

Arte e Mito em *The Interpreters* de Wole Soyinka: O Estético como Político e Vice-versa

Doutoranda Divanize Carbonieri (USP)*

Resumo:

The Interpreters (1965), primeiro romance do nigeriano Wole Soyinka, foi escrito logo após a independência da Nigéria, mas já aparece marcado pela desilusão característica das narrativas do período pós-emancipação política. Os “intérpretes” dessa nova sociedade são jovens intelectuais que vivem em Lagos e que, apesar de se frustrarem com a realidade degradada da nação, não encontram nenhum meio efetivo de alterar essa situação. Kola, um jovem artista plástico, se dedica a pintar um quadro dos orixás, as divindades do panteão iorubá, usando como modelos seus amigos. Assim, existe a ideia de que o passado ancestral da cultura, com toda a sua poderosa mitologia, deve funcionar como um reservatório de energia para a nova nação, fornecendo as ferramentas necessárias para que ela vença seus desafios. Nosso objetivo, neste artigo, é discutir como, na figura de Kola e seus companheiros, Soyinka parece questionar as atitudes dos intelectuais e artistas africanos, propondo para eles um modelo de ação a ser seguido.

Palavras-chave: literatura pós-colonial, literatura africana, arte, mitologia, Wole Soyinka

Introdução

O romance *The Interpreters* (1965) do nigeriano Wole Soyinka apresenta, na sua construção, uma grande influência do pensamento de Franz Fanon, sobretudo no que se refere à ênfase dada ao papel do intelectual e do artista no esclarecimento e instrução política das massas no contexto colonial e pós-colonial. Para Fanon, os intelectuais têm um importante papel no cenário das novas nações que surgem após o processo de colonização, atuando como intermediários entre, de um lado, os camponeses e trabalhadores, a quem têm a obrigação de educar no que se refere aos valores da democracia e da autonomia política, e, de outro, a elite governante, cuja corrupção, desmandos e excessos devem buscar restringir. Além disso, cabe especificamente ao artista, ainda segundo Fanon, a tarefa de construir uma arte verdadeiramente nacional para essas jovens nações, voltando-se para a herança cultural de seu povo sem, no entanto, ignorar a realidade contemporânea tanto local como mundial. De acordo com a sua perspectiva, também deve haver uma espécie de engajamento político, ou seja, uma busca pela representação e discussão crítica da realidade nacional nas obras de arte ou, em suas próprias palavras, “o intelectual nativo que deseje criar uma autêntica obra de arte deve perceber que as verdades de uma nação são, em primeiro lugar, suas realidades” (FANON, 1990 [1961], p. 181, tradução minha).

A narrativa de Soyinka gira em torno de um grupo de jovens intelectuais nigerianos que vivem entre Lagos, a maior cidade do país e, na época da produção da obra, a sua capital, e Ibadan, cidade universitária a poucos quilômetros dela. Parece-nos importante ressaltar que o livro de Soyinka não tem um único protagonista no sentido preciso do termo. O papel de protagonista é, ao contrário, desempenhado por todo o grupo, ainda que também seja verdade que nem todos os membros dessa pequena coletividade recebam a mesma ênfase. Quase todos esses jovens acabaram de voltar para a Nigéria depois de passar alguns anos na Europa ou América, onde realizaram seus estudos superiores. Dessa forma, funcionam como verdadeiros **intérpretes** entre a cultura ocidental hegemônica que assimilaram e a realidade africana que agora encontram, entre o novo e o ancestral, entre o passado e o presente.

Essa **interpretação** é realizada, contudo, de uma maneira niilista e desesperançada.¹ Mesmo tendo sido escrito alguns poucos anos após a independência da Nigéria, ocorrida em 1960, o romance já aparece marcado pela desilusão que se seguiu à euforia característica do período pré-independência. Desde muito cedo, ficou claro para os africanos que a emancipação política não traria a tão sonhada liberdade. Os ex-colonizadores foram substituídos, na esfera local, por uma elite dominante nativa, em sua maioria, corrupta e moralmente decaída. Além disso, na esfera mundial, a política colonialista das potências européias era substituída pelo neo-imperialismo econômico, político e cultural americano. Segundo Robert Fraser, as principais narrativas ficcionais que surgem nos países pós-coloniais nos primeiros anos depois das suas independências podem ser classificadas como narrativas de dissidência interna, justamente porque questionam e problematizam a herança colonial, mas também – e principalmente – os resultados e rumos dos movimentos nativos de resistência e nacionalismo do período precedente (FRASER, 2000, p. 9).

