

# O LEÃO E A JOIA

## UMA FÁBULA DO CORPO

Cássia Lopes<sup>1</sup>

**Resumo:** O trabalho fará uma análise da peça *O leão e a joia*, do escritor nigeriano Wole Soyinka, tendo como foco a seguinte indagação: como falar do corpo na dramaturgia deste autor, imerso em códigos sociais africanos, e como se dá a emergência do corpo em sua relação com o objeto. Para tanto, foi escolhida a personagem feminina, Sidi, e o balde que carrega sobre a cabeça. Também será elaborada a leitura intertextual desta peça com a canção *A força que nunca seca*, de Chico Cesar e Vanessa da Mata.

**Palavras-chave:** Dramaturgia. Canção popular. Corpo.

**Abstract:** The essay will analyze the play *The Lion and the Jewel* by Nigerian writer Wole Soyinka, focusing on the following question: how to speak about body in the dramaturgy of this author, immersed in African social codes, and how occurs the emergence of body in its relationship with the object. To do so, we chose the female character, Sidi, and the bucket that she carries on her head. We also aim to do an intertextual reading of this play with the song *A força que nunca seca* by Chico Cesar and Vanessa da Mata.

**Keywords:** Dramaturgy. Song. Body.

<sup>1</sup> Ensaísta, cronista, professora associada I do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Este ensaio traz uma leitura do corpo no texto dramaturgicamente *O leão e a joia*, do escritor nigeriano Wole Soyinka, africano que ganhou o prêmio Nobel de Literatura, em 1986. A peça inicia-se com uma tomada de cena que desenha a praça do mercado, lugar de circulação de transeuntes, de passagem de corpos e signos, com uma grande árvore ao centro: Odan. Este recorte espacial representa a aldeia Ilujinle, na Nigéria, onde se desenrolará a ação, envolvendo um triângulo amoroso à africana.

Na abertura da peça, surge a primeira personagem a compor essa tríade amorosa: Sidi. A pintura da paisagem desponta com esta personagem feminina, que traz um balde na cabeça. Com os ombros nus, surge a plasticidade do corpo esbelto, imantado pelo orgulho de ser considerada a mais bela da aldeia. Na sua travessia pela rua, Sidi passa em frente à escola onde trabalha o professor Lakunle, de 23 anos de idade, por quem é assediada. Este é o segundo personagem a compor o elenco-chave do enredo dramático.

Na apresentação do jovem mestre, expõe-se não só um estilo, mas se revela um sujeito pouco integrado aos valores da aldeia africana. O figurino do personagem é delineado com um terno inglês antigo, puído, embora não estivesse rasgado. Apesar de não estar suja, a roupa não havia sido passada e ainda seria pequena para ele. As calças muito largas, com bocas de 60 centímetros, escondem tênis brancos. Toda a descrição detalhada deste corpo

coberto por suas vestes vai construindo a caracterização por contraste entre este jovem e Sidi: ela se mostra dona de seus passos, em um lugar onde se reconhece senhora de sua beleza e de gestos mais soltos.

Ao vê-la passar, o professor deixa a sala de aula, onde leciona, e, em um gesto cortês, pede para levar o balde que ela sustenta sobre a cabeça. Dessa maneira inicia-se o diálogo que traz o choque de signos culturais e uma forma de reflexão sobre o corpo em cena. Com laivos de comicidade, defrontamo-nos com o professor desajeitado, que deixa a água cair do balde e fica todo molhado. Ao repreendê-lo pelo acontecido, Sidi ouve a fábula que marca a comicidade da cena: “Foi isso que a sopeira disse para o fogo: Não tem vergonha? Na sua idade, lambendo o meu fundinho? Mas senti cócegas. Mesmo reclamando” (SOYINKA, 2012, p. 19). Através do chiste, o professor sugere que ela reclama, mas gosta de ser assediada e cortejada.

