

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
TEATRO DE BONECOS AFRICANO E AFRODIASPÓRICO

Florianópolis, v. 1, n.28, p. 01 - 202, out. 2023

E - ISSN: 2595.0347

Werewere Liking, Vicky Tsikplonou e Adama Lucie Bacco: Mulheres artistas se apropriando do teatro de animação para empoderar mulheres na África Ocidental

Heather Jeanne Denyer

Universidade Estadual da Califórnia (Fullerton, EUA)

Tradução: Cae Linn Beck da Silva

Universidade Estadual de Santa Catarina (Florianópolis, Brasil)



Figura 1 – Werewere Liking em Ki-Yi M'Bock Villa, Abidjan, Costa do Marfim, 2017.
Fonte: Arquivo pessoal de Heather Jeanne Denyer.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701282023022>**Werewere Liking, Vicky Tsikplonou e Adama Lucie Bacco: Mulheres artistas se apropriando do teatro de animação para empoderar mulheres na África Ocidental¹**Heather Jeanne Denyer²Tradução: Cae Linn Beck da Silva³

Resumo: No artigo, a pesquisadora Denyer problematiza o papel das mulheres no teatro de animação da África Ocidental a partir das trajetórias e de entrevistas com as artistas africanas Liking, Tsikplonou e Bacco. Relata e analisa suas práticas nos grupos de teatro africanos Ki-Yi Puppets & Dances, Evago e Bouam, respectivamente, evidenciando que estas mulheres criaram novas formas de pensar o teatro de animação na África. Afirma que elas criaram figuras pós-tradicionais no teatro de formas animadas que subvertem as expectativas culturais e conscientizam o público para temas como saúde, educação e preconceitos sociais durante os espetáculos.

Palavras-chave: África Ocidental; Teatro de animação; Mulheres; Grupos africanos

Werewere Liking, Vicky Tsikplonou e Adama Lucie Bacco: female artists appropriating puppetry to empower women in West Africa⁴

Abstract: In this article, researcher Denyer problematizes the role of women in West African puppetry based on the trajectories and interviews with African artists Liking, Tsikplonou and Bacco. She reports and analyzes their practices in the African puppetry groups Ki-Yi Puppets & Dances, Evago and Bouam, respectively, showing that these women created new ways of thinking about puppet theater in Africa. According to Denyer, they have created post-traditional figures in puppetry who overturn cultural expectations and raise awareness of issues such as health, education and social prejudices during their performances.

Keywords: West Africa; Puppetry; Women; African groups.

¹ Data de submissão do artigo: 11/08/2023 | Data de aprovação do artigo: 04/09/2023.

² Heather Jeanne Denyer é professora assistente na California State University, Fullerton, onde ensina história do teatro, dramaturgia e teatro de animação. É Doutora em Teatro pelo The Graduate Center, City University of New York e Mestre em Dramaturgia pela Columbia University. O seu trabalho foi publicado em *The Routledge Companion to Theatre and Politics*, *African Women in Digital Spaces: Redefining Social Movements on the Continent and in the Diaspora*, e os volumes 1 e 2 de *Puppet and Spirit* da Routledge, entre outros. O seu ensaio sobre o repatriamento de objetos africanos de museus europeus na *Puppetry International* foi contemplado com o Prêmio de Excelência de Escrita Nancy Staub. Heather também traduz peças de teatro africanas escritas em francês para inglês. A sua tradução de *Musika* de Aristide Tarnagda, publicada na PAJ, recebeu uma menção honrosa para o prêmio de tradução inaugural na Conferência de Pesquisa Teatral da Sociedade Americana. E-mail: hdenyer@fullerton.edu | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2965-4350>

³ Artista da cena, iluminador e pesquisador. Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e licenciado em Teatro pela mesma universidade. Suas principais áreas de pesquisa são estudos de gênero e sexualidade, Teatro Trans Brasileiro, Cultura Ballroom, teatro de animação e iluminação cênica. Integrante do Poeira Grupo de Teatro (iluminação, operação de luz e som) e da Coletiva Pirigoza (direção, dramaturgia e atuação). E-mail: caebeck6@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0378-0001>

⁴ Artigo traduzido de: *Mulheres e Teatro de Animação: Investigações críticas e históricas*, parte II, páginas 85-100. 1ª edição por Alissa Mello, Claudia Orenstein, Cariad Astles, Copyright © 2019 por Routledge. Reproduzido com permissão de Taylor & Francis Group.

Introdução⁵

A África Ocidental é rica em tradições performativas. Formas como as máscaras de corpo inteiro *Sogo bò* dos *Bamanan*, os dançarinos de máscaras iorubá *Gelede* e os bonecos de vara Vudu desenvolveram-se há séculos. Durante a maior parte deste tempo, apenas os homens criaram e manipularam objetos materiais, performando predominantemente para públicos de homens. A inclusão de mulheres limitava-se ao acompanhamento em música. Embora este papel nas performances tradicionais fosse importante (ver Arnoldi, 1995), as crenças espirituais em torno dos objetos de madeira das performances proibiam as mulheres de esculpir ou mesmo de tocar nas máscaras e bonecos.

No entanto, no final do século XX, várias mulheres artistas começaram a adotar essas práticas, que modificaram de acordo com a sua própria estética e propósitos, oferecendo adaptações "pós-tradicionais" dos espetáculos tradicionais para um público mais vasto. Três exemplos notáveis são Werewere Liking, da Costa do Marfim, Vicky Tsikplonou e Adama Lucie Bacco, do Togo, que educam e divertem o público masculino e feminino de todas as idades, formam jovens mulheres nas artes profissionais e desafiam as normas sociais, abordando tabus sociais e empoderando mulheres.

O antropólogo Matthew Isaac Cohen define formas de marionetas reprojatadas desta natureza como "pós-tradicionais": "o resultado de praticantes não hereditários que entram no campo de prática já estabelecido e o refazem de acordo com valores não tradicionais" (2014, p.178). Liking, Bacco e Tsikplonou remodelam as formas tradicionais para comunicar com as sociedades atuais. Elas conquistam formas pós-tradicionais de bonecos ao incluírem mulheres nos processos de criação artística e de representação, ao abordarem temas sociais críticos e até tabus e ao desenvolverem trabalhos para públicos inclusivos.

⁵ Grande parte da investigação para este artigo foi realizada durante três viagens de pesquisa à África Ocidental em 2016 e 2017. A autora gostaria de reconhecer a generosidade das artistas que compartilharam o seu trabalho com ela: Adama Lucie Bacco e os membros de Bouam; Vicky Tsikplonou e os membros de Evaglo; e Werewere Liking, Roger Tang e os membros da Ki-Yi Puppets & Dances. Também gostaria de agradecer à Professora Judith G. Miller da New York University, a Joseph Mwantuali do Hamilton College e a Claudia Orenstein do Hunter College, City University of New York, pelo seu apoio.

Como enfatiza Cohen (2014, p.178), as novas formas são fundamentais para as práticas de teatro de animação: "Tudo o que sabemos sobre o teatro de animação indica que as tradições nunca são, de fato, estáticas, mas requerem uma renovação constante para os públicos contemporâneos e para os contextos em mudança de performance." Segundo o autor, para manter a importância do teatro de bonecos como expressão cultural, as produções "tendem a ser altamente reflexivas e muitas vezes são politicamente conscientes, até mesmo subversivas" (Idem).

