugabe também teria? Infelizmente, esta foi uma das oportunidades perdidas do teatro” (SOYINKA, 2003)⁵⁸.

Humor beyond mere belly laughter: Wole Soyinka's political satires

ABSTRACT:

This article discusses Wole Soyinka's satirical comedies, according especially to the writer's own theories about comedy. For him, satire should contain not only comic exaggeration, but also a sinister aspect so as to stimulate the audience's reflection. Aristophanes's *Lysistrata* would be, according to the Nigerian dramatist, the ideal model of satire, which is supposed both to entertain and to make the audience think. In his own satires, Soyinka insists on confronting African societies (but also the global society) by exposing their grotesque and sinister face, with the aim of provoking the necessary changes.

Keywords: Wole Soyinka. African literature. Drama. Satire.

Notas explicativas

* Professora Associada de Literaturas em língua inglesa e Literatura Comparada do Departamento de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG.

** Pós-doutoranda na Regina University, Canadá.

¹ O título deste ensaio poderia ser traduzido como "O quarto palco/ estágio" e provavelmente faz alusão ao termo "quarta parede" (*fourth wall*), que designa a parede imaginária que separa o mundo ficcional (a ação no palco) da realidade da plateia.

² "The sinister aspect of satire is easily overlooked – in exaggerating to a ludicrous degree it also poses a threat – suppose it really happens?"

³ "Laughter, after all, is a two-sided affair: it expresses a superior attitude but it also covers up fear. The more effective satire teeters successfully on this knife-edge of laughter superiority and self-centred fear; [...] *Lysistrata* is one such work."

⁴ "(...) of that visceral breed which goes beyond mere belly laughter."

⁵ "(...) a passion for certain human values [...] a sense of mission, [an] impulse behind his irreverence, his gaily uncompromising stance against intellectual cant, hypocrisy and cruelty."

⁶ "Aristophanes permits no mouthpiece of his, the dramatist's values, to appear unblemished, giving to them just that degree of credibility of human weakness which endear them (in *Lysistrata's* case) to the audience's own superior stance and takes the edge off the audience's resentment of the satirist's unstated claims to moral superiority."

⁷ "*Lysistrata* as the protagonist is indeed created as that blend of courage, idealism and earthy common sense which serves the practiced satirist much better than the virtuous one-dimensional touchstone, a flat sanctimoniousness which soon bores the audience and loses its sympathy. Aristophanes' heroine is self-identifiable – quick, witty, sharp and uninhibited (...) and her down-to-earth saw-swapping responses to her challengers compel listening even by the bitterest opponents or victims of the satirist's thesis."

⁸ "The idiom of *Lysistrata* is the idiom of fertility rites; it is no wonder that passages of lyricism vie with slapstick imagery and bawdy encounters. (...) A conflict which centres around the question of war is clearly one between life and the forces of death. (...) It is often difficult to recognize within comic forms that same Life impulse which governs tragedies."

⁹ "Aristophanes, however, reveals more than the satirical dramatist's basic iconoclasm. A passion for certain humane values pervades his work and I believe that in that phrase "till they discover humanity's meaning" may be found his most clearly stated sense of mission, the impulse behind his irreverence, his gaily uncompromising stance against intellectual cant, hypocrisy and cruelty (...) (the humane common sense which places creativity above destructiveness)."

¹⁰ "(...) a comment on the quality of leadership in Soyinka's transitional society (...) a movement from one darkness to an even profounder one (...) the inadequacies of present-day African society (...) totally ill-equipped (spiritually and otherwise) to run a decent modern state (...) from satire, through hope, to pessimism, though the movement is not always in a linear progression."

¹¹ "(...) from African traditions of satirical farce and trickster narratives in his very accessible comedies (...)."

¹² Entre elas, *Dance of the forest* (*A dança da floresta*), *The road* (*A estrada*), *Madmen and specialists* (*Loucos e especialistas*), *The bacchae of Euripides* (*As bacantes de Eurípedes*), *Death and the king's horseman* (*A morte e o cavaleiro do rei*).

¹³ Refiro-me aqui às performances tradicionais, em geral ligadas a festivais religiosos, bem como ao teatro musical das companhias itinerantes (Yoruba folk opera). Sobre o assunto, ver, entre outros, REIS, 1999.

