



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

JORGE EDUARDO ROCHA MORAIS

UMA POÉTICA DO ENRAIVAMENTO:  
A Dramaturgia de Sony Labou Tansi

Brasília  
2021

JORGE EDUARDO ROCHA MORAIS

UMA POÉTICA DO ENRAIVAMENTO:

A Dramaturgia de Sony Labou Tansi

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília

Área de Concentração: Literatura e Práticas Sociais

Orientadora: Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis

Brasília

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MM827p      Morais, Jorge Eduardo Rocha  
                 Uma poética do enraivamento / Jorge Eduardo Rocha  
Morais; orientador Maria da Glória Magalhães dos Reis. --  
Brasília, 2021.  
                 155 p.

                 Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2021.

                 1. Literatura africana. 2. Literatura congoleza. 3.  
Literatura em língua francesa. 4. Teatro africano. 5. Sony  
Labou Tansi. I. Reis, Maria da Glória Magalhães dos, orient.  
II. Título.

JORGE EDUARDO ROCHA MORAIS

UMA POÉTICA DO ENRAIVAMENTO:

A Dramaturgia de Sony Labou Tansi

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Data da defesa: 25 de março de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profª. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis (Presidente)

---

Profª. Dra. Josilene Pinheiro-Mariz (UFCEG)

---

Profª. Dra. Fernanda Alencar Pereira (UnB - LET)

---

Profª. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani (PósLit)

---

Prof. Dr. Sidney Barbosa (Suplente)

---

Brasília

2021

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, por tudo, sempre.

À Glória, pela jornada.

Ao Grupo do Café, Talita e Mônica pelas discussões, escuta e incentivo.

Ao Sony, pelo diálogo.

## RESUMO

Este trabalho analisa a obra teatral do poeta, dramaturgo, romancista e ensaísta congolês Sony Labou Tansi (1947-1995). Um dos autores africanos mais prolíficos e influentes de sua geração na África subsaariana de língua francesa, ele viveu uma época politicamente conturbada em seu país. Esse ambiente político se reflete em toda a sua obra, aí incluída a dramaturgica, que ele pretendia “explosiva”, temática e linguisticamente. Os objetivos da pesquisa foram apresentar o autor ao leitor brasileiro, compreender o papel do teatro na sua vida e no contexto da sua produção e analisar sua obra dramática de maneira a deduzir e delinear uma poética. Enquanto o primeiro capítulo traça uma biografia do autor, os demais analisam seis de suas peças produzidas ao longo de duas décadas e meia de carreira. Para as discussões recorreu-se a teóricos como Sarrazac, Ryngaert, Chalaye e Bakhtin, além dos ensaios e correspondência do próprio autor ou depoimentos sobre ele. A poética do enraivamento origina um teatro múltiplo: clássico e contemporâneo, político e sagrado, em busca de outro mundo possível.

Palavras-chave: Literatura africana; Literatura congolês; Literatura de língua francesa; Teatro africano; Sony Labou Tansi

## RÉSUMÉ

Ce travail analyse l'œuvre théâtrale du poète, dramaturge, romancier et essayiste congolais Sony Labou Tansi (1947-1995). L'un des auteurs africains le plus prolifiques et influents de sa génération en Afrique subsaharienne de langue française, il a vécu dans une époque politiquement conturbé dans son pays. Ce milieu politique se montre dans toute son œuvre y comprise la dramaturgie, qu'il prétendait « explosive », thématiquement et linguistiquement. Les objectifs de la recherche étaient de présenter l'auteur au lecteur brésilien, de comprendre le rôle du théâtre dans sa vie et dans le contexte de sa production et d'analyser son œuvre dramatique pour en déduire et esquisser une poétique. Lors que le premier chapitre esquisse une biographie de l'auteur, les suivants analysent six de ses pièces produites le long de deux décennies et demi de carrière. Pour les discussions on a eu recours à des théoriciens comme Sarrazac, Rygaert, Chalaye et Bakhtine, en outre qu'aux essais et à la correspondance de l'auteur lui-même ou à des témoignages à propos de lui. La poétique de l'enracinement donne naissance à un théâtre multiple : classique et contemporain, politique et sacré, à la recherche d'un autre monde possible.

Mots-clés : Littérature africaine ; Littérature congolaise ; Littérature de langue française ; Théâtre africain ; Sony Labou Tansi

## **ABSTRACT**

This research analyses the theatrical work of the Congolese poet, playwright, novelist and essayist Sony Labou Tansi (1947-1995). One of the most prolific and influential French-speaking sub-Saharan African writer, he lived during troubled political times in his country. The whole of his production reflects this political environment, including his dramaturgy, which he intended to be “explosive”, both thematic and linguistically. The research aimed to introduce the author to the Brazilian reader, to understand the role of theater in his life and in the context of his production and to analyze his dramatic work in order to deduce and outline a poetics. While the first chapter delineates a biography of the author, the following three analyze six of his plays produced during two and a half decades. For the discussions, we have resorted to authors such as Sarrazac, Ryngaert, Chalaye and Bakhtin, besides the author’s own essays and correspondence and of testimonies about him. His enraged poetics originates a multiple theater: classic and contemporary, political and sacred, in search of another possible world.

**Key words:** African literature; Congolese literature; Literature in French; African theater; Sony Labou Tansi

## LISTA DE QUADROS

<i>Quadro 1 - Organização da fábula em Je soussigné cardiaque .....</i>	<i>53</i>
<i>Quadro 2 - Organização da fábula em La Parenthèse de sang .....</i>	<i>53</i>
<i>Quadro 3 - Conflitos Mallot e Perono e Ébara em Je soussigné cardiaque.....</i>	<i>63</i>
<i>Quadro 4 - Organização da fábula em Antoine m'a vendu son destin.....</i>	<i>84</i>
<i>Quadro 5 - Gênero em La Peau cassée.....</i>	<i>86</i>
<i>Quadro 6 - Gênero em Antoine m'a vendu son destin.....</i>	<i>86</i>
<i>Quadro 7 - Gênero em Une chouette petite vie bien osée .....</i>	<i>118</i>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1 – A FORMAÇÃO DE UM PROFETA</b> .....	15
1.1. O primeiro passo (1947-1969) .....	15
1.2. Nascimento de um profeta (1969-1977) .....	21
1.3. Limoges e a ação política direta (1977-1995) .....	39
<b>CAPÍTULO 2 – NO INFERNO DAS BOINAS VERMELHAS: <i>JE SOUSSIGNÉ CARDIAQUE</i> (1976) E <i>LA PARENTHÈSE DE SANG</i> (1979)</b> .....	49
2.1 Fábula.....	50
2.2 Personagens .....	59
2.3. Recursos discursivos .....	68
2.4 Considerações finais do capítulo .....	79
<b>CAPÍTULO 3 – O PERÍODO LIMOGE: <i>LA PEAU CASSÉE</i> (1984) E <i>ANTOINE M’A VENDU SON DESTIN</i> (1986)</b> .....	80
3.1 Fábula.....	80
3.2 Personagens .....	88
3.3 Recursos discursivos .....	103
3.4 Considerações finais do capítulo .....	114
<b>CAPÍTULO 4 – A VIDA. MINHA VIDA. A DOS OUTROS: <i>UNE CHOUETTE PETITE VIE BIEN OSÉE</i> (1992) E <i>MONOLOGUES D’OR ET NOCES D’ARGENT</i> (1993)</b> .....	116
4.1 Fábula.....	116
4.2 Personagens .....	123
4.3 Recursos discursivos .....	136
4.4 Considerações finais do capítulo .....	146
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	148
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	152

## INTRODUÇÃO

Sony Labou Tansi nasceu em Kinshasa, República Democrática do Congo, em 1947 e viveu quase toda a sua vida, após o início da adolescência, em Brazzaville, na República do Congo, ao norte do rio. É autor de seis romances publicados, cerca de vinte peças e alguns poemas e ensaios, além de muito material que permaneceu manuscrito e só após a sua morte, em 1995, tem sido recuperado de seus arquivos por amigos e pesquisadores. Essas obras deixadas inéditas somavam cerca<sup>1</sup> de oito romances, alguns dos quais incompletos, sete peças (das quais quatro foram publicadas postumamente) e mais de mil páginas compondo a sua poesia completa.

Apesar de não ter traduções no Brasil o autor não pode ser visto como um desconhecido e Claire Ducournau, pesquisadora das produções literárias africanas na *Université Paul Valéry* em Montpellier em seu livro *La fabrique des classiques africains* (de 2017), chega ao número de 31 teses sobre a vida e obra de Sony no período entre 1960-2012, o que o colocaria na terceira posição em uma lista de autores africanos de língua francesa com estudos dedicados a si, após Léopold Sédar Senghor (com 39) e Ahmadou Kourouma (com 36) (DUCOURNAU, 2017, p. 312).

Majoritariamente, contudo, essas teses têm se concentrado em sua obra romanesca e deixado de lado sua dramaturgia, poesia e ensaios, sendo os estudos de seu teatro feito, em geral, a partir de artigos, com exceção, por exemplo, de um capítulo na tese (e depois livro) de Fabrice Schurmans *O trágico do estado pós-colonial: Pius Ngandu Nkashama, Sony Labou Tansi, Pepetela* defendida no Departamento de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra em 2012. A preferência pelo estudo de seus romances o alcançou ainda em vida e parecia muito fácil a aproximação do autor com François Rabelais ou Gabriel Garcia Márquez, o que ele atribuía simplesmente a uma visão de mundo em comum. O presente trabalho preenche em parte essa lacuna, dedicando-se ao estudo da dramaturgia sonyana.

Os objetivos propostos por esta pesquisa foram três: o primeiro foi apresentar o autor ao possível leitor brasileiro; o segundo foi compreender o papel do teatro na sua vida e no contexto da sua obra; por fim, pretendeu-se analisar sua obra dramática de

---

<sup>1</sup> As imprecisões são devidas à existência de várias versões de um mesmo romance, peça ou coletânea de poemas, o que dificulta a contagem.

maneira a deduzir e delinear uma poética. Por outro lado, desenvolveu-se a hipótese de que a raiva subjaz e constrói a obra de Sony Labou Tansi, aí inclusa a dramaturgia.

Como é possível perceber, os dois primeiros objetivos têm relação com a vida do autor, enquanto o último se refere a sua dramaturgia mais especificamente. A intenção foi deixá-lo falar através de entrevistas, ensaios e a correspondência do período entre 1973 e 1986 que se encontra publicada. Além da fala do próprio autor também foi trazida a de outros sobre ele, como de teatrólogos franceses com quem trabalhou e de companheiros de trupe no Congo. Pretendeu-se tornar possível a compreensão da relação do escritor com uma geração anterior que o marcou, a *Négritude*, e com outros autores de seu país, tanto que o capítulo possa servir como uma introdução à literatura da República do Congo. Já o último objetivo corresponde à parte mais extensa da tese, do Capítulo 2 ao 4, em que, a partir da leitura das obras, pretendeu-se deduzir os dispositivos usados pelo autor na sua construção de acordo com três aspectos: sua fábula, suas personagens e seus recursos discursivos.

Foram lidas doze peças e selecionadas seis para a análise, duas por década. As duas primeiras, *Je soussigné cardiaque* e *La Parenthèse de sang*, escritas em 1976 e 1979, são as mais conhecidas do autor. As da década de 80 foram *La Peau cassée* (1984) e *Antoine m'a vendu son destin* (1986). Ambas têm relação com o concurso teatral de Limoges do qual Sony participou, sendo a primeira, a peça que o ligou ao evento ainda no Congo e a outra, a segunda encenada, dois anos depois. As analisadas ao fim, já nos anos 90 foram *Une chouette petite vie bien osée* (1992) e *Monologues d'or et nocces d'argent* (1993), sua última. As peças lidas foram as seguintes (por ordem do ano de escrita):

1. *Le Trou* (1976)
2. *Je soussigné cardiaque* (1976)
3. *La Parenthèse de sang* (1979)
4. *Cercueil de luxe* (1983)
5. *La Peau casée* (1984)
6. *La Rue des Mouches* (1985)
7. *Antoine m'a vendu son destin* (1986)
8. *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* (1989)
9. *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent* (1990?)
10. *Une vie en arbres et chars... bonds* (1991)
11. *Une chouette petite vie bien osée* (1992)
12. *Monologues d'or et nocces d'argent* (1993)

Considerou-se limitar o total a seis devido à extensão das análises e ao trabalho de tradução de trechos selecionados, além da repetição de certas características nas

demais peças (o que aliás também caracteriza uma poética), o que tornaria a leitura redundante. Quando considerado necessário, algumas dessas obras são citadas. O acesso às demais obras se mostrou mais difícil, na falta de sua publicação (isto é, elas permanecem manuscritas) ou de reedições.

A escolha da raiva como chave de análise se deu pela propagação dela na produção do autor, formando a cola de sua poética. Em um primeiro momento ela estava voltada contra o contexto político mais imediato do país, mas progressivamente se expande contra a modernidade, o que já estava aliás em germe desde o início. Paradoxalmente, a mensagem desse poeta-profeta era de amor não de ódio e a literatura sempre foi uma válvula de escape para ele. O enraivamento remete também a seus protagonistas sempre envolvidos em raiva, loucura e paixão, à presença da violência e do absurdo em suas fábulas, como se verá, e aos reflexos de tudo isso nos recursos discursivos mobilizados pelo autor. O termo *enraivado* foi calcado no termo *enragé* do francês, muito utilizado pelo autor e significando “atingido pela raiva” (a doença no caso) e daí, metaforicamente enraivecido, furioso, ensandecido, louco, apaixonado, tendo sido preferida aqui a forma menos usual em português mas sinônima do primeiro significado. O termo aparece em quase todas as peças analisadas aqui em diferentes contextos e na fala de diferentes personagens. O tema da raiva nos leva à hipótese que guiou a pesquisa, a de que o teatro de Sony é um teatro político ao procurar influir nos debates de seu tempo e encarnar suas ideias. É importante que se diga, contudo, que seu teatro não é apenas político, discussão feita mais à frente e retomada sucessivas vezes ao longo do texto.

Ainda que seja possível analisar obras literárias sem recorrer a biografias, o trabalho de delinear e escrever uma se mostrou muito frutífero e enriquecedor aqui, permitindo revelar inúmeros aspectos do teatro sonyano que passariam despercebidos. Foi possível assim esquematizar a produção de Sony em três grandes períodos, correspondentes às três subdivisões do primeiro capítulo, e caracterizá-los. Além desse primeiro capítulo, que traça uma biografia correspondendo aos primeiros objetivos, a tese está dividida em três outros adicionais que partem em busca de uma poética para Sony Labou Tansi e se relacionam ao último objetivo.

O capítulo inicial está subdividido em três partes, pois como dito, o aprofundamento em relação à vida do autor permitiu essa esquematização. No tópico

chamado “O primeiro passo (1947-1969)”, acompanha-se o período de crescimento do jovem congolês, sua relação com a língua francesa, o contexto colonial e o sistema literário. A data de 1969 corresponde à escrita e inscrição de sua primeira peça em um concurso literário francês. Em seguida, o que se chamou de “Nascimento de um profeta (1969-1977)” corresponde a formação do autor, suas hesitações em relação à carreira, à língua usada, momentos de solidão e o nascimento da raiva contra o sistema. Sony mantinha manuscritos e não havia começado a publicar, apesar de tentativas, o que no fim acontecerá, após um período de sofrimento pessoal e historicamente conturbado na República do Congo. Esse quase decênio também poderia ser chamado de “Período RFI” devido à importância de um concurso literário estabelecido pela *Radio France International* ou RFI. A última subdivisão do capítulo, “Limoges e a ação política direta (1977-1995)”, mostra a consagração e internacionalização do autor. Suas reflexões e horizontes se expandem e ele volta sua mira para cima e para trás, o “Norte” e a História, o passado, mas também para a modernidade e suas consequências de maneira mais ampla. Sony se torna um intelectual completo e engajado contra os males da Humanidade. O profeta-poeta deseja salvar o mundo do “cosmocídio”, o fim de tudo, e com esse fim ele passará inclusive à ação política direta candidatando-se e elegendo-se deputado, o que era aliás comum no Congo, a mistura entre os campos político e literário.

Os demais capítulos fazem a análise das obras estando divididos por década. As peças analisadas no Capítulo 2 se encaixam no final do período inicial da sua carreira. Os Capítulos 3 e 4, os últimos da tese, correspondem ao auge e término da produção do autor (sendo que não há propriamente um declínio, mas um fim súbito), o “Período Limoges” e além, os anos 80 e a primeira metade dos anos 90.

## CAPÍTULO 1 – A FORMAÇÃO DE UM PROFETA

Cada época deve ter, não um griô, nem também um poeta... um profeta talvez?<sup>2</sup> Sony Labou Tansi, entrevista a Bernard Magnier, 1993. (MAGNIER, 2005, p. 57)

Quando decidiu ser escritor Sony Labou Tansi pretendia “explodir” o governo e o sistema literário de seu país, que considerava conservador. Faria isso através de sua arte, das temáticas escolhidas e de seu uso da linguagem. Ao se deparar, no entanto, com a impossibilidade de fazê-lo, devido a censuras e perseguições políticas, o autor volta sua palavra para o mundo e para o humano em busca de um humanismo renovado e de uma modernidade alternativa. Não contente em ser apenas poeta, quis também ser profeta de sua época.

Este capítulo procura apresentar sua trajetória do ponto de vista do teatro e da dramaturgia embora não se limite a ambos. Ele se baseia principalmente em Gahungu (2019), em duas entrevistas do autor concedidas a Bernard Magnier (2005) e uma cronologia também elaborada por esse autor e publicada no mesmo volume. As entrevistas aconteceram em maio de 1990 e em 26 de outubro de 1993, já quando a carreira de Sony como romancista, dramaturgo e também poeta estava bem estabelecida. Baseia-se, além disso, em ensaios e declarações do próprio autor, registradas em Tansi (2015a) e em depoimentos sobre ele deixados por amigos e parceiros de caminhada.

### 1.1. O primeiro passo (1947-1969)

Marcel Ntsoni nasceu em 5 de julho de 1947 no então Congo Belga de pais de lados diferentes do rio Congo: seu pai era do Congo de colonização belga e sua mãe do lado francês. Este último fazia parte da chamada África Equatorial Francesa. Sua educação inicial, nos seus primeiros doze anos, foi em kikongo ou quicongo, a língua local, em uma escola cristã protestante da atual República Democrática do Congo. Segundo o próprio autor eles “contavam inhames em kikongo” (TANSI, 2015a, p. 110). O uso da língua materna e não do francês, por exemplo, o teria ajudado na aprendizagem de matemática.

---

<sup>2</sup> *Chaque époque doit avoir non pas un griot, même pas un poète non plus... Un prophète peut-être ?* [Tradução própria, como as demais citadas neste trabalho]

O que se destaca nos relatos sobre seus primeiros anos escolares são as distâncias das escolas em relação a sua casa (de alguns poucos quilômetros até 75 quilômetros), os castigos a que os estudantes eram submetidos e se submetiam entre si e a diversidade linguística e cultural naquele meio.

Um fato muito importante para sua infância e formação se deu com sua mudança para o país vizinho, a República do Congo e a entrada da língua francesa em sua vida. Ele conta que a decisão de mudá-lo de escola e de país veio de um tio do lado materno em 1958 ou 1959. Para seu tio, não valia a pena ir à escola se não fosse para aprender francês. O tio queria “transformá-lo em branco”, em homem civilizado, porque falar francês, e um francês “desse tipo” (“*comme ça*”), era considerado algo grandioso (TANSI, 2015a, p. 110). Ele entrou no nível CM 1 (ou *Cours Moyen 1*, equivalente ao nono ano do Ensino Fundamental no Brasil).

Essa decisão de seu tio seria cheia de consequências, pois havia na escola castigos para os que não falavam francês, um dos quais marcou o autor: uma lata cheia de fezes humanas era pendurada no pescoço daquele que cometesse erros de gramática. Sony conta que teve que aprender rapidamente o francês, uma vez que os outros alunos sabiam que ele não falava a língua muito bem e o procuravam sempre ao cometerem erros para lhe passar a lata e o castigo. A situação chegou ao ponto de Sony ter que se esconder no banheiro para fugir desses perseguidores.

Essa era uma língua que o irritava<sup>3</sup> e muitos analistas, dentre os quais Dominic Thomas (2002, p. 85-89), professor de francês e estudos francófonos na Universidade da Califórnia, nos lembram de como essa relação de conflito e violência com a língua parece ter moldado seus escritos e perdurado por toda a sua vida. Sony declarará mais tarde, ter sido criticado por escrever em francês (2015a, p. 84), mas que o fato de falar kikongo e escrever em francês fazia parte de sua identidade híbrida e que se via forçado a escrever em francês “por falta de tradutores” (2015a, p. 51). Ele declara ter escrito em kikongo e em inglês também, mas que seus poemas em inglês não tinham “alma” (MAGNIER, 2005, p. 57) e isso o levou a optar pelo francês, pelo alcance da língua e por ela lhe permitir se comunicar com pessoas de vários países.

Ainda sobre a diversidade linguística de seu meio juvenil ele nos informa que a mudança de escola e país o colocou em contato também com o latim, que o autor

---

<sup>3</sup> O termo original utilizado por ele é *emmerder*, irritar, enfezar ou emerdar, literalmente.

achava “bizarro” (MAGNIER, 2005, p. 48), com alunos de outras nacionalidades (franceses e alemães) e com o russo de alguns professores, pois a República do Congo era um país oficialmente Socialista na época e o envio de professores e técnicos em uma forma de cooperação era comum por parte da União Soviética.

Ainda em seus anos de colégio, Sony teria se dirigido à biblioteca escolar para melhorar seu francês devido à pressão e aos castigos, afirmando que se sentia um estrangeiro na escola, o que ele literalmente era, por vir do país vizinho, mas provavelmente também pelo pouco contato com a língua.

A literatura adquiriu para ele um caráter de escapismo quando ele começou a escrever seus primeiros textos, o que atesta o rápido domínio do francês. O jovem colegial e depois liceano passou a escrever versos sob a influência das leituras da época: poetas franceses “visionários”: Victor Hugo, Charles Baudelaire, Paul Verlaine e principalmente, Artur Rimbaud. É curioso notar tangencialmente o papel que a escola e a leitura desses poetas franceses tiveram no despertar de tantas vocações literárias nos países colonizados pela França, como é também o caso de Aimé Césaire e Frantz Fanon, dois autores que tiveram influência sobre Sony. Murdoch (2005, p. 1106-1107) apresenta resumidamente o laureado percurso de Césaire e Senghor na escola francesa que os levaria, dentro do sistema de “assimilação” colonial, a universidades em Paris, onde se conheceriam. Por sua vez, no início de seu livro dedicado a Fanon, Nayar (2013, p. 15-16) destaca o papel da biblioteca local no nascimento da vocação desse, mesmo caso de Sony como visto. Sobre a escola colonial, Prabhu (2011, p. 1072) diz que: “A escola francesa se torna um fator de enorme importância na criação das elites que escreveriam os textos fundacionais da literatura francesa pós-colonial e fez aparecerem gerações de criadores não-franceses de brilhantes obras francesas de literatura”.

A inspiração dos clássicos franceses seria potente a ponto de ele ser acusado de plágio ao mostrar seus versos a alguns professores e chama a atenção dos comentaristas uma história que ele conta em uma carta de 1974 sobre seu professor:

Sony Lab'ou-Tansi  
Professor  
no C.E.G Boko  
Congo Pop –  
6 de setembro de 1974

[...] Uma história que está nascendo em mim: minha desventura com meu professor de francês, durante um ano. Na quarta série. Ele tinha acabado de chegar. Aquele terrível Senhor Elvira. Para todos os meus deveres de redação, ele tinha encontrado uma opinião engraçada: “você não pode ser Victor Hugo: 2/20<sup>4</sup>. Você copiou isso em algum lugar. E acha que eu posso engolir...” E essa foi a minha melhor nota, 2/20. Um dia ele teve coragem de me dar um 7/20, com a mesma eterna opinião. Então, no final do segundo trimestre, acho, ou no meio do terceiro, ele entendeu que eu teimava em pesar muito nas minhas palavras, ele se resignou a me dar 18/20 e às vezes 19/20. Eu o tinha conquistado. Ele começou a ler meus poemas e minhas pequenas infantilidades. [...]<sup>5</sup> (TANSI, 2005, p. 150)

Essa história serve também para reforçar o mito do gênio precoce que o escritor procurou construir para si a partir de então. Céline Gahungu (2019, p. 42), pesquisadora da Sorbonne e do *Centre National de Recherche Scientifique*, que fez um aprofundado estudo genético sobre os manuscritos do início da carreira do autor, vê como sua relação com seu professor espelharia aquela mais famosa de Arthur Rimbaud com Georges Izambard, embora seja possível observar que a relação de Rimbaud com seu professor tenha sido amistosa e não hostil e acabasse por se tornar uma amizade para toda a vida (BARONIAN, 2011).

Ele escreveu poesia sem parar a partir desse período, embora ao longo de sua vida ela só tenha sido publicada esparsamente em coletâneas e em um livro no ano de sua morte. O jovem autor passa a ver a si mesmo principalmente como poeta nos anos iniciais de sua carreira e é assim que tentará, anos depois, entrar no mercado editorial francês e no sistema literário de língua francesa.

A primeira experiência teatral marcou o autor também por essa época. Ele relata que por ocasião da independência dos dois Congos (que se deram ambas em 1960 apenas com alguns meses de diferença), houve representações teatrais em celebração ao acontecimento por todo o país. O teatro só voltaria a sua vida alguns anos mais à frente quando ele já estivesse formado e trabalhando como professor.

---

<sup>4</sup> No sistema francês as notas são medidas em relação a 20 e não a 10.

<sup>5</sup> *Sony Lab'ou Tansi*

*Professeur*

*au C.E.G Boko*

*Congo Pop –*

*6 septembre 1974*

[...] *Une histoire qui germe en moi: ma mésaventure avec mon prof de français, pendant un an. En classe de quatrième. Il venait d'arriver. Ce terrible Monsieur Elvira. Pour tous mes devoirs de dissertation, il avait trouvé une drôle d'appréciation : « tu ne peux pas être Victor Hugo : 2/20. Tu as copié ça quelque part. Et tu crois que je peux gober... » Et c'était ma meilleure note, 2/20. Un jour il eut le coeur de me filer un 7/20, avec la même éternelle appréciation. Puis à la fin du deuxième trimestre je crois, ou au milieu du troisième, il comprit que je m'entêtais à peser lourd dans mes mots, il se résigna à me filer 18/20 et parfois 19/20. Je l'avais conquis. Il commença à lire mes poèmes et me petits enfantillages.*

Sony com 14 ou 15 anos não teria se dedicado apenas à poesia durante o colégio e o liceu, mas a um primeiro “romance” (o autor hesita em lhe dar esse nome) chamado *Le premier pas* o qual, na entrevista de 1993 tem seu enredo (envolvendo um “homem recebido em um ambiente hostil” (MAGNIER, 2005, p. 51)) associado aos abusos e trotes que sofria por parte dos colegas. Esse livro teria sido enviado para publicação na França pelo jovem, mas a resposta teria sido negativa embora encorajadora por parte da editora *Le Seuil*. Gahungu (2019, p. 77) diz não ter encontrado provas materiais (o manuscrito ou a carta de resposta) que confirmem essa história e, para ela, receber uma carta assim seria um grande reconhecimento do potencial de um escritor por parte da editora. Para todos os efeitos, seu primeiro romance a deixar traços seria de anos depois, *Remboursez l'honneur*, existente em versões fragmentadas e incompleto.

O autor tomou gosto pela escrita que, segundo diz, se tornou uma paixão e um prazer. Durante as aulas no Liceu Pierre Savorgnan de Brazza, agora na capital Brazzaville, e durante sua formação na Escola Normal Superior da África Central (*École normale supérieure d'Afrique Centrale*), Sony escrevia no fundo da sala como atestam anotações de aulas entre as páginas dos primeiros manuscritos.

Ironicamente Sony Labou Tansi se torna professor de francês e de inglês após concluir o Curso Normal Superior em 1969 ou 1970 (teria 22 ou 23 anos). É por essa época que o teatro reentra em sua vida, dessa vez para ficar, e ele o faz como alternativa no ensino de línguas. O autor conta que insatisfeito com a maneira de ensinar a língua como se fosse um código sem vida, começou a propor a criação de pequenos textos aos alunos durante as aulas. Em suas próprias palavras:

Era preciso ensinar francês, inglês. Mas o programa não é prático. A gente tem a impressão de ter recipientes vazios na sua frente e de derramar conhecimento dentro. A imagem é horrível. Então eu transformei minhas aulas em aulas de teatro, sem querer. Quer dizer, eu pedi aos alunos que fabricassem textos com palavras, meio assim...<sup>6</sup> (MAGNIER, 2005, p. 59)

Ao mesmo tempo o autor organizou pequenas trupes com os alunos nas escolas das cidades em que dava aulas. Em Kindamba ele reuniu *Les étonnants bleus* em 1973 e no ano seguinte iniciou o *La Vérité N-Zo-ni Ndongui* em Boko. O repertório dos grupos incluía vários esquetes (provavelmente os textos desenvolvidos pelos alunos para o

---

<sup>6</sup> *Il fallait enseigner le français, l'anglais. Mais le programme n'est pas pratique. On a l'impression d'avoir des récipients vides en face de soi et de verser du savoir là-dedans. L'image est horrible. Alors, j'ai changé mes cours en cours de théâtre, sans le vouloir. C'est-à-dire que j'ai demandé aux élèves de fabriquer des textes avec des mots, comme ça...*

aprendizado e prática de língua e dos quais só nos sobraram os títulos) e peças de Molière. Alguns dos participantes desses grupos, se reencontrariam com seu professor na capital Brazzaville em 1979 e dariam origem ao *Rocado Zulu Théâtre*, trupe profissional, como veremos adiante. Em duas cartas de 8 de outubro de 1973 de Kindamba e de 20 de janeiro de 1976 ele escreve sobre as trupes:

Lab'ou-Tansi Sony  
BP 4 Kindamba  
8 de outubro de 1973

[...] Eu escolhi, para animar o lugar, montar uma trupe teatral: “Les Étonnants Bleus”. [...] Nós estamos montando uma peça: *Les Apprentis Connards*, uma improvisação minha e os atores estão muito entusiasmados. Alunos, camponeses. Eu não gosto da palavra camponeses porque a usam para enfeitar os maus alunos. Eu a uso, cá entre nós. [...] <sup>7</sup> (TANSI, 2005, p. 97-98)

Sony L Tansi  
20 de janeiro de 1976

[...] Estou voltando de um passeio com minha trupe teatral: “La Vérité Zo-ni Ndongi” = “Eis conselhos de verdade” literalmente. Nós nos apresentamos em duas línguas. Francês e Kikongo. Nós voltamos de Kinkala a capital regional onde apresentamos *La Corde au cou*. Duas noites em claro. [...] <sup>8</sup> (TANSI, 2005, p. 179)

Os títulos das improvisações (os citados acima e outros) e o nome da segunda trupe fazem imaginar que os textos seriam sátiras sociais. Também chama a atenção a referência ao kikongo como uma das línguas das apresentações, pois salvo engano, não restaram peças suas em língua materna, embora ele voltasse posteriormente a fazer apresentações nela, o que indica uma estratégia autoral e editorial. Parece haver apenas traços do uso dessa língua em *La rue des mouches* (de 1985) e *Antoine m'a vendu son destin* (1986), ambas em canções.

A carreira de professor iniciada aí foi fonte de bastante insatisfação. O contexto educacional do país era precarizado com altas cargas horárias, baixa remuneração e turmas abarrotadas. O escritor lamentará constantemente em sua correspondência do

---

<sup>7</sup> Lab'ou Tansi Sony  
BP 4 Kindamba  
8 octobre 1973

[...] J'ai choisi pour animer le coin de monter une troupe théâtrale : « Les Étonnants Bleus ». [...] Nous sommes en train de monter une pièce : *Les Apprentis Connards*, une improvisation de moi et les acteurs sont très enthousiastes. Des élèves, des paysans. Moi je n'aime pas le mot paysan parce qu'on s'en sert pour ensorceler des cancre. Je le dis, parce que c'est entre nous [...]

<sup>8</sup> Sony L Tansi  
20 janvier 1976

[...] Je rentre d'une sortie avec ma troupe théâtrale : « La Vérité Zo-ni Ndongi » = « Voici vraiment des conseils » littéralement. Nous jouons en deux langues. Le Français et Kikongo. Nous rentrons de Kinkala la capitale régionale où nous avons présenté *La Corde au cou*. Deux nuits de sommeil dans les yeux [...]

período como o excesso de trabalho não lhe deixava tempo para se dedicar a sua verdadeira vocação e uma das primeiras providências que tomará ao receber algum reconhecimento é buscar figuras influentes (como o também escritor Henri Lopes), para transferirem-no para uma função administrativa já na capital Brazzaville (TANSI, 2005). Mesmo face a tais dificuldades Sony conseguiu terminar sua primeira peça, *Monsieur Tout-Court*, iniciada ainda na *École Normale* ao que tudo indica, e enviá-la para um concurso teatral francês que mudaria sua produção.

## 1.2. Nascimento de um profeta (1969-1977)

A partir de suas leituras Sony elabora um projeto literário próprio que tentará colocar em prática entre 1969 e 1974. Esse projeto se opõe ao que é visto na época como a literatura “bem comportada” do Congo, de temas tradicionais e francês erudito e “gramaticalmente correto”, e também à rotulação da literatura feita na África como “literatura negra”. Ele é ferrenhamente crítico do contexto histórico imediato e do poder político do seu país. Através de seus escritos, o escritor pretende “tocar fogo na cultura” e criar uma “anti-literatura” (GAHUNGU, 2019, p. 27-29).

O autor assume para si a figura do pária literário, alguém que sabota um sistema de fora dele, de um gênio excepcional contra a mediocridade reinante em seu país. Sua genialidade seria, contudo, conhecida de poucos leitores, pois a recusa do sistema literário implicaria na recusa da publicação no formato de livro. Sony se apega aos manuscritos que, por uma inversão de valores, colocará como superiores ao objeto livro devido ao seu caráter artesanal enquanto o último fixaria a criação e poderia ser comprado e vendido como uma mercadoria. Ele se manterá fiel aos cadernos manuscritos até o final da vida, mas sua aversão à publicação termina na virada da década de 1970 com a publicação da peça *Conscience de Tracteur*, feita pelas editoras NEA/CLE.

Em seu projeto literário a escrita é concebida como expressão da energia vital do escritor (ainda em contraposição à literatura “bem comportada”), como expressão de sua força, sua saúde, como um fluxo que não deve ser interrompido ou corrigido, nem rasurado, um reflexo do seu corpo e do seu fluxo sanguíneo. Ela está intimamente ligada ao corpo do escritor e seus fluídos. Além disso, os manuscritos seriam obras de artes “totais” unindo em sua expressão a escrita, a arte visual (os desenhos) e a música.

Os desenhos seriam uma forma de fugir da racionalidade e das limitações de sentido em uma publicação. Em seus poemas, ele passou a explorar o branco das páginas, com versos maiores e menores e se interessou pelos caligramas (GAHUNGU, 2019, p. 239). Já a influência da música envolveu a rumba congoleza e Gahungu (2019, p. 239-241) defende que ela se mostra no nome de alguns personagens de romances e algumas músicas citadas (de Franklin Boukaka e Tabu Ley), principalmente nos escritos da primeira metade da década de 1970. A atração do ritmo estaria na sensualidade da dança.

Uma das bases desse sistema é, além disso, a defesa de uma linguagem fora das normas, desregrada. As origens desse desejo são múltiplas e elas passam por uma visão muito crítica de certo “bacharelismo” oficial da República Popular do Congo em uma época em que um diploma parece garantir reconhecimento social e comprometimento com o sistema. Os próprios representantes políticos têm veleidades de serem poetas. O autor resiste em cursar uma licenciatura em inglês por ser “a favor da desmistificação dos diplomas” (TANSI, 2005, p. 147-148). Por outro lado, a grande influência poética do autor na época, Arthur Rimbaud, propunha um francês antiacadêmico. Por fim, há o desejo de escapar do exotismo esperado de autores africanos no período e da sombra do movimento político-literário da *Négritude* e da chamada literatura “negro-africana”.

A relação de Sony com a *Négritude* é ambígua, tendendo mais para a crítica que para o elogio, principalmente no que diz respeito à uma de suas figuras de proa, Léopold Sédar Senghor. Como acompanhamos em Murdoch (2011, p. 1100-1126) o movimento havia surgido entre 1931 e 1932 nas reuniões do salão mantido por Paulette Nardal em Paris, sob a influência dos escritores negros da *Harlem Renaissance* dos Estados Unidos e a percepção dos autores, ao chegarem na França, de que não eram cidadãos franceses conforme a proposta de integração dos colonizados, mas cidadãos negros. Em 1935 se deu a publicação do primeiro número da revista *L'étudiant noir*, anteriormente chamada *L'étudiant martiniquais*, com artigos de Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, René Maran, Nardal e outros. Essa publicação se torna um marco na definição da *Négritude*. A euforia cultural passa anos depois pela publicação do poema de Césaire *Cahier d'un retour au pays natal* em 1939 com o famoso prefácio de Jean-Paul Sartre, *Orphée noir*. Nascido cerca de trinta anos antes e pertencente a uma primeira vaga de contestação do colonialismo e do discurso sobre o negro e a África ou ao que Achille Mbembe (2018, p. 65) chama de “consciência negra do negro”, a

*Négritude* encontrava-se no início da década de 1970, hegemônica e dominava as expectativas sobre a poesia e o teatro produzidos na África ou por autores negros. Tratava-se, pois, de sair da sombra da *Négritude* e daquela de Senghor.

As críticas de Sony seguem na linha de muitos outros autores (MURDOCH, 2011) em duas vertentes principais. A primeira, contra a essencialização de um negro em oposição a um branco também essencial, o que conduziria a certo “binarismo racial” (AHLUWALIA, 2006, p. 230) que afirma o negro a partir do que é dito pelo branco, em uma inversão que não deixa de ser limitadora. A segunda, contra uma visão romantizada, nativista e exótica da África como pode ser visto, por exemplo, no poema “Mulher negra” de Senghor. Ainda segundo Murdoch (2011, p. 1111-1115) essas duas características são mais destacadas em Senghor, que não por acaso se tornará alvo principal das críticas de Sony.

Nas cartas do período, Sony usa termos irônicos como “o rei Senghor”, “o presi” (apócope de “presidente”) ou “o senegalês” para se referir a ele, o que parece ter deixado sua correspondente (Françoise Ligier, a quem nos referimos mais a frente) irritada, pois a ironia vinha acompanhada da expectativa de intercessão para chegar a ser publicado. Em uma carta de 14 de junho de 1976 ele se explica:

Boko 14 de junho de 1976  
 Sony Lab'ou Tansi  
 CEG BOKO BP 5  
 BOKO CONGO

Não sei se já respondi à sua carta sobre Senghor. Acho que sim, mas não tendo tanta certeza, eu volto a ela. Quando falo desse homem a quem respeito muito, tenho plena consciência de que ele foi (e continua sendo) para nós uma espécie de irmão mais velho. Ele lutou contra o racismo, é essencial. Eu o chamo de “senegalês” porque é a única palavra certa. O racismo dos brancos (você não é os brancos) que encaramos tragicamente, e devemos encarar-lo tragicamente porque é de fato trágico, não deve nos deixar, vocês e nós, perder de vista o racismo dos árabes, dos judeus e até dos negros, que sempre foram apresentados como meros perigos humanitários. E acredito que o Sr. Senghor lutou contra o racismo em todas as suas formas. É aqui que devo respeito a ele. [...] <sup>9</sup> (TANSI, 2005, p. 187)

---

<sup>9</sup>*Boko le 14 juin 1976*  
 Sony Lab'ou Tansi  
 CEG BOKO BP 5  
 BOKO CONGO

*Je ne sais pas si j'ai déjà répondu à ta lettre sur Senghor. Je crois que oui ; mais n'en étant pas tellement sûr, je reviens. Quand je parle de cet homme que du reste je respecte beaucoup je suis entièrement conscient de ce qu'il a été (et reste) pour nous une sorte de grand frère. Il a lutté contre le racisme, c'est capital. Je l'appelle « le Sénégalais » parce que c'est le seul mot qui soit sûr. Le racisme des blancs (tu n'es pas les blancs) que nous prenons au tragique, et il faut le prendre au tragique parce qu'il est effectivement tragique, ne doit pas nous laisser, vous et nous, perdre de vue le racisme des arabes, celui des juifs, celui même des noirs, qu'on a toujours présentés comme de simples dangers humanitaires. Et je*

Nessa carta é possível ver a citada crítica ao binarismo e a visada mais universal e humanitária de Sony assim como certa deferência não destituída de ironia ao escritor da geração antecedente, sendo que na continuação ele escreve: “[...] Nesta música horrível onde infelizmente uma semínima [negra] vale duas mínimas [brancas], não é porque sou uma semínima [negra], que não posso jogar o ás de paus contra o Sr. Senghor. Mas por causa da regra, para jogar o Ás de copas, esperamos nossa vez. [...]”<sup>10</sup>. Fazendo um trocadilho entre as notas musicais e os “negros” e “brancos”, o que é claro no original, e indicando que esperaria alcançar alguma fama para discordar dele, embora isso não fosse necessário.

Outra parte do projeto sonyano ia além da crítica da literatura, chegando à política de seu tempo. Quando o autor se decide a entrar no sistema literário em 1969 acontecem mudanças no país. O presidente Alphonse Massamba Débat, no poder desde 1963, renuncia por falta de apoio. No seu lugar ficará Marien Ngouabi que havia ganhado espaço na oposição e no Conselho Nacional da Revolução, órgão colegiado com poder crescente desde 1968. Ngouabi enfrentará oposição constante, inclusive armada, inúmeros complôs, verdadeiros ou imaginados, e algumas tentativas de golpe. Seu governo se torna cada vez mais repressivo e violento com os opositores, o que vemos, por exemplo, em dois episódios mais marcantes.

Em março de 1970, Pierre Kinganga, também antigo opositor de Débat, tenta um golpe com um grupo de soldados e chegam a tomar a rádio nacional. O regime os vence e executa. Seus corpos ficam expostos em frente ao prédio da rádio. Dois anos depois, após disputas internas no partido e greves estudantis contra as condições de ensino em novembro de 1971, Ange Diawara tentará um novo golpe em 22 de fevereiro de 1972, no que ficou conhecido como M22 (Movimento do 22), sendo dessa vez mais bem sucedido no sentido de receber apoio. O movimento foi repellido da capital e se estabeleceu em Goma Tse-Tse, sendo chamado de Guerrilha ou Rebelião de Diawara. Os rebeldes conseguiram resistir na região de difícil acesso até abril de 1973 quando foram derrotados. O corpo de Diawara foi levado em cortejo por Brazzaville, esquartejado e exibido publicamente.

---

*crois que monsieur Senghor a combattu le racisme sous toutes ses formes. C'est en cela que je lui dois du respect. [...]*

<sup>10</sup> *Dans cette horrible musique où malheureusement une noire vaut deux blanches, ne serait-ce que parce que je suis une noire, je ne peux pas jouer l'As des trèfles contre monsieur Senghor. Mais par souci de la règle, pour jouer l'As des coeurs, on attend son tour. [...]*

É na oposição a esse regime, que se estabiliza até 1977, que Sony foca inicialmente, colocando em cena sobretudo personagens que reproduzem sua experiência individual, escritores e professores, que se opõem ao regime e até se engajam na luta armada, associando a violência política à violência da escrita. Ele parece ter se sentido inspirado pelo movimento de Diawara.

Pondo em prática (e reelaborando) esse projeto de uma escrita “verdadeira” e corporal a partir de 1969, Sony aproveitará a oportunidade surgida na França com o *Concours Théâtral Interfricain* da Radio France Internationale (RFI) no qual ganhará alguns prêmios. O *Concours Théâtral Interfricain* surge em 1967 com o objetivo de estimular a produção teatral africana em um quadro de cooperação cultural. As peças selecionadas passavam por um júri e além do prêmio em dinheiro havia a possibilidade de publicação, de transmissão radiofônica pela RFI e de residências de escrita na França. (DUCOURNAU, 2017, p. 207; GAHUNGU, 2019, p. 139-143)

O concurso foi criticado na época como um processo neocolonial disfarçado de cooperação e como paternalista, apesar de também ter sido elaborado a partir de uma demanda de emissoras da África a do Índico (DUCOURNAU, 2017, p. 207), e parece ter sido visto com certo desconforto por Sony. As contradições de sua participação são explicitadas por Gahungu (2019, p. 144-145): tratava-se de aceitar as normas do concurso a fim de ganhar prêmios, visibilidade e legitimidade como autor, mas sem se dobrar e abrir mão de suas idiossincrasias. Mas como escrever uma anti-literatura com o propósito de ganhar prêmios? E ainda na França, país estrangeiro e antiga metrópole?

Entre 1969 e 1974 ele envia peças todos os anos relativamente diferentes entre si, mais ou menos lidando com o contexto político de seu país de repressão política. Os títulos são os seguintes: *Monsieur Tout-Court* (1969), *Marie Samar* (1970), *Le Bombardé* (1971), *Le ventre* (1972), *Conscience de tracteur* (1973) e *La Gueule de recharge* (1974). Em 1975 ele não participou devido a uma crise criativa e à má recepção da peça anterior. A singularidade de suas peças em relação às dos demais participantes é ressaltada por Gahungu (2019, p. 145-147).

As quatro primeiras peças permaneceram em manuscrito e utilizam diferentes pseudônimos: Sony-Ciano Soyinka, Sony Tendra, Marcel Sony, como se o autor buscasse ainda uma identidade. Essa busca condiz também com sua ânsia de nomear o mundo que ele expressa como a tarefa do poeta e do escritor (TANSI, 2015a). Quer

dizer, ele buscou nomear a si mesmo também. Vale a pena abrir um parêntese para tratar da questão dos pseudônimos no início da carreira e daquele que será finalmente definido.

O autor explica em entrevista de 1993 que ainda na época do colégio procurava ler autores com o mesmo nome que o seu por curiosidade o que demonstra sua preocupação precoce com o tópico dos nomes:

Eu tentava ler procurando um pouco se havia um parentesco em algum lugar. Porque no fundo, entre nós, os nomes próprios não querem dizer nada. ‘Marcel’, a gente não sabe o que quer dizer, ‘Sony’ eu sei o que quer dizer, ‘Labou’ eu sei o que quer dizer, mas Marcel, eu não sabia.<sup>11</sup> (MAGNIER, 2005, p. 50)

O comentário parece implicar que o nome *Sony* remete a sua família, cujo nome é anteposto ao próprio como sinal de filiação, da mesma forma que o poeta Gérard-Félix Tchicaya tomou a inversão do seu para criar Tchicaya U Tam’si. Nesse sentido, a família é mais conhecida que o indivíduo, daí a afirmação de que “[...] entre nós (isto é, na cultura congoleza) os nomes próprios não querem dizer nada”. O *Labou* por sua vez teria origem no desejo do autor de escrever a partir da verdade suja do mundo, a lama (*la boue*, em francês) como o autor sugere em carta de 3 de outubro de 1974.

Gahungu (2019, p. 31-34) chega ao número de nove pseudônimos no período entre 1967 e 1975. A primeira aparição da forma definitiva teria sido em 1973 com o envio da peça *Conscience de Tracteur* para o *Concours Théâtral Interafricain* mas a fluidez continua até dois anos depois. Ela analisa os motivos para a busca de um pseudônimo em quatro linhas gerais.

A primeira seria o contexto político autoritário e repressivo da República Popular do Congo, com censura, prisões e exílio de escritores: em 1971, Guy Menga se exila na França após se recusar a modificar a peça *La marmite de Koka-Mbala* durante uma apresentação, Sylvain Bemba (que se tornaria grande amigo de Sony) vai a julgamento político em 1973 acusado de simpatia ou participação em um complô e Jean-Pierre Makouta Mboukou se exila na França em 1975 por censuras e perseguição por seu romance antimarxista *En quête de la liberté*, por exemplo. A adoção de pseudônimos não era incomum na época para escapar à censura e o próprio Sylvain Bemba chegou a usar cinco diferentes em suas publicações.

---

<sup>11</sup> *J’essayais de lire, en recherchant un peu s’il y avait une parenté quelque part. Parce qu’au fond, chez nous, les prénoms ne veulent rien dire. « Marcel », on ne sait pas ce que ça veut dire, « Sony » je sais ce que ça veut dire, « Labou » je sais ce que ça veut dire, mais « Marcel » je ne savais pas.*

Uma segunda possibilidade é o desejo de esconder o sobrenome *Ntsoni* que em kikongo significaria “vergonha” o que indicaria ter sido ele um filho indesejado. Essa origem do nome é contestada pelo autor e Gahungu nota que *Ntsoni* continua soando em Sony (2019, p. 32). Outra possibilidade é a de uma mudança identitária, a busca de uma nova identidade, a de escritor, que condiz com o caráter autorreflexivo de seus primeiros textos (GAHUNGU, 2019, p. 31) cheios de personagens escritores.

Finalmente, podemos assumir a ideia de que o autor visava a ser criador de si mesmo, como atestam seus escritos posteriores sobre a “tarefa do poeta”. A escrita é uma possibilidade de criar uma persona livre sob influência de seu imaginário literário. Livre do contexto político sufocante do Congo na época e das obrigações e demandas cotidianas do ofício de professor, vistas como refreando suas possibilidades como escritor.

No caso de Sony-Ciano Soyinka podemos pensar que há um afastamento do prenome francês e uma aproximação com um autor admirado: Wole Soyinka, que Sony teria lido poucos anos antes durante sua formação no curso Normal Superior e que, com sua prisão na Nigéria em 1967, se tornaria um modelo de escritor engajado na resistência aos arbítrios de ditaduras (GAHUNGU, 2019, p. 34). Sobre ele, o escritor congolês diria anos mais tarde, após o recebimento do prêmio Nobel pelo nigeriano em 1986:

Soyinka é um militante. Ele militou para que existam espaços de direito e liberdade. Nós estamos do mesmo lado. No plano literário, é um escritor muito importante. Quando somos jogadores de futebol na França queremos ser Platini. Quando somos um escritor africano, queremos ser Soyinka.<sup>12</sup> (MAGNIER, 2014, p. 95-96)

É de se notar a referência à liberdade no trecho. Ao escolher esse pseudônimo é como se o autor se filiasse a uma família de espíritos livres, liberdade que ele se dá mais e mais na sua criação artística e na sua participação política, as quais ele nunca chegou a separar.

Sua primeira peça, então, *Monsieur Tout-Court*, foi enviada para o *Concours Théâtral Interafricain* ainda do Congo em 1969. Ela não ficou entre as premiadas, mas foi transmitida pelo rádio e com ela Sony entraria em contato com Françoise Ligier, uma das organizadoras do concurso. A partir de então, Sony começa a tecer uma rede de

---

<sup>12</sup> *Soyinka est un militant. Il a milité pour qu'il existe des espaces de droit et de liberté. Nous sommes du même côté. Sur le plan littéraire, c'est un écrivain très important. Quand on est footballeur en France, on veut être Platini. Quand on est écrivain africain, on veut être Soyinka.*

contatos para si no mundo literário e das publicações, sendo que através de Ligier alguns de seus poemas chegariam ao jornalista literário José Pivin, que teria gostado deles e se interessado pelo jovem autor. Segundo Martin-Granel (2017), Pivin pode ser considerado como o primeiro dos três “pais poéticos” ou “pais substitutos” de Sony, relação que não foi correspondida, como é possível observar em sua correspondência. Os outros dois seriam o poeta congolês Tchicaya U Tam’si, que ele conhece em 1977 e de quem se torna amigo, e o poeta brasileiro Thiago de Mello, com quem se encontra em 1983 na UNESCO em Paris e com quem também tenta estabelecer uma relação que não se concretiza.<sup>13</sup> O contato com os Pivin e Ligier é importante, pois passariam a servir como correspondentes e conselheiros literários do autor, recebendo-o em sua primeira viagem à França em agosto 1973.

O relativo fracasso dessa sua primeira tentativa no concurso levou a uma mudança do tema no ano seguinte para algo mais tradicional na forma. *Marie Samar* de 1970 envolve intrigas “palacianas” e amores entre os jovens Clara e Patrice. Já as peças dos três anos seguintes 1971-1973 (*Le bombardé*, *Le ventre* e *Conscience de Tracteur*) envolvem pitadas de ficção científica que também podem ser vistas em trabalhos futuros. Como se vê, o autor procurava criar suas peças entre as exigências do concurso, as observações de sua amiga Françoise Ligier e seu universo próprio, resultando em obras sempre diferentes entre si e em relação às demais enviadas para o concurso.

*Conscience de Tracteur* recebeu finalmente o segundo prêmio do concurso de 1973 e um evento foi organizado no *Institut Culturel Français* de Brazzaville em reconhecimento ao autor em julho de 1974. Pode ter sido aí que se deu o primeiro contato entre Sony e o também escritor congolês Sylvain Bemba, por intermédio do sobrinho do segundo, Basile Bemba, que teria conhecido Sony em Paris (GAHUNGU, 2019, p. 136), estabelecendo amizade definitiva e que duraria por toda a vida de ambos.

Nesse mesmo ano Sony faz a dita primeira viagem à França, passando uma temporada de verão entre agosto e outubro a convite de Françoise Ligier e José Pivin em um projeto que levava um escritor estrangeiro para a França ao mesmo tempo em que levava um francês para o exterior para ver as reações de alguém que nunca tivesse estado em outro país. José Pivin também organizava à época um programa de rádio

---

<sup>13</sup> Sony tentou se corresponder através de cartas com Pivin e Thiago de Mello, mas não obteve resposta.

chamado *À la poursuite des Maillots noirs* do qual Sony participaria em alguns episódios.

A viagem o marcou muito e anos depois Sony rememora com muito humor suas “aventuras” de 1973 na França. Ele reclama do frio que fazia em setembro, visitou Versalhes e se decepcionou com o tamanho do rio Sena porque usavam a mesma palavra em francês para descrever o rio Congo.

