

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS
LITERÁRIOS**

MACIEL DA PAIXÃO BORGES

**ENTRE RELIGIOSIDADE E IDENTIDADE: O PODER COMO ARTICULADOR DO
TRÁGICO EM *AS ORAÇÕES DE MANSATA*, DE ABDULAI SILA**

TANGARÁ DA SERRA - MT

2023

MACIEL DA PAIXÃO BORGES

**ENTRE RELIGIOSIDADE E IDENTIDADE: O PODER COMO ARTICULADOR DO
TRÁGICO EM AS ORAÇÕES DE MANSATA, DE ABDULAI SILA**

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura e Vida Social nos Países de Língua Oficial Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

TANGARÁ DA SERRA - MT

2023

Luiz Kenji Umeno Alencar CRB 1/2037

BORGES, Maciel da Paixão.

B732e Entre Religiosidade e Identidade: O Poder como Articulador do Trágico em as Orações de Mansata, de Abdulai Sila / Maciel da Paixão Borges – Tangará da Serra, 2023.

91 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso
(Dissertação/Mestrado) – Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2023.

Orientador: Agnaldo Rodrigues da Silva

1. Colonialismo e Pós-Colonialismo. 2. Identidade e Memória



GOVERNO DO ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO/DOCTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ATA DE DEFESA DE MESTRADO

Aos vinte e dois dias do mês de agosto do ano de 2023, às 14:00 horas, foi instalada a sessão para julgamento da dissertação de mestrado do discente **Maciel da Paixão Borges**, intitulada: ENTRE RELIGIOSIDADE E IDENTIDADE: O PODER COMO ARTICULADOR DO TRÁGICO EM AS *ORAÇÕES DE MANSATA*, DE ABDULAI SILA, do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários/ PPGEL. Após a abertura da sessão, o Professor Doutor **Agnaldo Rodrigues da Silva**, orientador e presidente da banca julgadora, deu seguimento aos trabalhos, informando a participação, de forma virtual, dos seguintes Professores doutores, na qualidade examinadores: Prof. Doutor Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB); e Prof^ª. Doutora Elisabeth Battista (UNEMAT). Foi dada a palavra ao discente, também de forma virtual, para apresentação do trabalho. Na sequência, concluída a exposição, o professor Agnaldo Rodrigues da Silva passou a palavra aos examinadores para as devidas arguições, seguidas pelas respostas do discente. Ao final, a banca **APROVOU** o discente, com destaque à relevância ao *corpus* e à pesquisa, bem como à importante contribuição aos estudos das Literaturas e Culturas Africanas, em particular à dramaturgia Bissau-guineense. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada pelo orientador, presidente da sessão, e demais membros da banca.

Documento assinado digitalmente
gov.br AGNALDO RODRIGUES DA SILVA
Data: 11/09/2023 09:51:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Doutor Agnaldo Rodrigues da Silva
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT (Orientador)

Documento assinado digitalmente
gov.br SAVIO ROBERTO FONSECA DE FREITAS
Data: 12/09/2023 16:22:41-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Doutor Sávio Roberto Fonseca de Freitas
Universidade Federal da Paraíba - UFPB (Membro Externo)
(Participação remota)

Documento assinado digitalmente
gov.br ELISABETH BATISTA
Data: 12/09/2023 17:12:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Doutora Elisabeth Battista
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT (Membro Interno)
(Participação remota)



Secretaria do Mestrado/Doutorado em Estudos Literários
Campus Universitário de Tangará da Serra
Rodovia MT 358 - Km 07. Caixa Postal 287 - Jardim
Aeroporto - Fone: (65) 3311-4917
e-mail: ppgel@unemat.br - site: www.ppgel.com.br

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Agnaldo Rodrigues da Silva, pela parceria no percurso acadêmico, pela liberdade e confiança concedida, pelos ensinamentos e, sobretudo, pelo amor que demonstra pela Literatura e pelas conversas tão cheias de empatia, afeto e paciência.

Aos professores que aceitaram a compor a banca de qualificação, que muito contribuirá para a construção do trabalho final.

Aos colegas do PPGEL, pelas intensas conversas sobre literatura e por terem contribuído, de muitas maneiras, na minha vida acadêmica.

