



Mulheres, deuses e mitos: história, intertextualidade e paródia no teatro nigeriano

Women, gods and myths: history, intertextuality and parody in the Nigerian theater

Carolina Filipaki de Carvalho¹
Edson Santos Silva²

Resumo

A peça *Women of Owu* (2006), do autor nigeriano Femi Osofisan, tem como pano de fundo um acontecimento histórico: a invasão e destruição da cidade de Owu. Em sua forma literária, dialoga com a peça do teatro clássico grego intitulada *As troianas*, escrita por Eurípides em 416 a.C. O presente artigo demonstra como o autor se apodera de uma obra da literatura clássica e eurocêntrica, transportando-a para o contexto africano. O referencial teórico abarca, principalmente, as questões referentes à intertextualidade, a partir da perspectiva de Borges (2000), Pascolati (2006; 2009) e Genette (2010), entre outros, e à paródia na pós-modernidade, sob a concepção de Hutcheon (1985; 1991), bem como apresenta a visão de Benjamin (1987) e Ricoeur (2007) quanto ao poder de narrar a história. Conduziu-se uma análise de cunho qualitativo, que demonstrou que, ao parodiar o clássico e ocupar-se da história para a tessitura da narrativa, o autor assume o poder de preservar a memória e, ao promover a articulação entre o literário, o histórico e o social, dá voz aos esquecidos.

Palavras-chave: Dramaturgia; Paródia pós-moderna; Intertextualidade; Metaficção historiográfica.

Abstract

The play *Women of Owu* (2006), by Nigerian author Femi Osofisan, uses a historical event as its background: the invasion and destruction of the city of Owu. In its literary form, it dialogues with the classical Greek play entitled *The Trojan women*, written by Euripides in 416 BC. This paper demonstrates how the author takes hold of a classical Eurocentric literary play, transporting it to the African context. The theoretical framework mainly presents issues related to intertextuality, from the perspective of Borges (2000), Pascolati (2006; 2009), and Genette (2010), among others, and to parody in post-modernity, under the conception of Hutcheon (1985; 1991), as well as it exposes the approach of Benjamin (1987) and Ricoeur (2007), regarding to the power of narrating History. A qualitative analysis was conducted. It showed that, by parodying the classic text and dealing with History for the creation of the narrative, the author assumes the power to preserve memory and, by promoting the articulation between the literary, the historical and the social, he gives voice to the forgotten ones.

Keywords: Dramaturgy; Postmodern parody; Intertextuality; Historiographic metafiction.

¹ Doutoranda e mestra em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). É docente no curso de Letras do Centro de Formação de Professores da UFRB (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia). E-mail: carolfilipaki@gmail.com.

² Professor Associado da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), campus Irati, onde atua na graduação e na pós-graduação em Letras. Doutor e mestre em Literatura Portuguesa pela USP. E-mail: jeremoabo21@gmail.com.

Introdução

Um banquete antropofágico (Pascolati, 2006), uma fênix que renasce das próprias cinzas (Passos, 1996), um palimpsesto que carrega em si as marcas de escritas anteriores (Genette, 2010), são algumas das definições utilizadas por estudiosos para metaforizar uma característica fundante do texto literário: o fato de que ele se relaciona com textos que o precederam e que essas interações seguirão os textos que virão depois dele, uma vez que o novo nasce sempre em relação ao que já existe. Um texto, portanto, é sempre plural e traz em si vestígios de outros textos.

O texto dramático, por sua vez, não está alheio a essa teia de relações. Diante disso, esta pesquisa propõe-se a analisar a peça *Women of Owu* (2006) [*Mulheres de Owu*, tradução nossa], do dramaturgo nigeriano Femi Osofisan, à luz da intertextualidade, tendo em vista seu diálogo com a peça grega de Eurípides, intitulada *As troianas* (416 a.C.). A análise não propõe uma relação de hierarquia entre as duas peças, mas, sim, visa demonstrar como a incorporação de novos elementos, como tempo, espaço, temas, tradições, aspectos culturais e personagens, corroboram para a criação de uma obra singular, em que o mito clássico adquire novas nuances. Nesse sentido, propomos a análise de excertos da obra para demonstrar como ocorre o diálogo entre o clássico e o contemporâneo, e por que a recriação de uma tragédia grega é pertinente no contexto africano atual.

A partir do que observa Linda Hutcheon (1991), analisamos também a utilização de recursos pós-modernos na tessitura do texto. Tendo em vista o questionamento do cânone e do eurocentrismo, observamos na obra características da paródia pós-moderna.

Levando em conta o pano de fundo histórico na gênese da obra literária em questão, apresentamos brevemente as observações de Ricoeur (2007) e Walter Benjamin (1987) acerca dos esquecimentos e apagamentos característicos de toda narrativa e, portanto, também da história oficial.

O artigo consiste em três partes fundamentais. A primeira contextualiza o leitor quanto à obra, apresentando um breve resumo acerca da trama e da estrutura da tragédia. Em seguida, sintetizamos o arcabouço teórico que guia nossas reflexões e, à luz da teoria, apresentamos análises de excertos da obra. Nas considerações finais, retomamos os pontos principais que foram identificados ao longo da pesquisa.

A peça *Women of Owu* não tem tradução para a língua portuguesa, sendo assim, optamos por deixar os excertos originais no corpo do texto e as traduções em nota de rodapé. Cabe ressaltar que essas traduções têm o intuito de situar o leitor que não domina a língua inglesa, mas foram feitas sem preocupações quanto à métrica, rimas e outros aspectos teóricos que incidem sobre a tradução de um texto literário.

