

REPRESENTAÇÕES DE MULHERES CONGOLESAS NO THÉÂTRE POPULAR E CRIAÇÃO DE CENAS DE CONFLITO*

ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS, BRASIL
ANGELASALGUEIRO@GMAIL.COM

OLGA KAMBILO KOHO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS, BRASIL
OLGALOVEJOY@YAHOO.FR

PRINCESS KAMBILO EKOMBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS, BRASIL
PRINCESSE_KAMBILO@YAHOO.FR

*Este trabalho é desdobramento de pesquisa que conta com apoio do CNPq, da Fapemig e da Capes.

REPRESENTAÇÕES DE MULHERES CONGOLESAS NO THÉÂTRE POPULAR E CRIAÇÃO DE CENAS DE CONFLITO

Resumo: Este artigo tem como principal objetivo destacar e evidenciar algumas opressões de gênero presentes em representações da mulher no "théâtre" popular congolês. Para tanto, analisamos duas cenas polêmicas do théâtre "Elateli ya ba mama" (O vestuário das mulheres), transmitido pela plataforma Youtube e produzido pelo Grupo Topvision. Essa narrativa relata conflitos morais relativos a padrões de comportamento, exposição pública do corpo e desvalorização da mulher, permitindo tanto a reafirmação de normas, quanto seu questionamento.

Palavras-chave: théâtre popular congolês; representações de gênero; preconceito; injustiça social; Youtube.

REPRESENTACIONES DE MUJERES CONGOLEÑAS EN EL THÉÂTRE POPULAR Y CREACIÓN DE ESCENAS DE CONFLICTO

Resumen: Este artículo tiene como principal objetivo destacar y evidenciar algunas opresiones de género presentes en representaciones de la mujer en el "théâtre" popular congoleño. Para ello, analizamos dos escenas polémicas del théâtre "Elateli ya ba mama" (La ropa de las mujeres), transmitido por la plataforma Youtube y producido por el Grupo Topvision. Esta narrativa relata conflictos morales relativos a patrones de comportamiento, exposición pública del cuerpo y desvalorización de la mujer, permitiendo tanto la reafirmación de normas, como su cuestionamiento.

Palabras clave: théâtre popular congoleño; representaciones de género; perjuicio; injusticia social; Youtube.

REPRESENTATIONS OF CONGOLESE WOMEN IN THE THÉÂTRE POPULAR AND CREATION OF SCENES OF CONFLICT

Abstract: This article aims to highlight some oppressions of gender present in woman representations in the popular Congolese "théâtre". We therefore analyzed two controversial scenes of the "théâtre" "Elateli ya ba mama" (The women's clothing), broadcasted by the Youtube platform and produced by the Topvision Group. This narrative reports moral conflicts related to behavior patterns, public exposure of the body and devaluation of women, allowing both reassertion of norms and their questioning.

Keywords: popular Congolese théâtre; gender representations; preconception; social injustice; YouTube.

1 INTRODUÇÃO

Na República Democrática do Congo (R.D.C.) as produções culturais e midiáticas geralmente elaboram e difundem representações destinadas a controlar os corpos, comportamentos e desejos das mulheres. Nos interessa mais de perto o *théâtre* popular feito para a televisão e para os meios digitais online. Na República Democrática do Congo (R.D.C.) existem dois tipos de “*théâtre*” exibidos à distância, de forma mediada: o convencional (veiculado pela televisão) e o popular (veiculado pela internet e principalmente por canais do Youtube). Uma outra diferença entre os dois é que o *théâtre* convencional é feito em francês (língua oficial do país) e o popular em língua nacional, o Lingala¹.

De 2010 até 2014, devido ao sucesso do *théâtre* na televisão e ao aumento do acesso à internet no Congo, alguns grupos tiveram a iniciativa de postar suas produções na internet para poder alcançar outros públicos (sobretudo os congolese residentes no exterior). Mas como o *théâtre* veiculado online é feito em Lingala - que é uma das línguas mais faladas na R.D.C., o sucesso não conseguiu alcançar outros continentes, devido sobretudo ao fato de as produções não serem traduzidas nem legendadas em outros idiomas mais conhecidos no mundo (M'BEMBA-NDOUMBA, 2009).

A R.D.C. ainda está no processo de desenvolvimento de suas práticas institucionais e cívicas. Sendo assim, há um longo caminho a ser percorrido, sobretudo no que se relaciona à justiça social e à igualdade de gênero. Do ponto de vista social, a mulher ainda é marginalizada tanto no lar (ambiente familiar), quanto na sociedade. Contudo, o *théâtre* vem se configurando não só como um meio de comunicação de massa e de construção uma identidade cultural, mas sobretudo de luta contra a violência e o preconceito. Como afirma Séguin (2017), o *théâtre*, ao abordar temas que tentam quebrar o estereótipo da posição da mulher na sociedade, constitui-se como uma voz e uma possibilidade de resistência para as mulheres congolese. Assim, essa pesquisa se justifica academicamente e socialmente por sua relevância no contexto de emancipação e auto-valorização da mulher negra em países africanos que lutam por práticas políticas e relações sociais mais democráticas e justas. Pretendemos, portanto, buscar respostas à seguinte questão:

1 O lingala é uma língua nacional que não tem uma origem certa. Ela é falada na República Democrática do Congo, Congo- Brazzaville, Angola e uma parte da República Centrafricana.

como os aspectos comportamentais e valorativos presentes no *théâtre* congolês podem possibilitar, ao mesmo tempo, o aprofundamento de desigualdades de gênero e oportunidades de resistência associadas à construção de identidades e à cidadania?

Nosso argumento parte da constatação, segundo Séguin (2017), de que a produção recente do *théâtre* popular congolês vive uma fase em que se pode notar uma quebra no sexismo. A mulher já tem lugar de fala e uma visibilidade maior como artista. Contudo, pelo fato de o Congo ainda estar sob uma forte influência machista, a representação da mulher continua ser associada à da dona de casa, obediente ao marido e cuidadora das crianças e idosos.

A fim de evidenciar os elementos institucionais e políticos que, na cultura congoleza, entram em tencionamento de maneira a propiciar ou não mudanças nos estereótipos, costumes e valores que delimitam e configuram as representações femininas no *théâtre* e que afetam a vida da mulher na R. D. C., elaboramos um percurso metodológico qualitativo baseado na identificação e análise do que estamos chamando de cenas de conflito. De modo mais específico, fizemos a análise de duas cenas polêmicas do *théâtre* “*Elateli ya ba mama*” (O vestuário das mulheres), por nós identificado como uma das emissões que, em 2018, gerou mais reações e discussões junto ao público que se manifesta nas redes sociais. Transmitido pela plataforma Youtube e produzido pelo Grupo Topvision, esta narrativa relata as realidades sociais que as mulheres congolezas enfrentam antes do casamento e durante suas experiências como esposas. Uma cena de conflito pode ser descrita, de forma geral, como a performance que se instaura quando atores sociais tornam visíveis, audíveis e enunciáveis as desigualdades e injustiças que desenham o pano de fundo sobre o qual suas relações se estabelecem (RANCIÈRE, 2010). O filósofo francês Jacques Rancière afirma que, na análise de uma cena de conflito, não se empreende uma busca pelo que seria uma “representação adequada” de papéis e atores, mas sim pela construção de questionamentos acerca das dimensões ideológicas que sustentam os roteiros e os gestos políticos das performances.

Nossa aposta é a de que o *théâtre* pode promover a construção de cenas de conflito no entrelaçamento entre imagens e conversações entre as personagens, contribuindo para a criação de situações aptas a modificar nosso olhar e nossas atitudes com relação a uma ordem dominante que apaga conflitos, diferenças e resistências. A análise de cenas de conflito nos

possibilitará identificar as operações que constituem regimes de visibilidade capazes de regular e constranger o “aparecer” das mulheres como sujeitos políticos.

2 SER MULHER NO CONGO

É difícil dentro dos países africanos as mulheres terem voz. Na R.D.C., devido aos avanços na sociedade mundial, elas estão tentando conquistar um lugar de fala na sociedade, mas não está sendo fácil visto que o país tem uma influência masculina muito forte (KIGOMA, 2010). Desde o nascimento de uma mulher, a sociedade já a prepara, inclusive legalmente, para ser uma mulher no casamento, ser totalmente submissa a seu marido, aprendendo a respeitar e cuidar da família. Está escrito, no artigo 444 do Código da Família da R.D.C., que: "O marido é o chefe da família, ele deve proteger sua esposa, a esposa deve obedecer a seu marido". Assim, na prática cultural congoleza, há o entendimento moral compartilhado de que o homem deve apreciar a sua liberdade sexual, enquanto a mulher deve jurar fidelidade a seu marido. A lei confere liberdade ao homem para trair a sua mulher, desde que faça isso “somente fora de casa”. Como está registrado no artigo 467 do Código da Família, o adultério não tem o mesmo significado para homem e mulher, a lei pune o homem adúltero “somente se seu ato puder ser ofensivo para sua esposa” (exemplo: dormir com outra mulher no leito conjugal). Mas a mesma lei pune uma mulher casada que tenha tido relações sexuais com “alguém que não seja seu cônjuge, independentemente das circunstâncias.” (KIBANGALA, 2011; NGEMBA, 2013).