Nós fomos de Paris a Rouen pelo Sena. [...] E depois a gente voltou para Paris e eles me perguntaram: “O que você quer visitar agora?” Então eu disse: “Eu gostaria de ver Versalhes e depois o Sena”. Porque no ensino fundamental, a gente aprendia a geografia da França através de canções: “O Ródano, o Garona e o Loire, o Reno e o Sena banham toda a França, são nossos grandes rios franceses.” Então eu quis ver o “grande rio francês”, mas me disseram: “Mas esse é o Sena!” Eu fiquei decepcionado, porque eu pensava que era maior que o Congo!<sup>14</sup> (MAGNIER, 2005, p. 52)

Durante sua estada na França o autor afirma ter buscado editores para seus poemas, mas ter recebido sempre a resposta de que poesia não vendia e que ele buscasse escrever romances. Até então ele havia conseguido a publicação de apenas seis poemas em 1973 em uma coletânea organizada pelo poeta mauriciano Édouard Maunick, chamada *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*. Sony havia preparado uma seleção de seus versos para mostrar aos editores em busca de publicação e conseguiu entrar em contato com Léopold Sédar Senghor para um possível prefácio, mas nem o prefácio nem a publicação saíram. Gahungu dá como razão para esse desinteresse pela poesia de Sony, uma coincidência negativa: no momento em que ele tenta entrar no mercado com seus poemas a voga da poesia africana e da *Négritude* que existira até então está se retraindo e há uma mudança editorial em direção ao romance: “É no momento mesmo em que a *Négritude* perde fôlego e arrasta, em seu caminho, um refluxo da poesia africana, que o poeta tenta entrar em cena.” (GAHUNGU, 2019, p. 161). De fato, o percurso autoral de Sony condiz com o quadro coletivo mais amplo do mercado editorial na África, conforme sintetizado por Ducournau (2017, p. 96):

São muitos os escritores originários da África que continuam a fazer dos poemas suas primeiras armas literárias, às vezes escritos na infância ou adolescência sem que resultem necessariamente em publicação. Até o fim dos anos 1970 é também pela poesia ou, mais pontualmente, pelo teatro que a maioria deles começa uma carreira editorial. A partir dos anos 1980 a maior

---

<sup>14</sup> *Nous sommes partis de Paris à Rouen sur la Seine [...] Et puis, on est revenus à Paris et ils m'ont demandé : « Qu'est-ce que tu veux visiter maintenant ? » Alors j'ai dit : « Il faut que je voie Versailles et puis la Seine ». Parce qu'au cours moyen, on apprenait la géographie de la France par des chansons : « Le Rhône, la Garonne et la Loire, le Rhin et la Seine arrossant toute la France, ce sont nos grands fleuves français ». Alors j'ai voulu voir « le grand fleuve français », mais on m'a dit : « Mais c'est ça la seine ! » J'ai été déçu, parce que je pensais que c'était plus grand que le Congo !*

parte dos novos ingressantes em literatura escolhe o romance. Nesse período de transição, mais e mais autores à vista entre os que estreamam pelo teatro, poesia ou conto, se põem a investir no formato romanesco.<sup>15</sup>

Esse é justamente o caso de Sony Labou Tansi. Ducournau propõe ainda que essa passagem da poesia ao romance levou a inovações formais nesse gênero na África, o que também condiz com a proposta de Sony. Enredado nesse contexto e frustrado com a falta de publicação, o autor aceita o conselho dos editores de se voltar para o romance, sem contudo deixar de lado os outros gêneros. Suas primeiras tentativas nesse domínio o conduziram à crise criativa de seu projeto literário entre 1974 e 1976: sua poesia não era lida nem publicada; sua intenção de criticar o sistema político entrou em choque com o aspecto literário dos romances em favor do aspecto político; seus romances acabavam por se tornar panfletos ou discursos políticos ainda que na boca das personagens.

Em um meio repressivo, com prisões e exílios de autores, que se acumulam entre 1970 e 1976 durante o governo de Marien Ngouabi, criticar os governantes e apostar em uma arte “enraivada” (*enragé*), como queria o autor, seria perigoso. Após retornar da França, já no ano seguinte de 1974, Sony estabeleceria amizade com o escritor Sylvain Bemba que estivera preso no ano anterior acusado de participar ou simpatizar com o M22, movimento de oposição armada desmantelado por Marien Ngouabi, como vimos. Quando se conheceram, Bemba já era um escritor e jornalista reconhecido e havia ganhado o primeiro prêmio do *Concours Théâtral Interafricain* de 1969 com a peça *L'enfer, c'est Orféo*. Bemba era ainda idealizador da *Phratrie*, uma rede de cooperação, conselhos e troca de manuscritos e livros entre autores congolese. Nada disso evitou que, ostracizado e visto com desconfiança pelo Partido Congolês do Trabalho, ele fosse rebaixado do cargo de ministro para o de bibliotecário da Universidade Marien Ngouabi de Brazzaville como “castigo”.

O chamado “Caso Sony” é um outro exemplo que pode ter levado a um retraimento no desejo de Sony de “explodir” o governo através de sua arte. Ele narra

---

<sup>15</sup> *Les écrivains originaires d'Afrique sont nombreux à continuer à faire leurs premières armes littéraires par des poèmes, parfois écrits dans l'enfance ou l'adolescence, sans qu'ils débouchent nécessairement sur des publications. Jusqu'à la fin des années 1970, c'est aussi par la poésie ou, plus ponctuellement, par le théâtre que la plupart d'entre eux entament une carrière éditoriale. À partir des années 1980, la plus grande part des nouveaux entrants en littérature choisit le roman. Dans cette période de transition, de plus en plus d'auteurs en vue, parmi ceux qui ont débuté par du théâtre, de la poésie ou du conte, se mettent aussi à investir le format romanesque.*

esse caso em duas cartas de 14 e 15 de fevereiro de 1974 a José Pivin e Françoise Ligier e algumas dos meses seguintes, das quais apresentamos a segunda:

Lab'ou Tansi Sony

15 de fevereiro de 1974

Françoise

O amigo Sony. Ainda a prisão provavelmente. E desta vez eles trançaram coisas mais sérias do que uma história de menor. Me encarregaram gentilmente de animar a noite recreativa por ocasião da instauração de uma outra forma de pipi<sup>16</sup> que eles chamam de poder popular nas regiões. Meu grupo teatral “Les Étonnants Bleus” e eu criamos quadros de *O Aventureiro* e do Burguês GHomem, e mais umas coisas minhas, com poemas lidos e em mímica. O primeiro poema Tonnere de Noms, em que eu dei a cada um dos meus 32 atores (todos alunos) um nome de herói assassinado por sua necessidade de justiça. Eu tive o descuido de pensar que Lincoln era um grande homem, assim como Gandhi e Jesus de Nazaré. Os grandes responsáveis do partido que estavam na sala proclamaram a interrupção imediata da representação. Eu estava indignado e pela primeira vez na minha vida eu falei. Como queriam substituir meus atores por um filme “chinês em guerra contra os japoneses” eu pedi a minha trupe que esvaziasse a sala. E houve partidários da minha posição, os que têm mais-que-chinês. [sic]<sup>17</sup> (Eu sou infelizmente amigo de muita gente.) Nós tomamos a rua para voltar pra minha casa, todos. A Land-Rover dos delegados do Partido tomou a mesma rua. Meus companheiros não tiveram tempo de abrir a rua para o Partido, quero dizer aos seus delegados. E como há agitações estudantis no país, me acusam de tudo: emboscada aos membros do partido, incitação à agitação, e patati patata. Parece até mesmo que telefonaram na mesma noite ao Comitê Central do partido congolês do trabalho. Fizeram investigações sobre meu passado político (eu jamais terei um, felizmente). Porque eu só posso fazer política sup. [sic] Está vendo. Eu me tornei então o Caso Sony. Um pouco mais que uma história de menor corrompido. Eu não fui preso ainda mas pode acontecer. [...]<sup>18</sup> (TANSI, 2005, p. 114-115).

<sup>16</sup> Em carta a José Pivin de 8 de março de 1974 ele explica que “Eu chamo de pipi a política. É mais estético” (TANSI, 2005, p. 39).

<sup>17</sup> Não foi possível determinar a que Sony se refere exatamente aqui ou em seguida.

<sup>18</sup> *Lab'ou Tansi Sony*

15 février 1974

Françoise

*L'ami Sony. Encore la tôle sans doute. Et cette fois-ci ils ont tressé des trucs plus sérieux qu'une histoire de mineure. On m'a gentiment chargé d'animer la soirée récréative à l'occasion de l'instauration d'une autre forme de pipi qu'ils appellent pouvoir populaire dans les régions. Mon groupe théâtral « Les Étonnants Bleus » et moi avons créé des tableaux de l'Avare et du Bourgeois GHomme, plus des trucs à moi, avec des poèmes lus et mimés. Le premier poème : Tonnerre de Noms, où j'ai donné à chacun de mes 32 acteurs (élèves tous) un nom de héros assassiné pour son besoin de justice. J'ai eu la maladresse de penser que Lincoln était un grand homme, ainsi que Gandhi et Jésus de Nazareth. Les grands responsables du parti qui étaient dans la salle ont proclamé l'arrêt immédiat de la représentation. J'en étais indigné et pour la première fois de ma vie j'ai parlé. Comme on voulait remplacer mes acteurs par un film « chinois en guerre contre les japonais j'ai demandé à ma troupe de vider la salle. Et il y a eu des partisans à ma position, ceux qui ont du plus-que-chinois. (Je suis malheureusement l'ami de trop de monde.) Nous avons emprunté la grande rue pour rentrer chez moi, tous. La Land-Rover des délégués du Parti a emprunté la même rue. Mes copains n'ont pas eu le temps de céder la rue au Parti, je veux dire à ses délégués. Et comme il y a des remous étudiantins dans le pays, on m'accuse de tout : embuscade aux membres du parti, incitation aux troubles, et patati patata. Paraîtrait même qu'on aurait téléphoné la nuit même au Comité Central du parti congolais du travail. On a fait des enquêtes sur mon passé politique (je n'en aurai jamais heureusement). Parce que je ne pourrais faire que de la politique sup. Tu vois. Je deviens donc L'affaire Sony. Un peu plus qu'une histoire de mineure détournée. Je ne suis pas encore arrêté mais ça peut venir. [...]*

O caso parece menor no contexto congolês de penas de morte e execuções de opositores em grande número, mas foi muito significativo para Sony, deixando-o com um misto de orgulho e medo. Ele conta na sequência em uma carta de 16 de março a José Pivin que um amigo do Partido lhe teria mesmo indicado que evitasse seguir pelo caminho do “contrabando ideológico” pois isso daria ao governo o *droit* de matá-lo (TANSI, 2005, p. 43)

Sony Labou Tansi deseja fazer uma arte (incluindo um teatro) enraivada ou resistencialista em referência à arte engajada e ao Existencialismo tão em voga à época. Gahungu (2019, p. 166-169) explica que a palavra “enraivado” surge e se desenvolve entre dois romances do período de virada de 1974, quando, após sua viagem à França, o autor decide investir no gênero romance para publicação deixando de lado a poesia. Esses romances são *Remboursez l'honneur* (1973?) e *La raison, le pouvoir et le béret* (1974?).

O autor se volta para a exploração da política contemporânea de seu país que ele desejava criticar ao ponto de os aspectos documental, jornalístico e ensaístico sobreporem o lado romanesco da obra e, devido à censura e repressão, conduzirem o autor a um caminho com apenas três saídas: a prisão, o exílio ou a morte. A autora diz ainda que:

O romance enraivado corresponde a uma ação dupla: inventar um universo que abriria outros caminhos além dos das escritas negras, uma forma literária na qual a raiva, impossível no seio do espaço público, encontraria um canal, e captar a atenção das editoras.<sup>19</sup> (GAHUNGU, 2019, p. 167).

Por ser um autor que tinha o desejo de ser publicado, ele usa a raiva na sua literatura ao mesmo tempo que tenta abrir novos caminhos para si mesmo, diferentes do trilhado pela *Négritude* e por Sartre, duas de suas referências no período.

Na mesma época, surge também a ideia de um *resistencialismo* como uma resposta ética a tudo que é percebido como problemático no mundo e que caberia ao autor discutir (e porventura corrigir) através de sua arte e cada vez de maneira mais importante e paralelamente através de seus ensaios e prefácios. Segundo a definição de sua biógrafa e analista “O escritor ambiciona inventar uma ética do retruque: reação a tudo que ele condena - covardia, hipocrisia, miséria cultural, dependência -, ela é uma

---

<sup>19</sup> *Le roman enragé correspond à une démarche double: inventer un univers qui fraierait d'autres chemins que les écritures noires, une forme littéraire dans laquelle l'enragement, impossible au sein de la cité, trouverait un canal, et capter l'attention des maisons d'édition.*

denúncia dos imperialismos, uma crítica do recuo sobre uma africanidade barata, e uma condenação do materialismo.”<sup>20</sup> (GAHUNGU, 2019, p. 222).

No que diz respeito às relações entre teatro e política, Jean-Pierre Ryngaert nos dá como exemplos de teatro engajado aqueles dos anos 40 e 50 na França, que têm como características participar dos debates da época e lidar com as urgentes questões atuais do pós-guerra na França, sendo criticados por ele pois “levam à cena debates de ideias, mas em formas dramáticas que não inovam.” (RYNGAERT, 2013 [1993], p. 42) Ele dá como exemplos entre outros, as peças *Le malentendu* (1943) de Camus, *Antigone* (1944) de Jean Anouilh ou *Huis clos* (1944) de Sartre. O teatro de Bertolt Brecht também é visto como engajado pelo mesmo autor ao tratar da sua redescoberta na França nos anos 1950 e em oposição ao Teatro do Absurdo, que não lidaria diretamente com política (o que é contestado por Eugène Ionesco como uma visão simplista das relações entre arte e política). O teatro de Brecht pretendia engajar o espectador na luta política ou conscientizá-lo desenvolvendo seu senso crítico.

De um ponto de vista geral, Muriel Plana (2014, p. 35-40) analisa as relações entre teatro e política e diferencia quatro modelos classificatórios: teatro de tese, engajado, militante e político. Deixando de lado o teatro de tese e o militante, os modelos que poderiam interessar aqui são o engajado e o político.

Para a autora, o teatro engajado segue a tradição do Iluminismo baseada na individualidade da criação. Nele, o autor expõe suas ideias e filosofia próprias de maneira clara e transparente em uma obra cuja forma expressa sua liberdade e criatividade, ainda que limitada pelo sistema artístico existente em um dado momento. Do outro lado, isto é, na recepção, o público também é livre para receber e criticar a obra. Não é de surpreender que esse modelo corresponda de muito perto ao de Sony, uma vez que Plana o desenvolve a partir da obra *O que é literatura* de Sartre, uma referência para o autor congolês. Outros autores ainda dessa tradição seriam Voltaire, Hugo e Camus.

O outro modelo, o do teatro político, para ela é o mais aberto. O teatro se tornaria o local de encontro entre os questionamentos e reflexões políticos do autor e do espectador sobre o estado do mundo. A obra seria um processo em que não se busca

---

<sup>20</sup> *L'écrivain ambitionne d'inventer une éthique de la riposte: réaction à tout ce qu'il condamne - lâcheté, hypocrisie, misère culturelle, dépendance -, elle est une dénonciation des impérialismes, une critique du repli sur une africanité de carton-pâte, et une condamnation du matérialisme.*

necessariamente uma síntese dialética e uma superação dos questionamentos, mas os próprios questionamentos. Seus exemplos seriam Piscator, Meyerhold, Brecht, entre outros. Essa sua definição mais estrita de teatro político condiz com a de Olivier Neveux que pretende que ele seja “uma coisa rara” (NEVEUX, 2007, p. 261-267). Em um texto posterior, o mesmo autor intenta limitar o conceito de político ao daquilo que gera conflito, não conciliação. Ele fustiga, como antipolítica, uma concepção do político que não passe pela transformação do sistema capitalista global, não sendo esse o caminho seguido por Sony.

A ideia de um teatro enraivado e resistencialista faz também referência a um grupo de autores, conforme Gahungu (2019), dentre os quais o já citado Jean-Paul Sartre que propõe uma literatura engajada no prefácio do primeiro número de sua revista do pós-guerra *Les temps modernes* e em seu texto *O que é literatura*. A vida do autor francês também serve como espelho em sua luta contra as tantas guerras a partir de meados do século XX (Coreia, Vietnã, Argélia e outras) e de seu envolvimento com questões políticas em geral (como as descolonizações, o racismo, o antissemitismo e as relações árabe-israelenses), além de ser referência e padrinho literário no período. Sartre escreve os prefácios da obra de Aimé Césaire, *Orphée Noir* (1948) e Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas* (1952), autores que também vão inspirar ou provocar Sony. O primeiro (junto com Léopold Sédar Senghor) como poeta e intelectual, além de representante político e o segundo com sua luta na Guerra da Argélia. Por fim, uma figura citada por Sony é a de Voltaire, não em referência ao jovem libertino, mas como o combatente de injustiças no final da vida.

Trata-se de um teatro fundamentalmente engajado e como seu similar francês de décadas antes, conforme Ryngaert, ele lida com problemas contemporâneos e se propõe ao debate. É também de resistência (resistencialista) ou revolta, mas contra o quê? Em primeiro lugar, contra as condições materiais de sua própria produção na África sem nenhum apoio. Em seguida, de um ponto de vista subjetivo, de revolta contra passado, presente e futuro do continente e a modernidade, de protesto contra injustiças, a violência e absurdos da sociedade. É um teatro de acusação. Seu tom geral é o de um dedo apontado contra os responsáveis pelos males do mundo. A falta de apoio é frisada pelo autor em sua entrevista de 1990:

É preciso dizer que na África, de maneira geral, a arte que nós praticamos é considerada como um ato subversivo. Os teatros de incensamento recebem

algumas subvenções, mas os grupos mais ativos (Didiga, Koteba, Ki-Yi, Rocado) não recebem nenhuma subvenção dos poderes públicos africanos, que apoiam sem reserva o futebol. Nós fazemos um teatro de resistência. Nós temos públicos entusiastas mas que não têm os meios de pagar. As salas não existem. Nós lutamos para fazer nossa arte e encontrar lugares para ela. É quase uma guerra.<sup>21</sup> (MAGNIER, 2005, p. 73).

Nem o poder público nem os espectadores financiam o teatro. O primeiro pelo seu conteúdo político-ideológico contrário aos próprios interesses, e os espectadores por falta de condições financeiras, o que conduz necessariamente a arte e o teatro a serem feitos por amadores, no sentido dos que amam aquilo que fazem, mas também que lutam e resistem.

Em se tratando da biografia do dramaturgo é preciso ressaltar a importância da política pois o autor havia se posicionado contra o Partido Comunista Congolês bem como contra o presidente Marien Ngouabi e após a queda de seu sucessor Denis Sassou Nguesso (que governou entre 1979 e 1990), Sony é eleito em 1992 deputado em Brazzaville e se envolve pessoalmente na política. Contudo, sua visão da participação política era mais ampla e ao ser perguntado sobre isso respondeu que:

Não sei como acontece na França, eu vou lá muito raramente, mas as pessoas se tornaram tão preguiçosas que elas confiam apenas nos políticos. Elas entregam tudo aos políticos: ‘Eles vão fazer tudo por nós!’. Isso não é verdade e seria grave! [...]. Não posso confiar a um outro o que me pertence. É preciso, eu acho, se interessar por tudo. É nesse sentido que me engajei no nível político [...] não são os políticos que vão consertar o mundo, nem os cientistas. Somos todos nós! ou então nada se acertará.<sup>22</sup> (MAGNIER, 2005, p. 65-66).

Ou seja ele defende uma participação política no nível cotidiano, uma micropolítica, em que os cidadãos ajam pessoalmente para modificar o seu contexto. Talvez a sua desconfiança possa ser vista como uma resposta ao perigo da ação política durante ditaduras como aquelas sob as quais passou boa parte da vida ou a uma decepção com os resultados negativos dos governos pós-coloniais.

---

<sup>21</sup> *Il faut dire qu'en Afrique, de manière générale, l'art que nous pratiquons est considéré comme un acte subversif. Les théâtres d'encensement ont quelques subventions, mais les groupes les plus performants (Didiga, Koteba, Ki-Yi, Rocado) n'ont aucune subvention des pouvoirs publics africains, qui appuient sans réserve le football. Nous faisons un théâtre de résistance. Nous avons des publics enthousiastes mais qui n'ont pas les moyens de payer. Les salles n'existent pas. Nous nous battons pour faire notre art et lui trouver des lieux. C'est presque une guerre.*

<sup>22</sup> *Je ne sais pas comment ça se passe en France, j'y viens rarement, mais les gens sont devenus tellement paresseux qu'ils ne se confient plus qu'aux hommes politiques. Ils confient tout aux hommes publics: "ils vont faire tout pour nous!" Ce n'est pas vrai, ça serait grave, ça! Je ne peux pas confier à quelqu'un d'autre ce qui m'appartient. Il faut, je crois, être touche-à-tout. C'est dans ce sens-là que je me suis engagé au niveau politique [...] ce ne sont pas les politiques qui vont arranger le monde, ni les scientifiques. C'est nous tous! Ou alors ça ne s'arrangera pas.*

Dividido entre uma arte calcada diretamente na realidade correndo o risco de ser silenciado e a obra “desengajada”, o autor entrou em crise para a qual podem ter contribuído também a não publicação de seus poemas e a má recepção da peça *La gueule de rechange* enviada para o *Concours* de 74. Em carta a Ligier de 3 de outubro de 1974 ele se defende das críticas quanto uso de um “turbilhão de meias-palavras” sem dizer uma que seja verdadeira, de desprezo pelo outro e de personagens vazios (TANSI, 2005, p. 158-159).

A solução para esse impasse veio a duras penas e progressivamente a partir de 1974 como podemos acompanhar na sua correspondência e em Gahungu (2019) e levou as preocupações de Sony a novos patamares. Ele passou a descolar suas criações de si mesmo e da realidade congoleza mais imediata: se em seus romances iniciais os personagens principais são escritores e discutem literatura e política, a partir de *Ces hommes qui fatiguent les chiffres* a personagem principal, Ange Bassou, tem pouco em comum com o escritor, sendo um homem de meia idade, com conforto financeiro e que não se interessa por política.

Sony descobre o gosto por narrar e por incluir histórias dentro de histórias, ressaltando o romanesco de seus romances, o que leva ao nascimento do absurdo e do fantástico em suas narrativas. O autor passa literalmente a rasurar as referências reais dos livros para substituí-las por referências imaginárias. É pela proibição de falar tendo o desejo de fazê-lo que ele descobre o fantástico. O humor também começa a se manifestar na sua obra, como consequência da pressão reprimida, como uma válvula de escape.

Gahungu atribui a primazia de várias dessas mudanças ao teatro e à participação do autor no concurso da RFI. O riso e a sátira do real para escapar do governo, por exemplo, acontecem primeiro no teatro e são progressivamente enfatizados entre *Marie Samar* (1970) e *Le Ventre* (1972). Como em sua infância a literatura era um escape ao contexto escolar, também agora ela serve de fuga da opressão política. Da mesma forma as personagens heroicas e sem defeitos, sempre prontas ao sacrifício político, começam a ser desfeitas a partir do teatro e do fato de sua primeira peça, *Monsieur Tout-Court*, não ter recebido nenhum prêmio (GAHUNGU, 2019, p. 199) por ter como protagonista uma personagem assim e ter sido preterida por esse motivo conforme teria sido indicado por sua amiga Ligier.

O projeto inicial do autor de unir os gêneros literários nas suas produções, de maneira a chocar o meio literário com sua obra e destacar-se de outros escritores, também começa a ser repensado durante os anos de sua crise e ele passa a adequar mais suas produções às expectativas de recepção do público, mantendo seus escritos em três frentes separadas: a poesia, o teatro e o romance. Ele começou a desenvolver, além disso, uma outra vertente, a do ensaio e dos textos teóricos e engajados (na forma de “cartas abertas” publicadas em jornais, por exemplo) agora presentes nos romances sob a forma de prefácios.

À força de seu envolvimento com suas trupes estudantis e da participação no concurso com o objetivo de ver suas obras montadas, transmitidas via rádio e publicadas, o autor passa a se dedicar aos aspectos mais dramaturgicos de seus textos e, segundo Gahungu (2019, p. 208-209), descobre uma nova potência da cena e das palavras quando adquirem corpo na figura dos atores. Os mais de dois anos de trabalho sobre o texto e para a cena renderam frutos na edição de 1976 do concurso da RFI com uma de suas peças mais conhecidas e analisadas, *Je soussigné cardiaque*, que foi bem recebida e se tornaria uma das primeiras a ser publicadas anos depois. Os ensaios e práticas com as trupes criaram uma nova paixão pelo teatro e fizeram até o autor questionar sua vocação para a poesia, como ele confessa em um P.S na já citada carta de 20 janeiro de 1976 para Ligier: “[...] P. S. Eu estou me apaixonando pelo teatro. Será essa a minha verdadeira especialidade? [...]”<sup>23</sup> (TANSI, 2005, p. 179).

A crise criativa de meados da década de 70 faz também começar a aflorar o “profeta” Sony Labou Tansi. Podemos entender que a falta de leitores e a impossibilidade de influir na atualidade política de seu tempo, somado a um desejo ardente e persistente de escrever, levaram o autor a substituir o contexto congolês mais imediato por preocupações éticas amplas e por um humanismo renovado. Sony vem ao mundo para anunciar verdades, lutar contra injustiças, denunciar os rumos da modernidade. O autor busca um outro destinatário, que poderíamos entender como o terceiro destinatário de que fala Mikhail Bakhtin no seu *Estética da criação verbal*. Para o autor russo, a procura pela responsividade é parte constitutiva da palavra humana, do enunciado, que sempre se dirige a alguém. Quando ele é pronunciado, está aberto a ir além do ouvinte e contexto imediatos, querendo sempre ir mais além, quando pode assumir a forma da palavra profética (BAKHTIN, 2011, p. 333).

---

<sup>23</sup> [...] P. S. *Je suis en train de tomber amoureux du théâtre. Serait-ce là ma véritable spécialité ? [...]*

Gahungu (2019, p. 211-217) também se deu conta do profetismo do autor, que ela chama de “afroprofetismo” e “kongoprofetismo” e ela atribui três fontes para esse aspecto de sua arte, uma literária, outra religiosa e uma terceira política. A primeira seria a influência da poesia visionária de Victor Hugo, Arthur Rimbaud e outros. A influência bíblica vem através dos profetas e principalmente do próprio Jesus Cristo, muito presente em seus poemas e ensaios e aparente inspiração de alguns protagonistas no teatro. Por fim, certa tradição de profetas no Congo, em especial, Beatriz do Congo ou Kimpa Vita (1684-1706) e Pierre André Grenard Matsoua ou Matswa (1899-1942) que se opuseram aos governos coloniais com o desenvolvimento de cultos milenaristas de inspiração cristã. Poderíamos ainda propor um quarto elemento que o conduz ao caminho de profeta: o contexto político da Guerra Fria, da ameaça de uma guerra nuclear e da ficção científica da época.

A mesma autora identifica os primeiros traços desse discurso no prefácio da obra poética *La Vie privée de Satan* (1971-1972?) e seguidos prefácios das obras na época dão continuidade a esse discurso que seria mantido pelo resto da vida do autor. Por essa altura, ele escreverá os romances *La Planète des signes* (1974) e *Riposter à sa gueule* e a peça *Je soussigné cardiaque* (1976). Ainda no prefácio da peça *Une vie en arbres et chars... bonds* de 1991 o autor escrevia ser “quase tarde demais para a sobrevivência da humanidade”. Ao mesmo tempo, vemos reflexos dessas ideias em sua obra literária.

A sua profecia consiste na ideia de que o desenvolvimento de tipo Ocidental-moderno estaria levando a humanidade e o mundo natural ao que chama de cosmocídio. Gahungu (2019, p. 216) ressalta tratar-se de um neologismo com visada universal e que às vezes se aproxima de um genocídio (nuclear?) de que os africanos seriam as primeiras vítimas.

Sony associa em seus textos o descaminho da modernidade à figura de René Descartes e com ele, uma racionalidade limitada, o tecnicismo científico, o controle sobre a natureza (ou certa concepção dela) e o outro não-europeu. Para se contrapor a isso, ele propõe inicialmente o que chama de “resistencialismo”, como visto, uma espécie de sátira e paralelo com o existencialismo de Jean-Paul Sartre. Mas progressivamente ele se dedicará a um humanismo renovado contrário a essencialismos muito fixos. Ele defenderá a necessidade de uma nova racionalidade, de um novo lugar para o homem nas naturezas (que chama assim mesmo, pelo plural) e a alteridade ao

ponto de em certo momento se autodeclarar “apóstolo da diferença” (TANSI, 2015a, p. 84)

A mensagem de Sony é também de defesa do amor contra essencialismos. Ele propõe um amor sem limites ao outro, ao ser humano e à humanidade como um todo como forma de combater a violência e o ódio, daí admitir as figuras de Martin Luther King e Jesus Cristo como referências e espelhos. Propõe a defesa da alteridade como remédio contra reivindicações identitárias muito fixas, como a de “autor africano”, e nacionalismos.

### 1.3. Limoges e a ação política direta (1977-1995)

Novo revés atinge o autor e o Congo em 1977. Em 18 de março, o presidente Marien Ngouabi, no poder desde 1968, foi assassinado em sua casa por uma rajada de balas de um único soldado, no que parece ter sido o ataque de um “lobo solitário”. As circunstâncias nunca foram esclarecidas, mas o ex-presidente Alphonse Massamba Débat foi tido imediatamente como suspeito (embora inocentado depois) e implicado, uma vez que havia se encontrado com Ngouabi alguns dias antes e haviam discutido sobre a renúncia desse devido à perda de apoio político e social. Na confusão que se seguiu ao tiroteio, Débat foi detido e morto na mesma noite do dia 18.

O acontecimento parece ter deixado Sony muito chocado, pois ele se sentia muito próximo do ex-presidente, de quem se diria “grande, grande amigo” posteriormente (MAGNIER, 2005, p. 53) e com o qual teria trabalhado em Boko, ambos como professores.

Sony Labou Tansi

CEG

Mindouli

BP 19

10 de abril de 77

Sony Labou Tansi

As coisas vieram, elas foram embora. Mas para nós resta esse vazio cósmico.

Eu prometi te escrever, mas durante esse tempo de Deus que nos submerge aqui, não tive cabeça para traçar uma única palavra que se me assemelhe. O que se passou aqui, se um escritor o tivesse imaginado, seria tomado por um louco. Uma pena! As coisas aconteceram. Foram coisas fortes, em um tempo mais forte que nós. Tem um cheiro de americanos nos fatos. O que é horrível é que tudo dá razão aos versos de Maunick que dizem “O que é um branco que me insulta ao lado de um negro que mata um outro negro?” Mas as coisas que aconteceram não se dizem em uma carta. Eu luto para ir. Se tudo der certo, nos falaremos. Eu encontrei o conselheiro cultural da Embaixada

que gosta de mim. Ele me prometeu lutar por uma bolsa. Preciso mudar de ares, de cabeça e de sangue. Porque tenho medo de acabar louco aqui. Você não pode imaginar pelo fato de que muitos elementos te faltam. E vista de longe, uma situação é sempre idiota. Você consegue os programas de rádio de Chancel<sup>24</sup>? Assim como alguns romances de autores sul-americanos como Carpentier, Borges e outros. Eu tenho muito a escrever agora. Mas com os riscos de revista e coisas do tipo, não posso traçar uma linha que não seja perigosa. É a dor que me conduz a crer na liberdade. Ela certamente existe. Mas os que a têm são tão ciumentos que não ousam compartilhar. *La Natte* está terminado. Eu queria encontrar alguma coisa pacífica para escrever, porque, mais que qualquer outra pessoa no mundo, preciso, tenho até direito à paz. Eu perdi coisas, pessoas, caminhos, esperança. Tudo é agora um problema de recomeçar. Mas de onde? Mas como? Mas por quê? O caminho, o único caminho que me resta, é Deus. E contudo, nessa história, me parece que foi Deus quem traiu. Foi ele que preferiu a ordem eterna ao diálogo eterno. A justiça está morta. A justiça foi assassinada, a menos que minha dor tenha cegado todos os caminhos. Ou talvez eu sou um simples analfabeto nas coisas do espírito. Contudo eu vejo com cem anos de antecedência. Talvez mil anos de antecedência. Te escrevo nesse momento de vazio, porque os amigos servem para se sentir forte e seguro, porque fazem uma parte de si. Sylvain também foi mortalmente abatido. Ele gostava muito da esperança. Ele gostava da paz. Eu te escreverei uma outra verdadeira carta, em uma outra verdadeira vez. Saudações a Édouard e Pivin. Minha mais sincera amizade para você  
SLTansi.<sup>25</sup> (TANSI, 2005, p. 196-197)

---

<sup>24</sup> Trata-se de Jacques Chancel, radialista francês que comandou o programa *Radioscopie*.

<sup>25</sup> *Sony Labou Tansi*

CEG

Mindouli

BP 19

10 avril 77

*Les choses sont venues, elles sont parties. Mais pour nous reste ce vide cosmique.*

*J'ai promis de t'écrire, mais pendant ce temps de Dieu qui nous submerge ici, je n'ai pas eu la tête de tracer un seul mot qui me ressemble. Ce qui s'est passé ici, si un écrivain l'avait imaginé, on le prendrait pour un fou. Hélas! Les choses ont eu lieu. C'étaient des trucs forts, dans un temps plus fort que nous. Il y a une odeur d'Américains dans les faits. Ce qui est horrible, c'est que tout donne raison aux vers de Maunick qui disent « Qu'est-ce qu'un blanc qui m'insulte à coté d'un Noir qui tue un autre noir ? ». Mais les choses qui se sont passées ne se disent pas dans une lettre. Je me bats pour venir. Si tout marche, on en parlera. J'ai vu le conseiller culturel de l'Ambassade qui m'aime bien. Il m'a promis de se battre pour une bourse. J'ai besoin de changer d'air, de tête et de sang. Parce que j'ai peur de finir fou ici. Tu ne peux pas imaginer du fait que beaucoup d'éléments te manquent. Et vue de loin, une situation est toujours idiote. Est-ce que tu peux m'avoir les radioscopies de Chancel ? Ainsi que quelques romans d'auteurs sud-américains comme Carpentier, Borges et autres. J'ai beaucoup à écrire maintenant. Mais avec les risques de fouille et consorts je ne peux pas tracer une ligne qui ne soit dangereuse. C'est la douleur qui m'emmène à croire en la liberté. Elle existe certainement. Mais ceux qui l'ont sont tellement jaloux qu'ils n'osent pas partager. *La Natte* est finie. Je voudrais trouver quelque chose de paisible à écrire, parce que, plus que personne d'autre au monde, j'ai besoin, j'ai même droit à la paix. J'ai perdu des choses, des gens, des chemins, de l'espoir. Tout est maintenant un problème de repartir. Mais d'où ? Mais comment ? Mais pour quoi. Le chemin, le seul chemin qui me reste, c'est Dieu. Et pourtant, dans cette histoire, il me semble que c'est Dieu qui a trahi. C'est lui qui a préféré l'ordre éternel au dialogue éternel. La justice est morte. La justice a été assassinée ; à moins que ma douleur n'ait aveuglé tous les chemins. Ou peut-être suis-je un simple analphabète dans les choses de l'esprit. Pourtant je vois cent ans devant moi. Peut-être mille ans devant. Je t'écris en ce moment de vide, parce que les amis, ça sert à être fort et sûr, parce que ça fait une partie de soi. Sylvain aussi a été moralement abattu. Il aimait bien l'espoir. Il aimait la paix. Je t'écrirai une autre vraie lettre, une autre vraie fois. Salut à Édouard et Pivin. Mes plus fortes amitiés pour toi.*

SLTansi

Nessa carta tão poética, Sony deixa apenas entrever o que aconteceu de maneira que fica difícil decifrá-la sem a compreensão do contexto, o que ele pode ter feito por medo das revistas e violação de correspondências. A carta indica que ele (e Sylvain Bemba) viam em Débat a “justiça”, a “esperança” e a “paz” e o assassinato o impressionou tanto que segundo observado em sua correspondência da época, ele se viu à beira da loucura em vários momentos, ao que podem ter se somado a solidão, o fracasso até então como autor e a insatisfação da vida de professor. Ele indica repetidamente querer deixar o país ou desistir da literatura. Vemos também um rastro de seu interesse nascente pelos escritores latino-americanos do chamado “realismo mágico”, ao que tudo indica, a partir de sugestões de Bemba e talvez de outros escritores da *Phratrie*, o citado círculo de trocas e discussões literárias desse.

Sony diz: “Eu tenho muito a escrever agora” e foi o que ele fez “vomitando” toda a situação e seus sentimentos negativos em dois romances segundo carta de 5 de abril de 1978: *La Vie et Demie* e *Machin la Hernie*. O primeiro seria publicado em 1979 e o segundo, em forma “abreviada”, para insatisfação do autor, sob o título de *L’État Honteux* em 1981, ambos pela editora *Le Seuil*, como veremos.

Além disso, e apesar dessa situação crítica, é nesse mesmo ano de 1977 que ele conhece o poeta Tchicaya U Tam’si e ambos logo se veriam como “irmãos” literários. Conforme explicado antes, Martin-Granel (2017) argumenta que o poeta seria um dos “pais poéticos” de Sony, encontro que foi feliz:

Sony Labou Tansi  
170 rue Franceville  
Ouénzé-B/ville  
30 de setembro [de 1977]

[...]

Você deve conhecer Tchicaya U-Tamsi? Eu escrevi para ele, depois lhe enviei uma coletânea *Le Pays Intérieur*. Ele celebrou isso. E está lutando para datilografar o texto para procurar um editor. A julgar por quatro de suas cartas em que ele diz que nos celebremos e que somos irmãos, ele é um cara sedutor. Eu gosto do que ele escreve. Tem estômago. Não como esses caras que escrevem como professores. Rimbaud não escrevia como um universitário: nisso ele é e continuará deslumbrante. Ele não escrevia nem mesmo como um músico, ele escrevia como um sangue, como um coração. É um exemplo único e enfeitiçante na literatura francesa. [...] <sup>26</sup> (TANSI, 2005, p. 212)

---

<sup>26</sup> Sony Labou Tansi  
170 rue Franceville  
Ouénzé-B/ville  
30 septembre [1977]  
[...]

Ducournau (2017, p. 297) e Gahungu (2019, p. 54; 159) enfatizam a singularidade do percurso do autor, então já consagrado, na África subsaariana. O pai de Tchicaya, Jean Félix-Tchicaya, era funcionário da administração colonial e deputado da África Equatorial Francesa e o havia levado quando criança para a França. À contragosto de seu pai, Tchicaya largou os estudos, passou por várias profissões braçais e a se dedicar ao jornalismo e começou a escrever poesia sob influência de Rimbaud. Seus três primeiros livros de poemas (*Le mauvais sang*, *Feu de brousse* e *À triche coeur*) tinham sido muito bem recebidos. Após a independência do Congo em 1960, ele voltou ao país para trabalhar com jornalismo. Seu quarto livro *Épitomé* de 1962 foi prefaciado por Senghor e recebeu o *Grand Prix de poésie* do Primeiro Festival Mundial de Artes Negras que aconteceu em Dakar, no Senegal, em abril de 1966. Sua relação com a *Négritude*, porém, seria tão ambígua quanto a de Sony. O autor trabalharia ainda na UNESCO, em Paris, posteriormente.

Devido a essa trajetória, Sony parece ter visto Tchicaya U Tam'si como um precursor e um espírito livre, um intelectual que mantém contato com a realidade local, mas viaja por outros lugares. Ele dirá:

Nós nos escrevemos durante muito tempo antes de nos vermos, em 1973, acho.<sup>27</sup> A gente se escreveu muito, e nessas cartas – eu as tenho – tem coisas extraordinárias. Ele estava na Unesco, em Paris, mas era o único dos intelectuais de sua geração que não estava em uma garagem, que esteve sempre livre! É isso que é magnífico. Muito humano, muito forte, muito verdadeiro!<sup>28</sup> (MAGNIER, 2005, p. 55)

A admiração era tanta que ele declara, na entrevista de 1993, ter o desejo de construir um espaço Tchicaya U Tam'si em Brazzaville, o que não chegou a se realizar. Tchicaya U Tam'si era também um autor livre de apego a um nacionalismo que Sony parece ver muitos anos depois como europeizado. Ele mesmo era um homem que se queria livre de nacionalidades e que falava dos países africanos como tendo sido

---

*Tu dois connaître Tchicaya U-Tamsi ? Je lui ai écrit, puis je lui ai envoyé un recueil Le Pays Intérieur. Il a fêté ça. Et il se bat à taper le texte pour chercher un éditeur. À en juger à quatre de ses lettres où il dit qu'on se fête et qu'on est frères, c'est un type séduisant. J'aime d'ailleurs ce qu'il écrit. Ç'a du ventre. Pas comme ces types qui écrivent comme des professeurs. Rimbaud n'écrivait pas comme un universitaire : en cela il est et restera éblouissant. Il n'écrivait même pas comme un musicien il écrivait comme un sang, comme un coeur. C'est un exemple unique et ensorcellant dans la littérature française. [...]*

<sup>27</sup> Como visto, trata-se de uma imprecisão de Sony, pois o encontro se deu em 1977.

<sup>28</sup> *On s'est écrit longtemps avant qu'on ne se voie, en 1973, je crois. On s'est écrit, beaucoup, et dans les lettres – je les ai – il y a des choses extraordinaires. Il était à l'Unesco, à Paris, mais c'est le seul des intellectuels de sa génération qui n'était pas dans un garage, qui était toujours libre ! C'est ça qui est magnifique. Très humain, très fort, très vrai !*

“fabricados em Berlim” (MAGNIER, 2005, p. 67), fazendo referência ao Congresso de Berlim de 1884-1885 que partilhou a África.

A partir daquele momento de angústia e ao contrário do que se poderia esperar, o autor se dedicou com mais afinco à escrita e conseguiu reunir material para três de seus maiores sucessos nos anos posteriores: a peça *La Parenthèse de sang*, escrita entre 1977 e 1978 e apresentada no *Concours* desse ano, e os romances *La Vie et demie* publicado em 1979 e *L'État honteux* ou *Machin la Hernie* de 1981 que marcariam o início da consagração do autor.

O contexto de 1977 também é importante na escrita do seu romance *La Vie e demie* primeiro publicado e talvez seu mais famoso. Ele conta que escreveu toda uma primeira versão do livro entre março e julho de 1977 e que a perdeu no trem em direção a Pointe-Noire. Com raiva ele o reescreveu e pediu ao conhecido escritor congolês Henri Lopes que o mandasse datilografar, após o que o enviou para as editoras *Harmattan* e *Le Seuil* que o publicou em 1979 com grande sucesso.

Nessa mesma época ele formará finalmente sua companhia de teatro, o *Rocado Zulu Théâtre* em Brazzaville para onde foi transferido, vindo de Pointe-Noire e onde reuniu sua antiga trupe escolar de Boko junto com Nicolas Bissi, Marie-Léontine Tsibinda e outros. Bissi (2015, p. 176-184) conta que participava do *Théâtre National Congolais* desde 1968 e se reunia com alguns amigos amantes de teatro na casa de seu tio em Brazzaville onde ensaiavam, formando o grupo *Moni-Mambou Théâtre* em 1977. Os ex-alunos de Sony entram em contato com ele ao ficarem sabendo de seu retorno para a capital no ano seguinte “a convite expresso de seus ‘veteranos’ [outros escritores] a quem repreend[iam] por deixar um tesouro vagar na savana”<sup>29</sup>. Durante os anos escolares Sony tinha instilado neles “o demônio que é o teatro”<sup>30</sup>.

Logo foi preciso trocar o nome do grupo pois a censura havia proibido a obra à qual ele fazia referência, *Les Aventures de Moni-Mambou* de Guy Menga. Tanto Bissi quanto Sony concordam que houve grande discussão quanto ao novo nome, com o primeiro querendo batizar a trupe de *Zulu* e o segundo de *rocade*, quando esse último sugeriu o nome definitivo *Rocado Zulu Théâtre*, que ele explica da seguinte forma:

<sup>29</sup> [...] sur invitation expresse de ses aînés Jean-Baptiste Tati-Loutard, Henri Lopes et Sylvain Bemba à qui on reproche de laisser un trésor traîner en brousse (BISSI, 2015, p. 173).

<sup>30</sup> [...] c'est lui qui a suscité en nous le démon qu'est le théâtre [...] (BISSI, 2015, p. 173).

Uma *rocada* é um desvio para chegar mais rápido, aparentemente. Na época nós estávamos em um país onde havia uma censura feroz. Não podíamos montar nada sem o “bom para divulgação” da censura. Mesmo quando a gente estava no interior, era preciso enviar o texto para a censura. Então a gente disse, “Rocado Zulu”. É um desvio para dizer as coisas!<sup>31</sup> (MAGNIER, 2005, p. 60).

A palavra “rocada”, de origem no movimento do roque no xadrez, também tem um sentido militar de trincheiras facilitando a movimentação em uma frente de batalha, sendo uma maneira metafórica de enfrentar e afrontar a censura. Inconscientemente ou não, anos depois, o criador do grupo dirá ver seu teatro como um “teatro de resistência”, um “ato subversivo” e “quase uma guerra” devido às dificuldades político-econômicas que encontra para manter o grupo de pé e em atividade na África (MAGNIER, 2005, p. 73).

Assim como Nicolas Bissi, Tsibinda e Gilbert-Ndunga Nsangata colocam o nascimento e desenvolvimento do grupo num contexto maior de “despertar” ou “anos de ouro” (NSANGATA, 2015, p. 190) do teatro na República do Congo. Tsibinda foi atriz no grupo e hoje é escritora, tendo fugido do país durante a guerra civil de 1999, se estabelecendo no Canadá. Ela diz que ao mesmo tempo em que se formava o *Rocado*, outros grupos surgiam, a *Troupe artistique Ngunga*, o *Théâtre de l'Éclair*, a *Troupe de l'Amitié* e o *Zola Théâtre* (TSIBINDA, 2015, p. 166).

O repertório dos três primeiros anos do grupo envolveu textos de Nicolas Bissi como *Sur la tombe de ma mère*, a adaptação de um conto do livro *Tribaliques* de Henri Lopes, chamado *Ils sont encore là*, e *La Tragédie du roi Christophe* de Aimé Césaire, até que em 1984 Sony apresentasse para o *Concours Théâtral Interafricain* da RFI, as peças *La coutûme d'être fou* e *La Peau cassée*, esta última montada com a Trupe Fartov e Belcher de Guy Lenoir, o que inicia sua colaboração com diretores estrangeiros.

Antes de tratar das parcerias internacionais estabelecidas aí, Sony receberia o *Grand Prix littéraire d'Afrique noire* em 1984 pelo seu romance do ano anterior, *L'Anté-peuple*. O prêmio é concedido desde 1961 pela Associação dos Escritores de Língua Francesa (ADELF) e ao recebê-lo ele fez um discurso bastante crítico à especificação “Afrique noire” (África negra) que segundo ele “cheira a gueto” (TANSI, 2015a, p. 76), o que seria meio caminho andado para reforçar o racismo. Ele aproveitou

---

<sup>31</sup> *Une rocade, c'est un chemin détourné pour arriver plus vite, paraît-il. À l'époque, nous étions dans un pays où il y avait une censure feroce. On ne pouvait rien jouer sans le « bon à diffuser » de la censure. Même quand on était à l'intérieur des terres, il fallait envoyer les textes à la censure. Donc, on a dit « Rocado Zulu ». C'est un chemin détourné pour dire les choses !*

a oportunidade para se colocar ao lado dos desprivilegiados, seus “companheiros de condição humana”, e para “gritar [sua] necessidade de amor e paz” (TANSI, 2015a, p. 76) em uma “época decisiva” na qual precisamos de mais “revoltados” para fazer o mundo avançar (TANSI, 2015a, p. 77). Quatro anos depois, em 1988 ele receberia ainda mais reconhecimento através de dois prêmios teatrais importantes, o Prêmio Ibsen e o do Sindicato da Crítica de Paris.

O ano de 1985 seria de especial produtividade e importância para o autor. Nesse ano ele participaria pela primeira vez do Festival Teatral de Limoges, chamado *Francophonies en Limousin*, com duas peças: *La rue des mouches* e *L’arc en terre* em montagem de Pierre Vial. O concurso havia sido criado um ano antes por Pierre Debauche e Monique Blin e se tornou rapidamente um local onde os participantes do concurso da RFI podiam montar suas peças (DUCOURNAU, 2017, p. 207). O encontro de Sony e Monique Blin, após o qual haveria o convite para participar do festival, se deu por ocasião da representação de *La Peau cassée* em Mindouli em 1984, no interior do Congo, na montagem conjunta com Guy Lenoir. Sobre esse evento Blin relata o seguinte:

Nós estávamos em 1984. O festival da Francofonia em Limoges do qual eu tinha a direção acabava de nascer quando eu conheci Sony Labou Tansi. Foi uma sorte para o festival. Uma emoção inesquecível para mim mesma. Foi o diretor Guy Lenoir que tinha me convidado, assim como outros colegas em Mindouli no Congo-Brazzaville, para a criação de *La Peau cassée*. Guy trabalhava com Sony e sua trupe, o Rocado Zulu Théâtre. As condições eram difíceis. O espetáculo era realizado em uma sala de aula superlotada e eu não vi quase nada. Mas... eu escutei o texto. Eu escutei uma voz. Eu escutei uma força, uma língua, um fervor, uma cólera... O encontro com Sony só fez confirmar minhas sensações: ele carregava o teatro como uma arma. Uma arma de mudança, uma arma de progresso, uma arma poética e política. [...] <sup>32</sup> (BLIN, 2015, p. 200)

Ela admite em sua exposição a sorte que foi o encontro mútuo e a força do teatro de Sony, sua força poética e política, além de apontar as condições difíceis em que era

---

<sup>32</sup> *Nous étions en 1984. Le festival des Francophonies à Limoges dont j’assurais la direction, venait de naître quand j’ai fait la connaissance de Sony Labou Tansi. Ce fut une chance pour le festival. Une émotion inoubliable pour moi-même.*

*C’était le metteur en scène Guy Lenoir qui m’avait invitée, ainsi que d’autres collègues à Mindouli au Congo-Brazzaville pour la création de La Peau cassée. Guy travaillait avec Sony et sa troupe, le Rocado Zulu Théâtre. Les conditions étaient difficiles. Le spectacle était donné dans une salle de classe surchargée et je n’ai rien vu.*

*Mais... j’ai écouté le texte.*

*J’ai entendu une voix. J’ai entendu une force, une langue, une ferveur, une colère...*

*La rencontre avec Sony n’a fait que confirmer mes sensations : il portait le théâtre comme une arme. Une arme de changement, une arme de progrès, une arme poétique et politique. [...]*

feito. O “achado” de Sony Labou Tansi parece corresponder a uma busca de novidades por parte dos franceses da qual Sony soube tirar proveito: uma via de mão-dupla. Como demonstração disso, Guy Lenoir, diz em relato que “No começo dos anos 1980, Genet, Ionesco, Arrabal... nos pareciam um pouco ‘datados’, como se diz na África. Koltès não tinha sido editado ainda e nós estávamos marcados pelas figuras tutelares Gatti, Benedetto...”<sup>33</sup> (LENOIR, 2015, p. 209). Já o ator e diretor Gabriel Garran iniciaria por meio dessa busca o *Théâtre International de Langue Française* em 1985 (que se tornaria o conhecido *Le Tarmac*) com *Je soussigné cardiaque* após também assistir a *La Peau cassée* em Mindouli e entrar em contato com o autor.

A partir daí, entre 1985 e 1989, ele escreve e monta quase uma peça por ano em Limoges em parcerias variadas: *La rue des mouches* em 1985, como visto; em 1986, *Antoine m'a vendu son destin*, com Daniel Mesguich; em 1987, *Moi, veuve de l'empire* com Michel Rostain; e em 1989, *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha* com Jean Pierre Klein. No mesmo relato já citado, Monique Blin reconhece a simbiose desenvolvida entre Limoges e Sony quando diz que “Se nós contribuimos para fazer conhecer e reconhecer Sony, Sony contribuiu, profundamente, para dar seu sentido e sua identidade a este jovem festival...”<sup>34</sup> (BLIN, 2015, p. 201). Ducournau (2017, p. 207) também fala da força da ligação de Sony com os concursos da RFI e de Limoges e sugere ter havido um declínio deles após a morte desse. O autor teve ainda pela primeira vez três de suas peças montadas em Paris, em Dakar e em Nova Iorque no ano de sua primeira participação em Limoges e publicaria seu quarto romance, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*.

Anos depois, após tantas parcerias internacionais, Sony e o *Rocado* estiveram envolvidos no projeto *BBKB* entre 1990 e 1991, sigla que corresponde a Bordeaux, Bangui, Kinshasa e Brazzaville. Ele consistia em um barco com dezenas de artistas, cientistas e médicos de várias nacionalidades que percorriam os rios Garona, Ubangui, afluente do Congo, e o próprio Congo, fazendo paradas nas cidades às margens para apresentações teatrais, atendimentos e pesquisas. O objetivo do autor com o projeto *BBKB* era unir artes e ciências como formas diferentes de conhecer o mundo e unir os

---

<sup>33</sup> *Au début des années 1980, Genet, Ionesco, Arrabal... nous paraissaient un peu « datés », comme on dit en Afrique. Koltès n'était pas encore été édité, et nous étions marqués par les figures tutélaires Gatti, Benedetto...*

<sup>34</sup> *Si nous avons contribué à faire connaître et reconnaître Sony, Sony a contribué, profondément, à donner son sens et son identité à ce jeune festival...*

povos através da língua francesa. Eles representaram dois espetáculos: o primeiro foi o musical *Franco Loge Dieu* (ou *Franco l'âge de Dieu*) em homenagem ao cantor zaireense de rumba Franco Luambo, morto no ano anterior em decorrência da AIDS. O segundo foi outro texto de Sony em montagem de Guy Lenoir, *La Réssurection rouge et blanche de Roméo et Juliette*.

Mudanças políticas surgem para a República do Congo em 1990 com o fim do regime de 11 anos de Denis Sassou Nguesso no poder desde 1979, alguma abertura política, o multipartidarismo, isto é, o fim do monopólio do Partido Congolês do Trabalho, tão reivindicado por Sony, e a realização de eleições. Sony se candidata e é eleito deputado pelo seu bairro de Brazzaville, Makelekele. O novo regime não se estabeleceu sem contestações que levariam a uma guerra civil entre 1997 e 1999.

