

# **A resistência por meio do sincretismo religioso na reescrita dos clássicos no contexto da dramaturgia pós-colonial**

**Resistance through religious syncretism in the rewriting of classics in the  
postcolonial dramaturgy context**

Carolina Filipaki de Carvalho<sup>1\*</sup>

\*Universidade (SIGLA)  
e-mail: carolina.filipaki@ufrb.edu.br

Edson Santos Silva<sup>2\*</sup>

\*Universidade (SIGLA)  
e-mail: eremoabo21@gmail.com

**Resumo:** Neste artigo problematizamos a reescrita de dois textos clássicos da literatura grega: *A Odisseia*, de Homero, que data de VIII a. C., e *As troianas*, de Eurípedes, de 416 a.C., os quais

---

<sup>1</sup> Professora Assistente de Língua e Literaturas de Língua Inglesa no Centro de Formação de Professores da UFRB/Amargosa (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia), onde também desenvolve o projeto de pesquisa "Para além dos clássicos: leituras e análises de obras literárias pós-coloniais escritas em língua inglesa" e coordena o "Grupo de Estudos Literários, Cultura e Identidade" (GELCI). É integrante dos grupos de pesquisa Estudos de Língua Inglesa do Centro de Formação de Professores da UFRB e Estudos Literários: teoria, crítica e ensino. CV: <http://lattes.cnpq.br/3638443094234490>.

<sup>2</sup> Doutorado e Mestrado em Literatura Portuguesa, Departamento de Letras e Ciências Humanas, pela Universidade de São Paulo; Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Professor Associado da Universidade Estadual do Centro-Oeste, Unicentro, Paraná, campus Irati. Dedicou-se à pesquisa da dramaturgia lusa do século. Desenvolve o projeto de Extensão Sábados Literários, DELET/Irati, Unicentro/PR, a partir do qual organizou os seguintes livros: *Sábados Literários: grandes nomes* (2015); *Sábados Literários: uma apoteose lusitana* (2016); *Sábados Literários: Elas por Elas* (2017); *Sábados Literários: Prata da Casa* (2018); *Sábados Literários - Homenagem a Antonio Candido* (2019); *Sábados Literários: entre clássicos e releituras* (2020). Membro da ALACS, Academia de Letras, Artes e Ciência do Centro-Sul do Paraná, cadeira número 19. Líder do Grupo de pesquisa: Estudos Literários: teoria, crítica e ensino, Área Letras, Unicentro/PR, Irati. Vice-Presidente do Conselho Municipal de Cultura, Irati/Pr, período 2021-2023. Membro do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL. CV: <http://lattes.cnpq.br/2855415041274093>.

foram respectivamente reescritos pelos dramaturgos pós-coloniais Derek Walcott, de Santa Lucia, no Caribe, com *The Odyssey a stage version* (1993), e Femi Osofisan, da Nigéria, na África, com *Women of Owu* (2006). Nas duas obras reescritas, o discurso religioso, bem como a presença de deuses e elementos de suas culturas exercem papel importante para demarcar suas origens e levantar-se em favor da pluralidade religiosa e da valorização das culturas ancestrais. Isso é demonstrado partir da análise fundamentada na teoria pós-colonial, com estudos de Ashcroft *et al.* (2004); Homi Bhabha (1998); e Bonnici (2005), dentre outros pesquisadores. Concluiu-se que, a partir do conceito de *sly civility*, de Bhabha (1998), os autores se apropriaram do artefato cultural do colonizador para encampar a resistência, adotando como estratégia a disseminação do sincretismo religioso, que opera contra a homogeneização do discurso cristão levado ao mundo durante as invasões do período colonial. Os excertos analisados, demonstram, ainda, a resistência aos processos de *binarismo* e *outremização* (Ashcroft *et al.*, 2004; Bonnici, 2005), característicos do discurso colonial.

**Palavras-chave:** Dramaturgia Pós-Colonial; Reescritas de textos clássicos.

**Abstract:** In this article we problematize the rewriting of two classic texts of Greek literature, namely: *The Odyssey*, by Homer, dating from VIII BC, and *The Trojan Women*, by Euripides, from 416 BC, which were respectively rewritten by post-colonial playwrights Derek Walcott, from Saint Lucia, in the Caribbean, with *The Odyssey a stage version* (1993), and Femi Osofisan, from Nigeria, in Africa, with *Women of Owu* (2006). In the two rewritten works, religious discourse, as well as the presence of gods and elements of their cultures, play an important role in demarcating their origins and standing up in favor of religious plurality and the appreciation of ancestral cultures. This is demonstrated based on the analysis which stems from post-colonial theory, with studies by Ashcroft *et al.* (2004); Homi Bhabha (1998); and Bonnici (2005), among other researchers. It was concluded that, based on Bhabha's (1998) concept of *sly civility*, the authors appropriated the colonizer's cultural artifact to embrace resistance, adopting the dissemination of religious syncretism as a strategy to operate against the homogenization of Christian discourse, which was brought to the world during the invasions of the colonial period. The excerpts analyzed also demonstrate resistance to the processes of *binarism* and *othering* (Ashcroft *et al.*, 2004; Bonnici, 2005), which are characteristic of colonial discourse.