Este artigo analisa a forma como as figuras pós-tradicionais do teatro de animação da África Ocidental, criadas por estas artistas, subvertem as expectativas culturais e conscientizam para temas como a saúde, a educação e os preconceitos sociais. Ao construir e manipularem as figuras, as mulheres desafiam o controle masculino, rompendo com as tradições; entretanto, os seus atos reacendem a natureza performativa inerente às práticas de animação.

Ao comentar sobre as máscaras *Sogo bò* do Mali, a antropóloga americana Mary Jo Arnoldi explica que os espetáculos sempre ofereceram aos participantes "a oportunidade de imaginar e comentar sobre o universo moral, a natureza das relações sociais e as ambiguidades e incertezas que experimentam na sua vida cotidiana" (1995, p.148). Eu estenderia isso às outras práticas de animação aqui em jogo: todas as tradições de animação da África Ocidental ajudaram a formar comunidades ao reforçar os valores sociais.

Atualmente, muitas práticas mais antigas na África Ocidental correm o risco de desaparecer devido à falta de interesse e às crescentes influências globais. O significado espiritual de muitos espetáculos tradicionais dissipou-se. As performances são raras e, por vezes, são realizadas apenas para turistas. Alguns indivíduos, como o maliano Yaya Coulibaly, no caso do *Sogo bò*, e o escultor de madeira Bomavé Konaté, do Burkina Faso, mantêm vivos os costumes por meio da formação tradicional em escultura e manipulação, como era tradicionalmente transmitido de geração em geração⁶

⁶ *The Colorful Sogo bò Puppets of Mali*, de Mary Sue e Paul Peter Rosen, aborda o trabalho de Coulibaly; o filme *Togo, le maître de marionnettes et ses enfants*, de Christian Lajouard, foca no Kanlanfei; e como mencionado anteriormente sobre o trabalho de Konaté em *My Visit with the African Giants* na *Puppetry International*.

Tal como Cohen (2014), Arnoldi observa que o espetáculo de animação é, por natureza, "adaptável de acordo com a época, aberto à invenção, à mudança e à modificação" (1995, p.21). Os espetáculos têm de ser alterados para se manterem relevantes e eficazes na função de comentário social. Sendo assim, é significativo que Bacco, Tsikplonou e Liking mantenham o espírito dessas formas através das suas adaptações seculares das práticas espirituais.

Desde o final do século XX, vários artistas e grupos profissionais desenvolveram-se na África Ocidental, particularmente no Burkina Faso e na Costa do Marfim. A fundação de festivais internacionais de animação no Benim, Burkina Faso, Mali e Níger chamou a atenção para a arte nesta região⁷. Embora cada vez mais mulheres estejam entrando nesse campo, as três artistas aqui discutidas são especialmente significativas como as primeiras mulheres a dedicarem-se profissionalmente à arte da animação.

Liking, Tsikplonou e Bacco dominam a construção e a manipulação de figuras variadas na África Ocidental, incluindo bonecos de fio, de vara e de corpo inteiro, incorporando também influências de bonecos da Europa Ocidental e de figuras de sombras chinesas⁸. Cada uma delas utiliza materiais locais e objetos encontrados para construir e alterar as formas de acordo com seus projetos individuais, com uma estética própria baseada em inspirações e aspirações

Desviando-se do uso original dos espetáculos de animação para estabelecer normas sociais, estas três artistas utilizam os bonecos para confrontar problemas sociais, especialmente preconceitos de gênero. Em todos os países da África Ocidental, os direitos das mulheres são uma grande preocupação. Os relatórios sobre os direitos humanos elaborados pela Anistia Internacional, pela *Human Rights Watch* e pela Organização das Nações Unidas citam a violência doméstica, o assédio sexual e o estupro como as principais preocupações na região. Em certas zonas, como o interior da Costa do Marfim,

⁷ O criador destes festivais internacionais foi Jean-Pierre Guingané, que fundou o Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO) em 1998.

⁸ Utilizo o termo "bonecos de fio" para designar os bonecos africanos em vez de "marionete" porque a palavra francesa *marionnette* indica todos os tipos de bonecos. Os bonecos de fio da África Ocidental diferem das marionetes europeias na sua construção e manipulação. Os bonecos de corpo inteiro incluem tanto os artistas com máscaras como os dançarinos *Gelede e Egungun*, como os mascarados *Sogo bò* que usam bonecos de madeira em uma plataforma sob a qual os bonequeiros ficam escondidos.

a prática da mutilação genital feminina (FGM, sigla para "*Female genital mutilation*") continua a ser frequente no século XXI: "mais de um terço de todas as mulheres da Costa do Marfim, incluindo 80% das mulheres que vivem no norte do país, foram submetidas à esta prática" (UNICEF, 2013, p.2).

As garotas togolesas têm, em geral, menos probabilidade do que os garotos de iniciar ou concluir o ensino secundário (US Dept. of State, 2017a, p. 13). Em 2011, apenas 48% das mulheres togolesas sabiam ler e escrever (em comparação com 74% dos homens) (UNICEF; 2015). Um estudo de 2013-14 revelou que quase um quarto das mulheres já estava casado aos 18 anos (UNICEF; 2018). Na Costa do Marfim, mais de 30 % das garotas adolescentes tinham estado ou estavam grávidas quando foram entrevistadas em 2012 (UNICEF; 2016).

Outras práticas tradicionais continuam a existir, incluindo o assassinato de noivas devido ao dote e o fato de obrigar as viúvas a casarem-se com o irmão do falecido marido ou com o marido da falecida irmã. No entanto, o governo se esforça em promover a educação das garotas e tenta acabar com práticas tradicionais como a FGM e os assassinatos por dote. Os resultados do estudo revelam uma diminuição do número de casos desses tipos desde 2000 (UNICEF, 2013, p.3). Além disso, as organizações não-governamentais (ONGs) da África Ocidental, como a *Women in Law and Development in Africa* (WILDAF), dedicam-se a promover o bem-estar de mulheres e crianças e a educação das garotas, bem como acabar com a prática do casamento infantil⁹

Essas ONGs empregam frequentemente o *Theatre for Development* (Teatro para o Desenvolvimento) nos seus esforços educativos na região. Do mesmo modo, os artistas profissionais da África Ocidental abordam questões importantes como a guerra, o meio-ambiente e os riscos para a saúde nos seus espetáculos¹⁰. No entanto, o trabalho das artistas aqui discutidas centra-se conscientemente na realidade das mulheres nas suas comunidades,

⁹ Ver a declaração da WILDAF Togo sobre o projeto de luta contra o casamento infantil: www.wildaf-ao.org/index.php/fr/projets/projet-en-cours/209-lutte-contre-le-mariage-precoce

¹⁰ Por exemplo, a Compagnie Danaye do Togo abordou de forma lúdica os riscos do sexo desprotegido com bonecos de madeira de pênis e vagina em "AIDS? Se ao menos eu soubesse!", como fala Elizabeth De Otter: www.elisabethdenotter.nl/site2/sida/sida.html

promovendo discussões sobre questões geralmente negligenciadas pelos artistas homens.