A participação política de Sony coincide com o declínio das atividades do *Rocado* segundo Victor Mbila Mpassi, diretor da trupe e primo de Sony que diz:

Sony começava a militar pelo MCDDI (Movimento Congolês pela Democracia e o Desenvolvimento Integral) de Bernard Bakana Kolélas e os ensaios de teatro se tornavam mais e mais irregulares. [...] Além disso, é preciso dizer que muitos atores tinham perdido o entusiasmo que eles tinham antes. Em Brazzaville, um novo espírito reinava no meio do teatro. De uma maneira geral, os atores não acreditavam mais tanto no espírito das trupes permanentes. As pessoas queriam, daí em diante, simplesmente trabalhar em projetos pontuais no lugar de ficarem coladas em uma só e única trupe por anos e anos.<sup>35</sup> (MPASSI, 2015, p. 174-175)

O fim aconteceu “não com um estrondo, mas com um suspiro”, depois de onze anos de atividades, quando os artistas passaram a se envolver em projetos pessoais, o que só se intensificou quando veio a morte de Sony em 1995. Antes de morrer eles montariam ainda uma última peça, *Une chouette petite vie bien osée* no Festival Teatral de Siena na Itália em 1992.

As circunstâncias de sua morte são um pouco nebulosas. Ele descobriu-se portador de AIDS em abril de 1995 quando estava na França e regressou a Brazzaville e ao Congo onde morreu em 14 de junho. Aparentemente, o governo do opositor de Sassou, Pascal Lissouba, eleito em 1992 para um mandato de 5 anos, não deixou que

---

<sup>35</sup> *Sony commençait à militer au MCDDI (Mouvement congolais pour la démocratie et le développement intégral) de Bernard Bakana Kolélas et les répétitions de théâtre devenaient de plus en plus irrégulières. [...] Par ailleurs, il faut dire que beaucoup de comédiens avaient aussi perdu l'engouement qu'ils avaient avant. À Brazzaville, un nouvel esprit régnait dans le milieu du théâtre. D'une manière générale, les comédiens ne croyaient plus tellement à l'esprit des troupes permanentes. Les gens voulaient, désormais, simplement travailler dans des projets ponctuels au lieu de rester scotchés dans une seule et unique troupe des années et des années.*

Sony voltasse à França para tratamento por motivos políticos e reteve seu passaporte o que levou a complicações na doença e óbito.

Através de sua trajetória, pode-se perceber como Sony antecipa em alguns anos os dramaturgos africanos contemporâneos que, por isso (mas não só) vão reivindicá-lo como um precursor. Sony se destaca das linhas gerais do teatro produzido nas décadas de 70 e 80, que conforme analisa Chalaye (2004) foi um teatro de desencanto com a política e os rumos dos países após as independências e de exotismo, respectivamente. Ao antecipar os contemporâneos, ele se tornou um elo entre a *Négritude* e esses, propondo uma poética de referências e inspirações plurais, a hibridização de línguas, culturas e identidades, ao mesmo tempo em que não nega suas identidades congoleza e africana.

## **CAPÍTULO 2 – NO INFERNO DAS BOINAS VERMELHAS: *JE SOUSSIGNÉ CARDIAQUE* (1976) E *LA PARENTHÈSE DE SANG* (1979)**

A partir deste capítulo faz-se a análise de seis peças de Sony Labou Tansi escritas nas décadas de 70, 80 e 90, sendo cada capítulo dedicado a duas delas. Para começar a análise, neste capítulo pretendemos abordar as peças *Je soussigné cardiaque* (1976) e *La Parenthèse de sang* (1979) que foram escritas em um período de três anos e são as mais conhecidas e comentadas do autor e as primeiras a serem publicadas em 1981. Ambas já foram, por exemplo, objeto de análise de Thomas (2002), detalhando suas relações com o poder e a política.

Como visto, *Je soussigné cardiaque* foi a primeira peça escrita após a crise criativa do autor de 1974 e a primeira a receber um trabalho mais voltado para a dramaturgia propriamente dita (apesar de ser destinada à transmissão radiofônica e ao *Concours* da RFI) graças à existência de sua trupe escolar. A versão publicada em 1981 apresenta diferenças em relação à outra como a ausência de um poema-prefácio, publicado depois como *La peur de crever la vie*, e a mudança do título que era *Je soussigné salaupard*. A existência de duas versões da peça e de outras obras de Sony, como a coletânea de poemas *Vers au Vinagre*, os primeiros romances e a peça *Monologues d'or et nocces d'argent* (analisada aqui no capítulo 4) confirmam a grafomania do autor, isto é, sua obsessão pela escrita e sua contínua produção textual e revisão de obras (GAHUNGU, 2019, p. 78-80).

*La Parenthèse de sang* é a mais famosa dele e talvez possa ser considerada sua *magnum opus* teatral e foi inclusive traduzida para o inglês e encenada em Nova York no *Ubu Repertory Theater* durante a vida do autor, o que terá contribuído para a divulgação do autor naquela língua. Ela é muitas vezes objeto de estudo ao lado de seus romances.

No “inferno das boinas vermelhas” é onde Sony diz se encontrar em sua correspondência de 16 de maio de 1974, meses depois do “Caso Sony” como foi possível acompanhar, uma situação pessoal difícil. As personagens, como o autor, também se encontram presas nesse inferno (o que se buscará demonstrar) e por isso a citação foi considerada apropriada para sintetizar o período.

Os aspectos analisados aqui e nos demais capítulos serão a fábula ou enredo das peças, suas personagens e os recursos discursivos das peças. Para facilitar a leitura, as análises e os exemplos dados partem sempre que possível da peça mais antiga até a mais recente ou, aqui, de *Je soussigné cardiaque* para *La Parenthèse de sang*.

## 2.1 Fábula

Pode-se dizer que a fábula é a maneira de organizar a história ou o mito coletivo no qual o dramaturgo vai buscar sua referência. Tradicionalmente seguindo a concepção aristotélica-hegeliana ela deveria ser linear e conter algumas partes determinadas, enquanto de um ponto de vista mais moderno e contemporâneo, como explicado por Jean-Pierre Sarrazac (2012, 2017) há uma "desconstrução" da fábula. Antes de procurar entender qual o caminho seguido por Sony e por se tratar de dois textos não tão conhecidos sentiu-se ser necessário apresentar um pouco de suas fábulas aqui.

*Je soussigné cardiaque* (peça em quatro Quadros) conta a história de um professor, Mallot Bayenda, que está preso pela sua dificuldade em lidar com os poderes políticos (e se curvar a eles) em algo que nos lembra o romance *O processo* de Franz Kafka. A cena 1 do Ato 1<sup>36</sup> nos apresenta Mallot em uma prisão, em um monólogo que antecipa em parte a fábula da peça. Em seguida (cena 2) vemos Mallot chegando com sua mulher e filha a uma vila do interior do país Lebangô. Ao ir pedir querosene de lampião a uma autoridade local, Salvator Perono, descrito como “colono espanhol de nacionalidade lebangolêsa”, os dois se desentendem e Mallot vê Perono como corrupto (e o acusa disso) e esse promete fazer o possível para dificultar a vida dele a partir daí (cena 3). Mallot explica o ocorrido a sua mulher (cena 4) e se despede dos alunos “28 dias depois” (Ato 2, cena única). Tempos depois Mallot está no médico em busca de um atestado que o livre das perseguições e das transferências constantes como professor (Ato 3, cena 1). Depois de insistir, ele finalmente consegue o atestado (cena 2) e ao entrar em contato com o “diretor-geral do ensino” do país, Bela Ébara, conhece sua secretária, Hortense, que vê em Mallot alguma espécie de esperança para o país (Ato 4, cena 1). Mallot descobre através de Hortense que o diretor-geral é o responsável juntamente com Perono pela perseguição que sofre e vai ao encontro dele decidido a

---

<sup>36</sup> Os atos são chamados de “Quadros” nas peças em geral. Aqui preferimos a nomenclatura tradicional na tentativa de evitar confusões na leitura com os quadros esquemáticos da análise.

matá-lo, o que não faz (cena 2). No ato final acontecem a prisão de Mallot (Ato 4, cena 3), seu reencontro com a família na prisão e sua execução nos bastidores (cena 4).

Em *La Parenthèse de sang* uma família tem uma reunião interrompida por soldados de uma milícia do governo em busca de um opositor chamado Libertashio. Trata-se da família do opositor: sua mulher (Kalahashio), três filhas (Ramana, Aleyo e Yavilla) e sobrinho (Martial-Makaya) além de um Louco, antigo serviçal da família, que lhes informam que ele está morto e enterrado ali mesmo. Os soldados se recusam a acreditar nisso (acreditar é ser subversivo), e insistem em levar alguém, um opositor verdadeiro ou um falso, sendo o importante apresentar alguém à Capital que os envia. As pessoas começam a se rebelar gritando “Viva Libertashio” e, por isso, são todas feitas prisioneiras (Ato 1). A peça adquire um tom farsesco quando os milicianos começam a se matar entre si por subversão involuntária ao admitir que Libertashio está morto e quando o último pedido de uma das reféns (Aleyo) é casar com o comandante da milícia o que eles aceitam realizar (Ato 2). Para o casamento chegam as testemunhas, o médico local e sua esposa, e o religioso. A paixão do médico por Aleyo, faz com ele se rebele e sua esposa enlouquece. Ao fim todos se rebelam novamente e são mutilados, algemados e trancafiados no escuro (Ato3). As personagens se questionam se estão ou não mortas (Ato 4) e quando estão prestes a ser executadas um mensageiro da Capital chega para avisar que o regime mudou e se tornou uma democracia, Libertashio não é mais inimigo do povo e aquelas pessoas devem ser poupadas. O líder dos soldados se rebela, mata todos, inclusive o mensageiro, e diz que vai lutar contra a Capital (Ato 5).

Esses resumos permitem observar como a fábula é bastante linear em Sony. As duas peças possuem partes relativamente bem delineadas: exposição, clímax e desenlace. No caso de *Je soussigné cardiaque* a exposição corresponde à cena em que Mallot chega a uma vila do interior com a mulher (Ato 1, Cena 2) após um longo monólogo inicial. Em *La Parenthèse de sang*, à primeira cena: a família discute entre si e vê os soldados se aproximarem. As duas apresentam ainda na outra ponta o clímax e desenlace: a execução de Mallot fora de cena e a execução da família de Libertashio.

Se nos ativermos ao critério de Jean-Pierre Ryngaert (1995, p. 54), de descrever apenas as ações das personagens como miolo da fábula, percebemos também quão estáticas são as duas obras, peças em que “nada acontece”. Em *Je soussigné cardiaque* depois que vai se encontrar com Perono, toda a ação para Mallot parece se passar entre

as cenas ou fora delas, inclusive sua execução, enquanto ele é levado ao “sabor dos poderes” e não de uma força natural como o vento. Ele sofre as ações de outros e sua ação é na verdade uma reação quando enfrenta verbalmente (pois ele nunca passa à violência física e ao assassinato do opositor) primeiro Perono e em seguida o ministro Ébara. Seu crime é moral, de oposição e contestação, de ser incorruptível, o que na peça equivale a dizer não-colonizado, enquanto o poderoso local estrangeiro e o ministro seriam corruptos por causa da colonização, relações que são mantidas implícitas. Da mesma maneira em *La Parenthèse de sang* é possível delinear claramente dois polos: um passivo, o da família, e outro ativo, o dos soldados. A ação da família do rebelde é uma reação que consiste no grito de revolta “Viva Libertashio!” que permeia a peça e é repetido.

Observando as cenas mais atentamente nos damos conta de que elas podem ser vistas como pequenas variações ou repetições das cenas anteriores. Em *Je soussigné cardiaque* o encontro de Mallot com Perono é repetido pelo encontro com Ébara que é um duplo de Perono em escala nacional. Antes desse encontro final, Mallot vai ao médico (Manissa) em duas cenas de estrutura idêntica. A disposição dos atos (chamados de Quadros na peça) em uma tabela ajuda a visualizar esses paralelismos:

Quadro 1 - Organização da fábula em *Je soussigné cardiaque*

Ato 1	Ato 2	Ato 3	Ato 4
Cena 1: Monólogo de Mallot na prisão	Cena única: despedida de Mallot. Início de sua “peregrinação”	Cena 1: Encontro com o médico	Cena 1: Encontro com Bela Ébara
Cena 2: Chegada de Mallot em uma vila do interior		Cena 2: Reencontro com o médico	Cena 2: Enfrentamento de Bela Ébara
Cena 3: Encontro e enfrentamento de Perono			Cena 3: Prisão de Mallot
Cena 4: Mallot conta a sua mulher o que se passou			Cena 4: Despedida de Mallot e sua morte nos bastidores

Fonte: Autoria própria

Note-se o encontro e enfrentamento com Perono (Ato 1, Cena 3) e com Ébara (Ato 4, Cenas 1 e 2). Os encontros com o médico Manissa em busca de um atestado estão no Ato 3. Exceto por pequenas diferenças como a Cena 1, do monólogo; o Ato 2, despedida dos alunos com uma espécie de interlúdio musical; e a Cena 4 do primeiro e do último ato, a estrutura da peça é bastante simétrica.

Em *La Parenthèse de sang* todos estão presos no começo da cena 2 e, após a entrada de novos personagens no Ato 3 ou terceira noite, todos também começam o Ato 4 presos, antes de serem executados no final como é possível observar no quadro a seguir:

Quadro 2 - Organização da fábula em *La Parenthèse de sang*

Primeira noite	Segunda noite	Terceira noite	Quarta noite	Primeira manhã
Reunião da família e chegada dos soldados	Todos estão presos. Últimos desejos.	Casamento farsesco	Todos estão presos	Espera da execução. Execução

Fonte: Autoria própria

Outro ponto em comum entre as duas peças é a importância das prisões como espaço. Caracterizada como um umbral entre a vida e a morte, seria possível esperar um

estímulo ao dialogismo dramaturgico conforme a análise de Sarrazac (2017, p. 124-144; 212-221). Para ele a colocação em cena de personagens nesse limiar abre as possibilidades para que elas revejam suas vidas em retrospecto, de que representem e defendam pontos de vista sobre a vida e os vivos, na tradição dos diálogos dos mortos, o que reforçaria o aspecto filosófico desses diálogos. Aqui, apesar de reforçar a filosofia dos diálogos ou monólogos, ele também reitera a percepção daquilo que é estático nas peças, sendo como um limbo, um inferno sonyano, em que as personagens esperam a morte e se questionam sobre a própria existência, vida e morte:

MALLOT. - É preciso, no entanto, que eu consiga dar à luz a mim mesmo - por um momento, um segundo, não importa mais. Existir - apenas pelo tempo de ser convencido - É preciso não me perder - morrer vivo. [...] Eu morro ida e volta. Mas sou deslumbrante nas profundezas do meu vazio! Invencível! Até o final invencível! Até o último cilindro de oxigênio. Eu derrotei você, Perono, eu derrotei você, Ébara. Eu pisoteei o tribunal e a lei. (*Alucinado.*) Eu eletrizo minha carne com essa ardência de respirar. Eu agravo todos os ruídos da minha carne indócil, alargo meu sangue, alargo meus ossos. (TANSI, 2002, p. 73-75)<sup>37</sup>

Essa é uma parte do monólogo com que a peça começa. Sua primeira cena. Nela alguns acontecimentos são antecipados como as disputas de Mallot com Perono e Ébara e a prisão do primeiro. Mas as primeiras frases do trecho citado dizem respeito à relação entre vida, existência e resistência. Como está prestes a ser executado, Mallot tenta se convencer de que sua resistência à corrupção, a aceitar os jogos de poder e permanecer “invencível” valeu a pena e que é preciso se ater a essa convicção até o fim e “morrer vivo”. No final da citação, Mallot tenta se certificar da sua existência, como já tinha feito antes no monólogo, apegando-se ao corpo, a suas sensações, que se tornam hiperbólicos.

Os trechos a seguir vêm do quarto ato, ou noite, de *La Parenthèse de sang*. No final do terceiro ato (terceira noite) somos deixados na expectativa quando todos são algemados, se rebelam gritado “Viva Libertashio” e sofrem represália do sargento que diz: “Cortem as orelhas deles e tranquem eles com o outro farrapo” (referindo-se a Martial, sobrinho de Libertashio, que havia sido preso e mutilado antes). Na sequência,

---

<sup>37</sup> *Il faut pourtant que j'arrive à me mettre au monde - un instant, une seconde, ça n'a plus d'importance. Exister - juste le temps de s'en persuader. - Faut vraiment pas que je me rate - que je crève vif. [...] Je meurs aller et retour. Mais je suis éblouissant au fond de mon vide! Imprenable! Jusqu'au bout imprenable! Jusqu'au dernier bâtonnet d'oxygène. Je t'ai vaincu, Perono, je t'ai vaincu, Ébara. Je piétine la cour et la loi. (Halluciné.) J'électrise ma chair de cette fougue de respirer. J'aggrave tous les bruits de ma viande indocile, j'élargis mon sang, j'élargis mes os.*

as personagens estão em dúvida sobre se estão vivas ou mortas, sobre se os soldados atiraram ou não, e decidem isso coletivamente.

**A quarta noite**

*No cômodo dos condenados.*

*Fraca luz que entra pelas fendas e as persianas. Coágulos de sangue.*

ALEYO. - Doutor, Ramana, padre! (*Silêncio.*) Doutor! Ramana!

RAMANA. - Quê?

ALEYO. - Eles... eles atiraram?

RAMANA. - Claro. (*Pausa.*) Eles atiraram. Não fale: nós estamos mortos. Os mortos não falam.

ALEYO, *depois de um silêncio.* - A morte! A morte!

RAMANA. - Não fale.

ALEYO. - A morte era isso então. Só isso? Tão boa! Tão viva! Tão...

RAMANA. - Morra um pouco mais que isso. Morra um pouco mais: eles atiraram.

O DOUTOR, *bruscamente e gritando.* - Tá doendo. Tá doendo, logo estou vivo.

ALEYO. - Engano seu! Quem lhe disse que os mortos não têm dor?

O DOUTOR. - Isso se adivinha.

ALEYO. - Por que você não adivinha o contrário?

O DOUTOR. - De fato, sim. Por quê? (*Pausa.*) Onde você está, nada? Vem me procurar. Vem me esmagar.

ALEYO. - O nada não existe. A verdadeira morte se mistura com a verdadeira vida. Elas se encaixam perfeitamente, uma esquecendo a outra. Em uma palavra, a morte é como a vida: o problema é acreditar nisso. É preciso acreditar na morte. O que é a vida para alguém que cessa de acreditar nela senão um nada?

ALEYO. - Talvez eles não tenham atirado.

O DOUTOR. - Sim, sim! Eles atiraram. Nós estamos mortos. A prova: é noite já faz muito tempo. A prova: não estamos com fome. Não há outros barulhos além de nós. (TANSI, 2002, p. 52-62)<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> *Le quatrième soir*

*Dans la pièce des condamnés.*

*Faible lumière qui entre par les fentes et les jalousies. Caillots de sang.*

ALEYO. - Docteur, Ramana, mon père ! (*Silence.*) Docteur ! Ramana !

RAMANA. - *Quoi ?*

ALEYO. - *Ont-ils... ont-ils tiré ?*

RAMANA. - *Bien sûr. (Un temps.) Ils ont tiré. Ne parle pas : nous sommes morts. Les morts ne parlent pas.*

ALEYO, *après un silence.* - *La mort ! La mort !*

RAMANA. - *Ne parle pas.*

ALEYO. - *C'était donc ça, la mort. Rien que ça ? Si bonne ! Si vivante ! Si...*

RAMANA. - *Meurs un peu plus que cela. Meurs un plus : ils ont tiré.*

LE DOCTEUR, *brusquement et criant.* - *J'ai mal. J'ai mal, donc je suis vivant.*

ALEYO. - *Duperie ! Qui vous a appris que les morts n'ont pas mal ?*

LE DOCTEUR. - *Ça se devine.*

ALEYO. - *Pourquoi ne devinez-vous pas le contraire ?*

LE DOCTEUR. - *En effet, oui. Pourquoi ? (Un temps.) Où es-tu, néant ? Viens me chercher. Viens m'écraser.*

ALEYO. - *Il n'y a pas de néant. La vraie mort se mêle à la vraie vie. Elles s'emboîtent parfaitement, l'une oubliant l'autre. En un mot, la mort c'est comme la vie : le problème est d'y croire. Il faut croire à la mort. Qu'est la vie pour un type qui cesse d'y croire sinon un néant ?*

ALEYO. - *Ils n'ont peut-être pas tiré.*

A peça adquire um tom absurdo cômico quando as personagens se mostram um pouco decepcionadas com uma morte “tão boa”, “tão viva” e indolor e enquanto buscam “provas” de que estão vivas ou mortas e em que medida. Há uma aproximação com o diálogo filosófico, o que pode ser visto mais explicitamente na fala do Doutor “Tá doendo, logo estou vivo”, uma piscadela paródica ao “Penso, logo existo” cartesiano, o que estabelece a corporalidade e o sofrimento como bases da existência, não a imaterialidade do pensamento. Dominic Thomas (2002, p. 76) já aproximou também esse ato da peça *Entre Quatro Paredes* de Sartre em que três indivíduos se descobrem presos no inferno e há uma fala de Martial no começo da peça que também parodia a famosa “o inferno são os outros” (“MARTIAL. - O inferno! (*Pausa.*) O inferno é quando todo mundo ama o que você detesta [...]”<sup>39</sup>).

O elemento absurdo citado pode conduzir à discussão do gênero das peças e enquanto parece que claro que *Je soussigné cardiaque* é uma tragédia de feitura mais clássica esse não é o caso de *La Parenthèse de sang*, em que se observa uma mistura de gêneros: o absurdo, o filosófico, a farsa e o trágico clássico nas paixões à primeira vista e nas declarações amorosas (como se verá a seguir quando se tratar dos recursos discursivos). Em *Je soussigné cardiaque* não há o elemento do riso, por exemplo, e ela pertence mais claramente a um primeiro impulso criativo do autor assim como a peça *Le Trou* (também de 1976 embora só publicada em 1998) com um protagonista heroico e opositor político.

A mistura de gêneros é um elemento importante da poética dramatúrgica de Sony, sendo para ele uma maneira de aproximar a arte da vida, as quais não separava. Ele atribui tal separação na Europa ao espírito da lógica cartesiana e anos à frente colocaria suas concepções por escrito dizendo “[...] não [saber] se o estrangeiro que nos vê misturar da mesma maneira que a vida os mistura riso, dor, sério, profundidade e superfície nos leva verdadeiramente a sério, principalmente porque nós o fazemos sem lógica aparente” (TANSI, 2015a, p. 70). Ele queria que seu teatro (texto e espetáculo) fosse um “ato de vida” (TANSI, 2015a, p. 129) e diz que o que tem em comum com François Rabelais, de quem os críticos o aproximam frequentemente pelos romances, é uma concepção caótica da vida que se reflete na sua arte (TANSI, 2005, p. 54). A

---

LE DOCTEUR. - Si, si ! Ils ont tiré. On est mort. La preuve : il fait nuit depuis trop longtemps. La preuve : on n'a pas faim. Pas d'autres bruits que nous.

<sup>39</sup> MARTIAL. - L'enfer ! (*Un temps.*) L'enfer c'est quand tout le monde aime ce que toi tu détestes [...]

ausência da mistura em *Je soussigné cardiaque* pode ser entendida pelas críticas prévias de Françoise Ligier ao manuscrito de 1976 (a versão publicada é de 1981) e pelo fracasso da peça de 1974 *La gueule de rechange*, provavelmente por essa mistura. Lembra-se da remoção do poema-prefácio publicado posteriormente. Observa-se haver uma incompatibilidade entre a recepção europeia, que sempre tentava “podar” os textos para caberem em modelos, e os projetos do autor. A mistura também será observada nas obras seguintes atingindo estado bastante avançado com *La Rue des mouches* (de 1985) que não será objeto de análise mais extensa mas apresenta quase um gênero por cena, passando da tragédia ao fantástico à farsa e novamente à tragédia ao longo de oito cenas.

Os reiterados prefácios sempre presentes em suas obras também podem ser vistos como uma manifestação dessa característica, tomando a forma de “prefácios-manifestos” ou “prefácios-profecias” em que o autor apresenta a obra com um resumo da fábula ao mesmo tempo em que exprime suas ideias (ou diríamos sua profecia) acerca dos destinos do mundo por meio de imagens. *La Parenthèse de sang* também possuía um texto em prosa desse tipo que não foi mantido pelo editor, sendo publicado posteriormente “amputado” como ensaio (TANSI, 2015a, p. 28-29) e se metamorfoseando em prólogo sem enunciador definido na versão final da peça de 1981. Esses prefácios já foram vistos como “paratextos” das obras (SCHURMANS, 2016; THÉRÉSINE, 2016, p. 32-33), mas talvez fosse mais condizente vê-los como uma parte integrante delas que foi forçada a caber no modelo europeu.

Quanto ao absurdo propriamente, ele aparece nos dois textos e é outro elemento importante para Sony. Seria possível incluir as peças no cânone dessa vertente e dizer que ele faz um teatro do absurdo na África? Na verdade Sony não se deixa encaixar em correntes e sempre pretendeu escapar das limitações da arte europeia desenvolvendo um projeto mais amplo: dar carne às suas ideias, “dar fôlego ao tempo e polarizar o espaço”.<sup>40</sup>

Contudo parece apropriado aprofundar um pouco a discussão recorrendo-se ao criador da nomenclatura Martin Esslin (2018 [1961], p. 343-368) e traçar uma divisão entre o “teatro do absurdo” conforme praticado por Eugène Ionesco, Samuel Beckett e

---

<sup>40</sup> Em um ensaio de 1983 com esse nome, Sony discute como remover os limites (ao texto, público e cena) em que a Europa colocou o teatro e propõe um modelo mais corporal e artesanal para ele (cf. TANSI, 2015a, p. 65-71).

outros e analisado belamente por ele, e o “teatro sobre o absurdo” feito por Camus e Sartre, por exemplo, de quem já aproximamos Sony.

Levando em consideração que ambos têm como tema (de maneira geral) a perda de sentido de comunidade, pertencimento e ligação do homem moderno-cartesiano isolado diante da dessacralização do mundo (ESSLIN, 2018), o teatro do primeiro tipo trabalha com imagens poéticas desse homem: ele mostra o seu tema e exprime a inadequação da linguagem para falar sobre o sentido perdido. O de segundo tipo, fala sobre o absurdo, não mostra, e o faz através de conceitos filosóficos.

No caso de Sony, pode-se argumentar que seu teatro é sobre o absurdo instaurado pelo poder. Ele mostra o absurdo de ser um sujeito pós-colonial, caso de Mallot e da família de *La Parenthèse de sang*. Do mesmo modo que o teatro do absurdo, Sony coloca em cena “imagens poéticas” e as peças podem ser vistas como uma sequência de imagens com alguma ligação entre si. Por outro lado, suas personagens representam posições firmes e entram em embates, muitas vezes inconclusivos, ao contrário da corrente europeia que esvazia as personagens. Já quanto à desvalorização, esvaziamento e desintegração da linguagem que Esslin diz haver, esse é um ponto importante de divergência, pois Sony investe na força da linguagem para falar do absurdo ao mesmo tempo em que sente sua insuficiência e a necessidade de transformá-la, de lhe dar novas possibilidades. Seu teatro desconfia da palavra (estrangeira, vale lembrar), mas ao invés de abandoná-la, a transforma, a molda, o que é mais claro no monólogo de Mallot e em suas disputas com os poderosos, buscando superar os limites da lógica, e nos diálogos da família sobre vida e morte. Uma coincidência, por fim, é que ambos, o teatro do absurdo e o de Sony, se desenvolvem como resposta à perda de sentido da modernidade, um “mundo que enlouqueceu” (ESSLIN, p. 352), um “mundo em desintegração” (ESSLIN, p. 354) e essa resposta é um retorno ao sagrado, o que no caso de Sony se dá através do *kingizila*, uma forma teatral tradicional do Congo.

Na definição do próprio autor: “O *Kingizila* (teatro ou tornar-se, etimologicamente e literalmente) é um ato teatral que consistia em curar um doente a partir de um papel que lhe faziam interpretar e reinterpretar em uma história [...]”<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> *Le Kingizila (théâtre ou devenir, étymologiquement et littéralement) est un acte théâtral qui consistait à guérir un malade à partir d'un rôle qu'on lui faisait jouer et rejouer dans une histoire [...]*

(TANSI, 2015a, p. 97). Trata-se de uma cerimônia teatralizada e embora as referências do autor e de seus companheiros de trupe aos teatros tradicionais congolezes datem da década de 80 (MPASSI, 2015, p. 170-171; BISSI, 2015, p. 182), se a hipótese da influência puder ser retroagida, a linearidade da fábula pode ser explicada também pela aproximação com a cerimônia: a personagem atingida pela loucura (Mallot, Libertashio e sua família) entra em cena e passaria por todo o processo do qual sairia “curada”. Essa mesma hipótese acerca da influência terá repercussões sobre a interpretação das personagens, como veremos mais adiante.

## 2.2 Personagens

Pode-se começar a análise das personagens da peça *Je soussigné cardiaque* pelo par Mallot Bayenda e Salvator Perono, o principal. Essa peça é diferente de outras porque as posições dos dois são bem marcadas. O encontro entre essas posições se dá na cena 3 e logo há uma escalada em direção ao desastre. A peça explicita a disputa colonial ou entre concepções de mundo, sendo que ela se passa no período das independências, em 1960, como ficamos sabendo pela data do atestado que Mallot recebe do médico no ato 3, Cena 2.

Lembremos a fábula: Mallot Bayenda é um professor que chega com sua mulher (Mwanda) e filha (Nelly) em uma vila do interior e quando vai pedir querosene a um poderoso local (Salvator Perono) acontece um embate de posições. Em cenas posteriores, ficamos sabendo que Mallot perdeu os irmãos em um golpe de estado e seus pais foram mortos por descumprirem ordens de não velar os filhos (Ato 3, Cena 2). O filho que “viu demais o pai de joelhos” (Ato 3, Cena 2) frente aos poderosos, decide ser diferente e não fazê-lo. Sabemos que ele já teve problemas com os poderosos antes porque “disse a verdade ao chefe regional e porque [ele] mostrou ao governador que ele enganava os analfabetos” (Ato 1, Cena 4). Mallot já viveu na capital no passado, onde teria conquistado fama como poeta sem se impressionar com as pessoas (Ato 1, Cena 2). Quanto a Salvator Perono, uma descrição física completa dele é feita por Hortense que Mallot conhece posteriormente: “Perono! Lembrei: é um velho pedaço de couro espanhol que vem muitas vezes à mansão do senhor diretor. Pelo menos sessenta anos. Gordo, as bochechas bem assentadas. Testa com rugas e com uma declaração de

calvície no topo.”<sup>42</sup> Trata-se de um “colono espanhol de nacionalidade lebangolesa”, conforme a lista de personagens. Ele sofre do coração, sabe que vai morrer e já perseguiu e mandou matar outros e afirma “Aqui ninguém resiste a mim. Ninguém. Eu distribuo o direito e o oxigênio. Eu esmago todo mundo.” (Ato 1, Cena 3). Ele declara odiar os negros e atribui a colonização e o domínio deles à tradicional teoria bíblica: “‘Que ele seja o escravo do escravo de seus irmãos.’ Talvez você ache que isso parte só de mim. Bem, não. Vem desde o Gênesis. Vem direto de Deus. Vocês descendem de Cam. Definitivamente malditos” (Ato 1, Cena 3).<sup>43</sup> Na sua última réplica, no final da cena do encontro ou confronto, ele afirma ter direito àquela terra mesmo após sua morte: “Faz trinta anos que eu vivo aqui. Hozando [nome da vila] é minha terra agora. Minha pátria. Lá, atrás da mansão, eu fiz cavarem meu túmulo em uma pedra grande. Após minha morte, meu fantasma continuará a fazer esse país tremer”.<sup>44</sup>

As posições de ambos são irredutíveis e irreconciliáveis. Não há diálogo possível aqui. Desde o começo Perono diz que é “tudo” ali: “Eu sou a bandeira, a lei, a liberdade, o direito, a prisão, o diabo e o bom Deus, enfim. Veja bem - tudo. (*Pausa.*) Tanto que toda a região me escuta e me obedece, digamos cegamente.”<sup>45</sup> (Ato 1, Cena 3). Em seguida ele explicita melhor suas crenças, uma verdadeira visão de mundo, em dois trechos:

PERONO - [...] Porque eu sou o dinheiro. Ninguém faz perguntas ao dinheiro. Não, ninguém. Eu sou a felicidade, a tristeza, o amor, a raiva, a bandeira e a lei. Eu sou o bem e o mal. Tudo nesse mundo me pertence: as ideias, os homens, as nações, tudo. O homem é uma sede de possuir - e eu aquilo que mata a sede.<sup>46</sup> (TANSI, 2002, p. 92)

PERONO. - [...] Possuir, a única realidade deste mundo. Somos dois grupos de homens sobre a terra, sim, dois: os que possuem e os que procuram possuir. E a justiça, ou ao menos o que nós chamamos assim, é o fato dos que possuem erroneamente frente aos que procuram possuir. A virtude, o patriotismo, o bem, a coragem e sua teimosia, é assim que eu os resumo: uma

<sup>42</sup> *Perono! J'ai trouvé: c'est un vieux morceau de cuir espagnol qui vient souvent à la villa de monsieur le directeur. Soixante ans au moins. Gros, les joues bien assises. Front ridé avec une déclaration de calvitie au sommet de l'occiput.*

<sup>43</sup> *'Qu'il soit l'esclave de l'esclave de ses frères.' Peut-être crois-tu que ça sort de moi seulement. Eh ben, non. C'est depuis la Genèse. Ça vient tout droit de Dieu. Vous descendez de Cham. Maudits pour de bon.*

<sup>44</sup> *Cela fait trente ans que je vis ici. Hozando est ma terre maintenant. Ma patrie. Là-bas, derrière la villa, j'ai fait creuser ma tombe dans une grosse pierre. Après ma mort, mon fantôme continuera à faire trembler ce pays.*

<sup>45</sup> *Je suis le drapeau, la loi, la liberté, le droit, la prison, le diable et le bon Dieu. Vous voyez bien - tout. (Un temps.) Si bien que toute la région m'écoute et m'obéit, disons aveuglément.*

<sup>46</sup> *Parce que je suis l'argent. Personne ne pose des questions à l'argent. Non, personne. Je suis le bonheur, le malheur, l'amour, la haine, le drapeau et la loi. Je suis le bien et le mal. Tout dans ce monde m'appartient: les idées, les hommes, les nations, tout. L'homme est une soif de posséder - et moi le breuvage.*

necessidade de possuir. Possuir o quê? Bem, que seja, os outros e o mundo. De fato, os verdadeiros virtuosos são ou covardes (porque eles camuflam ou sufocam sua natureza) ou simplesmente travestis. [...] [T]udo me ordena possuir. Meu dinheiro me ajuda. Todo mundo aqui me entende. Porque eu sou a verdade, a natureza, o homem. Eu não sinto nem Satã, nem o bom Deus - eu sinto Perono, eu sinto o nada: é irritante o nada. Eu me irrita, o mais naturalmente do mundo.<sup>47</sup> (TANSI, 2002, p. 96)

Perono expõe sua visão de mundo sobre o poder e sobre a sociedade. Ele é rico e por isso acha que pode tudo. Os que possuem o dinheiro tem o poder. Mais do que ter, ele é o dinheiro que é tudo. Em seu encontro com Mallot ele tenta corromper esse com o querosene, que Mallot derrama no chão, e depois com dinheiro, que ele recusa. Mallot se recusa a ser corrompido pelo sistema. Para ele, “A saliva é a força do simples” e “Uma boa dose de saliva nos nervos de Perono vale todas as metralhadoras do mundo. Todas as bombas.”<sup>48</sup> O esgarro corresponde ao seu orgulho e desprezo. É por isso que ele cospe no chão ao se despedir de Perono no final do Ato 2, e ao invés de matar Ébara mais à frente, Mallot cospe nele.

Mallot se coloca em tudo e desde o princípio como seu oposto. Nas suas próprias palavras: “Eu sou simplesmente a resposta. Uma resposta ida e volta” a Perono (Ato 1, Cena 3, p. 91). Apesar de resistir, ele recusa mais de uma vez os títulos de herói e de profeta. Por quê? Para Mallot, a mensagem desses é deturpada:

MALLOT - [...] Eu vou lhe contar. Quando eu vim ao mundo, três grandes já tinham chegado nele: Cristo, Marx e Mao. Conhece? (*Silêncio de Perono.*) O primeiro tinha semeado a boa história com a qual os papas mataram, enganaram e traíram durante séculos. Os dois outros, mesmo mal: eles montaram fábricas de igualdade, usinas de justiça - edifícios ideológicos dos quais as pessoas se servem hoje para matar e enganar. No fundo, todas as vezes que um profeta desce, os homens o desviam como dinheiro. Eles colocam as boas ideias deles nas suas contas correntes de covardia. Quem hoje em dia não mata com as ideias do Cristo? Quem não mata com as palavras de Mao? Bem, eu não sou nem Cristo, nem Marx, nem Mao. Eu sou INVENCÍVEL. O HOMEM-PRIMEIRO!<sup>49</sup> (TANSI, 2002, p. 93-94)

<sup>47</sup> *Posséder, la seule réalité de ce monde. Nous sommes deux groupes sur cette terre, oui, deux: ceux qui possèdent et ceux qui cherchent à posséder. Et la justice, ou tout au moins ce qu'on appelle ainsi, c'est le fait de ceux qui possède à tort devant ceux qui cherchent à posséder. La vertu, le patriotisme, le bien, le courage et votre crânerie, c'est comme cela que je les résume: un besoin de posséder. Posséder quoi? Eh bien, soi, les autres et le monde. En fait les vrais vertueux sont ou des lâches (parce qu'ils camouflent ou bien étouffent leur nature) ou simplement des travestis. [...] Tout me demande de posséder. Mon argent m'y aide. Tout le monde ici me comprend. Parce que je suis la vérité, la nature, l'homme. Je ne sens ni Satan, ni le bon Dieu - je sens Perono, je sens le néant: c'est énervant le néant. Je m'énerve, le plus naturellement du monde.*

<sup>48</sup> *Une bonne dose de salive dans les nerfs de Perono. Ça vaut toutes les mitraillettes du monde. Toutes les bombes.*

<sup>49</sup> *MALLOT. - [...] Je vais vous raconter. Quand je suis venu au monde, trois gros y étaient arrivés déjà: le Christ, Marx et Mao. Vous connaissez? (Silence de Perono.) Le premier avait semé la bonne histoire avec laquelle les papes ont tué, trompé et trahi pendant des siècles. Les deux autres, même malheur: ils ont monté des fabriques d'égalité, des usines de justice - des édifices idéologiques dont les gens*

Ele acredita que o homem, no sentido de ser humano, ser humano por completo, é mais importante que os profetas e heróis em sua resistência a um sistema corrupto que busca diminuir essa humanidade em cada um como forma de dominar. Como nos lembra Mbembe (2018), a colonização, o domínio, sobre o outro, vai de mãos dadas com (e requer) a desumanização, a alteridade radical entre eu e outro. Mallot resiste a essa desumanização, à colonização e pós-colonização com suas consequências negativas. É uma resistência que se iguala a um sacrifício pessoal contudo, sendo que antes de morrer ele ainda conseguirá “contagiar” outros, no caso a secretária Hortense, com suas palavras.

Além de humano, Mallot é um poeta, ou assim aceita ser chamado por Perono (“PERONO. - Você é uma espécie de poeta? MALLOT. - Sim. Eu canto você. Porque você é verdadeiro. Todos os outros são falsos covardes ou falsos corajosos - falsos diabos ou falsos bons Deuses.”<sup>50</sup> (Ato 1, Cena 3, p. 90)). Mallot representa um homem de ideias, Perono, o vazio. Mais à frente, no Ato 3, Cena 1, vemos que para ele todo o país é um vazio (“MALLOT. - [...] Vazio. (*Ele grita.*) Nós nos tornamos o maior produtor mundial de vazio. Nós nos enganamos de combate. Nós nos enganamos de independência. Nos enganamos poderosamente.”<sup>51</sup>) e que ele vê a si mesmo como a resistência solitária a um sistema personificado por Perono e também por Ébara a quem ele acusa de ser “o imperialismo, o colonialismo e o subdesenvolvimento”. A diferença entre a vida que ele leva e a que poderia levar integrado num contexto não-corrupto e fruto da colonização levam a uma cisão na consciência de Mallot que se vê também como um “monstro” que está “doente de si mesmo” (“MALLOT. - Ninguém pode me ajudar. Eu escapei de mim mesmo. Eu me caço. Eu me persigo. Eu me espero em todo canto. Eu digo a mim mesmo: ‘Ele vai passar ali.’ Mas ‘ele’, sou eu.”<sup>52</sup>). Curiosamente a loucura de Mallot é afirmada três vezes: a primeira por Perono, a segunda pelo médico e a terceira por Ébara. Homem, poeta e louco é como Mallot é visto pelo “sistema”. A

---

*aujourd'hui se servent pour tuer et tromper. Au fond, toutes les fois que descend un prophète, les hommes le détournent comme des sous; ils mettent ses bonnes idées à leur compte courant de lâcheté. Qui aujourd'hui ne tue pas avec les idées du Christ? Qui ne tue pas avec les mots de Mao? Eh bien, moi, je ne suis ni le Christ, ni Marx, ni Mao. Je suis l'IMPRENABLE. L'HOMME-PREMIER!*

<sup>50</sup> PERONO. - Vous êtes une espèce de poète? MALLOT. - Oui. Et je vous chante. Parce que vous êtes vrai. Tous les autres sont des faux lâches ou des faux courageux - des faux diables ou des faux bons Dieux

<sup>51</sup> MALLOT. - [...] Du vide. (Il hurle.) Nous nous sommes trompés de combat. Nous nous sommes trompés d'indépendance. Puissamment trompés.

<sup>52</sup> MALLOT. - Personne ne peut m'aider. J'ai échappé à moi-même. Je me donne la chasse. Je me traque. Je m'attends partout. Je me dis: “Il va passer par là.” Mas “il”, c'est moi.

loucura de Mallot, sua humanidade e aquilo que resiste até o fim são vistos como uma doença que precisa ser curada.

Mais do que como representantes do colonialismo, Perono e Ébara podem ser vistos como o que reduz a humanidade e Mallot como o humano que se recusa a ser reduzido. Esses muitos conflitos podem ser esquematizados em uma tabela:

*Quadro 3 - Conflitos Mallot e Perono e Ébara em Je soussigné cardiaque*

<b>Mallot</b>	<b>Perono/Ébara</b>
Eu	Eles/sistema
Verdadeiro	Falsos
Homem	Cifra/coisa
Ideias	Vazio/nada
Humano	O que reduz a humanidade

Fonte: Autoria própria

Em vários momentos, como em seu monólogo ou na Cena 4 do Ato 1, Mallot se coloca como alguém que está lutando só contra “eles”, que podemos entender como o sistema, personificado por Perono e Ébara. Ele vê a si mesmo como o único homem que é verdadeiro, pois possui ideias, convicções, enquanto os outros são movidos apenas por desejos materiais e por isso são vazios. Resumidamente, Mallot é o humano que luta contra aquilo que quer reduzi-lo. Em uma entrevista anos depois (em 1983) o autor parece concordar com a visão da desumanização como tema importante de sua obra e não simplesmente a denúncia de ditaduras como uma leitura apressada, principalmente de seus romances, poderia indicar. Ele diz: “Eu acho que a denúncia da ditadura é um ponto de vista pessoal dos leitores que não se esforçam: é preciso partir do fato de que o ditador oprime, e o opressor é, se você me permite a palavra, o ‘desumanizado’ por excelência. [...]”<sup>53</sup> (TANSI, 2015a, p. 74). Perono e Ébara podem ser vistos como os ditadores ou ditadores-em-potencial e opressores aqui.

Outra personagem que ganha destaque é a secretária de Ébara, Hortense, que a princípio parece ser como os demais, mas que é contagiada ou despertada por Mallot numa espécie de confissão:

<sup>53</sup> *Je crois que la dénonciation de la dictature est un point de vue personnel des lecteurs qui ne se cassent pas la tête : il faut partir du fait que le dictateur opprime, et l’opresseur c’est, si vous me permettez le mot, le « déshumanisé » par excellence. [...]*

HORTENSE. - Que país! Antes da independência, cheirava a Branco. Hoje, ainda cheira. O Negro. Em todos os escritórios. Os outros manipulavam a gente apenas com a pele. Hoje, os “nossos” nos manipulam com o coração. Eles nos maltratam como que com nossa permissão. É mais difícil. *(Pausa.)* Você viu o diretor? Um verdadeiro peso pesado. Mas para conseguir o emprego e o carro tinha que passar por isso. *(Pausa.)* Eu o odeio. Mas acima de tudo, eu me odeio. Me tornei muito amarga para mim mesma. Oh, se você soubesse quanto. Todos aqueles beijos fedorentos que espalham sua pele! Todos aqueles gestos desonestos! Aquele odor de saliva! Aqueles movimentos imundos! Quando saio das mãos dele, me lavo fortemente - esfrego, lavo, coço. Mas os nervos. Os nervos são teimosos. Eu não consigo erguer minha carne até mim. Voltar à minha superfície. Aos poucos, lentamente, afundo no cheiro de vinho e tabaco. E quando eu faço a soma da minha carne - sempre - mesmo resultado: faltante. Déficit. Tento preencher tudo com minhas mansões, meus carros, minhas coisas e o charuto. Mas sempre “faltante”. E o drama: nunca ninguém em frente. Você aprende a deixar a vida. Ninguém em frente. Nem mesmo sua sombra.<sup>54</sup> (TANSI, 2002, p. 129)

Da mesma forma que Mallot, Hortense tem sua consciência dividida pela colonização (o que parece mais claro nos trechos “Eu não consigo erguer minha carne até mim. Voltar à minha superfície. Aos poucos, lentamente, afundo no cheiro de vinho e tabaco” e “E o drama: nunca ninguém em frente. Você aprende a deixar a vida. Ninguém em frente. Nem mesmo sua sombra”). Ao contrário dele, ela aceitou se integrar na sociedade, jogar o jogo, para conseguir algumas posses, mas o custo das pequenas corrupções e concessões cinde sua consciência. Ao se encontrar com Mallot ela percebe que ele é diferente da corrupção e do vazio circundantes. Isso desperta a humanidade que ela se esforça por submergir e ela vai visitá-lo na prisão no quadro final, mesmo tendo sido rejeitada e ofendida por ele antes.

Passemos à análise das personagens de *La Parenthèse de sang* também com um pequeno resumo da fábula: a família de um opositor do governo estava reunida quando chegam soldados que os prendem. As ações absurdas se sucedem até todos serem mortos no final. Uma pergunta pode orientar a reflexão sobre essas personagens: a peça tem um protagonista?

---

<sup>54</sup> *Quel pays! Avant l'indépendance ça sentait le Blanc. Aujourd'hui, ça sent encore. Le Noir. Dans tous les bureaux. Les autres nous jouaient avec la peau seulement. Aujourd'hui, les “nôtres” nous jouent avec le coeur. Ils nous maltraitent comme avec notre mission. C'est plus dur. (Un temps.) Vous avez vu le directeur? Un véritable poids lourd. Mais pour avoir le boulot et la voiture fallait bien en passer par là. (Un temps.) Je le déteste. Mais surtout, je me déteste. Je suis devenue très amère à moi-même. Oh, si vous saviez combien. Tous ces baisers puants qui vous éparpillent la peau! Tous ces gestes louches! Cette odeur de salive! Ces mouvements crasseux! Quand je sors de ses mains, je me lave fortement - je frotte, je rince, je gratte. Mais les nerfs. C'est têtu les nerfs. Je n'arrive pas à remonter ma chair jusqu'à moi. Refaire surface jusqu'à moi. Par degrés, lentement, je sombre dans l'odeur du vin et du tabac. Et quand je fais la somme de ma viande - toujours - même résultat: manquant. Déficit. J'essaie de tout combler avec mes villas, mes voitures, mes affaires et le cigare. Mais toujours “manquant”. Et le drame: toujours personne en face. Vous apprenez à laisser la vie. Personne en face. Même pas son ombre.*

As duas respostas possíveis permitem análises interessantes. Em caso de uma resposta negativa, pode-se ver toda a família do opositor do governo como protagonista, uma peça sem protagonista definido em que se tem uma multiplicidade de vozes. Talvez aquele que sofre as consequências dos absurdos do poder e da guerra possa ser subentendido por trás das vozes individuais. O ser humano que sofre é o protagonista e as vozes dessas pessoas é o que se apresenta em cena, como em uma espécie de coro difuso. Se a resposta for positiva, talvez Libertashio possa ser visto como a personagem principal, passando de boca em boca, ausente mas agindo, conduzindo a ação. Há que se considerar essa figura: o que se sabe sobre ela?

A partir do Ato 3 (Terceira noite), quando é lida a sua sentença condenatória, sabemos que ele tem um nome completo: Libertashio Anamanta Lansa, a única personagem assim. Ele foi condenado por “contumácia”, isto é, insistência em resistir, teimar em sua oposição ao governo, ou na interpretação de seu sobrinho Martial, por suas “ações”, suas “porcarias”. Seu corpo foi esquartejado e no túmulo (presente em cena como descrito em uma das primeiras didascálias da peça) haveria apenas sua cabeça e roupas. Contudo, os soldados continuam a procurá-lo devido à necessidade do sistema de ter opositores, reais ou imaginários, para funcionar. Segundo sua filha Aleyo no final do Ato 1, a mistura de vivos e mortos, luz e sombra, é “obra de Libertashio”. O Louco se propõe como guardião de seu túmulo e de muitos outros mortos e alega poder falar com ele ou ouvi-lo e interpretar sua vontade, por exemplo, como se ele tivesse vergonha e saísse de cena quando sua família colabora com os soldados (Ato 3).

Se compararmos, é possível ver Libertashio como estando um grau além do de Mallot em *Je soussigné cardiaque*, pois ele é um opositor do governo que já foi assassinado mas que continua a semear suas ações, inspirar oposição. Ele se torna um símbolo. Ele é o louco original em sua teimosia contra o governo e a favor da liberdade, loucura que passa para a personagem com esse nome, o Louco, e talvez para seu sobrinho Martial.

A família, como observado em relação à fábula, se contrapõe aos soldados nos fazendo pensar nos times de futebol do “prólogo” da primeira cena, “os Onze das entranhas contra os Onze do sangue”. Isso também é aparente nos nomes dos personagens. A família tem nomes que parecem mais ligados à África: Kalahashio (mulher) e Ramana, Aleyo e Yavilla (filhas). Os soldados, mais à Europa: Marc,

Pueblo; ou humorísticos: Sarkansa, Prosono, Ramoutapa, Romenganto. Talvez não seja extrapolar ver nos nomes traços de uma disputa colonial nunca explicitada. Os Portès, o médico e sua esposa, também possuem nomes europeus: Jean-Marc e Élise, representando talvez colonos ou personagens locais mais integrados no sistema colonial.

O sobrinho de Libertashio, Martial-Makaya (ou Mounkatashio<sup>55</sup>) se contrapõe a suas primas pelos dois nomes que misturam Europa (*Martial*, do latim, referente a Marte o deus da guerra romano) e África, o que pode representar sua natureza dividida e seu expresso desejo de ir embora, que não chega a se realizar (“MARTIAL. - Seria preciso talvez partir. Nós estamos despedaçados. Todos. Seria preciso mudar de tempos. Partir.”<sup>56</sup>).

Talvez as filhas de Libertashio possam ser vistas como variações de si mesmas, sendo elas em número de três e sem muitas características definidas a não ser por Aleyo, mas no caso dos soldados a função de duplos é mais certa, uma duplicidade ou multiplicidade, que se presta à farsa, mas também à banalidade da morte em uma “atmosfera de guerra”. Seus nomes certamente são humorísticos, absurdos. O segundo deles a assumir o posto de sargento, Marc Fonsinacio, único com sobrenome, usa uma falsa etimologia (Fonsinacio significaria “não fazer nada”) para justificar sua inação política, sua aceitação da ordem das coisas (“MARC. - Eu tenho... ideias, que... que não podem florescer sobre essa terra. Eu faço como me chamo: Fonsinacio! Marc Fonsinacio [...]”<sup>57</sup>)

Quando observamos mais de perto a família, Aleyo e Martial, de certa forma, fazem a trama avançar, ambos no segundo ato (Segunda noite). Ela declara como último pedido “casar com o sargento [Cavacha] antes de morrer”, o que faz com que, na continuação, o casamento seja arranjado. Ele é o primeiro a se rebelar gritando “Viva Libertashio”.

MARTIAL. - Vocês sabem o que ouço dizer no fundo de mim? Eu que nunca aprovei meu tio? Bem, ouço dizer do fundo de minha morte: Viva Libertashio. Isso repete, repete. Todo o meu interior é como uma canção:

<sup>55</sup> O primeiro nome aparece na lista de personagens, o segundo em um diálogo, no que pode ser interpretado como um lapso do autor ou a indicação de uma identidade indefinida.

<sup>56</sup> MARTIAL. - *Il faudrait peut-être partir. Nous sommes déchirés. Tous. Il faudrait changer de temps.*

<sup>57</sup> MARC. - *Moi j'ai des... des idées, qui... qui ne peuvent pas pousser sur cette terre. Je fais comme je m'appelle: Fonsinacio! Marc Fonsinacio. [...]*

Viva Libertashio. Isso empurra a tampa do meu interior. *(Ele grita.)* Viva Libertashio. Viva Libertashio. Viva Libertashio.<sup>58</sup> (TANSI, 2002, p. 39-40)

Esse grito representa uma mudança para a personagem que havia declarado ser um covarde (apesar do nome) e não aprovar as ações políticas de seu tio. Ele se torna o herdeiro moral da “loucura” do tio. Por razões não declaradas, ele se diz expulso dali, não aceito ou bem recebido e como dito, antes da chegada dos soldados, expressa o desejo de partir, sendo repreendido por Ramana.

RAMANA. - Nunca! Essa terra está pregada no sangue da gente. *(Pausa.)* Quando eu a olho bem, diria que ela vai me saltar ao pescoço, diria que ela vai saltar em meus braços. *(Pausa.)* Quando eu a olho, diria que lá, ao longe, ela se torna meu duplo. Ela se liquefaz, ela balança, ela emite sinais e comete monstrosidades. *(Pausa.)* Não. Não há como você saber. A intensidade do grito dela, a doçura de seu ardor, suas formas... É muito complicado. *(Pausa.)* Não há nada no mundo que se possa possuir como a terra - e que lhe possua da mesma maneira.<sup>59</sup> (TANSI, 2002, p. 10)

Essa fala apaixonada em defesa da terra pode justificar a permanência das personagens em uma terra tomada pela guerra e que logo vai “cometer monstrosidades” e levar sua liberdade e suas vidas. Uma terra que faz parte delas, da qual elas não conseguem se livrar.

Olhemos ainda a personagem do Louco. Sabemos que ele se chama Moushiato e escutamos alguns boatos da voz das filhas de Libertashio que conversam entre si imediatamente antes da chegada dos soldados no Ato 1.