Aos meus pais, por acolherem minhas decisões, sejam elas sensatas ou não, por estarem presentes nos momentos decisivos.

Com a situação pós-guerra, com a frustração que se seguiu vi que havia muito teatro neste país, tudo era palco de teatro, sobretudo aquilo que eram as palavras e atos dos políticos. Era tudo uma farsa, então decidi aventurar-me no mundo do drama. (ABDULAI SILA, 2020)

Para alçar grandes voos é necessário sofrimento, pássaro que voa alto não vive de migalhas...

RESUMO

Esta dissertação investiga a peça teatral *As Orações de Mansata* (2011), do dramaturgo Bissau-Guineense Abdulai Sila, no intuito de identificar, no movimento entre a história e a ficção, elementos da memória e identidade, bem como das relações de poder que se estabelecem entre as personagens. O poder, como articulador do trágico, revela-se um vetor de captação de elementos religiosos, com seus mitos e ritos, que, articulado à memória, redimensiona a identidade do indivíduo e dos grupos sociais. O trágico sempre esteve articulado às relações de poder, desde as tragédias áticas e, nas tragédias modernas, esse eixo permaneceu latente. Contudo, o trágico deixou de privilegiar somente as classes abastadas, atingindo, sobremaneira, o homem comum e suas mazelas. Na tragédia de Abdulai Sila, as relações de poder são atenuantes na construção do enredo e, por isso, torna-se crucial discutir aspectos referentes à colonização, ao pós-independência e, sobretudo, do pós-colonialismo que ainda é considerado, por alguns estudiosos, incipiente na Guiné-Bissau. Como aporte crítico e teórico, a pesquisa recorrerá aos estudos de Bhabha (2010), Said (1993), Hall (2003), Augel (2007), Fanon (1968), entre outros.

Palavras-chave: Colonialismo e Pós-colonialismo. Identidade e Memória. Relações de poder. Abdulai Sila. *As orações de Mansata*.

RESUMEN

Esta disertación investiga la obra *As Orações* de Mansata (2011), del dramaturgo bissau-guineano Abdulai Sila, con el fin de identificar, en el tránsito entre historia y ficción, elementos de memoria e identidad, así como las relaciones de poder que se establecen entre los caracteres. El poder, como articulador de lo trágico, resulta ser un vector de captación de elementos religiosos, con sus mitos y ritos, que, articulados a la memoria, redimensionan la identidad del individuo y de los grupos sociales. Lo trágico siempre ha estado ligado a las relaciones de poder, desde las tragedias áticas y, en las tragedias modernas, este eje ha permanecido latente. Sin embargo, lo trágico dejó de privilegiar sólo a las clases pudientes, alcanzando, sobre todo, al hombre común y sus males. En la tragedia de Abdulai Sila, las relaciones de poder se van atenuando en la construcción de la trama y, por tanto, se torna crucial discutir aspectos relacionados con la colonización, la posindependencia y, sobre todo, el poscolonialismo, que aún es considerado, por algunos estudiosos, incipiente en Guinea-Bissau. Como aporte crítico y teórico, la investigación recurrirá a los estudios de Bhabha (2010), Said (1993), Hall (2003), Augel (2007), Fanon (1968), entre otros.

Palabras clave: Colonialismo y Poscolonialismo. Identidad y Memoria. Relaciones de poder. Abdulai Sila. *As Orações de Mansata*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 LITERATURA E CULTURA DA GUINÉ-BISSAU	17
1.1 Literatura, Dramaturgia e Sociedade	17
1.2 Guiné-Bissau: aspectos históricos e geográficos	19
1.3 Um percurso pelo mundo cultural e literário.....	23
1.4 A construção literária na Guiné – Bissau	27
1.5 Escritas do pós-independência ou do pós-colonial?	29
1.6 Dramaturgias bissau-guineenses.....	34
1.7 Abdulai Sila Na Cultura Bissau-Guineense: Fortuna Crítica.....	38
2 A PRODUÇÃO DRAMÁTICA DE ABDULAI SILA: NO PERCURSO LITERÁRIO DO TRÁGICO.....	41
2.1 Questões de estética e do trágico	41
2.2 O texto trágico de Abdulai Sila	50
2.3 A Construção do Poder: Amambarka e Mwankeh	53
2.3.1 Amambarka	53
2.3.2 Mwankeh	59
3 RELIGIOSIDADE E IDENTIDADE: O PODER COMO EIXO DE CONFIGURAÇÃO DO TRÁGICO	63
3.1 Religiosidade e identidade.....	63
3.2 Poder e Gênero na sociedade Patriarcal	67
3.3 Egotismo e alienação: As relações de poder na construção da nova nação.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	87