Um breve panorama da obra

A tragédia, uma das principais formas do drama, teve origem na Grécia e três de seus tragediógrafos são tidos como elementares para a compreensão do gênero, sendo eles: Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (494-406 a.C.) e Eurípides (484-406 a.C.) (Vasconcellos, 2009). A tragédia tem uma estrutura fixa, composta por cinco atos (Horácio, 2005³ *apud* Carvalho, 2017), e configura-se em uma narrativa que ocorre a partir das falas das personagens, sem um narrador como característica do texto (Pascolati, 2009). A ação da tragédia consiste em passar da felicidade ao infortúnio de maneira consciente, portanto trágica, de modo que as personagens agem diante da derrota causada por sua própria limitação frente às forças que lhe são superiores. São heróis em embate com o próprio destino e com a força dos deuses (Pascolati, 2009).

O cenário da peça *Women of Owu* é um espaço ao ar livre, nas mediações do portão de entrada da cidade de Owu, onde estava localizado o mercado, um dos expoentes da economia local. A cidade era cercada por um muro. Ela aparece ao fundo, destruída por um incêndio, com alguns pontos ainda fumegantes. Ao lado do muro esfacelado estão antigas barracas construídas em madeira e bambu, cobertas de palhas, onde as mulheres que sobreviveram à invasão aguardam seu destino de servidão, como escravizadas pelos vencedores.

Após sete anos de isolamento e tentativas de invasão, o exército das forças aliadas de Ijebu e Ife consegue invadir a cidade, devido a um incêndio que forçou os moradores de Owu a abrirem os portões. Ao invadirem a cidade, a ordem foi para matar todos os habitantes do sexo masculino, fossem eles adultos ou crianças. O rei e alguns de seus correligionários fugiram antes da invasão, mas foram alcançados pelo exército inimigo e também foram mortos. Restaram, então, as mulheres, dentre elas a rainha Ifemelu e a princesa Orisaye, que, independentemente de seu status na sociedade local, também serão

³ HORÁCIO. *Arte poética*. São Paulo: Cultrix, 2005.

escravizadas, à revelia dos vencedores.

A tragédia nigeriana segue a estrutura tradicional, sendo dividida em cinco atos. Há nove personagens listados na seção “*characters*”, além da líder do coro; o coro; e os soldados. Contudo, uma mulher não listada aparece na primeira, quarta e quinta cenas e, portanto, foi adicionada à lista de personagens nesta análise.

- 1) *Woman* (personagem que não consta na lista de personagens): aparece na primeira cena. Acompanhada de outra mulher, vai buscar água e conversa com o orixá Anlugbua, narrando os acontecimentos para a entidade. Ela questiona a divindade acerca de sua inoperância diante dos fatos ocorridos;
- 2) Anlugbua: antigo líder de guerra de Owu; filho de Oba Asunkungbade, fundador ancestral de Owu Ipole, agora deificado como orixá. Ele aparece na primeira e última cenas. Na cena inicial, ele não sabe o que aconteceu em Owu e se surpreende com o cenário de destruição;
- 3) Lawumi: mãe de Oba Asunkungbade, também deificada. Ela dialoga com Anlugbua e explica que o povo de Owu merecia a punição por levantar-se contra seus ancestrais, desrespeitar as divindades e escravizar seus semelhantes;
- 4) Erelu Afin: rainha, esposa de Oba Akinjobi, rei de Olowu de Owu Iple. Lamenta a morte dos filhos e filhas, bem como o destino das sobreviventes;
- 5) Gesinde: soldado do exército de Ijebu, mensageiro e oficial do exército aliado. Demonstra compaixão pelas mulheres aprisionadas, mas cumpre ordens dos generais;
- 6) Orisaye: filha de Erelu, considerada “meio-louca”, consagrada ao deus Obatala. Ela propõe vingança, pois foi escolhida para casar-se com um dos reis inimigos. Promete um casamento terrível ao seu algoz, a partir de um pacto com a morte;
- 7) Adumaadan: viúva de Lisabi, o primeiro filho de Erelu. Carrega seu filho, um bebê do sexo masculino. Ela é obrigada a entregá-lo ao exército inimigo para que se cumpra a ordem de matar todos os homens da cidade de Owu;
- 8) Aderogun: bebê, filho de Adumaadan, neto de Erelu, que será morto pelos soldados por ser do sexo masculino;
- 9) Okunade, the Mayé⁴: líder de guerra dos Ife, General das forças aliadas. Era casado com Iyunloye e busca vingança. Ele era um artesão, mas, após a traição da esposa,

⁴ Entende-se que a denominação *Mayé* se refere a um cargo hierárquico no exército, equivalente a um general.

deixou as artes para se integrar ao exército;

10) Iyunloye: ex-esposa do Mayé, tida como a causadora do conflito. Deixa o marido para desposar o filho mais novo do rei de Owu. Ela, porém, diz que foi sequestrada durante um assalto e dada ao filho do rei contra a sua vontade;

11) Líder do coro (1 e 2): comanda o coro das mulheres, trazendo questionamentos e conselhos aos personagens;

12) Coro: entoa os cantos nupciais e fúnebres, bem como oferece informações às personagens e fala de modo coletivo, representando todas as mulheres sobreviventes;

13) Soldados: aparecem em cena de maneira secundária, realizando ações, mas sem falas.

Em *Women of Owu*, o coro entoa músicas fúnebres e canções nupciais⁵ em ioruba, que são tradicionais na Nigéria. De acordo com Vasconcellos (2009, p. 77), “o coro representa, em suas origens, o sentimento coletivo que deu início à manifestação teatral na Grécia”, uma herança das raízes literárias do drama, do ditirambo⁶ e do poema épico. Ao coro cabe uma função lírica e épica, de modo que o diálogo e a ação dramática são interrompidos, a fim de apresentar comentários e reflexões (Rosenfeld, 1965, p. 30⁷ apud Vasconcellos, 2009, p. 77).