No contexto da família, a gestão diária, o cuidado e a supervisão devida às crianças, as tarefas do lar ficam sob a responsabilidade da mulher. Cabe a ela organizar-se entre a família e as obrigações profissionais. Sem mencionar que continua a ser importante obter o consentimento do marido para o exercício de uma atividade econômica. E o que dizer da obrigação das mulheres de seguir o marido, onde ele decide estabelecer a família? Essa obrigação pode pesar na carreira de sua esposa, se ela trabalha. Caso contrário, mesmo que algumas mulheres congolezas tenham conseguido fazer boas carreiras, a maioria delas, casadas ou solteiras, têm uma dificuldade geral maior em ter acesso ao emprego, de progredir em sua profissão e sofrem discriminação salarial, apesar

do que prevê o Código do Trabalho fornece (MALU MUSWAMBA, 2006, p.56).

A subalternidade da mulher está enraizada na cultura congoleza e, segundo Vansina (1986, p.93), no Congo ou na África em geral a cultura e seus valores são muito importantes para o povo, pois “contém representações coletivas que, na maioria das vezes, são inconscientes, porque internalizadas para se tornar quadros de pensamento, modelos que moldam todos os discursos”. É importante destacar que as questões de caráter cultural que atravessam o cotidiano e a cultura congoleza estão sendo muito relevantes para a realização das produções do *théâtre*, por trazerem elementos muito caros ao povo e sua construção identitária (SÉGUIN, 2017). Entretanto, M'bemba-Ndoumba (2009) relata ter observado, durante as exposições do *théâtre* ou mesmo através das narrativas encenadas, um uso instrumental da ficção para o controle do comportamento da população congoleza. Nesse sentido, mensagens propagandistas, informativas e educativas - destinadas a pretensamente levar a conhecimento público alguns fatos ignorados na comunidade para eventual esclarecimento – são construídas como “moral da história” nas intrigas do *théâtre*. É complicado perceber como uma iniciativa clara de disciplinamento coletivo é constantemente considerada como ação “muito valiosa” pela comunidade.

Segundo Musengeshi (2003), o *théâtre* apresenta funções paradoxais e que raramente se separam: ao mesmo tempo em que pretende gerenciar comportamentos e valores coletivos (sob o rótulo de entretenimento “educativo”), oferece narrativas que podem ter um potencial emancipador e questionador de problemas diversos. Como veremos nas análises, ao abordar temas considerados como tabu, proibidos em conversas no âmbito familiar, o *théâtre* pode assumir tanto um papel de um “educador massivo” (em um sentido muito próximo à docilização dos corpos mencionada por Foucault²), quanto o de espaço político de questionamento de opressões e

2 Foucault, sobretudo no texto “Omnes et Singulatim” (1981), mostra interesse em descobrir as racionalidades do governo quando forja uma polícia, ou seja, “uma arte de governar e um método para analisar uma população vivendo em um território” ([1981], 2003, p.384). A biopolítica, assim como a polícia, zela pela vida da população: pelas taxas de mortalidade e fecundidade, pelo controle de epidemias e da superpopulação, por sua organização territorial. A vida da população, a vida em sociedade dos indivíduos vivos, é o objeto da biopolítica, que “deve manter as pessoas felizes – a felicidade sendo compreendida como uma sobrevivência, a vida e uma vida melhorada” (idem, p.383), afim de reforçar

desigualdades.

O estudo feito por Kibangala, “*Rd congo: 2e pays le plus dangereux pour les femmes?*”³, publicado em 2011, aponta que mais de quatrocentas e vinte mil mulheres foram abusadas entre 2006 e 2007 na R.D.C, o que resulta em uma média de mais de mil cento e cinquenta e dois estupros por dia. O estudo também mostra que, no ano de 2009, há registros de que mais de 8.000 mulheres foram estupradas na R.D.C., afirmando a violência sexual como um ato institucionalizado no país.

Se as mulheres continuam sofrendo violência sexual, não é porque a lei não é capaz de protegê-las, mas porque é insuficientemente aplicada (...). No Congo, as mulheres ainda não estão seguras sob o próprio teto, em sua própria cama, quando a noite chega. (KIBANGALA, 2011, online).

Hoje na R.D.C bater em uma mulher é considerado um ato “normal” e nenhuma instituição ou lei repreende essa prática.⁴ Por causa disso, existem vários casos no país de mortes de mulheres por ocorridas por agressões e ataques feitos por homens (ALELUIA e MATTOS, 2017). Kigoma (2010) explica que a razão que geralmente faz com que a mulher ainda permaneça no casamento e ao lado de um marido agressor, não se resume à tentativa de escapar da pobreza. Há também uma pressão familiar que reforça um entendimento velado de que um marido tem todo o direito de agredir fisicamente sua esposa e que isso não deveria ser motivo para terminar um casamento. Além disso, contribuem para o sentimento de inferioridade da mulher tanto a pobreza do país, quanto um status social negativo deixado

também a potência do Estado.

3 “Rd congo: o segundo país mais perigoso para as mulheres” (tradução nossa). Ver: <<http://desgrandslacs.blogs.france24.com/article/2011/06/19/rd-congo-2e-pays-le-plus-dangereux-pour-les-femmes-0.html>>, acesso em 24/10/2018.

4 Mukendi (2011, p.60) conta que algumas mulheres falam que elas mesmas causam essa violências contra elas: “dizem que, por amor, deixam os seus maridos baterem nelas para mostrar para os vizinhos que elas são amadas”. Esse autor fez uma sondagem que estimava verificar porque a maioria das esposos batem em suas mulheres, descobrindo que os seguintes motivos eram apontados: “queimar a comida 28,2%; argumentar com o marido 47,1%; sair sem avisar 53,3%; recusar ter relação sexual 38,2%”. Ele ainda confirma que, “em 47 % de casais, os homens não gostam de ser contraditos por suas mulheres, pois elas têm que se submeter a eles”.

pela separação.

A pobreza faz com que alguns pais considerem suas filhas como “salvadoras” de sua situação de penúria, ou seja, como aquelas que vão trazer riqueza para a família por causa do casamento e do dote fornecido pelo noivo (MUKENDI, 2011). Além disso, o casamento traz segurança e estabilidade, pois o homem é considerado como o “porto seguro” da família. Mas esse status vem acompanhado de uma desigual e cruel divisão de posições: o homem tem direito de estudar e a mulher não. Mesmo depois do casamento, seu aprisionamento tende a aumentar, porque, como mencionamos, algumas leis do país conferem ao homem pleno direito sobre a mulher. É por isso que vários autores (FRÈRE, 2008; KIGOMA, 2010; GHORBANI, 2015) qualificam a R.D.C. como “*royaume de machos*” (reino dos machos)⁵.

Malu Malu afirma que “a igualdade entre mulheres e homens está longe de ser alcançada. Anteriormente sujeita à autoridade do marido do grupo, mas ao mesmo tempo respeitada, notavelmente pelo número de seus filhos, a mulher de hoje perdeu alguns de seus poderes e de seus papéis, sem ter adquirido um lugar valioso e um status na sociedade moderna” (2008, p.45). Ao mesmo tempo que a sociedade e as instituições acusam a mulher congoleza de ser incapaz para a condução da governança política e normativa, esperam que essa mesma mulher procure obter comida para a sobrevivência da família, indo trabalhar nos campos agrícolas e/ou fazer compras nos mercados. Esperam também que cuidem dos filhos, do marido, dos pais, familiares doentes e da casa, mas ninguém preocupa-se com a saúde física e mental das mulheres na R.D.C. Diante da pobreza no país, as mulheres congolezas têm que garantir por si mesmas a sua própria educação (NGEMBE, 2013; GHORBANI, 2015).

Como destaca Malu Muswamba (2005, 2006), a imagem da mulher na cultura congoleza está intimamente ligada à representação da mãe e da esposa. O cuidado com as tarefas do lar, com as crianças e a manutenção da vida doméstica, por mais importante e respeitável que seja, não condensam as aspirações e desejos das mulheres, que almejam construir uma identidade diferente daquela que lhes foi socialmente imposta. A preponderância do casamento e da maternidade na experiência das mulheres congolezas dificultam seu acesso à trajetória escolar e à formação profissional,

5 O Artigo 353 do Código de Família prevê: "Sob a direção do marido, os cônjuges concordam, no interesse do lar, em assegurar a direção moral e material do último" (Tradução nossa),

além de afastá-las da participação política na esfera pública de debates e decisões coletivas. A pesquisadora chama ainda atenção para as assimetrias presentes no contexto doméstico e no mercado de trabalho, espaços ainda fortemente marcados pela deslegitimação da contribuição feminina e pelo patriarcado. Ela ainda reforça o entendimento da mulher congoleza como reprodutora, mãe, cuidadora e dona de casa, sobrecarregada com as responsabilidades das tarefas domésticas em uma divisão sexual e social do trabalho injusta. Aliada a isso, a falta de controle e de independência da mulher sobre o curso do tempo de sua vida dificulta a construção de sua emancipação e da autonomia sobre si mesma, sobre sua história.