Arnoldi (1995, p. 21) nos recorda que "os espetáculos [de bonecos] continuam a ser importantes contextos artísticos públicos de produção de conhecimento e propósito". Com este objetivo, Bacco, Liking e Tsikplonou apropriaram-se do meio para dar voz à perspectiva das mulheres que não foram ouvidas no passado, mas que são essenciais para o avanço das suas comunidades. Enquanto intérpretes mulheres que impõem sua independência, os seus próprios corpos e os objetos materiais que controlam tornam-se, na expressão da pesquisadora camaronesa Nathalie Etoké (2010, p.11), "terreno discursivo no qual se cruzam diferentes diálogos sobre práticas sociais, crenças e livre arbítrio".

Ky-Yi Puppets & Dances

A camaronesa Werewere Liking é, em muitos aspectos, uma mulher inovadora. Poeta e pintora autodidata, estabeleceu-se como uma importante voz feminina em literatura e arte africana na década de 1980. O seu teatro ritual anterior centrava-se em protagonistas femininas, realçando a centralidade das mulheres nas histórias, famílias e comunidades africanas. Liking considera que o progresso das mulheres é crucial para o desenvolvimento da África. Como ela proclamou notavelmente: "Construir um homem é bom; construir uma mulher é construir dez homens" (apud Mielly, 2002)¹¹.

Por meio do seu teatro esta artista procura mudar o lugar das mulheres na história e na sociedade, reconsiderando os papéis que as mulheres desempenham. Quando entrevistada, admitiu que: "me inclino mais para os problemas [das mulheres] e para a reação responsável e positiva das mulheres a esses problemas, na perpetuação da vida, na sua melhoria e na evolução" (Liking, comunicação pessoal, 1 de agosto de 2017)¹²

¹¹ Mielly, M. (2002) An Interview with Werewere Liking. Available from: www.postcolonialweb.org/Africa/Cameroon/liking/2.html [Accessed 8 March 2014].

¹² Salvo indicação do contrário, todas as citações de Liking são da mesma entrevista que realizei com ela na Ki-Yi Villa, em Abidjan, Costa do Marfim, que traduzi do francês.

Um exemplo claro das suas poderosas narrativas centradas na mulher pode ser encontrado em *Singue Mura, considérant que la femme...*, 1988, (Singue Mura: Considerando que uma mulher...) (*singue mura* significa "simplesmente mulher" em Bassa), em que a heroína foi expulsa de casa e da comunidade por não poder dar um filho ao marido devido às complicações da excisão feminina.

Singue Mura está morta já no início – o seu caixão é transportado por um coro de mulheres em luto. Depois, abre-se uma cortina no palco, revelando seis bonecos gigantes, incluindo uma de *Singue Mura*. Assim, ela é ressuscitada para representar todas as mulheres, criadoras de vida. Ela salva a sua comunidade construindo um centro de saúde e uma escola. Desta forma, Liking aborda tanto as expectativas sociais em relação às mulheres como os perigos da prática continuada da FGM.

A influência de Liking como escritora em um campo dominado pelos homens tem sido amplamente discutida nos últimos 30 anos¹³. Contudo, o seu teatro de bonecos também demonstra o poder das mulheres através de uma estética visual e as suas contribuições para o teatro de animação africano têm sido largamente ignoradas¹⁴.

Sogolon, l'épopée panafricaine, ou la vie ordinaire d'une femme épique, 2000 (*A Pan-African Epic, or The Ordinary Life of an Epic Woman*) utilizou bonecos para contar a história da mãe corcunda de Sundiata Keita, o lendário fundador do Reino do Mali. Embora a história do rei seja muitas vezes contada por músicos griot, o trabalho de Liking demonstra que ele não teria sido bem sucedido sem a sua mãe. Ela possui poderes mágicos de cura tradicionalmente identificados como femininos, que lhe permitem curar o seu filho com deficiência.

Ao tornar as mulheres centrais, Liking dá-lhes voz e chama a atenção para as suas preocupações enquanto esposas, mães e cidadãs. Valerie Orlando

¹³ Para uma análise aprofundada do trabalho de Liking, ver "*The Original Explosion That Created Worlds*": *Essays on Werewere Liking's Art and Writings*, editado por John Conteh-Morgan e Irene Assiba D'Almeida.

¹⁴ Embora muito tenha sido escrito sobre a produção teatral e literária de Liking, a sua produção de bonecos não foi discutida em profundidade. O meu artigo na *Puppetry International* procurou abordar as suas contribuições nesta área. Além disso, vale a pena registrar que a própria Liking publicou dois estudos sobre tradições performativas africanas na série *Nouveaux Etudes Africaines* em 1987: *Marionnettes du Mali e Statues colons*.

(1998: 161)., professora de literatura francófona na Universidade de Maryland, confirma: "É através deste 'voltar a', 'procurar' e 'reidentificar-se com' o antigo, ao mesmo tempo que se obtém uma nova visão do feminino moderno, que Werewere Liking escreve de modo formidável um novo papel para a personagem mulher africana" Liking também investe autoridade às mulheres, recordando o poder espiritual que tradicionalmente detinham como sacerdotisas dos *Bassa*, dos *Djinn* e de outros grupos religiosos da África Ocidental.

Ao contrário dos artistas de bonecos tradicionais que herdaram o ofício, Liking é majoritariamente autodidata. Ela explica: "Não venho de uma tradição de bonecos; em vez disso, sou uma bonequeira por ambição pessoal" (comunicação pessoal, 1 de agosto de 2017). Liking inspira-se numa variedade de tradições africanas para desenvolver a sua estética pan-africana em espetáculos de "arte total", sintetizando batuques, dança e movimentos rituais. O teatro de Liking, em geral, é inspirado pela cultura e espiritualidade Bassa da sua educação em Camarões. A maior influência nos seus bonecos é o *Sogo bò*. O *Sogo bò do Mali* ("os animais aparecem") consiste em bonecos de madeira de corpo inteiro desenvolvidos pelos povos *Bamana* e *Bozo*. Os espetáculos tradicionais de *Sogo bò* celebram a vida e coincidem com o início e o fim das épocas de colheita.

No início da sua carreira, em 1977, Liking visitou o Mali para investigar as práticas tradicionais. A sua admissão entre os artistas locais foi extraordinária: *Sogo bò* continua a ser uma prática dominada pelos homens e associada à espiritualidade. O envolvimento de Liking quebrou a convenção de longa data de que apenas os rapazes de uma certa idade na comunidade são doutrinados e ensinados a esculpir e a atuar. Durante as performances, as identidades humanas dos artistas mascarados não são reveladas porque, no ato de performar, eles reúnem-se com espíritos naturais e negam temporariamente a sua própria humanidade. Além disso, não deve-se saber que máscaras pertencem a que criador.

Centrados no papel dos homens como caçadores ou pescadores, os bonecos representam os animais importantes para as suas vidas - sendo o antílope, *Sogo*, o mais significativo. Para Liking, o antílope reflete também

espiritualmente a Mulher. Em *Singue Mura*, ela observa que, tal como a mulher "só dá vida à custa da sua vida, e só cria à custa de uma das suas outras criatividades" (Liking, Mamadou e Ngazolo, 2003, p.3), também "o antílope transporta no seu casco a causa da sua própria morte... o antílope cai inevitavelmente numa armadilha, a armadilha das mulheres, a nossa armadilha" (Liking, Mamadou e Ngazolo, 2003: p.25). Um mascarado de antílope envolve mais do que um bonequeiro escondido sob um corpo de madeira e tecido, controlando a cabeça de madeira com uma vara.