RAMANA. - Parece que esse louco era um grande cantor. Um grande, grande, grande poeta. Ele compôs um balé que se chama...  
[...]  
RAMANA. - Um balé que se chama “A morte da vida”.  
ALEYO. - Dizem que ele vivia na capital. *(Pausa.)* Parece que ele se tornou louco porque ele se colocou no lugar de sua mãe. Ele teria até mesmo matado a mulher e os oito filhos.  
YAVILLA. - Dizem que ele fez um “truque noturno” com o tio e que é um grande mago.<sup>60</sup> (TANSI, 2002, p. 9)

<sup>58</sup> MARTIAL. - *Vous savez ce que ça dit au fond de moi? Moi qui n'ai jamais approuvé mon oncle? Eh bien, ça dit au fond de ma mort: Vive Libertashio. Ça répète. ça [sic] répète. Tout mon intérieur, c'est comme une chanson: vive Libertashio. Ça pousse le couvercle de mon intérieur. (Il crie.) Vive Libertashio. Vive Libertashio. Vive Libertashio.*

<sup>59</sup> RAMANA. - *Jamais! Cette terre nous est clouée dans le sang. (Un temps.) Quand je la regarde bien, on dirait qu'elle va me sauter à la gorge, on dirait qu'elle va me sauter dans les bras. (Un temps.) Quand je la regarde, on dirait que là-bas, au loin, elle devient mon double. Elle se liquéfie, elle tangué, elle émet des signes et comme des monstrosités. (Un temps.) Non. Vous ne pouvez pas savoir. L'intensité de son cri, la douceur de sa fougue, ses formes... C'est trop compliqué. (Un temps.) Il n'y a rien au monde qu'on puisse posséder comme la terre - et qui vous possède de la même manière.*

<sup>60</sup> RAMANA. - *Il paraît que ce fou était un grand chanteur. Un grand, grand, grand poète. Il a composé un ballet qui s'appelle...*

[...]

RAMANA. - *Un ballet qui s'appelle “La mort de la Vie”.*

Como muitas vezes em Sony, a loucura aparece associada à poesia. O Louco age também como guardião do túmulo de Libertashio a quem se dirige e de quem diz interpretar a vontade. Libertashio gostava dos loucos, ou ao menos desse. Ele age também como se tivesse contato com outros mortos que comem, bebem e fumam, um intermediário entre os vivos e os mortos. O prólogo do primeiro ato fala que o “Árbitro é um velho louco” e que ele “apita ao contrário”, como a implicar que o mundo em que estamos entrando, regido pelo Louco, está de ponta-cabeça.

Se considerarmos a hipótese do kingizila mencionada acerca da fábula, podemos ver a loucura e as personagens loucas de um outro ângulo. Nela, a personagem louca está ali para ser curada ou para induzir a “cura” da plateia talvez, sua reflexão, sua manifestação. Mas podem ser observados dois desvios em relação à tradição dessa forma teatral de acordo com a descrição de Sony: o primeiro seria que nenhuma das personagens analisadas aqui (Mallot, Libertashio, Martial e o Louco) acha sua cura ao fim, elas são todas mortas. O segundo desvio é que a loucura dessas personagens consiste na sua ação política contrária aos governos. O autor une assim duas das grandes vertentes do teatro, a cerimonial e a política (PLANA, 2014).

### **2.3. Recursos discursivos**

Neste trabalho a linguagem e os recursos discursivos foram entendidos segundo proposto por Bakhtin (2011, p. 261-270) como pertencendo a um contexto, a sujeitos concretos e fazendo parte de um enunciado, o qual por sua vez, responde a enunciados anteriores e futuros. Os recursos discursivos são parte constitutiva de um diálogo intersubjetivo e da poética de um autor.

Pode-se começar a análise dos recursos discursivos das peças pelos seus títulos, sobre os quais, no prefácio de seu romance de 1988 *Les Yeux du Volcan*, o autor diz serem gritos, “um grito interior que explode” (TANSI, 2015a, p. 108). Além disso, conforme nos informa Gahungu (2019) a partir da análise da correspondência do autor, eles eram escolhidos com cuidado de forma a impactar os editores, aumentando as suas chances de publicação, mas também os leitores em geral. O autor joga algumas pistas interpretativas em seus textos.

---

ALEYO. - *On dit qu'il vivait dans la capitale. (Un temps.) Paraît qu'il est devenu fou parce qu'il est entré dans la peau de sa mère. Il aurait même tué sa femme et ses huit gosses.*  
 YAVILLA. - *On raconte qu'il a fait un "coup de nuit" à son oncle et que c'est un grande sorcier.*

Em *Je soussigné cardiaque* é possível compreender mais diretamente o “cardíaco” no título pela busca de Mallot por um atestado médico (no Ato 3, cenas 1 e 2) por “insuficiência cardiopulmonar” que pudesse livrá-lo das perseguições políticas. Mas além disso há várias referências ao oxigênio e à respiração como sinônimos de vida e da liberdade de Mallot face ao contexto que o cerca. Ele não está verdadeiramente doente ou sua doença não é física, ela é existencial.

MALLOT. - [...] Ao amanhecer eles virão. Eles farão funcionar a lei sobre o barulho límpido da minha respiração – sobre a carne virgem das minhas entranhas. É preciso que a lei funcione. Pelo fato de que o tribunal após ter deliberado a questão... (TANSI, 2002, p. 73-74)<sup>61</sup>

MALLOT. - Eu escolhi meu tamanho de oxigênio. [...] Invencível! Até o final invencível! Até o último cilindro de oxigênio. [...] Eu eletrizo minha carne com essa faísca de respirar.<sup>62</sup>

PERONO. - [...] Eu distribuo o direito e o oxigênio. [...] Eu preciso dessa sede de poder para fabricar minha própria maneira de respirar; eu preciso dela para funcionar. Sim! Toda a minha carne e todo o meu sangue me imploram para sufocar os outros.<sup>63</sup>

MALLOT. - [...] Ah! Esse grande boxe de respirar. O inferno. O Lebango. (*Ele tosse fortemente.*)<sup>64</sup>

Em termos bastante crus (“carne virgem”, “eletrizo minha carne”, “toda a minha carne e todo o meu sangue”) os exemplos associam o oxigênio à vida e à resistência (“até o último cilindro de oxigênio”, “boxe de respirar”) pois Mallot pretende ficar vivo, resistir até o último fôlego. A respiração também se associa ao poder: a lei funciona metonimicamente sobre ela, enquanto Perono possui poder sobre o oxigênio e usa a lei para, literalmente, “sufocar” seus opositores. Na didascália da última citação Mallot tosse como a indicar sua falta de forças, uma tosse que ecoa a de Perono, que está doente do coração e vai morrer, e também a sua própria na prisão, no começo da peça.

*La Parenthèse de sang* nos dá quatro referências explícitas ao “parêntese”, duas nos prólogos, uma em um diálogo entre Martial e Aleyo no Ato 3 e a quarta na última fala da peça, do doutor.

A primeira noite  
O PRÓLOGO

<sup>61</sup> MALLOT. - *À l'aube ils viendront. Ils feront fonctionner la loi sur le bruit limpide de ma respiration – sur la chaleur vierge de mes entrailles. Il faut qu'elle fonctionne, la loi. Du fait que la cour après en avoir délibéré...*

<sup>62</sup> MALLOT. - [...] *J'ai choisi ma peinture d'oxygène. [...] Imprenable ! Jusqu'au bout imprenable ! Jusqu'au dernier bâtonnet d'oxygène. [...] J'électrise ma chair de cette fougue de respirer.*

<sup>63</sup> PERONO. - [...] *Je distribue le droit et l'oxygène. J'écrase tout le monde. [...] Cette soif de puissance, j'en ai besoin pour fabriquer ma propre manière de respirer ; j'en ai besoin pour fonctionner. Oui ! Toute ma chair et tout mon sang me prient de suffoquer les autres.*

<sup>64</sup> MALLOT. - *Ah! Cette grande boxe de respirer. L'enfer. Le Lebango. (Il tousse fortement.)*

Começa – neste século doloroso. Que nós o abramos ou então o fechemos – este parêntese de sangue – este parêntese de entranhas. [...] <sup>65</sup> (TANSI, 2002, p. 5)

ALEYO. - [...] Não vale a pena ter existido.

MARTIAL. - Sim, era preciso.

ALEYO. - Por quê?

MARTIAL. - Para abrir o parêntese.

ALEYO. - Para abrir o parêntese. (*Pausa.*) Mas quem vai fechá-lo?

MARTIAL. - Deus!

ALEYO. - Deus! Deus! Bom, Deus. (*Pausa.*) E se Deus não existir?

MARTIAL. - Se Deus não existir, significa que nós não existimos, significa que nada existe: então não tem problema. <sup>66</sup> (TANSI, 2002, p. 37)

A terceira noite

O PRÓLOGO

[...] É o lugar em que guardamos o “outro-nós” se chama o parêntese. O parêntese infernal, que nos deixa nas mãos do enjoo e que se fecha, que se fecha. - Ou então que se abre, que se abre. <sup>67</sup> (TANSI, 2002, p. 42)

O DOUTOR. - Não morte. Você não pode. Você não tem o direito. Não. Você não pode me fechar nesse... nesse parêntese. Não fim do mundo! Você não pode me pular. Não, não, não, não e não. Eu não quero germinar! Não! <sup>68</sup> (TANSI, 2002, p. 66)

A partir disso podemos entender o título como aludindo nos trechos 1 e 3 ao próprio teatro. A peça que começou será sangrenta, com muitas mortes e violência. O “parêntese infernal” que guarda o “outro-nós” é a cena, que nos mostra a “consciência”, a “raiva”, o “medo” e a “esperança” das personagens. Já nos trechos 2 e 4, o parêntese se refere à própria vida. Foi preciso existir, apesar da morte absurda a que serão submetidos e o doutor não deseja ser deixado para trás nesse parêntese de sofrimento.

Do ponto de vista dos recursos discursivos, o monólogo de *Je soussigné cardiaque* (lembramos que na primeira cena da peça) é rico em liberdade e criatividade. É um trecho em que aflora certo dialogismo dramático e a personagem (ou o

<sup>65</sup> *Le premier soir*

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.*

<sup>66</sup> ALEYO. - [...] *Pas la peine d'avoir existé.*

MARTIAL. - *Si, il fallait bien.*

ALEYO. - *Pourquoi ?*

MARTIAL. - *Pour ouvrir la parenthèse.*

ALEYO. - *Pour ouvrir la parenthèse. (Un temps.) Mais qui va la fermer ?*

MARTIAL. - *Dieu !*

ALEYO. - *Dieu ! Dieu ! Bon, Dieu. (Un temps.) Et si Dieu n'existe pas ?*

MARTIAL. - *Si Dieu n'existe pas, cela signifie qu'on n'existe pas, cela signifie que rien n'existe : donc pas de problème.*

<sup>67</sup> [...] *Et la place où nous gardons les « autres-nous » s'appelle la parenthèse. L'infernale parenthèse, qui nous laisse aux mains de l'écoeurement, et qui se ferme, qui se ferme. - Ou bien qui s'ouvre, qui s'ouvre.*

<sup>68</sup> LE DOCTEUR. - *Non, mort. Tu ne peux pas. Tu n'as pas le droit. Non. Tu ne peux pas me fermer dans cette... dans cette parenthèse. Non, déluge ! Tu ne peux pas me sauter. Non, non, non, non et non. Je ne veux pas germer ! Non !*

enunciador) questiona a si mesma, transformando-se em terceira pessoa, em outro. Em um discurso repetitivo e circular Mallot antecipa o que virá a seguir e tenta justificar para si mesmo que sua ação de enfrentar Salvator Perono e Bela Ébara foi correta e que ele é um ser humano de verdade e com vontade própria, não uma coisa ou estatística vítima do sistema, conflitos que permearão a peça. Os trechos em que Mallot discute consigo mesmo, transformando-se em outro estão concentrados no meio do monólogo:

MALLOT. - [...] Escute, Mallot ... Deixando esse inseto do Ébara nas costas, você inflou o universo. Você o multiplicou por si mesmo. A pequena operação, a matemática das almas eruditas. Você se torna o topo dos mundos, o topo dos homens também. Mesmo se o tribunal depois de deliberar a questão... [...] Não se preocupe, Mallot. Você é o bilhão de Deus. É com você que o céu compra o nada. Mas por que o nada? Por quê? (*Tique da cabeça.*) Não. Não se deixe seduzir. Você não serviu. Você morre virgem. Você luta no vazio para irritar o vazio. Você veio esvaziar o vazio.<sup>69</sup> (TANSI, 2002, p. 74)

Uma outra voz se intromete em sua consciência dizendo “Escute, Mallot” e “Não se preocupe, Mallot” e ela oscila entre o orgulho e o desânimo pelas ações de Mallot, o que aparece no final da citação: “Não. Não se deixe seduzir”. O vazio e o nada representam os que o cercam. O autor usa uma aliteração, que se tentou manter aqui, para falar da “missão” de Mallot: “Você veio esvaziar o vazio”. Na continuação do trecho, Mallot afunda cada vez mais no vórtice da reflexão e alucinação sobre seu estado:

MALLOT. - [...] Saindo voluntariamente da merda, eu quebro o nada; eu me recuso a existir por encomenda. Eu quis, eu quero. O homem nunca aconteceu, eu o inventei. Eu exijo uma carne metafísica. Eu sou, eu permaneço, eu morro de pé. Eu ergui todas as coisas até mim. Oh, o deslumbrante solo solar dos mundos que se fundem no fundo da minha fásca! Anulo o mal e o bem com um pequeno gesto do polegar. Lá! Eu derrubo o céu com chutes. Lá! A morte capitulou diante do meu delicioso assombro de respirar. (*Silêncio.*) Será que você não está fazendo amor consigo mesmo, Mallot? (*Ele cospe.*) Você não existiu. Você morre gravidez. Você celebra o nada. Você faz frases para si. Ah! Como sou doloroso para mim mesmo! Tento querer até o fim, cansar as coisas, gastar as narinas. Essa vida de cachorro, Mallot, essa vida de cachorro. Você queria boxear, amassar, enviar de volta, sentir o raio. Conte até três e diga que não é culpado. Aqui! Eu esmago a merda. Eu escolhi meu tamanho de oxigênio. Esmago Perono, Ébara e os outros homens de alta tensão. Eu grelhei o universo, eu grelhei o meu século. Lá! Estou chegando a mim - Mallot! Eu respondo: presente. Oh! Eu dou à luz presente, eu dei à luz esse eu metafísico que sacode minha carne e meus ossos. Ooh! Eu morro ida e volta. Mas sou deslumbrante nas profundezas do meu vazio! Invencível! Até o final

---

<sup>69</sup> MALLOT. - [...] *Écoute, Mallot... En laissant cette punaise d'Ébara dans le dos, tu as gonflé l'univers. Tu l'as multiplié par toi. La petite opération, la mathématique des âmes savantes. Tu deviens le sommet des mondes, le sommet des hommes aussi. Même si la cour après en avoir délibéré... [...] T'embête pas, Mallot. Tu es le milliard de Dieu. C'est avec toi que le ciel achète le néant. Mais pourquoi le néant ? Pourquoi ? (Tic de la tête.) Non. Te fais pas la cour. Tu n'as pas servi. Tu meurs vierge. Tu te bats dans le vide pour emmerder le vide. Tu voulais vider le vide.*

invencível! Até o último cilindro de oxigênio. Eu derrotei você, Perono, eu derrotei você, Ébara. Eu pisoteei o tribunal e a lei. (*Alucinado.*) Eu eletrizo minha carne com essa faísca de respirar. Eu agravo todos os ruídos da minha carne indócil, alargando meu sangue, alargando meus ossos. Mallot! Mallot! Você... [...] <sup>70</sup> (TANSI, 2002, p. 73-75)

Notem-se as muitas repetições (“Eu quis, eu quero.”, “Eu... eu... eu. Eu”, “boxear... amassar... enviar... sentir.”); as aliterações (“solo solar” e “que se fundem no fundo da minha faísca”); as construções paradoxais ou incomuns (“Eu quebro o nada”, “carne metafísica”, “Você morre gravidez” e “Eu escolhi meu tamanho de oxigênio”, “Morro ida e volta”), o que reforça a circularidade do discurso, quase à beira da loucura. Note-se também o vocabulário hiperbólico ligado ao corpo que, como dito, pode representar o desespero de Mallot para justificar o acerto de suas ações. Todo esse trecho trata, aliás, da sua disputa com Perono e Ébara, o vazio e o nada. O “eu metafísico” a que ele dá a luz poderia ser esse outro do qual ele fala com Hortense, inalcançável e existindo apenas em potência até sua rebelião.

No caso de *La Parenthèse de sang* não há exatamente monólogos, mas os prólogos ou “prefácios-profecias” como vimos, ocorrendo no começo dos Atos 1, 3 e 4 e sem enunciador definido. Eles parecem se referir de maneira reflexiva e cifrada à própria peça e ao teatro. A história da peça é o que se deve passar, sua “mensagem” de rebelião. É como se a voz dos prólogos apresentasse aquilo que vai acontecer como exemplo a ser seguido no mundo real. A peça se torna assim um convite à reflexão e à ação. Contrariamente à fábula, parece haver certa progressão nos prólogos, uma progressão possível de caracterizar como desesperada.

A primeira noite  
O PRÓLOGO

---

<sup>70</sup> *En sortant volontairement de la merde, je casse le néant ; je refuse d'exister sur commande. J'ai voulu, je veux. L'homme n'a jamais eu lieu, je l'invente. J'exige une viande métaphysique. Je suis, je reste, je meurs debout. J'ai escaladé toute chose jusqu'à moi. Oh, l'éblouissant sol soleil des mondes fondants au fond de ma fougue ! J'annule le mal et le bien d'un petit geste du pouce. Là ! Je renverse le ciel à coups de pied. Là ! La mort a capitulé devant ma délicieuse hantise de respirer. (Silence.) Est-ce que tu te fais pas l'amour, Mallot ? (Il crache.) Tu n'as pas existé. Tu meurs grossesse. Tu fêtes le néant. Tu te fais des phrases. Ah! Que je suis douloureux à moi-même ! J'essaye de vouloir jusqu'au bout, de fatiguer les choses jusqu'à moi, d'esquinter les narines. Cette vie de chien, Mallot, cette vie de chien. Tu voulais boxer, cabosser, renvoyer, sentir la foudre. Compte jusqu'à trois et dis que tu n'es pas coupable. (Tic.) Voici ! J'écrase la merde. J'ai choisi ma peinture d'oxygène. J'écrase Perono, Ébara et les autres hommes à haute tension ; j'ai grillé l'univers, j'ai grillé mon siècle. Là ! J'arrive jusqu'à moi - Mallot ! Je réponds : présent. Oh! J'accouche présent, j'ai accouché de ce moi métaphysique qui bouscule ma viande et mes os. Ooh ! Je meurs aller et retour. Mais je suis éblouissant au fond de mon vide ! Imprenable ! Jusqu'au bout imprenable ! Jusqu'au dernier bâtonnet d'oxygène. Je t'ai vaincu, Perono, je t'ai vaincu, Ébara. Je piétine la cour et la loi. (Halluciné.) J'électrise ma chair de cette fougue de respirer. J'aggrave tous les bruits de ma viande indocile, j'élargis mon sang, j'élargis mes os. Mallot ! Mallot ! Tu... [...]*

Começa – neste século doloroso. Que nós o abramos ou então o fechemos – este parêntese de sangue – este parêntese de entranhas. Começa, mas não acaba mais. Começa como uma partida de futebol: noventa minutos, dois tempos, vinte e dois jogadores, três árbitros – é a vida vista de fora da vida.

Ora, os jogos de fim do mundo são jogos infantis: nada que se possa tomar como trágico, com aquele amigo que lhe afirma que a situação é no limite uma distração. Mas nada de África, por favor! Nada de África nesse jogo de futebaixo que opõe dois parênteses: os Onze do Sangue contra os Onze das entranhas – evidentemente a situação é uma distração, e a regra elementar do futebol, nós a conhecemos todos: “Nunca passar a bola para um jogador marcado.”

Agora que todos os jogadores estão marcados, a quem fazer esse passe de carne, a quem fazer esse passe de estado civil, esse passe de identidade em claro? Nós o fazemos a vocês. Pior para quem o perder. O árbitro é um velho louco: ele apita ao contrário.<sup>71</sup> (TANSI, 2002, p. 5)

É a peça de teatro que está começando, “a vida vista de fora da vida”. O prólogo se utiliza da metáfora do futebol, com os dois times ou grupos de personagens como times. A peça ou o partida de futebol poderiam ser vistos apenas como uma distração, daí a intromissão súbita da voz que protesta “Nada de África”, isto é, nada de realidade ou problemas políticos em cena, “carne”, “estado civil” ou “identidade em claro”, sequência em se pode ver uma progressão. No fim, o “passe” é feito ao espectador.

#### A terceira noite O PRÓLOGO

Há tantas mortes. Não sabemos mais qual morrer. E no fim de tudo, caras que gritam pra você: “Por favor! Me faça o passe de sangue.” A gente pode ouvir mais longe: me faça o passe de consciência, o passe de raiva, o passe de medo, o passe de esperança, o passe... o passe... o passe... E o cara que pede um passe já é o “outro-você”. E o lugar em que guardamos o “outro-nós” se chama o parêntese. O parêntese infernal, que nos deixa nas mãos do enjoo e que se fecha, que se fecha. - Ou então que se abre, que se abre. Um homem serve para gritar, - e para gritar o que, senão o Evangelho do medo, que diz: “No fundo, eu não sou humano.” E na continuação, o passe lhe é feito de novo. O passe de parêntese, que se abre ou que se fecha, escolha. O passe lhe é feito de novo por aquele homem que grita: “Lá dentro eu não sou humano”. O passe de medo... o passe de vergonha... o passe de covardia. Faça o que achar melhor com ele. O passe desta gota de matéria revoltada. Essa gota

---

<sup>71</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 – évidemment, la situation est distrayante, et la règle élémentaire du football, nous la connaissons tous : « Jamais de passe à un joueur marqué. »*

*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. L'arbitre est un ancien fou : il siffle à l'envers.*

amarela de matéria rebelde, que deixa uma marca humana sobre a vida.<sup>72</sup>  
(TANSI, 2002, p. 42)

O segundo prólogo, já menor, ainda utiliza palavras ligadas ao corpo e à violência (“mortes”, “sangue”, “enjoo” etc.). Uma nova progressão pode se referir aos temas da peça: “sangue... raiva... medo... esperança”. Esse prólogo se situa após a prisão e últimos desejos de todos. O grito do homem (“No fundo, eu não sou humano”) é um espelho do que já vimos em cena e continuará a ser visto.

#### O PRÓLOGO

Ah! Essa cidade arrasada onde eles não deixaram Pedro sobre Paulo! Mas um homem a quem se dá uma chance em dez de viver não tem do que reclamar em um mundo em que a média se torna a de uma chance em mil.<sup>73</sup> (TANSI, 2002, p. 63)

O último prólogo apresenta uma voz já conformada com as mortes e a violência. Há um trocadilho com “deixar pedra sobre pedra”, referenciando talvez não só a destruição física da guerra e perseguição política, mas também a moral.

O discurso amoroso também se apresenta como uma oportunidade para o autor ousar na sua criação. O amor à primeira vista é comum na obra de Sony, peças e romances, servindo muitas vezes ao enredo, e foi associado por Gahungu ao gosto do autor pelo romanesco. Para ela: “[...] Sony colhe nele [o romanesco] sem pena situações e peripécias a fim de gerar cenas e episódios e escapar ao espectro de uma literatura totalmente politizada.” (GAHUNGU, 2019, p. 187).

Não há exemplos em *Je soussigné cardiaque*, a não ser que consideremos a citada confissão de Hortense assim, uma vez que denotando uma paixão súbita por Mallot, mas temos dois exemplos claros em *La Parenthèse de sang*. O primeiro está no

---

<sup>72</sup> LE PROLOGUE

*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, cette passe... cette passe... cette passe... Et ce type qui 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, et qui se ferme, qui se ferme. - Ou bien qui s'ouvre, qui s'ouvre. 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. » Et à la reprise, la passe vous est refaite. La passe de parenthèse ; qui s'ouvre ou bien qui se ferme, choisissez. La passe vous est refaite par cet homme qui crie : « Là dedans, je ne suis pas humain. » La passe de peur... la passe de honte... la passe de lâcheté. Faites-en ce que bon vous semble. La passe de cette goutte de matière révoltée. Cette blonde goutte de matière rebelle, qui fait tache humaine sur la vie.*

<sup>73</sup> LE PROLOGUE

*Ah ! Cette ville rasée où ils n'ont pas laissé Pierre sur Paul! Mais un homme à qui on donne une chance sur dix de vivre n'a pas de quoi se plaindre dans un monde où la moyenne devient celle d'une chance sur mille.*

final do primeiro ato, quando o sargento já foi “trocado” por Cavacha e esse se apaixona à primeira vista por Yavilla, uma das filhas de Libertashio.

O LOUCO. - Libertashio! Libertashio! Aonde você vai, Libertashio? Fique no seu túmulo.

CAVACHA. - *à Yavilla.* - Eu acho você linda como a lua cheia. Seu ventre respira a grama de outubro. Você floresce, e isso me dá ímpetos, vertigens, idas e voltas.

YAVILLA. - Você tem mãos selvagens. Elas me perturbam. Imagino que foram elas que mataram nosso pobre pai.

CAVACHA. - Seus olhos. Seus olhos construíram o medo no meu coração. Eu não entendo. Eu não entendo. Meu sangue se torna uma espécie de centopeia que rasteja, que rasteja, que rasteja sobre sua imagem. Eu não entendo e eu não entendo.

O LOUCO. - Ei! Libertashio! Para onde você vai?<sup>74</sup> (TANSI, 2002, p. 24-25)

Aqui há a inauguração do assédio dos soldados sobre as personagens femininas da peça. O sargento Cavacha faz elogios à beleza e juventude de Yavilla com imagens da natureza (“lua cheia”, “Você floresce [...]”). A paixão só encontra o medo da violência animalizada de Cavacha, com “mãos selvagens” e sangue que “rasteja”, o que não impede que as personagens femininas cedam aos avanços. O Louco interpreta isso como uma traição à Libertashio, que se retira de cena.

A loucura do amor é mostrada pela repetição como recurso discursivo, ferramenta muito usada por Sony para representar o desregramento e que também se encontra nos trechos a seguir, sendo que agora é o médico que passa a amar Aleyo.

DOUTOR, *à Aleyo.* - Você é a mais tenra doçura do mundo. Você é o corpo mais belo do mundo, o mais pleno. Meu coração se enerva ao ver seu vulto. (*Ela sorri.*) Vamos fugir desta casa, sim? (*Sorriso de Aleyo.*) Você é minha nova terra, meu novo sol, meu novo sangue... Em mim, cascadeia, cascadeia. Vertigeia, vertigeia. Seu corpo me abre ao sol das loucuras, seu corpo soa em mim, se repete em mim, por balanços, por oscilações, por volteios. (*Sorriso de Aleyo.*) Eu me torno como mil coisas, como mil mundos.

[...]

MÉDICO. - Você é minha nova razão. (*Pausa.*) Eu me perco em seu corpo. Tudo em mim se desordena, se desordena. Eu te amo. Eu te amo em ondas curtas de carne.

[...]

RAMANA, *que vê o estado da Senhora Portès.* - Doutor. Me ofereça uma dança.

<sup>74</sup> LE FOU. - *Libertashio! Libertashio! Où vas-tu, Libertashio? Reste dans ta tombe.*

CAVACHA, *à Yavilla.* - *Je vous trouve belle comme la pleine lune. Votre ventre respire l'herbe d'octobre. Vous fleurissez, et ça me donne des élans, des vertiges, des aller et retour.*

YAVILLA. - *Vous avez les mains farouches. Elles me troublent. J'imagine que ce sont elles qui ont tué notre pauvre père.*

CAVACHA. - *Vos yeux. Vos yeux ont construit la peur dans mon coeur. Je ne comprends pas. Je ne comprends pas. Mon sang devient une sorte de mille-pattes qui rampe, qui rampe, qui rampe sur votre image. Je ne comprends pas et je ne comprends pas.*

LE FOU. - *Hé! Libertashio! Où vas-tu ?*

MÉDICO. - Um momento, senhora! (À Aleyo.) Minha nova luz, minha nova batida. Seu corpo dói em mim, dói lentamente. Minha alma está dissolvida em seus olhos. Meu sangue queima, queima: fogo, senhora, fogo! (*Gritos de Martial.*)

RAMANA. - Minha dança, doutor?

O MÉDICO. - Um minuto! (À Aleyo.) Estou preso no cercado de sua carne, preso na engrenagem de seus cheiros, que vertigem, que vertigem. Preso nas águas, na cheia de suas formas ferozes. Preso na doce armadilha de suas batidas. Seu corpo pende em mim e me penetra e me perfura. Sua carne silexeia na minha carne e a centelha que brota, sou eu.

RAMANA. - Doutor!

O MÉDICO, *aproximando seus lábios dos de Aleyo.* - A centelha sou eu.

SRA. PORTÈS. - Dou ... J ... Jean-Marc!

MÉDICO. - A centelha. (*Pausa.*) Por que eles querem te matar? Porque você disse Viva Libertashio? (*Ele grita.*) Libertashio! Viva Libertashio! Abaixo a ditadura. É o grito de amanhã. É o oxigênio de amanhã. Você tinha razão. (*Ele grita.*) Abaixo os escravos do sangue. (*Silêncio geral.*) Abaixo os monstros sugadores de sangue. Viva a esperança!

MARTIAL, *em seu quarto depois de um grito de dor* - Viva Libertashio! Viva Libertashio (*Fuga desordenada dos convidados.*)<sup>75</sup> (TANSI, 2002, p. 47-48)

Como é típico em Sony, e no lugar comum do romanesco em que ele foi buscar inspiração (GAHUNGU, 2019, p. 186-189), a linguagem do amor à primeira vista é hiperbólica, cheia de imagens da natureza (“Você é minha nova terra, meu novo sol,

---

<sup>75</sup> LE DOCTEUR, à Aleyo. - *Vous êtes la plus tendre douceur du monde. Vous êtes le plus beau corps du monde, le plus plein. Mon coeur s'énerve à la vue de votre visage. (Elle sourit.) Fuyons de cette maison, voulez-vous ? (Sourire d'Aleyo.) Vous êtes ma nouvelle terre, mon nouveau soleil, mon nouveau sang... En moi, ça cascade, ça cascade. Ça vertige, ça vertige. Votre corps m'ouvre au soleil des folies, votre corps sonne en moi, il se répète en moi, par balancements, par oscillations, par manèges. (Sourire d'Aleyo.) Je deviens comme mille choses, comme mille mondes.*

[...]

LE DOCTEUR. - *Vous êtes ma nouvelle raison. (Un temps.) Je me perds dans votre corps. Tout en moi se bouscule, se bouscule. Je vous aime. Je vous aime sur onde de chair courtes.*

[...]

RAMANA, qui voit l'état de Madame Portès. - *Docteur. Offrez-moi une danse.*

LE DOCTEUR. - *Un instant, madame ! (À Aleyo.) Ma nouvelle lumière, mon nouveau battement. Ton corps fait mal en moi, doucement mal. Mon âme est dissoute dans tes yeux. Mon sang brûle, brûle : au feu, madame, au feu ! (Cris de Martial.)*

RAMANA. - *Ma danse, docteur ?*

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.*

RAMANA. - *Docteur !*

LE DOCTEUR, qui approche ses lèvres de celles d'Aleyo. - *L'étincelle, c'est moi.*

MME PORTÈS. - *Doct... J... Jean-Marc !*

LE DOCTEUR. - *L'étincelle. (Un temps.) Pourquoi veulent-ils vous tuer ? Parce que vous avez dit vive Libertashio ? (Il crie.) Libertashio! Vive Libertashio! À bas la dictature. C'est le cri de demain. C'est l'oxygène de demain. Vous avez eu raison. (Il crie.) À bas les esclaves du sang. (Silence général.) À bas les monstres suceurs de sang. Vive l'espoir !*

MARTIAL, dans sa pièce après un cri de douleur - *Vive Libertashio! Vive Libertashio* (Fuite désordonnée des invités.)

meu novo sangue... Em mim, cascadeia, cascadeia.”), do corpo e dos sentidos. O autor se utiliza ainda de repetições (“Em mim, cascadeia, cascadeia. Vertigeia, vertigeia”, “Tudo em mim se desordena, se desordena” etc.) e aliteraões, que desafiam a tradução (“Meu coração se enerva ao ver seu vulto.”, “[...] formas ferozes.” e “[...] me penetra e me perfura.”), e cria um verbo ligado ao fogo, “silexear”. Além disso, aqui, a paixão à primeira vista serve para encaminhar a fábula para a cena final, pois com a rebelião do médico todos serão presos e é assim que começarão a última cena após a “Fuga desordenada dos convidados”.

Sony Labou Tansi não se utiliza da riqueza dos recursos discursivos apenas de maneira concentrada como nos trechos citados, mas coloca esparsamente em suas peças pequenas iluminações: trocadilhos, aliteraões ou séries de palavras. Em *Je soussigné cardiaque*, por exemplo, ele se utiliza muito de repetições e de algumas séries como no trecho do discurso de Mallot visto antes (“[...] Eles montaram fábricas de igualdade, usinas de justiça – edifícios ideológicos [...]”) ou nestes outros três:

PERONO. – Você é um imbecil. Um bruto. Um desgraçado. (*Ele dá a volta em Mallot várias vezes e o insulta sempre que estão cara a cara.*) Um louco. Um travesti! Carne morta. Veja, eu fabrico verdadeiros bocados de oxigênio. Eu vento. Eu tempestuo. [...] (TANSI, 2002, p. 98)<sup>76</sup>

MALLOT. – [...] Mas eu sou a coisa deles. O objeto deles. Eles andam dentro de mim sem levar nada em conta. Um pouco de poeira no fundo do sistema. Ninguém me contou. Ninguém. Todo mundo me pula. Eu estou só. Só neste oceano de merda e de covardia. Só por só. Afogado. Perdido. Acabado. Rasurado. Mastigado.<sup>77</sup> (TANSI, 2002, p. 123)

MALLOT. – [...] Olhe para mim. Você é o lixo, a coisa, o negócio e eu o homem. O homem ida e volta: vou ensolarar você com minha saliva. Lá! Ilumino você. Desarmo você à preço de custo. Lixo! Matei você vivo. (*Ele desenha uma cruz em sua testa com o marcador.*) Lá! Eu te anulo. Eu te risco. Eu te rabisco. [...] <sup>78</sup>

Para analisar esses trechos parece ser possível recorrer a Bakhtin (2014, p. 282-316) que em um capítulo chamado *O cronotopo de Rabelais* analisa as séries de termos usadas pelo autor francês com o qual Sony compartilhava uma visão de mundo, como

<sup>76</sup> PERONO.- *Vous êtes un imbécile. Un gros. Un saligaud.* (Il fait le tour de Mallot plusieurs fois et lance une injure toutes les fois qu'ils sont face à face.) *Un fou Un travesti ! De la viande morte. Moi, voyez-vous je fabrique de vrais coups d'oxygène. Je vente. Je tempête. [...]*

<sup>77</sup> MALLOT. – [...] *Non, mais je suis leur chose. Leur objet. Ils me marchent dedans sans tenir compte de rien. Un peu de poussière au fond du système. Personne ne m'a compté, moi. Personne. Tout le monde me saute. Je suis seul. Seul dans cet océan de merde et de lachété. Seul pou seul. Noyé. Perdu. Fini. Raturé. Mâché. [...]*

<sup>78</sup> MALLOT. – [...] *Regardez-moi. Vous êtes l'ordure, le machin, le bidule et moi l'homme. L'homme aller et retour : je vous ensoleille de ma salive. Là! Je vous éclaire. Je vous désarçonne à plein tarif. Ordure ! Je t'ai tué vivant.* (Il lui trace une croix au front avec le marqueur.) *Là ! Je t'annule. Je te rature. Je te griffonne.*

vimos. De acordo com Bakhtin, Rabelais se utiliza das séries de termos como uma maneira de limpar o terreno do uso medieval religioso negativo acerca da vida na Terra e revalorá-los positivamente a partir da afirmação do humano. Ele chega a sete grandes séries (BAKHTIN, 2014, p. 285): a “do corpo humano do ponto de vista anatômico e fisiológico”, a “da indumentária”, a “da nutrição”, a da “bebida e da embriaguez”, as “sexuais (copulação)”, a “da morte” e a “dos excrementos”.

Dos exemplos citados acima, a primeira e a terceira podem ser chamadas de “série das ofensas” e a outra “série da solidão”. A primeira é uma fala de Perono a Mallot e a terceira desse a Ébara. A do meio é uma confissão de Mallot à Hortense. A função dessas séries parece ser a do exagero e do transbordamento dos recursos discursivos em uso, a da busca da palavra justa através de uma sequência de imagens e no caso da disputa cênica entre personagens, uma pancada moral no lugar da física, daí Perono xingar Mallot apenas quando está de frente para ele, como indicado pela didascália. Veremos ainda exemplos da “série das ofensas” em *Antoine m’a vendu son destin* (1986) e de outras em *Une chouette petite vie bien osée* (1992) onde elas se multiplicam até ocupar uma cena quase inteira.

Em *La Parenthèse de sang* observam-se ainda algumas brincadeiras com ditados e um trocadilho humorístico que serve também para caracterizar a visão de um dos soldados sobre a democracia. Como exemplo de jogos com ditados, podemos citar: “O SARGENTO, *ele a toca*. – Você é quente. Você tem verdadeiros lábios de mulher. Mas neste país os lábios não fazem o monge. [...]”<sup>79</sup>. Essa cena se passa na chegada dos soldados, quando o sargento indica que é preciso sempre desconfiar que homens possam estar disfarçados para fugir da guerra. O trocadilho é com o ditado: “o hábito não faz o monge”. Um outro exemplo de ditado vem de outro sargento: “CAVACHA. – [...] O que você está esperando para dar a Libertashio o que é de Libertashio? [...]”<sup>80</sup> Ele se dirige aqui ao cura ou padre, pedindo que ele ouça a confissão do médico antes de matá-lo, ou “dar a Libertashio”, o que torna a referência eufemística e irônica. O ditado original é “Dar a César o que é de César”. Um outro jogo irônico de palavras, humorístico e revelador da visão do soldado, como dito, é o entre “urnas” e “urinas” ou “uriniais”. Quando Martial, sobrinho de Libertashio, tenta argumentar que ele não é seu

<sup>79</sup> LE SERGENTE, *il la touche*. - Vous êtes chaude. Vous avez des vraies lèvres de fille. Mais dans ce pays les lèvres ne font pas le moine. [...]

<sup>80</sup> CAVACHA. – [...] Qu’est-ce que vous attendez pour donner à Libertashio ce qui est à Libertashio ? [...]

tio e que a lei da Capital é injusta, o sargento Marc, segundo a assumir o posto, diz que a culpa é dos cidadãos que escolhem mal quando vão às urnas. “MARC. – [...] Quando vocês são chamados às... às urinas... aos uriniais [...]. UM SOLDADO. – As urnas, você quer dizer, sargento?”<sup>81</sup>

## 2.4 Considerações finais do capítulo

Chegando ao fim deste primeiro capítulo de análise, pode-se resumir o que mais chama a atenção na produção inicial de Sony, uma poética não da soma, mas da multiplicação.

Ela é múltipla na sua mistura anticartesiana de gêneros e na sua busca tão mal compreendida de uma outra racionalidade. Talvez ao invés de anti- seja mais apropriado dizer “alterracionalidade”. E há multiplicidade na junção do sagrado com o político, geralmente na figura de um rebelde, poeta-profeta louco. Encontraremos essas caracterizações em personagens dos anos a seguir.

A política e os embates se refletem nas fábulas estáticas e nos diálogos filosóficos em um contexto colonial ou imediatamente pós-colonial e implicitamente racializado e essa limitação contrasta com o escape pela abertura da linguagem, maior no monólogo e nos embates de Mallot em *Je soussigné cardiaque* e nos prólogos de *La Parenthèse de sang*. A riqueza dos recursos discursivos empregados, mesmo limitada pela recepção do concurso literário da RFI, é uma característica determinante de Sony.

A raiva do autor se manifesta por meio das figuras escolhidas como protagonistas, Mallot e Libertashio, e da violência e tortura a que são submetidos. Se manifesta também através do absurdo que recai sobre as personagens e é expresso através de prefácios, monólogos e diálogos. Até certo ponto, ela ainda é direcionada contra os pequenos poderes ditatoriais, o contexto africano ou pós-colonial. Mais à frente esse escopo se amplia. Trata-se dos primeiros traços de uma poética dramatúrgica que mescla abertura e fechamento (assim como os parênteses de sangue ou a própria vida) sempre inconclusa e em metamorfose que acompanharemos nos próximos capítulos.

---

<sup>81</sup> MARC. – [...] *Quando on vous appelle aux... aux urines... aux urinaux [...]. UN SOLDAT. – Les urnes, vous voulez dire, sergent ?*

### **CAPÍTULO 3 – O PERÍODO LIMOGE: *LA PEAU CASSÉE* (1984) E *ANTOINE M’A VENDU SON DESTIN* (1986)**

A década de 80 vê Sony já mais conhecido internacionalmente a partir da publicação das peças do capítulo anterior em 1981 e de alguns romances: *La Vie et demie* (1979) e *L’État honteux* (1981). Além disso o trabalho com a trupe já estava solidificado e a época de dúvida e insegurança quanto a se tornar ou não um escritor havia ficado para trás.

Os contatos se ampliam. Durante a montagem em conjunto com o teatrólogo francês Guy Lenoir de *La Peau cassée* (em 1984) no interior do Congo, em Mindouli, ocorre o encontro entre Sony e outros autores e pesquisadores franceses do teatro como Monique Blin e Gabriel Garran que o levam a participar do Festival de Limoges. Já *Antoine m’a vendu son destin* será fruto de colaboração com Daniel Mesguich (em 1986) que deixou depoimento sobre esse trabalho conjunto. Salvo engano não há estudos dedicados a essas peças.

Entre os anos de 1985 e 1987, as reflexões de Sony sobre a História em geral e a da África em particular, as nações e o nacionalismo e as relações internacionais e o diálogo Norte-Sul parecem se intensificar, o que transparece nos textos do período: nas peças *Antoine m’a vendu son destin* e *Moi, veuve de l’empire* (de 1987) sob vaga influência shakespeariana (SCHURMANS, 2016); no romance *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* (1985), em que Sony imagina uma história e destino alternativos para o Congo (MARTIN-GRANEL, 2017); e em seus ensaios.

As análises seguem a mesma ordem já estabelecida: fábula, personagens e recursos discursivos e partem da obra mais antiga para a mais nova.

#### **3.1 Fábula**

Analisemos inicialmente a fábula de *La Peau cassée* (*Les enfants du champion*). Ela é composta de cinco cenas (três noites) entremeadas por um *flashback* e um amanhecer e começa *in media res*. Seu protagonista é Alvaro Sanza um colonizado

assimilado (ou *évolué*<sup>82</sup>) que havia sido financiado em seus estudos na França durante sete anos pelo poderoso local Jean-Baptiste Bunglustone com a expectativa de que se tornasse governante-marionete e o ajudasse na exploração das riquezas do país. Ele se recusa a desempenhar esse papel ao retornar e há um rompimento entre os dois (Cena 3). Certa noite, posteriormente a sua recusa, Alvaro é sequestrado, torturado e escapa por pouco de ser morto na beira de um rio pelo qual foge, baleado, se refugiando no País dos Pigmeus com o novo nome de Daniel. Para desestimular seu exemplo os perseguidores enforcam publicamente outro em seu lugar e dão fim ao corpo para que não seja mais encontrado (Cena 4).

Enquanto isso, Line Lalonde, filha de Bunglustone apaixonada por Alvaro é forçada por seu pai a se casar e viver em Paris com Jean-Marie Pouilloux um ator. Line foge depois de alguns meses e se embrenha nas florestas do País Pigmeu na esperança de encontrar Sanza vivo. É aí que a peça se inicia. Bunglustone envia Jean-Marie Pouilloux para trazer Line “de volta para a civilização” (Cena 1). Segue-se um diálogo tenso entre os dois (um encontro de dois monólogos), pois eles não parecem se entender ou falar das mesmas coisas. A discussão termina com o anúncio por Line de que convocou seu pai para encontrá-la (Cena 2).

Essa notícia traz a revelação do passado de Alvaro Sanza/Daniel em um *flashback* e sua intenção de vingança contra Bunglustone declarada desde a primeira cena fica explícita. Nas duas últimas cenas vemos a luta interna de Alvaro entre o perdão e a vingança, primeiro em um diálogo (quase monólogo) com Laure, uma etnóloga amiga sua, e em seguida ao julgar Bunglustone contra a defesa de Kobra (carrasco e faz-tudo de Bunglustone), Line e Laure. O julgamento assume ares de se referir a toda a colonização: ela inspira perdão ou vingança. Para não se igualar aos seus colonizadores na violência, Alvaro se decide finalmente pelo perdão.

Em relação à fábula das peças analisadas no segundo capítulo deste trabalho é possível observar que agora existe uma descontinuidade: a ação já não é linear, sendo quebrada nas cenas 3 e 4 em que há um *flashback* (Cena 3) e a narração do passado em longos monólogos (Cena 4), voltando para o “presente” na cena final, um clímax. Ainda há uma estrutura clássica com cinco cenas, uma apresentação (Cena 1) e um clímax (Cena 5), mas a linearidade é quebrada antes do final, inclusive deixando o espectador

---

<sup>82</sup> Assim eram chamados os colonos cooptados pela administração francesa e que eram levados a fazer seus estudos na “Metrópole”.

em suspenso ao final da cena 3, quando Line revela ter enviado uma carta ao pai convocando-o. Há a expectativa de que ele venha à cena logo a seguir, mas essa expectativa é quebrada quando ele só aparece no final (após se apresentar no passado em um *flashback*). Conforme sugerido por Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. 19-24) a retrospectiva, isto é, a narrativa de fatos já passados ao invés de sua representação no “presente” em cena, é uma das principais maneiras de desdramatizar e epicizar o drama.

A cena 2 chama a atenção pois pode ser vista como mais uma “cena no limbo” sonyana. No capítulo 2 vimos exemplos de cenas desse tipo em cada uma das peças: a primeira cena em *Je soussigné cardiaque* quando Mallot está na prisão, a quarta cena e quarta noite em *La Parenthèse de sang*. Também a Cena 2 e, de fato todo o resto de *Antoine m'a vendu son destin*, podem ser vistos assim. Aqui a cena traz uma espécie de “diálogo das lonjuras” e um dialogismo aparentado ao do dialogismo da cena de Mallot, mas distante dos diálogos tradicionais das citadas obras. Sarrazac define o diálogo tradicional como aquele com “réplicas que se encaixam umas nas outras” e cujas características seriam ser “fechado sobre si mesmo, limitado à relação interpessoal e sem outra função além da de fazer o conflito progredir” (SARRAZAC, 2017, p. 197). Já o diálogo das lonjuras ou diálogo de monólogos “não põe em cena uma relação inter-humana conflituosa, mas o confronto dialógico das concepções de mundo dos diversos interlocutores” (SARRAZAC, 2017, p. 215). As personagens “representam vozes opostas, irredutíveis uma à outra” (SARRAZAC, 2017, p. 216). Ele o aproxima ainda do diálogo filosófico e do diálogo dos mortos, em que esses refletem sobre a vida em retrospectiva. Nessa cena, então, Sony nos mostra a distância entre Line e Pouilloux. Após a suposta morte de Alvaro Sanza, Line foi para Paris onde casou com Pouilloux, casamento que não durou muito. Desiludida, ela foge para o País dos Pigmeus (supõe-se que localizado na África, embora isso nunca seja dito) onde ingressa no culto dos “filhos do cogumelo” (*Les enfants du champignon* do título alternativo ou subtítulo original). Ela contrapõe sua vida ao modo de vida ocidental que Pouilloux defende. O diálogo Norte-Sul (ou “Norte-Surdo” (TANSI, 2015a, p. 92) como preferia ironizar Sony) é impossível e tenso.

A Cena 2 tem um paralelo com a seguinte, a cena do *flashback*, em que Alvaro Sanza, líder ou rei do País dos Pigmeus, confronta Jean-Marie Bunglstone. São cenas de confronto entre posições diferentes. Sanza faz o papel do colonizado que partiu para estudar na França e deveria voltar como um *évolué*, um suposto cidadão francês, mas

isso não acontece e ele retorna com uma nova consciência estranhada por Bunglustone. Esse ao financiar os estudos do outro na expectativa da exploração futura, representa a “potência estrangeira que fornecia os guias” (TANSI, 2015a, p. 32).

Essas cenas nos mostram o choque entre Alvaro Sanza e Line de um lado e Pouilloux e Bunglustone de outro. As correspondências serão melhor analisadas ao tratarmos das personagens, mas diga-se antecipadamente que os primeiros representam uma resistência à modernidade euro-cartesiana encarnada pelos outros dois.

Já a Cena 4 estende ainda mais a expectativa do leitor-público ao apresentar a sequência dos eventos em modo épico-narrativo. Nela Daniel/Alvaro Sanza narra a tentativa de assassinato por homens de Bunglustone de que foi vítima e como escapou, renascendo. Ao final dela acontece para o espectador (mas não para o leitor que já sabia desde a lista de personagens) a revelação de que Daniel e Alvaro são a mesma pessoa. A soma dessas duas cenas épicas mantém em suspense e contribui para represar as expectativas levantadas ao final da Cena 2 que vão explodir na Cena 5 com a presença de Bunglustone e seu julgamento. Em *La Peau cassée* a vingança não é apenas de Daniel (pessoal) mas de todos os colonizados (coletiva) contra a colonização. O julgamento é ainda retardado por dois longos monólogos: o do carrasco Kobra, antigo cozinheiro e executor de Bunglustone, e outro de Line, em que ela defende uma diferença de essência entre Alvaro e Bunglustone e que se vingar seria apagá-la.

Em *Antoine m’a vendu son destin*, peça dividida em dois Quadros (o primeiro com cinco e o segundo com nove cenas), Antoine tem sido presidente ou “rei” de um país sem nome pelos últimos quinze anos.<sup>83</sup> Desconfiando de que estão planejando um golpe de Estado, Antoine arma junto com seus homens mais próximos (Riforoni, ministro e conselheiro e Moroni, general) um falso golpe a partir do qual os “inimigos do poder” seriam desmascarados. O plano falha porque seus subordinados tomam gosto pelo poder e pretendem governar em lugar de Antoine, o que este se recusa a aceitar. Detido na prisão de Bracara, que foi reformada para se tornar um palácio de “jardins franceses”, Antoine recebe a visita de sua mãe e da esposa e certa noite tem um sonho

---

<sup>83</sup> Na verdade a peça apresenta uma cronologia um pouco confusa, provavelmente devido a algum lapso do autor. Trata-se de 15 anos segundo as palavras de Antoine e sua esposa Yoko-Ayele, mas segundo a cronologia do primeiro no Quadro 2, Cena 7, seriam 4 anos apenas. Há outros possíveis lapsos nas peças de Sony aqui analisadas, como o fato de Mallot ter duas filhas, mas falar em “filho” no monólogo da primeira cena, ou o nome de Martial em *La Parenthèse de sang*, que aparece em duas versões. Gahungu (2019, p. 86-87) atribui tais lapsos, principalmente em seus manuscritos, ao fato de o autor não ser adepto de revisar suas obras, mas podemos também pensar na construção coletiva, no calor do momento.

em que é vendido em um leilão. Antoine constata que está só, seu povo não se rebelou, nem veio socorrê-lo. Com o país dividido entre “antoinistas” e “riforonistas” os que estão no poder propõem compromissos a Antoine que recusa todos. A única opção é a eliminação de Antoine. Na última cena vemos ele resistindo contra a morte e caindo aos pés de Riforoni. As coisas são um pouco diferentes pois ele era originalmente o foco do poder mas é destituído e passa a sofrer na pele os abusos dos poderosos do momento e parece ser tomado de uma falta de vontade generalizada. Até o final ele recusará se tornar uma marionete nos jogos políticos de outros ou um rei que não governa.

Conforme pode-se verificar na tabela a seguir, as cenas dos dois atos ou quadros mostram um paralelismo marcante no primeiro e no segundo, com a cena do leilão de Antoine (Quadro 1, Cena 5) estando no exato meio da peça.

*Quadro 4 - Organização da fábula em Antoine m'a vendu son destin*

<b>Ato 1</b>	<b>Ato 2</b>
Cena 1 (chamada Gênese): Exposição: Antoine expõe seu plano a Riforoni e Moroni	Cena 1: Riforoni e Moroni se reúnem com Antoine e propõem governar no lugar dele
Cena 2: Os prisioneiros preparam Bracara transformando a prisão em palácio	
Cenas 3 e 4: Yoko-Ayele, mulher de Antoine, e Ferruciani, sua mãe, vão visitá-lo na prisão	Cenas 2 e 3: Yoko-Ayele e Ferruciani vão visitar Antoine na prisão e são repelidas por ele
	Cenas 4/5 e 7: Embaixadores e ministros vêm negociar a volta de Antoine ao poder, o que ele recusa
Cena 5: Em sonho, Antoine é vendido em leilão. Começa a demonstrar preocupação com seu destino	Cena 6: Antoine delira que é libertado da prisão pelo povo em revolução
	Cena 8: Riforoni e Moroni decidem entre si o que fazer. Moroni ameaça matar Antoine e tomar o poder. Aparente rompimento dos dois
	Cena 9: Antoine morre enquanto Riforoni assiste

Fonte: Autoria própria

Se ignoramos pequenas diferenças como a organização do palácio-prisão (Ato 1, Cena 2, um interlúdio musical que inclui cantos dos prisioneiros e que é muito

semelhante ao Ato 2 de *Je soussigné cardiaque*), as negociações de embaixadores e ministros e o final da peça (Ato 2, Cenas 4, 5 e 7), ela apresenta pequenas repetições- variações em sua estrutura.

Essa impressão de estaticidade é confirmada ironicamente por uma réplica entre Antoine e Riforoni na antepenúltima cena da peça: “ANTOINE. - Meus olhos! O que vocês me mostram? Então nada aconteceu em setecentos e treze dias? RIFORONI. - Quase nada, Alteza. O tempo não se moveu. As coisas também não. E nós voltamos para negociar, Moroni e eu.”<sup>84</sup> Durante os dias em que Antoine esteve “morto” quase nada mudou, inclusive a vontade de seus subordinados de governarem no seu lugar, como Antoine logo descobrirá.