Ainda nesse sentido, no âmbito da sociedade congoleza atual, várias mulheres são exploradas no círculo familiar ou na vida social e institucional, uma vez que o trabalho que realizam não é reconhecido ou valorizado de forma digna. A pobreza, as dificuldades políticas e os conflitos armados tendem a conduzir a uma precarização do trabalho e a vulnerabilidades muito complexas: o analfabetismo, o aumento da exploração sexual, a dificuldade de escolarização e a predominância de um quadro simbólico que privilegia os direitos dos homens sobre o das mulheres são, ao lado de certos temores, alguns dos fortes obstáculos à construção da autonomia feminina.

Os temores sobre o trabalho das mulheres no Congo baseiam-se nos seguintes pontos: 1. o risco de as mulheres negligenciarem o marido e o(s) filho(s), seja por causa do excesso de trabalho ou simplesmente por causa de carreirismo; 2. a obrigação de viajar, por vezes, para longe da casa da família, o que tem sido difícil para os congolezes aceitarem; 3. o risco de vadiagem sexual devido à possibilidade de conhecer outros homens e, em um registro mais sinistro, o risco de assédio sexual de um colega ou superior; 4. a possível insubordinação de uma mulher que ganha seu próprio dinheiro, especialmente se essa renda for maior que a do marido. Este último ponto provavelmente ilustra melhor do que qualquer outro a capacidade do trabalho, mesmo o mais modesto, para iniciar um processo de autonomização das mulheres congolezas” (MALU MUSWAMBA, 2006, p.58)

Mesmo se hoje em dia as mulheres estão se levantando e ocupando espaço em vários domínios no país, ainda tem lugares em que elas não conseguem

aparecer enquanto cidadãs portadoras de direitos, como por exemplo na mídia, no cinema, em cargos de chefia do mercado de trabalho, etc. (FRÈRE, 2008; MALU MALU, 2008). É muito raro ver uma mulher em postos de responsabilidade nas empresas, quer seja pública ou privada. Para tanto, ela ainda precisa se curvar ao desejo do marido, uma vez que a mulher tem sua importância afirmada unicamente no casamento. Entretanto, hoje em dia é possível perceber, segundo Ghorbani (2015), um aumento na taxa elevada de mulheres que frequentam escola (algo que tende a desafiar o fato de que ainda existem 8 mulheres que não possuem acesso ao estudo para cada 10 homens).

Tais apontamentos nos remetem à questão das interseccionalidades e ao fato de que a multiplicidade de vivências das mulheres congoleesas não pode assumir uma dimensão universal, uma vez que cada forma de vida é perpassada diferentemente por forças de opressão e desigualdade. Ribeiro (2018) aponta que sexualidade, raça, gênero e classe são elementos da estrutura social que emergem como “dispositivos” e arranjos nos quais desigualdades e resistências estão implicadas. As interseccionalidades resultantes desses arranjos podem nos revelar as particularidades das experiências de injustiça, assim como aspectos de sua coletivização. Nesse sentido, “pensar um sujeito na interseção de raça, gênero e classe é construir novos lugares de fala com o objetivo de permitir visibilidade a alguém que está oculto dentro de uma normatização hegemônica” (2018, p.43). É importante dizer que o lugar de fala não se confunde com uma posição identitária, mas refere-se às condições sociais que permitem ou não o acesso a lugares de cidadania. Olhar para as interseccionalidades que configuram um lugar de fala é destacar as múltiplas condições que geram desigualdades e hierarquias que localizam socialmente sujeitos e grupos vulneráveis.

A nosso ver, a forma como o *théâtre* popular escolhe abordar as relações de gênero, raça e classe revela que embora a maioria das pessoas ainda acredite desrespeita fortemente a mulher congoleesa, influenciando a persistência de valores morais ligados a uma sociedade machista. Nos interessa explorar algumas representações da mulher no *théâtre* popular de modo a verificar como a produção de tematizações e discussões acerca da situação da mulher no Congo pode vir a fazer diferença no processo reflexivo de crítica aos estereótipos que tendem a desvalorizá-las e desrespeitá-las, ferindo sua dignidade e autonomia.

A seguir, veremos como se desenha o *théâtre* na R.D.C. e como sua

vertente popular se apresenta hoje como espaço de produção de gestos políticos de resistência e questionamento de opressões (ainda que tal questionamento apareça nas brechas das reiteraões de normas estigmatizantes).

3 O THÉÂTRE POPULAR NA R.D.C.: ENTRE A REPRODUÇÃO DA NORMA E A SUA SUBVERSÃO

É possível afirmar que o *théâtre* na República Democrática do Congo (R.D.C.), seria entendido, na perspectiva de Kihindou e Ramata (2009), como uma representação de histórias por atores em diversos cenários montados, veiculados e transmitidos periodicamente nas redes nacionais e públicas da televisão (e atualmente por canais do Youtube). Uma peça é recortada geralmente em capítulos de 13 episódios, com duração média de uma hora sem que um seja necessariamente continuação do anterior.

De acordo com Yoka (2014), M'bemba-Ndoumba (2009), Kigoma (2010) e Séguin (2017), o *théâtre* é hoje regulamentado pelo Ministério da Arte e da Cultura, principalmente pelo Departamento da Cultura.⁶ Mas as dificuldades financeiras para apoiar as realizações são inúmeras: os vários grupos de teatro criados entre os anos 1990 e 2000 sofreram as consequências da guerra civil que aconteceu 2015. Com esse conflito e seus desdobramento, o governo perdeu grande parte de suas reservas financeiras e não podia mais patrocinar os grupos. Este fato impulsionou a maior parte dos grupos a postar capítulos de seus espetáculos na internet, na esperança de poder ganhar dinheiro (KIHINDOU e RAMATA, 2009).

Julien Mbwangi (2015) afirma que o *théâtre* cria suas narrativas a partir da vida cotidiana das pessoas e tem duas facetas principais: pode funcionar como “educador das massas” (sabemos que existe aqui uma dimensão forte de controle ideológico de comportamentos e modos de ser) e, ao mesmo tempo, pode incomodar a vida social, ou seja, lançar problemas e indagações para que as pessoas olhem suas realidades com outros olhos e problematizem com mais frequência aquilo que consideram como naturalizado e imutável. Com isso, enfatizamos que o papel crítico e reflexivo do *théâtre*

6 É importante enfatizar que na R.D.C. a televisão tem papel central na produção cultural do país: existem mais de 82 canais e, só na capital Kinshasa, existem 51 canais, como mostra o estudo feita por Frère (2008). Essa autora explica que a maior concentração de audiência da TV acontece à noite, no horário da programação voltada para a diversão e entretenimento e, é justamente nessa hora que o governo aproveita para poder inserir suas propagandas políticas e campanhas informativas.

tem enorme relevância na vida cotidiana do povo africano e influencia não só comportamentos como também padrões morais de julgamento e avaliação dos outros e de suas ações.

No mês de setembro de 2018, por exemplo, começou uma grande discussão na R.D.C. sobre o fenômeno conhecido como “Ujana”, que são meninas de 15 e 18 anos que andam metade nuas à luz do dia. O debate foi gerado por aqueles que entendem que o *théâtre* popular deveria ter condições de educar a massa e proibir roupas que mostrassem a barriga e o tornozelo do corpo das mulheres congoleesas. Alguns grupos de *théâtre*, principalmente o grupo “Top vision”, que escolhemos como representativo do *théâtre* popular e a partir do qual elaboramos as análises de nossa pesquisa, fizeram algumas narrativas para incentivar a população proibir roupa inadequada. O *théâtre* “*Elateli ya ba maman*” (O vestuário das mulheres), fonte do material empírico de nosso trabalho, foi criado e dirigido por Yves Lubamba para poder mostrar como mulheres africanas devem se portar e se vestir de acordo com um código amplamente aprovado pelos homens de nossa sociedade.

Para Nkulu (2003), o *théâtre* popular ajuda a população congoleesa a superar a violência, o traumatismo da guerra e outros problemas que o país enfrenta pelo simples fato de que esse gênero narrativo se adaptou, passou por muitas tempestades, enfrentou problemas sociopolíticos e todas as censuras feita por um governo majoritariamente masculino, machista e paternalista. Algumas vezes, certos grupos de *théâtre*, como “Simba”, criavam enredos sobre políticas e sobre mudanças de comportamento das mulheres, mostrando a elas como serem independentes, mas o governo censurava as cenas polêmicas de conflito para não influenciar o comportamento e a autonomia das mulheres congoleesas. Ainda que exista uma lei de liberdade de expressão, o congolês não tem essa liberdade à sua disposição, porque é o governo que diz se ele pode ou não falar, como falar e onde falar.

Nesse contexto, o grupo Top Vision de *théâtre* popular foi criado em 2008 pelo diretor Yves Lubamba. Ele é composto em sua maioria de mulheres (cerca de trinta atrizes) e é voltado para a produção de episódios que são exibidos na internet abordando principalmente as desigualdades de gênero e as práticas religiosas. Produzido pelo grupo Top Vision, o *théâtre* *Elateli ya ba maman* (O vestuário das mulheres), escolhido como objeto de nossa pesquisa, relata, de modo geral, as realidades sociais que as mulheres congoleesas enfrentam antes do casamento e durante a vida conjugal. Suas cenas apontam questões morais sobre como uma mulher deve se compor-

tar antes do casamento para serem capazes de conseguir um marido e como devem proceder para mantê-lo. Nas cenas escolhidas para análise, veremos como são elencadas as ordens e diretrizes acerca de como uma mulher tem que se vestir antes do casamento e estando já casada, pois, segundo a abordagem da trama, o modo de vestir de uma mulher reflete em como ela é percebida e no entendimento de como merece ser tratada.

