

RESUMO/ ABSTRACT

O TEATRO CONTRA A OPRESSÃO: AVATARES DO DISCURSO POLÍTICO EM DOIS DRAMATURGOS AFRICANOS CONTEMPORÂNEOS

Estudo da relação entre o dramaturgo chadiano Koulsy Lamko, especialmente através de suas peças *Le camp tend la sébile* e *Comme des flèches*, e seu predecessor, o dramaturgo e encenador congolês Sony Labou Tansi, através da peça *La parenthèse de sang*. Abordagem da opressão social e política nesses textos, que se diferem estilisticamente quanto ao caráter mais alegórico, relacionado ao universal e à condição humana, e quanto ao traçado de um teatro mais diretamente contextualizado nas formas de opressão institucional de nossos dias.

Palavras-chave: dramaturgia africana; teatro francófono pós-colonial; o entre-lugar do dramaturgo africano.

THEATER AGAINST OPPRESSION: TRANSFORMATIONS OF POLITICAL DISCOURSE IN TWO CONTEMPORARY AFRICAN PLAYWRIGHTS

This paper intends to establish a comparative analysis between Tchadian playwright Koulsy Lamko, specifically through his dramas *Le camp tend la sébile* and *Comme des flèches*, and his predecessor, Congolese stage director and playwright Sony Labou Tansi, through his drama *La parenthèse de sang*. The focus on social and political oppression in these different dramas, in terms of their feature shows that an allegorical approach is used to the more universal discussion of human condition while a more referential context writing appears on nowadays institutional oppression approach.

Keywords: African drama; francophone postcolonial theater; the African playwright thirdspace.

**O TEATRO CONTRA A OPRESSÃO: AVATARES DO
DISCURSO POLÍTICO EM DOIS DRAMATURGOS
AFRICANOS CONTEMPORÂNEOS**

Geraldo Ramos Pontes Jr.

Professor Doutor da Universidade do Estado
do Rio de Janeiro-UERJ, Rio de Janeiro-RJ
gerald.pontes@uol.com.br

Este estudo abordará, em dois autores de sucessivas gerações francófonas africanas, a relação da dramaturgia com questões sociais e políticas do continente africano. Mas, antes de mais nada, aproveitarei a circunstância pertinente da realização do FESTLIP, o Festival de Teatro da Língua Portuguesa, para fazer um breve relato sobre algumas montagens do teatro africano que, em julho de 2010, chegou a sua terceira versão, congregando espetáculos de 15 grupos dos oito países da CPLP – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – no Rio de Janeiro. Com temáticas e propostas variadas, a dramaturgia realçou-se no conjunto, passando por abordagens sobre a emigração portuguesa, a condição de párias das mulheres africanas, a AIDS, interferências do privado na esfera pública, no domínio da política, além de melodramas e intrigas psicológicas familiares, entre outros.

O Grupo de Teatro do Oprimido (GTO) de Guiné Bissau propôs, com o espetáculo *Maria, ritual das parideiras*, discutir com o público, pelo viés do Teatro Fórum, o papel da mulher entre as tradições tribais que ainda a querem como parideira. O texto se inspirou na cerimônia ritual da etnia Felupe, que reúne as mulheres para celebrar sua fecundidade e seu poder com rezas, canto, danças e bebidas, conforme se lê na sinopse da peça. Em contraponto à importância da fertilidade das mulheres que se casam para serem mães, propunha o GTO mostrar a mulher como indivíduo capaz de escolher seu próprio destino e a cobrança de todos os familiares a Maria, que fizera um pacto com seu esposo para que esperassem cinco anos, o suficiente para ela estudar e ter uma profissão, antes de terem filhos. Intervenções

familiares visavam a persuadir Maria de desistir de seus propósitos. Finda a argumentação de cada personagem que se indispunha com Maria, a dramaturgia era suspensa, deixando a intriga inacabada, conforme o procedimento do Teatro Fórum. Maria conseguira apenas dizer a todas as demais personagens que não queria ser parideira porque planejava um destino melhor. Mas não tomara atitudes contundentes a ponto de mudar a situação. Era o suficiente para que a mediadora, fazendo uma síntese da peça, expusesse à plateia o impasse de Maria e convidasse o público a fazer intervenções no sentido de propor a conscientização das personagens, que representavam homens e mulheres dessa etnia, mas que também aludiam ao problema da mulher como um todo, nos desdobramentos de seus papéis sociais.

A proposta surgira do convite ao GTO – Guiné Bissau para o Festival e fora pensada no sentido de haver uma interação pertinente ao que o Festival propunha, ao confrontar dramaturgias e criações na língua que reunia os oito países. Partia de um problema real enfrentado pela parcela das mulheres guineenses que não se conformam com imposições patriarcais e tribais e refletia o preconceito de muitos homens entrevistados naquele país, conforme declaração de uma atriz. Assim, a plateia do Festival traria sua contribuição para pensar o caso dessa mulher. Entrevieram, na montagem do dia 23 de julho, europeus, estudantes africanos – dois dos quais se identificaram como guineenses –, além de um público brasileiro que não se limitava a cariocas.

Reações curiosas, entre a intervenção dos “atores” de plateia, no espetáculo, e a do debate conseqüente a cada intervenção, propunham desde a fala direta de Maria ao marido ou a cunhada traçando um perfil de mulher emancipada, nos moldes da revolução dos papéis sexuais e da hierarquia familiar, até a reação de um estudante guineense, que fez o papel do marido na intervenção do Fórum, para dizer que, se Maria queria estudar, o pai dela o devia marido na intervenção do Fórum, para dizer que, se Maria queria estudar, o pai dela o devia ter-lhe proporcionado, já que o marido não poderia arcar com esse custo, além do dote que já trouxera por ocasião do casamento.

Do outro lado da moeda, alguns intervenientes do público, durante o debate, brasileiros e europeus inclusive, acharam que a resistência familiar e tribal era condizente com a cultura africana – enquanto uma senhora, com sotaque francês dizia, em um discurso universal, que a mulher tem inclusive o direito a abortar, e que a situação de Maria não podia ser interpretada daquela forma. Outro estudante africano, participante apenas do debate, retrucava dizendo que entre os povos africanos houve solidariedade na luta independentista contra a opressão colonial, prova de que a essência de uma cultura africana era a de respeito às normas coletivas; em outras palavras, as mulheres deviam continuar a seguir rituais tribais, pois a emancipação não chegara ao âmbito do gênero. Uma senhora brasileira propôs uma intervenção menos radical, achando que nenhum dos dois polos de análise da

cultura em questão poderia dar conta de soluções para a questão da mulher, já que, na pesquisa das atrizes do Teatro Oprimido de Guiné Bissau, a preocupação em fazer do teatro um veículo de mediação das discussões mais prementes em sua sociedade era comprovação da inquietação que surgia entre mulheres, que se tornavam insatisfeitas com o destino único que se lhes colocava.

Entre tantos espetáculos que trataram de problemas da contemporaneidade na África, como o angolano, de Walter Cristóvão, intitulado 4'30" (texto documental, cujo título faz alusão à hora do desabamento de uma casa de detenção em que a única cela de mulheres foi esquecida durante as buscas de salvamento e todas as detentas sucumbiram), a conclusão a que se pode chegar com essa experiência é a de que as montagens que aqui vieram voltaram-se para grandes contradições, verdadeiras antinomias do continente africano, reflexo de sérias inadequações da convivência entre o passado pré-colonial e a revisão de contribuições negativas da colonização, na convivência com valores impostos pelo Ocidente aos africanos.

