

# AS DRAMATURGIAS DE GUERRA DE SONY LABOU TANSI E GUSTAVE AKAKPO

Jorge Eduardo Rocha Morais (UnB)<sup>1</sup>  
Maria da Glória Magalhães dos Reis (UnB)<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo faz uma leitura de duas peças do teatro africano contemporâneo de expressão francesa: La Paranthèse de sang [Parêntese de sangue] do congolês Sony Labou Tansi de 1981 e La mère trop tôt [A mãe cedo demais] do togolês Gustave Akakpo de 2004. A análise se centrará principalmente em três pontos: a escrita das peças, seus personagens militares e a maneira como os autores caracterizam a guerra.

**Palavras-chave:** teatro africano contemporâneo; teatro africano francófono; Sony Labou Tansi; Gustave Akakpo.

## Introdução

As obras teatrais africanas ainda não receberam a devida atenção no Brasil. Mesmo a vasta obra teatral de um prêmio Nobel como Wole Soyinka<sup>3</sup> permanece largamente sem tradução e apenas em 2012 ganhamos uma versão de *O Leão e a Joia* (de 1959).

O quadro não se altera se mudarmos de língua ou país, pois a produção dramaturgica contemporânea de língua francesa de autores prolíficos como Sony

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras: Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal do Tocantins, com bolsa da CAPES. E-mail: [fatimafalcao@hotmail.com](mailto:fatimafalcao@hotmail.com).

<sup>2</sup> Pós-doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e em Letras pela Universidade Nova de Lisboa (UNL). Atualmente, é professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Goiás, com atuação na Graduação e na Pós-Graduação em Letras e Linguística. E-mail: [camargolitera@gmail.com](mailto:camargolitera@gmail.com).

<sup>3</sup> Wole Soyinka é autor nigeriano e ganhou o prêmio Nobel de literatura em 1986, o que o tornou o primeiro africano a conseguir a honraria.

Labou Tansi (dos dois Congos) e Gustave Akakpo (do Togo) também não tem recebido atenção, com poucos estudos e poucas (talvez nenhuma) encenações.

Esse artigo busca preencher parte dessa lacuna ao fazer uma análise de duas obras dos referidos autores sob a perspectiva de Estudos teatrais de Sylvie Chalaye. Antes, porém, apresenta-se como introdução uma breve biografia deles e o enredo das peças.

## 1. Biografias, gerações, enredos

Sony Labou Tansi (nascido em 1947 e morto em 1995) pertence à geração pós-independência e pós-colonização de seu país de nascimento, a República Democrática do Congo. Sua obra é eminentemente engajada na ação política e na responsabilidade individual. Dominic Thomas (2004, p. 145) divide a produção do autor em dois momentos: em um primeiro (em que podemos incluir *La Paranthèse de sang*), as peças apresentam as consequências sociais e coletivas do poder ditatorial enquanto as posteriores, tratam da psicologia do ditador, assim como do poder estatal e da resistência a ele.

O teatro pré-colonial foi importante para Tansi e já foi apontada a influência do chamado “teatro de cura” tradicional do Congo (chamado *Kingizila*) em *La Paranthèse de sang* (THOMAS, 2004). Nessa forma de expressão teatral, que era também uma cerimônia de cura, uma comunidade dava um papel em uma história para uma pessoa afetada pela loucura na esperança de que ao fim ela recuperasse sua posição social (THOMAS, 2004, p. 150). As influências dessas encenações teatrais, além da loucura, podem ser vistas em outros temas de Tansi, como as cerimônias, a ressurreição de personagens e a exploração do subconsciente (THOMAS, 2004, p. 146). *La Paranthèse de sang* pode ser considerada, assim, uma cura coletiva.

Gustave Akakpo (nascido em 1974) é autor de várias peças que lidam com problemáticas também políticas, sejam de gênero ou de igualdade (que vemos em *Tac-Tic à la rue des Pingouins* [*Tac-Tic na rua dos pinguins*]<sup>4</sup> de 2004), seja a relação da África com a Europa (que vemos em *Catharsis* de 2006, e também em *La mère trop tôt* [*A mãe cedo demais*]) ou justiça e violência (em *À petites pierres* [*Pedra por pedra*] de 2007). Ele tem apresentado sua obra na França e participado de programas de formação de escritores através de bolsas, como outros de sua geração.