¹⁴ Ainda assim, o espírito crítico existia em alguns trabalhos, como, por exemplo, na narrativa "A história de Kaswa", compilada pelo povo Fipa, do sul da Tanzânia, que, segundo Kerr, busca evidenciar "as tendências destrutivas e reificadoras do capitalismo" (KERR, 1995, p. 57.).

- ¹⁵ Refiro-me aqui à Guerra Civil Nigeriana ou Guerra Nigéria-Biafra (entre 1967 e início de 1970), entre o governo central nigeriano e o estado de Biafra, de maioria ibo, que tentou se separar, transformando-se em estado autónomo. A guerra terminou com a derrota de Biafra e a morte de milhares de ibos.
- ¹⁶ “... in times of trouble it behoves us to come together, to forget old enmities and bury the hatchet in the head of a common enemy...”
- ¹⁷ “(...) we form ONE body. Acquire a new image. Let the actuality of power see itself reflected and complemented.”
- ¹⁸ “Such an image as will make our outward colours one with theirs.”
- ¹⁹ “After all, it is the fashion these days to be a desk General.”
- ²⁰ “The play did not receive a widely publicized Nigerian production until it was mounted at the National theatre in Lagos during June 1981 – when the soldiers were temporarily in their barracks. The grounds for pessimism in relation to this play ultimately lie not in the completeness of Jero’s coup, but in the reluctance of African directors to hold this mirror up to the military regimes.”
- ²¹ “(...) white flowing gown and a very fine velvet cape, white also. (...) divine rod in hand (...)”
- ²² “And television too is keeping our wealthier patrons at home.”
- ²³ “In a society floundering in a sea of unformed values, where having lost its spiritual roots, the acquisition of wealth and its conspicuous consumption are taken as the ideal, appearance becomes everything.”
- ²⁴ Alguns exemplares de caixões em formatos excêntricos, encomendados por cidadãos ricos da Nigéria, foram exibidos nas exposições *Les magiciens de la terre* (1989) e *Africa explores* (1991). Ver comentários e fotos em KASFIR, Sidney Littlefield. *Contemporary African Art*. New York: Thames and Hudson, 2000. p. 44-45.
- ²⁵ “(...) to prevent the people of England from being further imposed on by the vulgar almanac-makers.”
- ²⁶ “The reduction of Dr Godspoke and the complementary rise of Hosannah are the two axes on which the play moves leaving the society, unfortunately not a step near salvation, but the audience probably more aware.”
- ²⁷ “Or if they treat any such subjects, it is mainly with na air of levity, in na atmosphere of grand burlesque, with the playwright portraying his villains with ribald indulgence as delightful, rascally tricksters whose exploits we even enjoy.”
- ²⁸ Um exemplo do uso do humor escatológico pode ser encontrado em *A play of giants*, especialmente na cena em que um representante do Banco Mundial que contraria os desígnios de um dos ditadores tem sua cabeça enfiada à força dentro de um vaso sanitário.
- ²⁹ “Like music, power lacks completion, cannot be quantified or reduced to the language of historicism: It stands outside history.”
- ³⁰ “[...] the abnormal and unpredictable development of a personality Cult around a strong leader with an unsuspected power drive who becomes the embodiment of the ideal (...)”
- ³¹ Refiro-me à peça *Ubu Roi*, do autor francês Alfred Jarry, apresentada pela primeira vez em 1896, e vista como precursora do teatro do absurdo.
- ³² “[...] the archetypal King Ubu, who weaves in and out of history, leaving behind a swathe of blood and devastation.”
- ³³ “The Zimbabwean episode, for contemporary times, belonged squarely in the theatre of Ultimate Cynism and the Grossness of Greed - the theatre of an Alfred Jarry, creator of *Ubu Roi*, the brutal 19th-century satire of the French bourgeoisie.”
- ³⁴ Tanto o traje à moda de Mao Tse Tung quanto o fez (chapéu tradicionalmente usado como signo do Oriente) se tornaram parte dos trajes africanos da época, sinalizando um afastamento dos hábitos ocidentais e uma aproximação com o oriente muçulmano e o comunismo chinês.
- ³⁵ “[...] dresses in a striped animal skin ‘Mao’ outfit with matching fez-style hat. He sports an ornately carved ebony walking-stick. At his waist is strapped an ivory-handled side-arm stuck in a holster which is also made of zebra skin.”
- ³⁶ “Power comes only with the death of politics. (...) to inhabit the pure realm of power.”
- ³⁷ É interessante notar a coincidência da data desta peça de Soyinka (1977) com a data de outra adaptação das obras de Gay e Brecht, desta vez no Brasil: *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, estreou um ano depois, em 1978. Para uma análise comparativa entre a ópera de Soyinka e a de Chico Buarque, ver: REIS, Eliana Lourenço de Lima. De mendigos, malandros e ditadores: *Opera wonyosi*, de Wole Soyinka. In: DINIZ, Thais F. N.; VILELA, Lúcia Helena de A. (Org.). *Itinerários: homenagem a Solange Ribeiro de Oliveira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009. p. 173-196.
- ³⁸ “[...] his indebtedness to His Imperial Diminutive Emperor Bokassa I of Central Africa, who solved the geographical dilemma of this opera by taking a timely stride backward into pre-history, and being crowned.”
- ³⁹ “[...] art should expose, reflect, indeed magnify the decadent, rotten underbelly of a society that has lost its direction, jettisoned all sense of values and is careering down a precipice as fast as the latest artificial boom can take it.”
- ⁴⁰ “[...] will continue to press this line of confrontation by accurate and negative reflection, in the confidence that sooner or later, society will recognize itself in the projection and, with or without the benefit of ‘scientific’ explanations be moved to act in its own overall self-interest.”
- ⁴¹ “To suggest that the turning up of the maggot-infested underside of the compost heap is not a prerequisite of the land’s transformation is the ultimate in dogmatic mind-closure.”
- ⁴² “The only fashion in the right circles.”
- ⁴³ As celebrações da coroação de Bokassa consumiram grande parte do orçamento do país naquele ano, inclusive o auxílio financeiro oferecido pela antiga metrópole colonial. Para informações mais detalhadas sobre a coroação de Bokassa, bem como