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como proposta investigar a peça teatral *As Orações de Mansata*, do dramaturgo Bissau-Guineense Abdulai Sila. O estudo visa identificar as relações de poder que se constroem no texto, a partir da articulação de elementos da história oficial de Guiné-Bissau com as questões da memória, identidade e religiosidade. No percurso da pesquisa, tornaram-se inevitáveis o confronto entre: realidade histórica e ficção, tradição e modernidade, colonialismo e pós-colonialismo. No confronto entre essas relações o poder se constituiu como eixo de debate sociocultural, econômico e político e, por essa razão tornou-se o ponto central da análise. Na tragédia de Abdulai Sila, o poder é um elemento constitutivo de enredos, pois é ele que alimenta e dinamiza a trama.

As relações de poder construídas na ficção de Sila estão intimamente ligadas aos resquícios do colonialismo, à religiosidade e ao patriarcado, assim como ao sistema cultural e político instituído, elementos esses que fazem parte da memória, da história e da identidade dos povos da Guiné-Bissau. De outro modo, o texto também revela referências ao pós-independência e, sobretudo, ao pós-colonialismo, cujos debates entrecruzam-se com questões de outros territórios da África ou de continentes que sofreram o processo de colonização.

O texto divide-se em três capítulos. De maneira geral, a pesquisa traz à lume temas da literatura e cultura da Guiné-Bissau, a produção dramática de Abdulai Sila e a relação entre religiosidade, identidade e poder. Como referencial teórico, a pesquisa recorre aos autores: Bhabha (2010), Said (1993), Hall (2003), Augel (2007), Fanon (1968), entre outros. Contudo, buscou-se também aporte nos pensadores clássicos da chamada crítica político-social, tais como: Bourdieu, Foucault e Beauvoir.

De forma mais específica, no primeiro capítulo, intitulado Literatura e Cultura da Guiné-Bissau, segue-se no lastro de que a literatura constitui um registro cultural e político das dinâmicas sociais que caracterizavam determinado tempo, espaço, povo ou nação. À luz dessa concepção, considera-se que a literatura é, antes de tudo, um produto histórico-cultural que desempenha uma função social. Desse modo, só é possível compreendê-la adequadamente, segundo suas intenções e objetivos, a partir de uma reflexão sobre cultura e sociedade na qual/para a qual ela

foi desenvolvida.

Primeiramente, o capítulo desenvolve uma pequena abordagem sobre o tema da cultura, reconhecendo-a não como algo inato à natureza humana, mas um elemento que é propagado, cultivado e, aos poucos, interiorizado na memória de uma determinada sociedade. A formação cultural dos indivíduos que compõem um conjunto social está diretamente ligada às crenças religiosas, às ideologias políticas e uma pluralidade de saberes. Tal formação, muitas vezes, envolve um cenário de conflitos e disputas que podem ser interpretados e narrados de diversas formas.

Uma das hermanêuticas mais significativas da história e de seus problemas sociais é a literatura. A produção literária atua como um veículo de informações culturais que promove a pluralidade do conhecimento, a partir de representações que ajudam refletir e combater os dogmas culturais que a sociedade impõe sobre os indivíduos. Obviamente, nenhuma obra literária é fruto do acaso, mas está inserida em um contexto histórico e participa ativamente dele, retratando valores sociais, políticos, econômicos, religiosos e existenciais, além de crises, conflitos e dramas.

A literatura, portanto, não é somente uma crítica social, é também uma construção social, porque sempre está associada a certos valores ideológicos. Entre os vários estilos literários, identificamos a dramaturgia como uma grande ferramenta de reflexão sobre a sociedade. Compreendemos que os textos dramáticos viabilizam a discussão de conceitos, ideias e ideologias, porque sua linguagem contém elementos que faz da ficção uma realidade. Na dramaturgia, os personagens e as ações materializam-se no palco e exercem um papel simbólico no qual os indivíduos reais, com suas histórias e dramas cotidianos, identificam-se com os atores, trazendo a cena para as suas vidas concretas.