Autores de gerações diferentes, pode-se dizer que nessas peças eles se aproximam quanto ao tema e ao tom. Seguindo Sylvie Chalaye (2004), podemos dividir as gerações do teatro africano de expressão francesa (sob influência europeia) em quatro grupos. Uma primeira, ainda colonial, teria se formado em torno da escola senegalesa William Ponty. Ela usava um teatro humorístico como ferramenta didática para outros conteúdos e para mostrar o “arcaísmo” da África e a “modernidade” estrangeira. A primeira geração pós-independências, seria a da década de 60, que buscou representar heróis nacionais em suas obras, retomando ou formando mitos fundadores que pudessem justificar uma união nacional. A geração

<sup>4</sup> As traduções dos títulos das peças de Akakpo bem como dos nomes dos personagens da peça *La mère trop tôt* à seguir foram feitas coletivamente.

de Tansi, dos anos 70 (embora sua obra seja dos anos 80), já se mostra desiludida e se volta para a sátira social, política e de costumes, elementos que vamos encontrar em *La Paranthèse de sang*. Tansi, como outros autores de sua época, questiona o que foi feito da África e do Congo. A última geração, dos anos 80, buscou uma singularidade do teatro africano nas representações que incluíam danças e músicas típicas. Já os contemporâneos, a que pertencem Akakpo e sua peça *La mère trop tôt*, têm rompido suas amarras em relação à África. Eles tomam suas referências do continente (que veem como plural, evitando essencialismos, exotismos e a tipicidade), mas também do mundo que os rodeia. Eles misturam oralidade, cinema, teatro clássico, jazz, entre outros e seus temas são também plurais.

De maneira geral, ambas as obras aqui tratadas envolvem famílias às voltas com um mundo de guerras, violência e absurdo e as maneiras que elas encontram de resistir a ele.

Em *La Paranthèse de sang*, peça em Quatro Atos (3 anoiteceres e 1 amanhecer), tem-se uma premissa muito simples: a vida da família de um opositor do governo, chamado Libertashio, é interrompida pela chegada de militares que estão em busca justamente dele. A família, formada por suas três filhas (Ramana, Aleyo e Yavilla), mulher (Kalahashio), sobrinho (Martial) e um Louco lhes informa que Libertashio está morto e enterrado ali, mas os soldados se recusam a aceitar isso. Dizer que o opositor está morto equivale, para um militar, ao crime de deserção e à punição com morte imediata.

Depois de algumas “deserções por engano” com os soldados admitindo a realidade negada pelo governo, todos da família são presos e condenados à morte por colaboração com Libertashio, o que é um abuso de poder por parte dos soldados e um absurdo, já que ele está morto. A sequência inclui os últimos desejos de cada um e um casamento farsesco, ocasião de se incluírem no rol de personagens um Cura (para a realização do casamento) e um Médico e sua mulher (representantes da sociedade local).

A peça avança com uma descida aos infernos da prisão em que a realidade vai sendo mais e mais questionada. Tudo isso entremeado pelo “contágio” da resistência pessoal em que as personagens gritam “Viva Libertashio!”. Até a execução final de todos após a chegada de um mensageiro vindo da Capital para anunciar tempos de paz, o que leva à insurreição dos agora milicianos.

Já em *La mère trop tôt* vamos encontrar outra família que tenta sobreviver sob a liderança da personagem título a uma guerra entre dois grupos rivais (Bintous e Bintis); guerra que envolve ditadores e soldados, chamados na peça de *Cobras*, além de potências estrangeiras. O único cenário são as “Ruínas de uma casa esburacada pela guerra e tomada por mato” (AKAKPO, 2004, p. 5).

A peça começa com um anúncio oficial de paz. Enquanto *La mère trop tôt* [A mãe-cedo-demais] e os seus (o amigo Kobogo, os irmãos gêmeos *Pas-de-tête* [Miolo-mole] e *L'autre* [O outro] e *Petit-gars* [Molequinho] e o *Pai*) decidem o que fazer e se acreditam ou não no anúncio, chegam militares (*L'Enfant-soldat* [O menino-soldado] e *Le-boucher-mille-visages* [O-açougueiro-das-mil-faces]) no seu rastro, roubando sua comida. Para evitar que achem toda a comida, *Pas-de-tête* sai do esconderijo e tenta enganá-los, levando-os para longe. Ficamos sabendo, por um *flashback*, que *Pas-de-tête*



havia matado um antigo chefe militar do país (*Vrai-faux mercenaire* [O Verdadeiro-Falso Mercenário]) por esse querer ter relações com o irmão mais novo.