Ao escrever *The Interpreters*, Soyinka não parece ter ainda nenhuma solução pronta para a Nigéria. Isso se reflete no posicionamento de seus personagens, que surgem tomados por dúvidas e incertezas, sem uma trajetória de ação definida ou uma clara perspectiva de futuro. Os intelectuais aparecem apenas como aqueles que não se ajustam à realidade degradada da nação. Contudo, eles não são mais insuflados pelo mesmo nacionalismo e desejo de luta que caracterizava os heróis das fases anteriores da literatura africana e pós-colonial.² Nesse sentido, são heróis ainda mais problemáticos³ porque não podem mais se apoiar inteiramente nas respostas oferecidas pela sabedoria nativa ancestral, que não explicam mais a totalidade de sua experiência, e nem numa visão mais ocidentalizada e moderna da situação, que não se encaixa completamente na realidade que vivenciam na terra natal. Vivem sempre entre uma coisa e outra, movendo-se à deriva, sem se inserir de verdade no passado ou no presente e sem apresentar um programa de transformação política estabelecido. Entram em embates com os representantes da velha geração, membros dessa elite corrompida, simbolizados na narrativa por Sir Derinola e Chefe Winsala, retratados como

¹ O niilismo dos intelectuais do romance se reflete no arremedo de concepção filosófica elaborado por Sagoe, o jornalista do grupo, a que ele chama de **Voidancy** e que se baseia simplesmente no movimento de excreção dos intestinos. Ele próprio define tal corrente com uma ironia sarcástica:

Voidancy remains the one true philosophy of the true Egoist. For definition, ladies and gentlemen, let this suffice. Voidancy is not a movement of protest, but it protests: it is non-revolutionary, but it revolts. Voidancy – shall we say – is the unknown quantity. Voidancy is the last uncharted mine of creative energies, in its paradox lies the kernel of creative liturgy – in release is birth. I am no Messiah, and yet I cannot help but feel that I was born to fulfill this role, for in the congenital nature of my ailment lay the first imitations of my martyrdom and inevitable apotheosis. I was born, with an emotional stomach. If I was angry, my stomach revolted; if I was hungry it rioted; if I was rebuked, it reacted; and when I was frustrated, it was routed. It ran with an anxiety, clammed up with tension, it was suspicious in examinations, and unpredictable in love (p. 70).

Nenhuma concepção poderia ser mais desesperançada do que essa, que prevê que a única revolta possível é a revolta dos intestinos, dos estômagos, em suas reações físicas e emocionais aos acontecimentos.

² Fraser identifica seis estágios no desenvolvimento das literaturas pós-coloniais, no que se refere sobretudo à prosa de ficção, compostos por: 1) narrativas pré-coloniais, 2) narrativas coloniais ou imperiais, 3) narrativas de resistência, 4) narrativas de construção da nação, 5) narrativas de dissidência interna e 6) narrativas transculturais. Para Fraser, o nacionalismo seria característico das narrativas de resistência e de construção da nação, em que os escritores eram animados, respectivamente, por um grande desejo de alcançar a emancipação política e explorar a psique da nação-estado recém-independente (FRASER, 2000, p. 8-9).