4 PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO

De modo a evidenciarmos como as imagens e diálogos definem estratégias de moralização das ações e comportamentos femininos, optamos por realizar a construção das análises enfatizando a forma como as imagens e diálogos em duas cenas específicas (que nos chamaram a atenção pelo grau de opressão feminina e que geraram a maior quantidade de comentários no Youtube) apresentam as tensões e desigualdades que interferem na emancipação e na autonomia das mulheres congoleesas atualmente. Para tanto, consideramos também as dimensões interseccionadas de gênero, classe e raça, além de elementos sociais, culturais, econômicos e políticos que interferem na construção da mulher congoleesa como cidadã autônoma, digna de respeito, reconhecimento e valorização.

Malu Muswamba (2006) entende que a autonomia é um processo relacional que precisa de um investimento constante e cotidiano das mulheres, não só para se emanciparem das tarefas que as mantêm presas ao casamento e às tarefas do lar, mas para terem à sua disposição condições de fazerem escolhas e planejarem, sem a violência da opressão e da imposição, a manutenção do funcionamento de seu lar, para assegurarem alimentos aos filhos, conseguindo executar as tarefas e cuidados mais prosaicos. A relação entre trabalho e autonomia é fundamental para o empoderamento das mulheres congoleesas:

No âmbito de sua atividade econômica, as mulheres adquirem ou descobrem habilidades que não suspeitavam ter, adquirem autoconfiança e, ao fazê-lo, transformam seu modo de ser e também as relações familiares. Não é incomum que as mulheres apreciem a autoconfiança e liberdade de movimento que podem vir com o trabalho, ainda que seja penoso e rotineiro, trazendo apenas o suficiente para sobreviver. Sem mencionar o fato de que o trabalho, assim como a vida associativa, permite construir relacionamentos,

criar grupos de interesse, etc. Torna-se então possível ajudar-se mutuamente, aprender de forma cooperativa a prática da profissão. Agrupadas em associações profissionais, as mulheres também podem ganhar certo peso na sociedade e nas instituições. (MALU MUSWAMBA, 2006, p.98)

Estamos aqui lidando com múltiplas variáveis sociais, de gênero, classe, raça e vínculos de pertencimento que marcam a construção de narrativas de vida tanto na vida cotidiana quanto na ficção. Se as mulheres da R.D.C., em seu processo de elaboração autonômica, são resultado de uma multiplicidade de experiências regionais, geracionais, bem como de raça, gênero, classe, religião, diversidade sexual etc., interseccionáveis e com forças simultâneas, suas trajetórias singulares e coletivas implicam diversas lutas contra processos de exclusão e discriminação provenientes desses diversos marcadores (BIROLI; MIGUEL, 2013).

De modo breve, a interseccionalidade pode ser definida como uma perspectiva transdisciplinar que lança um olhar integrado sobre as identidades e desigualdades sociais: em vez de hierarquizar grandes categorias (como raça, gênero, classe etc.) – e de uma simples adição de opressões que se sobrepõem –, trabalha com a produção e reprodução de desigualdades através da interação de múltiplos sistemas de opressão. Isso faz com que observemos e reconheçamos as diferenças entre as mulheres a partir da complexidade de suas experiências e lugares de fala.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Para Crenshaw, “as experiências específicas de mulheres de grupos étnicos ou raciais definidos são muitas vezes obscurecidas dentro de catego-

rias mais amplas de raça e gênero” (2002, p. 174), mas que não se limitam a essas grandes categorias. Seria então preciso pensar em como as relações sociais, que atuam e reconfiguram práticas sociais, produzem categorias de gênero, classe e raça, assim como limitam e alimentam opressões e resistências individuais e coletivas. Não há, assim, uma hierarquização das fontes e formas de opressão, mas uma teia complexa de diferenças em intersecção e que, em seu movimento constante, contextualizam e localizam as mulheres congolezas em “lugares de fala” (RIBEIRO, 2018) constituídos pelo gênero e pela sexualidade, e também por questões raciais, socioeconômicas, geográficas, religiosas e políticas.

Diante desse breve quadro, construímos um percurso metodológico articulado em dois eixos. O primeiro visou mostrar o contexto sociocultural e histórico no qual as mulheres lutam por sua autonomia na sociedade congoleza atual. Apresentamos as vulnerabilidades, as diferenças e interseccionalidades nas experiências das mulheres, os preconceitos, assimetrias e desigualdades, tais como podem ser apreendidas sobretudo nas produções culturais associadas ao *théâtre*. O segundo eixo visa produzir uma análise de trechos narrativos de uma produção específica do *théâtre* congolais: *Elateli ya ba maman*. Foram feitas descrições das imagens, entrelaçadas à discussão das conversações e diálogos nos quais personagens femininas entram em atrito com homens em contextos geralmente familiares. Nesse eixo utilizamos a noção de cena de conflito, tal como apresentada a seguir a partir do pensamento de Jacques Rancière.

Cenas de conflito no théâtre congolais

Buscamos compreender como relações sociais que implicam gênero, autonomia e desigualdades são figuradas no *théâtre* congolais a partir da seleção de alguns trechos narrativos nos quais essas relações configuram, a nosso ver, cenas de conflito. Partimos do pressuposto de que essas cenas são delineadas a partir de um entrelaçamento dinâmico entre imagens e conversações que, juntas, elaboram uma forma crítica de engajamento e posicionamento do espectador diante das disputas e dissensos ali encenados. A potência política presente nesse entrelaçamento está no fato de ele nos colocar em contato com as diferenças a partir do questionamento de representações estigmatizantes que tendem a reproduzir consensos e padrões naturalizados de julgamento.

Uma cena de conflito pode ser definida, a partir das considerações fei-

tas por Jacques Rancière (2000) em entrevista concedida a Davide Panagia, como a criação de uma enunciação que vai além dos lugares e tempos fixados pela ordem consensual dominante. Dito de outro modo, em uma cena de conflito é possível perceber como, na reiteração de normas e códigos de controle e conduta, é possível ver nascer a emergência da voz dos sujeitos injustiçados e do processo de questionamento de uma identidade social a eles imposta. Ir além dos papéis sociais e *scripts* previamente definidos delineia um conflito que pode promover oportunidades de “inventar a cena na qual palavras ditas se tornam audíveis, objetos se tornam visíveis e indivíduos podem ser reconhecidos” (RANCIÈRE, 2010, p.124). Como assinala Rancière (2010, p.125), “certos sujeitos que não são considerados criam uma cena polêmica comum onde colocam em discussão o status objetivo do que é dado e impõem um exame e discussão dessas coisas que não eram visíveis ou consideradas anteriormente”.

Assim, enfatizamos o quanto a noção de cena de conflito está vinculada ao trabalho criativo e resistente da narrativa ficcional, pois ela promove uma multiplicidade de formas de experimentação que muitas vezes destoam das nossas e, por isso mesmo, nos permitem pensar, dizer o mundo e a refletir sobre ele de uma outra maneira.

A potência política da narrativa ficcional não está especificamente em seus conteúdos e nem se concretiza como uma instrução para olhar para o mundo e transformá-lo através da tomada de consciência de formas opressoras. A ficção não é um guia para a ação política e nem um instrumento de conscientização massiva que busca esclarecer as causas e efeitos das injustiças (MARQUES, 2007). Não existem fórmulas que prescrevem como a ficção deve orientar os sujeitos em suas ações e interpretações. Não se pode crer que a enunciação de uma narrativa ficcional seja reduzida a um roteiro previamente estabelecido de leitura, interpretação e posicionamento diante das imagens.

Rancière (2012) afirma que a contribuição política das narrativas ficcionais não está necessariamente no conteúdo representativo por elas expresso, nem na utilização da representação para corrigir costumes, valores e ações, mas na figuração: ou seja, no modo como a intriga confere liberdade a atores e espectadores de indagarem e questionarem as incoerências das representações. O modo como a ficção atua na produção de resistências e questionamentos, para ele, implica em uma forma de compor as imagens (entrelaçadas com discursos, textos e palavras) que perturbem o modo

como usualmente as representações tendem a entregar, ao mesmo tempo, os conflitos e suas soluções pacíficas.

A nosso ver, as operações que configuram uma narrativa ficcional cênica podem desvelar potências, reconfigurar regimes de visibilidade e questionar ordens discursivas opressoras. Isso requer que investiguemos como as enunciações criadas no *théâtre* produzem, a partir de seus próprios meios expressivos, uma recombinação entre imagens e conversações (que dialoga sempre com o contexto histórico e sociocultural) capaz de desestabilizar as evidências dos registros discursivos dominantes.