Desde o seu início, esta cena já possibilita uma reflexão sobre o corpo engajado a seu meio social. Para o professor, carregar o balde traria consequências negativas para o pescoço da bela Sidi, pois poderia produzir o achatamento do seu tronco, pelo encurtamento da espinha. Segundo ele, “nesse andar vai acabar sem pescoço. Você vai ficar chata que nem as figuras que meus alunos desenham?” (SOYINKA, 2012, p. 19) Já identificamos, nesse diálogo, um choque de paradigmas culturais. Para Sidi, toda a fala do professor causa estranheza: “Por que deveria me preocupar com isso, você não jurou que minha aparência não afeta seu amor por mim? Ontem mesmo, arrastando os joelhos na poeira, você disse: Sidi, se você fosse gorda ou corcunda e sua pele cheia de escamas como uma...” (SOYINKA, 2012, p. 19). Considerando essas discrepâncias culturais, o dramaturgo cria, ao final da peça, um glossário e notas de esclarecimento que contextualizam os diferentes valores africanos. Segundo Soyinka, “em toda a África, as mulheres costumam carregar pesos sobre as cabeças como a coisa mais natural deste mundo, e é proverbial a beleza de seus pescoços” (SOYINKA, 2012, p. 137).

A personagem feminina deixa claro que a retórica do professor não se sustenta na ordem dos fatos daquela aldeia, ou melhor, os ombros nus que se deixam ver na atitude de carregar o balde sobre

a cabeça não representam somente uma força de atração sobre o professor, mas revelam diferentes acordos sociais. Ao que Lakunle tenta reagir, trazendo outro suporte discursivo, assente numa visão falocrática de forte apelo estético: “Mas isso é razão para estragar o seu pescoço? Sidi, isso não é coisa de mulher, só as aranhas é que carregam coisas do jeito que você faz” (SOYINKA, 2012, p. 20). Sidi, no entanto, responde com o corpo: mostra ainda mais o belo dorso: “Mas o pescoço é meu, não é da sua aranha” (SOYINKA, 2012, p. 20).

Na peça *O leão e a joia*, a cena do balde na cabeça poderia traduzir apenas mais um retrato estereotípico das mulheres africanas, no entanto, ganha destaque exatamente por toda a ambiguidade que carrega. Presume, a priori, a racionalidade de que as culturas podem ser apreendidas e comparadas em face do peso relativo dos sentidos por meio dos quais se percebe o mundo. É como se Sidi realçasse a função escópica que faria da sua bela imagem a força de atração sobre o jovem professor. Desse modo, tanto Lakunle quanto Sidi reconhecem a mesma forma do vaso sobre a cabeça, mas com distinções: a princípio, é na maneira como percebem os objetos e os seres que as culturas se diferenciariam. As variações de interpretação decorreriam de relações culturais como se todos estivessem integrados ao mundo, com uma paisagem que se consolidaria da mesma maneira, ou seja, por meio do campo visual, expresso na forma “balde sobre a cabeça”, mas é como se vissem coisas diversas, pelo modo diferente como se organizam informações perceptivas diante de circunstâncias históricas diferenciadas, mas “a própria idéia de que o mundo é conhecido pela sua representação mental está atada a pressupostos sobre a preeminência da visão que não são aplicáveis interculturalmente” (INGOLD, 2008, p. 9).

A questão posta naquela aldeia remete a uma problemática-chave neste ensaio: como falar de um corpo com o balde na cabeça, ou seja, como entender o sujeito na sua relação com o objeto? Viemos de uma tradição mecanicista, cuja crença determinava que a percepção visual, assim como a tátil e a auditiva, só se poderiam dar no corpo em movimento. Dessa forma, se não houvesse o deslocamento corporal e dos objetos no campo social e humano não haveria a percepção, que acontece