De volta ao presente, enquanto *La mère trop tôt* decide como salvar o irmão, lhe aparece o espírito do atual ditador (*Machin-chose* [Negócio-coisa]) e lhe propõe uma troca: sua vida por uma mentira. *La mère trop tôt* deveria testemunhar à comunidade internacional, após a paz, que seu próprio grupo (os Bintis) teria causado os massacres no país. Sem muitas opções, ela aceita, mas enquanto decide se fez um bom negócio e se deveria acreditar em *Machin-chose* ouve-se um grito de *Petit-gars* e descobrimos que na verdade trata-se de uma menina que acabou de ter sua primeira menstruação e tinha sido disfarçada de menino como estratégia para manter vida.

Voltam *L'enfant-soldat* e *Le boucher mille-visages* em busca de sobreviventes e dizendo que mataram *Pas-de-tête*, o que faz *L'autre* se denunciar e também ser morto. Quando o espírito de *Machin-chose* volta para garantir o acordo apesar das mortes, *La mère trop tôt* o mata com a ajuda de *Petit-gars* e do Pai. Uma voz oficial no rádio anuncia a morte e que o poder passou para o filho do ditador que fará novas eleições assim que assegurar a paz durante alguns anos.

## 2. A escrita teatral, a guerra e os militares

Após essa contextualização, a seguir analisam-se a escrita das peças e a representação dos personagens militares e da guerra, sempre passando primeiro por Tansi, por ordem cronológica.

A escrita de Tansi é conhecida por sua liberdade, originalidade e criatividade (PAREKH; JAGNE, 1998, p. 462; THOMAS, 2002, p. 85-89), aspectos que mais o aproximaram dos dramaturgos africanos posteriores a ele e que “marcharam nos passos de Sony [...]” (CHALAYE, 2004, p. 11-14). Aqui, como em outras obras suas, ela é mais extravagante nos seus prólogos (como veremos no trecho a seguir<sup>5</sup>), mas há ao longo do texto vários trocadilhos, jogos de palavras e termos compostos, inclusive nomes próprios, em um processo que é característico do autor (PAREKH; JAGNE, 1998, p. 462).

Então era isso, sair da “vida bruta” para crer em todos esses corações [cœurs] que fazem coro [chœur] em nós! Isso então, a prova de que não há um nada. Toda a minha carne se inclina em você: nós fundamos o anti-buraco; a alma somos nós sem as palavras.<sup>6</sup> (TANSI, 2002, p. 5)

Neste trecho vemos um trocadilho entre corações [cœurs] e coro [chœur] e o termo criado por Tansi, “anti-buraco”, como oposto ao nada da “via bruta”. O autor parece defender a necessidade da crença na relação com o outro (os corações) como forma de resistir à morte. Somos “nós” que fundamos o anti-buraco e há uma

<sup>5</sup> As traduções dos trechos de *La Paranthèse de sang* são nossas. As de *La mère trop tôt* coletivas.

<sup>6</sup> « C'était donc cela sortir de la « vie brute » pour aller croire en tous ces cœurs qui font chœur en nous ! Cela donc, la preuve qu'il n'y a pas de néant. Toute ma chair penche en toi : nous avons fondé l'anti-trou ; l'âme c'est nous sans les mots.

comunicação que vai além das palavras e se faz na ressonância (coro) do alheio em nós. Os temas vistos nesse trecho, da resistência coletiva à morte, da possibilidade ou não de falar da violência e da morte e até da fala como sinal de vida, estão presentes ao longo da peça. Vejamos como a criatividade do autor se manifesta também no prólogo da primeira cena:

#### O PRÓLOGO

Está começando – nesse século doloroso. Quer abramos quer fechemos – esse parêntese de sangue – esse parêntese de entranhas. Começou mas não termina mais. Começou como um jogo de futebol: 90 minutos, dois tempos, 22 jogadores, três árbitros: é a vida vista de fora da vida.