Certamente, esse gesto político de questionamento presente no *théâtre* não se encontra somente na ação de fazer denúncias, de solicitar do espectador solidariedade ou identificação com as personagens retratadas. Para além disso, ele estaria na possibilidade de desconstruir imagens pejorativas, recriando, pelo debate e pela interação inusitada, vozes e rostos, ressaltando nuances e facetas até então desconsideradas, possibilitando com isso, um processo de repúdio às identidades sociais impostas (RANCIÈRE, 2012). Isso, por sua vez, abrange um questionamento da naturalidade com que aos sujeitos é atribuído um lugar, e uma abertura de um espaço no qual se inscrevam em cenas enunciativas por meio do discurso, da argumentação e da experiência.

Uma metodologia para a análise das cenas de conflito

Após assistir várias vezes ao *théâtre* “*Elateli ya ba maman*”, selecionamos duas cenas que foram por nós consideradas como cenas de conflito em torno de como homens e mulheres percebem o corpo feminino e avaliam o comportamento da mulher em espaços públicos e privados. As duas cenas se referem à temática do vestuário e se estruturam em torno de diálogos que colocam em questão os valores e preceitos culturais partilhados pelo senso comum. Realizamos uma descrição das imagens nas quais as personagens femininas estão em atrito com homens em contextos geralmente familiares, entrelaçando essas imagens com os diálogos que alinhavam a *mise-en-scène* das personagens. Neste aspecto, analisaremos como a relação do poder se exerce em relação ao cotidiano das pessoas, modos com que o poder penetra no próprio corpo do seus sujeitos e suas formas de vida.

Partimos do pressuposto de que, no *théâtre*, alguns arranjos e operações narrativas nos oferecem pistas para identificar potenciais cenas de conflito: a) o desempenho dos atores e o modo como performam o roteiro e

o texto mas, ao mesmo tempo, trazendo inventividade e o inusitado no momento da gravação; b) o modo como a cena é feita (elementos narrativos, estéticos, estilísticos e discursivos); c) o modo como a narrativa ficcional reconfigura regimes de visibilidade e rompe com naturalizações e ordens discursivas dominantes.

A extensão das conversações entre as personagens e o modo como os conflitos dialogados preponderam sobre os cenários (mas com ele criam interfaces a todo instante), promove deslocamentos, oferece um suplemento de tempo para que o espectador interpele a narrativa, para que se distancie um pouco dela e para que formule um ponto de vista e um posicionamento que não se restringe a reafirmar um “modo consensual de leitura”, mas que têm condições de reenquadrar a cena, de ir além de causalidades e de redefinir alguns padrões de julgamento e reconhecimento que imperam nas representações (RANCIÈRE, 2010).

Ao apontar para regimes de visibilidade sob os quais as imagens são produzidas e através dos quais os sujeitos e corpos presentes na imagem têm seu modo de aparecer influenciado por constrangimentos próprios de um regime discursivo que as antecede, Rancière deixa claro que uma investigação acerca do potencial de resistência presente nas imagens deve procurar observar o modo como as imagens se oferecem ao espectador como imagens pensativas: ou seja, solicitando uma interpretação que destoe do consenso e de uma única possibilidade de produção de sentido. Essa subversão implica o reenquadramento do senso comum, uma confrontação entre sentidos comuns opostos ou modos opostos de enquadrar o que é comum. Trata-se de ver como as imagens e os diálogos nos convocam a questionar a identidade social imposta às mulheres congoleesas e suas formas de resistência para a construção da autonomia.

Nesse sentido, Deleuze (2010) considera que, no teatro, as ações, gestos, atitudes, e variações da língua podem ser combinadas de modo a não reproduzir de maneira automática as estruturas sígnicas que preservam as hierarquias. Para ele, apenas representar conflitos já mapeados não implica necessariamente transformações. Uma vez que a maioria dos conflitos de gênero, por exemplo, já estão codificados e normalizados, é preciso escapar das representações que apenas afirmam padrões de dominação que distribuem papéis já codificados entre atores sociais reconhecidos amplamente como fortes e fracos. “A representação quer apenas que os conflitos sejam compreendidos, que o espectador tenha os elementos de uma solução pos-

sível (DELEUZE, 2010, p.57).

É preciso destacar, então, que não estamos buscando mostrar como conflitos são representados, mas como cenas de conflito podem abrir brechas para que potenciais variações enunciativas emerjam na própria mise-en-scène performada pelas atrizes e atores. “Tornar uma potencialidade presente, atual, é completamente diferente de representar um conflito” (DELEUZE, 2010, p.60). Ainda que eles sigam roteiros e scripts muitas vezes organizados segundo sistemas clássicos de hegemonia, no momento de sua atuação, é possível identificar gestos desajeitados, trejeitos burlescos, comichões toscas, erros e gags que desestabilizam a performance previamente enquadrada, suspendendo a regra e a normalização que impede o excesso e a variação narrativa.

Veremos, nas análises, como gags e piadas, assim como os vários elementos de humor ou ironia burlesca, podem ser definidos como a emergência de uma variação criativa que não era esperada, produzindo interrupções e quebras na continuidade do processo de produção de sentido. Não podemos deixar de nos remeter aqui à função que Bakhtin (1999) atribui ao humor e à carnavalização⁷, enquanto força capaz de fazer a linguagem desviar dos modelos, de extrapolar o limiar representativo imposto pelos padrões legitimados.

Cena 1

Essa sequência se inicia na rua com duas mulheres andando e conversando tranquilamente. Uma delas usa um vestido comprido de estampa Africana. E no sentido oposto ao delas, vem vindo um homem que olha insistentemente para elas até chamá-las para conversar. Se aproxima delas se desculpando, algo que pareceu estranhar as jovens mulheres que perguntam a ele se tinha algum problema. O seguinte diálogo é estabelecido:

Darling: Bom dia

Dadi: Bom dia

Darling: Tem algum problema ?

7 No carnaval, o riso subversivo se opõe aos discursos de autoridade, dessacralizando-o. O carnaval, de acordo com Bakhtin (1999), opõe duas ordens: uma oficial, rígida e dogmática; e outra da praça pública, da liberdade e das profanações. A carnavalização é entendida por Bakhtin como um movimento de desestabilização, subversão e ruptura em relação ao “mundo oficial. A paródia entra como elemento essencial para separar a barreira entre o cotidiano e o privado.

Dadi: Eu gostei muito dos vestuários de vocês meninas, estão bem vestidas, vocês estão mostrando a mulher africana, como realmente ela deve se vestir. Principalmente você, por favor. Me apresento: meu nome é Kobana Kosomina, eu não sei se podemos nos conhecer melhor, meninas, pois é o seu vestuário que realmente me tocou e por isso que não consegui suportar e esconder o meu sentimento, com meninas bem vestidas assim, tem realmente que cumprimentar pessoas que se vestem tão bem e a mulher tem que se valorizar.

Darling: Muito obrigada, para começar eu me apresento: Darling Palata, e depois agradeço a você por gostar de nossas roupas.

Dadi: E você menina ?

Pruna: Eu me chamo Pruna Mayabile.

Dadi: Pruna Mayabile, eu sou Tutsi Kosomina Elias Dadi Dikambala. Meninas eu gostaria de ter uma relação com vocês, podemos trocar o número de telefone, eu ficaria muito feliz, eu tenho minha razão pessoal para gostar de mulheres como vocês.

Darling: Normalmente eu não gosto de dar meu número, principalmente para pessoas que não conheço, eu não entrego, desculpa.

Pruna: Minha amiga, é muito simples, se conhecer não é problema.

Dadi: Relacionamento é mais importante do que dinheiro meninas, relacionamento supera o dinheiro.

Pruna: É somente um número, eu gostei muito das suas roupas.

Dadi: Ok, se Deus quiser, eu vou ligar e vamos nos encontrar. Obrigado.

Darling: Obrigada, Ok.

Pruna: Obrigada, bye.

O rapaz olha intensamente, de cima abaixo, o corpo das moças. Uma abordagem que as posiciona como objetos cobiçados, bem “embrulhados”. Não se trata somente de uma cantada, mas de toda uma “lição de moral” dada ali mesmo, na rua, por um homem que veste uma roupa que simula uma farda militar. O pretenso “encanto” que ele diz sentir por mulheres que se “vestem adequadamente” é, na verdade, um tipo de “recado velado”, destinado a educar as mulheres e orientá-las sobre suas condutas, caso queiram ser “cortejadas”. Nos impressiona na cena o modo como as mulheres se deixam convencer pela bajulação do desconhecido: em nenhum momento elas elevam a voz ou se sentem ofendidas pelos comentários ou olhares sexualizados dirigidos a elas. Elas sorriem timidamente, abaixam a

cabeça, gesticulam pouco. São mulheres cordatas e obedientes, que caem facilmente na conversa de homens que desempenham bem o papel galante envernizado por um respeito que se destina à conquista inicial de uma mulher.

Figura 1: Sequência de 4 frames do Théâtre “Elateli ya ba maman, vol 1”. As personagens Dadi Dikambala, Darling Palata e Pruna conversam, em Lingala, sobre a vestimenta usada pelas mulheres.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=5kDg6mr15V4> (2min10s até 4min43s)

Ao pedir o contato de uma delas, o homem utiliza chavões como “o amor é mais importante que o dinheiro”, o que parece convencer a mulher de vestido típico, mas não sua amiga. Inicialmente, Darling não quis passar seu numero de celular mas depois de outra tentativa de convencimento, Pruna falou que não precisava ter receio e que podia passar. Afinal ela aceitou e passou seu contato. Se despediram, Dadi agradeceu novamente e continuou seu caminho e elas também.