Dito isso, passo a escrever sobre os autores teatrais Sony Labou Tansi e Koulsy Lamko, ambos com produção em língua francesa. Abordar suas obras é enveredar pela discussão do campo de estudos pós-coloniais, ainda quando as obras de Lamko tratem, mais contemporaneamente, da África de hoje. E não fosse a sequela de fragmentação irrevogável existente no tempo e no espaço, produto dessa história, que nas personagens se tematiza, vê-se diante de questões que ainda remetem ao colonialismo como revisão das ambíguas heranças do passado, traço pertinente ao conjunto das literaturas e dramaturgias escritas nas línguas pós-coloniais:

La voix énonciative est située sur une limite, une frontière renvoyant à une fondamentale précarité liée aux bouleversements coloniaux puis postcoloniaux et au climat de tension et d'inquiétude qu'ils ont produit pour l'artiste qui vit loin des barbelés idéologiques. Le garant de l'oeuvre investit le terrain précaire de la coexistence des univers symboliques. Occupant une position particulière dans la société autochtone, il (l'auteur) se présente comme un de ses participant [...] mais se montre en même temps capable de s'y arracher pour en révéler les multiples aspects, les bonheurs et les infortunes à des lecteurs qui l'ignorent, la perçoivent mal ou en nient les valeurs. Ultimement, cet acquiescement à la pluralité peut être vécu comme un exil [...] (MOURA, 1999, p. 127).

Afora esse entre-lugar em que se encontra o autor, ler seu teatro é também poder entender diferentes abordagens da realidade africana, através de duas gerações que renovaram sucessivamente a cena ocorrida após a colonização.

Sabemos que a geração da Negritude lutou, nos anos 1930, pela emancipação de um sujeito colonizado e racialmente inferiorizado. A emancipação era o objetivo do combate à alienação e da tomada de consciência política. Desde a dimensão ideológica, que tomava vulto político, até as Letras, como expressão desse ideário e de sua estética, o movimento reergueu a África até então domesticada pelas ideias que se veicularam durante a produção colonial, através da aproximação dos valores culturais, sociais e religiosos. As noções de raça e terra mãe, sagradas, apesar de artifícios que, depois, revelar-se-iam produtores de endogenia, ergueram aquilo que muitos autores reconheceram como a recuperação da autoestima dos africanos. A respeito, podemos lembrar que

se a negritude passou a ser criticada posteriormente por seu essencialismo e sua epidermização, é preciso lembrar que ela foi muito importante para o surgimento de uma nova modalidade de percepção do negro, de sua história, cultura e arte, além de propiciar condições de continuidade a uma vertente de manifestações literárias que focalizavam o negro e seu universo. Pode-se, portanto, dizer que a negritude representou o primeiro momento de luta contra a alienação engendrada pelo sistema colonialista, escravocrata, participando da relação dialética branco/negro, e preencheu o primeiro espaço de conscientização do negro (FIGUEIREDO *et al.*, 2005, p. 322-3).

Tais noções reforçavam propósitos das independências das nações que se formariam, apesar dos traçados geopolíticos coloniais, produto de uma história que congregara diferentes povos em conjuntos não necessariamente pertinentes.

O movimento da Negritude procurou superar os impasses e conflitos que os novos traçados desencadearam, tendo sido irradiador e se apoiado na noção de panafricanismo, sua contemporânea, nascida nos movimentos de resistência norte-americanos, do início do século XX e, posteriormente, jamaicanos. O espírito desse tempo, apoiado pela conclamação ideológica e histórica contrária à dominação racial, ecoou do movimento negro norte-americano de insubmissão racial, assim como das contestações coloniais de autores do Caribe e Guiana de língua francesa, como Césaire e Damas, entre outros, que formaram a triangulação com Senghor, do Senegal, para exorcizar a dominação cultural branca. A emancipação africana se distanciava temporalmente de quase um século da criação da República da Libéria, quando, em 1847, ex-escravos americanos de volta à África conquistaram essa terra que não foi colonizada.

Pertinente às conquistas desses movimentos, o conceito de alteridade sobressai na recepção de suas ideias e de suas estéticas, até a concepção de seu sujeito, ecoando fora dos sistemas culturais em que as obras são produzidas com seu viés da afirmação da diferença, já que as críticas à negritude mostrariam o limite de seu alcance após ter atingido seu alvo primevo:

Dentre as críticas à negritude merecem destaque a do antilhano Edouard Glissant, que recusa o essencialismo, mas afirma, como Sartre, que a negritude foi um movimento de luta, de busca de autoafirmação e, por isso mesmo, caracteriza uma travessia que finda quando se atinge o objetivo da contestação (FIGUEIREDO *et al.*, 2005, p. 323).

Por outro lado, J.-M. Moura aponta para a ambivalência da negritude, que, ao defender os valores negros sob a pretensão de encontrar uma essência africana, demonstrava falta de legitimidade pelo fato de os europeus já haverem mitificado essa essência. Mas para além do plano filosófico dessa questão, e em que pese a sua implicação de fundo nas ideologias de contestação, o teatro, assim como a literatura, dialogou na África e nas Antilhas pós-coloniais, herdeiras do movimento da Negritude, com o ideário que, em um primeiro momento, se marcava pelo sujeito da emancipação, quando o deslocamento de perspectivas foi capaz de balançar as relações centro-periferia herdadas do colonialismo e o resquício de ideologias racistas, entre outros, para chegar, ao cabo, à emancipação do sujeito em uma discussão mais referente à alteridade. Esse passo supera a possível pertinência da crítica de Moura.

Na atualidade, os sentidos produzidos por diferentes autores e tendências que se emanciparam de sistemas culturalmente unificados demonstram que os mesmos alçaram voos distantes do horizonte da nacionalidade, da raça ou da cultura atávica, aproximando-se antes de perspectivas relativizadoras, sobretudo quando se trata de ultrapassar o conceito de identidade, para chegar ao seu esgarçamento, consequência do cosmopolitismo que se experimenta nos dias de hoje. O espaço do entre-dois em que vive o autor africano, consequência da língua em que escreve, o determina frequentemente. Assim, tomadas as precauções e proporções de cada particularidade de origem, percurso e travessia, a relativização cultural na obra desses autores acontece graças à mediação da língua/cultura pós-colonial dessas novas nações. Fora da África, essa mediação molda a recepção das obras, como uma tradução cultural, ao mesmo tempo que nos faz entender os impasses remanescentes do internacionalismo a que ficaram expostos os contextos referencializados.

Nos textos de teatro que evocam o conflito das diferenças, especificidades históricas ou culturais fazem com que a encarnação dos conflitos, inerente ao antagonismo em cena, desdobre-se em temas de politização que podem estar mais ou menos diretamente referencializados. Desde a compreensão das diversas experiências alheias ou do “entranhamento” do *Outro pelo Uno* (para pensarmos com E. Glissant) e vice-versa, a tensão trazida pelo antagonismo ao teatro contemporâneo se reforça formalmente para dar conta do tradicional papel problematizador do sujeito, quando não também de sua cultura, em cena, à medida que os papéis são diretamente ligados às *representações* de identidades que se vem encenar e até a se justapor, como é tão próprio ao jogo de desmascaramento teatral.