A dramaturgia enquanto espaço de diálogo

Na *Poética*, Aristóteles já propõe que a arte tem por princípio a imitação da natureza, e que as tragédias gregas são frutos de releituras de narrativas, as quais se transformavam com o tempo, sofrendo acréscimos, supressões e intervenções das famílias pelas quais circulavam e dos indivíduos que as contavam (Carvalho, 2017), ou seja, o caráter dialógico, intrínseco ao texto literário, está posto há milênios.

⁵ Elas aparecem traduzidas no apêndice, ao final da obra. O autor destaca na nota que as músicas estão intimamente ligadas à cultura, ao ritmo, à riqueza do conteúdo metafórico e manipulação das vozes dos cantores, entre outros aspectos, de modo que a tradução se trata meramente de um guia para o leitor que não conhece a língua ioruba. Ele sugere que o espectador, caso não conheça o idioma, se deixe embalar pelas canções no momento da encenação, pois a tradução não dá conta de todo o conteúdo estético e semântico das músicas (Osofisan, 2006, p. 68).

⁶ “Forma pré-dramática pertencente ao teatro grego. Consistia em poesia lírica escrita para ser cantada por um coro de cinquenta membros em cerimônias de homenagem ao deus Dionisos” (Vasconcellos, 2009, p. 94).

⁷ ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo, Buriiti, 1965.

Porém, é no século XX que se intensificam os estudos acerca do tema, e surgem intelectuais como Mikhail Bakhtin, que trata do dialogismo como algo inerente à língua, além de Julia Kristeva, que transporta a discussão para o campo literário. Kristeva aponta para o fato de que

O texto literário insere-se no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (de outros) texto(s). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história, e a sociedade se escreve no texto. A ciência paragramática deve, pois, levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. Um texto estranho entra na rede da escritura: esta o absorve segundo leis específicas que estão por se descobrir (Kristeva, 2012, p. 176, grifo do autor).

A partir da proposição de Kristeva, o processo de escrita pode ser entendido como resultante do processo de leitura de um conjunto literário anterior, em que o novo texto é a absorção e réplica de um ou mais textos com os quais o escritor já teve contato (Carvalho, 2010, p. 50⁸ *apud* Carvalho, 2017), estabelecendo uma rede infinita de relações.

Genette (2010), por sua vez, apela à metáfora do palimpsesto para definir a escrita literária. O autor explica que palimpsesto é um pergaminho cujo conteúdo foi raspado para que pudesse se traçar outra escrita. Contudo, pode-se ler os rastros do antigo texto na nova criação. Dessa forma, aponta o autor, entende-se que todas as obras derivam de uma obra anterior. Sendo assim, “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (Genette, 2010, p. 5).

Borges (2000) descarta a ideia de hierarquia entre as obras e defende a observação do fenômeno literário a partir das relações que este estabelece entre o presente, o passado e o futuro, tendo em vista que novos leitores podem estabelecer novas relações. Nas palavras do autor, “no vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores” (Borges, 2000, p. 80, grifo do autor). Outrossim, a intertextualidade é um processo que “implica escolhas feitas no domínio da tradição, tornada campo de sugestões e possibilidade de rearranjos” (Passos, 1996, p. 13), de sorte que se abre ao leitor a “hipótese da revitalização de elementos do conjunto literário, os quais ganham seu acréscimo de sentido dialogando com o precedente” (Passos, 1996, p.

⁸ CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2010.

13).

Carvalho (2010) aponta para a necessidade de compreender a Literatura Comparada, campo no qual se incluem os estudos acerca da intertextualidade, como um espaço para desenvolver análises que não se resumam a paralelismos binários, mas que comparem com a finalidade de interpretar questões mais gerais que se concretizam nas obras literárias, “daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a história num sentido mais abrangente” (Carvalho, 2010, p. 86).

De acordo com Duchet (1971⁹ *apud* Vigner, 1979, p. 63), um texto “só existe em relação a outros textos anteriormente produzidos, seja em conformidade ou em oposição ao texto preexistente, mas sempre em relação a eles”, ou seja, todo texto tem sua existência condicionada à sua relação com outros textos. Seguindo a mesma linha de raciocínio, Pascolati (2006, p. 1861) observa que “a literatura sempre alimentou-se de si mesma”, mas é a partir do século XX, com o surgimento dos estudos acerca da intertextualidade, que essas relações se tornam mais evidentes, de modo que o texto passa a ser “definido como rede de citações e interações de muitas vozes” (Pascolati, 2006, p. 1861), corroborando para a definição de que a literatura constitui-se em um “grande banquete antropofágico no qual o novo nasce do já existente, o não dito nasce do repetido” (Pascolati, 2006, p. 1861).

Linda Hutcheon (1985) observa que os ecos paródicos, que consistem em casos explícitos de intertextualidade, não são exclusividade do século XX, mas, a partir desse século, o número de obras com essa construção formal se avolumou, de modo que as formas artísticas cada vez mais incorporaram o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, assumindo caráter autorreflexivo: “A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade” (Hutcheon, 1985, p. 13).

A paródia, na visão de Hutcheon (1985), não é uma imitação escarnekida e ridicularizada do texto formalmente parodiado ou que lhe serve de fundo, mas consiste em paralelismos que estão dotados de uma diferença irônica: “A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (Hutcheon, 1985, p. 16-17). Essa diferença, chamada pela autora de “inversão irônica”, pode aparecer em diferentes traços, como trejeitos pessoais, estéticos e morais das personagens de uma obra literária.