No instante em que ele estava “elogiando” as moças, o direcionamento do olhar dele era sempre para o corpo de Darling, que mantinha as mãos sobre seu ventre, um sorriso nos lábios e até o tom da voz e o temperamento mantido por elas permanece calmo durante toda a conversa. As moças se mostraram também super receptivas ao discurso do homem, que mantinha no rosto uma expressão de patente satisfação e contentamento.

O que chamou nossa atenção foi o suposto elogio feito pelo homem e a receptividade das moças ao discurso dele. Na nossa percepção, elas estão reforçando o conceito de que as mulheres congoleesas deveriam se vestir de uma certa maneira e que isso provaria que elas seriam dignas de uma certa maneira de tratamento, ou seja, que elas seriam dignas de respeito.

No entanto, não consideramos o jeito de vestir uma maneira de provar para as pessoas, e principalmente para os homens, que as mulheres são seres humanos que merecem ser respeitados qualquer que seja seu modo de se vestir. E consideramos o discurso do homem gravemente machista, pois ao associar sua estima a um certo padrão vestimentar, ele atribuiu a si mesmo um certo poder na frente delas: o poder de qualificá-las e julgá-las segundo seus padrões morais, refletidos no código do vestuário.

Kigoma (2010) destaca, assim como Séguin (2017), que grande parte dos papéis destinados à mulheres no teatro congolês têm a função de educar a população, no sentido de evidenciar e encenar comportamentos considerados adequados à mulher na sociedade congoleza. Um exemplo mencionado por ambas refere-se ao fato de que a mulher congoleza não deveria adotar atitudes comuns às mulheres ocidentais, sobretudo aquelas associadas à emancipação e à autonomia.

De acordo com Malu Muswamba (2006), a autonomia da mulher congoleza é fortemente atingida por uma divisão desigual do trabalho entre homens e mulheres e por uma imposição autoritária do marido sobre a experiência de vida e as decisões individuais da esposa. Ainda assim, essa autora insiste em afirmar que a presença dessas vulnerabilidades não torna, em si mesma, as mulheres incapazes de agir e de resistir. Muitas vezes, pequenas resistências cotidianas surgem nas redes de amigas, familiares e interlocutoras do cotidiano. Nessas redes, são elaboradas e compartilhadas narrativas que reorganizam os quadros de sentido que as mulheres congolezas usam para fabricar e elaborar constantemente uma forma de vida que articula, reflexivamente, público e privado, permitindo a sobreviência e a emergência de transformações, inclusive no campo das produções audiovisuais (FRÈRE, 2008; MALU MUSWAMBA, 2005).

As desigualdades entre homens e mulheres na R.D.C. precisam se tornar parte de uma luta por reconhecimento que requer que a mulher esteja ciente da sua posição dentro da sociedade congoleza. Também é preciso considerar, que diante das condições de pobreza e do pouco acesso à alfabetização, a mulher é constantemente induzida a pensar que ela é incapaz de ter um cargo elevado na sociedade, no trabalho e na vida social, terminando por crer que não é competente nem merecedora de um bom lugar ao sol (SÉGUIN, 2017).

A liberdade das mulheres dependerá da sua capacidade de se

manter ao mesmo tempo dentro e fora, de guardar uma distância crítica, uma desconfiança sempre atenta frente ao poder e à sua capacidade de “cooptação”. Distância que permite repensar as regras do jogo, inventar novos valores e um sentido novo para as palavras, tanto para as palavras do mundo antigo como para as do mundo moderno (BIROLI; MIGUEL, 2013, p.117).

Nesse sentido, é importante dizer que as vulnerabilidades das mulheres congolezas não são uma condição inata, mas um estado contingente que pode ser modificado, alterando o estatuto de um sujeito/grupo se considerarmos que os vínculos e condições (materiais, simbólicas, humanas) que nos permitem de viver podem ser acionados de modo a compor arranjos que promovam alternativas e potenciais possibilidades de ruptura. Vulnerabilidades não são essenciais, imutáveis, mas são situadas e resultam de uma complexa rede de múltiplas relações (BUTLER, 2011).

As vulnerabilidades às quais as mulheres negras congolezas estão expostas oscilam principalmente entre dois vetores de poder e constrangimento ligados ao controle do corpo: de um lado, o corpo percebido como “libertino” e, de outro, o corpo preparado para o casamento e a maternidade (VANSINA, 1986; FRÈRE, 2008). Nesse sentido, ainda que as experiências das mulheres congolezas seja muito diversa, plural e marcada por distintas interseções entre gênero, classe e identidades sociais, as imposições maritais parecem enfrentar uma resistência cada vez mais ampla:

No âmbito de sua atividade econômica, as mulheres adquirem ou descobrem habilidades que não suspeitavam ter, adquirem autoconfiança e, ao fazê-lo, transformam seu modo de ser e também as relações familiares. Não é incomum que as mulheres apreciem a autoconfiança e liberdade de movimento que podem vir com o trabalho, ainda que seja penoso e rotineiro, trazendo apenas o suficiente para sobreviver. Sem mencionar o fato de que o trabalho, assim como a vida associativa, permite construir relacionamentos, criar grupos de interesse, etc. Torna-se então possível ajudar-se mutuamente, aprender de forma cooperativa a prática da profissão. Agrupadas em associações profissionais, as mulheres também podem ganhar certo peso na sociedade e nas instituições. (MALU MUSWAMBA, 2006, p.98)

Certamente a autonomia e a emancipação não fogem das assimetrias, mas têm que conseguir operar dentro de um quadro de desigualdades que marcam a divisão sexual do trabalho e o atrelamento da mulher ao espaço doméstico e à maternidade. A tarefa de assegurar as articulações, as redes de solidariedade e amizade revela um hábil trabalho paciente de tessitura e retessitura constante dos laços, de um comum partilhado, mas também uma sabedoria que consiste em aproveitar-se dessas articulações para alterar a situação de vulnerabilidade em que se encontram, permitindo a sobrevivência e a emergência de transformações (YATALA, 2014; MUKENDI, 2011; HALL, 2005).

Não se trata aqui de dizer que a ficção se reduz a uma espécie de agente “libertador de consciências”, mas de ressaltar as inúmeras possibilidades de construir a realidade em que um sujeito vive e se desenvolve (MARQUES, 2007). No caso das mulheres, acreditamos que a ficção pode ser um elemento reflexivo central para que elas tenham acesso a uma forma de resistência que age no imaginário e no questionamento de preconceitos.

Cena 2

Essa cena caracteriza-se por uma longa discussão entre Dadi e Mamisa que teoricamente estariam casados. A discussão entre os dois iniciou quando Mamisa, depois de ter se arrumando para sair com o marido, é surpreendida por uma grosseira represalha. Olhando sua esposa de cima a baixo, ele mostrou seu descontentamento com a roupa que ela havia escolhido. Ele sentiu-se indignado e falou que não sairia com ela trajada daquele jeito. Neste ato, Mamisa ficou com raiva, e afirmou não estar entendendo esse pretenso mal estar que gerou no marido por ter escolhido o vestuário que julgou adequado para o passeio.

Figura 2: Sequência de 2 frames do Théâtre “Elateli ya ba maman, vol 1”. As personagens Dadi Dikambala e Mamisa Tshama discutem, em Lingala, sobre a suposta inadequação do vestido escolhido por ela para um passeio.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=5kDg6mr15V4> (7min34s até 10min55s)

Nesta cena os elementos fortes são os gestos físicos da mulher, sua expressão facial intensa e sua postura enervada, que demonstra sua indignação pelo discurso feito pelo marido. Ao contrário da personagem “cordata” e “tímida” da cena analisada anteriormente, Mamisa é uma mulher agressiva, que não se deixa dobrar facilmente pelo companheiro. Aqui é importante destacar que a mulher ideal, cândida e suave, se contrapõe à mulher negra raivosa (que não acolhe, não aceita, que fica histérica, extravaza uma agressividade que caracteriza as mulheres não brancas, quem lutam e incomodam lugares de poder). Mamisa desafia, com sua agressividade física, a posição de mando assumida por seu esposo.

No diálogo, ela lembra a ele que antes dele ter casado com ela era desse jeito que ela se vestia, por que agora seria diferente? Ele responde para ela que antes ela devia se vestir assim para conseguir um marido, agora que ela é casada não precisaria mais expor partes de seu corpo aos outros. Mas o temor dele, não era bem um julgamento que seria feito a respeito dela, mas o que as pessoas pensariam dele: Mamisa passa a ser um risco para sua reputação.

Dadi: olha só, não está vendo que você esta mal vestida?

Mamisa: o que eu vesti?

Dadi: não. volta lá e muda de roupa , só esta faltando você andar sem roupa.

Mamisa: vesti um vestido. olha é um vestido.

Dadi: não, não eu não quero que pessoas olhem para mim na rua. volta e muda de roupa.

Mamisa: Porque vão olhar para você? Dadi você começa a ficar exagerando, fiz cocô na calça? olha bem se eu fiz cocô na calça, a roupa que estou vestindo não é curta, que roupa você quer que eu vista? Dadi para de babaquice.