**Keywords:** Post-Colonial Dramaturgy; Rewritings of classic texts.

## INTRODUÇÃO

A religião exerceu um papel importante nas práticas de colonização e mesmo após a independência das nações colonizadas, uma vez que até a contemporaneidade os valores cristãos que se disseminaram mundo afora a partir das grandes navegações estão presentes no mundo pós-colonial. Ashcroft *et al.* (2013) destacam a importância da religião para determinar as responsabilidades de colonizadores e colonizados, destacando que não

apenas os missionários cumpriram este papel, mas também os sujeitos colonizados que, uma vez catequizados, passaram a contribuir para a expansão do cristianismo para além da Europa. Nesse contexto, uma das estratégias de subjugação e divisão entre o sujeito pós-colonial e os colonizadores consistia em menosprezar as práticas religiosas dos colonizados, caracterizando-as como superstições e atacando-as sob a alcunha de paganismo. Tais concepções foram usadas para justificar a chamada “missão civilizadora” do colonizador, principalmente tendo em vista que as práticas do colonizado não estavam escritas em textos sagrados que pudessem ser reconhecidas pelos europeus. Mesmo quando a sua complexidade e força intelectual eram reconhecidas, a exemplo de culturas com textos religiosos escritos, como a Índia, eram consideradas decadentes ou deterioradas e necessitadas de reforma (Ashcroft *et al.*, 2013, p. 226). Assim, a partir da visão binária (Ashcroft *et al.*, 2004, 2013; Edward Said, 1995; Bonnici, 2005, 2012) que dividia as religiões entre aceitáveis e inaceitáveis, crenças e meras superstições, divinas e demoníacas ou pagãs, as práticas religiosas dos povos colonizados foram sendo condenadas, oprimidas e, em muitos casos, levadas à extinção.

O desenvolvimento da literatura pós-colonial em sua terceira fase, aquela em que os autores se apropriam e ab-rogam a língua e a cultura do colonizador, firma-se como um espaço de luta e resistência, vislumbrando uma possibilidade de resgatar e reconstruir sistemas de crenças que foram ameaçados pela homogeneização religiosa imposta pelo colonialismo. Dentre as estratégias para que a resistência aconteça neste âmbito, está a apropriação das obras clássicas e suas reescritas. Neste artigo, demonstramos como os autores Derek Walcott, de Santa Lucia, no Caribe, e Femi Osofisan, da Nigéria, na África, realizam este movimento de resistência discursiva nas obras dramáticas *The Odyssey a stage version* (Walcott, 1993) e *Women of Owu* (Osofisan, 2006), ambas reescritas de textos clássicos, sendo eles *A Odisseia*, de Homero, e *As troianas*, de Eurípides. Para tanto, adotamos uma abordagem qualitativa e comparativista, amparada na teoria pós-colonial.

A obra *Odyssey a stage version* (Walcott, 1993), assim como a produção de Homero, retrata a volta de Odysseus a Ítaca. Ele encontra criaturas mágicas e supera as adversidades até conseguir retornar ao lar, onde encontra a esposa Penélope, o filho Telemachus, a governanta Eurycleia e o cachorro Argus. Em *Women of Owu*, Osofisan (2006) transforma Troia em Owu, cidade nigeriana que viveu uma guerra similar à grega, com a duração de sete anos. Na obra retrata-se a expectativa das mulheres quanto ao destino de sofrimento que as aguarda como espólios da guerra. Nos dois casos, os deuses e personagens gregos são substituídos por protagonistas caribenhos e africanos, que carregam consigo a cultura dos dramaturgos que os criaram.

### **APROXIMAÇÕES E DISCREPÂNCIAS A PARTIR DAS MITOLOGIAS GREGA, CARIBENHA E AFRICANA**

A criação do mundo, segundo os iorubás, ocorreu com a interferência dos deuses, com a utilização do barro para moldar os seres humanos. Foi o deus Olodumaré que deu o sopro da vida aos indivíduos (Crítica, 2024). A história da criação sob a perspectiva dos iorubás está registrada em um extenso poema, passado entre as gerações por meio da oratura. Atualmente, há um esforço da comunidade para que ele seja registrado em suas diversas versões, bem como outros poemas da literatura oral iorubá, para que as futuras gerações tenham acesso a estes registros (Marins, 2012, p. 106). A narrativa, ao indicar o uso do barro e um sopro de vida para criar os humanos, coincide com o mito da criação na perspectiva bíblica cristã. Ou seja, embora as religiões encontrem formas diferentes de narrar os fenômenos da humanidade e se julguem superiores umas às outras, há muitos traços que as unem, demonstrando uma origem comum.