⁹ DUCHET, C. Pour une sociocritique ou variations sur un incipit. *Littérature*, n. 1, fev. 1971.

Embora trace o perfil daquilo que chama de paródia no século XX, Hutcheon (1985) se utiliza de exemplos de outros períodos para demonstrar que há denominadores comuns para a paródia em todas as épocas, embora tais tipos de texto não sejam qualificados dessa forma até então. A autora ainda alerta para o fato de que o modelo mais próximo da concepção de paródia atual era chamado de imitação e não de paródia. Segundo Hutcheon (1985, p. 19-21), a paródia não se resume a uma imitação nostálgica de modelos passados, mas de “uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança”, uma “abordagem criativa/produzida da tradição”, quando um autor se apropria das convenções de um período anterior e dá-lhes novo sentido, com um distanciamento crítico e irônico. De acordo com Greene (1982, p. 46¹⁰ *apud* Hutcheon, 1985, p. 21), “toda a imitação criativa mistura a rejeição filial com o respeito, tal como toda a paródia presta sua própria homenagem oblíqua”.

Em *Poética do pós-modernismo* (1991), Hutcheon afirma que a metaficção historiográfica é uma característica da escrita pós-moderna. Ela estabelece que a paródia intertextual da metaficção historiográfica “apresenta uma sensação de presença de passado” (Hutcheon, 1991, p. 164), que só pode ser conhecido a partir de seus textos e vestígios, sejam eles literários ou históricos.

Segundo Hutcheon (1991), a escrita pós-moderna, a partir da perspectiva intertextual, também faz exigências ao seu leitor, pois requer que ele reconheça os vestígios textualizados do passado histórico e literário, bem como perceba aquilo que foi feito com tais vestígios, por intermédio da ironia. Impinge-se subjetividade àquilo que é tido como fato histórico, a partir de intertextos históricos e literários.

Ao observar as manifestações paródicas de clássicos americanos e europeus na escrita pós-moderna, Hutcheon (1991, p. 170) afirma que elas são uma forma de apropriação “da cultura predominantemente branca, masculina, classe média, heterossexual e eurocêntrica”, que é reformulada com mudanças significativas, de modo que não rejeita essa cultura, mas revela a rebelião a partir de um irônico abuso desse mesmo cânone.

Acerca da relação entre o passado e o presente na metaficção historiográfica, Hutcheon (1991, p. 147) sugere que “reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é - em ambos os casos - revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo ou teleológico”. As metaficções historiográficas se situam dentro do discurso histórico e “os

¹⁰ GREENE, Thomas M. *The light in Troy: Imitation and discovery in Renaissance poetry*. New Haven, Conn: Yale University Press, 1982.

intertextos da história assumem um status paralelo na reelaboração paródica do passado textual do mundo e da literatura” (Hutcheon, 1991, p. 147).

Embora a história oficial tenha status de verdade, diferente da literatura, à qual é atribuído o caráter de ficção, em *A memória, a história, o esquecimento*, Ricoeur (2007) atenta para o fato de que a história também é constituída pelos esquecimentos, tendo em vista que ao historiador cabe fazer escolhas ao selecionar temas e arquivos a serem estudados, de tal forma que é possível questionar o que faz com que alguns testemunhos sejam preservados em detrimento de outros; e por quê e em benefício de quem foram preservados. Sendo assim, a história é repleta de esquecimentos e apagamentos.

No mesmo sentido, Benjamin (1987) afirma que na origem da narrativa está a autoridade, pois quem narra é, em geral, o vencedor. De acordo com o autor, é primordial observar a relação entre ouvinte e o narrador e como ela é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Ou seja, narrar é ter o poder de escolha da preservação da memória.

A intertextualidade na dramaturgia

A dramaturgia, sendo uma forma de escrita literária, também desponta nos estudos intertextuais. Heliadora (2008) destaca produções que observam o fenômeno nas produções de grandes autores, a exemplo de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, considerado por ela o maior dramaturgo de todos os tempos. Pesquisas demonstram ecos de um poema homônimo do escritor Arthur Brooke, que data de 1562, e de uma obra italiana anterior a essa, ligando, portanto, o trabalho shakespeariano a uma tradição que se renova, tornando-se sempre atual.

Pascolati (2006, p. 1861) frisa que o teatro moderno não está à margem da “tendência intertextual” e que a retomada de clássicos da literatura são exemplos de como a intertextualidade é intrínseca ao gênero dramático. Ao observar as releituras de *Antígona*, de Sófocles, produzidas pelo francês Jean Anouilh – intitulada *Antigone* (1942), e pelo alemão Bertold Brecht – intitulada *A Antígona de Sófocles* (1948), Pascolati (2006) questiona a necessidade de retomada de clássicos no contexto atual, e como os textos produzidos há tantos séculos, em um contexto específico, ainda podem apresentar questões relevantes aos homens de outra época, “cujo conjunto de crenças e valores, cujas

expectativas e contingências históricas são, ao menos em tese, diferentes das do povo grego” (Pascolati, 2006, p. 1861). Ao ler *Women of Owu*, os mesmos questionamentos se fazem presentes, e apontam para a importância do contexto histórico para a leitura dessa adaptação.

Em *The politics of adaptation*, Weynenberg (2013) destaca que os textos trágicos gregos são escolhidos pelos dramaturgos africanos porque, em suas releituras, tais obras tratam de temas que têm relevância política no contexto da segregação (*apartheid*) e pós-segregação na África do Sul e na Nigéria, no que se refere ao período colonial e de pós-independência. Ou seja, os dramaturgos africanos, ao dialogarem com os textos clássicos, se utilizam do passado para comentar o presente (Wetmore, 2002, p. 26¹¹ *apud* Weynenberg, 2013, p. XI).