Dadi: Como assim babaquice? aqui é longa, aqui é curta. você não pode vestir uma roupa que vai até no joelho? Só roupa curta. vá trocar de roupa, aonde a gente vai tem muitas pessoas que me conhecem. aí você não vai poder nem sentar bem, vai ficar desconfortável e além disso tudo, sua calcinha vai ficar de fora e tudo mundo vai ver, isso não é normal.

Mamisa: Não vou voltar. Dadi que porcaria é essa?, você está exagerando, está exagerando mesmo,o que foi ? Fala para mim o que foi ? você

se apaixonou por mim com aquelas roupas.

Dadi: Não Mamisa, eu pensava que se a gente morasse na mesma casa, você ia mudar a sua forma de se vestir.

Mamisa: É assim que gosto de me vestir, já me acostumei assim.

Dadi: Isso não é Europa Mamisa.

Mamisa: Tantas mulheres que são casadas não se vestem assim? só eu que tem problema, se não me visto assim, você vai procurar em outro lugar, então em vez de procurar fora, a sua mulher de casa já se veste assim e posso vestir tudo que eu quero, eu sou capaz de vestir tudo para satisfazer o seu desejo. Dadi o que há com você? Eu sou ainda jovem, não sou velha.

Dadi: Eu não falei que você está velha, se você quer se vestir por favor coloca uma roupa longa, melhor ainda, prefiro que você coloca roupa longa do que curta. Quando você vai sentar, vai ficar curto.

Mamisa: Não vai subir, é longo, normalmente se eu esticar um pouco fica longa, mas na verdade voce não quer mais conversa comigo, cada vez só me pede para mudar de roupas.

Dadi: não não com essa roupa, não vou mais.

Esta parte do discurso é muito ofensiva para a mulher. Ao nosso ver, ela está sendo caracterizada como se fosse um “objeto” para atrair o olhar do homem, para satisfazer seus desejos. Mamisa mesmo concorda com a afirmação de que a mulher usa um certo estilo de roupa para poder conseguir um marido e que, depois disso, mesmo sendo agora propriedade do marido, ela deve se conformar aos desejo dele.

Como já destacamos, as intrigas do théâtre apoiam de uma forma evidente os estereótipos, enfatizando a inferioridade intelectual e física das mulheres no desenvolvimento da sociedade, mostrando que ela sempre precisaria do homem para ser completa, sendo sempre reduzida a um objeto sexual à disposição daquele que teria domínio sobre seu corpo e suas necessidades (NGEMBA, 2013; GHORBANI, 2015). O lar familiar é predominantemente “território” do marido, visto como figura protetora, chamado de “chefe da família”, cujo papel é trabalhar fora para ganhar dinheiro e sustentar a casa. Em contrapartida, a mulher vive como “inquilina”, sob a custódia do homem, como dona de casa. O contrato de “aluguel” da mulher, estipula que o proprietário tem o direito de repudiar a esposa caso esta não cumpra sua parte do contrato (KIGOMA, 2010).

Figura 3: Sequência de 2 frames do Théâtre “Elateli ya ba maman, vol 1”. Mamisa enfrenta Dadi com argumentos e gestos que destoam de submissão.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=5kDg6mrl5V4>

No entanto, a performance que ela elabora diante dele mostra o quanto ela se sente oprimida, ofendida e afetada. Ao mesmo tempo, sua raiva aumenta ao perceber que Dadi não está preocupado com a “honra” e a “respeitabilidade” de Mamisa, mas sim com sua própria imagem pública diante daqueles que estimam socialmente. Por ser marginalizada pela sociedade e desprezada pelo marido, podemos também perceber sua raiva pelo tom da sua voz, pelos movimentos nervosos com as mãos e a cabeça, pelo seu olhar de fúria. Sua representação diante da câmera é cheia de elementos ou signos amplamente reconhecidos como sinais de raiva e decepção.

Figura 4: Sequência de 2 frames do Théâtre “Elateli ya ba maman, vol 1”. Dadi adota postura paternalista para explicar à Mamisa como ela teria que se vestir (*Mansplaining*).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=5kDg6mrl5V4>

Portanto, observando-se a postura do homem, podemos perceber que ele tende a falar mais delicadamente do que a mulher, sendo colocado numa posição de vítima de uma mulher descontrolada e bruta. Ele permanece impassível diante de seus gestos acusatórios, assegurando uma “pose” de superioridade e mostrando uma extrema confiança e segurança ao criticar o vestido da sua esposa.

Além de mostrar, usando a mão, o comprimento adequado que deveria ter o vestido usado pela atriz, o marido a repreende severamente. Este fato faz ressaltar a nós uma postura machista do ator, por sentir-se em poder

diante de sua esposa “coisificada”. Tal conflito torna mais clara a construção do gênero enquanto processo fundamentado, entre outros elementos, na diferenciação corporal, mostrando um certo predomínio masculino.

Figura 5: Sequência de 2 frames do Théâtre “Elateli ya ba mamam, vol 1”. Mamisa enfrenta Dadi e projeta seu corpo sobre o dele em performance enunciativa



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=5kDg6mr15V4>

Mamisa, sentindo-se afetada em sua autonomia, demonstra seu descontentamento em gestos que aparecem violentos, apontando a mão, jogando seu corpo e cabelos em cima de Dadi, enquanto ele permanece em sua pose impassível. A violência parece vir toda da mulher, ao passo que é ela que está sendo obrigada a atender à imposição do marido. Aqui, a gestualidade de Mamisa poderia ser interpretada como histeria ou descontrole, argumentos geralmente utilizados para deslegitimar o posicionamento adotado pelas mulheres em discussões pautadas pelo machismo. Todavia é justamente o caráter excessivo e burlesco de sua performance que permite a emergência de variações importantes no modo como conflitos adquirem seus contornos na enunciação ficcional.

Mencionamos que são os excessos possibilitados pelo humor que permitem constranger o “aparecer” regulado e normatizado das mulheres como sujeitos políticos. O caráter caseiro e tosco dos frames analisados, a encenação excessiva de Mamisa, a presença de corpos que não estão à vontade em cena, os desvios de script e as gags que povoam as falas e interpretações tendem a colocar à mostra as contradições e as ambiguidades dos enquadramentos que entrelaçam gênero, raça e classe no *théâtre*.

O núcleo subversivo do humor depende, então, de sua capacidade de revelar como a realidade dominante é arbitrária e frágil. Tal potência nos remete ao conceito de carnavalização de Bakhtin (1999), uma vez que ele busca mostrar como o discurso do poder não é o único, mas existe entre vários discursos e realidades. O riso provocado pelo humor desestabiliza e revela as inconsistências do mundo dominante, além de apontar para outras

realidades possíveis. O carnaval é intrinsecamente dialógico e dialético, pois mostra os paradoxos entre duas realidades: a oficial (submetida a uma ordem hierarquicamente rígida) e a popular, livre, repleta de riso ambivalente, de profanações e inconveniências. O cômico é capaz de “captar a alegre relatividade de todas as verdades limitadas de classe, o estado de não-acabamento constante do mundo, a fusão permanente da mentira e da verdade, do mal e do bem, das trevas e da claridade, da maldade e da gentileza, da morte e da vida” (BAKHTIN, 1999, p. 380).

Argumenta-se ainda que, apesar de o humor não promover, em si mesmo, uma transformação na ordem dominante, ele expõe inadequações e problemas que dele derivam, podendo iniciar um movimento em direção a mudanças mais profundas por conseguir revelar paradoxos, inconsistências e contradições entre aquela realidade que acreditamos vigorar e outras possibilidades de entendimento do mundo.

Ao final da cena, Dollar, irmão de Mamisa, aparece na sala e reitera a represália, o que aprofunda ainda mais o poder ideológico que a oprime. É possível ver nessa cena que a vulnerabilidade feminina resulta de sua exposição a uma malha espessa e rica de relações opressoras que muitas vezes não são ativadas pelo discurso e pela racionalidade da troca argumentativa, mas por um conhecimento naturalizado, de fundo, derivada de um lento trabalho de normalização de agressões, violências, humilhações sofridas, experiências de negação de reconhecimento (BUTLER, 2011; BERTH, 2018). Traçar um agir nessas redes, localizar-se nelas, descobrir-se refém de uma série de lógicas, operações, objetos, pessoas, instituições nos parece algo que se aproxima da ideia de resistência, com um investimento em formas de reparar as agressões e sofrimentos sofridos, com a elaboração de uma linguagem que permitisse às mulheres alçar a expressão adequada e justa de suas experiências e traumas: nomear, reconhecer, tratar, inventar na rede em que se encontram atadas são gestos de resistência e reconfiguração de suas múltiplas vulnerabilidades situadas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que uma cena de conflito articula três processos interligados: o questionamento crítico de verdades naturalizadas, desigualdades e assimetrias; a redefinição dos quadros de sentido que definem o que e quem pode ser visto, ouvido e considerado; e a fratura das identidades sociais impostas e das temporalidades rígidas que definem quem pode ou não ser conside-

rado como sujeito digno de respeito, escuta e consideração. O objetivo das análises de cenas de conflito não é associá-las a representações normalizadas de tensões já existentes, mas evidenciar as dificuldades em desestabilizar narrativas legitimadas e amplamente aceitas, que invisibilizam os traumas e danos causados às mulheres no contexto da R.D.C. Vimos que, para Nkulu (2003), o *théâtre* ajudou os congolezes a traduzir as marcas traumáticas deixadas pela violência e pelas guerras em narrativas nas quais olhares, expressões faciais, gestos, posturas, força, raiva, provocação, orgulho e humor permitem desestabilizações constantes na forma tradicional de se narrar histórias, revelando, ainda que de relance, ambiguidades mais profundas e perversas. Afinal, não é fácil a tarefa da narrativa ficcional quando se trata de fabular o que existe de mais terrível no real para apresentá-lo.