Nas obras analisadas nesta pesquisa, o diálogo entre as crenças de colonizadores e colonizados pode ser ilustrado. A fala do deus Anlugbua, em *Women of Owu* (Osofisan, 2006), 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).*

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 os deuses, indicando que a incapacidade dos deuses diante das adversidades destrói a confiança das pessoas nas criaturas divinas, remetendo a uma fala anterior em sua conversa com uma 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?*” (Osofisan, 2006, p. 9). Sem seguidores e templos para serem adorados, os deuses também perdem seu espaço e poder, o que é questionado ao longo da peça. A guerra, portanto, coloca em xeque o divino e faz brotar a racionalidade.

Os deuses gregos, na obra de Eurípidés, prometem vingar seus protegidos. No primeiro ato, Poseidon, o deus das águas, e Athena, 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. Athena responde prontamente à proposta, afirmando 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” (Eurípidés, 1996, p. 32). Poseidon compromete-se a agitar as águas ao longo do percurso pelo mar Egeu e rios.

“Louco entre os mortais é aquele que arrasará 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).

Poseidon é vingativo em ambas as *Odisseias*, tanto na de Homero (2011), quanto na de Walcott (1993), porque Odysseus cega o ciclope, filho do deus dos mares. Ou seja, embora fosse uma criatura divina, Poseidon não conseguiu proteger o filho do ferimento causado por Odysseus. É por conta de sua fúria que o herói tem tantas dificuldades para regressar. Sua desavença com Poseidon e a necessidade de seu perdão são retomadas várias vezes, como nos seguintes exemplos: “*I know your father, the sea. He doesn't like me*” (Walcott, 1993, p. 24), disse Odysseus ao interagir com o ciclope; “*Merciless Poseidon will grant you his pardon*” (Walcott, 1993, p. 98), diz Anticlea, a mãe de Odysseus, ao encontrá-lo no submundo. Ao lutar contra os pretendentes de Penélope, Odysseus tem alucinações com os companheiros de guerra em Troia e se vê lutando com Poseidon:

*ODYSSEUS* Since when did logs stand, then walk leagues over water?  
*EUMAEUS* He's wrestling the god for his mind.  
*ODYSSEUS* (Shouting)  
*POSEIDON!* (He hurls *TELEMACHUS* off.)  
*TELEMACHUS* The sea can't come in! Stop it! Stop it, please, Father! (Walcott, 1993, p. 153).

O enfrentamento simboliza a luta entre deuses e homens, de tal forma que os infortúnios são atribuídos aos deuses como vingança, porque alguém provocou a sua ira. É uma busca por encontrar explicações para descontentamentos, eventos extraordinários e da natureza. Telemachus representa a racionalidade e pede ao pai que retome a consciência. 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:

*ANLUGBUA: It had to be you, mother! That such  
A disaster would happen here, and I not know  
About it. But why did you do it?  
LAWUMI: They had to be punished (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 moradores de Ife, considerados seus ancestrais, assim como a prática em que os moradores de Owu comercializavam seus próprios semelhantes como escravos.

*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 Sangò  
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! (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, portanto, dialoga com a história narrada por Eurípides.

Em *The Odyssey a stage version* (Walcott, 1993), a deusa Athena assume outras quatro formas, sendo duas masculinas: capitão Mentos e um pastor; uma criada de Circe; e a outra é a de um pássaro, uma andorinha. A metamorfose é comum na mitologia grega, e em Walcott (1993) o objetivo das mudanças é sempre a dissimulação, para alertar e guiar as ações de Odysseus.

Os pássaros são elementos carregados de simbologia na literatura. Dependendo de sua aparição, podem significar bons presságios, paz ou maus augúrios. Na *Odisseia* de Homero (2011), as águias estão presentes em diversos momentos, conforme os exemplos a seguir. A águia é reconhecida por representar Zeus na mitologia. O pássaro é conhecido por sua força e agilidade, sendo considerado um pássaro nobre. No Canto 2, duas águias duelam e interpreta-se que o evento está ligado à volta de Ulisses. No Canto 3, Atenas se transforma em uma águia e voa para longe, sendo reconhecida por Nestor, que lhe dirige preces. No Canto 15, quando Telêmaco deixa Esparta, uma águia surge com um ganso em suas garras, indicando um prodígio, que consiste na volta de Telêmaco com segurança a Ítaca para reencontrar o pai. Em seguida, no Canto 19, Penélope tem um sonho no qual uma águia voa e quebra o pescoço de vinte gansos, isto é, o sonho indica que Ulisses retornará e dará fim aos pretendentes que a atormentam. No Canto 20, uma águia passa carregando uma pomba, assinalando o triunfo de Ulisses sobre seus inimigos. Ou seja, todas as aparições estão ligadas a presságios que os deuses enviam aos mortais.