Ora, os jogos de fim de mundo são jogos de criança: nada que possamos tomar como trágico, como aquele amigo que te afirma que a situação é no fim uma distração. Mas nada de África, por favor! Nada de África nesse jogo de fute-baixo que opõe dois parênteses: os Onze do Sangue contra os Onze das entranhas [...] (TANSI, 2002, p. 5, prólogo do primeiro anoitecer).<sup>7</sup>

Tansi usa de repetição (“começando”, “começou”), de uma metáfora da guerra como jogo de futebol e de características da oralidade, como se o narrador estivesse conversando com os espectadores (“Ora...”, “como aquele amigo que te afirma que”, “Mas [...], por favor!”) e cria um neologismo “fute-baixo” caracterizando a guerra como um jogo vil, indigno, sem regras.

Somos levados a pensar que os parênteses do título representam também o próprio teatro e a peça (“Começou”, “a vida vista de fora da vida”) o que transformaria os espectadores em cúmplices do que verão.

Há uma citação sobre o processo criativo de Tansi muito repetida, tirada de um ensaio de um amigo seu, o também escritor Sylvain Bemba. Para Bemba, Tansi “escreve enquanto inventa e inventa enquanto escreve”, processo chamado por ele de “recombinação literária” (THOMAS, 2002, p. 85). Há em *La Paranthèse* momentos mesmo em que a linguagem se aproxima da loucura apaixonada e precipita os acontecimentos, como no Terceiro Ato, ou Terceiro Anoitecer.

O DOUTOR – Um minuto! (À Aleyo) Eu estou preso no cercado da tua carne, preso na engrenagem de teus cheiros, que vertigem, que vertigem [vertiger]. Preso nas águas, na cheia de tuas formas selvagens. Preso na doce armadilha de teus batimentos. Teu corpo se

---

#### <sup>7</sup> LE PROLOGUE

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 : quatre-vingt-dix minutes, deux mi-temps, vingt-deux joueurs, trois arbitres – c'est la vie vue de dehors de la vie.

Or les jeux de fin de monde sont jeux d'enfants : rien qu'on pourrait prendre au tragique, avec cet ami qui vous affirme que la situation est à la limite distrayante. Mais pas d'Afrique, s'il vous plaît ! Pas d'Afrique dans ce match de foot-bas qui oppose deux parenthèses : les Onze du Sang contre les Onze des entrailles [...]

inclina em mim e me atravessa e me fura. Tua carne silexeia na minha carne e a fagulha que nasce, sou eu. (TANSI, 2002, p. 48)<sup>8</sup>

A linguagem utilizada pelo Doutor na réplica acima está repleta de referências à natureza. Ela é hiperbólica e repetitiva (se utiliza de anáfora). O autor utiliza um verbo incomum em francês (*vertiger*) e cria outro (*silexer*). Há um polo da atividade (Aleyo): atividade mecânica, quase incansável (engrenagem, batimentos do coração); e um polo da passividade (o doutor). O Doutor está aprisionado e “nasce” da ação de Aleyo. No plano da ação das personagens, contudo, vê-se o contrário e é a ação do Doutor de gritar “Viva Libertashio” que precipita a prisão de todos. É o amor que desperta loucura e a rebelião.

Como outros autores da África subsaariana de fins do século XX e início do XXI, Tansi tinha uma relação ambígua com a língua do colonizador. Podemos considerar que esses jogos com a língua eram uma tentativa de se apropriar dela, torná-la também sua e individualizá-la. Além disso, para o autor, uma realidade violenta ou caótica, em que o mundo está fora dos eixos exigia usos fora dos eixos, usos incomuns, da língua (PAREKH; JAGNE, 1998, p. 462).

Quanto à peça de Akakpo, desde o título temos termos contraditórios. Como indicado pelo nome da personagem (*A mãe-cedo-demais*), ela foi mãe cedo demais, antes do tempo, é precoce. Conhece coisas que não deveria conhecer, que pertencem a outro mundo, o dos adultos. Possui deveres e responsabilidades que não deveria possuir. Aliás, ela é mãe, mas não se faz referência ao paradeiro de seu(s) filho(s). Somos levados a assumir que esses sejam metaforicamente sua família, seus irmãos, ou podemos assumir algo implícito no nome “mãe”, violências como estupros e abortos.