Mas o jogo de interações e de antagonismos, em sua relação com a discussão colonial e a alteridade ultrapassa a questão estrutural da personagem em sua dimensão do conflito e da ação para alçar o estatuto de releitura histórica do próprio Ocidente, visto que o lastro da colonização ainda permanece problemático. É isso o que representa, por exemplo, do outro lado do oceano, a resposta do martinicano Aimé Césaire, em *Une tempête* (*Uma tempestade*), ao pano de fundo das ideologias de *A tempestade*, de Shakespeare. Pois em Césaire, não se leem tão somente as tensões entre as personagens, como o clássico shakespeariano, que afasta bastante das entrelinhas a compreensão histórica do destino dado aos povos que Caliban e Ariel representariam; Césaire explicita o que seu “modelo” cala ao criar um Ariel mulato, submisso a Próspero, e um Caliban negro, realçando o pano de fundo histórico e cultural.

Se já na obra do bardo, e apesar de sua época, o discurso de Caliban rompia a hierarquia entre as culturas que apenas a contemporaneidade veio a realçar e teorizar, a personagem era caricaturalmente inferior. Seria portanto preciso esperar a releitura de Césaire para ver em cena, *d’après* Shakespeare, a tomada da palavra pelos que, explicitamente então metaforizariam os colonizados, encarnando, com Césaire, ideais da diferença, consagrando a concepção produtiva de E. Glissant: “*Le Divers a besoin de la présence des peuples, non plus comme objet à sublimer, mais comme projet à mettre en relation*” (GLISSANT, 1981, p. 190).

Essa presença dos povos como projeto a se por em relação está na fala com que Caliban, ao final, injuria Próspero por estar condenado a não mais sair da ilha por ele invadida, após seu acordo de cavalheiros com o irmão que o havia destronado: chama-o de velho intoxicado que não consegue mais viver em outro lugar depois de fazer colônias (CESAIRE, 1969, p. 89).

Mudança dos tempos, o deslocamento ideológico da escrita em *Uma tempestade*, e de sua encenação, critica os discursos hegemônicos enfatizando as dicotomias político-culturais que fizeram soar o clamor das sociedades multirraciais por igualdades em geral.

Tanto no Caribe quanto na África, a geração que emergiu após o eixo da Negritude, tomou assim novos rumos. Obedecendo a particularidades não pertinentes ao Caribe francês, a geração africana do pós-independência foi propagadora do retorno utópico às origens pré-coloniais. Incentivou a reconstrução coletiva, através de uma história perdida e voltou-se à criação dramatúrgica de que já obtivera a influência da tradição ocidental, por um artifício que explico adiante.

Seguiu-se aos primeiros ideólogos da reconstrução africana uma nova geração que se formava majoritariamente por romancistas. Ela expressou sua decepção com as lideranças das novas nações, dominadas por ditadores. A escrita do desencanto ridicularizou esses “líderes”, entre outras mazelas com as quais os países tiveram que conviver. Entre esses, insere-se Sony Labou Tansi, muito bem

recebido como romancista na França, mas sobretudo homem de teatro, cuja produção não se limitou à dramaturgia, tendo igualmente chegado à criação do Rocado Zulu Théâtre, em Brazzaville, Congo, grupo que atuou também em diferentes capitais europeias.

Em termos de ação teatral, Sony é herdeiro da virada ocorrida na África após o retorno às fontes autênticas de uma África pré-colonial, e de uma herança ocidental que deu frutos importantes, a das práticas pedagógicas de uma escola de gestão colonial, a William Ponty, na qual se buscava introduzir o teatro para dinamizar estratégias daquele campo em que se formavam os quadros da administração. Como relata Sylvie Chalaye (CHALAYE, 2004, p. 23), o objetivo de adaptar os clássicos era o de se ridicularizar o arcaísmo africano, das tradições que emperravam o progresso, conceito europeu daquela missão civilizadora (*sic!*). Estratégia de uma missão colonial por excelência, seu legado foi indubitavelmente a forma libertária com que o teatro os levava a pensar.

Mas a geração da qual Labou Tansi faz parte herdou um estado de coisas em que muitas discussões sobre o fio da meada perdido já se deparavam com seus limites. Considerado entre alguns como o pai da nova dramaturgia africana francófona, Sony foi revelado na Europa, ao final dos anos 1970, pelo concurso de teatro organizado pela Rádio França Internacional e participou diversas vezes do Festival Internacional da Francofonia, de Limoges, destino até hoje importante para os novos dramaturgos africanos de língua francesa. E agradou a tal ponto ao público francês que apresentou, em um único ano, o de 1985, três montagens em Paris, fato inédito para um autor africano. Considera-se que sua estética guardou formas rituais africanas, inspiradas no Kingizila, no Nkoloba ou no Lemba, respectivamente definidos por Sony como “teatro da cura”, “teatro das marionetes fetiches” e “teatro de iniciação à riqueza” (MAGNIER, 2001, p. 21), ao mesmo tempo que se ocidentalizou.

Com a geração que o sucedeu, completa-se o quadro da dramaturgia que chega até a contemporaneidade. Koulsy Lamko inclui-se entre seus autores que, testemunhando as devastações mais cruéis da África hoje, abordam temas como a AIDS – de que foi vítima seu predecessor Labou Tansi –, os campos de refugiados, tabus sociais de diversa ordem, deflagradores dos impasses dos povos africanos, entre suas heranças tribais e o choque da modernização sobre a qual passou a pesar mais ainda o apelo da globalização. Ora com condescendência, ora com coragem, uma voracidade crítica descortina as mazelas do presente e do passado em seus textos.

Do seu predecessor Labou Tansi, ressaltarei, entre outras questões, relações de sua obra com a estética surrealista antes da letra de Jarry, o trágico shakespeariano e o teatro do absurdo.

Em *La parenthèse de sang*, de 1981, Labou Tansi faz uma radiografia existencial do africano em uma farsa muito marcada pela violência ilimitada. A guarda mercenária de um governo totalitário procura o rebelde Libertashio, utopia do homem livre, facilmente legível em seu nome, promovendo

um massacre em sua casa, condenando sua esposa, filhas e um sobrinho. Em um primeiro plano, tem-se essa busca. Kalahashio (esposa de Libertashio), Ramana, Aleyo e Yavilla (filhas) compõem a família, além de Martial-Makaya, sobrinho do rebelde que a um primeiro momento se acovarda diante da guarda governamental. Do outro lado, o louco, o doutor Portès, Madame Portès e o padre, a princípio convidados para uma festa de casamento mas, em seguida, todos feitos prisioneiros dos sargentos e soldados. São cidadãos estrangeiros.

Na verdade, Libertashio já está morto; dele se encontra ainda a cabeça, enterrada diante da varanda de sua casa. Mas seu espírito, impregnado em todo canto, é temido por simbolizar a resistência que ainda pode tomar conta das vontades alheias ao poder vigente. O aspecto insólito desse “morto que continua vivo” na perseguição ao povo é portanto uma metáfora do cerceamento a qualquer iniciativa de insubmissão. As personagens se deparam com o fato de que estão dentro de um jogo sanguinário, veem que é preciso “jogar o jogo” de quem está no comando, pois a crueldade instaurada, a um só tempo policialesca e ditatorial, ganha a dimensão de um grotesco arrebatador de toda a perspectiva da fábula dramática. Conforme se lê no prólogo, ao autor, não sobra ninguém a quem fazer o passe – como no futebol – já que todos os jogadores estão marcados.