Já a queda de Antoine e sua recém descoberta solidão servem para fazê-lo refletir sobre a história e as relações de poder em que está envolvido, como podemos ver no seu primeiro monólogo (Ato 1, Cena 5):

ANTOINE (*calmo*). - Na prisão. E Riforoni não vem. Moroni me largou. Eu emprestei a eles meu tempo, meus amigos, meu nome, minha grandeza, meu trono... Eles confiscaram tudo? [...] Eu voltarei. Estou chegando: sim, eu, Antoine, fundador, e desta vez nacionalizarei o tempo. [...] (*Calmo*) Eles me assassinaram. Mesmo minha voz deixou de ser minha voz. A poeira, a ruína e a desintegração me perseguem. A fadiga me habita. Que sono dormir para o terrível despertar que me espreita?<sup>85</sup> (TANSI, 2016, p. 48)

Antoine ainda crê em seu retorno, seu renascimento, como acreditará até o fim, mas sua situação, junto com a do país, só piora até seu forjado suicídio (na última cena). A partir do prefácio poderíamos pensar que o final da fábula seria diferente: “Antoine tem outro olhar, outras referências: Antoine sonha um outro sonho. Ele tenta compartilhar esse sonho com os prisioneiros de Bracara com os quais ele se identificou. Antoine mudou de combate: suas armas nunca mais serão as mesmas.”<sup>86</sup> (TANSI, 2016,

---

<sup>84</sup> ANTOINE.- *Mes yeux ! Que me montrez-vous là ? Ne s'est-il donc rien passé depuis sept cent treize jours ? RIFORONI.- Presque rien, Altesse. Le temps n'a pas bougé. Les choses non plus. Et nous revenons négocier, Moroni et moi.*

<sup>85</sup> ANTOINE (*calme*).- *En prison. Et Riforoni ne vient pas. Moroni m'a lâché. Je leur ai prêté mon temps, mes amis, mon nom, ma grandeur, mon trône... Ont-ils tout confisqué ? [...] Je reviendrai. J'arrive : oui, moi, Antoine, fondateur, et cette fois-ci je nationaliserai le temps. [...] (Calme) Ils m'ont assassiné. Ma voix même a cessé d'être ma voix. La poussière, la ruine et l'effritement me pourchassent. La fatigue m'habite. Quel sommeil dormir pour le terrible réveil qui me guette?*

<sup>86</sup> *Antoine a un autre regard, d'autres repères : Antoine rêve un autre rêve. Il essaie de partager ce rêve avec les prisonniers de Bracara auxquels il s'est identifié. Antoine a changé de combat : ses armes ne seront plus jamais les mêmes.*

p. 14). Antoine sairia da prisão renovado, com uma nova consciência sobre sua opressão sobre seus cidadãos, mas isso nunca acontece. Não há redenção e nova vida para ele.

Quanto ao gênero das peças, valem as observações anteriores acerca da mistura de gêneros como característica importante da poética de Sony, conforme se pode observar nos seguintes quadros:

*Quadro 5 - Gênero em La Peau cassée*

<b>Cena</b>	<b>Gênero</b>
1	Apresentação
2	Drama filosófico + Interlúdio músico-dançante
3	Drama epicizado filosófico. <i>Flashback</i> .
4	Drama epicizado trágico.
5	Sátira. Comédia

Fonte: Autoria própria

*Quadro 6 - Gênero em Antoine m'a vendu son destin*

<b>Ato 1</b>		<b>Ato 2</b>	
<b>Cena</b>	<b>Gênero</b>	<b>Cena</b>	<b>Gênero</b>
1	Apresentação. Sátira	1	Sátira
2	Interlúdio	2-5	Tragédia
3-4	Sátira.	6	Fantástico-filosófico
5	Fantástico-filosófico	7-9	Tragédia

Fonte: Autoria própria

No Quadro 5, vemos a mistura entre o drama, a filosofia, a tragédia e a comédia. Chamamos de “drama epicizado” ao gênero que desdramatiza o drama tornando-o narrativo e dialógico conforme Sarrazac (2017). Os diálogos em tais cenas adquirem um caráter filosófico, sobre vida e morte e visões de mundo opostas. O interlúdio músico-dançante é usado por Sony para separar a Cena 2 em duas partes e talvez para aliviar um pouco o clima de disputa. Quanto à última cena, a folha de rosto da peça a descreve como uma “comédia-trágica” o que nos remete ao “final feliz” de conciliação entre colonizador e colonizado, ao lado da tragédia pessoal de Alvaro. A sátira, por sua vez, fica por conta da personagem Kobra, ao mesmo tempo cozinheiro e carrasco, e ao julgamento satírico de Bunglustone e da colonização com ele.

A sátira predomina no Quadro 6, de *Antoine m'a vendu son destin*. Uma leitura superficial poderia fechar a questão do gênero em torno de uma sátira política clássica com o rebaixamento de Antoine da posição máxima de poder e liberdade (“rei”) à mínima (prisioneiro) e com a apresentação do mesmo como um tolo preocupado com amenidades (na Cena 1) e infantilizado pela mãe, por exemplo. Contudo, a peça termina em um tom decididamente trágico: o suicídio forçado de Antoine, embora essa morte aconteça em cena, o que afastaria a cena do trágico clássico. Há ainda as cenas de fantástico-filosófico que misturam sonhos e delírios a reflexões sobre o poder e a História, além de mais um interlúdio.

Sobre o riso (e a sátira), cabe observar que o autor fala dele em alguns ensaios como um “riso de escape” (TANSI, 2015a, p. 108) ou de “cura” para os “males da alma” (TANSI, 2015a, p. 93-94) o que aproxima mais uma vez seu teatro do kingizila, o “teatro de cura” congolês, mesmo indiretamente, e sua arte de um alívio da realidade, papel que ela possuiu para Sony desde os tempos da escola. Em um ensaio não datado, mas de cerca de meados dos anos 80, contemporâneo de *Antoine m'a vendu son destin* portanto, ele escreve: “[...] eu faço teatro para esconder pelas costas dos atores esse riso inteligente e sensível que nosso século tenta matar, o grande riso enorme da História, de tal sorte que eu, que minha geração quis fazer chorar, eu me aferro em fazê-la rir”<sup>87</sup>. Trata-se de um riso que pretende reverter a História e tirar o sujeito colonizado da posição de vítima através da farsa.

Ao discutir o riso e o grotesco no teatro, cinema e romance do século XX, Rémi Astruc, estudioso francês de literaturas comparadas e de língua francesa, considera que Sony se diferencia de outros autores, inclusive na África, porque para ele o riso é mais do que um gênero, é parte da sua visão de mundo que propõe um liberdade irrestrita da imaginação, o que o torna um dos poucos autores a desenvolver um “grotesco jubilatório” rabelasiano (ASTRUC, 2012, p. 137-149). Trata-se para o pesquisador de um exemplo de “terapia grotesca” (ASTRUC, 2012, p. 135). O teatro também manifesta esse riso, mas sua falta de limites foi de encontro a algumas restrições dos concursos tornando-o talvez atenuado.

---

<sup>87</sup> [...] je fais le théâtre pour cacher dans le dos des acteurs ce rire intelligent et sensible que notre siècle essaie de tuer, le grand rire hénaurme de l'Histoire, de telle sorte que moi, que ma génération a voulu faire pleurer, je me cantonne à la faire rigoler.

### 3.2 Personagens

As personagens em *La Peau cassée* podem ser divididas em dois grupos: o dos colonizados e o dos colonizadores, da África e da Europa, entre aqui e lá, humano e anti-humano. No primeiro estão Alvaro Sanza/Daniel e Line; no segundo, Bunglustone e Pouilloux. Sobram ainda Laure, etnóloga africana no primeiro e Kobra, como personagem satírica no segundo.

Alvaro Sanza tem sua trajetória resumida na lista de personagens. Ele é um “político instalado por Bunglustone. Ele se revolta. Bunglustone tenta em vão recolocá-lo na linha de seus interesses. Alvaro deve fugir. Um outro é enforcado em seu lugar e posição por confusão. Ele tem quarenta e quatro anos”<sup>88</sup>. O sanza ou sansa é um instrumento musical tradicional da região do Congo que o personagem carrega e toca em cena enquanto canta a música *Le Corbillard* (ou outras músicas) do músico congolês Zao em três momentos.

Como vimos, Alvaro é dado como morto e “renasce” como Daniel, descrito por sua vez como “falso nome de sua excelência Alvaro Sanza reduzido à clandestinidade. À parte sua garrafa de álcool de agave, ninguém sabe porque ele veio à Colombo na profunda floresta tropical. Ele tem quarenta e quatro anos.”<sup>89</sup> Ele é descrito como poeta e profeta por Line e Bunglustone, a primeira de maneira apaixonada, o segundo cínica:

LINE. – [...] Alvaro tinha um gabarito de tanque de guerra, um coração de poeta e uma alma de profeta [...] <sup>90</sup>. (TANSI, 2006, p. 41-42)

BUNGLUSTONE. – E você? Por que você não se fecharia na sua cabana para escrever poemas? (*ele recita versos de Éluard*) A existência é prosaica, Alvaro. Ela é mais próxima do mercador de sexo do que do profeta acastelado em seu sonho de pedra. [...] <sup>91</sup>. (TANSI, 2006, p. 45)

Seu diálogo ou disputa com Bunglustone (a Cena 3, de *flashback*) é muito semelhante em temas ao diálogo de Mallot e Perono/Ébara em *Je soussigné cardiaque*. Bunglustone acha que tem controle sobre Alvaro que ele o comprou e fez dele um número.

<sup>88</sup> SIRE ALVARO SANZA, *homme politique installé par Bunglustone. Il se révolte. Bunglustone essaie en vain de le remettre sur les rails de ses intérêts. Alvaro doit fuir. Quelqu'un d'autre est pendu en son lieu et place par confusion. Il a quarante-quatre ans.*

<sup>89</sup> DANIEL, *faux nom de sire Alvaro Sanza réduit à la clandestinité. À part sa bouteille d'alcool d'agave, personne ne sait pourquoi il est venu à Colombo, dans la profonde forêt tropicale. Il a quarante-quatre ans.*

<sup>90</sup> LINE. – [...] Alvaro avait un gabarit de char d'assaut, un cœur de poète et une âme de prophète [...]

<sup>91</sup> BUNGLUSTONE. – Et vous ? Pourquoi vous ne vous enfermeriez pas dans votre case pour écrire des poèmes ? (*il récite des vers d'Éluard*) L'existence est prosaïque, Alvaro. Elle est plus près du marchand de cul que du prophète emmuré dans son rêve de pierre. [...]

BUNGLUSTONE. – [...] Se você ainda tem uma memória desfigurada, senhor Alvaro Sanza, o senhor poderia, por favor, se lembrar que eu financiei a sua existência. Eu forneci o dinheiro e a quantidade de saber que lhes eram indispensáveis. [...]

ALVARO. – Dinheiro? Cifras? O senhor não poderia olhar o mundo com outros olhos que os de seu dinheiro, senhor Bunglustone?

[...]

BUNGLUSTONE. – [...] Você me custou dezessete paus certinhos. Eu não tenho nem a força, nem o tempo livre de lhe perceber fora dessa trivialidade cifrada. Para mim, e você me desculpará por isso, Alvaro ou sua excelência Alvaro Sanza é só uma cifra sobre a qual eu posso efetuar as quatro operações elementares:

Alvaro – 7 = o que eu quero

Alvaro + 15 = o que eu gosto

Alvaro ÷ 20 = o que eu sei

Alvaro x 1000 = o que eu espero (TANSI, 2006, p. 45)<sup>92</sup>

Sua caracterização como profeta e seu “renascimento” o aproximam da figura do Cristo e Alvaro decide se deve “oferecer a outra face” e se reconciliar com o “inimigo” ou se vingar dele. É com essa iluminação que ele volta da França:

ALVARO. – Temo, senhor Bunglustone, que o senhor tenha ficado dez anos pra trás. A História avança. Tudo avança. Eu, Alvaro Sanza, avanço junto. Convém ao senhor dizer sem desvios, que nós recentramos nossas relações levando em conta o fato de que o senhor deve nos ajudar, não a erguer torres insensatas, mas a esquecer – sim, senhor Bunglustone –, ajude-nos a esquecer a humilhação que fora nosso único direito e nosso único dever. Ajude-nos a não odiá-lo. Porque nenhum ódio salva. Todos mantam.

[...]

ALVARO. – Todos temos nossos pequenos defeitos, senhor Bunglustone. Defeito de temperamento ou tique de cultura. Resta o pequeno passo vital que cada um deve fazer em direção ao outro. Querer esmagar sendo suicida, por que não tentar conciliar. E se conciliar é impossível, por que não tentar aprender a amar a diferença. (TANSI, 2006, p. 44-45)<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> BUNGLUSTONE. – [...] *Si vous avez encore une grimace de mémoire, sire Alvaro Sanza, pourriez-vous, s'il vous plaît, vous rappeler que j'ai financé votre existence. J'ai fourni l'argent et la quantité de savoir qui vous étaient indispensables. [...]*

ALVARO. – *L'argent? Les chiffres? Ne pourriez-vous regarder le monde avec d'autres yeux que ceux de votre argent monsieur Bunglustone ?*

[...]

BUNGLUSTONE. – [...] *Tu m'as coûté dix-sept briques toutes rondes. Je n'ai ni la force, ni le loisir de te réaliser en dehors de cette trivialité chiffrée. Pour moi, et tu m'en excuseras, Alvaro ou sire Alvaro Sanza n'est qu'un chiffre sur lequel je peux effectuer les quatre opérations élémentaires :*

*Alvaro – 7 = ce que je veux*

*Alvaro + 15 = ce que j'aime*

*Alvaro ÷ 20 = ce que je sais*

*Alvaro x 1000 = ce que j'attends*

<sup>93</sup> ALVARO. – *Je crains, monsieur Bunglustone, que vous ne soyez resté dix ans en arrière. L'Histoire avance. Tout avance. Moi, Alvaro Sanza, j'avance avec. Il convient pour vous de dire sans détour, que nous recentrons nos rapports en tenant compte du fait que vous devez nous aider, non pas à ériger des tours insensées, mais à oublier – oui, monsieur Bunglustone –, aidez-nous à oublier l'humiliation qui fut notre seul droit et notre seul devoir. Aidez-nous à ne point vous haïr. Parce qu'aucune haine ne sauve. Toutes tuent.*

[...]

ALVARO. – *Nous avons tous nos petits défauts, monsieur Bunglustone. Défaut de tempérament ou tic de culture. Reste le petit pas vital que chacun doit faire vers l'autre. Vouloir écraser étant suicidaire,*

O plano de vingança e sua disposição ou não de realizá-la, que se anuncia desde o final da Cena 1, acaba se transformando em um plano coletivo (não individual), uma vingança contra a colonização. Desde sua última fala na Cena 1, Alvaro/Daniel diz:

DANIEL. – [...] O progresso está doente. Meu ódio por Bunglstone também está doente. Mesmo que a ideia de justiça só possa ser vivida em termos de paixão... Apesar de tudo que eles me fizeram, eu só consigo odiá-los com um ódio inacabado. Diriam que mesmo o ódio não está à altura de nós, os Pigmeus.<sup>94</sup> (TANSI, 2006, p. 29)

Durante a Cena 4 Alvaro externa seu conflito interior em um quase-diálogo com Laure, em que as falas dele são longas e as réplicas dela, curtas:

DANIEL. – [...] Não eu não vou matá-lo, pois morrer é apenas uma enfermidade. Que ele viva e se torne como eu: uma coisa enraivada que vá em todos os sentidos.<sup>95</sup> (TANSI, 2006, p. 48)

[...]

DANIEL. – [...] Eu odeio. Eles me mudaram em uma estranha máquina: a caixa de odiar. Um tipo de punção que só pode ejetar raiva. Ferro bruto, sem olhos, sem nervos.<sup>96</sup> (TANSI, 2006, p. 48)

Chama a atenção nos trechos, como em toda a cena, o ódio desenvolvido por Daniel/Alvaro contra “eles”, o que pode ser interpretado como os colonizadores, representados pela pessoa de Bunglstone, “ele”. O ódio o desumaniza, o transforma em coisa, máquina, objeto. Até o fim ele não conseguirá se decidir sobre agir ou não. O uso de “enraivado” o aproxima de Line na recusa da civilização europeia em sua discussão com seu ex-marido. Ambos usam o termo:

LINE. – [...] Viver em voz alta, fazer tremer o azoto e o oxigênio. Tudo empurrar em queda em direção a um vivido enraivado, total e totalizador.<sup>97</sup> (TANSI, 2006, p. 34)

A raiva os dominou e preencheu suas vidas. A sequência de Line com Pouilloux não chega a uma solução e é preciso esperar Alvaro em sua última fala, na cena final. Ele se decide pelo perdão que o distanciaria de Bunglstone e o tornaria até superior a esse:

*pourquoi ne pas essayer de concilier. Et si concilier est impossible pourquoi ne pas essayer d'apprendre à aimer la différence.*

<sup>94</sup> DANIEL. – [...] *Le progrès est malade. Ma haine pour Bunglstone aussi est malade. Même si l'idée de justice ne peut être vécue qu'en termes de passion... Malgré tout ce qu'ils m'ont fait, je n'arrive à les haïr que d'une haine inachevée. On dirait que même la haine n'est pas à la hauteur de nous autres Pygmées.*

<sup>95</sup> DANIEL. – [...] *Non je ne le tuerai pas, puisque mourir n'est qu'une infirmité. Qu'il vive et devienne comme moi : un machin enragé qui va dans tous les sens.*

<sup>96</sup> DANIEL. – [...] *Je hais. Ils m'ont changé en étrange machine : la boîte à haïr. Une sorte de pointeau qui ne peut plus éjecter que la haine. Fer brut, sans yeux, sans nerfs. [...]*

<sup>97</sup> LINE. – [...] *Vivre à haute voix, faire trembler l'azote et l'oxygène. Tout pousser à la culbute d'un vécu enragé, total et totalisateur.*

DANIEL. – *(olha para suas mãos)* É verdade: minhas mãos estão tremendo. Eu sou apenas um assassino de água doce, um duro de manteiga. Essas mãos abrem os olhos de meu mimetismo gregário. *(alucinado)* Ho! Eu me revejo construído por vontade própria, sobre uma falésia. Eu me movo: eu-eu. Pensei que Bunglustone tinha me matado. De jeito nenhum. *(ele beija Bunglustone na boca, na testa, em toda parte)* Eu te perdoo, Bunglustone, tenho até pena de você, você que só consegue ver a linha reta e o frio do cadáver. Você que não pode citar nada além do pornô e do pânico. Bunglustone, lamento, choro pelo seu infortúnio - você cifrado, quadrado, acabado. Eu, o condenado, o manipulado, eu comedor de cogumelos e bebedor de chuva, te deploro e choro sobre sua desgraça. Você não é mais que uma cifra morta. Obrigado, camarada Bunglustone, por se mostrar a mim. *(ele o beija)* Ao te matar, eu teria apenas imitado você. *(ele o beija)* Bunglustone! Bung! Bung! Bung! Bunguer não é o topo das coisas. E todo o seu barulho é vil. *(para os dançarinos)* Dancem a macumba da paz para ele. Deixem ele aprender sobre esse outro barulho que vem dos mortos.<sup>98</sup> (TANSI, 2006, p. 55)

Se o ódio o destituía de toda humanidade, o perdão lhe devolve a condição humana. Trata-se de uma refundação, um renascimento, dele por ele mesmo. Daniel ressalta a diferença entre os dois: um é a linha, o cadáver, a cifra matemática; o outro é a vida, trazida pela chuva. Com o perdão, a vida se sobrepõe à morte e pode seguir e fluir.

No mesmo campo de Daniel/Alvaro está Line, descrita na lista de personagens como “filha do multibilionário Bunglustone. Ela fugiu de seus pais para viver em meio aos Pigmeus em Colombo. Ela tem vinte anos.”<sup>99</sup> Como vimos, após a morte de Alvaro por quem era apaixonada, ela se casou (ou foi forçada a se casar) com Jean-Marie Pouilloux, mas essa união durou pouco. Segundo ela,

LINE. – [...] Vocês [seu marido e seu pai] me quiseram feita à sua medida, presa em um trapézio de considerações congeladas. Vocês quiseram me servir minha parte do mundo como uma coxa de frango, sobre uma bandeja de preconceitos. Eu não consigo quebrar o cadáver insípido em que vocês me trancaram, meu pai e você. Você queria me possuir como uma pedra que brilha. Para seus olhos e para seus desejos. Ele queria mostrar a todo mundo que ele tinha mijado uma filha que cheirava bem e que era bela como uma maravilha. [...] (TANSI, 2006, p. 38)<sup>100</sup>

<sup>98</sup> DANIEL.- *(regarde ses mains)* C'est vrai : mes mains tremblent. Je ne suis qu'un tueur d'eau douce, un dur de beurre. Ces mains ouvrent les yeux de mon mimétisme grégaire. *(halluciné)* Ho ! Je me revois construit par ma propre volonté, sur une falaise. Je bouge : moi-moi. Je pensais que Bunglustone m'avait tué. Pas du tout. *(il embrasse Bunglustone sur la bouche, sur le front, partout)* Je te pardonne, Bunglustone, je te plains même, toi qui ne sais plus voir que la ligne droite et le froid du cadavre. Toi qui ne sais plus nommer que le porno et la peur. Bunglustone, je me lamente, je pleure sur ton malheur – toi chiffre, carré, fini. Moi le damné, le manipulé, moi mangeur de champignons et buveur de flotte, je te plains et pleure sur ton malheur. Tu n'es plus qu'un chiffre mort. Merci, camarade Bunglustone, de te montrer à moi. *(il l'embrasse)* En te tuant je n'aurais fait que te mimer. *(il l'embrasse)* Bunglustone! Bung! Bung! Bung! Bunguer n'est pas le sommet des choses. Et tout ton boucan est vil. *(aux danseurs)* Dansez-lui le macumba de la paix. Qu'il apprenne cet autre boucan qui vient des morts.

<sup>99</sup> LINE, fille du multimilliardaire Bunglustone. Elle a fui ses parents pour vivre parmi les Pygmées à Colombo. Elle a vingt ans.

<sup>100</sup> LINE. – [...] Vous m'avez voulue faite à votre mesure, coincée dans un trapèze de considérations congelées. Vous vouliez me servir ma part du monde comme un pilon de volaille, sur un plateau d'a priori. Je n'arrive pas à briser le cadavre insipide où vous m'avez enfermé, mon père et toi. Tu voulais

De alguma forma ela se sentiu inspirada pela revolta de Alvaro e partiu para a África em busca de outra vida, uma vida verdadeira, uma vida “viva”, que ela contrapõe a uma vida regradada, de mentira, uma vida “morta” encarnada por seu ex-marido Pouilloux como representante “lá de cima”, da França, da Europa, do Ocidente e da Modernidade. Daí a sua incomunicabilidade e a característica da Cena 2 de ser um “limbo sonyano”. Esses opostos nos remetem ao livro escrito pelo Louco de *La Parenthèse de sang*, chamado *La mort de la vie*. Line anuncia essa diferença em relação a Pouilloux desde a sua primeira fala na Cena 1:

LINE. – Eis um céu contra o qual se daria sua alma e seu sangue. Este ar maiúsculo. Todos esses perfumes. Essa paz. A gente acreditaria estar no dia seguinte a criação do mundo. E Pouilloux de todos os diabos acredita que eu sinto falta de seu oxigênio calcinado de Paris. Sentir falta do ranço de sua existência de bolso. As tagarelices de sua alma artificial em que quatro vezes quatro não deixam de dar dezesseis. (TANSI, 2006, p. 28)<sup>101</sup>

Se ela representa a revolta, ele representa a regra, a ordem. Jean-Marie Pouilloux é descrito na lista de personagens como “celebridade de cinema, que muito tempo atrás trabalhava para Bunglstone. Este lhe destinava sua filha. Line e Jean-Marie foram casados alguns meses. Bunglstone fez Pouilloux assinar um contrato de cem milhões [de francos congolese] para que ele encontre e leve Line para Paris. Ele tem quarenta anos.”<sup>102</sup> Ele é hipocondríaco, passa toda a Cena 2 tomando vários tipos de remédios e está sempre preocupado com a hora de tomá-los ao ponto de Line comentar que ele logo precisará de um computador para não se confundir. O relógio, a lógica, a matemática e a linha, que para Sony tinham um sentido negativo e anti-humano (TANSI, 2015a), regem sua vida.

Os qualificativos de Line para ele aludem à morte e ao vazio e vão, de certa forma, em uma progressão. Ela começa a Cena 2 chamando ele de “mentira”:

LINE. – (*após um longo momento*) Você é só um covarde, Jean-Marie. A cópia carimbada de todas as mentiras do mundo. Mentira de medo. Mentira de coragem. Mentira de amor. Mentira de macho. Mentira de tudo. Você

---

*me posséder comme une pierre qui brille. Pour tes yeux et pour tes désirs. Lui voulait montrer à tout le monde qu’il avait pissé une fille qui sentait bon et qui était comme une merveille. [...]*

<sup>101</sup> LINE. – *Voici un ciel contre lequel on donnerait son âme et son sang. Cet air majuscule. Tous ces parfums. Cette paix. On se croirait au lendemain de la création du monde. Et Pouilloux de tous les diables croit que je regrette son oxygène calciné de Paris. Regretter le ranci de son existence de poche. Les jacasseries de son âme artificielle où quatre fois quatre n’arrêtent pas de faire seize.*

<sup>102</sup> JEAN-MARIE POUILLOUX, *célebrité de cinéma, qui longtemps avant travaillait chez Bunglstone. Celui-ci lui destinait sa fille. Line et Jean-Marie Pouilloux furent mariés quelques mois. Bunglstone a fait signer un contrat de cent millions à Pouilloux pour qu’il retrouve et ramène Line à Paris. Il a quarante ans.*

mente para todos e mente para si mesmo, como respira.<sup>103</sup> (TANSI, 2006, p. 30)

Na sequência ele é: um “morto”, “Tampado como um túmulo. Terminado. Traçado como um losango.”<sup>104</sup>, um “[...] monstro regulado como um mostrador de relógio [...]”<sup>105</sup>, “[...] adivinhável e conhecido [...]”<sup>106</sup>, “[...] um monstro inacabado”<sup>107</sup> e por fim “[...] Um buraco de homem que nem o álcool, nem o tabaco, nem o café, nem as escapadas de todo tipo nunca puderam preencher. Um trapézio do qual a superfície sempre foi igual à base multiplicada pela altura. [...]”<sup>108</sup>. Notem-se as referências à matemática para diminuir a vivacidade dele e que depois serão inversamente usadas por Bunglstone para diminuir a humanidade de Alvaro, exatamente como Perono havia feito com Mallot. Se de início ele rebate essas alcunhas com ofensas, acaba por aceitá-las e tudo desagua em uma confissão:

JEAN-MARIE. – E você sabe quem eu sou? Você berra. Alto e certo. Você me enfia seu julgamento e bate o mais forte que pode. É preciso que as lições da Santa Virgem Line entrem. E você bate como uma louca com a agressividade de um homem que prega um caixão. (*pausa*) Mas você sabe que eu sou uma criança abandonada, remendada, encharcada, banhada em todas as humilhações do mundo? Uma criança abandonada, não na roupa de um bilionário, mas em uma lata de lixo, entre três panos de prato, pão de centeio, papel engordurado e um zum-zum. Eu tinha as tripas amarradas pela fome e pelo frio. O verdadeiro bronco, de coração duro. Enquanto você nascia na lâ, eu, o catarro encontrado, disputado ao acaso dos acasos, nasci na borrasca, açoitado por todos os ventos. Eu roubei para comer. Mesmo meus primeiros amores eu tive que roubar. Você nasceu em Montparnasse, eu no Bois de Boulogne. Eu me contentava de respirar as migalhas de ar que este mundo me deixava. Mastigar a existência que ousava cair entre meus dentes de animal selvagem. Olhe estas mãos, feitas de medo e de vergonha. (*Daniel chega*) Elas só se fecharam sobre o vazio. O vazio ou o vômito. (TANSI, 2006, p. 41)<sup>109</sup>

<sup>103</sup> LINE. – (après un long moment) *Tu n'est qu'un lâche, Jean-Marie. La copie certifié conforme de tous les mensonges du monde. Mensonge de peur. Mensonge de courage. Mensonge d'amour. Mensonge de mâle. Mensonge de tout. Tu mens à tous et tu te mens à toi-même, comme tu respirez.*

<sup>104</sup> [...] *Bouché comme une tombe. Fini. Tracé comme un losange.*

<sup>105</sup> [...] *monstre réglé comme une montre [...]*

<sup>106</sup> [...] *devinable et connu. [...]*

<sup>107</sup> [...] *un monstre inachevé [...]*

<sup>108</sup> [...] *Un trou d'homme que ni l'alcool, ni le tabac, ni le café, ni les fredaines de toutes sortes n'ont jamais pu remplir. Un trapèze dont la surface a toujours été égale à la base multipliée par la hauteur. [...]*

<sup>109</sup> JEAN-MARIE.- *Et moi donc sais-tu qui je suis ? Tu beugles. Fort et juste. Tu m'enfonces ton jugement et tu cognes aussi fort que tu peux. Il faut que ça rentre, les leçons de la sainte vierge Line. Et tu frappes comme une folle avec la hargne d'un homme qui cloue un cercueil. (un temps) Mais sais-tu que je suis, moi, un enfant trouvé, rapiécé, trempé, baigné dans toutes les humiliations du monde ? Un enfant trouvé, non pas dans le linge d'un milliardaire, mais dans une poubelle, entre trois torchons, du pain de seigle, du papier gras et du ronron. J'ai eu les boyaux noués par la faim et le froid, moi. Le vrai croquant, au coeur dur. Pendant que tu naissais dans la laine, moi, la morve trouvée, disputée au hasard des hasards, je nais dans la bourrasque, fouetté par tous les vents. J'ai volé pour bouffer. Même mes premiers amours j'ai dû les voler. Tu nais à Montparnasse, moi dans le bois de Boulogne. Je me contentais de respirer les miettes d'air que ce monde me laissait. Mâcher l'existence qui osait tomber entre mes dents*

Para ele ela é louca por negar a si mesma, sua branquitude, sua europeidade e modernidade e por querer uma outra vida. Como se vê, não há diálogo verdadeiro aqui, o que se reflete nas palavras das personagens. Tudo isso faz pensar no limbo. Mas mais explicitamente, eles estão em um local onde um morto é velado: na Cena 1 a didascálias dá a inscrição “Casa dos mortos” e na Cena 2 há um morto em cena preparado para um enterro que Line e Pouilloux dizem estar apenas dormindo. Eles passaram quatro dias e noites em claro. Ou seja, o morto “dorme” e os vivos não conseguem dormir. Pouco antes do fim da cena Alvaro/Daniel sugere que eles durmam, ao que Line responde:

LINE. – Não vai dar mais. Nossos dias e nossas noites são buracos. Tentamos preenchê-los. Cada um tenta fechar o outro em seu barulho. A alma é um bicho sujo. Tentamos não precisar dela. Mas ela vem esperar você no canto de cada palavra. Quem pode verdadeiramente dominá-la? [...] (TANSI, 2006, p. 41)<sup>110</sup>

Bunglustone, por sua vez, está no campo de Pouilloux, como dito. Seu nome vem possivelmente da união do verbo inglês *to bungle*, que significa “cometer uma gafe”, “estragar”, “falhar”, com o nome do explorador inglês David Livingstone (1813-1873) que foi um dos primeiros europeus a explorar o interior da África Austral entre Angola e Moçambique, renunciando o neocolonialismo e tendo reputadamente “descoberto” as Cataratas Vitória no Rio Zambeze em 1855. O nome de Livingstone remete à colonização e isso se reflete nas palavras do personagem.

Ele é o anti-Alvaro e o embate entre os dois acontece na cena seguinte, em um *flashback*. Segundo a lista de personagens, ele “explora um país tropical com exclusividade, exporta e importa como monopolista incontestável, sob pretexto de financiar o desenvolvimento”.<sup>111</sup> A ligação com o monopólio, as finanças e os negócios, corrobora suas palavras relativas a cifras. Se a mensagem do profeta-poeta Alvaro é de reconciliação e de superação do passado, a de Bunglustone é relativa ao domínio, à dívida, à exploração. Como Perono/Ébara de *Je soussigné cardiaque*, ele reduz Alvaro a cifras e o despe de humanidade (como acontecido com Mallot) motivando a vingança do outro. Uma fala de Alvaro coloca além disso essa relação no contexto colonial pois sabemos a data da fábula, 1974.

---

*de bête des tanières. Regarde ces mains, faites de peur et de honte. (arrive Daniel) Elles ne se sont jamais fermées que sur du vide. Le vide ou le vomi.*

<sup>110</sup> LINE. – *Nous ne pourrons plus. Nos nuits et nos jours sont des trous. Nous essayons de les remplir. Chacun essaie d'enfermer l'autre dans son boucan. L'âme est une sale bête. On essaie de s'en passer. Mais elle vient vous attendre au coin de chaque mot. Qui peut vraiment la maîtriser [...] ?*

<sup>111</sup> [...] *exploite un pays tropical en exclusivité, exporte et importe en monopoleur incontestable, sous prétexte de financer le développement.*

Um pouco mais do que em *Je soussigné cardiaque* o racismo de Bunglustone fica explícito em dois momentos: pouco antes de se reencontrar com Alvaro e em seu julgamento. Note-se a alternância no original da primeira citação entre os termos *noir* e *nègre*, o segundo dos quais é assumido finalmente por Bunglustone, sendo mais ofensivo e racista que o primeiro, pois associado diretamente ao escravo:

BUNGLUSTONE. – [...] (*ao mordomo*) Diga-me, você que conhece bem os negros, Alvaro vai outra vez me desobedecer?

KOBRA. – Eu só sei de uma coisa, senhor Bunglustone: sua excelência Alvaro não é mais um negro. Ele foi moldado pelos brancos e só tem de negro a cor de sua pele. Ele come, bebe, pensa e defeca branco.

BUNGLUSTONE. – Eu presumo que ele ainda vai ousar, aquele preto!<sup>112</sup> (TANSI, 2006, p. 43)

BUNGLUSTONE. – Vá em frente, Alvaro! Que eu acolha você no clã dos medíocres e dos espíritos desgarrados: cometa sua besteira, assim você não terá mais seu coração branco e suas mãos brancas. Se eu matei você, Alvaro – porque pra mim você está morto –, foi por medo. O preto dá medo. Obrigado, Kobra, pela palavra... O preto causa pânico porque ele continua fora de nosso coração ordinário, com seu sangue de cordeiro que a História sempre mordiscou. O preto dá medo porque ele parece ter ficado fora do alcance da nossa velha cabeça dura. Eu só compreendo o que se assemelha a mim. Eu só aceito o que eu compreendo.<sup>113</sup> (TANSI, 2006, p. 53)

De acordo com o segundo trecho, última fala da personagem, para ele o negro (aqui a África) é a alteridade absoluta do branco (aqui a Europa). Não há compreensão possível, apenas medo. Um discurso semelhante sobre a impossibilidade de misturar brancos e negros é formulado por Pouilloux com relação a tentativa de Line de integrar-se à cultura local a ponto de negar a si própria.

No final do julgamento, conforme dito acima, Alvaro decide pela paz e pelo perdão por motivos semelhantes aos de Mallot: matar Bunglustone seria se igualar a ele, o colonizador, enquanto o perdão o torna mais humano que aquele, reduzido a uma cifra e talvez apenas ao dinheiro.

---

<sup>112</sup> BUNGLUSTONE. – [...] (*au maître d'hôtel*) *Dis-moi, toi qui connais bien les Noirs, Alvaro va-t-il une autre fois me désobeir ?*

KOBRA. – *Je ne connais qu'une chose, seigneur Bunglustone : sire Alvaro n'est plus un Noir. Il a été façonné par les Blancs et n'a plus de Noir que la couleur de sa peau. Il mange, boit, pense et défèque Blanc.*

BUNGLUSTONE. – *Je présume qu'il va encore oser, le Nègre !*

<sup>113</sup> BUNGLUSTONE. – *Allez-y, Alvaro ! Que je vous accueille dans le clan des médiocres et des esprits défroqués : commettez votre bêtise, comme cela vous n'aurez plus votre coeur blanc et vos mains blanches. Si je t'ai tué, Alvaro – car pour moi tu es mort –, c'est par trouille. Le Nègre donne la trouille. Merci, Kobra, pour le mot... Le Nègre panique parce qu'il reste en dehors de notre coeur de pacotille, avec son sang d'agneau que l'Histoire a toujours becqueté. Le Nègre donne la trouille parce qu'il semble être resté hors d'atteinte de notre vieille tête dure. Je ne comprends que ce qui me ressemble. Je n'accepte que ce que je comprends.*

Restam ainda um em cada campo, ambos personagens secundárias: Kobra e Laure. O primeiro aparece na lista de personagens de maneira irônica como “cozinheiro de Bunglustone”. Seu nome pode ser uma alusão ao dos soldados de milícia utilizados por ditadores na África, como Denis Sassou Nguesso na Guerra Civil congoleza posterior à peça, em 1997. Sua primeira aparição, na Cena 3 de *flashback*, é bastante breve, se resumindo a três réplicas, na segunda das quais, como visto, propõe que Alvaro é um “falso negro” e na terceira, anunciando a chegada do próprio.

Na última cena, ao contrário, ele tem dois longos monólogos. Bunglustone está preso e Alvaro decide se vai executá-lo ou não. Kobra é nomeado carrasco para cumprir essa função, mas ele se recusa. Seus argumentos envolvem o fato de ser contra a violência gratuita, de ser um covarde, de sentir culpa em matar e acabam envolvendo a política, sempre permeada ironicamente pela cozinha. Segue um trecho do segundo monólogo:

KOBRA. – [...] Vocês me olham todos como gnomos, por quê? É porque eu cozinho. Eu viajei muito. Conheço a China de Yao Ki Teng e tenho o dicionário Larousse no estômago. [...] Ganhei todas as minhas condecorações na cozinha: cozinheiro pessoal de treze presidentes e sete bilionários, me disputavam como se eu fosse de ouro. Sim, eu! (*parando claramente*). O que é que eu tava dizendo mesmo? (*um tempo em que ele reflete*) O medo, o que vocês tão pensando! O medo faz divagar. (*ele reflete*) Ah! Lembrei. [...] Os franceses inventaram o machado de Robespierre e a cólera à inglesa. Cada povo tem sua fatia no mal que mata o mundo. [...] O que é que eu tava dizendo? Ah meu discurso vocês sabem é como a cozinha: é preciso sempre picar fino. Tão fino quanto se pode. Às orelhas também é preciso algo bem cortado-cozido. E depois droga para que um machado para partir uma cabeça de manteiga como a do Senhor Bunglustone? Uma faca de mesa é suficiente. (*ele reflete*) A cozinha moderna exige que para matar uma pobre mosca a gente alinhe dezesseis pares de blindados AMX 30 e mísseis piezoelétricos. Assim a gente dá a impressão de matar por alguma coisa [...] Eu tenho tudo no fundo do estômago e assim que quero um pedaço ao fim da minha raiva, faço como os ruminantes. [...] Já faz muito tempo que tô falando? O medo. A confusão. O pânico. [...] <sup>114</sup> (TANSI, 2006, p. 52-23)

---

<sup>114</sup> KOBRA. – [...] *Vous me regardez tous comme des gnomes, pourquoi ? C'est parce que je fais la cuisine. J'ai beaucoup voyagé, moi. Je connais la Chine de Yao Ki Teng, et j'ai le dictionnaire Larousse dans l'estomac. Si vous voulez que j'aie mettre mes décorations ! [...] Toutes mes décorations, j'ai les ai eus à la cuisine: cuisinier personnel de treize présidents et sept milliardaires, on me disputait comme si j'étais de l'or. Oui, moi ! (s'arrêtant net) Qu'est-ce que je disais déjà ? (un temps où il réfléchit) La trouille qu'est-ce que vous pensez ! Elle fait divaguer, la trouille. (il réfléchit) Ah! j'y suis. [...] Les Français ont inventé la hache de Robespierre et la colère à l'anglaise. Chaque peuple a son morceaux dans le mal qui tue le monde. [...] Qu'est-ce que je disais? Ah mon discours vous savez c'est comme la cuisine: faut toujours hacher mince. Aussi mince qu'on le peut. Aux oreilles aussi il leur faut du bien coupé-cuit. Et puis mince pourquoi une hache pour prendre une tête de beurre comme celle de Monsieur Bunglustone? Un couteau de table suffirait. (il réfléchit) La cuisine moderne veut que pour éventrer une pauvre mouche l'on aligne seize paires de blindés AMX 30 et des fusées piézo-électriques. Comme ça on donne l'impression de tuer pour quelque chose. [...] Je l'ai tout au fond de l'estomac et dès que j'en veux un bout au bout de ma haine, je fais comme les ruminants. [...] Cela fait-il longtemps que je parle ? La trouille. Le trouble. La panique.*

Como em outras obras suas, Sony aproxima aqui de maneira satírica cozinha, violência e política. Os longos monólogos de Kobra servem também para tensionar ainda mais a expectativa já deixada em suspenso desde o final da Cena 2.

A última figura, a de Laure, aparece bem pouco e é descrita na lista como “amiga de Daniel, etnóloga. Ela estuda as civilizações pigmeias. Ela tem vinte e seis anos e interpreta a telefonista da vila”<sup>115</sup>. Na Cena 2 ela aparece preparando uma refeição para Line e Pouilloux e “dança uma macumba” depois de Alvaro cantar, numa espécie de interlúdio músico-dançante que divide a cena e o duelo verbal do antigo casal em duas partes. Antes de partir ela faz um comentário que aproxima suas concepções das de Alvaro e Line, inclusive usando a mesma palavra que essa usará cenas adiante para dinheiro:

LAURE. – Eles venderam a alma deles a um demônio não muito gentil. (*um tempo*). Eu sempre ri um pouco do país deles onde tudo se compra e tudo se vende, mesmo a famosa liberdade-fraternidade-igualdade. E como todo mundo não tem a mesma grana... tem sempre uma injustiça em algum lugar. (TANSI, 2006, p. 38)<sup>116</sup>

LINE. – Com a gente é diferente: a História mentiu pra gente, a grana mentiu pra gente, a ciência, mesmo a ciência mentiu pra gente. Vocês são os condenados da terra, nós somos os enganados da terra: dá no mesmo. (TANSI, 2006, p. 54)<sup>117</sup>

Na Cena 4, Laure aparece tentando aplacar o desejo de vingança de Alvaro em algo que não pode ser verdadeiramente chamado de diálogo: enquanto ele relata longamente seu passado e busca justificar seu ódio, ela apenas repete, de maneira curta, que conhece a história e que ele não foi feito para odiar. O mesmo se passando na sua última réplica da cena final.

LAURE. – Eu te conheço: você não é feito para o ódio. Por mais que você lute contra sua natureza para ganhar a baixeza de uma vingança insensata...

[...]

LAURE. – Você é mais belo que todas as cifras do mundo. Porque nenhuma cifra sabe esquecer...

[...]

LAURE. – Você não fará nada disso. Eu te ensinarei a querer amar. Poder. Saber. Para lavar o ódio com o qual eles te sujaram. Festejar o corpo. Cantar. Dançar. Ser.

[...]

<sup>115</sup> [...] amie de Daniel, ethnologue. Elle étudie les civilisations pygmées. Elle a vingt-six ans et joue la téléphoniste du village.

<sup>116</sup> LAURE. – Ils ont vendu leur âme à un démon pas tout à fait tendre. (un temps) J'ai toujours un peu ri de leur pays où tout s'achète et tout se vend, même la fameuse liberté-fraternité-égalité. Et comme tout le monde n'a pas le même pognon... il y a toujours une injustice quelque part.

<sup>117</sup> [...] Nous c'est différent: à nous l'Histoire a menti, le pognon nous a menti, la science, même la science nous a menti. Vous êtes les damnés de la terre, nous sommes les trompés de la terre : c'est kif-kif. [...]

LAURE. – Eu sei. E você chegou à minha casa, com a água e o sangue. Você me beijou como um louco. Mas você não teve tempo de ler Césaire. Eu guardei seu sangue sobre minhas roupas íntimas. Estavam atirando. A noite toda.<sup>118</sup> (TANSI, 2006, p. 47-50)

LAURE. – (*se interpõe*) Você não vai massacrar ninguém, Alvaro. A menos que comece por mim, ou que me mostre na floresta a árvore onde, em seguida, eu deverei me enforcar. (TANSI, 2006, p. 54)<sup>119</sup>

Pode-se entender Laure como um eco de Line ou um duplo de Monica a mulher de Alvaro que ele deixou antes de quase ser morto e de quem não recebemos maiores informações.

Finalmente pode-se começar a análise de *Antoine m'a vendu son destin* a partir de sua figura principal que dá título à peça. Antoine é o fundador da nação (“ANTOINE. - Que tom de cachorro todos eles descobriram para falar com o fundador da nação! Que arrogância e que ingenuidade.”<sup>120</sup>), inventor do povo, criador da constituição e criou e conhece os ministros muito pessoalmente (“ANTOINE. - [...] Eu os tirei da lama. Eu os inventei com o suor do meu rosto. [...]”<sup>121</sup>). Há total personalismo em seu governo. De certa forma, Antoine é o país e quando ele é preso uma ameaça de guerra civil e de esfacelamento de tudo paira no ar.

De início somos levados a ver Antoine como uma figura caricata que planeja um golpe contra si mesmo e aprecia um jeito elaborado de falar na leitura da declaração falsa de sua prisão (“Seja mais requintado, Riforoni [...]”<sup>122</sup>, “Um pouco mais de poesia, por favor [...]”<sup>123</sup>, “Lentamente, Riforoni. Me dê tempo de degustar as coisas.”<sup>124</sup>,

---

<sup>118</sup> LAURE. – *Je te connais: tu n'es pas fait pour la haine. Tu as beau lutter contre ta nature pour gagner la bassesse d'une vengeance insensée...*

[...]

LAURE. – *Tu es plus beau que tous les chiffres du monde. Parce qu'aucun chiffre ne sait oublier...*

[...]

LAURE. – *Tu n'en fera rien. Je t'apprendrai à vouloir aimer. Pouvoir. Savoir. Pour laver la haine dont ils t'ont sali. Fêter le corps. Chanter. Danser. Être.*

[...]

LAURE. – *Je le sais. Et tu es arrivé à la maison, avec l'eau et le sang. Tu m'as embrassé comme un fou. Mais tu n'as pas eu le temps de lire Césaire. J'ai gardé ton sang sur mes dessous. Ça canardait. Toute la nuit.*

<sup>119</sup> LAURE. – (*s'interpose*) *Tu ne massacreras personne, Alvaro. À moins de commencer par moi, ou d'aller me montrer dans la forêt l'arbre où, après, je devrai me pendre.*

<sup>120</sup> *Quel ton de chien ils ont tous découvert pour parler au fondateur de la Nation ! Quelle arrogance et quelle naïveté [...]*

<sup>121</sup> [...] *Je les ai tous sortis de la boue. Je les ai inventés à la sueur de mon front [...]*

<sup>122</sup> *Soyez plus exquis, Riforoni [...].*

<sup>123</sup> *Un peu plus de poésie, je t'en prie [...]*

<sup>124</sup> *Doucement, Riforoni. Donne-moi le temps de déguster les choses.*

“Você alcançou aí o coração da poesia.”<sup>125</sup>). Posteriormente vemos que Antoine possui ideias mais elaboradas acerca de seu lugar no mundo e nas relações internacionais:

ANTOINE. - [...] Querem minha pele. Minha pele. Eles querem me liquidar. Não por causa da minha família. Mas por causa do oxigênio que proponho a este país. Por causa das minhas ideias. [...] <sup>126</sup> (TANSI, 2016, p. 58)

ANTOINE. - [...] Quem lhe dirá que seus ancestrais tentaram derrubar o sol? Quem lhe falará de nossas esperanças bifurcadas, erguidas na entrada da Humanidade? Cinco séculos de joelhos que eu quis trocar por mil anos de sinceridade. Quem falará com nosso filho sobre a esperança em que ficamos atolados? De todo esse tempo massacrado à mendigar compreensão. Ninguém! [...] Eu me recuso a estragar meu destino. (*Ele grita.*) Eu não luto por uma causa, mas por um destino sobressalente. Eu berro minha loucura na loucura dos outros, porque são necessários homens para semear o futuro. Eu me improviso salva-vidas do futuro. Eu invisto em um outro sonho que não o do rosnado alcoolizado. É preciso acreditar ou se matar [...] <sup>127</sup> (TANSI, 2016, p. 64)

ANTOINE. - [...] compreendam que Antoine é a grande fogueira, a esperança e o futuro, o imenso baobá destinado a reverter os olhares e que, como tal, Antoine não é negociável. <sup>128</sup> (TANSI, 2016, p. 77)

Antoine crê que é uma espécie de vingador dos “cinco séculos de joelhos”. Ele propõe ideias, “um outro sonho”, um “destino sobressalente” ao país e à África e acredita que por isso sofre tentativas de golpe. Ele seria o futuro e a esperança, do que discorda seu subordinado Riforoni (“RIFORONI. - Você não é o futuro, Alteza.”<sup>129</sup>). Tudo isso é resumido e simbolizado pela imagem do baobá com sua altivez e resistência. Ele se pretende independente, mas vai descobrir o contrário, porque *Antoine m’a vendu son destin* é também uma sátira política, uma história de rebaixamento e perda de poder que são caricaturados pelo tratamento que sua mãe Ferruciani lhe dá e que pode ser visto nos exemplos a seguir:

FERRUCIANI. - Eles me deixaram ele vivo, meu totó tão terno. (*Chamando docemente*) Bichano! Chuchu!<sup>130</sup> (TANSI, 2016, p. 37)

FERRUCIANI. - Mesmo nesses lugares ingratos meu anjo dorme bem. Dorme bem doce dengo.<sup>131</sup> (TANSI, 2016, p. 42)

<sup>125</sup> *Tu atteins là le coeur de la poésie.*

<sup>126</sup> *On veut ma peau. Ma peau. On veut me liquider. Pas à cause de ma famille. Mais à cause de l’oxygène que je propose à ce pays. À cause de mes idées.*

<sup>127</sup> ANTOINE. - [...] *Qui lui dira, hélas, que ses ancêtres ont essayé d’écrouler le soleil ? Qui lui parlera de nos espérances fourchues, érigées à l’entrée de l’Humanité ? Cinq siècles à genoux que j’ai voulu échanger contre un millénaire de sincérité. Qui lui parlera, à notre enfant, de l’espoir où nous nous sommes embourbés ? De tout ce temps massacré à mendier la compréhension. Personne ! [...] Je refuse de bâcler mon destin. (Il gueule.) Je ne lutte pas pour une cause, mais pour un destin de rechange. Je beugle ma folie dans la folie des autres, parce qu’il faut des hommes pour semer l’avenir. Je m’improviserai sauveur d’avenir. J’investis dans un autre rêve que celui de la grogne alcoolisée. Il faut croire ou bien se flinguer [...]*

<sup>128</sup> ANTOINE. - [...] *comprenez qu’Antoine est le grand feu flambant, l’espoir et l’avenir, l’immense baobab destiné à inverser les regards, et qu’à ce titre, Antoine n’est pas négociable.*

<sup>129</sup> MORONI. - *Vous n’êtes pas l’avenir, Alteza.*

<sup>130</sup> FERRUCIANI. - *Ils me l’ont laissé vivant, mon toutou tout chaud. (Appelant doucement) Minouche ! Chouchoute !*

<sup>131</sup> FERRUCIANI. - *Même en ces lieux ingrats mon ange a bon sommeil. Fais dodo doudou tout doux.*

FERRUCIANI. - Antoine, meu filho! Minha plantinha verde! Meu deus! Eles acordaram você? Dodo Antony, dodo! (*Pausa.*) Seu olho vacila e sua testa se franze: o que está acontecendo, me diga? Meu bebezinho borbulhante! Meu doce denço.<sup>132</sup> (TANSI, 2016, p. 56)

Sua mãe o infantiliza (“totó”, “Chuchu” e “bebezinho”) e acaba sendo repelida por Antoine em seu despertar para o cerco que se fecha a sua volta.

As figuras de Riforoni e Moroni aparecem como um contraponto a Antoine. O primeiro “amigo” e “braço direito” (segunda as listas de personagens); o segundo como general de confiança, “*enfant terrible* da lealdade. Louco pelo seu filho [isto é, por Antoine], pela pátria e pela constituição de maio de 1969.”<sup>133</sup>, segundo fala de Yoko-Ayele. Se Riforoni alega não ter razões para gostar de Moroni na primeira cena (“RIFORONI. - O general nunca me deu o lazer de o estimar.”<sup>134</sup>), logo eles estarão unidos para convencer Antoine a abrir mão de seu poder “segundo ensinamentos” do próprio:

MORONI. - Descobrimos que nossas respectivas verdades e visões do mundo se sobrepõem. Nós decidimos logicamente nos ajudar, adorar e apoiar custe o que custar, até o inferno, se necessário.

RIFORONI. - Nossa aliança é moral, espiritual, ideológica...

OS DOIS. - ... e ... física.<sup>135</sup> (TANSI, 2016, p. 51-52)

Eles se tornam duplos um do outro, o que é declarado pelo próprio Antoine (“ANTOINE. - Me convoquem Riforoni e sua cópia carimbada Moroni”<sup>136</sup> e “ANTOINE. - [...] E ele, o outro, seu duplo, sua cópia úmida - Moroni [...]”<sup>137</sup>), representando talvez elites intelectuais e militares, e também duplos do presidente. Na penúltima cena há um aparente rompimento entre os dois quando Moroni se propõe a matar Antoine, o que parece negado pela última cena quando é Riforoni que o faz.

RIFORONI. - Isso será a ruptura. Está me ouvindo? A ruptura. (*Ele o agita.*)  
A ruptura!