³ Georg Lukács afirma, por exemplo, que “[o] romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000 [1916], p. 55). Para Lukács, o herói do romance é problemático porque não conta mais com a proteção dos deuses, ou seja, as respostas da sabedoria antiga não respondem completamente às suas ansiedades. É a nossa visão que, no caso dos romances africanos contemporâneos, esse caráter problemático se intensifica ainda mais porque seus protagonistas se encontram entre o mundo da cultura ancestral nativa, em pleno colapso, e o mundo da cultura ocidental cujos valores também não se encaixam perfeitamente na realidade africana.

figuras patéticas e desmoralizadas em marcado contraste com esses jovens inteligentes e moralmente íntegros. É o nosso objetivo, neste artigo, analisar o posicionamento de Soyinka no que se refere à atitude desses intelectuais (e artistas) africanos no contexto periférico em que vivem.

1. As Especificidades do (Pós-)Modernismo Africano

De acordo com Malcolm Bradbury e James McFarlane, existem dois usos comuns para o termo **moderno**. Um deles se refere à localização de um período ou fase estilística distinta da arte e da literatura que se inicia na Europa aproximadamente na década de 1880 e atinge o seu auge entre 1910 e 1925, sendo depois retomada em outros contextos mais periféricos em várias épocas e complementada ou rebatida por correntes mais recentes como o neomodernismo e o pós-modernismo. O outro sentido do termo se aplica ao estado mental ou tipo de consciência característica do homem contemporâneo que se debate com a realidade do mundo moderno em constante e rápida transformação. No que se refere ao primeiro sentido, temos nas artes, ainda segundo os mesmos autores, um movimento que abandona o realismo e a preocupação representacional das fases anteriores e se encaminha para a experimentação do estilo, da técnica e da forma espacial em busca de uma compreensão mais diferenciada da realidade e do mundo. O modernismo seria, nessa concepção, não um estilo definido, mas uma busca por um estilo, num sentido bastante individualista, alterando-se de autor para autor e mesmo de obra para obra (BRADBURY; McFARLANE, 1989, pp. 19-55).

Tendo sido escrito bem depois da fase áurea do modernismo europeu, o romance de Soyinka parece retomar algumas de suas questões. Em sua trama, encontramos uma mescla de motivos ancestrais, com o largo uso da mitologia iorubá, e estratégias modernistas, como o fluxo de consciência e a fragmentação narrativa. A preocupação com o estilo e com a experimentação da forma é com certeza bem maior do que acontecia com escritores africanos anteriores, como Chinua Achebe, que empregou um modo narrativo prioritariamente realista para narrar, por exemplo, a história dos primeiros contatos entre europeus e africanos do ponto de vista desses últimos.⁴ Lewis Nkosi afirma que a geração de autores africanos posteriores a Achebe, como Yambo Ouologuem, Ayi Kwei Armah e o próprio Soyinka, constituiria um verdadeiro movimento modernista na África e se caracterizaria por voltar-se tanto para as inovações ficcionais da literatura ocidental de seu tempo como para as raízes da tradição africana (NKOSI, 1981, p. 54).

Apesar de concordar que as características formais das obras desse grupo de escritores podem ser descritas, em grande parte, como **modernistas**, Simon Gikandi afirma que essa classificação pode ser um tanto enganosa porque, enquanto o modernismo europeu é identificado pela celebração dos escritores pela forma e pela técnica, autores como Soyinka não são exatamente formalistas. Para Gikandi, é verdade que existe uma grande preocupação com o estilo por parte deles, mas a forma é concebida como uma parte integrante do valor e do sentido de suas obras, havendo também uma forte intenção política e ideológica. Porém, Gikandi reconhece que, além dos aspectos formais, existe uma tendência modernista em obras como o romance de Soyinka também no seu aspecto temático, a saber, a preocupação com a difícil situação de personagens alienados que lutam para manter sua sanidade num mundo com o qual pouco ou nada têm em comum. Essa alienação, nesse caso, é tanto espiritual como política. Contudo, a principal diferença desses romances africanos em relação às obras do modernismo europeu é que, neles, os protagonistas se