Pascolati (2006, p. 1862) afirma que a reescritura age em um duplo sentido, pois, “ao mesmo tempo que traz à luz um texto, acentuando sua importância para a história da literatura e sua condição de clássico que resiste ao tempo, o faz a fim de acrescentar-lhe algo”, de modo que pode preencher espaços abertos pelo texto. Dessa forma, a reescritura faz brotar o novo do já existente e, paradoxalmente, “ela é criação na medida em que é repetição” (Pascolati, 2006, p. 1862).

A reescritura no contexto nigeriano

Pelo viés intertextual, não há uma relação de superioridade entre os textos, mas, sim, uma série de relações no campo formal e semântico, que unem diferentes produções. Portanto, entre *Women of Owu* e *As troianas*, não se estabelece uma hierarquia, mas uma relação entre temporalidades, espaços e personagens, que dão novas nuances a paisagens já conhecidas.

A Nigéria é um país africano relativamente novo na organização geopolítica atual, pois sua independência ocorreu em 1960. Sua história é marcada por conflitos de ordem internas e invasões externas, como a do exército inglês. Segundo Falola e Heaton (2008), no período pós-independência, o país era tido como uma das promessas africanas, devido ao seu crescimento econômico e suas relações comerciais. Contudo, nos anos seguintes, o país sofreu as consequências de uma guerra civil que correu entre 1967 e 1970, envolvendo

¹¹ WETMORE, Kevin J. *The Athenian sun in an African sky: modern African adaptations of classical Greek tragedy*. Jefferson NC/ London: McFarland, 2002.

grupos regionais e étnicos. Como resultado, culminaram problemas como a corrupção política, o subdesenvolvimento econômico e golpes militares. Falola e Heaton (2008) frisam que os problemas enfrentados pelo país dão origem ao que é chamado localmente de “questão nacional”, que indaga o que é a Nigéria, quem são os nigerianos e como um país desenvolve uma identidade nacional significativa.

Antes da colonização inglesa, o território nigeriano era habitado por diversos povos, dentre eles os iorubas, os quais se subdividiam em diferentes tribos. Falola e Heaton (2008) afirmam que a cidade de Ife-Ife, atualmente o estado de Osun, é creditada com o status de berço da nação ioruba. Ela teria sido fundada por Oduduwa, um descendente divino do deus Obatala. Os iorubas se espalharam por diversos reinos e exerceram importante influência cultural e política. Seu sistema político era a monarquia (Falola; Heaton, 2008). A cidade de Owu surge de Ife, mas revolta-se contra a progenitora e, aliada a Oyo, luta contra Ife, o que ocasiona a perda de vidas e status econômico e político de sua predecessora. Contudo, entre 1817 e 1822, Owu foi sitiada pelas forças aliadas do exército de Ife e Ijebu, sendo totalmente destruída (Falola; Heaton, 2008).

Ao recorrer ao drama grego, Femi Osofisan recupera o contexto de seu país, demonstrando a importância do olhar político destacado por Weynenberg (2013) em sua análise das releituras de clássicos gregos por autores africanos.

Como descrito na narrativa da criação da nação ioruba, a religiosidade é parte fundante da história nigeriana. A fala do deus Anlugbua, ao encerrar a tragédia, apresenta o contraste entre a divindade e o humano, retomando de maneira crítica o papel dos deuses na sociedade:

Poor human beings! War is what will destroy you!
As it destroys the gods. But I am moved, and I promise:
Owu will rise again! Not here,
Not as a single city again – Mother will not permit that,
I know – but in little communities elsewhere,
Within other cities of Yorubaland. Those now going
Into slavery shall start new kingdoms in those places.
It’s the only atonement a god can make for you
Against your ceaseless volition for self-destruction.
You human beings, always thirsty for blood,
Always eager to devour one another! I hope
History will teach you. I hope you will learn. Farewell
(Osofisan, 2006, p. 67)¹².

¹² “Pobres seres humanos! A guerra é o que vai te destruir! / Como destrói também os deuses. Mas estou comovido e prometo: / Owu se levantará novamente! Aqui não, / Não como uma única cidade

Às criaturas divinas é tradicionalmente atribuído o poder de mudar o destino, mas Anlugbua rompe com a tradição e coloca essa função nas mãos da humanidade. Ele afirma que a guerra destrói os homens e também os deuses, indicando que a incapacidade dos deuses diante das adversidades destrói a confiança das pessoas nos deuses, remetendo a uma fala anterior em sua conversa com a mulher, no primeiro ato: “*I ask you – without a shrine, without worshippers, / What is a god? Who now will venerate us? / Who sing our praises among these ruins?*”¹³ (Osofisan, 2006, p. 9). Sem seguidores e templos para serem adorados, os deuses também perdem seu espaço e poder, que é questionado ao longo da peça. A guerra, portanto, coloca também em xeque o divino e faz brotar a racionalidade.

A morte de todos os moradores de Owu do sexo masculino está imbuída do peso cultural de que cabe aos homens a perpetuação do nome da família, ou seja, o poder de eternizar a descendência. Contudo, Anlugbua atribui isso às mulheres, dizendo que aquelas que seguem para a escravização farão com que Owu volte a existir em pequenas comunidades, ou seja, à mulher, biologicamente, também cabe a perpetuação da espécie, e isso é reconhecido no drama. Tendo em vista que elas serão escravizadas como trabalhadoras domésticas, e também sexualmente, o orixá mais uma vez demonstra sua incapacidade de agir e sublinha a consciência de que, geneticamente, Owu não se encerra ali.

Ao contrário de Osofisan, por meio do diálogo entre as mulheres, Eurípedes termina a obra afirmando que Troia encontra ali o seu fim:

CORO:

Em breve caireis na terra amada, e ninguém saberá o vosso nome.