- sobre seu governo, ver, entre outros, TITLEY, Brian. *Dark Age: The Political Odyssey of Emperor Bokassa*. Montreal: McGill-Queens University Press, 1997.
- ⁴⁴ “(...) the gross abuse of power and its corruptive influence circulates, in a Foucauldian manner, between and within the rulers and the ruled, the looters and the ‘looted’”
- ⁴⁵ “(...) on the logic of ‘conviviality’, on the dynamics of domesticity and familiarity, inscribing the dominant and the dominated within the same episteme.”
- ⁴⁶ “(...) the subjects of the commandement have internalized authoritarian epistemology to the point where they reproduce it themselves in all the minor circumstances of daily life.”
- ⁴⁷ “(...) this logic has resulted in the mutual “zombification” of both the dominant and those apparently dominated. This zombification means that each has robbed the other of vitality and left both impotent (impouvoir).”
- ⁴⁸ “(...) the banality of power in the postcolony.”
- ⁴⁹ “(...) are intrinsic to all systems of domination and to the means by which those systems are confirmed or deconstructed.”
- ⁵⁰ “(...) in the postcolony the search for majesty and prestige contains within it elements of crudeness and the bizarre that the official order tries hard to hide, but that ordinary people bring to its attention, often unwittingly. (...) In fact, officialdom and the people have many references in common, not least a certain conception of the aesthetics and stylistics of power and the way it operates and expands. Hence, for example, the commandement must be extravagant, since it has to feed not only itself but also its clientele; it must furnish public proof of its prestige and glory by a sumptuous (yet burdensome) presentation of its symbols of status, displaying the heights of luxury in dress and lifestyle, turning prodigal acts of generosity into grand theater.”
- ⁵¹ “(...) the baroque character of the postcolony: its unusual and grotesque art of representation, its taste for the theatrical, and its violent pursuit of wrongdoing to the point of shamelessness.”
- ⁵² “Well, does that surprise you? It shouldn’t. We men of influence – of Power if you like – respect one another. We speak the same language, so we usually work things out. As for you lot, [...]”
- ⁵³ No original: *Power is delicious (...)*.
- ⁵⁴ “Those of us who see no reason to present a utopian counter to the preponderant obscenities that daily assail our lives and whose temporary relief is often one of ‘sick humour’, will continue to press the line of confrontation by accurate and negative reflection, in the confidence that, sooner or later, society will recognize itself in the projection and, with or without the benefit of ‘scientific’ explications, be moved to act in its own overall self-interest.”
- ⁵⁵ “Liberation is one of the functions of theatre, and liberation involves strategies of reduction to the status and stature of the power wielding class in public consciousness, exposing and de-mystifying its machinery of oppression. (...) The satirist operates with an implicit recognition of the social limitations of his art; his methodology is allied to the social strategy of preparation. The mastering of reality and its transformation requires the liberation of the mind from the superstition of Power, which cripples the Will, obscures self-apprehension, and facilitates surrender to the alienating processes ranged against every form of human productivity. DEFLATING THE BOGEY – this is also socially valid and progressive art.”
- ⁵⁶ “Satire [...] is a sort of glass wherein beholders do generally discover everybody’s face but their own, which is the chief reason for that kind of reception it meets in the world and that so very few are offended with it.”
- ⁵⁷ “The official response, like that of Sir Robert Walpole when confronted with Gay’s stage image of himself, was to ‘grin and bear it’ while the performance lasted and then ensure that the opera was not mounted again.”
- ⁵⁸ “(...) I felt that this was one aspect of Baabuisism that the theatre could do without. I instructed our producer to inform the royal messenger that the king was more than welcome to take all the seats in his theatre, but that, in my part of the world, the arts survived through royal patronage. (...) Where I feel deprived, however, is my absence at the encounter between the real life Baabu, albeit scaled down, and his hyperbolic brother on stage. The reports I received, however, is that he appeared to have thoroughly enjoyed his evening. Would Robert Mugabe, I wonder? Alas, one of theatre’s lost chances.”