<sup>132</sup> FERRUCIANI.- *Antoine mon enfant ! Ma petite plante verte ! Mon Dieu ! Ils t'ont réveillé ? Dodo Antony, dodo ! (un temps) Ton oeil vacille et ton front bougeotte : que se passe-t-il, dis-moi ? Mon petit bébé bouillant ! Mon doux doudou.*

<sup>133</sup> [...] *l'enfant terrible de la loyauté. Fou de votre fils, de la patrie, et de la Constitution de mai 1969.*

<sup>134</sup> RIFORONI.- *Le Général ne m'a jamais donné le loisir de l'estimer.*

<sup>135</sup> MORONI.- *Nous avons découvert que nos vérités respectives et nos visions du monde se recoupaient. Nous avons en toute logique décidé de nous assister, de nous adorer et de nous soutenir coûte que coûte, jusqu'en enfer, s'il le faut.*

RIFORONI.- *Notre alliance est morale, spirituelle, idéologique...*

TOUS DEUX.-... *et physique.*

<sup>136</sup> ANTOINE. - *Convoquez-moi Riforoni et sa copie conforme Moroni.*

<sup>137</sup> ANTOINE. - [...] *Et lui, l'autre, son double, sa copie humide — Moroni [...].*

MORONI. - Este mundo infelizmente é apenas uma imensa cadeia de rupturas. O minuto rompe com o outro minuto. A célula com a outra célula. [...] <sup>138</sup> (TANSI, 2016, p. 79)

Antoine vê em si uma independência que não vê nos dois. Ele os chama de “cachorros”, por obedecerem potências estrangeiras, “macacos” e “papagaios”, por copiarem ideias suas ou de fora, “diplomados em ajoelhamento” e “marionetes”, deixando implícito que eles estão sendo manipulados por interesses alheios.

Yoko-Ayele, esposa de Antoine, também pode ser contraposta a ele. Ela é vista por Ferruciani (mãe de Antoine) como alguém que não entende de política, e admite isso. (“FERRUCIANI (*agitada*). - Pra você, a política é muito superficial. Você não se importa com os comportamentos históricos. [...] Você se importa com o mundo ou o quê? <sup>139</sup> 41”). Ela é toda corpo e Antoine é todo ideias. Ela é a carne, ele a ideia. Ela também é a casa e a família; ele, a política. Para Antoine são coisas separadas, apartadas. (“YOKO-AYELE. - Não conheço suas receitas políticas, Antoine. Você sempre me deixou apenas a cama e a cozinha por palavras. (*Ele a abraça.*) Eu não te julgo, sabia? Estou bem no lugar que você me deixa. Eu te trago a força que te falta. Você sonha tudo. Eu toco em tudo.” <sup>140</sup>)

Pelo nome composto e “africanizado” (apesar de a lista de personagens a descrever como “Mulher jovem de qualquer cor, Asiática de preferência” <sup>141</sup>), ela pode ser separada dos outros personagens e é a única que não se envolve com política, talvez estando mais próxima do povo que não age na peça. Ela também tem seu amor rejeitado por Antoine e seu “fogo”, representado por sua fala apaixonada e livre, só encontra a frieza racional de Antoine.

Assim como em *La Parenthèse de sang*, que tinha Libertashio, podemos dizer que *Antoine m'a vendu son destin* possui uma personagem “oculta” que é a História, sempre usada com a maiúscula. Em diversas falas suas Antoine e outros parecem antropomorfizá-la dotando-a de vontade e ação. Ela o trai e vende, sendo essa uma das

<sup>138</sup> RIFORONI.- *Ce sera la rupture. Tu m'entends ? La rupture. (Il le secoue.) La rupture !*

MORONI.- *Ce monde, hélas, n'est qu'une immense chaîne de ruptures. La minute rompt avec l'autre minute. La cellule avec l'autre cellule. [...]*

<sup>139</sup> FERRUCIANI (*orangeuse*).- *Vous la politique, ça vous survole, hautement. Vous vous foutez des comportements historiques. [...] Vous vous foutez du monde ou quoi ?*

<sup>140</sup> YOKO-AYELE.- *Je ne connais pas tes recettes politiques, Antoine. Tu m'as toujours laissé le lit et la cuisine pour seules paroles. (Il la prend dans ses bras.) Je ne te juge pas, tu sais ? Je suis bien à la place que tu me laisses. Je t'apporte la force qui te manque. Tu rêves tout. Moi, je touche à tout.*

<sup>141</sup> *Jeune femme de n'importe quelle peau, Asiatique de préférence.*

respostas possíveis para o título da peça e a questão: Antoine vendeu seu destino para quem?

ANTOINE. - A História nos deixa apenas a escolha de decisões graves, de todo jeito. [...]  
 ANTOINE. - A História lhe oferece uma missão incrível. [...] A História lhe recompensará.  
 ANTOINE. - [...] Eis a significação e o sentido que a História escolheu entre nós. [...]  
 MORONI. - Eu vim para limpar a minha responsabilidade perante a História [...]  
 ANTOINE (*sozinho*). - Quantas vezes a História tentará se fechar sobre mim? [...]  
 O CONTRAMESTRE. - [...] A História está galopando. [...] Acabou a mesquinaria de corar os olhos ao sol enquanto a História trabalha.  
 FERRUCIANI. - [...] Eles assassinaram a História, me diga? [...]  
 ANTOINE. - Eis-me aqui só contra a História. A História foi minha amiga. Eis que ela me esmaga, como que com minha autorização. Ela me vende em leilão. Mas eu vou quebrar a cara dessa História louca! Eu a esmagarei.  
 ANTOINE. - Consultem a História, senhores!  
 ANTOINE. - Só vou acordar se a História me chamar de verdade.  
 ANTOINE. - E quem velará a História se eu dormir?  
 ANTOINE. - [...] Os golpes da História raramente atingem as mulheres.  
 ANTOINE (*à si mesmo*). - Se eu morrer, mãe, é porque bandidos terão congelado a História.  
 ANTOINE. - [...] A História anda sobre normas.  
 ANTOINE. - O tempo de se enganar de História acabou  
 ANTOINE. - Não é verdade que a História lhe oferecia a melhor oportunidade de ativar seus conhecimentos? [...].  
 ANTOINE. - [...] Eles desparafusam a História.  
 O PORTA-VOZ - [...] A História nos propõe a construção de nove milhões de cadáveres frescos. Viemos pechinchar esse número. [...]  
 ANTOINE. - [...] Hoje que a História morde seus dedos, vocês querem negociar.  
 ANTOINE. - [...] Vocês não amam a História. [...] Negociem seu papel de macacos da História.  
 MORONI. - [...] Eu decidi fazer cócegas na História sozinho.<sup>142</sup> (TANSI, 2016)

---

<sup>142</sup> ANTOINE. - *L'Histoire ne nous laisse que le choix des décisions graves [...]*  
 ANTOINE. - *L'Histoire vous confie une mission épatante. [...] L'Histoire vous récompensera.*  
 ANTOINE. - *Voilà la signification et le sens que l'Histoire a choisis chez nous [...]*  
 MORONI. - *Je suis venu dégager ma responsabilité devant l'Histoire [...]*  
 ANTOINE (*seul*). - *Combien de fois l'Histoire va-t-elle tenter de se refermer sur ma gorge [...]*  
 LE CONTREMAÎTRE. - *[...] L'Histoire est au galop. [...] Finie la mesquinerie de se rougir les yeux au soleil pendant que l'Histoire bosse.*  
 FERRUCIANI. - *[...] Ont-ils assassiné l'Histoire, dites-moi? [...]*  
 ANTOINE. - *Me voici seul contre l'Histoire. L'Histoire fut mon amie. Voici qu'elle m'écrase, comme avec mon autorisation. Elle me vend aux enchères. Mais moi je lui casserai la gueule à votre Histoire timbrée ! Je l'écraserai. [...]*  
 ANTOINE. - *Consultez l'Histoire, messieurs!*  
 ANTOINE. - *Je ne me réveillerai que si l'Histoire m'appelle pour de vrai.*  
 ANTOINE. - *Et qui veillera l'Histoire si je dors ?*  
 ANTOINE. - *[...] Les coups de l'Histoire atteignent rarement les femmes. [...]*  
 ANTOINE (*à lui-même*). - *Si je meurs, maman, c'est que des voyous auront gelé l'Histoire.*  
 ANTOINE. - *[...] l'Histoire marche sur des normes.*

Como visto anteriormente, Antoine tinha a ambição, ainda que com seus meios autoritários, de “reverter os olhares”, isto é, as relações Norte-Sul ou Europa-África. A História parece agir com caprichos como a musa ou deusa grega Clio, ora ajudando-o em seus planos como no passado, ora retirando-lhe seus favores e os concedendo aos seus inimigos. A História está louca agora e fora dos eixos. Na visão do protagonista Riforoni e Moroni vêm macaquear a História, isto é, repetir as velhas relações de “quinhentos anos”.

Essas reflexões sobre a História e as relações Norte-Sul correspondem às feitas pelo autor em seus ensaios do mesmo período (TANSI, 2015a) e são como um transbordamento ou extensão de suas ideias expressas artisticamente.

### 3.3 Recursos discursivos

O título de *La Peau cassée* que pode ser traduzido em português como *A Pele quebrada (Os filhos do cogumelo)* ecoa a obra de Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas* (de 1952), aproximação plausível visto que Sony Labou Tansi foi leitor de Frantz Fanon (GAHUNGU, 2019, p. 168), tendo deixado trechos de suas obras copiadas em cadernos e nomeado alguns personagens iniciais de Franz. Há duas outras menções indiretas, dessa vez à *Os Condenados da Terra* (de 1961), nas falas finais de Line<sup>143</sup> e Alvaro:

LINE. – [...] Vous sont les condamnés de la terre, nous sommes les trompés de la terre: dá no mesmo. [...] <sup>144</sup> (TANSI, 2006, p. 54)

ALVARO. – [...] Eu o condenado, o manipulado, eu, comedor de cogumelos e bebedor de chuva, eu tenho pena de você e choro sobre seu infortúnio. [...] <sup>145</sup> (TANSI, 2006, p. 55)

---

ANTOINE. - *Le temps de se tromper d'Histoire est fini.*

ANTOINE. - *N'est-ce pas que l'Histoire t'offrait l'occasion ultime de faire actionner tes connaissances [...].*

ANTOINE. - [...] *Ils dévissent l'Histoire.*

LE PORTE-PAROLE. - [...] *L'Histoire nous propose la construction de neuf millions de cadavres frais. Nous venons marchander ce chiffre. [...]*

ANTOINE. - [...] *Aujourd'hui que l'Histoire vous mord les doigts, vous voulez négocier.*

ANTOINE. - [...] *Vous n'aimez pas l'Histoire. [... N]égociez votre rôle de singes de l'Histoire.*

MORONI. - [...] *J'ai décidé de chatouiller l'Histoire tout seul.*

<sup>143</sup> Algumas citações são repetidas a seguir com o objetivo de abordar aspectos diferentes.

<sup>144</sup> LINE. – [...] *Vous êtes les damnés de la terre, nous sommes les trompés de la terre : c'est kif-kif. [...]*

<sup>145</sup> ALVARO. – [...] *Moi le damné, le manipulé, moi mangeur de champignons et buveur de flotte, je te plains et pleure sur ton malheur. [...]*

E é justamente ela que parece mais insatisfeita. A “pele quebrada” pode ser a de Line que pretende mudar sua raça, sua cultura e seu futuro ou a morte e renascimento de Alvaro, que teria “quebrado” sua pele ao ir estudar na Europa e se tornado, de certa forma, um “assimilado”. As questões raciais parecem mais explicitamente presentes aqui do que alhures na obra e nos ensaios do autor. O título pode assim representar a quebra do colonialismo, sua superação, uma resposta ao colonialismo, com a fuga de Line e a recusa de Alvaro de se vingar.

O título alternativo, *Os filhos do cogumelo*, é citado explicitamente no começo e no fim da peça. Na primeira cena, há uma fala de Daniel/Alvaro e ações de Line; na última, Alvaro se diz um “comedor de cogumelos”, como vimos acima:

DANIEL. – Ela se iniciou no culto dos filhos do cogumelo. Eu tenho certeza de que ela não sairá mais dessa terra.

[...]

*Ao longe, ouve-se a música dos filhos do cogumelo. Line coloca seu grande vestido de iniciada e sua máscara verde. No momento em que ela quer partir, chegam Jean-Marie e Daniel.*

JEAN-MARIE. – Line adorável, você me prometeu nunca mais...

LINE. – As promessas dos homens são apenas promessas de perjúrio. (*ela os afasta de seu caminho*) O absoluto me chama. Ele dá justificativa e desculpa a tudo. Eu sei que esta é uma linguagem que os estúpidos nunca compreenderão, mas o que você quer que eu faça?

[...]

*Escuta-se ainda os cantos do culto dos filhos do cogumelo.*<sup>146</sup> (TANSI, 2006, p. 28-29)

ALVARO. – [...] Eu o condenado, o manipulado, eu, comedor de cogumelos e bebedor de chuva, eu tenho pena de você e choro sobre seu infortúnio. [...] <sup>147</sup> (TANSI, 2006, p. 55)

Não se trata aqui de colocar em cena um exotismo, como era corrente no teatro africano dos anos 80 (CHALAYE, 2004, p. 84), o que sempre desagradou ao autor. Os “filhos do cogumelo” são associados a uma nova vida, ao local e tradicional em oposição à velha vida da Europa. Não será exagero ver aí também o cogumelo atômico, a Era Atômica, dadas as preocupações do autor com os destinos do mundo, como visto

<sup>146</sup> DANIEL. – *Elle s'est initiée au culte des enfants du champignon. Je suis sûr qu'elle ne quittera plus cette terre.*

[...]

*Dans le lointain, on entend la musique des enfants du champignon. Line met sa grande robe d'initiée et son masque vert. Au moment où elle veut partir, arrivent Jean-Marie et Daniel.*

JEAN-MARIE. – *Line adorable, tu m'avais promis de ne plus jamais...*

LINE. – *Les promesses des hommes ne sont que promesses de parjure. (elle les écarte de sa route) L'absolu m'appelle. Il donne justification et excuse à tout. Je sais que c'est là un langage que les niais ne saisiront jamais, mais que veux-tu que j'y fasse ?*

[...]

*On entend toujours les chants du culte des enfants du champignon.*

<sup>147</sup> ALVARO. – [...] *Moi le damné, le manipulé, moi mangeur de champignons et buveur de flotte, je te plains et pleure sur ton malheur. [...]*

no primeiro capítulo. Além disso, o título e fábula da peça escrita logo antes dessa em 1983, *Cercueil de luxe* (isto é, caixão de luxo), envolvem um “caixão antiatômico” sendo enviado para a África. Todos os personagens seriam, então, os filhos do cogumelo e a falta de comunicação que exemplificamos corresponderia à incomunicabilidade Norte-Sul.

Seguindo para além do título, como nas peças anteriormente analisadas destaca-se o uso de aliterações que colocam uma dificuldade extra de tradução. Como podemos ver nas réplicas de Line. Os exemplos apresentam repetições em “v” e em “c” e nos remetem ao tema da vida verdadeira e da vida falsa:

LINE. – [...] Eu queria não continuar a usual lixeira de vontades, mas viver, vibrar, vociferar ardentemente e tudo colocar, tudo carregar vivo. Alívio e não trá-lá-lá de mamífero mal esburacado. Viver em voz alta, fazer tremer o azoto e o oxigênio. Tudo empurrar em uma reviravolta para o caminho de um vivido enraivado, total e totalizador. Não viver deitada [...] sobre uma velha vianda traficada. Você não entende? <sup>148</sup> (TANSI, 2006, p. 34)

LINE. – [...] Nós emprestamos nossa alma ao ferro e ao aço por uma existência fabricada em cadeia... marcada em cal, artificial e sem gosto verdadeiro. [...] <sup>149</sup> (TANSI, 2006, p. 36)

LINE. – [...] Você foi o mesmo monstro regulado como um mostrador de relógio, que começa às seis horas, faz café às sete horas, cocô às oito horas, comida às nove horas, cocó às dez horas... [...] <sup>150</sup> (TANSI, 2006, p. 38)

Além das falas de Line, essa figura de linguagem aparece em falas de Daniel/Alvaro, Kobra e Bunglustone e traz uma intensidade poética aos textos teatrais de Sony, além de o ritmarem quando ele é oralizado. A peça também parece fazer uso de termos mais crus que as anteriores, com numerosas alusões ao corporal, indo além do já visto acima nos monólogos de Kobra que associavam cozinha a violência. Outros também usam a corporalidade em suas falas:

DANIEL. – [...] Não se medita uma existência: a gente coloca ela entre os dentes e aguenta firme apenas para respirar. Beber a beleza e o charme das coisas, cuspir delas o amargor. [...] <sup>151</sup> (TANSI, 2006, p. 33)

<sup>148</sup> LINE. – [...] *Je voudrais non point demeurer l'usuelle poubelle à démangeaisons, mais vivre, vibrer, vrombir ardemment et tout mettre, tout porter vivant. Délivrance et non point tralala de mammifère mal troué. Vivre à haute voix, faire trembler l'azote et l'oxygène. Tout pousser à la culbute d'un vécu enragé, total et totalisateur. Pas vivre couchée [...] sur de la vieille viande trafiquée. Tu ne comprends pas ?*

<sup>149</sup> LINE. – [...] *Nous avons prêté notre âme au fer et à l'acier, contre une existence fabriquée à la chaîne... marquée à la chaux, artificielle et sans goût vrai.*

<sup>150</sup> LINE. – [...] *Tu as été le même monstre réglé comme une montre, qui fait coucou à six heures, café à sept heures, caca à huit heures, coco à neuf heures, côc côc à dix heures [...]*

LINE. – [...] ‘Calçarei todas as palavras para correr em direção ao seu peito límpido e seu cheiro de carne rebelde. E seus dentes feitos para morder o fogo. E o barulho dos seus quadris de repetição.’ Alvaro me cantava esses versos.<sup>152</sup> (TANSI, 2006, p. 34)

JEAN-MARIE. – [...] [Prove] Que você não é ainda a mesma gangrena branca que vem, nas suas bagagens, com a sempre irritante intenção civilizadora toda enferrujada?<sup>153</sup> (TANSI, 2006, p. 35)

LINE. – [...] O que você entenderia agora, se eu dissesse que meu corpo desaprova você - que exijo terra crua em minha carne feminina - que exijo um coração novo, aerado, não essa carcaça terrena, tampada por esse tempo tolo em que eu fui sua esposa Quando você me tirava a feiura da sua alma e a sujeira da sua baba mal cuspidada.<sup>154</sup> (TANSI, 2006, p. 38-39)

JEAN-MARIE. – [...] Mergulharam a minha cabeça na merda e eu acabei por adorar a merda. Eu pertenço duplamente à raça dos sujos. Mas meu orgulho me proíbe de estender a mão, mesmo a Deus.<sup>155</sup> (TANSI, 2006, p. 40)

LINE. – [...] (*com um riso*) Respirar? Viver? Você que se move, fala, pensa e defeca falso? Você pregado a um corpo usado? [...]<sup>156</sup> (TANSI, 2006, p. 40)

JEAN-MARIE. – [...] Olhe estas mãos, feitas de medo e de vergonha. (*Daniel chega*) Elas só se fecharam sobre o vazio. O vazio ou o vômito. (TANSI, 2006, p. 41)<sup>157</sup>

KOBRA. – [...] Ele foi moldado pelos brancos e só tem de negro a cor de sua pele. Ele come, bebe, pensa e defeca branco.<sup>158</sup> (TANSI, 2006, p. 43)

BUNGLSTONE. – [...] Se ele pensa que pode me mijar assim na esquina e continuar seu caminho calmo, ele se engana. [...]<sup>159</sup> (TANSI, 2006, p. 43)

BUNGLUSTONE. – [...] Seu povo é isso. Mijado como uma varíola sobre a grama do pensamento cartesiano, por mim.<sup>160</sup> (TANSI, 2006, p. 46)

<sup>151</sup> DANIEL. – [...] *On ne medite pas une existence : on se la met entre les dent ; et l'on tient dur pour respirer juste. Boire la beauté et le charme des choses, en crachant l'amertume. [...]*

<sup>152</sup> LINE. – [...] *Je chausserai tous les mots pour cavaler vers ton sein limpide et ton odeur de chair rebelle. Et tes dents faites pour mordre le feu. Et le boucan de tes hanches à répétitions. [...]*

<sup>153</sup> JEAN-MARIE. – [...] *[Prouve] Que tu n'es pas toujours la même gangrène blanche qui vient, avec, dans ses bagages, toute rouillée, la toujours pénible intention civilisatrice ? [...]*

<sup>154</sup> LINE. – [...] *Que comprendrais-tu maintenant, si je disais que mon corps te conspue - que j'exige de la terre crue dans ma chair de femme - que j'exige un cœur neuf, aéré, pas cette carcasse terrée, bouché par ce temps imbécile où j'étais ta femme. Quand tu me sortais la laideur de ton âme et la crasse de ta bave mal jetée.*

<sup>155</sup> JEAN-MARIE. – [...] *On m'a plongé la tête dans la merde et j'ai fini par adorer la merde. J'appartiens doublement à la race des crasseux. Mais mon orgueil m'interdit de tendre la main, même à Dieu.*

<sup>156</sup> LINE. – [...] (*avec un rire*) *Respirer? Vivre ? Toi qui bouges parles penses et défèques faux ? Toi cloué dans uns corps usagé ?*

<sup>157</sup> JEAN-MARIE.- [...] *Regarde ces mains, faites de peur et de honte. (arrive Daniel) Elles ne se sont jamais fermées que sur du vide. Le vide ou le vomi.*

<sup>158</sup> KOBRA. – [...] *Il a été façonné par les Blancs et n'a plus de Noir que la couleur de sa peau. Il mange, boit, pense et défèque Blanc.*

<sup>159</sup> BUNGLUSTONE. – [...] *S'il pense qu'il peut me pisser comme ça au coin de la rue et continuer sa route pénard, il se trompe. [...]*

<sup>160</sup> BUNGLUSTONE. – [...] *C'est cela ton peuple. Pissé comme une vérole sur le gazon de la pensée cartésienne, par moi.*

DANIEL. – Ele me cobriu de escarro e vestiu de feridas. Ele vasculhou meu cérebro, arranhou meu sangue e meu mijo. Ele urinou sobre minha parte do mundo, esscarrou sobre todos os meus sonhos. [...] <sup>161</sup> (TANSI, 2006, p. 47)

DANIEL. – [...] Eu o verei manchar as calças de mijo, feder a fobia e o suor frio, suar sangue. Eu queria ver ele, aqui, debaixo de meus olhos, abençoar meu escarro e carregar a mancha de seu próprio estrume. [...] <sup>162</sup> (TANSI, 2006, p. 48)

DANIEL. – [...] Não! Eu não sou a criancinha um pouco mal mastigada que tem que babar um grama de caridade no vinho da missa e estender a outra face aos ruminantes de crânios. [...] <sup>163</sup> (TANSI, 2006, p. 48)

A agressividade transparecendo em tais trechos demonstra a falta de diálogo e os choques presentes na obra. O tema central deles é a colonização (o que pode ser visto em palavras como “cultura”, “povo” e “minha parte do mundo”) que é vista como uma doença (gangrena, varíola) invadindo até os corpos e suas funções vitais (respirar, se mover, falar, comer, beber). Outros temas satélites são a renovação da vida buscada por Line na terra e a vingança ou perdão de Alvaro que, nesse momento, blasfema sobre a mensagem de Cristo. Por fim, o poema citado por Line contrasta o corpo com o elemento fogo em um curto “discurso de amor” semelhante aos que vimos em obras anteriores.

Lidemos afinal com *Antoine m’a vendu son destin* uma peça com várias referências críticas ou irônicas ao mundo dos negócios e seu “economês”. É como se ela materializasse as reflexões do autor sobre economia, ricos e pobres e o destino do mundo (o cosmocídio), que ele começa a expressar em ensaios do período, como no trecho seguinte em que ele critica a supremacia do discurso econômico sobre todos os aspectos da vida e a falta de alternativas a ele:

Este economismo nos dá a todos o sentimento de que as nações são altamente tolas e seus homens também. Elas constroem no centro de nossas energias de sobrevivência o ávido espectro da morte. No coração de nossas sociedades, o economismo sem consciência faz a promoção da renúncia individual ou coletiva. Ele cultiva em nós este odor fétido do fatalismo. [...] <sup>164</sup> (TANSI, 2015a, p. 134-135).

Somos levados a pensar a quem Antoine vendeu ou emprestou seu destino e podemos pensar em Riforoni e Moroni como resposta, mas também na História que é

<sup>161</sup> DANIEL. – *Il m’a couvert de crachats et vêtu de plaies. Il a fouillé ma cervelle, gratté mon sang et ma flotte. Il a uriné sur ma part du monde, lâché de la morve sur tous mes rêves. [...]*

<sup>162</sup> DANIEL. – [...] *Je le verrai tacher sa flotte dans ses dessous, puer la peur et la sueur froide. Je le voudrais voir, là, sous mes yeux, bénir mon crachat et porter les souillures de sa propre bouse. [...]*

<sup>163</sup> DANIEL. – [...] *Non ! je ne suis pas la petite môme un peu mal mâchée qui doit baver un gramme de charité dans le vin de messe et tendre la joue qui reste aux brouteurs de crânes. [...]*

<sup>164</sup> *Cet economisme nous donne à tous le sentiment que les nations sont hautement sottes, leurs hommes avec elles. Elles construisent au centre de nos énergies de survie le béant spectre de la mort. Au coeur de nos sociétés, l’économisme sans conscience fait la promotion de la démission individuelle ou collective. Il cultive en nous cette odeur fétide du fatalisme. [...]*

mencionada várias vezes ao longo da peça como uma figura animada e com vontade própria. Uma das chaves pode estar em seu monólogo no quadro 1, Cena 5, aquela em que ele sonha com seu próprio leilão. É o desejo de independência que parece torná-lo inimigo da História. É a História que o vende. De poderoso ele passa a vendido em leilão, como um escravo, da mesma forma como aconteceu a alguns poderosos africanos durante a escravidão. Antoine se torna vítima da História.

Em *Antoine m'a vendu son destin* podem ser observados dois monólogos. Em ambos, uma voz realista chama a atenção do protagonista para a inação do povo. No primeiro monólogo (no Quadro 1, Cena 5), Antoine coloca a História como sua inimiga e percebe pela primeira vez seu abandono. Ele se queixa da inação do povo e ainda espera sair da prisão para mudar as coisas.

ANTOINE (*calmo*). - Na prisão. E Riforoni não vem. Moroni me largou. Eu emprestei a eles meu tempo, meus amigos, meu nome, minha grandeza, meu trono... Eles confiscaram tudo? (*Pausa.*) Eu deveria saber que Riforoni sempre gostou de manobras. (*Ele senta.*) Eis-me aqui só contra a História. A História foi minha amiga. Eis que ela me esmaga, como que com minha autorização. Ela me vende em leilão. Mas eu vou quebrar a cara dessa História louca! Eu a esmagarei. (*Pausa.*) Meu povo, tão complexo, se tornou um populacho sem alma. Ele já me enterrou. Meu povo não vale nem mesmo um latido de cachorro. Carniça cega, enalhada na imundície das fabulações. (*Pausa.*) Talvez eu não os tenha inflamado o bastante. Mas sim, Antoine: um povo, isso se inventa! (*Alucinado.*) Chega de tumulto cavalheiros! Chega de barulho. Eu voltarei. Estou chegando: sim, eu, Antoine, fundador, e desta vez nacionalizarei o tempo. [...] (*Calmo.*) Eles me assassinaram. Mesmo minha voz deixou de ser minha voz. A poeira, a ruína e a desintegração me perseguem. A fadiga me habita. Que sono dormir para o terrível despertar que me espreita?<sup>165</sup> (TANSI, 2016, p. 48)

Nessa peça de termos tão ligados aos negócios, com sua dose de crítica a eles, Antoine emprestou tudo a seus subordinados de confiança e teve tudo confiscado, o que é visto na série “tempo... amigos... nome... grandeza... trono”. Tomaram-lhe sua vida e seu poder, mesmo sua voz. Ele apostou tudo e perdeu. Só o que lhe espera é o fim, mostrado a partir de outra série: “a poeira... a ruína... a desintegração... a fadiga”. Ele

<sup>165</sup> ANTOINE (*calme*).- *En prison. Et Riforoni ne vient pas. Moroni m'a lâché. Je leur ai prêté mon temps, mes amis, mon nom, ma grandeur, mon trône... Ont-ils tout confisqué ? (Un temps.) J'aurais dû savoir que Riforoni a toujours aimé la magouille. (Il s'assied.) Me voici seul contre l'Histoire. L'Histoire fut mon amie. Voici qu'elle m'écrase, comme avec mon autorisation. Elle me vend aux enchères. Mais moi je lui casserai la gueule à votre Histoire timbrée ! Je l'écraserai. (Un temps.) Mon peuple, lui si complexe, est devenu une populace sans âme. Il m'a déjà enterré. Mon peuple ne vaut même plus un aboiement de chien. De la charogne aveugle, échouée dans la crasse des fabulations. (Un temps.) Peut-être ne les avais-je pas à point enflammés. Mais oui, Antoine : un peuple, ça s'invente ! (Halluciné.) Assez de fracas messieurs ! Assez de vacarmes. Je reviendrai. J'arrive : oui, moi, Antoine, fondateur, et cette fois-ci je nationaliserai le temps. [...] (Calme.) Ils m'ont assassiné. Ma voix même a cessé d'être ma voix. La poussière, la ruine et l'effritement me pourchassent. La fatigue m'habite. Quel sommeil dormir pour le terrible réveil qui me guette?*

não só morreu assassinado como já foi enterrado. Antoine também antropomorfiza a História (que se torna sua inimiga com Riforoni e Moroni) e animaliza o povo (“Carniça cega [...]). No segundo monólogo da peça, Antoine delira com uma rebelião popular tão poderosa quanto uma força da natureza.

ANTOINE. - (*Alucinado.*) Quão belos são esses filhos da raiva! Um oceano de mãos erguidas que devastam tudo. Que magia meus ancestrais! Eles vêm de todos os lugares. Eles vão a todos os lugares. Eles vão pendurar outro sol no céu. Eles desaparefusam a História. O povo está vivo. Um verdadeiro dilúvio de mãos erguidas. Que pasta o ar e o oxigênio. Em que mundo nós entramos esta manhã, digam-me? O sol está todo azul e a lua envermelhece como um rosto. Oh meu povo. Você é sempre tão bonito quando cospe. Quando fica grande seu desejo de roubar o futuro. Eu sempre sonhei com este furacão de mãos estendidas. Este ciclone de braços levantados para agitar a fossa comum e a ternura da decadência. Eu vejo. Eu ouço irradiar. O dia me pega pelo pescoço. Eu lanço meu sangue de encontro à todas as gagueiras. (*Pausa.*) Antoine! Você está sonhando: nada acontece no mundo. É o silêncio. Opaco. Luxuriante. Que ruge em todos os sentidos. O grande silêncio nacional. Que late em seus ouvidos. Cale a boca Antoine. Não se atenha às palavras. Descanse. (*Ele se deita.*) Seu finado povo não faz nada.<sup>166</sup> (TANSI, 2016, p. 73)

Seu povo, os “filhos da raiva”, finalmente resolveu agir. Ao contrário de antes, quando era animalizado, aqui ele se iguala à natureza em uma série (ele é “oceano... dilúvio... furacão... ciclone”). Em uma outra sequência (essa, semântica), a rebelião popular inaugura outro sol, outro mundo, um novo dia ou uma nova direção para a História, além de “roubar o futuro”, tudo aquilo com que sonha Antoine. As construções são hiperbólicas (“pendurar outro sol no céu”, “desaparefusam a História”). Por fim, o governante acorda de seu delírio e qualifica a inação do povo (seu silêncio) em uma nova série que termina por animalizá-lo de novo. Ele seria “opaco... luxuriante... ruge... late”.

As próximas citações de *Antoine m’a vendu son destin* acontecem na Cena 3 do Quadro 2, quando Yoko-Ayele, mulher de Antoine, vai visitá-lo na prisão após seu marido ter adquirido consciência de sua traição e abandono. Ela tenta seduzi-lo mas é repelida. Esses trechos servem também para contrastar Yoko-Ayele e Antoine, o calor

<sup>166</sup> ANTOINE.- (*Halluciné*) *Qu’ils sont beaux ces fils de la colère ! Un océan de mains levées qui dévaste tout. Quelle magie mes aïeux ! Ils viennent de partout. Ils vont partout. Ils vont accrocher un autre soleil au ciel. Ils dévissent l’Histoire. Le peuple est vivant. Un vrai déluge de mains levées. Qui broutent l’air et l’oxygène. En quel monde sommes-nous entrés ce matin, dites-moi ? Le soleil est tout d’un bleu et la lune rougeie comme un visage. Oh mon peuple. Tu es toujours si beau quand tu craches. Quand tu sors gros ton désir de cambrioler l’avenir. J’ai toujours rêvé de cet ouragan de mains tendues. Ce cyclone de bras levés pour agiter la fosse commune et la tendresse du pourrissement. Je vois. J’entends rayonner. Le jour me prend à la gorge. Je lance mon sang à la rencontre de tous les bégaiements. (Un temps.) Antoine ! Tu rêves : il ne se passe rien au monde. C’est le silence. Opaque. Luxuriant. Qui vrombit dans tous les sens. Le grand silence national. Qui aboie dans tes oreilles. Tais-toi Antoine. T’enchaîne pas aux mots. Repose-toi. (Il s’allonge.) Feu ton peuple ne fait rien.*

apaixonado da primeira com o frio racional do segundo. A única paixão de Antoine é a política e seu desejo é a retomada do poder.

YOKO-AYELE. - Antoine! Meu deus! Eu pensei que tudo tinha acabado. Você está vivo. Eu te vejo. Sim, Antoine, eu te vejo. Seu olho prega a paz no meu olho. Eu toco em você. Você não está frio. Você respira. Me diga uma palavra. Qualquer uma! (*Ela se joga na cama.*) Prenda-me na sua respiração. Quebre meus ossos. Destrua o pânico que circula no meu sangue. Antoine. Sacuda bem forte meus silêncios de mulher. Toque fogo neste corpo cheio de tristeza. Me faça festejar Antoine: este dia é talvez o último que nos resta. Eu mantive esse corpo em ordem para você. Para mim Para nós. Fuja comigo, Antoine. (*Bruscamente.*) Você não está morto, pelo menos? Diga-me que você está respirando.<sup>167</sup> (TANSI, 2016, p. 61)

YOKO-AYELE. - [...] E tudo bem. Eu tenho esse corpo que te ama. Que espera o oxigênio e a loucura. Ele ouve seu sangue e seu sopro. Faz amor comigo Antoine. Eu quero que o mundo inteiro me penetre através de você. Que o universo me esmague. Eu me sentiria menos vazia. Eu suspeitaria que as coisas são menos loucas. Menos mesquinhas.<sup>168</sup> (TANSI, 2016, p. 63)

YOKO-AYELE. - Só meu corpo pensa algo da sua existência. Meu corpo te exige e demanda o fogo. Antoine! Estou aqui: tenha força de me sonhar também. Me pregue à sua maneira de falar. De se mover... Respire as palpitações de um corpo desregulado. Antoine. Volte. Me traga seu corpo, mesmo que por piedade. Apague essa onda de orgulho que erra no fundo de mim. Me tire do buraco negro onde a solidão me mergulha. Eu te chamo do alto do meu corpo estrangulado. Vem! Me coloque no mundo. Semeie a tempestade no meu ser feminino. Afunde o vento no meu coração e nos meus cabelos. Soe todas as cordas do meu ser como as de um violão estranho. Vem. Me faz mais vasta. Porque eu gostaria também de sonhar.<sup>169</sup> (TANSI, 2016, p. 63)

ANTOINE. - [...] Minha amiga. Minha irmã Eu me recuso a dar à luz um monstro. [...] Não se faz amor sobre uma cama de cadáveres apodrecidos. Não se beija com um osso na boca. [...].<sup>170</sup> (TANSI, 2016, p. 64)

Como em discursos de amor anteriores, os recursos discursivos usados se mostram hiperbólicos, ligados ao corpo, aos sentidos e à natureza. Alguns exemplos de

<sup>167</sup> YOKO-AYELE.- Antoine ! Mon Dieu ! Je pensais que tout était fini. Tu es vivant. Je te vois. Mais oui, Antoine, je te vois. Ton oeil cloue la paix au fond de mon oeil à moi. Je te touche. Tu n'es pas froid. Tu respirez. Dis-moi un mot. N'importe lequel ! (*Elle se jette dans le lit.*) Enferme-moi dans ton haleine. Brise mes os. Bousille la panique qui circule dans mon sang. Antoine. Secoue très fort mes silences de femme. Mets le feu à ce corps plein de chagrin. Mets-moi en fête Antoine : ce jour est peut-être le dernier qui nous reste. J'ai gardé ce corps en ordre, pour toi. Pour moi. Pour nous. Pars avec moi, Antoine. (*Brusquement*) Tu n'es pas mort, au moins ? Dis-moi que tu respirez.

<sup>168</sup> [...] Et c'est bien comme ça. J'ai ce corps qui t'aime. Qui attend l'oxygène et la folie. Il écoute ton sang et ton souffle. Fais-moi l'amour Antoine. J'ai envie que le monde entier me pénètre par toi. Que l'univers m'écrase. Je me sentirais moins vide. J'en soupçonnerais les choses moins folles. Moins mesquines.

<sup>169</sup> YOKO-AYELE.- Mon corps seul pense quelque chose de ton existence. Mon corps t'exige et demande le feu. Antoine ! Je suis là : prends la force de me rêver moi aussi. Épingle-moi à ta manière de parler. De bouger... Respire les palpitations d'un corps détraqué. Antoine. Reviens. Apporte-moi ton corps même par pitié. Éteins cette ondée d'orgueil qui erre au fond de moi. Sors-moi du trou noir où la solitude me plonge. Je t'appelle du haut de mon corps étranglé. Viens ! Mets-moi au monde. Sème la tempête dans mon être femelle. Enfonce le vent dans mon coeur et dans mes cheveux. Sonne toutes les cordes de mon être comme celles d'une étrange guitare. Viens. Fais-moi plus vaste. Car je voudrais, moi aussi, rêver.

<sup>170</sup> [...] Mon amie. Ma soeur. Je refuse d'enfanter un monstre. Le temps de se tromper d'Histoire est fini. [...] On ne fait pas l'amour sur un lit de cadavres faisandés. On ne s'embrasse pas avec un os dans la bouche. [...]

hipérbole seriam: “Eu quero que o mundo inteiro me penetre através de você. Que o universo me esmague.” e “Semeie a tempestade no meu ser feminino. Afunde o vento no meu coração e nos meus cabelos.”. Os dois últimos trechos dão a Antoine poderes sobre as forças da natureza, o que aliás, condiz com a visão de Yoko e de sua mãe sobre ele, apresentada no Quadro 1, Cena 3, em que elas o aproximam de um ser sobre-humano (“FERRUCIANI. - [...] Meu sol bem iluminado. [...]” e “YOKO-AYELE. - Antoine é um milagre [...]” e “YOKO-AYELE. - [...] É um continente, seu filho. Seus gestos deslocam o equador”). Há também exemplos de alusões aos sentidos: a visão (“Seu olho prega a paz no meu olho.” etc), o tato (“Eu toco em você. Você não está frio” e termos ligados ao calor como “Toque fogo”, “[...] pede fogo.”, “Apague essa onda [...]”) e a audição (“[...] silêncios de mulher.”, “Ele escuta seu sangue [...]”, “Soe todas as cordas [...]). A natureza é por sua vez representada pela tempestade e pelos ventos citados.

O autor não usa aqui as repetições e aliteraões características de outros exemplos, mas cria alguns pares: “o oxigênio e a loucura”, “seu sangue e seu sopro”, e “Meu corpo te exige e demanda o fogo”. Essas conjunções resumem bem os temas do discurso de Yoko-Ayele: a paixão, o transbordamento.

Em *Antoine m'a vendu son destin* é possível ver exemplos de neologismos, aliteraões e trocadilhos, frequentemente com intenção humorística. Quando Ferruciani, mãe de Antoine, discute com Yoko-Ayele acerca da decisão do filho, ela expõe seu temor de que o “contragolpe” de Antoine acabe resultando em sua morte. Ela diz que: “FERRUCIANI. – [...] E desde a noite política dos tempos, os Ingleses são antonívoros. Todos. Um pouco da mesma maneira que os Americanos são francóvoros. Eles o matarão um dia, meu pobre leopardozinho!”<sup>171</sup>. Há a criação de dois neologismos. O primeiro para indicar que os ingleses não gostam de independência ou ainda que eles influem na política africana matando (ou comendo metaforicamente) os líderes de que não gostam. O segundo, mais misterioso, para indicar uma possível francofilia dos americanos ecoando uma concepção de anos depois de Sony de que os Estados Unidos foram uma “ardente ideia” da França (TANSI, 2015a, p. 174), uma referência às relações mútuas no período da independência americana e da Revolução Francesa. Posteriormente, Antoine se queixa ao soldado da manobra política de Riformoni e Moroni

<sup>171</sup> FERRUCIANI. - *Et depuis la nuit politique des temps, les Anglais sont antonivores. Tous. Un peu de la même manière que les Américains sont francovores. Ils le tueront un jour, mon pauvre petit léopard !*

e repreende o encarregado de não deixá-lo sair acusando-o também de traição: “ANTOINE. – [...] Zéro o conluio de vocês! Zéro! Um zero falido que fede. (*Ele cospe.*)”<sup>172</sup>. Por fim, um último exemplo, quando discute com Yoko-Ayele, sobre seu abandono pelas potências internacionais, Antoine chega à conclusão de que “ANTOINE. – [...] Eles se escondem todos atrás da fraternidade de sua igualdade para comer a liberdade dos outros.”<sup>173</sup>

É possível mencionar ainda a série rabelasiana (BAKHTIN, 2014, p. 282-316) das ofensas conforme dito anteriormente e analisar alguns trechos do prefácio em seguida. A próxima citação aparece no final da Cena 4 do segundo quadro quando Antoine já expulsou sua mãe e sua mulher (ao tentarem lhe oferecer conforto) e quando os enviados de países estrangeiros vêm negociar e lhe anunciam a prisão de Riforoni e Moroni. Ele também os expulsa e se descobre cada vez mais só.

ANTOINE (*pula na garganta dele*) Como? O quê? O que diz sua boca hein? Vocês querem enforcar os únicos seres que permaneceram fiéis a mim? Celerados! Bestas imundas. Insetos fedidos! Estrume! Não salvar aqueles homens. Escorpiões! Facoqueros! Bosta de vaca! Com suas mãos sedentas de intrigas e de sangue e que só sabem acionar a morte. Pilhas de carne. (*Ele os expulsa a golpes de roupa de cama e jornais.*) Besouros do esterco! Vocês rastejam na baixeza. Na maldade. Carniceiros. Bandidos fedorentos. Bando de bastardos. Horda de enraivados. Bombardeiros! Fuzileiros! Filhos da mãe! Fanfarrões! Babões! Broncos! (*Ofegante, Antoine se deita na cama e continua a fulminar com voz morta.*) Bárbaros... Fracassados... E que a peste os carregue.<sup>174</sup> (TANSI, 2016, p. 69)

Observem-se as aliterações em “b” (bestas, bosta, besouros, bandidos...) e em “f” (Facoqueros, fuzileiros, fanfarrões...). Essa figura de linguagem tão apreciada por Sony se adequa bem à oralidade do texto teatral. O exagero humorístico e a liberdade imaginativa associam os embaixadores a animais, ao físico e aos dejetos.

Vejamos ainda o exemplo do prefácio-profecia, chamado apenas de “Introdução”, que segue o esquema de discutir as ideias do autor a propósito dos destinos do mundo e apresentar um resumo da fábula (que aqui foi suprimido).

#### INTRODUÇÃO

<sup>172</sup> ANTOINE. – [...] *Zéro votre combine ! Zéro ! Un zéro pourri qui pue.* (Il crache.)

<sup>173</sup> ANTOINE.- *Ils se cachent tous derrière la fraternité de leur égalité pour manger la liberté d'autrui.*

<sup>174</sup> ANTOINE.- (Il lui saute à la gorge.) *Comment ? Quoi ? Que dit votre bouche eh ? Vous voulez pendre les seuls êtres qui me soient restés fidèles ? Scélérats ! Bêtes immondes. Insectes puants ! Fumier ! Allez me sauver ces hommes. Scorpions ! Phacochères ! Bouse de vache ! Avec vos mains assoiffées d'intrigues et de sang, et qui ne savent actionner que la mort. Tas de viande.* (Il les chasse à coups de literie et de journaux.) *Bousiers ! Vous rampez dans la bassesse. Dans la méchanceté. Charognards. Voyous puants. Bande de bâtards. Horde de cinglés. Bousilleurs ! Fusilleurs ! Enfoirés ! Fanfarons ! Baveurs ! Boiteux !* (Essoufflé, Antoine s'allonge sur le lit et continue à fulminer à voix morte.) *Barbares... Ratés... Et que la peste vous emporte.*

Aqui começa a tragédia de nossa geração abandonada. O drama de todos os povos abandonados, em uma História abandonada tão grosseiramente quanto possível...

Eu queria afundar em cada palavra a dor desses homens vivendo sob as garras de um século que abandona suas esperanças e que mantém com o futuro relações de pânico.

Com que direito, me dirão? Tendo tido a coragem de nascer africano, eu tenho o direito de observar todas as contas da Humanidade, notadamente aquela que chamam de História.

[...]

A África se tornará cada vez mais uma questão de consciência para toda a Humanidade. Sem dúvida seu ponto mais fraco. Eu grito essa coisa na cara dos homens. Eles me ouvirão ou me amaldiçoarão. [...] Se nós, teimosos da África, pedimos teimosamente a palavra depois de cinco séculos de silêncio, é para expressar a esperança aos ouvidos de uma Humanidade abandonada. A esperança para nós se funde com a força de afirmar a melhor parte do homem – afirmá-la com os dentes cerrados – a teimosia de defender essa parte contra a arrogância e a barbárie. O tempo de mudar de olhar, o tempo de mudar de sonho é hoje.

Esta peça é uma maneira de confirmar a única qualificação que a História reconhece em mim: “MOLEQUE DE PÉS DESCALÇOS DA RAÇA HUMANA” que atravessa os corredores da esperança.

[...]

Esta peça poderia ser a tragédia de uma geração que abandona seus sonhos, suas esperanças e suas mutações. Uma geração que mantém com o futuro relações baseadas no pânico e no *laisser-aller*. Eu quis na mesma ocasião contar as sagradas alegrias de um mundo ao qual a História diz: “Apertem os cintos: estamos entrando em uma zona de turbulências”.

Antoine é uma maneira de apertar os cintos em nosso mundo sacudido onde o natural se tornou um tragédia.<sup>175</sup> (TANSI, 2016, p. 13-15)

---

#### <sup>175</sup> INTRODUCTION

*Ici, commence la tragédie de notre génération bâclée. Le drame de tous les peuples bâclés, dans une Histoire bâclée aussi grossièrement que possible...*

*Je voudrais enfoncer en chaque mot la douleur de ces hommes vivants sous les griffes d'un siècle qui bâcle ses espérances et qui entretient avec l'avenir des relations de panique.*

*De quel droit me dira-t-on ? Ayant eu le culot de naître Africain, j'ai un droit de regard sur tous les comptes de l'Humanité, notamment sur celui qu'on nomme l'Histoire.*

*L'Afrique deviendra de plus en plus un cas de conscience pour l'Humanité tout entière. Sans doute son point le plus faible. Je crie cette chose-là à la face des hommes. Ils m'entendront ou bien ils me maudiront. Mais je ne peux plus agir en dehors de cette mesquinerie manifeste que l'Histoire nous vend. [...] Si nous autres têtus d'Afrique demandons tétument la parole après cinq siècles de silence, c'est pour dire l'espoir à l'oreille d'une Humanité bâclée.*

*L'espoir pour nous se confond avec la force d'affirmer la meilleure part de l'homme — l'affirmer les dents serrées —, l'entêtement de défendre cette part là contre l'arrogance et la barbarie. Le temps de changer de regard, le temps de changer de rêve est aujourd'hui.*

*Cette pièce est une manière de confirmer la seule qualification que l'Histoire me reconnaisse : « VOYOU-VA-NU-PIEDS-DE-LA -RACE HUMAINE » qui sillonne les couloirs de l'espérance.*

[...]

*Cette pièce pourrait être la tragédie d'une génération qui bâcle ses rêves, ses espérances et ses mutations ; une génération qui entretient avec l'avenir des relations basées sur la panique et le laisser-aller. J'ai par la même occasion voulu raconter les joies sacrées d'un monde auquel l'Histoire dit : « Attachez vos ceintures : nous entrons dans une zone de turbulences ».*

O profeta Sony se põe a falar (ou gritar) da situação da Humanidade, contra seu passado (História) e a favor do futuro (esperança). Sua mensagem é de esperança e ele coloca sua obra como uma antítese da resignação. Ele se utiliza de várias repetições (abandono, esperança) e de imagens, como é característico das profecias, tal a de um moleque para si e a da História como um avião que passará por turbulências.

### 3.4 Considerações finais do capítulo

Os anos 80 bem poderiam ser chamados de anos de ouro de Sony Labou Tansi, como diz Marie Léontine Tsibinda do teatro no Congo. Depois de muito boxear contra os sistemas literário e político na década de 70 o autor encontra sua voz no teatro e no romance. A produção adentra a década de 90 sem diminuir. O teatro se torna o lugar da palavra partilhada nas parcerias com autores franceses.

Dentre as características que continuamos a observar estão o embate de personagens e de mundos, tornando suas cenas estáticas, mas conduzindo a um final surpreendente: o perdão e a reconciliação ou a morte. A mistura (e multiplicação) de gêneros se faz entre o riso, o drama, o fantástico, o absurdo, o sagrado e o político da mesma forma que no caos da vida segundo o autor e contra a ordem cartesiana e a recepção europeia. No final da década multiplicam-se ainda as cenas em *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha* (1989) e as personagens. O autor investe na multiplicação.

Antoine é um ponto fora da curva. Um anti-herói que ganha o proscênio como representante do Sul se tornando o centro e revertendo os olhares, metaforizado pelo baobá do qual é aproximado. Vemos a mesma reversão na descoberta de riquezas incriveis em *Le Trou* (1976) e da “árvore da vida” em *Monologues d'or et noces d'argent* (1993). Apesar de ser um ditador Antoine tem um projeto de contra-história que é abortado. Ele serve de contraponto a Mallot, Libertashio e Alvaro com as perfeições heroicas desses, mas também tem seu sonho sacrificado e o mesmo destino, a morte.

Nos recursos discursivos estabelece-se um preferência pelo uso das aliterações, pela palavra rara e sem amarras e em busca de fôlego em momentos pontuais como prefácios, discursos de amor e monólogos de Antoine, Alvaro e Kobra.

O enraivamento se desprende do contexto mais imediato (de ditaduras) e se direciona contra as relações Norte-Sul e a História, que ele queria alternativa. O teatro se aproxima dos ensaios, tornando-se como uma encarnação desses e expressando ideias muito parecidas sob forma artística. Ainda aparece uma materialização do poeta-profeta enraivado em Alvaro, mas uma possível solução é encontrada em seu perdão (já anunciado pelo perdão de Mallot) e na conciliação, muito embora o autor criticasse em seus ensaios uma superficial “cooperação para o desenvolvimento” que proponha a aplicação de fórmulas europeias na África sem considerar um via alternativa, isto é, que só fale e não escute. Não se trata disso. É preciso perdoar para encontrar a humanidade e enfrentar problemas em comum como a superação da modernidade que destrói todo o cosmo.

## **CAPÍTULO 4 – A VIDA. MINHA VIDA. A DOS OUTROS: *UNE CHOUETTE PETITE VIE BIEN OSÉE (1992) E MONOLOGUES D’OR ET NOCES D’ARGENT (1993)***

Passam-se os anos de ouro mas continua o fluxo intenso dessa vida tão cheia de movimento. Sony participa do musical *Franco Loge Dieu* (ou *Franco L’Âge de Dieu*) em homenagem ao músico Franco Luambo (1938-1989), estrela da rumba congoleza e organiza o *BBKB* (sigla de Bordeaux, Bangui, Kinshasa, Brazzaville), projeto interdisciplinar unindo ciências e artes (incluindo o teatro), navegando pelo interior da França e da África. Um projeto de união e troca como o autor gostava. Esses projetos não deixaram versões escritas.

No campo político há o fim da Guerra Fria que levou à abertura política e ao tão desejado (por Sony) pluripartidarismo. Ele pode se candidatar e vencer as eleições em 1992 sem contudo abandonar sua atividade autoral.

Nesse mesmo ano ele participa de um outro festival teatral, o de Siena na Itália, depois de ao menos cinco anos participando em Limoges (1985-1989), com o texto *Une chouette petite vie bien osée*. Em 1991 ele havia escrito a peça *Une vie en arbres et chars... bonds*, mas insatisfeito a modificaria e a transformaria na sua última peça: *Monologues d’or et nocés d’argent*.

### **4.1 Fábula**

*Une chouette petite vie bien osée* se estende ao longo de quatorze cenas e não há subdivisões. Começamos com Madahousse (também chamado de “Espécie de homem”), ditador de um país, jurando seu amor para Essayine que exige, para ficar com ele, a correção de uma ofensa pelo general Emanu Sombro de que ela teria sido vítima: ele deve ser executado. Após hesitar Madahousse concorda com a punição o que dá início à fábula (Cena 1).

Contudo os que apoiam Emanu e devem por conseguinte ser tratados como rebeldes e executados são muitos e seu número só aumenta, o que conduz à questão: como se desfazer deles sem levantar oposição internacional, embargos e boicotes? Em uma cena satírica (Cena 2) Madahousse decide com seu Escudeiro a criação de uma

“reserva humanitária” em uma parte desértica do país onde seus opositores poderiam tentar prosperar, mas de fato esperariam a morte. Ele os coloca lá e inaugura a reserva com um longo e pomposo discurso (Cena 3). Essayine se dá por satisfeita e aceita Madahousse (Cena 4).

Com o general Emanu são exilados o coronel Mikael e o capitão Adona e enquanto os milhares de soldados expulsos sofrem e reclamam em coro (Cenas 5-6), os oficiais logo entram em desacordo sobre o que fazer (Cena 7): Mikael é a favor de uma guerrilha contra a capital Lagoonville (onde eles poderiam morrer com honra) ou de um suicídio coletivo ali mesmo; Adona cria um plano de trabalhos coletivos para cavar um enorme poço em busca de água para transformar o deserto em um jardim, no que é chamado por Mikael de socialismo. O general Emanu por seu turno é tomado de inação e não se resolve pela guerra civil contra a capital, onde mora seu opositor.

Cada um leva seu plano adiante: Mikael treina os soldados para a futura invasão (Cena 8); Adona cava seu buraco sob muitas reclamações dos soldados (Cena 9). Pessoas continuam a ser jogadas na prisão. Na Cena 10, descobre-se que Adona morreu sem conseguir realizar seu objetivo. Emanu e Mikael ainda discutem o que fazer; o general continua indeciso. Na segunda metade da cena, o repórter Coppola e sua assistente Esther caem literalmente de paraquedas na “reserva” como correspondentes internacionais e com notícias de Lagoonville: Madahousse se enfraquece.