Em *Sogolon*, os bonecos de búfalo d'água e de cavalo de Liking, inspiradas nestas máscaras, eram mais leves. As cabeças eram feitas de papel maché e não havia uma estrutura de madeira para formar os corpos dos animais. Os bonequeiros de Liking, frequentemente crianças, permanecem cobertos por um pano, como na tradição, e as suas próprias pernas transformam-se nas pernas do animal que estão representando.

Liking apropriou-se dos bonecos *Sogo bò* para o seu teatro, primeiro refazendo os figurinos de bonecos do Mali para *Singue Mura* e formando artistas da Costa do Marfim em manipulação. Com *Quelque chose d'Afrique* (Algo Africano) em 1996, Liking começou a construir os seus próprios bonecos segundo os modelos malianos - *Sogolon* incluía cerca de 50 bonecos originais. O boneco humano de Liking de *Sogolon* era uma figura de vara maior do que o corpo, como as *Sogo kun*, bonecos para um único manipulador que envolvem uma cabeça animal ou humana pousada numa armação sobre os ombros do artista.

A cabeça e o peito da rainha repousavam sobre os ombros do intérprete, de modo que ela pairava acima dos outros no palco. Ela lembrou do boneco *Sogo bò* de Yayaroba, que representa a mulher ideal, mãe e esposa dedicada. Subvertendo as tradições, em primeiro lugar, utilizando intérpretes homens e mulheres não iniciados, os bonecos da Costa do Marfim também revelam parcialmente o rosto dos seus manipuladores através de uma tela acrescentada aos trajes das marionetas de corpo inteiro para ajudar os intérpretes a ver durante os espetáculos em lugares fechados.

Ao fabricar os bonecos com novos materiais, como o papel maché, a espuma e o plástico, em vez da madeira sagrada, e ao reenquadrar os bonecos nas suas próprias narrativas, Liking desafia as práticas habituais, embora as referências se mantenham. Uma influência importante é o significado comunitário de *Sogo bò* entre os povos Bozo e *Bamana*, que inspirou Liking a fundar o grupo de artistas *Ki-Yi M'Bock* ("conhecimento universal" em Bassa) em Abidjan, Costa do Marfim, para trabalhar em prol do "movimento de renascimento e revitalização cultural" (Liking, 1988, p.3).

Desde a sua criação, em 1985, a *Ki-Yi M'Bock* manteve-se um grupo de artistas independente e a *vila* cresceu ao longo de 30 anos, em grande parte graças ao apoio de outros artistas e entusiastas. A comunidade inclui artistas que vieram fazer a formação com Liking e crianças órfãs das ruas de Abidjan, a quem são dados lar e educação¹⁵. Os espetáculos refletem os esforços de Liking para reunir artistas e público. Liking usa o seu teatro para inspirar estas comunidades através da esperança de empoderamento feminino face ao afropessimismo.

Liking sonha com o dia em que os bonecos africanos serão apresentados em todos os festivais de bonecos do mundo: "Tal como a nossa música está em todo o lado, gostaria de levar os bonecos africanos a todos os palcos internacionais de bonecos, e em um nível competitivo"(comunicação pessoal, 1 de agosto de 2017). A sua formação instruiu muitos profissionais bateristas, atores e artistas de bonecos, levando à criação de vários novos grupos, incluindo os premiados *Marionnettistes de Côte d'Ivoire*.

Liking é reconhecida como um ícone cultural em Abidjan e estabeleceu um legado como uma artista mulher. Através das suas produções viajantes por toda a região, na África e na França, tradições obscuras foram readaptadas e reconhecidas em uma escala internacional.

¹⁵ Os intérpretes de *Ton pied, mon pied*, que foi apresentado em Charleville-Mézières em 2017, foram Amos Gnepo, Bieu Dessen, Cheni Tia, Appia Adiapo, Liking Lia e Liking Leba.



Figura 2 – Da esquerda para a direita: Vicky Tsikplonou, Rosalia Amegninou, Sika Beauty Akpaloo, Amina Idrissou, Lomé, Togo, 2017.

Fonte: Arquivo pessoal de Heather Jeanne Denyer

Evaglo

A artista togolesa Vicky Tsikplonou, fundadora do grupo exclusivamente feminino *Evaglo*, também utiliza o teatro de bonecos para abordar preocupações sociais e construir o seu próprio lugar numa profissão exclusivamente masculina¹⁶. O nome do grupo, que significa "Estamos fartas!" em *Ewe*, demonstra o seu empenho na promoção das mulheres. Quando a entrevistei, Vicky explicou o seu impulso para criar um coletivo de animação só para mulheres: "Incentivei as mulheres, sem distinção, a juntarem-se, a fazerem ouvir as suas vozes - acima de tudo, a ultrapassarem a surdez dos outros, a desconstruírem os seus preconceitos, a lutarem pela sua emancipação e pela sua completa auto-realização" (Comunicação pessoal, 25 de setembro de 2016)¹⁷. Há vinte anos, ela encoraja as mulheres a aprenderem competências

¹⁶ Os outros membros permanentes de *Evaglo* são Amina Idrissou, Rosalee Amegninou e Angela Thou Acohin.

¹⁷ Salvo indicação do contrário, todas as citações de Tsikplonou são da entrevista que realizei com ela no seu estúdio em Lomé, Togo, que traduzi do francês.

que possam empregar para além dos seus deveres de esposas e mães. Ela observa que os restritos papéis de gênero continuam a permear as artes no Togo:

Quando uma mulher manipula [bonecos], as pessoas dizem: 'Ela não vai saber cozinhar, vai ser uma má dona de casa'. Criou o seu grupo para dar poder às mulheres, obrigando-as a assumir o controle de suas vidas: "Evaglo é um apelo revolucionário à ação", declara, "Mulheres, levantem-se! Estou farta de vê-las sentadas, deixando que os homens passem por cima de vocês. Evaglo. Mulheres, levantem-se! Para lutar a boa luta (Comunicação pessoal, 25 de setembro de 2016).

A inspiração de Tsikplonou para o trabalho do grupo vem da sua própria experiência enquanto menina. Quando uma trupe de bonequeiros ganeses atuou em sua escola ela ficou comovida com a magia e começou a recriá-la, construindo bonecos rudimentares a partir de materiais encontrados, como caixas de iogurte. Em 1983, juntou-se à Trupe Nacional de Teatro Togolês como atriz e convenceu o diretor da divisão de animação da trupe, Danaye Kanlanfei, a aceitá-la como a sua primeira aluna.

Após vários anos de aprendizagem da manipulação, Tsikplonou se separou do grupo para dedicar-se à construção de bonecos, que até então era feita exclusivamente por membros masculinos da trupe. Para isso, fez uma formação em *Charleville-Mézières*, França, em 1995, desenvolvendo as suas capacidades de construção e manipulação. A partir daí, formou o seu próprio grupo exclusivamente feminino. Tsikplonou incentiva as crianças, bem como as mulheres adultas, estimando que mais de 100 meninas e meninos do seu bairro de Adidogamé, na capital do Togo, Lomé, receberam formação em desenho e música no seu estúdio. Ela observa que, depois de verem o que são capazes de fazer, muitos pais mandam os seus filhos para a escola.