Em *The Odyssey a stage version* (Walcott, 1993), a andorinha é o pássaro que domina os presságios. No prólogo, o coro diz para procurar as asas de uma andorinha: uma andorinha apontando para o céu como mensageira; O coro também afirma que uma andorinha canta em Troia, onde a história começa (Walcott, 1993, p. 1). No primeiro ato, em Troia, uma andorinha está ansiosa para partir e, em seguida, uma andorinha comunica a Telemachus que seu pai está voltando. Billy Blue canta acerca dos esportistas nos jogos no palácio de Alcinous, comparando-os a andorinhas. Na mesma ocasião, os cortesãos comparam o dardo de Odysseus a uma andorinha. Quando retorna a Ítaca, as andorinhas gritam, segundo o pastor, o qual é a deusa disfarçada, para ensurdecê-lo de alegria. No diálogo entre Odysseus e Penélope acerca da mortalha, as andorinhas são novamente mencionadas:

*ODYSSEUS* The sea breeds monsters. None strange as men.  
*PENELOPE* Where's the thread in those thoughts?  
*ODYSSEUS* In my mind tapestry.

*(Silence. PENELOPE working.)  
The pattern is intricate. What's it you're making?  
PENELOPE A shroud for Laertes.  
ODYSSEUS That your suitors wait for?  
PENELOPE Yes. They cottoned on.  
ODYSSEUS To the time it was taking?  
PENELOPE I'd unstitch it like a swallow's beak picking straw.  
ODYSSEUS Swallows are my friends.  
PENELOPE There's a nest in this house.  
ODYSSEUS I'll have a word with one. But they've seen for themselves.  
PENELOPE You mean my devotion to the god Odysseus?  
ODYSSEUS You think he's a god?  
PENELOPE To the girl I was. Nothing else.  
ODYSSEUS But now?  
PENELOPE No change. No change. Today I have to choose.  
ODYSSEUS One of those people in there?  
PENELOPE Yes. My son's now mature (Walcott, 1993, p. 131-132).*

A presença de andorinhas é relevante, porque elas também são carregadas de simbologia. Na mitologia grega, Ísis, a deusa da maternidade, da fertilidade e da natureza, se transformava em andorinha. Diante disso, pode-se estabelecer uma relação entre a andorinha e a figura de Penélope, que almejava o desejo de reencontrar o marido. Ademais, andorinhas são aves migratórias. Assim, a andorinha é sinônimo de partida e regresso, pois ela parte no inverno e retorna na primavera. Somando-se a isso, a andorinha é um pássaro monogâmico, que mantém o mesmo parceiro durante toda a sua existência, simbolizando também a família e a fidelidade, o que, neste caso, é muito representativo para pensar a relação entre Penélope e Odysseus. Ela descreve que desfazia o bordado, como uma andorinha catando palha. A andorinha junta palha para construir o ninho que abrigará sua família. De modo análogo, Penélope desfaz o bordado, na tentativa de manter intacto o ninho de sua família junto a Odysseus e Telemachus. Penélope inclusive menciona textualmente que naquela casa há um ninho de andorinha. Ao final da peça, quando Odysseus entra em luta corporal contra os pretendentes, as andorinhas voam e, convocadas por Odysseus, furam os olhos dos homens que estavam reunidos à espera da decisão de Penélope.

A escolha desse pássaro pode também se dar como um símbolo de igualdade entre as diferentes nações, uma vez que as andorinhas estão presentes em todos os continentes e têm sempre o mesmo referente; embora haja pequenas variações na espécie, todas são muito similares, enquanto a águia tem uma variação maior no que tange à aparência do pássaro, a exemplo da harpia e a águia americana, que variam bastante em sua aparência. Ou seja, os seres mitológicos habitam todas as culturas, sob diferentes alcunhas. A andorinha pode ser facilmente encontrada no Caribe ou na Europa, e o sobrenatural, um pássaro que representa os deuses presságios e as crenças que se materializam de diferentes formas, une colonizador e colonizado sob a mesma perspectiva.

Ao observar os trechos listados, verifica-se que os deuses nigerianos e gregos são humanizados e retirados de sua aura divinal. Embora os homens e as mulheres estivessem em seu território, Lawumi não conseguiu protegê-los e, ao desejar a vingança, demonstra a exacerbação de seu lado mais humano e menos divino, consistindo em uma visão antagônica do que se espera dos seres divinos. Semelhantemente, colonizadores e colonizados são colocados em igualdade a partir das crenças apresentadas nas obras. Em *The Odyssey*, os deuses ainda pairam soberanos no que diz respeito ao destino dos mortais, pois a paz é atribuída como um presente aos homens: “*For that peace which, in their mercy, the gods allow men*” (Walcott, 1993, p. 160).