Outro ponto abordado, ainda no primeiro capítulo refere-se ao percurso do mundo cultural e literário guineense. Nesse ponto, o principal tema trabalhado é a relação assimétrica entre a metrópole portuguesa e a sua ex-colônia, Guiné Bissau. As situações complexas de que Portugal padecia no período colonial, recebendo pouco apoio das potências europeias, refletiram-se nas colônias africanas. Isso fazia com que a Guiné-Bissau, por exemplo, enfrentasse grandes deficiências no saneamento, no transporte, no desenvolvimento industrial, na infraestrutura, e, principalmente, grande carência no sistema educativo.

Outro fator que dificultou a visibilidade história da literatura produzida em Guiné-Bissau foi o idioma, ou os idiomas. Apesar de ser a língua oficial do país, o

português não é o idioma geral do povo. Diante das situações criadas em torno da língua, a literatura Bissau-Guineense em Língua Portuguesa, até pouco tempo, era totalmente desconhecida. A partir de 1975, com a independência, desenvolveu-se, com mais celeridade, no país o sistema literário, com obras que, aos poucos passaram a ser destacadas e traduzidas para outras línguas.

A literatura da Guiné-Bissau tem como uma de suas características apresentar fatores culturais e étnicos, bem como a representação de uma nação que busca sua identidade, além de ressaltar as manifestações culturais e religiosas originárias, a qual Abdulai Sila faz referência em sua dramaturgia.

No primeiro capítulo também foi discutida a construção literária na Guiné – Bissau. Alguns autores indicaram que as tradições orais ainda exercem grande influência na sociedade guineense. A oralidade serviu como fonte de inspiração para as obras literárias, além de apresentar uma característica social. As tradições orais da Guiné-Bissau refletem o desejo de proteger as práticas tradicionais que foram sufocadas pelos colonizadores. As línguas funcionam como pilares de valores que evitam o desrespeito ao patrimônio cultural e à ancestralidade, desenvolvendo nos indivíduos o sentimento de pertença. Por fim, buscamos responder questionamentos acerca da literatura de Guiné-Bissau, como o uso de “Escritas do pós-independência ou do pós-colonial?”, recorrendo a construção cultural e identitária do povo.

A literatura Bissau-guineense ainda tem pouca visibilidade no contexto da literatura mundial, mas muitos autores (as) têm ganhado relevo no cenário internacional. A literatura guineense exige um olhar especial pelas condições em que o país se formou, e pelas atuais circunstâncias socioeconômicas. Como resultado, a produção literária de Guiné-Bissau não tem base apenas na preocupação estética, mas também é um instrumento de crítica social, combate e libertação, onde o contexto nacional é uma das temáticas mais comuns.

Os escritores guineenses, dentre eles Abdulai Sila, desenvolvem uma literatura de resistência, na qual a questão da identidade e a questão nacional e as relações de poder estão intimamente relacionadas. No caso de Abdulai, o grande destaque do autor está em sua dramaturgia. Abdulai Sila utiliza-se da literatura, como uma forma de discutir a história, memória e identidade dos povos, além de representar as lutas enfrentadas pelas comunidades e a própria nação. Entre as obras de dramaturgia de Abdulai destaca-se *As orações de Mansata*. Obra sobre a qual se concentra e desenvolve-se a dissertação.

As orações de Mansata de Abdulai, publicada em 2007 pela Editora Ku Si Mon (Bissau), e lançada em Portugal, em 2011, pela Cena Lusófona é a primeira peça escrita e ambientada no período pós-colonial. Sua abordagem associa histórias fictícias a contextos históricos, políticos e sociais. *As orações de Mansata* demonstra como o povo guineense está sujeito ao sistema corrupto, ainda no século XXI. Isso nos leva a inferir que a nação imaginada para o pós-independência continua utópica. No entanto, literaturas como as escritas por Abdulai podem servir de inspirações para ultrapassar as barreiras da utopia.