Assim como a personagem título, quase todos os demais têm nomes que são oxímoros. Temos *Petit-gars* [Molequinho], que é uma menina; *Pas-de-tête* [Miolo-Mole] e seu irmão gêmeo *L'autre* [O-outro], que servem como contraponto à racionalidade de *La mère trop tôt*; *L'enfant-soldat* [O menino-soldado] que é um “soldado cedo demais”; *Le vrai-faux mercenaire* (o mercenário) que é verdadeiro e falso ao mesmo tempo, representando a intercambialidade dos líderes; o ditador *Machin-chose* [Negócio-coisa], um nome duplicado; e *Le boucher mille-visages* [Açougueiro-mil-faces], nome que contrapõe a violência individual de um massacre a sua banalização. Temos ainda (além do Pai da família e do médico, chamado simplesmente de Doutor), Kobogo, o único personagem que mantém um nome próprio.

Os nomes são não só paradoxais como também posteriores à guerra. É como se a guerra lhes desse novas identidades e impedisse a continuidade com o período anterior, havendo uma ruptura. Os nomes compostos servem também como indicação de que a identidade é aqui uma não-identidade. Ela é simultaneamente única e plural. Os personagens são um e vários, determinados e indeterminados, o que transforma essa guerra em um conflito sem tempo e sem lugar específicos, que

<sup>8</sup> LE DOCTEUR. – Une minute ! (À Aleyo.) Je suis pris dans l’encerclement de ta chair, pris dans l’engrenage de tes odeurs, qui vertigent, qui vertigent. Pris dans les eaux, dans la crue de tes formes farouches. Pris au tendre piège de tes battements. Ton corps penche en moi et me traverse et me troue. Ta chair silexe dans ma chair et l’étincelle qui jaillit, c’est moi .



poderia se passar não só na África, mas em outras regiões e tempos como as que vemos atualmente.

O caso de Kobogo é interessante, pois ele é um personagem deslocado no meio do conflito e usa uma linguagem apaixonada (ele ama *La mère trop tôt*), idealista e ingênua, fazendo também sempre referência ao passado e ao que poderia ter sido. No trecho seguinte, ele faz referência ao novo (um novo amor, uma nova vida), mas também ao retorno a um local e tempos passados que talvez nunca tenham existido:

KOBOGO - [...] Me empresta o seu coração pra que eu plante nele o meu amor e faça crescer nele uma nova loucura de viver, que eu dê um novo sentido a esses batimentos. Vamos voltar para além das colinas e eu farei tudo que você quiser. Eu estou até mesmo pronto para morrer por você se necessário for! (AKAKPO, 2004, p. 8)<sup>9</sup>

Também temos o plantio e crescimento que ele liga ao seu amor e que exigem tempo e uma estabilidade impossíveis de alcançar nesse contexto.

Em Akakpo, quase todas as personagens possuem linguagem própria. Kobogo, como dito, fala de maneira apaixonada e desconectada naquele contexto. Ele é o único que mantém uma identidade una, contínua, que se reflete na manutenção de seu nome, apesar de o mundo a sua volta ter ruído. Seus diálogos com *La mère trop tôt* são diálogos de surdos. *L'enfant-soldat* usa uma linguagem ao mesmo tempo refinada e chula que o diferencia do outro militar, *Le boucher mille-visages*, um personagem inculto, sem inteligência. Os ditadores em espírito usam uma linguagem mais formal, repleta de termos do mundo dos negócios.

É também através do uso da linguagem que podemos ver o absurdo da guerra em ambas as peças. Nesse mundo ao avesso, as palavras podem facilmente significar o seu contrário, a verdade é relativa à conveniência do momento e é preciso desconfiar do que é dito, sobretudo nos meios oficiais.

Em *La Paranthèse*, isso fica mais explícito no discurso de um sargento sobre “encontrar o verdadeiro Libertashio e terminar as buscas” e também em uma discussão entre o cura e o médico locais (na Primeira noite):

RAMANA - É a verdade. Papai está morto.

MARC - A verdade dos civis. (TANSI, 2002: 16)<sup>10</sup>

[...]

MARC - Nós procuramos por um Libertashio. Precisamos de um. Provisório ou definitivo, não tem mais importância. Acabaremos por encontrar um provisoriamente definitivo. (TANSI, 2002, p. 20)<sup>11</sup>

<sup>9</sup> KOBOGO : Prête- moi ton coeur, que j'y plante mon amour pour y faire pousser une nouvelle folie de vivre... que je donne un nouveau sens à ses battements. Retournons au-delà des collines et je ferai tout ce que tu voudras ! Je suis même prêt à mourir pour toi s'il le faut!