HÉCUBA:

Poeira como fumo alado que sobe ao céu

Tornará invisível o meu lar.

CORO:

O nome desta terra desaparecerá. Em toda a parte, aqui como ali, tudo se foi, e já não existe

Tróia desventurada (Eurípedes, 1996, p. 92).

novamente – A Mãe não permitirá isso, / Eu sei – mas em pequenas comunidades em outros lugares, / No interior de outras cidades da terra ioruba. Aquelas que agora seguem / Para a escravidão começarão novos reinos nesses lugares. / É a única expiação que um deus pode fazer por vocês / Contra sua vontade incessante de autodestruição. / Vocês, seres humanos, sempre sedentos por sangue, / Sempre ansiosos para devorar uns aos outros! Espero/ Que a história os ensine. Espero que vocês aprendam. Adeus” (Osofisan, 2006, p. 67, tradução nossa).

¹³ “Eu pergunto a você – sem um santuário, sem adoradores, / O que é um deus? Quem agora nos venerará? / Quem entoará nossos louvores entre estas ruínas?” (Osofisan, 2006, p. 9, tradução nossa).

O final diferente do mito grego aponta para o caminho oposto. Em vez do fim, direciona para uma continuidade em novos contextos, dando poder à mulher para perpetuar a espécie. Essa opção aponta para um movimento paródico em relação à obra grega, uma espécie de Renascimento, em que a mulher passa a ter papel medular, deslocando Deus e o homem da centralidade do mundo social. É, portanto, o distanciamento irônico que observa Hutcheon (1991), como característica da paródia no século XX.

Os deuses gregos, na obra de Eurípides, prometem vingar seus protegidos. No primeiro ato, Poseidon, o deus das águas, e Atena, deusa da sabedoria, das artes, da inteligência, da guerra e da justiça, dialogam acerca da situação. Poseidon a convida para fazer recair aos Aqueus um amargo regresso. O deus das águas está revoltado porque seu templo fora destruído e almeja vingança. Atena responde prontamente à proposta, dizendo que Zeus mandar-lhes-á chuvas torrenciais, granizo e furacões, bem como ela utilizará o fogo do raio de Zeus para atear fogo às naus, “para que de futuro os Aqueus aprendam a venerar meus templos e a respeitar outros deuses” (Eurípides, 1996, p. 32). Poseidon se compromete a agitar as águas ao longo do percurso pelo mar Egeu e rios. “Louco entre os mortais é aquele que arrasas cidades, templos e túmulos, lugares consagrados dos que já partiram. Quem os devastar, mais tarde *há-de* perecer por sua vez” (Eurípides, 1996, p. 32, grifo do autor).

As mulheres têm a centralidade da história, tanto em Osofisan quanto em Eurípides. A elas coube o peso de narrar a história dos derrotados e sofrer suas consequências, que incluem não apenas a perda do lar e do território, mas também da sua relação com o divino, que é insistentemente contestado ao longo do drama. Às mulheres também é atribuída a culpa pela guerra. Iyunloye teria sido a origem da guerra, pois o general Mayé teria abandonado as artes para poder vingar-se de sua esposa, que o abandonou e se casou com um dos príncipes de Owu. A culpa que recai sobre a Iyunloye retoma a Bíblia, quando esta atribui à Eva a culpa por tirar o homem do paraíso. Iyunloye retira o marido do paraíso, das artes e da tranquilidade ao traí-lo. Por conseguinte, tira também do paraíso todos os habitantes de Owu, pois, por sua culpa, todos os homens são executados durante a invasão da cidade e as mulheres serão escravizadas e ou tornar-se-ão concubinas. A rainha Erelu, embora sofra as consequências da irracionalidade do homem apaixonado, pede a morte de Iyunloye, bem como o coro, que diz: “*Mayé, it's as she says:*

you have a duty to your ancestors,/ And the memory of all the men who fell here, To make her pay. Do not hesitate. History is waiting” (Osofisan, 2006, p. 56)¹⁴. Erelu e o coro alertam Mayé para não olhar para a esposa, retomando o mito de Medusa, que é incapaz de amar e tem serpentes no lugar dos cabelos. Medusa seduz quem olha para ela, de tal forma que aqueles que a olham nos olhos são transformados em pedra:

CHORUS:

Don't look in her eyes, General! All you will find there
Are danger and deceit!

[...]

ERELU:

In that case, let her not ride with you. Put her in another caravana.

MAYÉ:

Why should I do that?

ERELU:

For your own sake. When a man has loved a woman,
The way you have done, that love never dies.
At an unsuspecting moment it will spring awake again,
Like a snake from sleep, and strike
(Osofisan, 2006, p. 53; 57)¹⁵.

Ao retomar o mito grego, exige-se do leitor a capacidade de identificá-lo, bem como de entender como ele se afasta do original a partir de um distanciamento irônico, indo ao encontro do que afirma Hutcheon (1991). Ao final, sabe-se que Iyunloye consegue reconquistar o marido. Simbolicamente, ela o paralisa, assim como Medusa transformava em pedra quem a olhasse nos olhos. Nota-se, portanto, que a guerra, que teria ocorrido por uma questão pessoal, termina sem a punição da “verdadeira culpada”. A sedutora esposa volta para os braços do insensato marido, contudo, isso ocorre ao custo da vida de todos os homens e do futuro das mulheres de Owu. Pode-se observar uma crítica às guerras de modo geral, pois seus resultados são sempre ruins para a coletividade, embora possam representar ganhos para um pequeno grupo de pessoas.