Desde 1996, *Evaglo* tem feito viagens a nível nacional e regional, sensibilizando o público para questões de grande importância na sua sociedade, como a educação das meninas e a luta contra a estigmatização do HIV/AIDS. Elas participam regularmente do Dia Internacional da Mulher com um espetáculo, incluindo *Les Paroles des femmes* (As Palavras das Mulheres), em 2008, e *Les Femmes créent le monde* (As Mulheres Criam a Terra), em 2011. Em *As Palavras das Mulheres*, as artistas utilizaram bonecos de fio para retomar

os testemunhos de mulheres reais que denunciaram o domínio dos homens sobre elas. Por exemplo, uma mulher calculou quanto teria ganho se tivesse sido paga por cada vez que pôs a mesa para uma refeição.

Tsikplonou inspira-se na criação de espetáculos para resolver problemas que observa na vida cotidiana, como a estigmatização das pessoas com deficiência. Em 2017, deu formação a quinze homens e mulheres com deficiência física para criarem e manipularem os seus próprios bonecos. Por meio da formação e do espetáculo em si, Evaglo sensibiliza para os preconceitos sociais e recupera a dignidade humana de potenciais excluídos sociais.

Os bonecos de *Evaglo* são feitos com materiais reciclados, incluindo cabaças, conchas e garrafas de plástico. Inspiram-se em várias fontes, incluindo o *Sogo bò* do Mali, mas sobretudo nas figuras esculpidas desenvolvidas para as práticas do vudu. Como religião, o vudu desenvolveu-se na arca que é atualmente o sul do Benim. Espalhou-se para o vizinho Togo e, eventualmente, para as Caraíbas através do tráfico de pessoas escravizadas. O maior mercado vudu do Togo, situado em Vogan, cinquenta quilômetros à nordeste de Lomé, vende figuras esculpidas que se acredita serem portadoras de energia mágica. Utilizadas em cerimônias, por exemplo quando os rapazes são iniciados na idade adulta, não devem ser tocadas por não iniciados nem utilizadas fora do contexto ritual.

Alguns fetiches de vodu de madeira estão relacionados com o feminino... Simbolizam a fertilidade e a maternidade, baseando-se na continuidade espiritual dos mortos, dos vivos e dos que ainda não nasceram. Por exemplo, a boneca *achanti* representa a fertilidade entre os povos Ewe e Mina do Togo. Se um gêmeo falecesse, a mãe levaria consigo uma boneca *Vénavi-Arikpakpa* representando o gêmeo falecido (Sanvee, 2013).

Os fetiches inspiraram espetáculos seculares de bonequeiros homens, que faziam dançar uma figura articulada de varas de madeira ao som de tambores. Com o professor de Tsikplonou, Danaye Kanlanfei, os bonecos de fio *Tsi-tsavi*, que se desenvolveram a partir desses acontecimentos, tornaram-se uma prática institucional no Teatro Nacional, à medida que Tsikplonou começou

a alargar o seu próprio repertório e a formar outras pessoas no final da década de 1970.

Ao acrescentar cordas e um cabo de madeira, bem como membros articulados, o boneco distingue-se do objeto sagrado. É notável que, ao contrário dos bonecos de fio tradicionais europeus (e ao contrário das tradições de corpo inteiro como o *Sogo bò*), os bonecos de fio africanos são frequentemente manipulados com o bonequeiro à vista de todos. O corpo do boneco é mantido no alto por um simples cabo de madeira. As próprias cordas são puxadas para mover as mãos ou os pés do boneco.

Uma vez que os criadores dos bonecos incorporam objetos encontrados em vez de esculpirem a madeira sagrada como nas formas tradicionais, as mãos, os pés e a parte posterior são normalmente feitos de cabaças de tamanhos variados. Quando manipulado, o boneco apresenta-se como um bailarino desengonçado, com um dorso pronunciado para balançar; o pescoço, alongado por arame, balança frouxamente à medida que a cabeça (feita de cabaça ou de papel maché) é puxada; os braços e as pernas balançam separadamente.

A ligação física entre o bonequeiro e o boneco é deliberadamente visibilizada para distinguir ainda mais o boneco como entretenimento das práticas cerimoniais. Muitas pessoas continuam tendo receio de tocar nos bonecos por medo de serem feridas, mas o poder espiritual associativo também permite novas possibilidades afetivas nas representações atuais.

O trabalho do artista de animação tem peso não só por romper com a tradição, mas também pelas conexões que permanecem. Atuando numa sociedade que continua a ser 33% animista, Tsikplonou dá continuidade às tradições da sua sociedade. Enquanto o seu professor adaptava os bonecos do sagrado às práticas seculares, transformando figuras esculpidas em bonecos de fio articulados, Tsikplonou apropriou-se da forma para a utilizar em espetáculos centrados nas mulheres.

Um preconceito comum na região associa as mulheres artistas à prostituição, porque vão aos ensaios à noite e viajam e trabalham com homens que não são os seus maridos. Mesmo no caso das mulheres que se formaram e obtiveram sucesso nas suas carreiras, quando se casam ou têm filhos, os seus

maridos exigem muitas vezes que fiquem em casa. Por conseguinte, as mulheres optam muitas vezes por não seguir carreiras na área das artes. Falando de si própria e da colega artista togolesa Adama Lucie Bacco, Tsikplonou declara: "Atrevemo-nos", para que outras mulheres, ao verem as suas atuações, possam dizer: "Ela consegue; eu também posso"(Comunicação pessoal, 25 de setembro de 2016). Para as gerações mais jovens, Tsikplonou é um modelo a seguir.

Anita Bednarz (2006, p.?), uma estudiosa francesa das tradições de bonecos da África Ocidental, afirma que "se a animação como arte não transforma a sociedade togolesa, [então] ajuda a melhorar a sua condição, através da educação moral, política, médica e social". Para isso, Tsikplonou ensina meninas e mulheres a tocar instrumentos de percussão. Como ela explica: "Antes, uma mulher não tinha o direito de tocar os tam-tams" (Comunicação pessoal, 25 de setembro de 2016). O toque dos tambores é um aspecto essencial das cerimónias vudu, um método de comunicação com os espíritos ancestrais e naturais. A crença convencional sustenta que a menstruação das mulheres as torna impuras e, portanto, incapazes de se ligarem aos espíritos.

No entanto, uma vez que a percussão é parte integrante do espetáculo de bonecos da África Ocidental, Tsikplonou argumenta que, num grupo exclusivamente feminino, os membros têm o direito de aprender estas competências. Quando Tsikplonou convida crianças para treinarem com ela, os pais podem opor-se a que as filhas toquem bateria. Ela confia que os pais se queixam de que "uma mulher não deve tocar" e que "não vai arranjar marido se tocar tam-tams". No entanto, Tsikplonou tem fé que estas perspectivas estão mudando lentamente. "Quebramos a barreira", proclama. Cada vez que o grupo começa a tocar os seus tambores, em poucos minutos, junta-se um público apreciativo de todas as idades e gêneros.

Embora *Evaglo* seja sediado em Lomé, Tsikplonou reconhece que o fato de atuar apenas lá estabelece o problema de não atingir um público mais vasto e de não provocar mudanças sociais mais profundas. Por isso, está

desenvolvendo o seu próprio centro cultural em Aképé, a 24 quilômetros da capital.