<sup>10</sup> RAMANA. - C'est la vérité. Papa est mort.

MARC. - La vérité des civils.

<sup>11</sup> MARC. - Nous cherchons un Libertashio. Il nous en faut un. Provisoire ou définitif, ça n'a plus d'importance. Nous finirons par en trouver un provisoirement définitif.

O DOUTOR – Quem vão executar?  
 O CURA – Libertashio e sua família.  
 O DOUTOR – Finalmente! (*Pausa*) Finalmente. Quantos Libertashios teremos tido nesse país?  
 O CURA – Mil? Três mil? Milhões? Ninguém sabe. (*Pausa*) Parece que dessa vez é o verdadeiro.  
 O DOUTOR – Eles ainda encontrarão outros verdadeiros. Como sempre. (TANSI, 2002, p. 43-44)<sup>12</sup>

Como vemos nesses trechos, existem versões da verdade: uma pertence aos civis e a outra, aos militares, ou seja, a verdade é relativizada pelas circunstâncias. A existência ou não de um inimigo é mero detalhe no contexto maior de interesses e como a guerra e o sistema que mantém precisam de um inimigo, eles criam tantos quantos necessários. O tom geral é de cinismo.

Em *La mère trop tôt*, do começo ao fim temos uma desconfiança em relação aos comunicados oficiais. Trata-se desde o começo, na peça, de acreditar ou não no anúncio de paz e voltar para casa.

Uma voz, provavelmente, de um rádio, brada: “Agora graças aos nossos esforços em direção à paz, ao apoio indefectível dos países irmãos e amigos, às negociações em curso com os rebeldes, podemos dizer que a partir de hoje anunciamos ao povo tempos de paz...” (AKAPO, 2004, p. 46)

Chegando à segunda parte desse estudo, constatamos que a dramaturgia de guerra nos dá também duas vertentes na representação dos soldados: a de personagens tolos que só obedecem a ordens ou a do soldado refinado. A primeira serve também a certo efeito cômico. A segunda faz com que o terror causado por eles seja mais paradoxal e chocante.

Observamos em *La Paranthèse* por exemplo, uma sequência de execuções entre os sargentos por deserção (a deserção consiste em reconhecer que Libertashio está morto), o que dá um tom humorístico absurdo às cenas. A seguinte sequência de mortes em cena se apresenta então: um primeiro Sargento anônimo é morto pelo subordinado Marc que é morto pelo subordinado Cavacha. A didascália do início da cena 2 nos diz que o túmulo de dois outros oficiais está ao fundo deixando implícitas mais execuções.

Além do humor, essas execuções enfatizam a intercambialidade dos soldados, o seu poder “sem face”. Vemos como os militares obedecem as ordens mesmo a contragosto, por vezes de instâncias superiores incógnitas e impessoais como a

<sup>12</sup> LE DOCTEUR. – Qui va-t-on exécuter ?

LE CURÉ. – Libertashio et sa famille.

LE DOCTEUR. – Finalement ! (*Un temps*) Finalement. Combien aura-t-on eu de Libertashio dans ce pays ?

LE CURÉ. – Mille ? Trois mille ? Des millions ? On n’en sait rien. (*Un temps.*) Paraît que cette fois c’est le vrai.

LE DOCTEUR. – Ils en trouveront encore d’autres vrais. Comme d’habitude. [...]



“Capital” e como em outros momentos desconhecem ou não se importam com as ordens.

Thomas (2002) faz referência a uma obediência acrítica de ordens como demonstração da falta de consciência dos militares no seguinte trecho de *La Paranthèse* em que os soldados demonstram já não saber por que fazem o que fazem:

RAMANA, depois de pensar: Vocês estão procurando para nada.

O SARGENTO: Nós sabemos.

RAMANA: Então por que procuram?

O SARGENTO: Marc! Marc! Me lembre por que a gente procura?

MARC, violentamente: Para... Para a capital.

O SARGENTO à Ramana: Para... Para a capital.

RAMANA: Por que a capital procura?

O SARGENTO: Marc! Marc! Me lembre por que a capital procura?

MARC, furioso: Para incomodar!