Também culpabilizando a figura feminina, o orixá Anlugbua imputa à sua mãe, Lawumi, a desgraça que recai sobre Owu. Nesse momento, retoma-se a ideia do senso comum de que sofrimentos são causados pelos deuses ao serem desagradados:

¹⁴ “Mayé, é como ela diz: você tem um dever para com seus antepassados, / E a memória de todos os homens que caíram aqui, Para fazê-la pagar. Não hesite. A história está esperando” (Osofisan, 2006, p. 56, tradução nossa).

¹⁵ “CORO: Não olhe nos olhos dela, General! Tudo que você vai encontrar lá / São perigo e engano! [...] / ERELU: Nesse caso, não deixe que ela vá com você. Coloque-a em outra caravana. / MAYÉ: Por que eu deveria fazer isso? ERELU: Para o seu próprio bem. Quando um homem amou uma mulher, / Do jeito que você fez, esse amor nunca morre. / Em um momento desavisado, ele despertará novamente, / Como uma cobra adormecida, e atacará” (Osofisan, 2006, p. 53; 57, tradução nossa).

ANLUGBUA:
It had to be you, mother! That such
A disaster would happen here, and I not know¹⁶
About it. But why did you do it?
LAWUMI:
They had to be punished¹⁷
(Osofisan, 2006, p. 18).

Lawumi segue listando as atitudes pelas quais os moradores de Owu precisavam ser punidos, dentre elas a arrogância, a guerra contra os Ifes, considerados seus ancestrais, bem como o fato de que os Owus vendiam seus semelhantes como escravizados:

LAWUMI:
Because the Owus were selling
Other Yoruba into slavery! It was a law, wasn't it,
Laid down by your local uncle and my son Sango
That no Yoruba should ever sell other Yoruba
Into slaver. But the Owus would not listen!
Flagrantly at Apomu, they broke the law, and
The only way to stop them was by force!¹⁸
(Osofisan, 2006, p. 19).

A deusa revela-se vil, insensível e vingativa, mas, ao mesmo tempo, destituída de poder. Ela gostaria de proteger seus adoradores, mas é incapaz de fazer algo em relação ao livre arbítrio dos homens. Apesar da decepção com as ações dos moradores de Owu, a deusa também sugere a punição dos membros das forças aliadas, porque homens e mulheres correram para o seu templo em busca de proteção, mas os soldados aliados não os pouparam, retiraram essas pessoas das suas mãos e as mataram, depois atearam fogo ao lugar sagrado (Osofisan, 2006, p. 21). A necessidade de punição dos homens que caluniaram os deuses dialoga com o texto de Eurípides. Ao observar os trechos listados, percebe-se que os deuses nigerianos e gregos são humanizados e retirados de sua aura divinal. Embora os homens e mulheres estivessem em seu poder, seu território, Lawumi não conseguiu protegê-los e, ao desejar a vingança, demonstra a exacerbação de seu lado

¹⁶ A construção "I not know" consta no original e é uma marca da oralidade da língua inglesa no contexto nigeriano, em que o verbo auxiliar "do" é omitido na frase negativa, ao contrário do que estabelece a gramática normativa da língua inglesa. Ao escrever desta forma, transgredindo a norma culta, o autor estabelece, por meio da língua, uma postura pós-colonial, pois mostra que ele se apropriou do idioma do colonizador e o transformou.

¹⁷ "ANLUGBUA: Tinha que ser você, mãe! Que tamanho / Desastre aconteceria aqui, e eu não sei / Sobre isso. Mas por que você fez isso? / LAWUMI: Eles tinham que ser punidos" (Osofisan, 2006, p. 18, tradução nossa).

¹⁸ "LAWUMI: Porque os Owus estavam vendendo / Outros iorubas para a escravidão! Era uma lei, não era? / Estabelecida localmente por seu tio e meu filho Sango / Que nenhum ioruba jamais deveria vender outro ioruba / Para a escravidão. Mas os Owus não quiseram ouvir! / Flagrantemente em Apomu, quebraram a lei, e / A única maneira de detê-los era pela força!" (Osofisan, 2006, p. 19, tradução nossa).

mais humano e menos divino, consistindo em uma visão antagônica do que se espera dos seres divinos.

O questionamento quanto ao papel dos deuses, a ruptura com o senso comum e a dessacralização do cânone podem ser vistos como elementos da escrita paródica em Femi Osofisan. A presença do passado, materializada na obra pelo diálogo com o texto clássico e com a história nigeriana, remetendo ao processo de criação da Nigéria enquanto país, não ocorre de modo nostálgico, mas visa evidenciar os processos violentos e traumatizantes que a guerra proporciona à sociedade. Contudo, as inversões irônicas trazem à tona homens que escravizam outros homens, e deuses que ora desconhecem as situações pelas quais passam os seus adoradores, ora se vingam de seus fiéis.

Repetidamente, as personagens afirmam que o sofrimento pelo qual passam faz parte da “lei da guerra”, uma lei que não está escrita, mas que impõe aos perdedores e vencedores determinados posicionamentos: “*It is the law of victory, the law of defeat*”, diz o deus Anlugbua¹⁹ (Osofisan, 2006, p. 7); “*In defeat, dear women, always expect the worst. / That is the law of combat. The law of defeat*”²⁰, observa Erelu (Osofisan, 2006, p. 16); “*When you have lost a war, you have lost, and there is nothing / You can do about it but to accept the consequences. The law / Is what we say it is now, and has to be obeyed*”²¹, reitera Gesinde (Osofisan, 2006, p. 44). Os excertos demonstram como agem vencedores e perdedores e o autoritarismo que cabe a quem conquista o poder.