⁴ Em *Things Fall Apart* (1958), Achebe narra a história de uma pequena aldeia igbo no território da atual Nigéria em seus primeiros contatos com os europeus aproximadamente entre 1890 e 1910. *No Longer at Ease* (1960) tem como protagonista um jovem igbo, funcionário do governo colonial, que se vê envolvido em corrupção e subornos em plena década de 1950. Já em *Arrow of God* (1964), o recorte temporal da ação corresponde ao período entre 1920 e 1930, quando a presença dos britânicos já era uma realidade inevitável para os igbos, que estudavam outras formas de resistência, como o aprendizado da língua e dos costumes dos colonizadores.

ressentem de seu status como exilados na terra natal, sem jamais celebrar sua solidão ou isolamento. Todos eles, ainda segundo Gikandi, estão cientes de sua incapacidade para transformar suas sociedades, apesar do intenso desejo de fazê-lo. Mesmo no caso de *The Interpreters*, em que o intelectual e o artista são colocados numa posição prometética, eles são ofuscados por sua realidade social e seu caráter como redentores se torna falacioso (GIKANDI, 1988 [1987], p. 72-3).

Por sua situação de obra escrita posteriormente num contexto pós-colonial e periférico, *The Interpreters* extrapola a moldura estreita do modernismo europeu. Outras questões se inserem no campo narrativo e problematizam qualquer classificação simples. O próprio **pós-modernismo** apresenta variadas conceituações que diferem umas das outras de acordo com as diversas áreas do conhecimento que o abordam, tendo definições diferentes nas artes, arquitetura, história e estudos literários. Existe a possibilidade primeira (e quase intuitiva) de compreender o **pós-** em pós-modernismo, por exemplo, apenas como o indicativo de algo que veio depois. Nesse caso, o romance de Soyinka talvez pudesse ser considerado como pós-moderno, já que foi produzido depois do período de auge do modernismo europeu. Além disso, Hans Bertens afirma que o pós-modernismo, em sua origem nas artes e na literatura, pode ser entendido como duas posturas radicalmente diferentes. Por um lado, principalmente na arquitetura, o pós-modernismo se caracterizou pelo abandono do formalismo radical e anti-representacional do modernismo e por uma tentativa de reintroduzir o elemento narrativo e representacional humanizante que o grupo da Bauhaus, por exemplo, havia banido das formas arquitetônicas. Por outro lado, principalmente na literatura, o pós-modernismo significou, sobretudo entre as décadas de 1960 e 1970 (o chamado período áureo da metaficção), um afastamento da narrativa e da representação em busca de uma maior auto-reflexividade e formalismo. Nesse segundo o caso, o pós-modernismo seria entendido como uma intensificação das problemáticas e estratégias do modernismo (BERTENS, 1996 [1995], p. 3-4).

Mas há ainda outras abordagens, como a de Linda Hutcheon, por exemplo, para quem o pós-modernismo é um fenômeno contraditório por excelência, que instaura e ao mesmo tempo subverte conceitos, buscando apresentar uma multiplicidade de pontos de vista ou centros que convivem numa relação de tensão ou troca (HUTCHEON, 1988, p. 19-41). Num outro momento, ela ainda afirma que o pós-modernismo é politicamente ambivalente porque “sua crítica coexiste com uma cumplicidade igualmente real e poderosa com as dominantes culturais dentro das quais ele existe inevitavelmente”, fazendo um contraponto com o **pós-colonialismo**, que “possui uma forte motivação política que é intrínseca a sua oposicionalidade” (HUTCHEON, 1991, p. 168, tradução minha). O que se pretendeu mostrar, com essa breve discussão, é que tentar classificar o romance de Soyinka meramente como uma obra modernista é um procedimento arriscado e indubitavelmente reducionista, que não contribui para o entendimento mais amplo de seus significados. No contexto africano pós-colonial, as contribuições do modernismo europeu não são assimiladas de forma inquestionável. Ao contrário, elas passam por uma série de transformações causadas pela realidade social dos autores (e personagens).