em dois momentos: primeiro, quando os sentidos, numa relação física, captam o objeto no seu contato com o mundo, conforme estímulos nervosos e, a posteriori, enviam esta mensagem à esfera mental, que a transforma em consciência do objeto, em imagem ou representação psíquica. Esta modelagem perceptiva passa a ser uma conquista intelectual, numa distância entre o sujeito e o objeto. Nesse contorno interpretativo, emerge uma alma que vê, e não os olhos e o corpo que veem. Nesse caso, os sentidos são apenas instrumentos de captação para que a alma seja interiorizada com base nas informações capturadas pelo sistema nervoso. Assim, inventamos um “eu penso”, um “eu sinto”, a gramaticalização do corpo transformado em um pronome “eu” que ganha um nome como unidade de síntese. Este modelo perceptivo consagraria a ótica cartesiana na mecânica dos corpos.

Esta é uma questão problematizada por Wole Soyinka em sua peça. A subjetividade desta personagem, Sidi, não se encontra no interior e nem provém desse campo de interioridade. O sujeito faz-se nessa relação com o balde, é um agregado de vários objetos, de signos, numa rede de comunicação e interação que o fortalece ou o fragiliza. Vemos que Soyinka não teoriza sobre o corpo diretamente, mas antes como esse corpo é envolvido na narrativa daquilo que faz e executa no seu campo sociocultural.

Nota-se que há um modelo que se pretende refutar na peça: a ideia de que o sujeito está dentro do corpo como uma essência para seu modo de existir. Na dramaturgia de Wole Soyinka, percebemos uma literatura na qual o corpo aparece como feixe de relações culturais, filosóficas e de alicerce para o edifício de relações de poder. Em primeiro lugar, o autor já recorta e estranha, na voz do professor, a definição de corpo como aparência e, como tal, a rejeição a esta entidade enganosa, portanto desprezível, numa alusão clara à gasta dicotomia essência e aparência que alimentou o baluarte da metafísica platônica ocidental e dos edifícios do universo cristão.

Através da veia cômica, o dramaturgo arrasta, nas águas derramadas do balde, a presença de concepções de uma teologia eurocêntrica, na forma de entender o corpo de Sidi, delineadas na fala e nos gestos do jovem professor, porta-voz da concep-

ção dualista corpo e alma, que considera a matéria como uma mera aparência a ser negligenciada, crença que nem mesmo o professor sustenta. Ainda que esteja atrelada ao mito da beleza na peça, a personagem feminina já valoriza a aparência, no que ela tem de potência para afetar outros corpos, no que esta tem de inseparável da suposta entidade culturalmente encarnada, enquanto sujeito, sem a qual ela não existiria. Assim, o professor é mestre na reprodução de códigos eurocêntricos e de leituras sobre o corpo, descontextualizadas do campo de atuação de Sidi, contra as quais ela mesma se insurge de modo agressivo: “Quem é você, Lakunle, para me dizer que estou na boca do povo? Quando o mundo inteiro faz troça do “Louco de Ilujinle” que se apresenta como professor” (SOYINKA, 2012, p. 21).

Se, com a exposição dos ombros, revela-se a silhueta dos seios de Sidi, também nasce uma leitura da nudez na peça. Em seu glossário, ao final do livro, Soyinka faz questão de enfatizar que “na maior parte da África negra, as mulheres não cobriam os seios até que esse costume lhes fosse imposto pelos missionários e autoridades européias” (SOYINKA, 2012, p. 138). Nos ecos da voz dos missionários europeus, nota-se a postura do professor, segundo a qual, Sidi deveria guardar seu corpo: “Quantas vezes eu preciso lhe dizer, Sidi, que uma jovem adulta deve cobrir os seus... os seus ombros? E posso ver uma boa parte deles!...” (SOYINKA, 2012, p. 20).

A hesitação em torno do termo “ombros” deixa sugerir não somente que os seios também estariam visíveis, mas denota pudor moralista. Através da suposta gentileza, ao carregar o balde, há toda a reprodução do discurso cerceador, um cuidado com o outro, que acaba por construir uma moldura repressora dos movimentos de Sidi. Para o professor, os belos ombros e seios femininos devem ser desnudados apenas pelo olhar de quem a ama, guardando o erotismo na alcova da família, ou ficará exposta à difamação e ataques dos homens: “Esses vagabundos todos, que não prestam para nada, um monte de desavergonhados, todos eles lançam suas vistas lascivas para esse lugar, que nenhum deles tem o direito de olhar” (SOYINKA, 2012, p. 20).