Ao utilizar-se de um acontecimento real, a guerra entre as diferentes tribos iorubas e a destruição da cidade de Owu, como pano de fundo para a elaboração da peça, Osofisan caminha para a metaficção historiográfica e dá voz aos vencidos (Benjamin, 1987), pela representação literária de um dever de memória (Ricouer, 2007).

¹⁹ “É a lei da vitória, a lei da derrota” (Osofisan, 2006, p. 7, tradução nossa).

²⁰ “Na derrota, queridas mulheres, sempre espere o pior. / Essa é a lei do combate. A lei da derrota” (Osofisan, 2006, p. 16, tradução nossa).

²¹ “Quando você perde uma guerra, você perdeu, e não há nada / Que você possa fazer em relação a isso, senão aceitar as consequências. A lei / É o que nós dizemos que é a lei agora, e tem que ser obedecida” (Osofisan, 2006, p. 44, tradução nossa).

Considerações finais

Apresentamos as concepções de diferentes autores no que concerne à intertextualidade. De modo geral, entendemos que um texto sempre dialoga com os textos que o precedem. A partir da leitura da obra *Women of Owu* (2006), de Femi Osofisan, demonstramos como, ao incorporar a tradição e a forma na reescritura de um texto clássico, o autor nigeriano impinge uma nova roupagem ao clássico, apoderando-se dele e transformando-o, o que ocorre não apenas em diálogo com o texto que explicitamente inspira o autor, mas também com toda uma tradição literária, a exemplo da Bíblia e do mito de Medusa.

Demonstramos que a peça apresenta traços da escrita paródica, conforme a concepção de Linda Hutcheon, pois contradiz o cânone literário, acrescentando-lhe novos elementos e questionando padrões. A peça apresenta traços da literatura pós-moderna, que é tradicionalmente contraditória, histórica e política.

Femi Osofisan reverencia Eurípides ao trazer dele os elementos formais para a sua peça, contudo, os rejeita ao incorporar personagens com comportamento e moral diferentes, evidenciando o que estabelece Greene (1982, p. 46²² *apud* Hutcheon, 1985), quanto à relação contraditória de respeito e ruptura com o texto que a precede. O autor, portanto, reforça aquilo que diz Hutcheon (1991, p. 165): “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo”.

O autor recorre às músicas que são tradicionais e utilizadas em contextos reais de casamentos e luto na cultura ioruba, para que o coro dê o tom às cenas. Contudo, em nota explicativa acerca da tradução, Osofisan (2006) diz ao leitor que se ele não domina a língua ioruba, talvez seja melhor se deixar apenas levar pela sonoridade das canções, pois o sentido não pode ser totalmente traduzido para a língua inglesa. Ou seja, ao mesmo tempo em que inclui o colonizador como espectador da história, escrevendo em língua inglesa, ele o exclui ao demonstrar sua limitação no entendimento total do contexto, que se restringe aos falantes de ioruba, por todas as questões culturais e históricas que as músicas representam.

A escrita da história, como aponta Ricoeur (2007), é repleta de esquecimentos. Para ressaltar o entrelaçamento literário, Osofisan escreve em nota explicativa acerca da gênese

²² GREENE, Thomas M. *The light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven, Conn: Yale University Press, 1982.

da peça, sobre como se inspirou no contexto histórico ioruba e em Eurípides. Ao retomar acontecimentos históricos e o drama grego, o autor realiza um gesto em direção a uma reinterpretação do próprio passado e observação do presente nigeriano, que se constrói, narra e observa a si mesmo, a partir da relação entre o presente e o passado.

Benjamin (1987) diz que o historiador deve ser aquele que resgata os esquecimentos e que sua função é também narrar a história pela perspectiva dos perdedores, daqueles que são destituídos de autoridade, porque suas vozes são silenciadas na narrativa oficial. Osofisan, ao narrar a história das mulheres de Owu, estabelece também uma relação paródica com os escritos da história oficial, dando a importância histórica que cabe aos conflitos armados na constituição da sociedade nigeriana. Ele se utiliza do mito clássico e da história oficial, preenchendo seus vazios com ficção, imprimindo as características que julga essenciais para uma reinterpretação do cânone e da história.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. v. 1. São Paulo: Editora Brasiliense: 1987.

BORGES, Jorge Luis. **Jorge Luis Borges: obras completas**. v. 2. São Paulo: Globo, 2000.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2010.

CARVALHO, Carolina Filipaki de. **Dramaturgia em diálogo: mecanismos intertextuais entre *Cato a tragedy in five acts*, de Joseph Addison, e *Catão*, de Almeida Garrett**. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2017.

EURÍPIDES. **As troianas**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1996.

FALOLA, Toyin; HEATON, Matthew. **A history of Nigeria**. New York: Cambridge University Press, 2008.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

OSOFISAN, Femi. **Women of Owu**. Nigeria: University Press PLC, 2006.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Faces de Antígona no teatro moderno. In: **Estudos Linguísticos XXXV**, p. 1861-1866, 2006. Disponível em: <http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/372.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2023.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências. Maringá: EDUEM, 2009, p. 93-112.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. **A poética do legado**: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Annablume, 1996.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VIGNER, Gerard. Intertextualidade, norma e legibilidade. In: VIGNER, Gerard. **Lire, du texte au sens**: éléments pour un apprentissage et un enseignement de la lecture. Paris: CLE International, 1979. p. 62-66. Disponível em: <http://antigositebolsa.fde.sp.gov.br/rodada5/apoio/Gerard%20Vigner%20-%20Intertextualidade%20norma%20e%20legibilidade.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2023.

WEYNENBERG, Astrid Van. **The politics of adaptation**: Contemporary African drama and Greek tragedy. Amsterdam; New York: Rodopi, 2013.

Submetido em: 03 maio 2023

Aprovado em: 13 jul. 2023