As personagens presentes nas cenas analisadas nos revelam que as mulheres congolezas são vulneráveis, mas não vítimas destituídas de agência. Elas revelam como possuem um pensamento, um conjunto de valores e uma teoria própria sobre sua existência e as forças de poder que as forjam e constroem ao mesmo tempo. Elas buscam decidir viver segundo a maneira que entendem ser a melhor e mais digna para elas (decisão autônoma, sem dúvida): contudo, o machismo e o patriarcalismo dificultam que as mulheres percebam a si mesmas como sujeitos políticos, dotados de capacidade expressiva e de escuta.

Nesse sentido, ainda que as experiências das mulheres congolezas seja muito diversa, plural e marcada por distintas interseções entre gênero, classe e identidades sociais, as imposições maritais parecem enfrentar uma resistência cada vez mais ampla: tanto no âmbito midiático quanto na esfera das relações cotidianas, uma vez que “esse empoderamento e essa autonomia não podem ser alcançados em detrimento dos laços tecidos entre os indivíduos” (MALU MUSWAMBA, 2006, p.97).

Assim, a vulnerabilidade que atravessa a trajetória de vida de mulheres congolezas não pode ser entendida como condição inata ou essencial, mas sim como resultado contingencial de experiências que mudam e se transformam dependendo das relações, das interações e das redes de contato e solidariedade que essas mulheres tecem em seu cotidiano. As vulnerabilidades são alteradas (aumentam, diminuem ou mesmo desaparecem) dependendo de como certas redes de apoio e amparo se articulam em torno delas – e de como elas também articulam redes e nelas se posicionam – de modo a permitir sua agência, e a definição de alternativas de escolha (BERTH, 2018).

Sob esse aspecto, acreditamos que a construção da autonomia é relacional e dependente do modo como apreendemos, consideramos e reconhecemos aqueles que, por estarem a nós ligados – pela linguagem ou por outra forma de institucionalidade – nos auxiliam em nossa auto-realização e na realização de nossos projetos de vida, em uma perspectiva ética.

As narrativas ficcionais do *théâtre* abusam do sensacionalismo ao tratarem de questões sensíveis como violência e sexualidade, reforçando preconceitos, mas, ao mesmo tempo, ampliando o desgaste da reiteração de normas que, fissuradas, podem dar espaço ao sarcasmo, à ironia e à paródia. É justamente essa performance excessiva das atrizes e atores que oferece uma outra perspectiva para ver como opressões estruturais impedem que sujeitos e grupos tenham direito à fala, ou seja, direito de refutar as narrativas tradicionais (legitimadas e naturalizadas) e a hierarquização de saberes estabelecida pelo discurso autorizado e único.

REFERÊNCIAS

ALELUIA, Lumena; MATTOS, Amana. Mulheres congoleesas refugiadas no Rio de Janeiro: os desafios de uma história única. Trabalho apresentado no 11º. **Seminário Internacional Fazendo Gênero**. Florianópolis, 2017, p.1-12.

ARDICHIE, Chimamanda. **Sejamos todos feministas**. São Paulo Companhia das Letras, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BERTH, Joyce. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luiz F. **Teoria política feminista: textos centrais**. Vinhedo e Niterói: Horizonte e Editora da Universidade Federal Fluminense, 2013.

BUTLER, Judith. Vida precária. **Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, v.3, n.1, 2011, p. 13-33.

CAFECO. **Cahier des charges de la femme Congolaise Kinshasa**, 2016. Disponível em : <https://www.radiookapi.net/sites/default/files/2016-09/cahier_des_charges_de_la_femme_congolaise_-_final.pdf>, acesso em 02/11/2018.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos feministas**, n.10, v.1, 2002, p.171-188.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FOUCAULT, Michel. “Omnes et Singulatim”. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos e Escritos IV, Estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1981] 2003, p.355-386.

FRÈRE, Marie-Soleil. **Le paysage médiatique congolais : état des lieux, enjeux et défis**.

Paris : France Coopération International, 2008.

GHORBANI, Mégane. Women Still Lag Behind in Media in the Democratic Republic of Congo. **Awid Journal**, n.7, 2015, p.1-5.

HALL, Susan. Life and More Life: An Introduction to African Women's Theology, **The Other Journal**, v.3, n.1, August 2005, p.23-45.

KIBANGALA, Tresor. "Rd congo: 2e pays le plus dangereux pour les femmes?". 2011. In: <<http://desgrandslacs.blogs.france24.com/article/2011/06/19/rd-congo-2e-pays-le-plus-dangereux-pour-les-femmes-0.html>>, acesso em 24/10/2018.

KIGOMA, Julie. La Femme Congolaise 50 Ans Après, 26/06/2010. In : <<http://africa-bawatu.blogspot.com.br/2012/02/la-femme-congolaise-50-ans-apres.html>>, acesso em 10/10/2017.

KIHINDOU, Liss ; RAMATA, Noël Kodia. « Un coup de théâtre : Histoire du théâtre congolais » de Gaston M'bemba-Ndoumba (Resenha e entrevista), 23/02/2009. In : <<http://www.congopage.com/Un-coup-de-theatre-Histoire-du-theatre-congolais-de-Gaston-M-bemba-Ndoumba>>, acesso em 02/12/2017.

MALU MALU, Jean-Jacques Arthur. **Le Congo-Kinshasa**. Éditions Karthala : Paris, 2002.

MALU MUSWAMBA, Rosalie. **L'accession des femmes congolaises au savoir dans une perspective historique**. Mémoire de maîtrise en histoire, Québec, Université Laval, 2005.

MALU MUSWAMBA, Rosalie. **Le travail des femmes en République démocratique du Congo : exploitation ou promesse d'autonomie ?** Paris : UNESCO, 2006.

MARQUES, A. C. S. Ficção, Cotidiano e Narrativa: entre o visto e o vivido. **Revista de Estudos de Comunicação**, v. 8, n. 15, 2007, p. 29-39.

M'BEMBA-NDOUMBA, Gaston. **Un coup de théâtre: Histoire du théâtre congolais**. Paris : l'Harmattan, 2009.

MBWANGI, Julien. **Le théâtre africain et ses caractéristiques**. Thèse de doctorat en Langues et Lettres. Université Libre de Bruxelles, 2015.

MUKENDI, André Lubanza. **Le genre à l'épreuve de la culture: étude chez les Lubas et les Lega du Congo**. Rabat Maroc : Codesria, 2011.

MUSENGESHI, Apolline. « La femme au théâtre congolais ». In : NKULU, Celestine W.K. (org.). **La voix des femmes et le théâtre africain**. África do Sul : Article 19, 2003.

NGEMBA, Anna Mayimona. **IV Rapport de monitoring sur l'image de la femme dans les médias et le répertoire des femmes ressources en RDC**. Union Congolaise des femmes de medias (UCOFEM), 2013.

NKULU, Célestine W.K. (org.). **La voix des femmes et le théâtre africain études des cas du Kenya, du Mali, de la République Démocratique du Congo et du Zimbabwe**. Braamfontein: Article 19, 2003.

PANAGIA, Davide. Dissenting words: a conversation with Jacques Rancière. **Diacritics**, v.30, n.2, 2000, p.113-126.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Ed. Letramento. 2018.

SANTOS, Diego dos. “O conceito de teatro”, publicado em 22/01/2010, In: <<https://mulongiiambote.com/2010/01/22/o-conceito-de-teatro/>>, acesso em 22/11/17.

SÉGUIN, Angèle. “Le théâtre, une voix pour les femmes congolaises”, 03/11/2017. In: <<https://test.lafabriqueculturelle.tv/capsules/10259/le-theatre-une-voix-pour-les-femmes-congolaises>>, acesso em 29/11/17.

YATALA, Constantin. Parité em RDC: L’ « infra-constitutionalité » matérielle du principe de la parité homme-femme en droit congolais. 2014. Disponível em : < <https://www.droit-congolais.info/files/PARIT--EN-RDC-II.pdf>>, acesso em 11/11/2018.

YOKA, André Iye Mubada. « Arts de la scène à Kinshasa : quelques repères Histoire et évolution de l’animation artistique au Congo », **Alternatives théâtrales**, n.121, 2014, p.1-2.

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Doutora em Comunicação Social pela UFMG e professora do Programa de Pós-graduação dessa mesma instituição. Pós-doutora em Ciências da Comunicação pela Université Stendhal

E-mail: angelasalgueiro@gmail.com

Olga Kambilo Koho

Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais.

E-mail: olgalovejoy@yahoo.fr

Princess Kambilo Ekomba

Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais.

E-mail: princesse_kambilo@yahoo.fr