2. O Artista e a Mitologia

Em *The Interpreters*, o personagem Kola, que faz parte do grupo de intelectuais que protagonizam o livro, passa praticamente toda a narrativa pintando uma tela que representa os deuses ou orixás do panteão iorubá. Como modelos para essas divindades, ele utiliza seus amigos, que posam para ele e que são impedidos de ver a pintura até que esteja pronta, pois Kola teme que o aborreçam no caso de ficarem insatisfeitos com o modo como foram representados. A figura e o trabalho do artista são, assim, emblemáticos para o romance. De acordo com Gikandi,

[e]m *The Interpreters*, o artista é uma figura prometética que se levanta contra a autoridade de Zeus com cultura, inteligência e justiça, mas além dessa função, real

ou imaginária, o personagem de Soyinka é uma criatura modernista lutando contra os impulsos conflitantes dentro dele e as demandas de sua situação socioistórica. Nesse aspecto, questões de escolha e apostasia são centrais para o desenlace desse personagem: ele acredita, contra todas as evidências existentes, que escolheu levar a vida de um apóstata; mas a sociedade, o fator corruptor, frustra a busca do protagonista pela totalidade e a sua ilusão de livre arbítrio (GIKANDI, 1988 [1987], p. 98, tradução minha).

O conceito de **apostasia**⁵ é muito importante para toda a narrativa. Como dissemos anteriormente, os intelectuais do romance parecem se mover à deriva numa realidade à qual não sentem que podem transformar. Estão como que separados, destacados dela, ainda que se sintam muitas vezes ultrajados com a decadência moral do que os cerca. Esse abandono ou afastamento da realidade imediata é simbolizado pela atitude de Kola ao se trancar dias e dias em seu estúdio, produzindo uma obra que nada mais é do que uma alusão ao passado glorioso e ancestral de seu povo. Mesmo quando aparece acompanhando seus amigos nos *nightclubs* ou nas recepções dadas pelos professores da universidade, Kola parece estar quase sempre desligado, imerso em seus desenhos:

Kola had exhausted the paper napkins forced from waiters, now Sekoni joined him in searching for any forgotten space among the jumbled doodles. He pointed to a modest corner but Kola shook his head. ‘Couldn’t draw a bean there.’ (p. 14).

Mais tarde, no mesmo *nightclub*, Kola desenha a imagem de uma das mulheres que estão a dançar no salão:

Egbo took the offending drawing from Kola and examined it, Kola merely saying ‘I was bored with her’, as if this was enough to explain why he had planted a goitre on the woman’s neck and encased her feet in Wellington boot canoes or perhaps it was a platypus. Only then did Egbo see the original herself, alone on the dance floor. None of them, except obviously, Kola and Sekoni, had seen her take possession of the emptied floor. She had no partner, being wholly self-sufficient. She was immense. She would stand out anywhere, dominating. She filled the floor with her body, dismissing her surroundings with a natural air of superfluity. And she moved slowly, intensely, wrapped in the song and the rhythm of the rain (p. 20).

Essa pequena cena funciona como uma espécie de paradigma para o papel do artista discutido em toda a narrativa. Apesar de parecerem distanciados de todo o resto, enquanto seus amigos conversam, Kola e Sekoni (que também é um artista) notam a mulher que dança no salão. Essa mulher parece incorporar uma vitalidade primitiva que os membros do grupo já perderam. Enquanto ela dança, eles conversam sobre o passado ou se deixam levar por um estado de sonolência. Ela está plenamente viva ao passo que eles apenas observam, tomados por seu niilismo. Egbo a chama de Owolebi, em virtude dos bordados étnicos (e fora de moda) de sua vestimenta, que assim são chamados. Essa palavra africana marca a sua especificidade de sujeito nativo que se apresenta principalmente para Egbo como a verdadeira essência do caráter africano. Ele ainda diz:

‘Still!’ Egbo bellowed. ‘Still!’ O Still that passeth all understanding. Transcendental stillness of the distanced godhead! The maid of Sango after possession is still.

⁵ Apostasia, do grego antigo *apóstasis*, “estar longe de”. No contexto religioso, esse conceito é usado para indicar um abandono da fé ou das práticas da religião. Mas pode ser utilizado para se referir a qualquer abandono ou renúncia de uma determinada coisa.