A fatura da linguagem cifrada na peça está em levar a representação para o sentido do absurdo, por um lado, ao mesmo tempo que o autor faz uso de um recurso estilístico muito irônico, por outro, que reforça o desvio cultural da verdade: inspira-se ele em uma prática social. Segundo Ekpe K. Pomevor (2007, p. 17), em certas partes da África Negra a fala desviada do seu alvo é utilizada cotidianamente entre os adultos para suavizar o tom, como um discurso que pretende menos chocar que ser notado. Na etnia Ewé, esse discurso alusivo é socialmente conhecido como ‘Hameló’ e dele criou-se um gênero satírico chamado, por corruptela, ‘Halo’, caracterizado pelas imagens com ostensiva metaforização e comparações inesperadas. Portanto, a apropriação estilística com que o autor cria a dimensão ideológica de sua crítica inspira-se na sátira a que a linguagem do cotidiano deu espaço.

Ao nível da fábula, o massacre desencadeia a resistência das personagens, cujo ideal de liberdade se demonstra uma forma de perecer em seu próprio contexto, como estrangeiros na própria terra. Mas todos saem aniquilados (com exceção do Dr. Portès, como veremos). O martírio das personagens configura a banalidade de uma violência que impossibilitou, na África pós-colonial, a afirmação do homem que se quer livre. Todos os que assumem o ideal de Libertashio chegam a essa condição absurda de mártires; nenhum discurso utópico de vitória contra as forças opressoras. Por outro lado, reforçando um signo político externo, uma assimilação da França à imagem de vendedora de algemas para o governo inimigo do povo faz alusão à intervenção permanente da ex-metrópole, com aspectos

muitas vezes negativos para a África, ainda que em contexto pós-independência. O jogo da força bruta superpõe-se de diversa forma a toda lógica de compreensão do presente.

Cinco quadros dividem a peça que traz, no prólogo, a definição autoral sobre a representação como metáfora do jogo de passes no futebol. Com um trocadilho em francês entre “football” e “footbas” – ou seja, “futebaixo” –, a sociedade está enredada nesse jogo de passes, com “palavras de passe” (senhas) a serem ditas para entrar no jogo que a faria desmascarar a opressão:

Ça commence - en ce siècle douloureux. Qu'on l'ouvre ou bien qu'on la ferme - cette parenthèse de sang - cette parenthèse d'entrailles - ça commence, mais ça ne finit plus. Ça commence comme un match de football: c'est la vie vue de dehors la vie. [...] Maintenant que tous les joueurs sont marqués, à qui faire cette passe de viande, à qui la faire cette passe d'État Civil? Cette passe d'identité en clair? Nous vous la faisons. Tant pis pour qui la perdra (LABOU TANSI, 1981, p. 5).

A comparação que o autor faz da situação no texto com a partida de futebol leva-nos também a um espaço finito e fechado: impasse do qual ninguém sai. Até porque ele ressalta que, se todos estão “marcados”, como passar a bola para alguém? Na relação entre esse impasse e a vida, seus jogadores são o homem, a condição humana, mas também o próprio povo africano, de cuja condição, Labou Tansi se inspira para falar.

Na impossibilidade de se libertar do cerceamento a que chegaram os africanos, propõe o autor ver a vida “de fora da vida” e jogar para o espectador a reflexão sobre sua própria existência. A perversidade é a essência do que restou ao seu presente, graças ao aniquilamento de todo princípio de razão, pois a guarda ordena: “Mort ou pas mort, la loi interdit de croire à la mort de Libertashio: donc il n'est pas mort” (LABOU TANSI, 1981, p. 17). E assim se dá o jogo de passes da bola: para responder à interpelação da filha de Libertashio sobre os propósitos da perseguição, o sargento pergunta aos soldados o que procuram, quem e por que os enviou. A ignorância dos motivos apenas acentua o sentido da brutalidade, reconhecendo-se rapidamente o sadismo aleatório de Jarry nessa obra:

MARC, *aux soldats*. Mettez-lui les menottes. [...]

MARTIAL. Injuste. C'est injuste.

MARC. Nous le savons.

MARTIAL. Alors, pourquoi le faites-vous?

MARC. Pour être injustes! (LABOU TANSI, 1981, p. 20).

Tal mecanismo impõe uma ordem à qual cada novo sargento sucumbe, nas mãos dos soldados, por qualquer atitude complacente em relação à família de Libertashio. Por associação a alguns mecanismos de *Ubu rei*, de Alfred Jarry, cabe sintetizar a lógica do destronamento naquela obra como um mecanismo absurdo que faz aflorar a perversidade inconsciente do ser humano, recurso surrealista antes da letra do brilhante jovem dramaturgo. Jarry parodia *Macbeth*, no fio condutor da intriga: o protagonista, antigo rei de Aragão é influenciado por Mãe Ubu, que, a exemplo de Lady MacBeth, propõe-lhe um golpe. Na condição de oficial de confiança do rei da Polônia, Pai Ubu faz alianças contra o mesmo para destroná-lo. A conspiração se dará no segundo ato. Como no esquema da tragédia clássica, Pai Ubu leva adiante o objetivo de obtenção do poder e, investido da ação principal, é monitorado pelo desejo mesquinho de Mãe Ubu, que o incita, como em todo *alter ego* de personagens trágicos. Apoiados por Borgaria (Bordure), capitão do rei, conseguem a adesão de alguns soldados e contagiam todo o exército polonês. Essa fúria de inversão da ordem, ritualística e carnavalesca, reen cena a atmosfera em que se prepara a usurpação do trono, como em *Macbeth*, que acontece entre um conjunto de forças antagônicas, na instância do poder político e no âmbito militar.

Afora isso, os acontecimentos têm aspecto fantasioso, quebrando a hierarquia social; a representação, desrealizante, destitui a ação de estofo por força da sucessão de surpresas e contradições. O espectador é desnortado pois, antes do golpe, um falseamento moral “desinveste” a personagem de Ubu do objetivo belicoso da usurpação, ao pensar que o rei teria desconfiado do complô: acusa imediatamente a esposa e o cúmplice do golpe iminente; mas esse episódio, igualmente apropriado de *Macbeth*, leva a uma hiperteatralidade na obra, com o qual se pode estabelecer um correlato com o mecanismo da farsa em *La parenthèse de sang*, cujo princípio de destronamento obedece a uma espécie de piloto automático, do início ao fim, com efeito tão escatológico quanto em *Ubu rei*.

Essa bola de neve que atenua o caráter trágico da obra de Jarry, em favor de traços inverossímeis, ressalta a proliferação da voracidade pelo poder, onde a falta de ética se torna única lei. Na perspectiva de um antinaturalismo, em que o teatral superpõe-se à construção de tese, Jarry explora o grotesco com estratégias da farsa em direção a um projeto espetacular e ritualístico. Nesse sentido, Labou Tansi se aproxima do autor francês, ao abordar de forma pouco explícita a realidade, não usar o psicologismo, ou o causalismo naturalista e fazer uso da estrutura de um mecanismo sem controle.