Nas versões dos tragediógrafos gregos, a mitologia grega impera, mas, na versão dos tragediógrafos pós-coloniais, deuses, elementos e crenças característicos de suas culturas são convocados e demonstram que, seja na Grécia antiga ou no Caribe e na Nigéria, o ser humano recorre aos deuses para explicar aquilo que não compreende, e para conferir materialidade aos seus valores e concepções. Esta perspectiva está explícita no excerto no qual os marinheiros conversam, provam as flores e a sensação prazerosa que a ilha de Calypso proporciona a seus visitantes, que os leva a discutir acerca dos deuses nos quais eles acreditam e naqueles cujos rituais presenciam na ilha:

*EURYLOCHUS* Try, sailor. How do you feel?  
*FIRST SAILOR* In a different archipelago. But the same.

*SECOND SAILOR They worship the elements. They kneel like you kneel.*

*THIRD SAILOR Each god has his earthen root.*

*SECOND SAILOR Just a different name.*

*FIRST SAILOR Their gods quarrel like ours and hurl meteors.*

*SECOND SAILOR They sacrifice oxen. Drink their blood from clay bowls.*

*FIRST SAILOR They spin, possessed, around delirious altars.*

*THIRD SAILOR Then wound the earth and descend to the place of souls (Walcott, 1993, p.74).*

De modo irônico, o marinheiro diz que se sente o mesmo, mas em um arquipélago diferente. Ou seja, os marinheiros gregos de Homero agora estão no Caribe, sentem-se iguais, porém, em outro lugar. Ao observarem as questões religiosas, reiteram que todos os deuses estão ligados à terra, ou seja, às pessoas. Destarte, recebem nomes diferentes, mas brigam entre si, exatamente como fazem os seus deuses. A partir da apropriação da história narrada por Homero, o escritor caribenho imprime um tom irônico e iguala os homens e deuses de todos os espaços, destituindo a autoridade do discurso eurocêntrico. O diálogo, conforme se estabelece no excerto apresentado, demonstra o processo de *outremização*, ou seja, a fabricação do outro pelo poder do discurso ao difamar o nativo, bem como pela exploração física do território e pelo hiato entre o europeu (nós) e o outro (eles) (Ashcroft *et al.*, 2004, 2013; Bonnici, 2005).

Os marinheiros colocam as pessoas que encontraram na ilha como os outros, aqueles que são diferentes deles, e definem o que é “normal” daquilo que é excêntrico, gerando, por conseguinte, uma separação binária. “O outro é aquele cuja referência se encontra fora do ambiente daquele que fala” (Bonnici, 2005, p. 54); os marinheiros observam com surpresa o sacrifício de animais. O sarcasmo nesta situação, contudo, é que os marinheiros, embora olhem para os nativos da ilha como colonizadores, julgando os costumes dos nativos, modalizam o discurso encontrando correspondentes de ações que eles também realizam, equiparando-os ao comportamento que vislumbram na cena. Tal atitude remete à resistência do colonizado por meio da mímica, na perspectiva de Bhabha (1998, p. 131), em que o sujeito colonizado “é quase o mesmo, mas não

exatamente”. Ademais, ironicamente, encontram um território com uma autoridade constituída: Circe, que posteriormente os transforma em porcos, como símbolo de submissão a ela. Em outro momento, ainda na ilha habitada por Circe, um ritual faz com que Odysseus desça ao submundo. Em um jardim, dançarinos xangôs se movem vestidos de branco, com velas e um galo oferecido em sacrifício. Os celebrantes, que são Circe e dois pais de santo xangôs, evocam diversas entidades sobrenaturais, conforme segue:

*CELEBRANTS (Chanting, dancing)*

*Shango*

*Zeus*

*Who see us*

*Man go*

*Name Odysseus*

*Go down*

*Go down*

*Ogun*

*Erzulie*

*Go down to hell*

*Sprinkle water*

*Erzulie*

*Athena*

*Maman d'l'Eau*

*River Daughter*

*Shango*

*Zeus*

*All who see us (Walcott, 1993, p. 87-88).*

A lista de entidades invocadas pelos celebrantes contempla deuses tradicionalmente ligados a diferentes culturas. O primeiro deles é Xangô, cuja escrita em iorubá é *Sangò*. Para todas as religiões de matriz africana, *Sangò* é um dos mais importantes orixás. Ele é descrito por Juana Elbein dos Santos e Deoscoredes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi Asipa, como “eminente continuador dinástico, enquanto majestade – genealogicamente considerado o 4º rei da dinastia -, *Sangò* é descendente de Òran Yàn, o Obásorun, primeiro-ministro do antigo Óyó Mési, o conselheiro político do Rei, com poderes inclusive para destituir um Oba”. (Santos; Santos, 2016, p. 51). *Sangò* é reverenciado como guerreiro e justiceiro com poderes para

eliminar o mentiroso. Está presente no trovão e num dos seus *orikis* é dado a saber que Ele é aquele que espalha forte quentura. Como princípio civilizatório, *Sangó* é um orixá vivo, quente e sua saudação é conhecida como *Kaô Kabiesilê!*, cuja tradução, segundo o professor Mario Filho (2013), seria: “admirem e contemplem aquele que sabe a resposta para todas as perguntas antes mesmo delas existirem na face da Terra”. Para Juana Elbein dos Santos e Mestre Didi (2016), quando a saudação é proferida, ela presentifica Sangò, o herói mítico, o rei dinástico. O Dicionário de Yorubá (2017) apresenta algumas informações acerca do orisá Sangò: seu elemento é o fogo; sua regência é o fogo, trovão e a justiça; sua saudação é apresentada quase da mesma forma que a do professor Mario Filho: *kawó ò o kábiyèsi lé!*, com tradução também quase similar à anterior: “Permita-nos Olhar para Vossa Majestade Celestial” (Jagun, 2017, p. 191). [...] suas cores são vermelhas e marrons.