Os adeptos de Adona continuam a cavar como um “pretexto para a vida”. Após uma nova discussão de Emanu e Mikael, em que esse se mostra bastante desesperado com a situação, o general se decide finalmente pela rebelião. Doze anos se passaram (Cena 11). Em seguida (Cena 12), descobrimos finalmente qual havia sido a ofensa de Emanu a Essayine que deu origem a tudo: ele rejeitou o amor dela. Essayine morre em cena de desespero após ser novamente rejeitada e Emanu morre logo em seguida, de exaustão, após se revoltar.

As duas últimas cenas (13 e 14), que poderíamos chamar de “pós-créditos” (embora o autor critique a influência do cinema sobre o teatro (TANSI, 2015a, p. 128-130) e ligasse o segundo a uma corporalidade da palavra), mudam estranha e subitamente de tom. Há uma quebra do ritmo narrativo que rompe a ilusão e surpreende o leitor ou o espectador: Coppola anuncia a Esther que os escavadores de Adona encontraram “um milagre” (ouro e diamantes em quantidade infinita e uma cidade

perdida) e tenta seduzi-la e convencê-la a ficarem ali sendo rejeitado. Na última cena o Escudeiro de Madahousse faz o mesmo anúncio ao mundo todo com a ajuda do arqueólogo e professor El-Maboule.

Passando à análise de pronto chama a atenção a multiplicação das cenas, a brevidade delas e a quebra da estrutura rígida das peças anteriores, o que garante mais dinamismo à obra. Embora não seja possível afirmar com precisão a data dessa mudança (dada a extensão do corpus aqui analisado de somente seis obras) esse já era um movimento detectável em *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha* de 1989 que tem 17 cenas. A multiplicação foi definitivamente assumida pelo autor.

A mistura entre gêneros literários, uma estratégia tão apreciada pelo autor desde o início da sua carreira, se mostra aqui na mudança entre as cenas e poderíamos estabelecer a seguinte alternância, em que se destaca o par riso e sério até a “quebra” final:

*Quadro 7 - Gênero em Une chouette petite vie bien osée*

<b>Cena</b>	<b>Gênero</b>
1	Tragédia
2-4	Sátira
5-11	Drama epicizado
12	Tragédia
13	Sátira
14	Absurdo

Fonte: Autoria própria

Na verdade o absurdo e o exagero reinam aqui permeando toda a peça e é possível perceber isso através de vários exemplos: o número de opositores de Madahousse que se multiplicam na Cena 2, sendo mais de quatro mil conjurados, dentre os quais apenas três mulheres; Emanu e os seus ficam presos na “reserva” por 87 meses (pouco mais de sete anos), depois doze anos e em soma, treze; Adona resolve cavar um buraco enorme (um poço) como símbolo de um sentido para a vida; no final, riquezas descomunais são descobertas no buraco, uma mistura de riquezas minerais com evidências arqueológicas capazes de revolucionar os conhecimentos científicos: templos e hominídeos com bilhões de anos de idade. Essas desconcertantes cenas finais, presentes de maneira similar na peça seguinte, nos dizem do gosto do autor pela

aproximação da literatura e da escrita com a vida, da inconclusibilidade de ambas. Em entrevista de 1993 ele diz que: “[...] contar uma história com um começo e um fim, eu não gosto disso. Meu universo é caótico. É uma explosão permanente. [...]”<sup>176</sup> (TANSI, 2005, p. 57). É como se ele acrescentasse cenas ao fim da fábula desejando abri-la em uma nova direção.

Mais uma vez surge em cena o que se tem chamado aqui de “limbo sonyano”, isto é, um espaço estático, uma prisão, em que as personagens refletem sobre a existência. A prisão induz o sujeito a se voltar para o seu interior em busca de respostas, o que resulta em um teatro filosófico. Aqui podemos associar Adona e Mikael a posições como o Marxismo ou o Socialismo e o Existencialismo, o que será melhor discutido a seguir.

Já nossa última peça, *Monologues d’or et noces d’argent*, começa com uma espécie de prólogo em que o “Homem-Mostrador”<sup>177</sup>, caracterizado como um mercenário ou explorador (como os da Europa do século XIX) é carregado em uma liteira<sup>178</sup> por seus trabalhadores, representados no texto por vozes anônimas nomeadas com cores (Voz amarela, Voz negra, Voz azul etc). Eles buscam seu líder o Homem-Monstro, outro explorador<sup>179</sup>, e a misteriosa Árvore de Gohomsaya, após terem sabotado o avião em que viajava o descobridor da árvore, Georges Gramci.

A Cena 2 apresenta um outro grupo de personagens que poderíamos chamar de “locais”, consistindo na esposa de Georges, Charlotte, a irmã dele, Colette e o ex-amante dessa, Mensfields. Eles estão aos pés da grande árvore e ficamos sabendo, no modo narrativo do passado, porque estão ali: vieram enterrar Georges, morto na queda do avião sabotado que havia passado oito anos em busca da árvore. Em outra parte da cena, chegam um Velho (que primeiro diz também chamar-se Georges e depois Don Anselme Georgio) e um Menino sem nome e que só fala, gaguejando, para “anunciar cataclismos”. O que aconteceu ali também é narrado pelo Velho:

O VELHO. – Coisas incríveis aconteceram aqui. Quem poderia acreditar que homens, mulheres, crianças possam se volatilizar sem deixar o menor traço, sob um belo sol de maio [...] Fazia um calor dos infernos. Eu era um pouco

<sup>176</sup> [...] raconter une histoire avec un début et une fin, je n’aime pas ça. Mon univers est chaotique. C’est une explosion permanente. [...]

<sup>177</sup> Homme-Montre, no original, ou Homem-Relógio-de-Pulso, literalmente

<sup>178</sup> A palavra utilizada é “tipoye” o que explicita a referência colonial, sendo esse tipo de liteira muito usada pelos colonizadores na África.

<sup>179</sup> Esse encontro pode ser uma reminiscência da viagem de Henry Morton Stanley em busca de David Livingstone em 1871.

mais forte do que sou hoje e voltava de Belquenazar. Nenhum pé de gente na rua, nehunzinho! A vila estava deserta. De manhã, ao partir, eu dei os meus bons-dias de rotina. [...] Ao voltar, nada de habitantes. [...] Desde então, ninguém conseguiu dizer pra onde foram as trinta e oito mil cento e doze almas que Carmanio contava. Os policiais substituíram os juízes. Investigadores, policiais, detetives, repórteres vieram. Não serviu de nada. As autoridades tiveram que classificar rapidamente o dossiê como ultrassecreto para evitar o enlouquecimento do país. Então, um dia, o boato se amplificou: a vila de Carmanio tinha sido comida de corpo, almas e bens, pela árvore!<sup>180</sup> (TANSI, 1998, p. 17-18)

A narrativa e o lugar adquirem um aspecto fantástico. Ficamos sabendo que a Árvore é dotada de vontade e ação, ela fala, dança, canta e toma banho, enquanto no lugar faz frio abaixo de zero à noite apesar de ele estar sob o equador, o Sol ziguezagueia, se levanta à noite com insônia para conversar com a Árvore e os rios correm ao contrário quando isso acontece. A partir desse ponto, os dois grupos em disputa estão apresentados, como em *La Parenthèse de sang* e *La Peau cassée*, mas o encontro só acontecerá na Cena 6.

Na Cena 3 (sem réplicas, só com ações) a coluna do Homem-Mostrador encontra-se com o seu soberano, o Homem-Monstro, a quem ele entrega sua liteira em sinal de aliança reunindo assim mais personagens.

### 3. Entre-cena cáqui cheiro de poeira

A triste coluna conduzida pelo homem-mostrador encontra enfim o homem-monstro, seguido dos touros-chicoteadores, do homem-H e de seu assistente, do gerador de empregos, do escudeiro e de toda o séquito. Abraços sem vida e cansados. O homem-mostrador cede sua liteira ao homem-monstro em sinal de aliança. Eles continuam sua rota em direção a Carmanio.<sup>181</sup> (TANSI, 1998, p. 25)

A Cena 4 e a primeira parte da 5 são cenas de amor: Mensfields jura seu amor a Colette que o rejeita e Colette se diz apaixonada pelo Menino (Cena 5). Na continuação, o Menino anuncia a chegada dos “ameriquebradores”<sup>182</sup>, de seu líder o Homem-Monstro e a resistência da Árvore.

<sup>180</sup> LE VIEILLARD. - Il faisait un chaud d'enfer ; j'étais un peu plus fort que je ne le suis aujourd'hui et je rentrais de Belquenazar. Pas un chat dans le bourg, pas une chatte ! Le village était désert. Le matin, en partant, j'avais dit mes petits bonjours de routine. [...] A mon retour, plus d'habitants. [...] Depuis, personne n'a pu dire où étaient passées les trente-huit mille neuf cent douze âmes que comptait Carmanio. Les policiers ont succédé aux juges. Enquêteurs, gendarmes, limiers, gratte-feuilles sont venus. Rien n'y a fait. Les autorités ont dû classer rapidement le dossier top-secret pour éviter d'affoler le pays. Puis un jour, la rumeur s'est amplifiée : le village de Carmanio avait été mangé, corps, âmes et biens, par l'arbre !

<sup>181</sup> 3. Entre-scène kaki odeur de poudre

La triste colonne conduite par l'homme-montre rencontre enfin l'homme-monstre, suivi des taureaux-chicoteurs, de l'homme-H et de son adjoint, du géniteur d'emplois, de l'écuier et de toute la clique. Embrassades fades et fatiguées. L'homme-montre cède son tipoye à l'homme-monstre en signe d'allégeance. Ils continuent leur route vers Carmanio.

<sup>182</sup> Americasseurs no original

Tal chegada é, contudo, postergada pelo transe em que a Árvore coloca o Homem-Mostrador e através do qual se apresenta segundo o Velho (Cena 6). Na continuação (início da Cena 7) o Homem-Monstro faz um discurso de inauguração ou posse e uma cidadela é construída aos pés da Árvore que deverá se tornar o novo centro do mundo:

HOMEM-MONSTRO. – Aqui estamos. Aqui é o único lugar em nosso planeta onde a terra ainda é redonda, bochechudamente redonda. Estamos parados há séculos. Mas que diabos: chegamos ao Chernossolo do fim. Nada de guerra e discórdia! Nada de inconsistência, nada de debandada. Fim das brigas, dos desperdícios. Fim dos delitos em série, das intrigas, da pequena ou média corrupção, da confusão clássica e da grande confusão. Chegou a hora de reconstruir o mundo. Que suba e que seja com fervor!<sup>183</sup> (TANSI, 1998, p. 34)

Na Cena 8 começa o choque entre os dois grupos. A Árvore coloca fantasticamente todos para dormir menos o Velho, o Menino, o Homem-H (outro do grupo do Homem-Monstro) e seu assistente, sendo que esses últimos resistem ao poder da Árvore e desejam que a terra lhes seja cedida pelo “bem da humanidade”, o que o Velho recusa.

O HOMEM-H. – [...] No interesse evidente e bem ponderado do gênero humano, nós nos vemos obrigados a assinar um contrato de cessão imediata e de venda forçada. (*Riso do velho*) Não ria, senhor... Um contrato de carne e osso, que revende as terras e tudo o que elas têm no ventre – o céu, o ar e a água – à tribo da humanidade ativa, musculosa e legalizada. Nós representamos esta nova raça de homens que, na cabeça e nas veias, veem circular a onipotência da grana... Portanto, chega de conversa! Chegamos na hora amarela e enganosa da assinatura alegre dos contratos.

O VELHO (*baixo*). – Que as trevas envolvam esses desgraçados. (*Alto*) Não se compra a terra, ela é e continuará sendo livre.

O HOMEM-H. – Senhor, trata-se aí de uma questão de alta importância que diz respeito...

O VELHO. – Não se vende a terra, senhor. Não se vende o ar. Não se vende sua própria respiração. Livre, ponto final.

O HOMEM-H (*sério*). – O senhor faz todo o gênero humano perder um tempo absurdo.<sup>184</sup> (TANSI, 1998, p. 37)

<sup>183</sup> L'HOMME-MONSTRE. – *Nous y voici. Ici est le seul endroit de notre planète où la terre est encore ronde, joufflement ronde. Nous avons fait du surplace pendant des siècles. Mais que diable : nous sommes arrivés au Tchernoziom de la fin. Plus de guerre et de zizanie ! Plus d'incohérence, plus de débandade. Halte à la pétaudière, aux gabegies. Halte aux quatre cents coups, à la magouille, à la petite ou moyenne corruption, à l'embrouille classique et à l'embrouillamini. Le temps est venu de rebatir le monde. Que ça bande et que ça pète le feu !*

<sup>184</sup> L'HOMME-H. – [...] *Dans l'intérêt évident et bien pesé du genre humain, nous nous voyons obligés de signer un contrat d'expropriation immédiate et de vente forcée. (Rire du vieux) Ne riez pas, monsieur. ... Un contrat en chair et en os, qui rétrocède les terres et tout ce qu'elles ont dans le ventre - le ciel, l'air et l'eau - à la tribu de l'humanité agissante, musclée et légalisée. Nous représentons cette nouvelle race d'hommes qui, dans la tête et dans les veines, voient circuler l'omnipotence du pognon. ... Aussi, assez parlé ! Nous sommes arrivés à l'heure jaune et fourbe de la signature joyeuse des contrats.*

LE VIEILLARD (bas). – *Que les ténèbres enveloppent ces salopards. (Haut) On n'achète pas la terre, elle est et restera libre.*

L'HOMME-H. – *Monsieur, il s'agit là d'une question de haute importance, qui regarde...*

Todos são presos e na Cena 9, muda e imóvel, os carrascos do Homem-Monstro torturam os prisioneiros:

**9. Cena azul de meia-noite**

De manhã cedo. O velho, as duas mulheres, o menino e Mensfields estão amarrados. As roupas deles estão em farrapos e seus corpos estão recobertos de traços da longa flagelação que eles acabaram de sofrer durante toda a noite nas mãos do touro-chicoteador e de seu assistente. [...] Tocam um clarim. Todos os acólitos do homem-monstro aparecem. Estão todos vestidos de amarelo [...] Uma música suave acompanha a cerimônia de encerramento da flagelação. Além dessa música, ninguém fala durante a cena e nenhum gesto é feito. É a perfeita imobilidade que reina.<sup>185</sup> (TANSI, 1998, p. 38)

A disputa recomeça na Cena 10 quando o Homem-Monstro desperta e argumenta no mesmo sentido que seus subordinados, o que encontra a rebelião dos mesmos anteriores e ainda dos visitantes também despertados. Em 11 o tom muda surpreendentemente e, enquanto estão presos, Mensfields declara seu amor para Colette que o rejeita novamente e definitivamente. Não fica claro se ele vai embora ou se morre de amor ali mesmo como ficaria a partir do uso de uma didascália, por exemplo, sendo sua última fala: “MENSFIELDS. – Eu te entrego meu fôlego. Eu te imploro uma última vez: empresta-me teus braços para morrer”<sup>186</sup> (TANSI, 1998, p. 42). A impressão é a de que o autor esqueceu de explicitar o destino da personagem por escrever as peças ao longo dos ensaios ou coletivamente às vezes.

Em uma espécie de sátira de conselho de Estado e entrevista coletiva o Homem-Monstro e os seus se reúnem e decidem ser preciso acelerar a cessão da terra antes da chegada de outros com as mesmas intenções. O Homem-Monstro discursa em um monólogo e é aplaudido (Cena 12). Um embaixador americano chega ao local mas é barrado em uma cena absurda que representa talvez o início da inversão de poderes no mundo de que falava o Homem-Mostrador antes (Cena 13).

---

*LE VIEILLARD. – On ne vend pas la terre, monsieur. On ne vend pas l'air. On ne vend pas sa respiration. Libre, un point c'est tout.*

*L'HOMME-H (sérieux). – Vous faites perdre un temps fou au genre humain tout entier.*

<sup>185</sup> **9. Scène bleu de minuit**

*Le petit matin. Le vieillard, les deux femmes, l'enfant et Mensfields sont ligotés. Leurs vêtements sont en lambeaux et leurs corps sont recouverts de traces de la longue flagellation qu'ils viennent de subir pendant toute la nuit des mains du taureau-chicoteur et de son adjoint. [...] On sonne du clairon. Tous les acolytes de l'homme-monstre apparaissent. Ils sont tout de jaune vêtus [...] Une musique suave accompagne la cérémonie de clôture de la flagellation. A part cette musique, personne ne parle durant la scène et aucun geste n'est fait. C'est la parfaite imobilité qui règne.*

<sup>186</sup> *MENSFIELDS. – Je te rends mon soufflé. Je t'implore une dernière fois : prête-moi tes bras pour mourir.*

Em uma nova reviravolta o soberano confessa a seu escudeiro sua paixão por Colette e em seguida tenta convencê-la dos seus sentimentos. Ela se decide a ceder e desistir de seu amor pelo Menino se os outros forem libertos (Cena 15). Antes que isso possa acontecer o Velho morre acusando a surdez dos invasores em relação à mensagem da Árvore, mas sua luta é retomada pelo Menino:

O VELHO. – Esses fanhosos transgrediram as setenta leis da árvore de Gohomsaya. É preciso parar o trabalho antes que o céu lhes caia sobre a cabeça. Eles vieram e, como cânceres, estenderam a estupidez deles. Abriram seus hipsômetros. Agitaram o vento. A árvore bufa e grita, mas esses homens são burros demais para ouvir.

*(Ele desmaia lentamente e morre. O Homem-Monstro e Colette chegam, nus e sem fôlego. Obviamente, eles não tiveram tempo de se vestir).*

[...]

O MENINO. – Se... Se... Senhora. Geor... ges... meu... meu pai morreu. Reencontrei minha voz, para viver como ele, defendendo a árvore.<sup>187</sup> (TANSI, 1998, p. 53)

Por fim, é inaugurado, com um discurso, um palácio, de maneira que fica no ar a continuidade da resistência (Cena 17).

## 4.2 Personagens

*Une chouette petite vie bien osée* também tem mais personagens que outras. Elas parecem menos elaboradas e há como que falhas de continuidade ou esquecimento de duas personagens: Madahousse, o ditador, e Mikael, o militar. Isso parece indicar que o tema do absurdo do poder e da política era mais central aqui que o desenvolvimento das personagens. Essa secundarização das personagens, sua submissão à fábula, poderia conduzir ao desenvolvimento de “impersonagens” no sentido de Sarrazac (2017, p. 145-196), mas isso acontece apenas com uma delas e as outras são ainda relativamente tradicionais, tendo nomes e um “caráter” por exemplo.

Elas podem ser agrupadas em três blocos que não se opõem como visto em outras obras com representantes de mundos “opostos” (como *Je soussigné cardiaque* com Mallot e Perono/Ébara, *La Parenthèse de sang* com a família de Martial e os soldados e *La Peau cassée* com Line/Alvaro e Pouilloux/Bunglustone), mas se sucedem

<sup>187</sup> LE VIEILLARD. – *Ces nasillards ont transgressé les septante lois de l'arbre de Gohomsaya. Il faut arrêter la galère avant que le ciel ne leur tombe sur la tête. Ils sont venus et, tels des cancers, ils ont déployé leur niaiserie. Ils ont ouvert l'hypsomètre. Ils ont brassé du vent. L'arbre fume et crie, mais ces hommes sont trop cons pour entendre.*

*(Il s'effondre lentement et se meurt. Arrivent, nus et essoufflés, l'homme-monstre e Colette. Visiblement, ils n'ont pas eu le temps de se rhabiller)*

[...]

L'ENFANT. – *Ma... ma... madame. Geor... ges... mon... mon père est mort. Je retrouve ma voix, pour vivre comme lui, à défendre l'arbre.*

em cena: o primeiro, composto de Madahousse, o ditador, Essayine, sua amada e o Escudeiro, que aparecem entre as cenas 1 e 4; o segundo, dos três militares (Emanu, Adona e Mikael), presos na reserva entre as cenas 5 a 12, constituindo o núcleo da obra; o terceiro dos repórteres Coppola e Esther, entre 10 e 13. O Escudeiro e um professor chamado El-Maboule ainda aparecem na cena 14.

O ditador aparece apenas nas quatro primeiras cenas e é citado nas cenas 10-11 e 14. Na Cena 1, ele se declara para Essayine com um discurso amoroso e discute como provar-lhe o que diz, conduzindo à fábula; na segunda, uma cena satírica, ele vê a oposição a si aumentar e elabora um plano com seu Escudeiro para matar seus opositores sem levantar objeções e sanções internacionais; na terceira, ele inaugura a reserva; na quarta, Essayine se diz vingada e faz um discurso amoroso para ele. Após essa última cena ele não será mais visto, como dito acima.

Seu nome vem da união da palavra *mad* (*louco*, do inglês) com *housse*, do francês (significando uma capa para cobrir objetos ou a sela de um cavalo). Talvez o significado possa ser lido como “loucura a cavalo”, o que nos remete ao seu Escudeiro, “capa de loucura” ou “loucura (en)coberta”. Isso confirma a centralidade da loucura para Sony e sua associação com o poder e os poderosos. Na lista de personagens a personagem é nomeada como “Espécie de homem, conhecido como rei deste mundo, conhecido como Madahousse”<sup>188</sup> e nas réplicas a primeira forma é utilizada. Os dois primeiros nomes e seu aspecto generalizável o tornam o único mais próximo das impersonagens de Sarrazac (2017, p. 145-196), conforme comentado. Ele representa a despersonalização dos ditadores do mundo em suas semelhanças.

Essayine é um figura principalmente trágica sendo movida pela vingança, não de qualquer tipo, mas especificamente uma vingança amorosa, tema trágico clássico, possível “resquício” da educação do autor na escola francesa. Ela se diz ofendida e exige reparação como prova de amor e é apenas na Cena 12 que vamos saber se tratar de um amor não correspondido: rejeitada por Emanu, que ama outra, ela exige a prisão dele, onde ele passará treze anos. Após esse tempo ela retorna e sendo novamente rejeitada, após sua fala final, morre em cena (ou assim somos levados a supor):

ESSAYINE. – Treze anos já e você não abriu os olhos, treze anos e seu coração perverso não teve tempo de olhar para a alma enraivada que o ama. Bondade divina, que crueldade, este homem! Treze anos que busco em mim a

---

<sup>188</sup> *L'espèce d'homme, alias roi de ce monde, alias Madahousse*

força de perdê-lo. Treze anos, cruel, que minha boca languesceu de vontade de beber sua boca. ... Emmanuella está morta. Que pretexto, oh monstro, ainda resta-te para continuar a odiar-me? Não paguei o suficiente o desprezo que sua arrogância fez-me engolir? Que lhe fiz eu para suportar um sofrimento a esse ponto mesquinho? ... Escute, o tempo de um olhar, este coração atormentado onde, monstro, você plantou tanta devastação! Eu vacilo, oh depressão, oh sombria desolação no fundo de uma mulher: estou arrasada, morta, enterrada. (*Ela desfalece*)<sup>189</sup> (TANSI, 2015b, p.)

Há aí um tom elevado, com a utilização de inversões (“*N’ai je point [...]*”, “*Que t’ai-je fait [...]*”), mantidos pelos pronomes átonos, e vocativos aos céus e ao par amoroso a partir da rejeição (característica em comum entre todos os amores em Sony) como “cruel” ou “monstro”.

Em seguida sobressai o grupo dos três militares: Emanu, Adona e Mikael. Seus nomes remetem a nomes bíblicos: os dos dois primeiros parecem vir, com uma sílaba a menos, de Emanu(el) (embora em francês se escreva Emmanuel, com dois emes), nome de Jesus, e Adona(i), nome de Deus. Mikael, variante de Michel, é o nome de um arcanjo. Esses nomes podem ser considerados irônicos dado o local em que as personagens se encontram, um “limbo sonyano”. O nome Emanu e sua associação a Cristo o aproxima por outro lado das figuras proféticas de Mallot, de *Je soussigné cardiaque*, e Alvaro Sanza de *La Peau cassée*, mas ao contrário desses Emanu não tem uma mensagem e não há confronto entre ele e Madahousse e eles nem sequer aparecem juntos na mesma cena. Sua falta de vontade o aproxima por outro lado de Antoine de *Antoine m’a vendu son destin* que, a partir do momento em que é preso, também não age e passa a viver como em estado de espera.

Como vimos, a fábula conduz à filosofia sobre a vida e dois polos aparecem em Adona e Mikael. Mikael não vê sentido na vida e propõe o suicídio como alternativa, talvez como afirmação da liberdade e da vontade do indivíduo, o que o aproximaria do Existencialismo. Adona busca um sentido artificial (na interpretação de Mikael) através do trabalho e é chamado de marxista ou socialista. No meio, incapaz de decidir e de agir, abúlico, está Emanu. Vejamos o diálogo da Cena 7:

---

<sup>189</sup> ESSAYINE. – *Treize ans déjà et vous n'avez pas ouvert les yeux, treize ans et votre coeur tordu n'a pas pris le temps de regarder l'âme enragée qui vous aime. Bonté divine, quelle cruauté, cet homme ! Treize ans que je cherche en moi la force de vous perdre. Treize ans, cruel, que ma bouche a languie d'envie de boire votre bouche. ... Emmanuella est morte. Quel prétexte, ô monstre, te reste-t-il pour continuer à me haïr ? N'ai-je point assez payé le mépris où ta morgue m'a fait paître ? Que t'ai-je fait pour endurer une détresse à ce point mesquine ? ... Écoute, le temps d'un regard, ce coeur tourmenté où monstre, tu as planté tant de ravages ! Je vacille, ô dépression, ô noire désolation au fond d'une femme : je suis dévastée, morte, enterrée. (Elle s'écroule)*

ADONA. – Eu achei mais justo e mais bonito. Em vez de nos suicidarmos e especialmente por causa da falta de munição, que a gente invente... que a gente talhe uma perfeita existenciazinha bem ousada. As coisas começariam por uma tomada de consciência, em vez de sempre ter que começar o mundo por uma tomada de armas ou uma tomada de posição com o meio-ambiente. Estamos em uma zona, inventemos uma existência que seja capaz de viver em um zona. E não perco meu latim em um rio de saliva estéril como você o faz. Quando eu, capitão Adona, abro a boca não falo como em uma zona. Falo como o Bom Deus, mudo o vento bucal em algo de palpável e de concreto. Minha palavra não se torna vento venenoso, mas algo sólido. Fomos jogados abaixo da terra ... Bem, em vez de gritar e gemer ao longo de anos, vamos agir sem vergonha. Vamos agir para mudar nossa zona das zonas em paraíso. Não façamos como aqueles idiotas de nossos ancestrais que dirigiram a maior parte de suas vidas para o céu, o vazio e o vento. Você entende o que eu quero dizer? Dê uma boa olhada, coloquei todos os meus cálculos, todas as minhas suposições e todas as minhas expectativas nessas poucas placas de pedra. Quando você as tiver lido, verá de que maneira bela podemos converter esse deserto em um jardim.

[...]

MIKAEL (*zombando*). – Eu entendo. Você não saiu do seu cárcere marxista: propõe que confeccionemos o socialismo dos trabalhadores. E não em qualquer lugar, nem mesmo em Moscou. Você quer, capitão Adona, que construamos uma ilha de socialismo científico no deserto. E como você vai chamar seu proletariado, hein? Os filhos do Sinai? Esta é a maneira mais estúpida de colocar um cérebro para andar. Para ejacular uma merda desse tamanho, você realmente tem inflamação na cuca, meu querido capitão. [...]<sup>190</sup> (TANSI, 2015b, p. 28-30)

Há várias referências religiosas na fala de Adona e na crítica de Mikael quanto a tornar a vida na terra em que foram jogados (um inferno, “abaixo da terra”) em um paraíso através do trabalho, o deserto em um jardim: o sopro divino, o próprio jardim, as placas de pedra, os filhos do Sinai. Mikael responde de maneira incrédula e até com termos chulos remetendo ao corporal.

---

<sup>190</sup> ADONA. – *Moi, j'ai trouvé plus juste et plus beau. Au lieu de se flinguer et surtout à cause de la pénurie de munitions, qu'on s'invente... qu'on se taille une chouette petite existence bien osée. Les choses commenceraient par une prise de conscience, au lieu de toujours devoir commencer le monde par une prise d'armes ou une prise de bec avec l'environnement. Nous sommes dans un bordel, inventons une existence qui soit capable de vivre dans un bordel. Et je ne perds pas mon latin dans un fleuve de salive stérile ainsi que vous, vous le faites. Quand j'ouvre la gueule moi, capitaine Adona, je ne parle pas comme un bordel. Je parle comme le Bon Dieu, je change le vent buccal en quelque chose de palpable et de concret. Ma parole devient non point du vent vénéneux, mais bien du solide. Nous avons été jetés plus bas que terre... Eh bien, au lieu de criailler et de gémir à longueur d'années, agissons sans vergogne. Jouons à changer notre bordel des bordels en paradis. Ne faisons pas comme ces cons de nos aïeux qui ont dirigé l'essentiel de leur vie vers le ciel, le vide et le vent. Comprenez-vous ce que je veux dire ? Regardez bien, j'ai couché tous mes calculs, toutes mes hypothèses et toutes mes attentes sur ces quelques plaques de pierre. Quand vous les aurez lues, vous verrez de quelle belle manière nous pouvons convertir ce désert en jardin.*

[...]

MIKAEL (*moqueur*). – *Je comprends. Vous n'êtes pas sortis de votre galère marxiste : vous nous proposez de confectionner le socialisme des ouvriers. Et pas n'importe où, même pas à Moscou. Vous voulez, capitaine Adona, qu'on se frappe une île de socialisme scientifique dans le désert. Et comment allez-vous appeler votre prolétariat, hein ? Les enfants du Sinai ? Ça, c'est la plus bête manière de mettre en route un cerveau. Pour éjaculer une merde de cette envergure, tu as vraiment des angines dans le haricot, mon cher capitaine. [...]*

Coppola é descrito na lista de personagens como um “enviado especial” e Esther como “assistente do repórter Coppola, 29 anos”. Eles literalmente caem do céu na “reserva” (talvez na África). O nome do repórter remete ao diretor de cinema americano Francis Ford Coppola e talvez ao seu filme *Apocalypse Now* (de 1979) o qual, como se sabe, é inspirado no livro de Joseph Conrad, *Coração das trevas* (1902) que se passa na região do Rio Congo. Coppola se diz de “nacionalidade americana” (o que reforça a referência) e traz ao fim da Cena 10 notícias de Madahousse, o que demonstra proximidade com os poderosos. Seu aparecimento serve como crítica ao papel da imprensa nas crises humanitárias, o que é feito através de seu cinismo:

[...]

COPPOLA. – Eu represento o *New Yorker* e o *Amsterdam-News* ao mesmo tempo. Uma questão de grana. O mundo está se tornando tão empobrecido, sabe, senhor. Minha primeira pergunta imediatamente: vocês recebem muitos banidos por via aérea, mensalmente falando?

EMANU. – Eu, senhor, nunca falo com escrevinhadores.

COPPOLA (*surpreso*). – Com o quê?

EMANU. – Os jornalistas.

COPPOLA (*compreensivo*). – Por quê?

EMANU. – Porque hoje em dia, escrever em um jornal é como vomitar monstruosidades para encher o saco até do Bom Deus. Eu odeio manipulação. E esse ódio é visceral.

COPPOLA. – Eu entendo, senhor. Mas o *New Yorker* sempre manipulou apenas para informar [...]

[...]

COPPOLA. – Eu ainda tenho um jornal fresco. Deve estar faltando neste lugarejo.

EMANU. – Em que mês, que dia e em que época estamos, senhor?

COPPOLA. – Leia o jornal. Ele serve para saber essas coisas. Certo! Está velho de alguns anos. Porque, minha assistente e eu, fomos bater no fim do mundo com contornos e contratempos de inferno. Fomos bater em Calcutá, Bornéu, Jamaica, Egito, Sudão ... Em resumo, fomos aonde os direitos humanos foram traumatizados. ... Eu nasci para viajar. Minha bunda me morde se ficar parado, nem que seja por uma horinha. [...] <sup>191</sup> (TANSI, 2015b, p. 36)

---

<sup>191</sup> COPPOLA. – *Je représente le New-Yorker et le Amsterdam-News à la fois. Une question de billes. Le monde devient un tel appauvrissement, vous pensez bien, monsieur. Ma première question tout de suite : recevez-vous beaucoup de bannis par la voie des airs, mensuellement parlant?*

EMANU. – *Moi, monsieur, je ne parle jamais aux gratte-feuilles.*

COPPOLA (étonné). – *Aux quoi ?*

EMANU. – *Aux journalistes.*

COPPOLA (compréhensif). – *Pourquoi ?*

EMANU. – *Parce que, de nos jours, écrire dans un journal, c'est vomir des monstreries à faire chier même le Bon Dieu. Je hais la manipulation. Et cette haine est viscérale.*

COPPOLA. – *Je vous comprends, monsieur. Mais le NewYorker n'a jamais manipulé que pour informer [...]*

COPPOLA. – *J'ai même un journal frais. Ça doit manquer dans ce bled.*

EMANU. – *Quel mois, quel jour et à quelle époque sommes-nous, monsieur ?*

COPPOLA. – *Lisez le journal. Il sert à savoir ces choses-là. D'accord ! Il est vieux de quelques années. Parce que, mon assistante et moi, on s'est tapé le bout du monde avec des contours et des contretemps d'enfer. On s'est tapé Calcutta, Bornéo, la Jamaïque, l'Égypte, le Soudan... Bref, nous sommes allés*

Coppola também tenta conquistar Esther que o rejeita por Emanu na Cena 10 quando surgem em cena. O papel dela, aliás, não vai muito além do de mulher “emancipada” (nas palavras dela) e ela o rejeita novamente na cena 13 a última em que eles aparecem.

O Escudeiro faz o papel de bufão em uma longa lista de clowns de Sony, como por exemplo, o Louco de *La Parenthèse de sang* e o Cozinheiro/Carrasco Kobra de *La Peau cassée*. Na Cena 2, uma cena satírica, ele aparece planejando o que fazer com os opositores políticos junto com Madahousse e na última, como uma espécie de regente conduzindo dignitários estrangeiros às ruínas descobertas, papel que já havia aliás, assumido na Cena 3, da inauguração da reserva.

ESPÉCIE DE HOMEM [...]. – Eles são muito numerosos para se sujeitarem ao pelotão. Então, diga-me, escudeiro, me dê um pensamentozinho vivível: o que fazemos desta tribo de pessoas depravadas?

O ESCUDEIRO. – Eles merecem todos uma morte soberana. O problema está na maneira de matar. Devemos inventar um processo pouco chocante para a opinião. Um processo proveitoso, proveitoso e potável. Em todo caso, eles chamaram sobre suas cabeças a morte mais imperial, mais rigorosa, mais artística. Convém explicar essa morte à opinião, mesmo se o mundo inteiro sabe que um traidor é feito para morrer. Eles precisam de uma morte tão cortante quanto uma lâmina de barbeador. Cortinas de silêncio cairão das bocas perversas deles. Excelência, acredite em mim, para esses zuavos é preciso um trespasse hollywoodiano. E se os métodos são belos, o mundo no lugar de nos denegrir nos aplaudirá. Matemos sem gracinhas. Aí está a questão.

ESPÉCIE DE HOMEM. – Eu tenho tanta fome de ser amado, escudeiro. Achemos a solução.

O ESCUDEIRO. – A morte é um remédio radical. Este país precisa ser desinfetado. Mas ainda uma vez, o mestre é você, Excelência.

ESPÉCIE DE HOMEM. – A opinião não engolirá 3014 cadáveres crus. Convém talvez fazer um acordo. Escudeiro, que me diz?<sup>192</sup> (TANSI, 2015b, p. 12-13)  
[...]

---

*partout où les droits de l'homme étaient traumatisés. ... J'étais né pour voyager. Les fesses me piquent de rester sur place, même pour une petite heure. [...]*

<sup>192</sup> *L'ESPÈCE D'HOMME. – [...] Ils sont trop nombreux pour encourir le peloton. Alors, dites-moi, écuyer donnez-moi une petite pensée vivable : que faisons-nous de cette tribu de gens tarés ?*

*L'ÉCUYER. – Ils méritent tous une mort souveraine. Le problème demeure dans la manière de tuer. Nous devons inventer un procédé peu choquant pour l'opinion. Un procédé pointu, pointu et potable. En tout cas, ils ont appelé sur leur tête la mort la plus impériale, la plus rigoureuse, la plus artistique. Il convient d'expliquer cette mort à l'opinion, même si le monde entier sait qu'un traître, c'est fait pour crever. Il leur faut une mort aussi blessante qu'une lame de rasoir. Des pans de silence tomberont de leurs bouches tordues. Excellence, croyez-moi, à ces zouaves il faut un trépas hollywoodien. Et si les méthodes sont belles, le monde au lieu de nous dénigrer nous applaudira. Tuons sans être des rigolos. Là est la question.*

*L'ESPÈCE D'HOMME. – J'ai si faim d'être aimé, écuyer. Trouvons la solution.*

*L'ÉCUYER. – La mort est un remède radical. Ce pays a besoin d'être désinfecté. Mais encore une fois, le maître c'est vous, Excellence.*

*L'ESPÈCE D'HOMME. – L'opinion n'avalera pas 3014 cadavres crus. Il convient peut-être de couper la poire en deux. Ecuyer, que me dites-vous ?*

O ESCUDEIRO. – [...] Quem é, Excelência, o fabricante oficial de ataques cardíacos? Poderíamos repassar para ele um terço da captura...

ESPÉCIE DE HOMEM. – Absurdo! Hoje em dia a opinião possui os meios de seguir os traços de um ataque cardíaco artificial e de tirar daí as lições.

O ESCUDEIRO. – 3097, 3098... Então, não há solução?

ESPÉCIE DE HOMEM. – A solução é mesmo a morte de todos esses desgraçados. O problema continua como causar tantas mortes sem acordar o mundo inteiro.<sup>193</sup> (TANSI, 2015b, p. 15)

Há também as vozes indeterminadas dos soldados que reclamam e que teriam se juntado ao abaixo-assinado contra Madahousse e são, por isso, chamados de “os signatários” na lista de personagens. São doze no total e aparecem nas cenas 5, 6, 9 e 12. A Cena 5 é composta apenas delas, na 6 e 12 elas aparecem entrecortando o discurso alheio e na 9 aparecem como resposta a Adona como vemos aqui:

AS VOZES. – Queremos beber! Queremos beijar! Queremos fumar! Queremos roncar e tirar uma soneca! Queremos viver! Piedade! Queremos viver! Queremos rir!

VOZ DOZE. – Vamos parar com essa parafernália de miudezas! Não passa ninguém fazendo intrigas! A existência ficou atravessada na nossa garganta! Piedade! Queremos fumar, queremos beber e queremos beijar! Chega! A vida aqui cheira mal! Queremos beber! Queremos nos empanturrar! Mimir! Pipi! Cocô! Lagoonville! Lagoonville! Queremos voltar a Lagoonville, esse lugar maldito pelo qual o mundo inteiro faz suas necessidades. Lagoonville é o centro de gravidade da morte e da merda mundial. A vida lá cheira muito mal. Lagoonville é o verdadeiro cu completo do universo. Fede. Mesmo nas épocas vermelhas do marxismo sangrento, nós de Lagoonville continuamos razoáveis. Razoáveis e realistas: nós sabíamos rigorosamente que um blablabá enche as orelhas mas nunca a pança. Alguns séculos antes de Jesus, Lagoonville tinha dito sua grande palavra: nós éramos o novo começo do mundo. Bem antes do socialismo dos medrosos e da libido capitalista, nós tínhamos exibido uma larga saliva que interpretava tudo, nos servia de inteligência e de razão. Lagoonville já era um local ambíguo. Nós morreremos todos de vontade de retornar a Lagoonville.<sup>194</sup> (TANSI, 2015b, p. 32-33)

<sup>193</sup> L'ÉCUYER [...]. – *C'est qui, Excellence, le fabricant officiel de la crise cardiaque ? On pourrait lui refiler le tiers de la capture...*

L'ESPÈCE D'HOMME. – *Absurdité ! De nos jours, l'opinion possède les moyens de remonter une crise cardiaque artificielle et d'en tirer les leçons.*

L'ÉCUYER. – 3097, 3098... *Alors il n'y a pas de solution ?*

L'ESPÈCE D'HOMME. – *La solution, c'est bien la mort de tous ces salauds. Le problème reste comment donner tant de morts sans réveiller le monde entier.*

<sup>194</sup> LES VOIX. – *A boire ! A baiser ! A fumer ! A ronfler et à roupiller ! A vivre ! Pitié ! A vivre ! A rire ! VOIX DOUZE. – Qu'on arrête donc cet attirail de petitesesses! Ne passe-t-il personne par là à fricoter ! L'existence nous est restée en travers de la gorge ! Pitié ! A fumer, à boire et à baiser ! Y en a marre. La vie ici sent mauvais ! A boire ! A s'empiffrer ! Dodo ! Pipi ! Caca! Lagoonville! Lagoonville ! Nous voulons retourner à Lagoonville, cet endroit maudit par lequel le monde entier fait ses besoins. Lagoonville est le centre de gravité de la mort et de la merde mondiale. La vie y sent très mauvais. Lagoonville est le vrai trou du cul de l'univers au complet. Ça pue. Même aux époques rouges du marxisme saignant, nous, de Lagoonville, sommes restés raisonnables. Raisonnables et réalistes: nous savions rigoureusement qu'un bla-bla, ça remplit les oreilles mais jamais la panse. Quelques siècles avant Jésus, Lagoonville avait dit son grand mot : nous étions le nouveau commencement du monde. Bien avant le socialisme des trouillardes et la libido capitaliste, nous avons exhibé une large salive qui jouait tout, nous servait d'intelligence et de raison. Lagoonville était déjà un endroit ambigu. Nous crevons tous de retourner à Lagoonville.*

O aparecimento de vozes indeterminadas pode ser visto também em *Qui a mané Madame d'Avoine Bergotha* (de 1989) em que cidadãos anônimos contestam o ditador Walante. Elas dão um tom prosaico e de sofrimento às cenas e, devido ao ponto em que são inseridas, se contrapõem a certa indiferença dos oficiais.

Como em peças anteriores, como *La Parenthèse de sang* ou *La Peau cassée*, é possível dividir as personagens de *Monologues d'or et noces d'argent* em dois grupos: o polo ativo e o passivo, ou o dos poderosos e dos que resistem, da modernidade e da resistência a ela.

O Homem-Monstro encabeça o primeiro grupo sendo que, como visto no caso de Pouilloux em *La Peau cassée*, a palavra “monstro” em Sony está associada a visão dele da modernidade, ligada à razão (Descartes), lógica, matemática, desencantamento, conquista e destruição. E de fato ele é o “chefe” (como diz a lista de personagens) dos “ameriquebradores” que buscam a árvore de Gohomsaya, a mais antiga do mundo, para transformá-la em mera atração turística, desencantando-a.

Seu nome explicita a caracterização do poderoso “guia-providencial” e da modernidade como grotescos. O fato de ele não ter nome (talvez pela primeira vez em uma peça de Sony e diferentemente de Perono, Bunglustone, Antoine e outros) o torna generalizável: ele é todos os poderosos e todos os modernizadores e todos são homens-monstro. Ele avança terra adentro para construir uma cidade que “resplandece” (conforme didascália na Cena 7) e inaugurar um palácio na cena final. Sua caracterização como conquistador se mostra quando ele se compara superlativamente a Colombo:

O HOMEM-MONSTRO. – [...] Se Colombo, ao acaso de suas pequenas errâncias, marchou sobre a América, nós meus garotos, senhoras e senhores, nós descobrimos bem mais que a América: face a esta árvore, estamos em presença das raízes do universo. [...] <sup>195</sup> (TANSI, 1998, p. 34)

Sua missão envolve o direito e a violência, pois trata-se de obter um contrato para cessão das terras e a Árvore mesmo que sob tortura ou coação (para o que conta com os “touros-chicoteadores”, espécie de carrasco), embora seja preciso manter a aparência de civilidade e nobreza.

O HOMEM-MONSTRO. – [...] A nobreza de uma causa é suficiente para lhe abrir todas as portas do direito. (*Em um tom de coletiva de imprensa*) Nós

---

<sup>195</sup> *L'HOMME-MONSTRE*. – [...] *Si Colomb, au hasard de ses petits vagabondages, a marché sur l'Amérique, nous mes bambis, mesdames et messieurs, nous avons découvert bien plus que l'Amérique : face à cet arbre nous sommes en présence des racines de l'univers. [...]*

não somos vulgares comerciantes de devassidão, mas verdadeiros e nobres santos para a humanidade. Para tirar a modernidade do pântano das bobagens em que ela se atolou, é preciso uma onça de coragem e de afronta. [...] Nós somos a única verdadeira chance para esse mundo cansado e corrompido pela nota verde, no momento em que os russos desmoronam, os europeus se debatem com seu passado escravagista e a China se atola... Eis porque não há que tergiversar quando se trata de colocar no alto de nossas preocupações os interesses absolutos da tribo humana. (*Silêncio*) Se esses arruinados se recusarem a assinar a cessão, queimem-nos como uma peste: almas, corpos e bens... Mas façam-no com dignidade e nobreza. Eu não quero ser cúmplice em nada da incomensurável pequenez que os homens traçaram sobre esse magnífico planeta.<sup>196</sup> (TANSI, 1998, p. 44)

Dentre os seguidores do Homem-Monstro o que recebe mais destaque é o Homem-Mostrador, cujo nome se aproxima do dele. É esse que abre a peça, cede a liteira para o Homem-Monstro na Cena 3, e inaugura a cidade nas terras recém “conquistadas”.

O HOMEM-MOSTRADOR. – A bunda do mundo vai mudar de lugar. Eis nossa cidadela inexpugnavelmente imponente e solene. Onde houvera lama e sujeira pomposa entroniza-se neste dia uma majestade saborosa. Ela ascende ao céu como um diamante de arrogância, orgulhosa de seus anjos, obeliscos, torres, domos, pirâmídios e pirâmides... como uma encantadora de pedra com olhos terríveis. Nós trabalhamos para reiniciar o mundo. Dançai, bebei, beijai e cantai... E mesmo que estas estações, estes portos, estes mercados, estas praças, estes hospitais, estes metrôs, estes teleféricos e estes bondes sejam apenas imitação e falsificação, é ainda assim melhor que nada. [...] <sup>197</sup> (TANSI, 1998, p. 35)

Ele é caracterizado como um explorador ou conquistador adentrando as terras com uma coluna em busca de um terra “mágica” para reivindicá-la, como se não houvesse habitantes no lugar. O relógio em Sony, a que faz referência seu nome original, é associado ao controle da vida e à modernidade, como vimos no caso de Pouilloux.

---

<sup>196</sup> *L'HOMME-MONSTRE.* – [...] *La noblesse d'une cause suffit à lui ouvrir toutes les portes du droit. (Sur un ton de conférence de presse) Nous ne sommes pas de vulgaires marchands de débauche, mais bien de véritables et nobles saints pour l'humanité. Pour sortir la modernité de la galère des foutaises où elle s'est embourbée, il faut une once de courage et d'effronterie. [...] Nous sommes la seule véritable chance pour ce monde fatigué et corrompu par le billet vert, au moment où les Russes s'effondrent, les Européens se débattent avec leur passé esclavagiste et la Chine s'embourbe... Voilà pourquoi nous n'avons pas à tergiverser quand il s'agit de placer en tête de nos préoccupations les intérêts absolus de la tribu humaine. (Silence) Si ces effondrés refusent de signer la rétrocession, vous les brûlerez comme une peste : âmes, corps et biens... Mais faites-le avec dignité et noblesse. Je ne veux en rien être complice de l'incommensurable petitesse que les hommes ont tracée sur cette magnifique planète.*

<sup>197</sup> *L'HOMME-MONTRE.* – *Les fesses du monde vont changer de place. Voici notre citadelle imprenablement imposante et solennelle. Où furent la boue et la crasse pompeuse trône ce jour une majesté savoureuse. Elle monte au ciel comme un diamant d'orgueil, fière de ses anges, obélisques, tours, dômes, pyramidons et pyramides... comme une charmeuse de pierre aux yeux terribles. Nous avons oeuvré à la remise en marche du monde. Dansez, buvez, baisez et chantez... Et même si ces gares, ces ports, ces marchés, ces places, ces hôpitaux, ces métros, ces téléphériques et ces trams ne sont que toc et supercherie, c'est tout de même mieux que rien.*

Os outros dois subordinados do Homem-Monstro são o Homem-H e o “Gerador de Empregos”. Eles representam o tecnicismo científico e o mundo das finanças e usam uma linguagem técnica e o economês para justificar a conquista da Árvore: é preciso ceder em nome do bem da humanidade e dos empregos que serão criados.

*(Longo sono de todos, com exceção do Homem-H e de seu assistente, de Colette, de Charlotte, do velho e do jovem garoto)*

O **HOMEM-H**. – *(com um grande riso de monstro pré-histórico)*: Treva de feitiçaria. Treva de magia. Nós não estamos mais no sétimo século antes de Buda. O mundo optou definitivamente pelo enunciado, a tese, a causa, o efeito, a síntese, a antítese.

O **ASSISTENTE DO HOMEM-H**. – Ciência, técnica, tecnologia: eis as três vigas vertebrais sobre as quais a História vai dormir por um bom tempo. (TANSI, 1998, p. 36)<sup>198</sup>

O **GERADOR DE EMPREGOS**. – A terra precisa de milhões de pequenos empregos. Trata-se de garanti-los antes que o desemprego se torne uma tragédia irreversível. Assine, senhor. A pobreza deixou de ser rentável. Pense direito e assine. É preciso entender que nós, pessoas de bem, odiamos a violência bruta, de onde quer que ela venha. O que fazemos, fazemos no sentido da História, estritamente em nome dos interesses bem ponderados da gente humana. Mais trabalho é igual a menos desemprego, menos desemprego é igual a menos vagabundagem migratória, menos vagabundagem migratória é igual a paz mundial e a salvação das culturas ameaçadas pelos naufrágios da mestiçagem. Não brinquem de iluminados, de primitivos! Sem sangue, por favor, sem sangue. Vamos garantir que o caso não leve a um mal-entendido confuso... [...] (TANSI, 1998, p. 40)<sup>199</sup>

O Homem-H é o único que não cai sob o feitiço da Árvore na Cena 8. Seu nome remete à bomba de hidrogênio, símbolo máximo do poder de destruição da modernidade. Tal poder chamou a atenção de Sony desde o início de sua carreira, quando ele pretendia ser uma bomba de hidrogênio contra o sistema político congelês (GAHUNGU, 2019, p. 21-92)

Personagens menores são os “Touros-Chicoteadores” que fazem as vezes de carrascos ou forças militares e o escudeiro, um confidente do Homem-Monstro ao final

---

<sup>198</sup> (Long sommeil de tous, à l'exception de l'homme-H et de son adjoint, de Colette, de Charlotte, du vieillard et du jeune garçon)

*L'HOMME-H* (avec un grand rigolement de monstre préhistorique). – *Trêve de sorcellerie. Trêve de magie. Nous ne sommes plus au septième siècle avant Bouddha. Le monde a définitivement opté pour l'énoncé, la thèse, la cause, l'effet, la synthèse, l'antithèse.*

*L'ADJOINT DE L'HOMME-H*. – *Science, technique, technologie : voilà les trois poutres vertébrales sur lesquelles l'Histoire va dormir pendant un sacré moment.*

<sup>199</sup> *LE GÉNITEUR D'EMPLOIS*. – *La terre a besoin de ces millions de petits boulots. Il s'agit de les garantir avant que le chômage ne devienne une tragédie irréversible. Signez, monsieur. La pauvreté a cessé d'être rentable. Soyez logique et signez. Il faut comprendre que nous autres, gens de bien, haïssons la violence brutale, d'où qu'elle vienne. Ce que nous faisons, nous le faisons dans le sens de l'Histoire, au strict nom des intérêts bien pesés de la gent humaine. Plus de boulot égale moins de chômage, moins de chômage égale moins de vagabondage migratoire, moins de vagabondage égale la paix mondiale et la sauvegarde des cultures menacées par les naufrages du métissage. Ne jouez pas aux allumés, aux primitifs ! Pas de sang, s'il vous plaît, pas de sang. Faisons en sorte que l'affaire ne débouche pas sur une incompréhension malpropre....[...]*

da peça quando ele se apaixona por Colette e a intriga amorosa se mistura com a política.

O outro grupo é composto de cinco personagens (ou seis se considerarmos a Árvore de Gohomsaya como um deles): as duas mulheres, Charlotte e Colette, Mensfields e o Velho e o Menino, além da Árvore. Note-se que aparte o Menino, todos têm nomes próprios, o que indica uma identidade mais definida.

Em primeiro lugar, Charlotte e Colette, respectivamente esposa e irmã do pesquisador e “descobridor” da Árvore Georges. Charlotte lamenta a morte do marido na Cena 2 e enquanto o faz, nos informa sobre o passado do morto. Nesses momentos, suas falas chegam ao extremo do discurso amoroso, mas seu papel diminui a partir daí tendo apenas três falas. Já Colette tem uma relevância maior pois é por ela que Mensfields está apaixonado seguindo-as até esse “mundo perdido”. Ela por sua vez se apaixona pelo Menino e depois é objeto do amor do Homem-Monstro, aceitando se casar com ele para salvar os demais e mesclando fábula política e intriga amorosa.

Mais cenas de discurso amoroso ficam por conta de Colette e de Mensfields. E esse é descrito através das falas das duas mulheres e da didascália da Cena 4 em que ele se declara para Colette:

#### **4. Cena de entrada amarela**

*Todos os outros dormem. Mensfields se acorda e cambaleia até eles. Ele está todo vestido de amarelo, toca flauta com destreza e arte impressionantes. Ele fede a uísque e obviamente tem problemas para coordenar seus movimentos. Ele se abaixa ao lado de Colette adormecida e canta - ou recita como em um delírio - com uma bela voz de baixo.<sup>200</sup> (TANSI, 1998, p. 25)*

Sua última fala na Cena 11 indica que ele vai embora após ser rejeitado ou morre de amor por Colette (embora isso não esteja indicado em uma didascália) pois ele não mais aparecerá.

MENSFIELDS. – Entrego-te meu fôlego. Eu te imploro uma última vez: empresta-me teus braços para morrer.

COLETTE. – Vá! Meu corpo está fechado. Não tenho outras palavras para dizer a abominação que em minha pobre alma você fez eclodir. Eu te odeio, Mensfields. Esse ódio pode até mesmo tomar o lugar da minha existência. Afasta-te do meu inferno, eu decidi ser uma ruína.<sup>201</sup> (TANSI, 1998, p. 42)

<sup>200</sup> **4. Scène d'entrée au jaune**

Tous les autres dorment. Mensfields se réveille et titube jusqu'à eux. Il est tout de jaune vêtu, joue de la flûte avec une dextérité et un art étonnants. Il pue le scotch et a visiblement du mal à agencer ses mouvements. Il vient s'affaler à côté de Colette endormie et chante - ou récite comme dans un délire - d'une belle voix de basse.