Referências

- CROW, Brian. Soyinka and his radical critics. A review. In: JEYIFO, Biodun (Ed.). *Perspectives on Wole Soyinka: freedom and complexity*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. p. 91-103.
- CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin, 1991.
- DUNTON, C. P. *Notes on three short plays of Wole Soyinka*. Beirut: Longman, 1982.
- EUBA, Femi. *Soyinka’s Satiric Development and Maturity*. Black American Literary Forum, v. 22, n. 3, Wole Soyinka Issue, Part 1, p. 615-628, Autumn, 1988.
- GIBBS, James. *Wole Soyinka*. New York: Grove Press, 1986.
- HUTCHEON, Linda. *Irony’s edge*. London; New York: Routledge, 1994.
- IBAGERE, Eniwoke. Nigeria’s Soyinka back on stage. BBC News Monday, 6 August, 2001. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/africa/1476167.stm>> Acesso em: 10 ago 2009.

- JEYIFO, Biodun. Introduction: Of veils, shrouds and freedom: Soyinka and the dialectics of complexity and simplicity in postcolonial discourse. In: JEYIFO, Biodun (Ed.). *Perspectives on Wole Soyinka: freedom and complexity*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. p. ix-xxii.
- _____. *Wole Soyinka: politics, poetics, and postcolonialism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- JONES, Eldred Durosimi. *The writing of Wole Soyinka*. London: James Currey, 1988.
- KERR, David. *African popular theatre*. London: James Curry, 1995.
- MBEMBE, Achille. *On the Postcolony*. Berkeley, CA: University of California Press, 2001.
- OSOFISAN, Femi. Wole Soyinka and the living dramatist. A playwright's encounter with the drama of Wole Soyinka. In: JEYIFO, Biodun (Ed.). *Perspectives on Wole Soyinka: freedom and complexity*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. p. 172-186.
- SAID, Edward. *Representations of the intellectual: the 1993 Reith Lectures*. London: Vintage, 1994.
- SOYINKA, Wole. *Myth, literature and the African world*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- _____. *Collected plays 2*. London/New York: Oxford University Press, 1986. p.143-171: The Trials of Brother Jero; p. 173- 213: Jero's Metamorphosis.
- _____. *Opera Wonyosi*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- _____. *A play of giants*. London: Methuen, 1984.
- _____. *Requiem for a futurologist*. London: Rex Collings, 1986.
- _____. *Art, dialogue and outrage: essays on literature and culture*. Ibadan, Nigéria: New Horn Press, 1988.
- _____. *The Open Sore of a Continent: a Personal Narrative of the Nigerian Crisis*. New York: Oxford University Press, 1996.
- _____. *King Baabu*. London: Methuen, 2002.
- _____. Ubu goes to Africa. *The Guardian*, Saturday 9 August 2003. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/stage/2003/aug/09/theatre.stage>> Acesso em: 29 maio 2010.
- SWIFT, Jonathan. *A tale of a tub and other satires*. London: J.M. Dent & Sons; New York: E. P. Dutton, 1948.
- WRIGHT, Derek. Soyinka's Smoking Shotgun: The Later Satires. *World Literature Today*, v. 66, n.1, p. 27-34, 1992.