A grande inspiração provável de sua obra em *Ubu rei* talvez seja a perversidade como estratégia produtora de sentido, traduzindo-se na derrubada contínua do poder, entre os soldados que, executando a lógica da destruição, matam os superiores para sucedê-los indefinidamente; afora o recurso cômico que isso representa – e que em Jarry se sobressai – há no mesmo essa figuração do espírito da opressão colonial encarnado, então, nas ditaduras africanas pós-coloniais.

Matança sucessiva, banalização da violência como instrumento de obtenção do poder e de aniquilação da esperança do homem, as mudanças “ubuescas” da ordem fazem surgir representantes cada vez mais autoritários. E para calar os queixosos e contestadores, acusam-se os mesmos de terem escolhidos seus ditadores “nas ur(i)nas” (“dans les ur(i)nes”).

Ora, a família de Libertashio é assimilada simbolicamente àquilo que deverá ser perseguido do “país”, e assim encarna a diferença a que se responde com ódio. Mas Ramana, a filha, projeta ingenuamente em uma fala a questão da identidade coletiva na imagem da terra: “Ramana - Quand je la regarde, on dirait que là-bas, au loin, elle devient mon double. [...] Il n’y a rien au monde qu’on puisse posséder comme la terre - et qui nous possède de la même manière” (LABOU TANSI, 1981, p. 11).

Mais adiante, a viúva fala desse sentimento de identidade abafado, ao lamentar “une terre où il est défendu d’être debout” (LABOU TANSI, 1981, p. 28): proibir seu povo de estar de pé tem o inequívoco sentido de cerceamento das liberdades, da dignidade, outro aspecto muito pertinente à comparação com Jarry. Uma terra na qual se proíbem as liberdades individuais, o livre pensamento e a aspiração consequente à diversidade torna-se uma prisão na própria casa. Em textos dos dramaturgos contemporâneos, como veremos adiante, no exemplo de Koulsy Lamko, isso ganha referência mais precisa, do exílio na própria terra, através da questão dos campos de refugiados, tema de muitos autores atuais.

A simbólica do desvio, descrita por Glissant como a saída para um povo se pensar quando a realidade é hostil a isso (trata-se principalmente da questão da terra concedida por Outro, efeito da colonização), é um caminho que parece impossível para o indivíduo que a dramaturgia de Sony constrói, porque os mecanismos de opressão e violência em que a dominação o envolve obliteram até mesmo esse “recours ultime d’une population dont la domination par un Autre est occultée: (et dont) il faut chercher ailleurs le principe de domination, qui n’est pas évident dans le pays même” (GLISSANT, 1981, p. 32). Esse recurso que vence a alienação da falta de memória não é vivido pelas personagens, como na literatura antilhana, pois o sistema ditatorial se traçou pela sucessão ao viés opressivo da colonização. Então, o autor transfere ao espectador, no paratexto dos prólogos de três dos cinco quadros, o passe desse jogo perverso para desvelar o princípio de dominação, já que os elementos da farsa “ubuesca” que compõem a intriga apagam a possibilidade de as personagens verem a saída, para além de uma aspiração, a construção da individualidade, e mais ainda a convivência com a diferença.

A derrubada de cada governante também acentua um aspecto de caos reinante. A vida da mulher de Libertashio é mediada pelo sentido da morte, como diz para sua filha Aleyo: “Les choses meurent. Oui. C’est cette mêlée de morts et de vivants” (LABOU TANSI, 1981, p. 28). Mistura de mortos e vivos, essa terra onde é proibido ficar de pé, de ser dono de seu destino, tem um reforço do sentido de

terra infértil em outra representação alegórica em *La parenthèse de sang*: as personagens levam tiros dos soldados mas não morrem, pois os tiros têm a mesma função de calar sua dignidade e sua vontade e, ao deixá-los vivos, fazem-nos acreditar que já estão mortos. A alegoria sugere a atmosfera insólita da interdição da própria existência. Paradoxalmente, as personagens chegam à conclusão de que já que é preciso morrer, que seja como um “i”, em pé – e assim tanto faz estarem de pé, vivas ou mortas.

Ainda que os vivos estejam mortos e enquanto mortos sejam vivos, porque sem vida própria, difícil corolário filosófico que o autor propõe, há uma sentença final para a família de Libertashio, mas Aleyo adia a sentença com astúcia, sendo atendida em seu último desejo antes de morrer: o de se casar com o sargento. Nova surpresa, essa espécie de *coup de théâtre*, pelo consentimento do sargento, traz à tona contradições, pois o sargento não sabe mais de que lado está; evidentemente, do ponto de vista alegórico, isso reforça a matança geral, na qual não se poupará opressor nem oprimido. Ironicamente, Aleyo fecha essa passagem com uma frase de seu professor de francês no liceu a respeito da condição de seus concidadãos: “Votre situation est distrayante. La situation de l’Afrique est distrayante”. Essa “situação divertida” ultrapassa também os limites da África, segundo Aleyo mesma, que acrescenta ao que ouviu: “La vie est à la limite distrayante” (LABOU TANSI, 1981, p. 42). Trata-se de direcionar a fala ao espectador, funcionando como o “desvio” que Glissant deseja como estratégia – aqui do plano ficcional – para servir como retorno a si, ou seja, redescoberta e autorreflexão.

O casamento adia o massacre. Mas acaba tornando-se ele mesmo ritual de execução. Os convidados do sargento compartilham o espírito de aniquilação e revelam um sentimento oposto ao espírito de liberdade:

O médico - Qui va-t-on exécuter?

O padre - Libertashio et sa famille.

O médico - Finalement. Combien aura-t-on eu de Libertashio dans ce pays?

O padre - Mille? Trois mille? Des millions? On n'en sait rien. Paraît que cette fois c'est le vrai.

Le docteur - Ils en trouveront encore d'autres vrais, comme d'habitude (LABOU TANSI, 1981, p. 46).

Colocados primeiramente no auditório do jogo de passes, como árbitros, essas personagens de fora mudam de polo, pois serão condenadas também, uma vez contaminadas, ao fim pela identidade do libertário, gritando “Vive Libertashio!” – a vida é assim evocada; eles serão calados pelos fuzis. Uma sucessão de ações do teatro do absurdo tem lugar: a insubmissão contamina o doutor Portès, que se apaixona pela caçula do líder, em seguida à sua esposa, que enlouquece, e ao padre, que é chamado para a confissão dos que serão executados, desobedece à ordem do sargento, de ouvir a

última confissão do médico. São atitudes que vão se organizando na peça como estratégia do absurdo e também de transformação estrutural das personagens em seu oposto, pela bipolarização por que passam. A mulher do rebelde Libertashio tem como sua última vontade ser enterrada com a roupa preta e branca, cores que representavam a bandeira do poder local, figurando o desejo de extinguir, enterrar tal poder totalitário e opressor, mantendo a inquietação do herói. Apenas o doutor Portès escapa da execução.

Martial, o sobrinho, diz-se contra as atitudes de seu tio Libertashio quando o sargento Marc o acusa de ser o próprio Libertashio. Sem saída, muda de posição, no “jogo de passes”, e assume a herança de seu tio ao desejar ser enterrado vivo. O louco, guardião do túmulo de Libertashio, tem falas aparentemente incompreensíveis (com jogos de palavra e outros), mas impede que se profane o túmulo, todos os que assumem que é preciso ter medo para serem considerados normais. Por isso, critica todas as personagens que representam o antagonismo à liberdade.