<sup>201</sup> MENSFIELDS. – Je te rends mon souffle. Je t'implore une dernière fois : prête-moi tes bras pour mourir.

O Velho (com seu complemento, o Menino) é uma figura central da peça. Sua identidade é um pouco fluida pois ele diz se chamar Georges como o morto, mas logo em seguida, Don Anselme Georgio. Ele alega ter 126 anos. Um pouco de como foi parar ali é narrado no passado na Cena 2:

O VELHO. – [...] Eu não sou daqui. Sou de Tsihosora. Deixei a cidade na época em que o mundo inteiro estava começando a alegar que Tsihosora estava estagnada a trinta milhas da Geena. A gente se aguentava principescamente. [...] Eu pensei, por um tempo, em partir. Mas essa ruína cola no coração como uma micose. E de qualquer maneira, o mundo em toda parte toma a aparência de farrapo sobrecarregado. Vocês conhecem algum lugar em que a terra tenha conservado algo parecido com uma alma?<sup>202</sup> (TANSI, 1998, p. 22)

Ele é uma espécie de guardião da Árvore e parece se comunicar com ela e compreendê-la. Ele toma a dianteira da resistência contra os invasores na Cena 8 e refuta os argumentos do Homem-H e os pedidos do Homem-Monstro. Para ele, eles não são do mesmo mundo. Na penúltima cena ele morre queixando-se de que a Árvore não é ouvida e o Menino, seu filho adotivo, retoma sua missão imediatamente.

O Menino não tem nome e foi adotado pelo Velho no dia em que todos sumiram, sendo o único sobrevivente. Ele só fala gaguejando e segundo o Velho para “anunciar cataclismos” como a chegada dos “ameriquebradores”. Colette se apaixona por ele mas ele não parece dar atenção a isso. Na sua última fala, na penúltima cena, após a morte do Velho, ele consegue deixar de gaguejar para anunciar que continuaria a luta de seu pai, mas o que se passa a partir daí não fica claro, isto é, se ele teve ou não sucesso na sua missão:

Parece válido considerar a árvore como uma personagem também. O que a torna extraordinária é sua idade e o fato de parecer ter vontade própria. Ela é descrita em quatro momentos: na lista de personagens, na didascália da Cena 2 e também nessa por Charlotte e pelo Velho.

As personagens

---

COLETTE. – *Va! Mon corps est fermé. Je n'ai point d'autres mots pour dire l'abomination qu'en ma pauvre âme tu as fait éclore. Je te hais, Mensfields. Cette haine pourra à la rigueur me tenir lieu d'existence. Eloigne-toi de mon enfer, j'ai décidé d'être une ruine.*

<sup>202</sup> LE VIEILLARD. – [...] *Je ne suis pas du coin ; je suis de Tsihosora. J'ai quitté cette ville à l'époque où le monde entier commençait à prétendre que Tsihosora stagnait à trente bornes de la géhenne. On se plantait princessement. [...] J'ai eu, un temps, en tête de partir. Mais cette ruine colle au coeur comme une teigne. Et de toute façon, le monde prend partout la même allure de loque accablante. Vous en connaissez, vous, un lieu où la terre a conservé un semblant d'âme?*

A árvore: mambarineiro magnífico a beira de um rio. Ele existiria há uns cento e sessenta milhões de anos no coração da floresta tropical.<sup>203</sup> (TANSI, 1998, p. 6)

*Aos pés de uma imensa mafumeira com galhos poderosos e retorcidos como pítons ciclistas [...]*<sup>204</sup>

CHARLOTTE. – [...] Observe um pouco como suas abóbadas são ousadas... como os nós de seus ramos são maravilhosos ... como todo o seu gestual recobre e pacifica ao mesmo tempo.

[...]

Eu nunca vi uma árvore como essa. Até parece que, de uma hora para a outra, ela vai abraçar a terra...<sup>205</sup> (TANSI, 1998, p. 14)

O VELHO. – A árvore é um mambarineiro. Não se encontra outro em outro lugar. É considerada a árvore mais velha do mundo. Cuidado: suas mordidas são fatais.<sup>206</sup> (TANSI, 1998, p. 18)

Em um texto introdutório chamado “Notas de intenções de montagem”, Sony analisa a fábula da peça e pensa em possibilidades para colocar a árvore em cena, o que é incomum em se tratando dele:

A aposta é enorme de querer colocar uma floresta em uma sala. Mas os meios de linguagem são enormes, que são proporcionados pelo texto *Monologues d'or et noces d'argent...* Há também os músicos e atores do Rocado Zulu Théâtre, defensores de um teatro à múltiplas vias, vozes e visões, feito por homens em meio a homens em pane de comunicação. Um teatro viagem-viajável.

Trata-se de com palavras, músicos, instrumentos, formas - a árvore de Gohomsaya viu os dinossauros, é preciso fazer dela uma magnífica marionete gigante em um campo de instrumentos musicais -, em uma cidade musical de dar voz a um universo moribundo. Uma morte-mutação que muda os hábitos, os costumes, as conquistas e as certezas, para dar mais espaço à interrogação, à espontaneidade, ao ruído vital.<sup>207</sup> (TANSI, 1998, p. 8)

---

<sup>203</sup> *Les personnages*

*L'arbre : mambarinier magnifique au bord d'un fleuve. Il existerait depuis quelque cent soixante millions d'années au coeur de la jungle tropicale.*

<sup>204</sup> *Aux pieds d'un immense arbre-fromager aux branches puissantes et tortueux tels des pythons cyclistes [...]*

<sup>205</sup> CHARLOTTE. – [...] *Regarde un peu comme ses voûtes sont fougueuses... comme les noeuds de ses branches sont merveilleux... comme toute sa gestuelle envoûte et pacifie à la fois. [...] Je n'ai jamais vu un arbre comme celui-ci. On dirait que, d'un moment à l'autre, il va embrasser la terre...*

<sup>206</sup> LE VIEILLARD. – *L'arbre est un mambarinier. On n'en trouve point d'autre ailleurs. On prétend que c'est l'arbre le plus ancien du monde. Méfiez-vous: ses morsures sont fatales.*

<sup>207</sup> *Le pari est énorme de vouloir mettre une forêt dans une salle. Mais les moyens de langage sont énormes, qui sont fournis par le texte Monologues d'or et noces d'argent... Il y a aussi les musiciens et les acteurs du Rocado Zulu Théâtre, défenseurs d'un théâtre à plusieurs voies, voix et visages, fait par des hommes au milieu d'hommes en panne de communication. Un théâtre voyage-voyageable.*

*Il s'agit avec des mots, des musiciens, des instruments, des formes - l'arbre de Gohomsaya a vu les dinosaures, il faut en faire une magnifique marionnette géante dans un champ d'instruments de musique -, dans un village de musique de donner la parole à un univers mourant. Une mort-mutation qui déménage les habitudes, les coutumes, les acquis et les certitudes, pour donner plus d'espace à l'interrogation, à la spontanéité, au bruit vital.*

O Velho atribui a ela o desaparecimento das 38 mil pessoas que moravam no lugar. Na Cena 6, ela coloca o Homem-Mostrador em um transe e se apresenta através dele. Ela pode ser vista como um símbolo da própria vida biológica no planeta Terra, sendo defendida pelo Velho (e pelos locais seguindo seu exemplo) a partir de uma outra concepção de mundo e atacada e instrumentalizada pelos colonizadores-modernizadores, transformada em atração turística e fonte de poder. Até o fim, o Velho diz que ela protesta contra os recém-chegados mas que não é ouvida.

### 4.3 Recursos discursivos

O título da primeira peça analisada aqui pode ser traduzido como *Uma perfeita vidinha bem ousada* e é referenciado explicitamente três vezes: duas em uma mesma fala do ditador na Cena 4 de inauguração da prisão-reserva e outra em uma fala de Adona na Cena 7, no início de sua disputa com Mikael.

ESPÉCIE DE HOMEM. – Que ela lhes seja deixada salva, plena e inteira. Com uma condição: que vocês façam da porra de sua vida uma coisinha perfeita mais louvável que a vergonha de tocar o terrorismo e a conjuração. [...] O presidente é realmente um cavalheiro. É um ser delicioso: ele lhes fornece um lugar para viver essa perfeita existenciazinha bem ousada. [...] <sup>208</sup> (TANSI, 2015b, p. 17-18)

ADONA. – Eu achei mais justo e mais belo. Ao invés de nos matarmos e principalmente pela falta de munição, que a gente invente... que a gente talhe uma perfeita existenciazinha bem ousada. [...] <sup>209</sup> (TANSI, 2015b, p. 28)

Os termos estão um pouco diferentes em relação ao título. Na voz de Madahousse o uso parece irônico, como todo o seu pronunciamento, mas Adona o usa seriamente como se fosse uma negação de Madahousse de maneira a mostrar que ele estava errado.

Mais amplamente, há várias citações sobre vida e morte na peça, indicando ser esse um de seus questionamentos centrais: que vida se pode levar em condições extremas? No deserto, na prisão, na oposição política?

Característica inédita até aqui, as quatorze cenas da peça têm títulos, mas não há indicação do autor quanto ao que fazer com eles, se se destinam apenas à leitura ou também às representações. Em parte eles são descritivos ainda que de maneira indireta e não-óbvia e é preciso investigar a ligação do título com a cena. Vejamos quais são eles:

<sup>208</sup> L'ESPÈCE D'HOMME. – *Qu'elle vous soit laissée sauve, pleine et entière. A une condition : que vous fassiez de votre putain de vie une chouette petite chose bien plus louable que la honte de foutre le terrorisme et la conjuration. [...] Le président est vraiment un gentleman. C'est un être délicieux : il vous fournit un lieu pour vivre cette chouette petite existence bien osée. [...]*

<sup>209</sup> ADONA. – *Moi, j'ai trouvé plus juste et plus beau. Au lieu de se flinguer et surtout à cause de la pénurie de munitions, qu'on s'invente... qu'on se taille une chouette petite existence bien osée. [...]*

1. Cena antes do jardim
2. Cena de matrícula
3. Cena macadame de pedras de abertura
4. Entre-cena de matrícula
5. Cena de inauguração
6. Cena meia-voz de barítono
7. Cena-ardente
8. Cena cânfora das ervas da Tailândia
9. Cena argila e porcelana
10. Cena porta-aberta
11. Cena batendo a porta
12. Cena cardan
13. Cena sal e pimenta
14. Cena bebedouro<sup>210</sup> (TANSI, 2015b)

Intitular as cenas é uma maneira de desdramatizar o drama, segundo Sarrazac que diz: “Titular, ou antes, entretitular as sequências de uma peça permite antecipar o que vai ocorrer em cada sequência, segmentando a obra, desmembrando-a” (2017, p. 26). Mas não se trata apenas de antecipação ou descrição. Sony Labou Tansi os torna extravagantes para despertar a curiosidade do leitor ou espectador, da mesma forma que faz com o próprio título das suas obras.

Há ainda três pontos importantes a destacar no texto da peça: as séries rabelasiana, o discurso amoroso e as aliterações. Os primeiros exemplos das séries surgem já na segunda cena quando Madahousse discute com seu escudeiro o que fazer com os revoltosos:

A ESPÉCIE DE HOMEM. - É preciso especialistas para encontrar soluções a um dilúvio desses... Precisamos encontrar uma solução mais maldosa que o enforcamento. Eles são muito numerosos, esses ratos, esses alienados, esses possessos, esses desajustados... Esses malucos! Esses flagelados! Esses transtornados! Esses arrebatados! Esses atordoados! Eles se dão conta dos trabalhos que se desencadeiam sobre suas cabeças? Meus calmantes? Onde foram parar os meus tranquilizantes? Que eu me inebrie!<sup>211</sup> (TANSI, 2015b, p.12)

---

<sup>210</sup> 1. *Scène avant-jardin*  
 2. *Scène d'immatriculation*  
 3. *Scène macadam de pierres d'ouverture*  
 4. *Entre-scène d'immatriculation*  
 5. *Scène d'inauguration*  
 6. *Scène mi-voix de baryton*  
 7. *Scène-ardente*  
 8. *Scène camphrée des herbes de Thaïlande*  
 9. *Scène glaise et porcelaine*  
 10. *Scène porte ouverte*  
 11. *Scène battant de porte*  
 12. *Scène cardan*  
 13. *Scène sel et piment*  
 14. *Scène abreuvoir*

<sup>211</sup> *L'ESPÈCE D'HOMME. – Il faut des savants pour trouver des solutions à un déluge semblable.... Nous devons trouver une solution plus merdique que la pendaison. Ils sont trop nombreux, ces rats, ces aliénés, ces possédés, ces détraqués... Ces siphonnés ! Ces fouettés ! Ces emportés ! Ces éperdus ! Ces sonnés !*

A ESPÉCIE DE HOMEM. - [...] Não são assinaturas mas conjurações contra meu ser e minha pessoa. Uma maquinação de mafiosos. Uma malversação. Uma concussão, uma corrupção, uma manobra e uma vergonhosa movimentação. Uma manipulação insustentável, macabra e podre. Eles são muito numerosos para se sujeitarem ao pelotão. Então, me diga, escudeiro, me dê um pequeno pensamento viável: o que fazemos dessa tribo de gente torpe?<sup>212</sup> (TANSI, 2015b, p.12)

Poderíamos chamar o primeiro caso de série da loucura, pois o ditador usa uma progressão sempre associando a rebelião à loucura. O uso da palavra “possuídos” guarda um eco da peça de Albert Camus *Les possédés* (traduzida em português como *Os possessos*), uma adaptação do romance de Dostoiévski, em mais uma aproximação desta peça com a obra do autor francês. O trecho que vem logo em seguida no mesmo diálogo se centra sobre o esquema contra o ditador e nele são numerosas as aliterações em “m”, mantidas aqui além de outras em “p” e “t” no final. Há um reforço da oralização do texto teatral, do humor da cena e do ridículo de Madahousse.

E há mais: a Cena 5 é toda composta de séries e de treze vozes anônimas de soldados presos nessa espécie de limbo que é inaugurado na peça. A didascália dá a indicação de que eles estão presos em cruces ou camas na vertical. Pode-se observar nessa série, que pode ser chamada de “das demandas”, a progressão passando das necessidades básicas, como água e comida, a necessidades mais subjetivas e elaboradas como afeto e trabalho:

##### **5. Cena de inauguração**

*Mesma decoração, mesma poeira branca. Cruces se juntaram às camas na vertical, ao lado de tocos de árvores.*

VOZ UM. – Quero beber! Quero beber! Quero beber!

VOZ DOIS. – Quero beber! Quero beber! Quero beber!

VOZ TRÊS. – Água! Água! Água!

VOZ QUATRO. – Quero comer! Quero comer! Quero beber!

VOZ CINCO. – Quero beber! Quero comer! Quero beber!

VOZ SEIS. – Quero fumar! Quero fumar! Quero fumar!

VOZ SETE. – Fumar! Fumar! Beber! Comer!

VOZ OITO. – Quero beijar! Um beijo! Quero beijar!

VOZ NOVE. – Quero viver! Quero viver! Quero viver!

VOZ DEZ. – Quero rir, por favor. Quero beber! Quero cochilar! Quero nos cobrir! Quero cantarolar!

VOZ ONZE. – Me acudam! Quero beber! Quero comer!

VOZ DOZE. – Quero beijar! Um beijo! Um carinho! Quero adular! Quero tagarelar!

---

*Est-ce qu'ils se rendent seulement compte des ouvrages qu'ils déchaînent sur leurs têtes ? Mes calmants ? Ou sont donc passés mes tranquillisants ? Que je m'enivre !*

<sup>212</sup> *L'ESPÈCE D'HOMME. – [...] Ce ne sont pas des signatures mais bien des conjurations contre mon être et ma personne. Une machination de mafiosi. Une malversation. Une concussion, une corruption, une manœuvre et une honteuse manigance. Un maniement insoutenable, macabre et pourri. Ils sont trop nombreux pour encourir le peloton. Alors, dites-moi, écuyer, donnez-moi une petite pensée vivable : que faisons-nous de cette tribu de gens tarés ?*

VOZ UM. – Quero vestir! Quero trabalhar! Trabalho!  
 VOZ DOIS. – Quero beber! Quero cochilar! Quero acariciar!  
 VOZ TRÊS. – Socorro! Morremos aos montes.<sup>213</sup> (TANSI, 2015b, p. 21)

O uso dessas vozes indeterminadas, sem nome, sem rosto, sem caráter e sem vontade, numa forma de “passagem ao neutro” da personagem (SARRAZAC, 2017, p. 156), torna a cena uma das mais dialógicas de Sony. O neutro as faz representar demandas humanas mais amplas, como se todo o planeta fosse prisioneiro desse limbo, dessa “reserva humana” como a chama Madahousse (o “rei deste mundo”, lembremos, um de seus nomes segundo a lista de personagens). As vozes se entrecruzam e no final a Voz Treze mistura ofensas ao rebelde general Emanu (em uma “série de ofensas”) com as demandas das outras:

VOZ TREZE. – É preciso fazê-lo... General-salsicha! General-cocô! General-xixi! General-cânhamo-de-fumar! General-pênis! Fracassado-general! General-saco-e-sacola! General-fronha! General-feijão, peritônio-general, general-pepino, general-canalha! General machi-macha! General-mensageiro-de-carne!... Em que suja desordem você nos enterra, general-idiota, General-poleiro-de-galinhas, General-rachadura! General-carrinho-demonho! General-pista-de-patinação! General-sujidade-e-opacidade. Veja como nos reduziram a nada, queremos comer, queremos beber, queremos fumar, por favor! [...] <sup>214</sup> (TANSI, 2015b, p. 22)

As ofensas fazem referência a alimentos, ao baixo-corporal e ao escatológico, à sujeira física ou moral e os nome compostos que o general ganha são também humorísticos e absurdos. Elas não ficam sem resposta, pois o general lhes retruca desenvolvendo outra “série das ofensas” na Cena 6 a qual questiona a coragem deles

---

### <sup>213</sup> 5. Scène d'inauguration

Même décor, même poussière blanche. Des croix se sont ajoutées aux lits verticaux, à côté de souches d'arbres.

VOIX UNE. – A boire ! A boire ! A boire !

VOIX DEUX. – A boire ! A boire ! A boire !

VOIX TROIS. – De l'eau ! De l'eau ! De l'eau !

VOIX QUATRE. – A manger ! A manger ! A boire !

VOIX CINQ. – A boire ! A manger ! A boire !

VOIX SIX. – A fumer ! A fumer ! A fumer !

VOIX SEPT. – Fumer ! Fumer ! Boire ! Manger !

VOIX HUIT. – A baiser ! Bisou ! A baiser !

VOIX NEUF. – A vivre ! A vivre ! A vivre !

VOIX DIX. – A rire, s'il vous plaît. A boire ! A couffiner ! A couetter ! A roucouler !

VOIX ONZE. – A moi ! A boire ! A manger !

VOIX DOUZE. – A baiser ! Bisou ! Câlin ! A amadouer ! A grousser !

VOIX UNE. – A bâcher ! A bosser ! Boulot !

VOIX DEUX. – A boire ! A roupiller ! A dorloter !

VOIX TROIS. – Au secours ! Ça crève bougrement.

<sup>214</sup> VOIX TREIZE. – Il faut le faire... Général-andouille ! Général-caca ! Général-pipi ! Général-chanvre-à-fumer ! Général-pénis ! Foiré-général ! Général-sac-et-sacoché ! Général-housse ! Général-haricot, péritoine-général, général-pépin, général-canalha ! Général machi-macha ! Général-estafette-de-viande !... Dans quel sale merdier tu nous enterres, général-nigaud, Général-perchoir-de-poules, Général-crevasse ! Général-brouette ! Général-patinoire ! Général-salissure-et-ternissure. Vois comme on nous a réduits a néant, à manger, à boire, à fumer, s'il vous plaît ! [...]

como soldados. Essas vozes “neutras” continuam se intrometendo nos diálogos ao longo do restante da peça, como na citada cena 6 e ainda nas 9 e 12, sendo como um coro que denuncia a vacuidade das discussões filosóficas (Cenas 6 e 9) e amorosas (Cena 12) das figuras principais frente a sofrimentos reais.

As duas últimas séries a comentar podem ser chamadas de “série das negativas” e “série da ciência” ou “da vida”. A primeira aparece na Cena 7 em meio a discussão de Adona e Mikael sobre vida e morte. A última aparece na boca da personagem do sábio El-Maboule listando as riquezas encontradas no buraco cavado por Adona:

MIKAEL. – [...] Nós não somos meninhas tolas. Mas soldados. Não somos maricas, não importa o que digam. Não somos panelas de pressão. De onde, para nos matar, não é preciso um tipo de morte qualquer, mas uma pura morte de homem. Não somos hetairas clássicas. Não somos náiades, nem banhistas, nem criadas, nem válvulas de escape... Somos homens de fato. Não mesmo, não somos bonecas. Não somos resmungonas. Não somos mulheres, mas homens, com colhões bem suspensos, pendurados e pependentes.<sup>215</sup> (TANSI, 2015b, p. 27-28)

EL-MABOULE. – [...] Estamos, hoje, diante de uma debandada incrível que faz explodir o conjunto de nossos conhecimentos atuais. Na verdade, os ratãs, os fósseis de baleia azul, as anacondas, os caranguejos microheires [sic], as cyarreas [sic]<sup>216</sup>, os baluchithériums, os diplodocos, os tiranossauros e outras espécies encontradas nesta terra em um confinamento incrível e inexplicável, nos dizem que a terra é uma velha decadente que geme hoje sob mais de alguns bilhões de anos do que pensávamos até então. [...] <sup>217</sup> (TANSI, 2015b, p. 48)

Como vimos, Mikael defende o suicídio como solução e o faz, nesse trecho, como se esta fosse uma morte masculina que ele define pela negativa. Mikael usa termos que remetem à Grécia clássica e à arte como “hetairas” e as “náiades”, as banhistas e as criadas e também à pressão. A citação termina com uma aliteração em “p”. Quanto a El-Maboule, a idade do enunciador (86 anos, conforme a lista de personagens) e a riqueza da descoberta servem como indicativo da potência da vida que

<sup>215</sup> MIKAEL. – [...] *On n'est pas des péronnelles, nous. Mais des soldats. On n'est pas des maritornes, quoi qu'on dise. On n'est pas des cocottes-minutes. D'où, pour nous tuer, il ne faut pas n'importe quelle crève, mais bien une pure mort d'homme. On n'est pas des hétaires classiques. On n'est pas des náiades, ni des baigneuses, ni des soubrettes, ni des soupapes... On est des hommes tout à fait. Que non, on n'est pas des poupées. On n'est pas des grognasses. On n'est pas des moukères, mais bien des hommes, avec des couillonnades bien suspendues, pendues et pependantes.*

<sup>216</sup> Não foi possível determinar que caranguejos seriam esses, nem as cyarreas, podendo se tratar de erros do autor ou de palavras inventadas por ele.

<sup>217</sup> EL-MABOULE. – [...] *Nous sommes, ce jour, devant une incroyable débandade qui fait exploser l'ensemble de nos connaissances actuelles. En effet, les rotangs, les fossiles de rorqual bleu, les anacondas, les crabes microheires, les cyarrées, les baluchithériums, les diplodocus, les tyrannosaurus et autres espèces trouvées en cette terre dans un confinement incroyable et inexplicable, nous disent que la terre est une vieillarde croulante qui geint aujourd'hui sous plus de petits milliards d'années que nous ne l'avions jusqu'ici pensé. [...]*

e preciso proteger contra o “cosmocídio”. A fala do sábio também mostra o gosto do autor pela ficção científica e pelas palavras raras.

Os discursos de amor também estão bastante presentes aqui, pois a fábula se desenvolve a partir de um pedido de Essayine e do amor de Madahousse por ela. Outras subtramas envolvem o amor de Emanu por Emanuella (apenas citada) revelado na Cena 12 e o amor do rejeitado repórter Coppola por Esther:

A ESPÉCIE DE HOMEM. - Eu sou louco pelo seu corpo. Eu me embriago. Seu corpo me pega pela garganta. Ele empurra minha respiração. Essayine! Meu amor! Grande fogo construído às margens de meu ser. Minha paz e salvação! Não sei nomear devidamente o amor que me prende nas paredes de seu ser. Radiante Essayine, explosiva amante, templo em que minha alma vem embriagar a alma, queria dizer até o fim a lacuna em que sua presença me engendra: eu morro de amar à queima roupa. Eu morro de paz por causa do seu nome, esse nome de mulher que me rodeia, me pega e me atormenta.<sup>218</sup> (TANSI, 2015b, p. 5)

ESSAYINE. – Você beberá, meu amante, as treze explosões de meu corpo e o esplendor do sol nascente. Esta noite é nossa festa. Não a afaste, doce amigo. Venha ao meu vinhedo encantado ter acesso às bebidas mais doces do mundo. [...] <sup>219</sup> (TANSI, 2015b, p. 20)

EMANU. – [...] Emmanuella é uma pérola. Ela não imagina este buraco pútrido. [...] Ela coloca luz em tudo que toca. Mesmo em meio a essa floresta de pedra, escuto seu cheiro de goiaba e sua succulenta respiração de fera inflamada. Mesmo em meio a essa poeira louca, eu toco com os olhos seu ardente riso vivo como um brilho de metal. É só por ela que minha alma se atém de maneira tão teimosa à vida.<sup>220</sup> (TANSI, 2015b, p. 42)

COPPOLA. - Eu queria, Esther, que você me promettesse aqui mesmo me tomar por esposo. Porque, Esther o corpo que você vê correu o mundo apenas para encontrar o melhor lugar para amar com você. Esther, tão amada, terno tormento, jure agora mesmo que vai se casar comigo, que colocará à disposição de nosso amor o país do seu corpo, e seu riso, e o tumulto de seus dentes perolados. [...] Esther, minha punição, meu castigo, diga que vai estragar suas tranças bebendo meu hálito e minha mão, que você me beijará

---

<sup>218</sup> *L'ESPÈCE D'HOMME. – Je suis fou de ton corps. Je m'enivre. Il me prend à la gorge, ton corps. Il pousse ma respiration. Essayine ! Mon amour ! Le grand feu bâti au bord de mon être. Ma paix et mon salut ! Je ne sais nommer à point l'amour qui m'enferme dans les murs de ton être à toi. Radieuse Essayine, explosive maîtresse, temple où mon âme vient se saouler l'âme, je voudrais te dire jusqu'au bout la béance où ta présence m'engendre : je meurs d'aimer à bout porté. Je meurs de paix à cause de ton nom, ce nom de femme qui me ceinture, me prend et me tourmente.*

<sup>219</sup> *ESSAYINE. – Tu boiras, mon amant, les treize explosions de mon corps et la splendeur du soleil levant. Cette nuit est notre fête. Ne la repousse pas, mon doux ami. Viens dans ma vigne enchantée accéder aux plus douces boissons du monde. [...]*

<sup>220</sup> *EMANU. – [...] Emmanuella est une perle. Elle n'imagine pas ce trou pourri. [...] Elle met la lumière dans tout ce qu'elle touche. Même au milieu de cette jungle de pierres, j'entends son odeur de goyave et sa juteuse respiration de fauve enflammée. Même au milieu de cette poussière cinglée, je touche des yeux son ardent rire vif comme un éclat de métal. C'est uniquement pour elle que mon âme tient de façon si teigneuse à la vie.*

com beijos sempre novos, ardentes e succulentos, que você vai me beber ao longo dos dias como uma celebração. [...]”<sup>221</sup> (TANSI, 2015b, p. 46)

O primeiro exemplo vem da primeira cena em que Madahousse declara seu amor. As imagens são convencionais relacionando o amor ao calor, à luz e à embriaguez, além de haver uma antropomorfização do corpo e do nome da amada. O autor também usa uma antanaclaste, figura que mistura sentidos diferentes de uma mesma palavra, aqui “alma”, utilizada como essência imaterial do sujeito e como “alma do cano” de uma arma, daí o uso posterior de “à queima roupa”, ainda no campo do calor.

Algumas cenas depois (na Cena 5), Essayine se dá por satisfeita e se entrega a Madahousse. Há uma aproximação do amor com a natureza conforme já visto em outras peças. A natureza também está presente no exemplo seguinte de Emanu, assim como uma outra figura, a sinestesia, a mistura dos sentidos, audição, olfato, visão e tato (“toco com os olhos”, “escuto seu cheiro”, também um paradoxo). No último exemplo, Coppola confessa seu amor por Esther apenas para ser rejeitado na Cena 13, a penúltima, após todas as tragédias já vistas. Sua versão do discurso de amor está ligada a funções corporais (beber e comer) e ao aprisionamento. Há várias aliterações nesses exemplos e além deles há outras ao longo do texto, tornando este, talvez, o texto teatral de Sony a fazer uso mais extenso delas.

Chega-se ao fim das análises com a última obra, *Monologue d’or et noces d’argent*, em que serão analisados o título, os títulos das cenas, o prefácio e os discursos amorosos, de acordo com as categorias já vistas.

Há três monólogos na peça aos quais o título (possivelmente traduzido como *Monólogos de ouro e núpcias de prata*) poderia remeter: dois do Homem-Monstro e um da Árvore (na Cena 6). Eles são de certa forma antagônicos e enquanto o primeiro fala de sua grande conquista (a inauguração da cidade e sua visão da modernidade), a Árvore destaca a sua longevidade, isto é, a permanência da vida. As núpcias são referenciadas no prefácio que fala da “mais poética crueza humana: a núpcia do verbo” o que para Sony pode indicar a “encarnação” do verbo, ou seja, o teatro. A fábula

---

<sup>221</sup> COPPOLA. – *Je voudrais, Esther, que tu me promettes ici même de me prendre pour époux. Car, Esther, le corps que tu vois n’a couru le monde que pour trouver le meilleur endroit pour aimer avec toi. Esther, ma toute aimée, ma tendre tourmente, jure à cette heure que tu m’épouseras, que tu mettras à la disposition de notre amour le pays de ton corps, et ton rire, et le tumulte de tes dents nacrées. [...] Esther, ma punition, mon châtimeur, dis que tu ruineras tes tresses à boire mon souffle et ma main, que tu me baiseras des baisers toujours neufs, ardents et juteux, que tu me boiras à longueur de jours comme une célébration.*

apresenta ainda o casamento de Colette com o Homem-Monstro ao fim da peça, um casamento de conveniência.

As cenas também são intituladas, em geral, com referências a cores e à visão fazendo pensar que além de serem humorísticos e descritivos, epicizando o drama (conforme visto antes e proposto por Sarrazac, 2017, p. 26), servem como indicações cênicas do “clima” e da iluminação das cenas.

1. Cena amarelo gema
2. Cena prata e outros
3. Entre-cena cáqui cheiro de poeira
4. Cena de entrada em amarelo
5. Cena leitosa e veludo
6. Entre-cena azul de metileno
7. Cena batom vermelho
8. Cena sapatos e chinelos
9. Cena azul da meia-noite
10. Cena opaca
11. Anti-cena azul e branco
12. Cena branca
13. Cena púrpura
14. Cena preta
15. Cena mãe
16. Cena âmbar, cobre e chá
17. Cena vermelha<sup>222</sup> (TANSI, 2015b)

As únicas três que não fazem referência a cores ficam mais abertas a interpretações. Na Cena 5 (Leitosa e veludo) em que Colette se declara ao Menino, pode-se ver uma alusão a essa dualidade. A Cena 8 (Sapatos e chinelos) vem depois das obras de inauguração de uma cidade sob a Árvore e os sapatos e chinelos podem representar o descanso ou ainda o confronto entre os invasores (sapatos) e os locais (chinelos) que começará a partir daí. A Cena 15 (Mãe) é aquela em que Colette se entrega ao Homem-Monstro para salvar os demais. As entre-cenas 3 e 6 são mais curtas como interlúdios, sendo a 3 sem falas. É na “anti-cena” 11 que Colette rejeita

---

<sup>222</sup> 1. *Scène jaune d'oeuf*  
 2. *Scène argent et consorts*  
 3. *Entre-scène kaki odeur de poudre*  
 4. *Scène d'entrée au jaune*  
 5. *Scène laitance et velours*  
 6. *Entre-scène bleu de méthylène*  
 7. *Scène rouge à lèvres*  
 8. *Scène godasses et pantoufles*  
 9. *Scène bleu de minuit*  
 10. *Scène opaque*  
 11. *Anti-scène bleu et blanc*  
 12. *Scène blanche*  
 13. *Scène pourpre*  
 14. *Scène noire*  
 15. *Scène mère*  
 16. *Scène ambre, cuivre et thé*  
 17. *Scène rouge*

Mensfields definitivamente, podendo ser vista como o contrário da Cena 4 em que ele declarava seu amor.

A obra está entre as que possuem um prefácio e ele está dividido, como outros, entre uma parte de apresentação da fábula e outra de “profecia”.

Continuemos!

Eis uma história que, em lugar de fazer rir as bocas e as mãos, decide subitamente fazer rir os corações e as mentes.

Como colocar em cena toda uma vila comida por uma árvore? E em uma época em que as pessoas têm grande medo do riso que agita a carne até fazê-la abandonar as referências costumeiras do ser legalizado?

[...]

Eu parto em busca não do tempo perdido, mas da mais poética crueza humana: a núpcia do verbo. Aqui começa aqui, porque nenhum ser humano é pequeno o bastante para subsistir de isolamento.

Esta peça é um pânico semeado para corações limitados. É através dele que retorno à minha velha afronta de querer engravidar não uma história, mas um dizer duro o bastante para quebrar todos os sonhos desse mundo.

Eu me espalho como a floresta virgem em todos os domínios privados da linguagem, porque seria trágico que a liberdade envelhecesse: precisamos todos que “o futuro dure muito tempo”. Este mundo foi moldado por uma vasta migração de ideias valiosas. [...]

Sony Labou Tansi<sup>223</sup> (TANSI, 1998, p. 7)

Ele começa falando de riso e de teatro (as núpcias do verbo) como um pânico semeado contra o sono, contra o “cosmocídio” e para que a existência continue durante muito tempo, atestando uma última vez a visão do autor sobre seu teatro como uma arma política e existencial contra certa concepção limitadora do mundo.

A intriga amorosa possui também um papel importante aqui e as personagens apaixonadas (Charlotte, Mensfields, Colette e Homem-Monstro) fazem longas declarações das quais escolhemos duas devido à inovação na forma (em se tratando de Sony Labou Tansi):

COLETTE (*desdenhosa, em um estado sonolento*)

Quem fala?

É você, Mensfields, quem

<sup>223</sup> *Continuons !*

*Voici une histoire qui, au lieu de faire rire les bouches et les mains, décide subitement de faire rire les cœurs et les cervelles.*

*Comment mettre en scène tout un village mangé par un arbre ? Et à une époque où les gens ont une trouille bleue du rire qui secoue toute chair à lui faire lâcher les repères coutumiers de l'être légalisé ?*

[...]

*Je pars à la recherche non point du temps perdu, mais de la plus poétique cruauté humaine : la noce du verbe. Ici commence ici, parce qu'aucun être humain n'est assez petit pour vivoter d'enfernement.*

*Cette pièce est une panique ensemencée pour cœurs bornés. C'est par elle que je retourne à ma vieille effronterie de vouloir engrosser non point une histoire, mais un dire assez dur pour défoncer tous les sommeils de ce monde.*

*Je déferle comme la forêt vierge dans tous les domaines privés du langage, parce qu'il serait tragique que la liberté vieillisse : nous avons tous besoin que "l'avenir dure longtemps". Ce monde a été façonné par une vaste migration d'idées valeureuses. [...] Sony Labou Tansi*

aferrado a arrogância e desdém  
 no dia de hoje tem  
 que Colette era uma mulher?  
 É você, Mensfields, quem  
 sem medo e sem vergonha  
 venha e ponha  
 os arredores de uma infeliz  
 que sua crueldade estragou  
 de uma vez por todas?  
 MENSFIELDS  
 Sim, madame, sou eu,  
 que lhe falo hoje de amor  
 com o mesmo ardor.<sup>224</sup> (TANSI, 1998, p. 27)

COLETTE (*comportando-se como uma babá*)  
 Acalme-se, menino.  
 Você respira pétalas desabrochadas.  
 Você tem os cabelos macios como lã.  
 Você é um pequeno templo.  
 Um grande rigor se diverte nos seus olhos.  
 Você deve estar com frio.  
 O MENINO. – Eles... vão... que... quebrar... tudo!  
 COLETTE  
 Você é belo como a lua de meia-noite.  
 Sua pequena testa é tão banal.  
 Suas mãos espalham o frescor refinado do jasmim...  
 Você é belo.  
 Como se o mundo inteiro começasse nos seus olhos.  
 Você brilha, resplandece, cintila de mocidade.  
 Seus dentes são como pérolas ao sol.  
 Deixe-me desencaminhar minha vertigem no verde de sua respiração.<sup>225</sup>  
 (TANSI, 1998, p. 29-30)

---

<sup>224</sup> COLETTE (*dédaigneuse, dans une sorte de demi-sommeil*):

*Qui parle?  
 Est-ce toi, Mensfields qui,  
 féru d'arrogance et de mépris,  
 te souviens au jour d'aujourd'hui  
 que Colette était une femme?  
 Est-ce toi, Mensfields qui,  
 sans peur et sans vergogne,  
 viens et cogne  
 les abords d'une malheureuse  
 que ta cruauté a bousillée  
 pour de vrai et pour de bon?*  
 MENSFIELDS  
*Oui, madame, c'est moi,  
 qui vous parle aujourd'hui d'amour  
 avec la même force que toujours.*

<sup>225</sup> COLETTE (*allures de berceuse*)

*Calmez-vous, marmot.  
 Vous respirez les pétales écloses.  
 Vous avez les cheveux tout frais comme de la laine.  
 Vous êtes un petit temple.  
 Une grande rigueur s'amuse dans vos yeux.  
 Vous devez avoir froid.  
 L'ENFANT. – Ils... vont... tout... ca... ca... casser !  
 COLETTE*

O discurso assume a forma clássica do poema com inversões, rimas e um tom elevado (como demonstrado pela evocação aos “céus” em outro trecho). Mais à frente, na cena 5, entre Colette e o Menino, continuamos vendo as metáforas envolvendo a natureza e a descrição do amado. É como se Sony finalmente admitisse a inspiração para suas intrigas amorosas no teatro clássico francês e ensaiasse uma volta ao teatro em verso ou usasse os versos como um exercício de inovação.

#### 4.4 Considerações finais do capítulo

Nas últimas obras de Sony continuamos a flagrar as mesmas características já observadas antes, o que atesta a constância de seu projeto literário e de sua poética. Pode-se dizer que há uma amplificação dessas características: mais cenas e subtramas em aberto; mais personagens e o embate entre campos conduzindo a discussões filosóficas sobre vida e morte; o exagero como recurso discursivo; a falta de protagonista claro; intrigas amorosas conduzindo a fábula.

As fábulas permanecem estáticas, com fim surpreendente e em aberto. Sony diz não gostar de finalizações, como a vida. A mistura de gêneros continua acontecendo e firma sua importância: fantástico, absurdo, comédia e tragédia, música e ensaio, intriga amorosa e política são misturados, mais uma vez como a vida. Dentre os recursos discursivos, a busca de palavras singulares, diferentes, mais aliterações do que nunca e as séries rabelasiana e suas cadeias, sua multiplicação.

Sony continua experimentando até o fim. As cenas recebem nomes humorísticos, descritivos e absurdos. Ele faz alguns ensaios com um teatro em versos através de algumas cenas de intriga amorosa. Surgem e se multiplicam vozes indeterminadas ampliando o dialogismo de seu teatro e aproximando-o, nesse aspecto, do de outros contemporâneos na África e na Europa.

Com o fim da União Soviética, da Guerra Fria e do regime ditatorial no Congo, Sony finalmente pode direcionar sua raiva para a Modernidade em si e seus destinos.

---

*Vous êtes beau comme la lune à minuit.  
 Votre petit front est si banal.  
 Vos mains sentent la fraîcheur exquise du jasmin...  
 Tu es beau.  
 Comme si le monde entier commençait dans tes yeux.  
 Tu brilles, tu resplendis, tu scintilles de jeunesse.  
 Tes dents sont comme des perles au soleil.  
 Laisse-moi égarer mon vertige dans la verdure de ton haleine.*

Depois das ditaduras, das relações Norte-Sul e da História, ele se (re)volta contra o “projeto cartesiano” de “fagocitose” existencial, o que na verdade já era visível desde o começo de sua carreira. Agora um intelectual completo, ele continua a alertar contra o suicídio coletivo para o qual se dirige o mundo (na sua visão) e contra o qual o tempo está acabando. É preciso “reverter o vapor”, “reverter os olhares” nas suas expressões. Há ainda a esperança de que o Sul se torne o centro para conseguir fazer isso.

Resta imaginar os desenvolvimentos posteriores dessa poética se a vida do autor não tivesse sido tão subitamente interrompida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sony Labou Tansi. SLT. É chegada a hora de acertar as contas, dar um fechamento; maneira estranha de iniciar estas considerações envolvendo um autor e ser humano tão avesso a certezas matemáticas e a conclusões. Contudo é necessário chegar a algum ponto antes de novamente partir sabendo que os enunciados, como a vida, não têm fim. O que será feito a seguir é uma retomada geral desta tese e da pesquisa com um sobrevoo dos capítulos, a discussão de algumas dificuldades encontradas e os possíveis desdobramentos futuros.

A pesquisa mudou. De início pretendia-se estudar o dialogismo na dramaturgia francesa e em língua francesa seguindo uma hipótese de Mikhail Bakhtin de que o dialogismo cresceu exponencialmente na literatura após Dostoiévski. A Sony estava reservado o último capítulo. Dada a extensão da proposta preferiu-se focar na produção do autor congolês, decisão que se mostrou acertada, pois permitiu o contato com a literatura africana e com um de seus expoentes.

Foi preciso recomeçar, mas de onde “re-partir” para estabelecer uma compreensão responsiva da dramaturgia de Sony e um diálogo com ele? A descoberta se deu por etapas: a África e suas literaturas; os Congos, suas histórias: primeiro a República Democrática ao sul, sua independência, Patrice Lumumba, o Zaire. Depois a República Popular (Rep. Pop., como a chamava de maneira irônica Sony em sua correspondência) de história tão misteriosamente elusiva e suas consequências para o jovem autor. As literaturas associadas de ambos os países. Parte da bibliografia também foi achada no momento em que se mostrou mais necessária: primeiro os ensaios do autor, depois sua biografia por Gahungu, as memórias de quem trabalhou com ele nos anos 80, na obra *La chair et l'idée*, e sua correspondência por fim.

A tese ficou dividida em quatro capítulos como visto. No primeiro apresentou-se uma biografia do autor com ênfase na sua produção teatral. Em três partes correspondentes a três momentos, discutiu-se a relação de Sony com a língua francesa e com os autores de uma geração anterior, a *Négritude*, sua decisão de escrever e confrontar o poder, suas hesitações, recuos e desvios. O desenvolvimento de uma mensagem redentora para a Humanidade, não apenas para o continente africano. Os

estímulos da França, na forma de dois concursos culturais, e a relação ambígua com o país e com seu mundo editorial.

Acompanhamos o desenvolvimento do autor e de sua poética singular ao longo de três décadas. No segundo capítulo foram escolhidas duas de suas obras da produção inicial dos anos 70, as primeiras a serem publicadas, as mais famosas. Um primeiro avatar da poética coloca em cena personagens heroicas sacrificadas em nome de seu ideal por um sistema absurdo e violento: não é fácil a vida de um poeta-profeta anti sistema. Nos anos 80, uma busca de conciliação com o colonizador e com a História. Sony propõe o perdão e a reflexão sobre o passado: não haverá um meio de despertar os “filhos da raiva”, o “finado povo” contra os descaminhos da modernidade? Os anos 90 dão continuidade ao desejo de alertar e a busca por alternativas: como achar sentido para o absurdo de nossas “vidinhas bem ousadas”? E não será a vez de uma cultura centrada sobre o vegetal após o mineral e o animal com suas desastrosas consequências?

Como definir essa poética *sui generis* do autor? Quais são algumas de suas características possíveis de detectar? Quais os “problemas da poética” de Sony Labou Tansi? Ela é uma “poética Frankenstein”, uma colagem de diversas referências e influências: o teatro clássico francês, mais claramente, Shakespeare, Rimbaud, entre outras. Isso a aproxima do teatro africano de língua francesa posterior e contemporâneo. Sony seguiu a si mesmo e mostrou assim a outros o caminho.

Essa colcha de retalhos formal unida pelos fios da raiva resultou em algumas singularidades no que diz respeito a fábula, personagens e recursos discursivos usados. A fábula é estática, pouco progressiva e resulta muitas vezes em um clímax abrupto, inesperado, que a mantém aberta para novos prolongamentos. Intriga amorosa e política se misturam e influem uma sobre a outra, há como que uma superposição ou parênteses que se abrem e se fecham, como a vida. Com essa fábula, se instaura o lugar do limbo, ou inferno, em que as personagens estão presas. Há pouca escuta e muita fala. Sobre esse lugar da preferência de Sony, pode-se citar *La Vie et demie*: “Não procuremos mais. Nós encontramos: o homem foi criado para inventar o inferno”. Que seja dito ainda mais uma vez, o autor mistura os gêneros: riso e drama, político e sagrado, absurdo, canção. As personagens por sua vez se encontram em um embate: divididas em times, elas boxeiam através das palavras representando o poder e a resistência, a modernidade e a alternativa, o anti-humano e o humano. Daí esse ser um teatro político

de maneira mais ampla e que não fala só de África. Discursivamente o amor flui através de falas feitas de imagens poéticas e aliterações ideais para a oralidade do palco. Faz sentido ainda a ideia do princípio de que os fluidos e o sangue do autor correm em sua escrita.

Correm também o riso, o exagero e o absurdo através das aqui chamadas “sequências rabelaisianas” em busca da palavra certa. Sony era uma espécie de colecionador de palavras em busca das mais insólitas. A profética da raiva se encarna ainda em seus prefácios-manifestos através de uma linguagem imagética e que busca admoestar a modernidade de seu fim e do fim de tudo trazido consigo. O teatro dá fôlego e corpo ao que é pensado nos ensaios, carne a suas ideias. O profeta-poeta anti sistema vê seu teatro como uma forma de participar do debate, longe da influência do cinema americano, um artesanato mundial dos apaixonados, dos enraivados.

Antes de chegar ao fim, caberá ainda falar de algumas dificuldades da pesquisa que podem ser resumidas em dois pontos: a bibliografia e as traduções. Quando se trata da bibliografia do autor ou sobre ele, o acesso a ela não foi tão fácil e se deu progressivamente, passando por Claire Ducournau, pelos ensaios e correspondência, inclusive com a publicação de estudos durante o desenrolar da escrita como o livro de Céline Gahungu ou um número da revista *Études Littéraires Africaines* com artigos dedicados ao teatro de Sony, algo até então inédito. Muitas edições de seus romances e peças estão esgotadas e alguns textos do início da carreira permanecem manuscritos e embora disponíveis para consulta *online*, a decifração desses tomaria um tempo precioso da pesquisa. A consulta desse material fica como possibilidade para futuras investigações. Talvez em consequência disso as análises já feitas sobre os escritos do autor se detêm muito sobre as mesmas obras, sejam as teatrais ou as romanescas, o que ressalta a importância desta pesquisa. Devido a essa concentração é necessário que análises futuras se dediquem a mais obras.

As traduções de trechos selecionados foi outra dificuldade. A edição e formatação dos textos tomou bastante tempo e há além disso questões relacionadas à própria tradução que também o tomam tais como as aliterações, as palavras raras ao gosto de Sony, a escolha dos trechos e sua extensão, por exemplo. Se por vezes as citações podem parecer muito longas (talvez, em especial no que diz respeito aos prefácios), muito acabou sendo deixado de lado também, escolhas que foram

amplamente discutidas no decorrer da escrita da tese. Por outro lado, o trabalho de tradução se mostrou muito útil para a compreensão da poética sonyana apontando novas direções para a pesquisa.

Vislumbram-se vários seguimentos a este trabalho, além dos já citados sobre os manuscritos e a ampliação dos textos a serem analisados e suas respectivas traduções. Um deles pode ser uma investigação mais aprofundada dos diálogos com Bakhtin e Rabelais, como foi feito com os romances do autor mais de uma vez, e com Rimbaud e Tamsi em outra frente. Outro pode envolver a discussão da mistura de gêneros, a propagação de sua mensagem em seus prefácios e o problema da recepção europeia e do enquadramento do autor. É correto tratá-los como paratextos dissociados das obras que introduzem e o que fazer com eles em montagens das peças? Além disso mais pontes com a África são necessárias. A literatura do Congo em ambos os lados do rio é vasta e bastante desconhecida no Brasil. O diálogo está no início. Como na vida, é preciso que um fim seja também um começo...

## REFERÊNCIAS

- AHLUWALIA, Pal. Négritude and Nativism. In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (Org.). *The post-colonial studies reader*. 2 ed. London: Routledge, 2006.
- ASTRUC, Rémi. *Vertiges grotesques: Esthétiques du ‘choc’ comique (roman – théâtre – cinéma)*. Paris: Honoré Champion, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6 ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 7 ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al]. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARONIAN, Jean-Baptiste. *Rimbaud*. Tradução de Joana Canêdo. Porto Alegre: L&PM, 2011. (Biografias; 23)
- BISSI, Nicolas. Moi, Sony et le Rocado: chronique d’un rêve réalisé. In: MARTIN-GRANEL, Nicolas ; PEGHINI, Julie (Org.). *La Chair et l’Idée: Théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- BLIN, Monique. Le théâtre comme une arme. In: MARTIN-GRANEL, Nicolas ; PEGHINI, Julie (Org.). *La Chair et l’Idée: Théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- CHALAYE, Sylvie. *Afrique noire et dramaturgies contemporaines: le Syndrome Frankenstein*. Paris: Éditions Théâtrales, 2004.
- DUCOURNAU, Claire. *La fabrique des classiques africains: Écrivains d’Afrique subsaharienne francophone (1960-2012)*. Paris: CNRS Éditions, 2017.
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. 1 ed. Tradução original Barbara Heliodora; tradução das atualizações José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- GAHUNGU, Céline. *Sony Labou Tansi: Naissance d’un écrivain*. Paris: CNRS Éditions, 2019. (Planète Libre)

LENOIR, Guy. Sony était un ennemi des frontières. In : MARTIN-GRANEL, Nicolas ; PEGHINI, Julie (Org.). *La Chair et l'Idée*: Théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2015.

MAGNIER, Bernard (Org.). *Sony Labou Tansi*: paroles inédites. Condé sur Noireau: Éditions Théâtrales, 2005.

MAGNIER, Bernard. Choisir un verbe qui nomme notre époque... In : TANSI, Sony Labou. *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha*. [S. l]: Lansman Éditeur, 2014. (Théâtre à VIF ; 259)

MARTIN-GRANEL, Nicolas. Saudades: le Brésil de Sony Labou Tansi. *Études littéraires africaines*. [S. l], n. 43, p. 105–131, 2017. Disponible em: <https://doi.org/10.7202/1040920ar>. Acesso em: 2020.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MPASSI, Victor Mbila. Le théâtre reste le moyen le plus rapide de parler aux hommes. In : MARTIN-GRANEL, Nicolas ; PEGHINI, Julie (Org.). *La Chair et l'Idée*: Théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2015.

MURDOCH, H. Adlai. Negritude and postcolonial literature. In: QUAYSON, Ato. (Org.). *The Cambridge History of Postcolonial Literature*. Nova Iorque/Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

NAYAR, Pramod. *Frantz Fanon*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2013. (Routledge Critical Thinkers)

NEVEUX, Olivier. *Théâtres en lutte*: Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui. Paris: La Découverte, 2007.

NSANGATA, Gilbert-Ndungu. Les années d'or du théâtre congolais. In: MARTIN-GRANEL, Nicolas ; PEGHINI, Julie (Org.). *La Chair et l'Idée*: Théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2015.

PLANA, Muriel. *Théâtre et politique*. Paris: Orizons, 2014. v. 1.

PRABHU, Anjali. Fanon, Memmi, Glissant and postcolonial writing. In: QUAYSON, Ato (Org.). *The Cambridge History of Postcolonial Literature*. Nova Iorque/Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. Revisão da tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. 2 ed. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. 1 ed. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017. (Estudos; 348)

SCHURMANS, Fabrice. *O Trágico do Estado pós-colonial: Pius Ngandu Nkashama, Sony Labou Tansi e Pepetela*. 2012. 409 f. Tese (Doutorado em Pós-colonialismo e Cidadania Global) – Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/19132695.pdf>. Acesso em 26 out. 2019.

SCHURMANS, Fabrice. Enjeux de la transformation de Jules César de Shakespeare en palimpseste: Moi, veuve de l'empire. *Études Littéraires Africaines*, [S. l], n. 41, p. 67–79, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1037791ar>. Acesso em: 2020.

TANSI, Sony Labou. *Monologues d'or et noces d'argent pour douze personnages; Le trou*. Lansman, 1998. (Beaumarchais ; 37)

TANSI, Sony Labou. *La Parenthèse de sang; Je soussigné cardiaque*. Paris : Éditions Hatier International, 2002.

TANSI, Sony Labou. *L'atelier de Sony Labou Tansi*. Paris : Revue Noire Éditions, 2005. v. 1.

TANSI, Sony Labou. *Cercueil de luxe; La Peau cassée (Les enfants du champion)*. Condé sur Noireau : Éditions Théâtrales, 2006. (Passages francophones)

TANSI, Sony Labou. *Encre, sueur, salive et sang*. Condé sur Noireau: Éditions du Seuil, 2015a.

TANSI, Sony Labou. *Une chouette petite vie bien osée*. [S. l.] : Lansman Editeur, 2015b. (Théâtre à vif ; 269)

TANSI, Sony Labou. *Antoine m'a vendu son destin*. 2 ed. [S. l.] : Éditions Acoria, 2016.

THÉRÉSINE, Amélie. Sony Labou Tansi, précurseur de nouvelles écritures dramatiques?. *Études littéraires africaines*, [S. l.], n. 41, p. 25–37, 2016. Disponible en : <https://doi.org/10.7202/1037788ar>. Accès en: 2020.

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

TSIBINDA, Marie-Léontine. Un réveil du théâtre congolais. In : MARTIN-GRANEL, Nicolas ; PEGHINI, Julie (Org.). *La Chair et l'Idée: Théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2015.