A cena que merece destaque se refere exatamente a este contraponto entre o corpo do professor, inteiramente vestido por terno, calças compridas



e sapatos, confrontando-se ao corpo de Sidi, que mostra seus seios ao atravessar a praça com o balde na cabeça. Um corpo vestido que reconhece a nudez do corpo do outro, mas com uma diferença: Sidi não expunha os seus seios nus para serem admirados ou reconhecidos pelo professor: há um modo de existir naquela aldeia que, segundo o autor, permite que se ande dessa maneira, mas o professor não entende.

A propósito desse enfoque, segundo Giorgio Agamben, a cultura ocidental define a nudez a partir de uma insígnia teológica; os olhares são atravessados pela rapsódia do Genesis através da qual o pecado constrói a nudez de Adão e Eva, como se estes não estivessem nus antes da queda, ainda que seus membros não se mostrassem cobertos por absolutamente nada, apenas por uma inocência plasmadora de uma graça divina que vestiria seus corpos de liberdade de movimentos e gestos. O jovem-professor deixa ler claramente que não há, no teologismo ocidental, uma filosofia do corpo nu, mas do corpo vestido. A personagem Sidi traz justamente a perspectiva de que para o professor a nudez é a privação da veste; uma espécie de nudez negativa, como privação da graça. Assim, Wole Soyinka permite colocar em questão a nudez do corpo humano, a partir de situações culturais distintas.

Na dramaturgia deste autor nigeriano, não há a convicção de que o pecado produziu a descoberta do corpo, na percepção de sua nudez, mas se tem a certeza das relações de poder em torno disso. O personagem Lakunle traz justamente a rede de conexões que cria o discurso da nudez que separa Sidi do que ela pode, da cultura em que está engajada, privando-a da própria experiência diante do que pode e do que não pode fazer com seu corpo. Embora o pensamento de Gilles Deleuze traga uma abertura de crítica ao eurocentrismo, ainda dentro de uma perspectiva eurocentrada, vale lembrar que, na leitura que faz de Nietzsche, afirma que a estratégia do poder se ergue, ao separar o homem daquilo que pode, isto é, da sua própria potência, que é impedida de exercitar seus movimentos por condições físicas e materiais de trabalho, e pelas contingências de um cotidiano imposto em redes familiares e sociais, ou pela proibição em nome de valores teológicos.

Giorgio Agamben faz um desdobramento da leitura de Gilles Deleuze, ao alargar o debate sobre o limite da impotência também como um elemento a ser pensado e valorizado. Para ele, “nada rende tantos pobres e tão pouco livres como esse estranhamento da impotência” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Através do professor, vemos o quanto o homem se torna cego para sua capacidade, mas também para suas incapacidades, uma espécie de ator social arrogante, como se pudesse ser indistintamente qualquer um, assumir qualquer personagem, um teatro dentro de um teatro: “um poder fazer-se, precisamente quando deveria dar-se conta de ser entregue numa medida inaudita das forças e processos sobre os quais perdeu qualquer controle” (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Vê-se que o professor começa a delinear um dispositivo teológico, com traços falocráticos, pondo numa rede de relações culturais a chave nudez/ veste. A dramaturgia de Soyinka, por sua vez, deixa ver que esta noção do pecado não introduziu o mal no mundo, mas o revelou no tirar das vestes. Analogamente para o professor, os seios nus de Sidi não são um mal, mas revelam a concupiscência dos homens da aldeia que irão desejá-la e macular a sua imagem, a ponto de que seria impossível ficar nu fora de um campo privativo. A nudez, portanto, é um constructo aliado a outro constructo: mundo privado, que se define em oposição a público, conceitos naturalizados, mas postos em hesitação na dramaturgia de Soyinka. Se o público seria definido, costumeiramente, como o mercado das máscaras, a praça da persona por onde o corpo de Sidi atravessa, o privado seria definido como o cair das máscaras para o desnudamento do corpo. Entretanto, esta esfera não se ajusta ao domínio da aldeia Ilujinle, na Nigéria.