Os soldados e os sargentos, representantes do poder local, ao se substituírem indefinidamente, de forma grotesca e arbitrária, são figuras que se originam de uma subalternidade massificada, opressora, repetindo um corolário de Augusto Boal: os opressores são primeiramente oprimidos. No limite da razão e do delírio, encerram-se as personagens no “huis clos” que suspende a intriga, dando lugar à reflexão sobre a existência levada como um passe de sangue, como no prólogo do terceiro quadro:

Il y a tellement de morts. On ne sait plus laquelle mourir. Et au bord de tout cela, des types qui vous crient: “S’il vous plaît, faites-moi cette passe de sang.” On peut entendre plus loin: faites-moi cette passe de conscience, cette passe de haine, cette passe de peur, cette passe d’espoir [...] . Et ce type qui vous demande une passe, c’est déjà “l’autre vous”. Et la place où nous gardons les “autres nous”, s’appelle la parenthèse. L’inférieure parenthèse, qui nous laisse aux mains de l’écoeurement [...]. Un homme ça sert à crier - et à crier quoi, sinon l’Evangile de la peur qui dit: “Là-dedans, je ne suis pas humain” (LABOU TANSI, 1981, p. 44).

Ao propor um lugar suspenso e abstrato para a reflexão do espectador, o trecho explica o “parêntese de sangue” do título da peça, cujo sentido está na consciência do homem que repete o “Evangelho do medo”. Procura falar aos que, por omissão, agem contra a própria liberdade, sem buscar saída para o marasmo que os consome. Esse mal existencial traduz-se na transformação do homem em estrangeiro à própria consciência, espectro que vive sob a máscara da morte, da uniformidade e da dominação sem limites que o reduz ao estado de marionete. As entrelinhas se dirigem tanto à visão pessimista da existência quanto à referencialidade política, quando o poder da capital é derrubado e ninguém é poupado por vingança do novo tirano que sobe ao poder.

Um ceticismo imprime-se assim desde o prólogo ao final, pois quando a guarda metralha todos e continua sua marcha indefinida, doutor Portès, esquecido, levantando-se do monte de cadáveres e renegando a morte, configura uma finalização pessimista e uma ironia com a herança ruim da colonização.

O efeito de exemplaridade da encenação de um espaço fechado, a um só tempo alegoria da dominação africana e imagem descrente do homem, e portanto, universal, é correlato ao que Sartre propõe em *Huis clos* (tomadas as proporções quanto às diferenças das respectivas intrigas e seus sentidos filosóficos). Sartre faz uma inversão do espaço para criar, segundo Peter Szondi (1983), o equilíbrio concebido pela peça entre transferência dramática das metáforas textuais e transferência existencialista: inversão fictícia do inferno no espaço fechado de um salão, secularizando a vida social, tornada infernal até que a personagem inverta a predicação vida-inferno//inferno-vida, através da afirmação: “O inferno são os outros”. Mas as relações inter-humanas nesse espaço fechado intensificam mais a ação dramática em Sartre, enquanto em Labou Tansi suspende-se a temporalidade da vida invertendo de forma fictícia a ideia da morte no espelho de uma consciência atormentada.

A ênfase de Labou Tansi no espaço fechado do jogo de futebol transfere as metáforas textuais em concepção existencial da morte em vida, que encerra a vida em um espaço cerceado, de um corpo que ainda se arrasta: “[...] C’est farouche là-dedans, farouche mais simple. (*Un temps*) La peur est morte, la honte aussi, le courage, tout. Reste la chair à tuer” (LABOU TANSI, 1981, p. 66). A morte como aniquilamento em vida, na obra de Sony ressalta a inutilidade da existência e caracteriza no conflito teatral a condição humana como desilusão do contexto referencializado; em Sartre, o contexto é despistado como momento preciso, mas é pertinente a uma visão genérica do sujeito no Ocidente, desconstruído pelo autor.

Retomando a questão da crueldade em *La parenthèse de sang*, percebe-se a superposição dos seus efeitos sob a estilística da farsa: essa última é normalmente associada às formas pouco elaboradas da comédia mais popular, constituindo-se de ações de pancadaria, violência em geral, enquanto a crueldade tem a violência como sintoma e forma de desmascaramento; a farsa se constitui em Labou Tansi na teatralidade das imagens violentas, desenvolvendo-se através das formas alegóricas de remissão ao contexto ditatorial africano. Por fim, essa superposição torna possível a abstração sugerida pelo autor de uma “vida vista de fora” para se chegar a uma consciência crítica. Como explica Eric Bentley:

A farsa, em geral, oferece uma oportunidade especial: protegidos por uma deliciosa escuridão e sentados numa cálida segurança, desfrutamos o privilégio de sermos totalmente passivos enquanto no palco os nossos mais caros desejos inexprimíveis são realizados ante os nossos olhos pelos seres humanos mais violentamente ativos [...] (BENTLEY, 1967, p. 209).

A conjugação da farsa com a crueldade suscita no espectador o desmascaramento do autoritarismo na África.

A vida e a morte são similares na peça de Sony, mas não se tem um sentido cristão de uma vida de sofrimento e de tortura que não difere da morte. Tem-se na peça a morte como abdicação das liberdades individuais em vida, pelo fato de as personagens não terem lugar na própria terra. A execução final aguça a teatralidade da farsa, pois é, por sua vez, a “farsa” de uma vida já executada, vez que todos os jogadores estão marcados desde o início do jogo.

Desvelar a realidade dos regimes políticos africanos sob um modo de denúncia velada, espécie de disfarce para contornar a censura onipotente, é portanto parte dessa linguagem da camuflagem desenvolvida por Sony Labou Tansi, em apropriação da sátira africana. A linguagem séria e tensa da farsa trabalha com uma forma paradoxalmente lúdica, pouco a pouco levada ao grotesco, aproximando-se do absurdo. Sony evoca os graves problemas da existência: a vida, a solidão, a liberdade, a morte, por um viés alegórico da realidade exterior, da qual essa obra é expressão legítima.

A relação dessa obra com *Le camp tend la sébile*, de Koulsy Lamko, autor da geração seguinte, é bastante grande, apesar de distinta em propósitos. Lamko, que nasceu no Chade, é ele mesmo um autoexilado. Atuou no teatro, como autor, em seu país, assim como no Burkina Faso, onde montou pela primeira vez seu drama *Comme des flèches*, sobre a AIDS, em um programa de conscientização sobre a epidemia, fez doutorado na França e radicou-se no México, onde trabalha no ensino de teatro.

Le camp tend la sébile, que Lamko dedica a seus familiares de um campo de refugiados, discute o contexto africano tanto do ponto de vista do poder, em relação ao espaço político e social, quanto da condição humana, pelo cerceamento da liberdade de suas personagens. Entre disputas tribais e de poderes entre déspotas, a obra aproxima-se de *La parenthèse de sang* por esse seu enfoque temático. Mas a representação dos fatos é bem mais referencializada e se expressa pela linguagem direta de um teatro político, focalizando questões atuais: torna-se assim mediadora de problemas a que estão diretamente submetidos seus compatriotas.