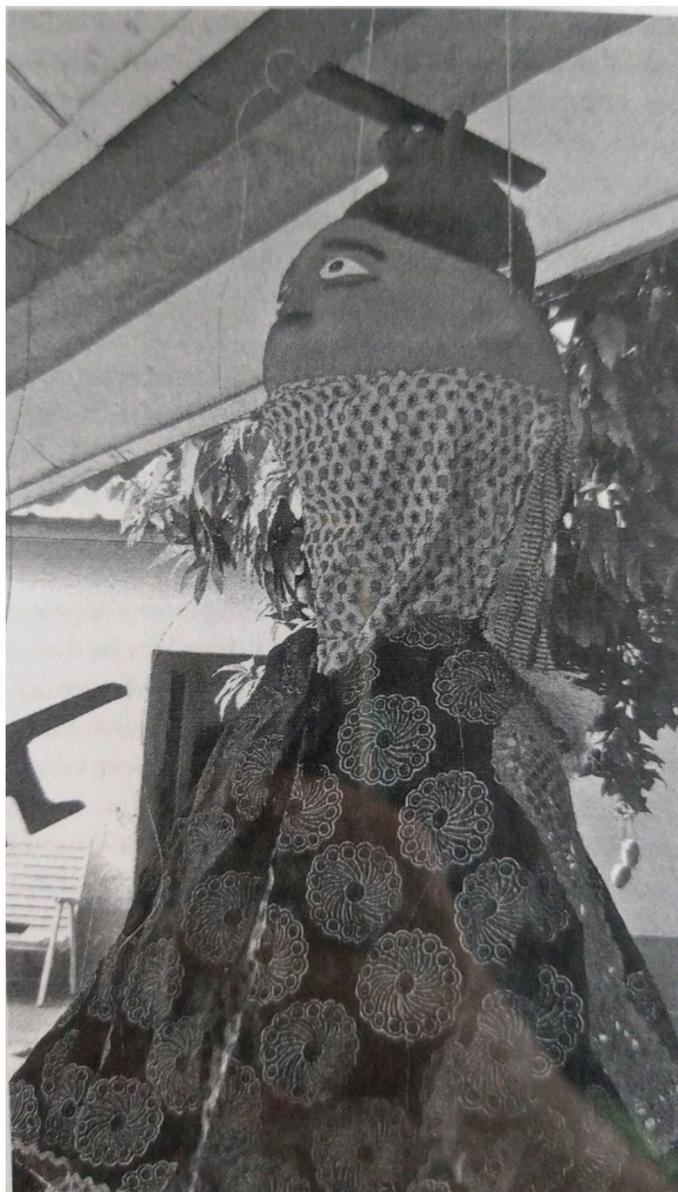


Figura 3 – Boneco de Bouam Gelede, Lomé, Togo, 2017.
Fonte: Arquivo pessoal de Heather Jeanne Denyer.

Para além de um grande palco, a *vila* inclui um museu, uma oficina e espaços de formação para estudantes de todas as idades. Ela espera instigar em mais togoleses o amor pelas práticas de animação, antigas e novas. Mais importante ainda, espera formar muitos para continuarem estas práticas no futuro.

Bouam

Juntamente com Vicky Tsikplonou, Adama Lucie Bacco, diretora de outro grupo de animação só de mulheres togolesas, *Bouam*, foi uma das primeiras mulheres a treinar com Kanlanfei. Deu ao seu grupo um nome que significa "amor" porque "é preciso amar o que se escolheu fazer na vida", revelou a artista (Comunicação pessoal, 8 de outubro de 2016)¹⁸. A carreira de Bacco demonstra a certamente. Cresceu na aldeia nortenha de Dapaong, onde a utilização tradicional de esculturas de madeira esculpida em cerimônias de rito de passagem continua a excluir as mulheres. Limitada ao canto na sua juventude, iniciou a sua formação como atriz em 1981, foi recrutada para o Grupo de Teatro Nacional três anos mais tarde e só em 1992 começou a sua aprendizagem em manipulação com Kanlanfei.

Como Kanlanfei não quis formá-la em outras áreas, ela prosseguiu o treinamento em construção com o artista congolês Tampaka Diallo e em percussão com o artista togolês Komi Amefiahou, em 1997. Para ser autorizada a praticar estas formas de arte exclusivas, Bacco teve de convencer cada homem da sua dedicação, o que era inédito para as mulheres. Desde então, Bacco tem transmitido a sua aprendizagem, recebendo meninas e mulheres sob a sua tutela¹⁹.

Bacco persistiu, juntamente com Tsikplonou, perante os preconceitos normativos e os desafios pessoais: "Mantivemos a cabeça fria e, hoje, as pessoas nos respeitam" (Comunicação pessoal, 8 de outubro de 2016). Foi Olenka Darkowska-Nidzgorski, do *Musée de l'Homme* (Museu do Homem), em Paris, que a encorajou a formar um coletivo. Com o apoio da acadêmica francesa, Bacco ganhou uma bolsa UNESCO-Aschberg que lhe permitiu viajar para França em 2000. Lá, Bacco formou-se em figuras de sombras durante uma residência na Escola Internacional de Bonecos de *Charleville-Mézières*. O seu

¹⁸ Salvo indicação do contrário, todas as citações de Bacco são da entrevista que realizei com ela no seu estúdio em Lomé, Togo, que traduzi do francês.

¹⁹ Os outros membros do Bouam incluem Suzanne Bassaye, Marie-Jo Djiedjiet Yempabé, Isabelle Kondjitimone, Kombaté Monipo e a presidente, Bernadette Tada Karsa.

grupo regressou para a escola para participar no festival de bonecos realizado em 2003.

Enquanto Bacco se empenha em mostrar a riqueza da cultura togolesa no estrangeiro, os espetáculos de *Bouam* centram-se principalmente nos esforços de desenvolvimento comunitário no seu país natal. Por exemplo, em *Le trésor de Koff*, 2007 (O tesouro de Koffis) ela utilizou bonecos de fio para promover o valor da leitura junto das crianças e dos seus pais. Tal como o trabalho de *Evaglo e Ki-Yi Puppets & Dances*, os espetáculos de *Bouam* apresentam frequentemente protagonistas mulheres para combater a discriminação de género.

Em *La voleuse du sourire*, de 2002 (O ladrão de sorrisos), uma menina salva o dia quando os homens não conseguem. Bacco também não se intimida em enfrentar temas tabu. Ela utiliza explicitamente o teatro de bonecos para provocar uma mudança social: "O fato de haver teatro, há uma troca. Muda a mentalidade". Por causa das ligações às práticas rituais tradicionais, juntamente com o distanciamento entre os artistas materiais e o público, os bonecos são um meio aceitável para abordar temas difíceis para públicos de todas as idades.

Um exemplo importante é *Le rêve brisé de Mimi*, de 2000 (O Sonho Quebrado de Mimi), que conta a história, através de bonecos de fios, de uma menina que sobreviveu a um estupro. Ao descobrir que é soropositiva, Mimi põe de lado os seus medos para convencer os outros a fazerem o teste. O HIV pode ser facilmente transmitido a múltiplos parceiros receptivos a partir de um portador ativo. Isto, juntamente com a exploração sexual de jovens meninas e a prática da poligamia no Togo, fez com que as mulheres representassem 59% da população soropositiva do país em 2014, um aumento em relação a 2010 (NAÇÕES UNIDAS, 2016, p.175). Além disso, existem oitenta e oito mil órfãos devido à AIDS (UNICEF, 2006, p. 11).