O jovem mestre tenta sugerir a Sidi que seu corpo deveria se cobrir com uma túnica “como é usada pela maioria das mulheres modestas”, mas é completamente desqualificado pela bela africana: “Por acaso é Sidi que faz os homens se engasgarem com seus copos de cerveja de tanto rirem de você, gritando bem alto esse monte de palavras compridas que ninguém consegue entender! Você e seus livros esfarrapados” (SOYINKA, 2012, p. 20).

O personagem-professor revela uma indiferença em direção ao mundo de Sidi, por desqualificá-



lo por meio de uma veia teológica na configuração da túnica inconsútil. Segundo Giorgio Agamben, até mesmo Sartre, com seu forte apelo à liberdade, não se desprende das vestes teológicas quando, no capítulo de *O ser e o nada*, ocupa-se da nudez ainda sob forte lembrança da filosofia agostiniana: nessa perspectiva sartriana, o desejo define-se como elemento estratégico que permite aparecer a carne no corpo do outro. Nesse caso, o obstáculo à encarnação não são as vestes e a cosmética, mas o “fato de o corpo do outro estar sempre em situação, ou seja, estar já sempre no ato de consumir este ou aquele gesto, ou este ou aquele movimento endereçado a um objetivo” (AGAMBEN, 2009, p. 90). Nesse contexto interpretativo, a carne é coberta não apenas pela cosmética, pelos perfumes dispostos nas prateleiras do mercado, mas é mascarada pelo próprio movimento: “nada é menos ‘em carne’ do que uma bailarina, ainda que nua” (AGAMBEN, 2009, p. 90). Com base nesse viés analítico sartriano, poder-se-ia dizer que os seios nus de Sidi se mostram em liberdade por estarem em movimento, num corpo que carrega um balde na cabeça como via de acesso ao mundo.

Sendo assim, analogamente ao corpo de Adão e Eva, que só tomou consciência da sua nudez na queda, com a inserção das vestes e das máscaras, também o corpo, segundo Sartre, seria sempre imantado pela situação, por um gesto iminente, por um movimento que impediria que o corpo ganhasse carne: o desejo definir-se-ia como a estratégia de despojar o corpo dos seus movimentos habituais, assim como de suas vestes, como se pudesse, com sua mágica, trazer o corpo em carne, sem nenhuma teleologia que justificasse o desnudamento do corpo do outro. Assim, a base é a mesma: é a teologia da graça, que, na perspectiva sartriana, seria possível pela dinâmica do corpo em movimento, que se coloca num presente em direção a um futuro. Na graça, o corpo é tido como instrumento de liberdade manifesta; uma cinética justificadora da existência humana. Nesse caso, a nudez só pode ser vista enquanto envolta na graça do corpo em movimento: “o corpo mais gracioso é o corpo nu que seus atos circundam de uma veste invisível, escondendo-lhe completamente a carne, embora esta seja totalmente exposta aos olhos dos especta-

dores” (AGAMBEN, 2009, p. 90).<sup>2</sup>

Uma questão a ser levantada na peça é justamente outra posição tomada por Wole Soyinka, em sua dramaturgia, com outro modo de existir do corpo em movimento, fora desse eixo que reveste o corpo de um estado de graça, no enfoque de uma abordagem teológica. Se interpretar é uma maneira de estabelecer um domínio, um sentido, há a possibilidade de ver outro caleidoscópio de valores na maneira como o corpo de Sidi coloca-se em movimento, com seus seios à mostra, numa fluidez que não se contrapõe ao peso gravitacional do balde de água sobre a cabeça. A questão é como os objetos participam do curso de ação humana no mundo, de sustentação do corpo na sua rede de relações sociais e existenciais. O que cada corpo pode e o que ele não pode só se mede a partir de suas relações, que inclui os objetos; no caso da peça, o pote sobre a cabeça.