A bed after impassioned loving is still. Still! From the deep vast centre of love – still?’
‘D-d-do what you llike,’ Sekoni Said. ‘She is a b-b-beautiful woman.’
‘Is that all you can say?’ Egbo began. ‘Before you, the exultation of the **Black Immanent**, and all you say is... (p. 22, o grifo é meu).

Nesse trecho, Egbo compara a mulher que dança à quietude transcendental da cabeça do deus, à sacerdotisa de Xangô e nada mais, nada menos do que ao Negro (ou à Negritude) Imanente. Em suma, ela é uma imagem do **numinoso**, de um objeto que transpira a presença divina ancestral dos orixás e da natureza da Negritude. Naquele breve momento, ela serve de inspiração para os membros do grupo, nem que seja apenas para admirá-la. Parece sintomático que tenham sido justamente os dois artistas os primeiros a notar a presença dessa mulher. É nesse ponto que aparece sutilmente delineada a posição de Soyinka sobre o papel do artista nativo, que deve buscar chamar a atenção de sua comunidade para o reservatório de energia transcendental representado pela cultura nativa. Se o artista conseguir ativar essa fonte de forma estética, talvez encontre uma solução para a situação difícil de sua sociedade. Porém, Kola ainda não parece ser capaz dessa grande tarefa. O desenho que faz da mulher é apenas uma caricatura que não faz justiça a sua qualidade de praticamente uma semideusa. Veremos posteriormente que Sekoni irá realizar esse empreendimento de forma mais eficiente. Mesmo aqui nessa cena, ele é o que parece ter um entendimento perfeito não só da mulher que todos têm diante de si, mas do feminino como um todo, dizendo que “a woman is the D-d-dome of love, sh-she is the D-d-dome of Religion” (p. 24). Essa espiritualidade essencial de Sekoni o coloca naturalmente acima dos demais, ao mesmo tempo em que sua gagueira – representada por Soyinka pelo recurso de repetir as primeiras letras das palavras – define-o como um indivíduo diferente.

O quadro de Kola também é uma tentativa de ativar esse potencial ancestral. Alguns de seus amigos são eleitos para emprestar seus traços aos deuses em sua grande tela. Sabemos, por exemplo, que Egbo é Ogum, divindade guerreira que funciona como uma essência do masculino que age com precisão e força para interferir na realidade e na natureza. O americano Joe Golder serve de modelo para Erinlé, deus caçador famoso por sua beleza irresistível e por seu caráter andrógino. Lazarus, o pastor albino que afirma ter ressuscitado dos mortos, é Oxumaré, conhecido por sua esperteza em enganar as divindades mais poderosas e em enriquecer. As características de cada orixá se relacionam com atributos dos personagens. Egbo, com seu grande apetite sexual e suas relações amorosas com várias mulheres, encaixa-se bem no papel do viril Ogum. Golder é o homossexual do romance, vivenciando as agruras de sua condição num contexto preconceituoso e machista. Lazarus, voltado para a construção de sua igreja e para a conversão do maior número possível de pessoas, incorpora a astúcia e o caráter empreendedor de Oxumaré. É claro que os personagens não têm, em sua dimensão humana, a mesma dignidade dos deuses. Eles são mais imperfeitos e idiossincráticos do que seus equivalentes divinos, mas é justamente aí que reside a importância do quadro, que acaba funcionando como um espelho modelar para o presente. Existe a sugestão de que os personagens deveriam se espelhar nos deuses para encontrar uma solução mais adequada para suas vidas. Também é preciso ressaltar o caráter inclusivo da mitologia e da religião iorubás, que abrangem vários tipos de experiência, como a homossexualidade, por exemplo, sem condená-las.

Não sabemos que orixá cada um dos outros personagens representa, pois não há indicação disso na narrativa. Talvez uma pessoa que conheça bem a mitologia seja capaz de reconhecer em cada um os traços de alguma das inúmeras divindades do panteão iorubá. Mas apenas com os exemplos levantados já é possível ter uma noção das principais idéias do autor a respeito da arte e do trabalho do artista nativo. Quando o quadro de Kola fica pronto, contudo, ele decepciona seus amigos. A reação de Egbo não podia ser pior:

‘My friend has very uneven talents. Look at that thing he has made of me for instance, a damned bloodthirsty maniac from some maximum security zôo. Is that supposed to be me? Or even Ogun, which I presume it represents?’