As mulheres não têm liberdade para discutir este tabu, "porque as pessoas ainda pensam que uma mulher deve ser submissa; que uma mulher deve honrar o seu marido", explica Bacco (Comunicação pessoal, 25 de setembro de 2016). As mulheres nem sempre têm acesso a testes ou tratamentos. Ao incluir uma protagonista que é soropositiva e uma médica que a

trata, *Bouam* trabalha para desestigmatizar os africanos que vivem com HIV ou AIDS e para encorajar o público masculino e feminino a fazer o teste.

Este potencial de promoção da ação social através dos bonecos tem raízes em antigas formas da região. Uma das tradições mais conhecidas são os espetáculos de máscaras de corpo inteiro dos *Gelede* iorubás, representados por homens, que honram os espíritos femininos. O ato de representar pacificamente os espíritos para proteger e abençoar os vivos. A acadêmica de teatro sul-africana Marie Kruger (2010, p. 317) salienta a importância destes espetáculos como experiências comunitárias: "Nestes espetáculos, os bonecos [...] são parte integrante dos sistemas de crenças, incluindo sistemas morais e estruturas sociais que servem como forma de regular a sociedade, bem como de definir os papéis de gênero e as relações sociais".

Os artistas *Gelede* distinguem-se pelas suas máscaras de madeira, semelhantes a capacetes, usadas no topo das cabeças dos dançarinos. Os rostos de madeira são femininos, pintados de cor-de-rosa ou pêssego, com marcas de escarificação em ambas as faces para denotar a identidade iorubá. Por cima do rosto, cada máscara ostenta uma escultura, geralmente destinada a refletir as atividades de vida e, muitas vezes, a ensinar uma lição. Por exemplo, uma máscara pode conter a escultura de um caçador a abater um antílope ou de um casal a ter relações sexuais. As esculturas frequentemente representam animais com valor simbólico, como os pássaros, que são espiritualmente femininos. Os corpos dos artistas estão completamente cobertos de tecido, como no teatro de animação do Mali.

Bacco criou um boneco de fios de um metro de altura, inspirada em *Gelede*. A sua "cabeça", que representa a máscara, é feita de papel machê. O corpo insubstancial é representado por um tecido marrom e dourado com padrões de lantejoulas, à maneira dos trajes dos dançarinos humanos *Gelede*. Flutua no ar, como um fantasma. O comando de madeira tem quatro cordas penduradas: duas cordas ligam-se a cada lado da cabeça do boneco e as outras duas ligam-se a cada manga. Onde estariam as mãos, há apenas dois ramos de penas. Estas penas representam os batedores de mosca de cauda de vaca que

o bailarino principal usaria para afugentar os maus espíritos da área da performance.

A máscara-cabeça de boneco vermelha brilhante tem olhos, nariz e orelhas pronunciados, mas não tem boca, o que indica o papel silencioso que o bailarino desempenha. Por baixo desta, uma faixa de tecido branco com flores cor-de-rosa é semelhante à cobertura facial de uma bailarina *Gelede*. No topo, uma escultura de um animal: neste caso, uma lontra africana sem garras, que representa a importância do trabalho árduo.

Ao mudar a forma de um intérprete humano para uma forma material, Bacco dissocia o boneco do contexto original. No entanto, a correlação permite-lhe tirar vantagem do papel significativo da antiga forma performativa. O corpo do performer masculino, que permanece invisível na performance *Gelede*, desaparece literalmente no caso do boneco. Ao mesmo tempo, ela subverte o espetáculo sagrado ao revelar o seu próprio corpo feminino em ligação com a "bailarina *Gelede*" que manipula o boneco.

Kruger (2010, p. 320) explica que as representações tradicionais *Gelede* "demonstram preocupação social ao criticar e ridicularizar as mudanças de comportamento moral na sociedade e ao representar as necessidades e desejos da sociedade em termos concretos através da representação". Os espetáculos de *Bouam* apropriam-se das possibilidades sociais dos bonecos para abordar "necessidades e desejos" que são frequentemente omitidos do discurso público, como as doenças sexualmente transmissíveis e a importância da educação das meninas.

Bacco não só ganhou respeito pelo seu trabalho como diretora de *Bouam*, como o seu exemplo inspirou jovens mulheres a seguirem carreiras nas artes, incluindo a sua sobrinha, Isabelle Kondjitimone. Em cidades como Dapaong, as crianças não são encorajadas a prosseguir os estudos, sendo antes enviadas para trabalhar nos campos. Durante anos, Bacco acolheu meninas em sua casa e na sua prática, oferecendo-lhes alojamento e alimentação e formando-as em canto, dança, percussão e animação. Ela as ajuda nos treinamentos, desde que continuem a estudar até ao ensino secundário.

Quando Konjitimone chegou a Lomé, começou a estudar no primeiro nível, mas, na altura da nossa entrevista, em agosto de 2017, estava aproximando-se dos dois últimos anos do ensino secundário. Para além de se distinguir na sua educação, Kondjitimone tornou-se uma talentosa bonequeira, dançarina e uma baterista particularmente afiada. Ela treina crianças dos sete aos quinze anos nestas formas de arte através do *Centre de Lecture et d'Animation Culturelle* em Aného.

Num concurso de 2016, o seu grupo recebeu o primeiro lugar na bateria e o terceiro lugar na dança. "Cabe a mim agora apropriar-me de toda [a minha formação] para que amanhã seja melhor para mim", partilhou numa entrevista em Lomé (Konjitimone, Comunicação pessoal em 8 de outubro de 2016).

Quer seja na Europa ou na África, o público de *Bouam* aprecia o entretenimento e a arte. Entre outros reconhecimentos, o grupo ganhou o Prêmio da Independência do Togo como o "melhor grupo artístico", em 2006. Bacco fundou o festival internacional *Emergence Talents de Marionnettistes*, em 2012, para promover a animação no Togo e mostrar o trabalho das mulheres neste campo.

Apesar dos seus sucessos, muitos públicos africanos ainda hesitam em aceitar mulheres talentosas em áreas dominadas pelos homens. Bacco reforça firmemente que "tudo isso [tambores e tradições de bonecos] foi criado por homens para nos distanciar [mulheres]". No trabalho dos alunos que formou, o empenho de Bacco continuará. Kondjitimone faz eco do impulso da sua tia na nossa entrevista: "Na África, muitos dizem que as mulheres não sabem tocar tambor. ... Não! Nós também, as mulheres, somos capazes de fazê-lo. É por isso que também escolhi fazer arte"(Konjitimone, Comunicação pessoal em 8 de outubro de 2016).

Conclusões

Seguir uma carreira como mulher artista na África Ocidental significa desafiar as normas sociais, subvertendo o olhar do espectador que objetifica as mulheres no palco. "Quando se faz teatro, se é vista como uma vagabunda, uma

prostituta de rua. Por isso, é um trabalho de *voyerismo*", explica Bacco (Comunicação pessoal em 8 de outubro de 2016). Nos espetáculos de bonecos em que as bonequeiras são também instrumentistas, cantoras e bailarinas, os seus corpos permanecem em cena juntamente com os seus companheiros objetos materiais. Através da performance, as mulheres desafiam as visões convencionais do olhar sobre o corpo feminino.