(TANSI, 2002, p. 13-14)<sup>13</sup>

É o mesmo poder e a mesma estupidez assassina que vemos em Akakpo com o personagem *Le boucher mille-visages* que se orgulha dos seus 301 colhões de troféu.

O MENINO-SOLDADO: Pfff! Não é por causa dos teus 300 colhões de troféu de guerra que tu vais ficar te gabando para o mundo inteiro!

AÇOUGUEIRO-DAS-MIL-FACES: Trezentos e um colhões! Não 300!  
(AKAKPO, 2004, p. 12)<sup>14</sup>

A outra representação é a do soldado que possui certo refinamento anterior à guerra, caso de *L'enfant-soldat* em *La mère* que faz questão de destacar sua educação formal.

O MENINO SOLDADO – Ah! Olha como ele fala comigo! Eu sou mais graduado que você. Saiba que antes da guerra eu estava prestes a entrar, aos 9 anos, no 7º ano, na Escola Voltaire. As pessoas como eu,

<sup>13</sup> RAMANA, après réflexion: Vous cherchez pour rien

LE SERGENT : Nous le savons.

RAMANA : Alors pourquoi cherchez-vous ?

LE SERGENT : Marc, Marc ! Rappelle-moi pourquoi on cherche ?

MARC, violent : Pour... pour la capitale.

LE SERGENT, à RAMANA : Pour... pour la capitale.

RAMA : Pourquoi cherche-t-elle, la capitale ?

LE SERGENT : Marc, Marc ! Rappelle-moi pourquoi elle cherche, la capitale?

MARC, furieux : Pour faire chier !

<sup>14</sup> L'ENFANT-SOLDAT : Pfff ! Ce n'est pas à cause de tes trois cents couilles de trophée de guerre que tu vas pomper l'air au monde entier.

LE BOUCHER-MILLE VISAGES: Trois-cent une couilles ! Pas trois cents !

podem ser contadas na ponta da ponta dos dedos. (AKAKPO, 2004, p. 12)<sup>15</sup>

O MENINO SOLDADO – Ah, não precisa. Estás vendo essa caixa aqui? (ele mostra a cabeça) É melhor que um Mac Pro I7. Eu li nas revistas do Verdadeiro-Falso Mercenário, a última geração de computadores, que ele me falou, Mac Pro I7. Estás vendo minha cabeça? É a última geração de cabeças para pensar a grande velocidade. Certeza que se não tivesse tido a guerra, eu teria terminado como um funcionário internacional ou qualquer coisa do gênero. Mesmo ele, ele dizia isso, o Verdadeiro-Falso Mercenário. Aha! (ele encontra outro pacote de comida). [...] (AKAKPO, 2004, p. 16)<sup>16</sup>

Há aí certo orgulho vazio da educação formal e da própria inteligência que serve de muito pouco na guerra e que vem casado com o lamento da mudança e da falta de controle sobre o próprio destino (“se não tivesse tido a guerra”). Também os soldados sentem nostalgia pelo período anterior à guerra.

No caso de *La Paranthèse* já foi dito (apud THOMAS, 2002, p. 73) que:

a lógica por trás do terror instigado pela chegada dos soldados serve para inventar a morte numa base permanente de maneira a erodir qualquer consciência livre, qualquer impulso de liberação que possa estar florescendo.

De maneira geral, essas imagens negativas estão em acordo com a representação da guerra e dos militares na literatura do continente e, no caso de Tansi, também em concordância com as obras de outros autores de sua geração. Não há nenhuma ênfase no aspecto épico da guerra, mas somente no seu lado trágico.

Essa ideia também nos é confirmada por Mazrui (2010, p. 689). Para ele, “Ao falarem dos militares, os escritores africanos evocaram com maior ênfase, os anti-heróis de má índole, comparativamente aos heróis.” Segundo ele, essa dificuldade está no tipo de guerra mais comum na África, que foi em grande parte civil, isto é, pouco propícia a sublimações ou idealizações dos guerreiros. O que se criou foi uma oposição entre escritores e militares ou dirigentes em geral devido a suas visões políticas diferentes.

<sup>15</sup> L'ENFANT-SOLDAT : Comment il me parle, lui ! Je suis plus gradé que lui. Parce qu'il est le cousin direct du chef, monsieur obtient le droit de me coller aux baskets ! Sache qu'avant la guerre, je m'apprêtais à entrer à l'âge de neuf ans en classe de sixième à l'école Voltaire ! Les gens comme moi, ça se compte sur le bout du bout des doigts ! Pourquoi es-tu toujours scotché à toutes mes envies d'aller voir ailleurs?