Tendo em vista que celebram com Circe dois sacerdotes Xangôs e que o orixá inicia a ladainha, entende-se que ele está acima de Zeus, o segundo ser sobrenatural invocado. Ou seja, nesta situação, a crença do sujeito colonizado encontra-se acima da crença do sujeito europeu. Zeus é a divindade mitológica grega, considerado o senhor de todos os deuses e homens, que habitava o monte Olimpo, na Grécia antiga; tanto em Eurípidés (1996) quanto em Homero (2011), está sempre acima de todos os deuses e mortais. Em seguida, aparece Ogum, considerado o soldado guardião, patrono dos exércitos, por representar a luta e a vitória, também é justo e busca a execução da lei, de tal modo que poucos são os que desafiam seu poder. Na sequência, a deusa haitiana Erzulie — padroeira do amor, das mulheres, da beleza e da paixão na religião vodú é convocada (Boisvert, 1998). Depois, invoca-se Atenas, a deusa da sabedoria na mitologia grega, seguida da *Maman d’l’Eau*, livremente traduzida como *Mãe d’Água*. Parte do folclore caribenho, a Mãe d’água, que é metade mulher, metade cobra, habita o fundo dos rios e protege os animais que vivem na água. Quando os caçadores ameaçam os animais sob sua proteção, assim como as sereias, ela os encanta com sua beleza e voz, capturando-os com a força de sua cauda de anaconda (Caribbean reads, 2024, n/p.), lembrando que

para os indígenas a terra é um espaço sagrado e não apenas um espaço utilitário para a captação de recursos, como é o pensamento do colonizador que invade o território em busca de recursos naturais. Cabe ressaltar que o nome da deusa, escrito em francês, mais uma vez denota a ligação com o Caribe, por conta do histórico de colonização da região. Para a entidade *River Daughter* não há referência na mitologia caribenha ou grega. Por outro lado, J.R.R. Tolkien (2014) tem uma personagem com este nome, também chamada de Goldberry, no poema *The adventures of Tom Bombadil*, acerca da Terra Média, publicado pela primeira vez em 1934. Esta menção pode representar uma estratégia do autor para incluir a referência a uma deusa que surge da literatura e não das crenças populares, sendo a única deusa da lista que não tem raízes ideológicas e religiosas, mas tem sua existência materializada a partir de uma criação literária. Repetidamente os celebrantes convocam “todos aqueles que podem nos ver”, dando a ideia de sincretismo religioso, para agregar as diferentes crenças e religiões em uma única cerimônia, bem como igualam todas as crenças e entidades, desfazendo as oposições binárias entre crenças e superstições; margem e centro; sagrado e pagão que marcaram as definições religiosas no discurso imperialista (Ashcroft *et al.*, 2004).

Em Osofisan (2006), o deus Anlugbua também lista seus deuses ao relembrar a construção de Owu:

[...] I, Anlugbua,  
Great grandson of Oduduwa, progenitor of  
The Yoruba race  
Together with my great uncles,  
Obatala the god of creativity  
Orunmila the god of wisdom  
And Ogun the god of metallic ore,  
We came down from our house in heaven  
And lent our silent energies  
To the labour of the workmen. Unseen, of course.  
Then Esu bore our wishes up to Edumare,  
The Almighty Father, and  
Slowly the bricks and the stones and the clay  
Grew into a city enclosed within two walls [...] (Osofisan, 2006,  
p. 5).

Note-se que Ogum é mencionado pelas personagens de ambos os autores; assim, pode-se observar uma ligação entre as religiões caribenhas e africanas, que se constata pela ligação histórica entre a África e o Caribe no processo colonial, sendo uma das marcas que os milhares de africanos escravizados deixaram na cultura caribenha. Ao retomar a história da criação de Owu, Osofisan (2006) atribuiu aos deuses africanos os mesmos poderes dos deuses gregos: a criatividade, a sabedoria, suas habilidades. Ao fazê-lo, apropria-se do discurso eurocêntrico em que toda a sabedoria e divindade brotam do solo europeu, do Olimpo, para transformar e ab-rogar tal discurso, a fim de torná-lo africano, bem como a cultura e a religião, marcando, portanto, a negritude de sua produção e sua perspectiva pós-colonial. Verger (1981) observa que a presença “das religiões africanas no novo mundo é uma consequência imprevista do tráfico de escravos”, que resultou em uma multidão de cativos que não falava a mesma língua, mas que trouxe sua personalidade, “a sua maneira de ser e de comportar”, bem como as suas crenças, que, apesar das tentativas de catequização, sobreviveram ao tempo.