Como explica a acadêmica camaronesa Nathalie Etoké (2010, p.11, tradução da autora), a ação destas artistas complica os papéis de gênero, estabelecendo "...uma questão de ver como o corpo feminino é, ao mesmo tempo, um lugar de poder e de subjugação, o significante/significado da opressão, um palimpsesto de uma coleção de conflitos, existente nas sociedades africanas contemporâneas". Esta noção ressoa talvez mais fortemente nas mulheres bonequeiras porque elas próprias reivindicam o controle sobre o espetáculo enquanto artistas de animação e demonstram o seu poder de subjugação no ato de animar os bonecos – objetos que até agora estavam proibidas de tocar.

Embora os objetos já tenham sido retirados da santidade do uso tradicional, as formas continuam imbuídas de poder, que é aproveitado pelas mulheres para transmitir mensagens sociais. Examinando a figura de sombras de couro *Tolpavakoothu* em Kerala, na Índia, a acadêmica de teatro americana Claudia Orenstein insiste na relevância contínua das formas de animação mais antigas através das suas novas utilizações. Através dos seus exemplos, ela estabelece que a transformação das tradições oferece novas possibilidades para a animação de hoje:

Mesmo que o teatro de animação tenha se diversificado, hoje em dia, ele não está desligado do seu passado. Práticas e figuras anteriores continuam a ligar-nos a uma noção do que é a animação nas suas formas paradigmáticas. Transformar a animação no presente é inerentemente estar em diálogo com a sua história (Orenstein, 2014, p.113).

Nos casos de Werewere Liking, Vicky Tsikplonou e Adama Lucie Bacco, as tradições do teatro de animação são renovadas para abordar histórias de dominação masculina. As três líderes dão nova vida a tradições em vias de

desaparecimento, utilizando formas mais antigas para educar, inspirar e empoderar. Os seus exemplos enquanto mulheres são significativos.

Na Costa do Marfim, dos 253 membros da Assembleia Nacional, apenas 29 eram mulheres (Departamento de Estado dos EUA, 2017b, p.16). No entanto, há esperança de que o futuro seja mais positivo: nas eleições de 2015, dois dos dez candidatos presidenciais aprovados eram mulheres. Em 2017 e 2018, o Togo registou uma onda de protestos políticos contra a tentativa do Presidente Faure Gnassingbé de obter um terceiro mandato. Muitas mulheres figuraram entre os manifestantes. Embora tenha acabado por retirar a sua candidatura, o fato de Brigitte Kafui Adjamagbo-Johnson ter sido candidata presidencial, em 2010, demonstra uma nova presença de mulheres líderes.

Bacco, Tsikplonou e Liking trabalham para redefinir as práticas tradicionais para o mundo atual, incluindo as mulheres em posições importantes como artistas culturais e líderes comunitárias. Porque estas pioneiras se atreveram a assumir papéis sociais não conformados, elas inspiraram e educaram inúmeras outras mulheres e homens. Os seus trabalhos promovem discussões críticas que perturbam a contínua opressão às mulheres e que reafirmam a relevância dos bonecos como meio social na África Ocidental de hoje. A sua formidável presença como mulheres artistas em sistemas patriarcais cria esperança para o futuro.

Referências

ARNOLDI, M. *Playing with Time. Art and Performance in Central Mali*. Bloomington, IN Indiana University Press, 1995.

BEDNARZ, A. **La création chez les maîtres des marionetes togolaises**. 2006
Available, From: <http://eprints.aidenligne-francais-universite.auf.org/338> , [Accessed 29 June 2015].

COHEN, M. Traditional and post-traditional wayang kulit in Java today. In: Posner, D., Orenstein, C., and Bell, J. (eds.) **The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance**. Abingdon and New York: Routledge, 2014, p.178-191.

ETOKÉ, N. **L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara**. Paris: THarmattan, 2010.

KRUGER, M. Social dynamics in African puppetry. *Contemporary Theatre Review*. 20 (3), 20120, p. 316-328.

- LIKING, W. **Dieu chose program**. Ki-Yi M'Bock, Abidjan, 1988.
- LIKING, W. **Singue Mura, Considérant que la Femme...** Ki-Yi Troupe. 2005. [DVD] Abidjan: Ki-Yi Troupe.
- LIKING, W., MAMADOU, B., and NGAZOLO, B. **Singue Mura, Considérant que la Femme...** Abidjan: Eyo-Ki-Yi Editions, 2003.
- LIKING, W. and ZAOUROU, Z. Sogolon, **l'épopée pan-africain, ou, la vie ordinaire d'une femme épique**. 2003 [DVD] Abidjan: Ki-Yi Troupe
- ORENSTEIN, C. New dialogues with history and tradition. In: Posner, D., Orenstein, C., and Bell, J. (eds.) **The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance**. Abingdon and New York: Routledge, 2014, p. 111-115.
- ORLANDO, V. Werewere Liking and the development of ritual theatre in Cameroon: towards a new feminine theatre for Africa. In: **Salhi, K. (ed.) African Theatre for Development**. Bristol: Intellect Books, 1998, p.155-173.
- UNITED NATIONS African **Women's Decade 2010-2020: Mid- Term Review**. 2016 Available. From: www.un.org/en/africa/osaa/pdf/events/2018/20180315/AfricanWomenDecade.pdf [Accessed May 22, 2018].
- UNITED NATIONS INTERNATIONAL CHILDREN'S EMERGENCY Fund [UNICEF] **Africa's Orphaned and Vulnerable Generations: Children Affected by AIDS** (Executive Summary). 2006, Available. From: www.unicef.org/publications/index_35265.html [Accessed May 22,2018].
- UNICEF Statistical **Profile on Female Genital Mutilation / Cutting: Côte d'Ivoire**. 2013. Available. From: https://data.unicef.org/wpcontent/uploads/country_profiles/C%2C3934te/20d'Ivoire/FGMC_CIV.pdf [Accessed May22,2018].
- UNICEF. **Youth and adult literacy rates**. 2015. Available. From: <https://data.unicef.org/topic/education/overview> [Accessed May22,2018].
- UNICEF. **All adolescents maternal health indicators**. 2016. Available. From: <https://data.unicef.org/topic/maternal-health/adolescent-health> [Accessed June15,2018].
- UNICEF. **Percentage of women aged 20 to 24 years who were first married or in union before ages 15 and 18**. 2018. Available. From: <https://data.unicef.org/topic/child-protection/child-marriage> [Accessed May 22, 2018].
- UNITED STATES Department of State [US Dept. of State] **Bureau of Democracy, Human Rights and Labor Country Reports on Human Rights Practices for 2017 Togo**. 2017a Available from: www.state.gov/documents/organization/277301.pdf [Accessed May22, 2018].
- US DEPT. OF STATE. **Bureau of Democracy, Human Rights and Labor Country Reports on Human Rights Practices for 2015: Côte d'Ivoire**. 2017b. Available. From: <https://2009-2017.state.gov/documents/organization/252885.pdf> [AccessedMay22,2018].
- WOMEN IN LAW AND DEVELOPMENT. IN AFRICA [WILDAF] - **Afrique de l'Ouest Projets: Lutte contre le mariage précoce**. 2018. Available. From: www.wildaf-ao.org/index.php/fr/projets/projet-en-cours/209-lutte-contre-le-mariage-precoce [AccessedMay22,2018].