A ênfase histórica mais precisa dá-se já na delimitação espacial em cena: a rubrica inicial, indicando que se trata de um campo de refugiados, marca as cenas nas tendas enumeradas em que vivem as personagens; o espaço de tempo é de praticamente dois dias, concentrando a tensão dos fatos que vão levar à dizimação da população ali concentrada. Há portanto uma aproximação temática mas não estrutural com *La parenthèse de sang*, já que, nessa, a estrutura está montada sob o mecanismo de destruição contínuo, rarefazendo as referências mais imediatas da linearidade dos fatos, entre outros. Na peça de Lamko, por outro lado, as personagens estrangeiras à realidade africana estão de fora do “huis clos”, em um espaço exterior ao campo, o do escritório da Organização Mundial para os Refu-

giados (O.M.R), situado na cidade. As cenas situam-se nas tendas do campo e na cidade. Se o tempo é construído de forma linear a partir da segunda cena, na seqüência de dois dias, e com cada cena seguindo o sistema de quadros de situações das distintas personagens, ocorre no entanto na primeira, representada ao anoitecer, um *flash-forward*, que remete ao final da peça. E há suspensões da ação para se dirigir à plateia, como à sexta cena, onde há uma intervenção épica, a exemplo do caráter didático do teatro político.

A primeira cena, ao anoitecer, traz apenas a fala de Batola antecipando o fim, em uma forma circular onde a primeira cena passa a ser a continuação da última, evidência da falta de saída dessa perspectiva direcionada para a questão política como determinante do destino dos indivíduos. E discussão está assim bem referencializada, já que o confronto está entre os próprios personagens que são cerceados e acuados.

Nesse campo de refugiados, Batola, professor de escola primária que lidera a resistência, contra o poder de Béguou, de um grupo de cidadãos que fugiu dos crimes políticos praticados contra civis na cidade, fala da recusa de seus irmãos em aceitar a disputa de corruptos pelo poder local. No entanto, logo na segunda cena, a mulher de Batola, Nakoro, reclama da falta de alimentos – armadilha em que caíram no campo – e da inexistência de ajuda da parte da O.M.R. Questiona, com isso, a opção de se permanecer ali como forma de se escapar do pior; reforça essa ideia a cena em que o menino Kade, filho de Lomi, pergunta à mãe quando seu pai retornará ao campo, para voltarem para sua casa, nesse país tão rico em lagoas e peixes. Entra então em cena o personagem Jaama, poeta que irá falar sobre a pátria comparando-a com uma mulher. Na quarta cena, na tenda 12, onde está abrigado, Batola recebe a visita de Oudal, Donon e Deby, assessores de um chefe que quer cooptá-lo para apoiar o governo que o mesmo estaria preparando para assumir. Batola conversa com os três homens, que surgem para subornar o protagonista em troca de um cargo no governo ou mesmo de dinheiro. O líder dos refugiados não aceita a proposta, chegando a fazer uma comparação do país no momento com um vasto cemitério.

Assim, é apontado o principal conflito da peça, quando Batola diz: “Ici, dans ce camp de réfugiés, nous sommes des hommes libres!” (LAMKO, 2005, p. 375): o de um líder de resistência contra a ilegitimidade e a corrupção; internamente, há o conflito do líder com sua comunidade, que se vê submetida a sua impotência para ajudá-los a sair do impasse em que caíram.

Após a morte de uma criança, cada vez mais os refugiados questionam a vida precária naquele campo. Eles convencem Batola a insistir pela ajuda da Organização Mundial para os Refugiados (O.M.R). Batola encontra-se então com a Senhora Wecht, assistente social da organização, e o Senhor

Willy Barry, delegado regional da O.M.R. Eles prometem mais que viveres, uma saída a Batola para os refugiados e acabam agindo como uma força de controle e coerção, servindo como poder que vem de fora, perpetuando as amarras coloniais ao apoiar o despotismo. Mas a entrega prometida pela Sra. Wecht não ocorre, o que faz com que os refugiados, desiludidos, abandonem o campo. Batola fica e encontra, à noite, seu filho Togba, que lhe diz que vai continuar essa guerra contra o poder do governo. No final da cena, Batola tira um revólver do bolso e atira no próprio peito. A execução dos demais dá-se na décima segunda cena, quando os refugiados encontram o sargento e os soldados num vilarejo queimado, onde são mortos.

Na relação entre o conflito interno ao campo de refugiados e o externo, político, maior, de pressão à coletividade e de configuração de estagnação civil e política, o texto ambiciona falar da falta de saídas para os problemas mais graves e determinantes de um impasse do continente africano. Exterior ao campo, existe uma dimensão histórica, concernindo o coletivo nas críticas ao poder corrupto e sanguinário que rege o país.

Na primeira cena e na última, na dimensão do monólogo, a personagem Batola põe em evidência as misérias do mundo em que está inserido, como força maior que os homens, a dificuldade de lutar contra um regime massacrante.

À insistência dos testas de ferro, Batola replica dizendo que, apesar do sofrimento no campo, a liberdade dos refugiados não está sendo leiloada: “La vie est certes dure ici dans ce cas d’infortune. Mais notre liberté n’est pas en vente aux enchères” (LAMKO, 2005, p. 375). Os chacais lhe respondem com ameaça: “Tu paieras très chère cette intransigeance” (Id., *ibid.*). Batola refere-se aos testas de ferro como “velhos saltimbancos amortecidos que querem dar uma de diplomatas” (Id., *ibid.*). Se não houve aí uma paródia proposital ao teatro colonial de formação de quadros da administração, não deixaria de ser um bom paralelo.

Mas o posicionamento coerente de Batola é abalado pela discussão de sua mulher sobre o sentido da política e a liderança nociva que ele acaba por impor aos demais ao não conseguir fazê-los sair da miséria sem perspectivas. Ngaro pede a Batola para reunir a todos para retornarem à cidade de origem, por entender que o líder, à frente de todos, pode impor respeito aos antagonistas e fazê-los chegar à negociação. Mas Batola vê uma ilusão esse entendimento dos refugiados, que não podem imaginar o tamanho da fratura política que os aniquilaria de qualquer maneira.

É quando se ouve um lamento na tenda vizinha, de uma mulher que chora a morte de seu filho, e entra em cena o poeta Jaama, que cantando, faz reflexões, como um recurso brechtiano. Mostra o fracasso das propostas de resistência:

Mère patrie, veuve en rut
qui te fécondera?
Qui donc t'innoculera la semence de sauvetage?
Mère doit jouir de l'inceste pour enfanter l'espoir (LAMKO, 2005, p. 377).

Assume-se nesses versos a condição dilacerada do indivíduo, sob a imagem do exílio na própria terra, onde se refere à pátria como mãe viúva que está no cio, sem saber quem poderá fertilizá-la com a salvação, e à qual resta gozar em um incesto, único capaz de gerar a esperança do que dele poderá nascer. Ressalta-se também aqui a falta de legitimidade na relação entre terra e indivíduo pelas contingências com que se representam as relações sociais com o coletivo abstrato que nomearia um povo, pertencente a uma terra, essa que é uma das questões mais contundentes dos povos africanos, dilacerados pela História que encerrou muitas etnias em “*huis clos*” nos quais vivem atormentadas pelas disputas e desentendimentos.

O sentido do título da peça está na comparação da atitude de Batola com a mendicância (tendre la sébile: estender a tigela). Na segunda cena, a mulher de Batola o questiona perguntando qual seria a diferença entre eles, naquela situação, e os mendigos: “Quelle différence Batola, entre les mendiants et nous?” (LAMKO, 2005, p. 369).