Outro ponto relacionado à religião chama a atenção em Walcott (1993): quando Billy Blue canta acerca da volta de Odysseus a Ítaca, ele conclama o “Senhor Jesus”:

*Imagine the bitter ecstasy of Odysseus.  
 Imagine, after a hard night, coming home to your door.  
 Multiply that night by one week, by a month,  
 Lord Jesus,  
 Multiply that month by a year, and then a score.  
 So you and the sunrise are climbing up your front step,  
 And some tree you knew looks suddenly twenty years older  
 (Walcott, 1993, p. 120).*

Uma vez que a guerra de Troia ocorreu, aproximadamente, em 1200 a.C., toda a saga do retorno de Odysseus à sua ilha se passa nos anos seguintes. Considerando que a era cristã se inicia com o nascimento de Jesus, a menção a Jesus em uma peça que aborde tal guerra, parece anacrônica. Pensando histórica e linearmente, a invocação é realmente

anacrônica. Contudo, se analisarmos a partir da perspectiva pós-colonial, a ironia que a menção traz à situação é de suma relevância, pois, ela ironiza a imposição religiosa do colonizador, remetendo à resistência do nativo, que, segundo Bhabha (1984), se dá pelo questionamento da autoridade colonial. Neste caso, questiona-se a autoridade do discurso religioso colonial, tendo em vista que Billy Blue imita com ironia o colonizador europeu que impôs o cristianismo nos territórios colonizados, tendendo para um discurso paródico que, na perspectiva de Bhabha (1998), é uma forma de resistir, uma vez que a mímica, por sua natureza ambivalente, reforça e ameaça a autoridade colonial. Bonnici (2009, p. 40) afirma que o escárnio, a ridicularização e a ameaça feitos pelo colonizado são características da mímica da cultura, do comportamento e dos valores dominantes, uma vez que a imitação coloca em destaque as hierarquias, mas a diminui e despreza, quebrando sua autoridade, por meio do retrato caricato. É, portanto, o objeto alegórico descrito por Eagleton (1993, p. 5876), cujo sentido “está sempre em outra parte, é excêntrico ao seu ser material; mas quanto mais polivalente se torna, mais inventivo e flexível é o seu poder forense de decifrar o real” e, assim, na recusa pela identidade, ilumina mutuamente em sua contraditoriedade.

Ahscroft *et al.* (2013) frisam que o eurocentrismo se manifesta também a partir do cristianismo, por meio da educação e das atividades missionárias, que, juntamente com outras práticas culturais e sociais, foram presumidas como um conjunto universal e objetivo de valores. A expansão do cristianismo foi uma das mais relevantes transformações culturais na história da humanidade (Ashcroft *et al.*, 2013, p. 158) A menção a Jesus Cristo aparece imbuída de uma crítica social, uma vez que o cristianismo considera pagão os demais deuses, mas Walcott (1993) o coloca ao nível de igualdade com as demais religiões que se mesclam em sua obra dramática. Ademais, a referência a Jesus Cristo provoca uma assincronia de tempo, conectando passado e presente, de tal modo que as religiões e seus deuses são, acima de tudo, elementos discursivos, ideias às quais os homens recorrem em determinadas situações, como nos momentos em que precisam de proteção ou de auxílio. Quando Jesus Cristo surge ao final da peça,

simbolicamente está posto que muitos deuses já ocupavam o imaginário social antes dele. Walcott (1993) deixa claro que fala de um passado remoto, mas o faz a partir da modernidade, do “Novo Mundo”, conforme foi descrito no período das grandes navegações. Sabe-se que a igreja, o clero, os pastores, as pessoas catequizadas e adeptas às religiões, em geral, ao longo da história, nas diversas civilizações e contextos, até a contemporaneidade, detiveram e ainda detêm o poder de controlar as ações dos homens, principalmente pela visão maniqueísta de bem *versus* mal, céu *versus* inferno, sob a constante ameaça da punição pelas divindades.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na perspectiva da reescrita da história (Benjamin, 1987), ao se instigar a racionalidade e uma ruptura com o poder dos deuses reitera-se o livre-arbítrio, o homem enquanto ser dotado de inteligência e elemento central na história. A importância de Walcott (1993) e Osofisan (2006) retratarem as personagens divinas de acordo com os traços de suas culturas e mitologias locais, incluindo-as no teatro pós-colonial, reside no fato de que a literatura ajudou a moldar as perspectivas de mundo, a criar padrões e preconceitos (Ashcroft *et al.*, 2004, 2013; Fanon 2020, 2021; Césaire, 1978, 2010; 2022; Kilomba, 2019; Said, 2003; Spivak, 2010).