No cenário de *O leão e a joia*, o balde sobre a cabeça não vem dar a centralidade gravitacional do humano, mas despojá-lo do campo egocentrado de si para colocá-lo numa rede de relações sociais e com outros objetos, no jogo de máscaras do teatro em que o tempo e o corpo se encenam numa compreensão cinemática do mundo. A matéria corporal, nesse enfoque, deixa de se desenhar como substância em si e passa a ser definida como um agregado que define sua potência em um campo de relações, num ato que pode surpreender, pois não conhece a face prévia de uma situação dada a priori: esta situação já se manifesta quando o corpo se movimenta, mas, diferentemente de Sartre, não há a graça do movimento que sustenta o nu, mas um movimento que constrói o nu e o põe em constante incerteza diante do outro, menos exótico e mais factível de surpresas e diferentes interpretações.

Nesse ângulo de abordagem, a leitura da peça, aqui desenvolvida, projeta-se na análise cuja percepção corporal se mostra longe da modelagem que presume o corpo como fruto de experiências culturais recebidas. Entende-se essa percepção como processo de engajamento, distante do relativismo cultural puro e simples. Não se trata de

<sup>2</sup> Segundo Agamben, é justamente contra esta veste da graça que se coloca o sádico e o obsceno. (2009, p. 91)

através dos sentidos, do ver, ouvir e tocar, capturar os momentos de experiência e retransmiti-los a uma consciência reflexiva para uma posterior interpretação. Há uma proposta de conhecimento, em Wole Soyinka, que não se distancia da ação, que se faz pela articulação entre os corpos e os objetos. O corpo deixa de ser visto como uma entidade isolada, ele é afetado e se deixa afetar pelos corpos em um campo e paisagem relacional. A praça da aldeia Ilujinle, na Nigéria, não é apenas uma experiência subjetiva, pois, ao se relacionar com o balde, Sidi se reconhece e é reconhecida no seu campo de relações culturais, mas também deixa ler a imagem da água que derrama em seu balde, produzindo outros fluxos, um mundo liberto de uma unificação de signos, de uma rede de aranha que devora o outro através de uma hierarquia de valores como é expressa na fala do professor: “você é uma mulher, portanto, tem um cérebro menor do que o meu...”. Ao que Sidi ainda mais furiosa questiona: “Mas de novo?! Eu só queria saber de onde você tirou essas idéias, seu homem presunçoso!...” (SOYINKA, 2012, p. 22).

Na dramaturgia de *O leão e a joia*, há o nítido interesse de deixar, às claras, o abismo de valores entre o professor, a jovem africana e as questões do falocratismo que envolvem a personagem feminina. As falas desenham-se em uma obviedade discursiva em torno de diferenças de gênero, numa referência preconceituosa tão gritante entre os sujeitos, que retratam não só a ingenuidade do jovem professor, insensível às diferenças culturais, mas também denotam a vontade política como forte presença nas palavras do autor.

Nessa abordagem, não nos interessa identificar o corpo de Sidi apenas como a representação de uma situação histórica, política e sociológica, em que a personagem seria desenhada como a própria África. Não se trata de ler o corpo de Sidi como uma metáfora elaborada por Soyinka, para repensar o continente ou seu país, tendo como cena dramática uma conflituosa história de amor. Não há como negar que o autor coloca suas preocupações diante do processo africano de reconstrução cultural e política. Nesse aspecto, Sidi poderia ser considerada a própria representação da cultura ancestral iorubá, assediada pelo alvoroço da suposta cultura avançada do Ocidente, difundida na figu-

ra do jovem professor Lakunle, engajado nos saberes considerados civilizados, numa retórica que desqualifica a tradição africana, em face de uma europeização dos costumes. Neste ensaio, o corpo de Sidi pode ser lido tendo em vista a perspectiva fenomenológica: o corpo está situado no mundo, enraizado; é colocado em situação. E aqui aparece uma questão que não se restringe à ordem da composição dramaturgica.