A omissão da ajuda pela O.M.R. revela-se como um complô da organização, internacional, com o poder local, pois a Senhora Wecht confirma para Batola que Willy, o delegado da Organização, receberá dinheiro para cortar o fornecimento de alimentos. Os conflitos seguem nas cenas seguintes em relação ao estado de miséria do campo acentuando a necessidade de os refugiados partirem já que a ajuda não acontece. O quadro pós-colonial permanece, assim como uma nova realidade problemática, já que o presente é produto de um amálgama que não deu certo no passado, apesar de o autor não mais precisar se referir ao homem branco como antagonista do negro.

O outro enfoque que Lamko faz da realidade africana, em um drama que se envereda pela esfera global da sua sociedade, inclusive em sua relação com as potências internacionais, é *Comme des flèches*, em que o autor reflete sobre a epidemia da AIDS, através de uma história de amor entre adúlteros, e a implicação que isso teve para a revelação da contaminação dos parceiros.

Uma oficina mecânica, de carros e motocicletas, com pneus velhos pelo chão é o cenário da peça que se inicia com a personagem Amina, sentada sobre um banco, de retorno de um velório, diz: “Cet après-midi, au cimetière, la mort a perdu son propre visage” (Id., p. 131).

Na segunda seguinte, um *flash-back* leva a Boubba, contando para Amina sobre o resultado de um exame que recebeu em um laboratório. Assim vão se alternando recordações de Amina, que

situa o contexto no momento presente, sobre momentos vividos com Bouba, até que cresça a tensão dramática, chegando à discussão dos dois amantes sobre a culpa da doença que os contaminou. Entre acusações e lembranças de alguns fatos, fazem-se digressões sobre a fatalidade da epidemia, mas sobretudo sobre sua casualidade que se irradia, tomando proporções ainda mais complicadas, diante do adultério de Amina.

Uma personagem de grande importância cultural na África do Oeste, o Griot exerce a função de narrador e de coro juntamente com a Griote. Citado em um estudo de Dany Toubiana, o ator Sotigui Kouyaté, descendente ele mesmo de uma família de griots mandingos, considera sua função para além daquela do contador de histórias, mas de depositário da memória oral, mestre da palavra falada, genealogista que conhece a origem de cada um deles, e, entre outras funções importantes, a de mediador (KOUYATÉ, 2001, *apud* TOUBIANA, 2005, p. 95). Se essas personagens eram poupadas nas guerras e serviam aos chefes de família, na conciliação dos parentes, e aos reis, hoje têm a função de cantar a memória dos tempos. Personagem teatral por essência, na peça, com a versão masculina e feminina, ele tratará a realidade de um ponto de vista multifacetado, ao ser chamado por Amina para cantar no enterro, e abrirá, em algumas cenas, enfoques que procurarão trazer uma mensagem de tolerância em relação aos soropositivos.

Juntamente com os músicos tocadores de flauta e de kora, uma espécie de grande alaúde, os griots farão a intermediação do diálogo imaginário, no presente de Amina com Bouba e, consequentemente, entre o mundo dos mortos (Bouba) e dos vivos (Amina). Entre a solidão de Amina no presente, em meio a suas recordações, e os *flash-backs* que trazem a nostalgia do passado, de sua relação com Bouba, dão-se também efeitos de superposição temporal, como na nona cena, em cujo final, no velório de Bouba, há uma fala entre o morto e Amina. A peça como o balanço de uma relação, as complicadas implicações do adultério traz nos comentários mais literários da rubrica final um diálogo com o leitor igualmente, pois Amina é ali um *alter ego* do espectador: “(...) Amina retrouve toute sa lucidité” (LAMKO, 2005, p. 155). Como encenar essa indicação da função que a rubrica tem de projeção cênica?

A questão que a peça procura enfatizar, apesar de explorar a psicologia de suas personagens, é a do impacto da doença como epidemia, mesmo com a questão do adultério perpassando a casualidade da contaminação de Amina. A aparição do Griot, do flautista e do tocador de Kora, narrando o conflito em que os protagonistas se inserem e a ação que daí se desencadeia distancia o problema da emoção dos protagonistas, fazendo cortes nos diálogos em que estão sob o impacto da contaminação. Outro efeito dramático de atenuação das culpas é o da nostalgia positiva quando, na recordação, Amina e Bouba dialogam sobre o momento em que se conheceram e se apaixonaram: os indivíduos são

colocados assim da forma mais humana possível. O impacto da doença nas recordações amorosas faz-se pela apropriação das iniciais da palavra AIDS (SIDA), por Bouba, para formar outras dizendo: “S’ comme Syndrome, ’I’ comme Inventé, ‘D’ comme Décourager, ‘A’ comme Amoureux” (LAMKO, 2005, p. 144). Dar um sentido de tal natureza “poético” à fatalidade diminui a carga negativa que a doença faz recair sobre suas vítimas. Dessa forma, Amina questiona a sua morte e desenrola-se no texto sua expectativa de contar para o marido a respeito da doença.

A relação entre esses dois autores, no exemplo de três peças escolhidas, pautou-se pela comparação dos aspectos mais significativamente pertinentes a suas obras. Suas peças aqui comentadas são efetivamente representativas de suas linguagens teatrais e de suas inserções em um campo literário e dramático francófono pós-colonial. Tendo em vista já ter concluído a respeito do caráter mais alegórico em Labou Tansi e mais político e social em Koulsy Lamko, para além de encontros dos temas da *Le camp tend la sébile* com *La parenthèse de sang*, resta-me finalizar articulando as peças aqui lidas ao meu relato do Festival de Teatro da Língua, procurando ressaltar a permanência de problemas globais na África, que ainda fazem, hoje, a mediação do diálogo entre o teatro e seu público.

Referências bibliográficas

- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- CESAIRE, Aimé. *Une tempête*. Paris: Seuil, 1969.
- CHALAYE, Sylvie. “Des écritures de la traversée”. In: _____ (org.). *Nouvelles dramaturgies d’Afrique noire francophone*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- FIGUEIREDO, Eurídice *et al.* “Negritude, negrismo e literaturas de afro-descendentes”. In: _____ (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói; Juiz de Fora: EdUFF; Editora UFJF, 2005.
- GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.
- JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris: Librairie Générale Française, 1962.
- LABOU TANSI, Sony. *La parenthèse de sang*. Paris: Hatier, 1981.
- LAMKO, Koulsy. *Théâtre vessie pour lanternes et autres objets-paroles non identifiés*. México: Kuljaama, 2005.
- MAGNIER, Bernard. “Sony Labou Tansi: un chouette petit théâtre bien osé”. *Théâtre Public*, nº 158, mars-avril 2001.

MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF, 1999.

POMEVOR, Ekpe. “Le double camouflage: le voile poétique et philosophique dans l’oeuvre théâtrale de Sony Lanou Tansi”. *Afroeuropa: journal of afroeurpean studies*. v. 1, nº 3, 2007.

SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*. Trad. de l’allemand par Patrice Pavis, avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack. Lausanne: L’age d’homme, 1983.

KOUYATÉ, Sotigui. Entrevista ao journal *Le Monde*, de 18 de abril de 2001, *apud* TOUBIANA, Dany. “Fantômes et griots du théâtre africain contemporain”. In: CHALAYE, Sylvie (org.). *Nouvelles dramaturgies d’Afrique noire francophone*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.

Recebido em 23 de setembro de 2010

Aprovado em 15 de outubro de 2010