‘What is wrong with it?’

‘It is an uninspired distortion, that is what is wrong with it. He has taken one single myth, Ogun at his drunkest, losing his sense of recognition and slaughtering his own men in battle; and his has frozen him at the height of carnage.’ (p. 234-5).

Nesse sentido, o artista mais inspirado é mesmo Sekoni, como dissemos anteriormente. Sem o mesmo estardalhaço que Kola, Sekoni, que é originalmente um engenheiro cuja excelente usina é embargada pela intriga e inveja de outros funcionários do governo, produz uma escultura que reúne em si as qualidades estéticas e espirituais tão desejadas pelo pintor:

Sekoni began sculpting almost as soon as he returned. His first carving, a frenzied act of wood, he called ‘The Wrestler’. He had not asked Bandele or anyone to sit for him, but the face and the form of the central figure, a protagonist in pilgrim’s robes, was unmistakably Bandele. Taut sinews, nearly agonizing in excess tension, a bunched python caught at the instant of eating out, the balance of strangulation before release, it was all elasticity and strain. And the rest, like the act of his creation which took him an entire month and over, was frenzy and desperation, as if time stood in his way. (...)

And Kola found that he was indeed jealous. Unless ‘The Wrestler’ was one of those single once-in-a-life co-ordinations of experience and Record, Sekoni was an artist who had waited long to find himself but had done so finally, and left no room for doubt (p. 99-100).

Diferentemente do que se passa com Kola, que se debate com seu quadro, que, por sua vez, sempre lhe parece estar aquém das expectativas, o trabalho de Sekoni parece ter sido ocasionado por uma verdadeira inspiração divina. As palavras “frenesi e desespero” marcam a qualidade do transe que o tomou durante a criação de sua obra. Dessa forma, a prática artística se assemelha a um ritual de possessão, exatamente como ocorre nas cerimônias da religião iorubá, em que os humanos emprestam seus corpos aos orixás para que eles dancem, comam e festejem. Sekoni também não precisou que ninguém posasse como modelo para o seu “The Wrestler”. Mesmo assim, o resultado final faz muito mais justiça a Bandele do que as figuras da tela de Kola fazem aos seus companheiros. Sekoni é, dessa forma, a imagem do artista inspirado, utilizado pelos deuses como um canal ou “cavalo” para que possam revelar as verdades transcendentais de seu mundo aos homens.

O interessante é que, de todos os membros do grupo, Sekoni parece ser o mais desajustado. Além da gagueira e do fato de ser islâmico, elementos que marcam sua diferença em relação aos outros personagens, sua história de vida também revela, de uma forma ainda mais intensa do que ocorre com os demais, sua inadequação dentro do contexto em que vive. Depois de tentar religar a todo custo sua usina, Sekoni é internado num hospital psiquiátrico. Como se isso não bastasse, encontra, por fim, uma morte trágica num acidente. Realiza-se assim seu caráter prometético como um artista, que, após possibilitar aos outros um vislumbre da centelha divina, é sacrificado numa espécie de imolação. Depois de sua morte, seus amigos sofrem barbaramente, pois Sekoni parecia ser um modelo de ação para todos eles. Em sua homenagem, eles realizam uma exposição, em que exibem a escultura “The Wrestler” e o quadro dos orixás, no saguão do teatro em que Golder faz um concerto. Dessa forma, todas as artes estão reunidas nesse tributo. Além disso, executam um ritual nos moldes ancestrais da cultura, com o oferecimento de um carneiro, que é sacrificado. Mais uma vez há a sugestão de que a arte deve buscar uma reconciliação entre o passado e o presente.