Diante disso, uma vez que as religiões de matrizes africanas e indígenas foram oprimidas no processo colonial, fazer com que elas ocupem o lugar antes reservado às divindades gregas na literatura promove rupturas, bem como reestrutura os discursos eurocêntricos, operando no âmbito da resistência, pois, para o subalterno, o ato de tomar a palavra para si é uma ação política que subverte o poder colonial (Kilomba, 2019; hooks, 1989; Fanon, 2022; Césaire, 1978, 2010; Bonnici, 2009; Weyenberg, 2013).

A análise das peças a partir da perspectiva pós-colonial demonstrou que elas se encaixam no conceito de *sly civility*, ou seja, “cortesia dissimulada”, de Bhabha (1998, p. 147). Conforme o autor, este tipo de resistência se dá a partir da “recusa nativa a satisfazer

a demanda narrativa do colonizador” de tal forma que o colonizado não enfrenta o colonizador de maneira direta, mas recorre a elementos da cultura do próprio colonizador para encampar sua resistência. Embora o colonizador tenha a ilusão de que o colonizado aceita sua hegemonia e absorve seus hábitos culturais, a destituição da autoridade colonial ocorre de maneira sutil. Tais sutilezas foram demonstradas ao longo da análise das obras de Walcott (1993) e Osofisan (2006), as quais evidenciam que, embora os autores tenham declarada e pacificamente tomado os modelos do cânone europeu como inspiração para seus textos, a língua, as personagens, os espaços e as ironias resultaram em produtos que questionam e subvertem o poder colonial e o discurso imperialista. Feito isso, os autores logram êxito em ter agência, que é “a capacidade de agir de modo autônomo, determinado pela construção da identidade” (Bonnici, 2005, p. 14), a fim de reagir contra o poder hierárquico do colonizador e resistir a ele (Ashcroft *et al.*, 2013).

## REFERÊNCIAS

- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures*. London and New York: Routledge, 2004.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Postcolonial studies: The key concepts*. London and New York: Routledge, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. V. 1.
- BHABHA, Homi K. Of mimicry and man: the ambivalence of colonial discourse. *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*, [S. l.], v. 28, p. 125-133, Oct. 1984. Disponível em: [https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/crimefiction/homi\\_bhabha\\_-\\_of\\_mimicry\\_and\\_man.pdf](https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/crimefiction/homi_bhabha_-_of_mimicry_and_man.pdf). Acesso em: 25 jan. 2024.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOISVERT, Jayne Ritchie. The myth of Erzulie and female characters in the Haitian novel. State University of New York at Albany. *ProQuest Dissertations Publishing*, 1998. Disponível em: <https://encurtador.com.br/glot8>. Acesso em: 03 fev. 2024.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: Eduem, 2005.

BONNICI, Thomas (org.). *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: Estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2012.

CARIBBEAN READS. *Mama D'lo*. Disponível em: <https://www.caribbeanreads.com/mamadlo/>. Acesso em: 02 fev. 2024.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CRÍTICA, A. *Conheça a origem do mundo segundo a crença iorubá*. Disponível em: <https://www.acritica.net/editorias/geral/conheca-a-origem-do-mundo-segundo-a-crenca-ioruba/155586/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

EAGLETON, Terry. O rabino marxista: Walter Benjamin. In: EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, e-book.

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

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora: 2020.

FANON, Frantz. *Por uma revolução africana: textos políticos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

FILHO, Mário. *Saudação ao Òriṣà Ṣàngó (Orixá Xangô)*. Disponível em: <https://cefeco.wordpress.com/2013/03/22/xango/>. Acesso em: 02 fev. 2024.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo, Elefante, 2019.

JAGUN, Márcio de. *Yorubá: Vocabulário temático do Candomblé*. Tradução organizada por assuntos, com explicações rituais e teológicas do culto aos deuses africanos de etnia yorubá no Brasil. Português, Yorubá e Yorubá Português. 1.ed. Rio de Janeiro: Litteris, 2017.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – episódios de racismo no cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARINS, Luiz L. Òrìsà dídá ayé: òbátálá e a criação do mundo iorubá. *África*, São Paulo. v. 31-32, p. 105-134, 2011/2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/download/115347/113005/210566>. Acesso em: 01 fev. 2024.

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

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Juana Elbein dos; SANTOS, Deoscoredes Maximiliano dos. *Sangò*. Salvador: Corrupio, 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010.

TOLKIEN, J. R. R. *The adventures of Tom Bombadil and other verses from the red book*. London: Harper Collins Publishers, 2014. E-book.

VERGER, Pierre. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. São Paulo: Corrupio, 1981.

WEYENBERG, Astrid Van. *The politics of adaptation: Contemporary African drama and Greek Tragedy*. Amsterdam - New York: Rodolphi, 2013.

Data de recebimento: 27/07/2024  
Data de aprovação: 27/09/2024