Se considerarmos o sentido etimológico do termo drama, oriundo do grego *dráō*, que representa a ação e como se faz a ação em um texto, pode-se, brevemente, traçar um modo dramático de construção de ação através de: situações (conflito/ intriga e ação), personagens, combinação de personagens, seus traços com as relações sociais, históricas e míticas, e um modo particular de usar a linguagem. Mas, ao destacar o drama de “situação”, ou do corpo situado, é importante lembrar que o termo “situação” pode ser lido a partir de várias chaves de interpretação: primeiro, próximo ao conceito de cena, marcado pela entrada e saída de personagens, ou pela mudança de cenário; segundo, na dimensão psicológica, a que se deixa ver nos atos dos personagens; terceiro, na perspectiva histórica, lida no contexto histórico trazido pelos personagens; a quarta, no plano de fundo em que se destacam os personagens em relação a seus conflitos.

Enfim, quando se opta por ler o corpo de Sidi, menos pelo seu caráter representacional, metafórico, e mais pela situação em que seu corpo e mundo se deixam ver e perceber, estamos a afirmar não o que Sidi ou o autor simplesmente pensam – o eu penso –, mas se assinala um modo de existir, um modo de exercer o poder em meio às malhas sociais: destaca-se um personagem que possui um corpo e faz disso uma maneira de viver, de construir suas experiências; assim, as percepções versam sobre as relações que o corpo mantém com outros corpos e com os objetos. Essas relações não se definem sobre termos absolutos, portanto não existe uma percepção pura do corpo de Sidi, mas dependente dos encontros estabelecidos com os objetos, no caso específico: o balde na cabeça.

Esse texto de Wole Soyinka é também um convite para que se percorram outras paisagens na travessia pelo Atlântico negro, permitindo uma reflexão intertextual no encontro entre diferentes



geografias culturais. No laboratório do escritor e da experiência humana, vale fazer um contraponto entre a dramaturgia de Soyinka e uma canção brasileira atual, exatamente no aspecto em que emerge o desenho do corpo da mulher com uma lata na cabeça. Na canção composta por Chico César e Vanessa da Mata, *A força que nunca seca*, vemos que desponta ao longe “Uma senhora com a lata na cabeça/ equilibrando a lata vesga/ mais do que o corpo dita”. Os versos trazem uma nítida alusão entre a palavra “força” e o corpo feminino. Na relação construída entre o corpo e o objeto lata, configura-se a potência exigida não apenas para carregar a lata na cabeça, mas o combustível de uma força que rompe com o dualismo corpo/alma.

Também no contexto brasileiro, a canção não reivindica um corpo pessoal, completo, subjetivo, mas solicita a dimensão do corpo da mulher na sua relação com o mundo, com os objetos circundantes, especificamente a lata. Não se trata, porém, de reduzir o corpo feminino a uma mera forma estética, mas de afirmá-lo nas relações com os objetos, quando sua força pode ser acionada, considerando a premissa de que um corpo aprende a carregar uma lata d’água na cabeça num equilíbrio que, supostamente, nem todos possuem: “Que faz o equilíbrio cego/ A lata não mostra/ O corpo que entorta/ Pra lata ficar reta”.

A equilibrista de latas produz, nas ruas por onde anda, a coreografia que não traduz a dissolução do sujeito, mas faz reviver a ginástica da experiência capaz de produzir um corpo no encontro com a lata, sem a qual este sujeito não teria existência: “Que faz o equilíbrio cego/ A lata não mostra / O corpo que entorta / Pra lata ficar reta”. Na travessia da mulher com a lata na cabeça, o corpo assume seu caráter mutável, flexível, no movimento que acompanha a cadência da música nos passos realçados no cruzamento entre a África, descrita por Soyinka, e o Brasil, recortado pelo diapasão do cancionário popular.