Conclusão

A figura do “The Wrestler” parece incorporar em si atributos do orixá Ogum. Sendo toda ela “elasticidade e força”, a relação com o deus mais viril e guerreiro do panteão iorubá se estabelece automaticamente. No livro *Myth, Literature and the African World* (1976), Soyinka trabalha com dois paradigmas de deuses artistas: Oxalá (Obatala) e Ogum. Oxalá é o orixá criador das formas humanas, tendo-as modelado do barro da terra para que Olodumare, o pai de todos os orixás, soprasse nelas a vida. Ogum é o primeiro ferreiro. Com a espada de ferro que cria, ele abre o caminho entre o orum (ou mundo dos orixás) e o aiê (o mundo dos vivos), inaugurando a travessia entre uma instância e outra, que será repetida nos momentos extremos da vida dos homens (nascimento e morte) e nos rituais. Oxalá é um dos orixás mais antigos, representado normalmente por um velho todo encurvado e com dificuldade para se locomover. No candomblé brasileiro, religião de origem iorubá, ele é associado, no sincretismo religioso, a Nosso Senhor do Bonfim, ou seja, Jesus Cristo, justamente porque também representa o amor universal ou fraternal que deve mover os homens. Já Ogum, por sua vez, é representado como um homem jovem no pleno exercício de sua força guerreira. Entre a placidez e vetustez de Oxalá e o vigor varonil de Ogum, Soyinka parece escolher esse último como paradigma de ação para os intelectuais e artistas africanos.

O seu ideal é um artista que alie ao trabalho criativo e estético uma ação política combativa e precisa. A velhice de Oxalá o faz parecer emasculado demais, incapaz de empreender as transformações necessárias no contexto da África pós-colonial. Imitar Ogum parece ser, então, um modo efetivo de sair da apostasia em que se encontram os personagens do romance. Também parece existir, nessa preferência de Soyinka por Ogum em detrimento de Oxalá, uma crítica à política da resistência pacífica na luta pela descolonização. Assim como Fanon entende a descolonização fundamentalmente como um processo violento (FANON, 1990 [1961], p. 27), Soyinka parece acreditar que os intelectuais e artistas devem interferir em sua realidade de forma mais incisiva, opondo-se às elites governantes e engajando-se politicamente. Nessa sua concepção, o estético e o político devem caminhar lado a lado e alimentar-se um ao outro nas produções e reflexões dos artistas africanos.

Referências Bibliográficas

- [1] ACHEBE, Chinua. *Things Fall Apart*. Nova Iorque: Anchor Books, 1994 [1958]
- [2] _____. *No longer at ease*. Nova Iorque: Anchor Books, 1990 [1960].
- [3] _____. *Arrow of God*. Nova Iorque: Anchor Books, 1989 [1964].
- [4] BERTENS, Hans. *The Idea of the Postmodern*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1996 [1995].
- [5] BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernism 1890-1930*. Londres; Nova Iorque: Penguin Books, 1989.
- [6] FANON, Franz. *The Wretched of the Earth*. Londres; Nova Iorque: Penguin Books, 1990 [1961]
- [7] FRASER, Robert. *Lifting the Sentence. A Poetics of Postcolonial Fiction*. Manchester; Nova Iorque: Manchester University Press, 2000.
- [8] GIKANDI, Simon. *Reading the African Novel*. Londres: James Currey, 1988 [1987].
- [9] HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo. História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991 [1988].
- [10] _____. “Circling the Downspout of Empire”. In: ADAM, Iam; TIFFIN, Helen (org.). *Past. The Last Post. Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. Nova Iorque; Londres: Harvester Wheatsheaf, 1991, pp. 167-189.

[11] LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2000 [1916].

[12] NKOSI, Lewis. “The New African Novel: A Search for Modernism”. In: *Tasks and Masks. Themes and Styles of African Literature*. Londres: Longman, 1981, pp. 53-75.

[13] SOYINKA, Wole. *The Interpreters*. Londres: Fontana/Collins, 1973 [1965].

[14] _____ *Myth, Literature, and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990 [1976].

*** Autora**

Divanize CARBONIERI, Doutoranda

Universidade de São Paulo (USP)

Programa de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês – Departamento de Letras Modernas

E-mail: divacarbo@hotmail.com