<sup>16</sup> L'ENFANT-SOLDAT : Pas besoin. Tu vois cette boule ? (*Il désigne sa tête*) C'est mieux qu'un mac-pro I-7. Je l'ai lu dans les magazines du vrai-faux mercenaire : la toute dernière génération d'ordinateurs, qu'il me disait lui. Un mac-pro I-7. Tu vois ma tête, c'est la toute dernière génération des têtes a réfléchir à grande vitesse... Sûr que s'il n'y avait pas eu la guerre, j'aurais fini fonctionnaire international, ou un truc du genre. Même lui, il disait ça, Le vrai-faux mercenaire. Aha! (*Il sort un autre paquet de nourriture*) Il n'y a pas à dire, c'est trop cool, cette idée de parler de paix.

### 3. Considerações finais

De acordo com Sylvie Chalaye, as dramaturgias africanas contemporâneas são espaço de resistência quando se voltam para o sonho, para o futuro e recusam as mentiras do passado colonial, as promessas políticas do presente, as identidades fechadas e impostas. Apesar dos quase 30 anos que os separam, de pertencerem a gerações e países diferentes, as semelhanças entre as peças dos autores são várias e, de maneira geral, pode-se dizer que elas lidam com famílias resistindo à guerra.

Resistência contra a despersonalização individual, como se pode ver nos nomes indefinidos em *La mère*, mas também nos sargentos “descartáveis” em Sony. Resistência em relação ao que é oficial, com sua verdade relativa e seu cinismo, e que pode se traduzir na forma da Capital, do rádio ou dos soldados. Pequenas resistências à falta de controle sobre o próprio destino como nos demonstram *La mère trop tôt* que usa o sexo como arma, a mudança de sexo de *Petit-gars* e a esperança de um além melhor de Kobogo e também dos soldados, como *L'enfant-soldat* que lamenta o passado perdido. Ou ainda, os últimos desejos antes da execução em *La Paranthèse* e por fim, o grito “Viva Libertashio”.

Sony Labou Tansi se tornou conhecido pelo seu teatro engajado em que representa o poder da obstinação individual contra a violência e contra a acomodação ao absurdo. Não é outra coisa que vemos em *La mère trop tôt*. A personagem título nos mostra sempre sua coragem. A influência de Tansi sobre autores posteriores se mostra pela liberdade. Ele se assumiu livre em relação ao que era esperado da sua arte, às identidades que lhe eram impostas e à língua francesa. Os contemporâneos seguem o exemplo do autor seguindo a si mesmos e sendo livres em suas criações.

### THE WAR DRAMATURGIES OF SONY LABOU TANSI AND GUSTAVE AKAKPO

**Abstract:** This paper provides a reading of two plays of the contemporary African theater of French expression: *La Paranthèse de sang* by the Congolese author Sony Labou Tansi of 1981 and *La mère trop tôt* by the Togolese Gustave Akakpo of 2004. The analysis focuses mainly on three points: the writing of the pieces, their military characters and the way the authors characterize war.

**Keywords:** contemporary African theater; French-speaking African theater; Sony Labou Tansi; Gustave Akakpo

### REFERÊNCIAS

AKAKPO, Gustave. *La mère trop tôt*. [s. l.] : Lansman, 2004.

CHALAYE, Sylvie. *Afrique Noire et Dramaturgies Contemporaines : Le syndrome Frankenstein*. Paris : Éditions THÉÂTRALES, 2004. (Passages Francophones)



MAZRUI, Ali Al'Amin (Ed.). *África desde 1935*. Brasília: UNESCO; Ministério da Educação, 2010. (História geral da África ; 8)

PAREKH, Pushpa N; JAGNE, Siga. *Postcolonial African Writers: a bio-bibliographical critical sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1998.

TANSI, Sony Labou. *La Paranthèse de sang*. Tours: Éditions Hatier International, 2002.

THOMAS, Dominic. *Nation-building, Propaganda and Literature in Francophone Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *African Drama and Performance*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

---

**ARTIGO RECEBIDO EM 18/04/2018 E APROVADO EM 25/05/2018**