Em meio a esse encontro de geografias e expressões artísticas, vemos a politização do corpo, a atualização de um gesto e de um movimento que se torna público e demanda vários sentidos diante das mudanças anunciadas no final do século XX e esperadas para o novo milênio. Nesse caso específico, o gesto de carregar latas ou baldes na cabeça, dian-

te da promessa desenvolvimentista do progresso e globalização da economia, traz a dimensão crítica e que possibilita vislumbrar múltiplas tradições, considerando o âmbito do mercado e o debate de ordem culturalista. Poder-se-ia dizer, numa interpretação mais simplista, que o corpo feminino, em foco, traz a dimensão da resistência local, numa nítida dicotomia ao global; interpretação já descartada pelo próprio dualismo reducionista que encerra. Outra possibilidade seria o despontar desse allos – o outro – que emerge no palco da praça pública, o que também produziria um eco essencialista, da entronização da diferença no corpo feminino, uma alteridade previsível e almejada.

Não se está tratando mais do corpo exótico do artista, mas se apela para “uma força que não seca”, a canção popular realizada no Brasil, capaz de produzir um corpo equilibrista, o fio melódico que embaraça o olhar diante de uma paisagem unicamente brasileira e resgata um diálogo com a África. Opta-se por uma prática de saberes e de leituras mais flexíveis, carregada por uma dinâmica relacional entre culturas e entre os corpos, atenta aos saberes que se desenham no movimento corporal, que ultrapassa a moldura de uma identidade radicalmente pura e fixa.

E tanto na lata descrita pela canção brasileira, quanto no balde de Sidi, esculpido por Soyinka em sua dramaturgia, há uma água que exige a presença do vaso e a força do corpo: “Pra cada braço uma força/ De força não geme uma nota / A lata só cerca não leva / A água na estrada morta/ E a força nunca seca / Pra água que é tão pouca”. Esta força revela-se em Sidi, que não se limita a ser porta-voz de uma consagrada tradição falocrática. Na peça, ela é desejada pelo velho Baroka, o chefe tradicional e poderoso, que almeja se casar com Sidi, imaginando ser ela a saída para provar a sua virilidade e eternizar a sua linhagem de leão, em meio ao âmbito africano. A jovem Sidi, porém, se engaja na tradição do leão, no entanto, rejeita o papel passivo a ela reservado no harém de Baroka.

Para compreender a dimensão normativa do harém, Sidi recorre à ajuda da primeira mulher de Baroka, a experiente Sadiku, que conhece a potência e a impotência daquele leão e as revela para a futura esposa do seu marido. Diante disso, Sidi tomará posse de uma tradição para ressignificá-la. A

água que carrega em seu balde se transmuta numa música que aparece tanto na peça, marcada por seus próprios timbres, como se comunica com a canção produzida no Brasil, exposta neste ensaio, traduzindo uma trama social e política em que o corpo emerge como potência de desarticulação de valores, carregando a água viva, mesmo que em estradas consideradas mortas: “Pra cada braço uma força/ De força não geme uma nota / A lata só cerca, não leva / A água na estrada morta / E a força nunca seca / Pra vida que é tão pouca”. Transbordante tanto na música feita no Brasil quanto na dramaturgia escrita em África, a força do corpo reage, pelo menos em meio a tantas Áfricas.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.
- INGOLD, Tim. *Pare, olhe, escute – um prefácio*. Tradução de Ponto Urbe Ano 2, versão 3.0, NAU-USP, jul./ 2008. (Prefácio – The perception of the environment. London: Routledge, 2000).
- \_\_\_\_\_. *Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano*. Ponto Urbe Ano 2, versão 3.0, NAU-USP, jul./ 2008 (cap. 14 do livro The perception of the environment. London: Routledge, 2000).
- SOYINKA, Wole. *O leão e a joia*. Tradução de William Lagos. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