O segundo capítulo se concentra na produção da dramaturgia de Abdulai Sila. Entendemos que a dramaturgia de Abdulai segue o pensamento hegeliano, pois ela demonstra sua ideologia materializada na palavra na linguagem e no discurso. Literatura e ideologia caminham juntas e, por isso, não há como pensar um romance, poema, conto ou teatro sem contextualizá-lo nos processos histórico-sociais. Nesse sentido, pode-se dizer que a literatura é um produto social, ela surge e desenvolve-se a partir uma visão de mundo individual ou coletiva. Para compreender a construção literária, é necessário verificar as ideologias e os contextos em que ela foi escrita.

Um dos pontos-chaves da dramaturgia de Abdulai é a tragédia. Para abordar esse tema foi necessário recorrer ao pensamento de Aristóteles. Para o filósofo estagirita, o trágico sempre contém um elemento de mimese. Nessa questão mimética, as emoções correspondem ao núcleo central. O espectador é levado a ter empatia ou sentimento de medo e pena, uma espécie de catarse diante de uma cena. As emoções não são aleatórias, elas desconstróem as estruturas racionais criadas no círculo cultural onde vivem, principalmente no seu grupo social de referência. Por isso, as emoções correspondem ao fio condutor da relação público/texto trágico.

A dramaturgia de Abdulai Sila compartilha com os espectadores interessantes elementos da história, memória e identidade da Guiné-Bissau, pelo viés da ficção. Nos textos do autor, diversos eventos constituem elementos de enredos, possibilitando um confronto entre história e ficção. Há lugar também para o conflito entre o mundo "negro" e a do mundo "branco" construído pelo Ocidente. Assim, o trágico nas obras de Abdulai Sila apresenta experiências diferentes, entretanto, traz uma reflexão acerca da construção humana, pautada na construção social e histórica, emergindo conflitos culturais existentes, desde o período colonial.

No capítulo, analisa-se o tema da construção do poder, a partir dos principais personagens apresentados por Abdulai em *As orações de Mansata*, a saber: Amambarka e Mwankeh. Amambarka é o típico anti-herói o qual busca uma posição de poder a todo custo. Tal personagem representa a elite política bissau-guineense, pautando suas ações na ganância e na necessidade de assumir o controle da política nacional. A busca pelo poder por Amambarka não deixa de constituir críticas às heranças do ocidente, reconhecendo as interferências de outras nações na política nacional.

Por outro lado, Mwankeh exerce o papel de líder e mantenedor do poder supremo da nação. Seu discurso coincide com a busca pelo resgate da cultura e da história, fomentando o sentimento nacionalista nas demais personagens. A construção desse personagem traz à tona uma crítica aos políticos que não estão sensibilizados com a situação do país, pois se preocupam em resolver os problemas individuais. Por meio da dramaturgia Abdulai sensibiliza os espectadores perante os problemas sociais de Guiné-Bissau e de outros países da África.

No último capítulo da dissertação, produziu-se uma análise da relação entre Religiosidade e identidade, no contexto das relações de poder. Na sua obra, Abdulai Sila se utiliza de uma narrativa centrada na vida de Mansata, uma deusa africana, que marca a vivência e as fortes relações de fé com a referida divindade de um povo em uma aldeia da Guiné-Bissau, durante a Guerra Civil. A emblemática presença da personagem religiosa transforma-se em força motriz como forma de amainar as angústias e incertezas de um porvir, na construção do trágico delineando um enredo de conflitos dramáticos na busca pelo poder.

O elemento religioso existente na personagem Mansata é o ponto central para estabelecer situações trágicas, a partir de busca incessante da supremacia política. Para Abdulai, o sagrado é o responsável pela criação de um sentido de identidade e pertencimento a uma cultura, pois é a partir dele que as pessoas são capazes de entender e interpretar o mundo ao seu redor e assumir novos comportamentos.

É possível captar também da obra uma crítica ao sistema patriarcal que submete as mulheres às vontades masculinas, tendo a religião como legitimadora. Essa temática será desenvolvida no item “O sexo do poder: a masculinidade e a supremacia sociocultural”. Abdulai coloca em pauta a crítica em relação à forma como a sociedade Bissau-guineense estava organizada, onde funcionava uma

espécie de machismo estruturado. Nessa sociedade, o poder estava associado eminentemente ao gênero masculino. Os papéis tradicionais das mulheres na família e na sociedade são, muitas vezes, limitados a servir aos homens e cuidar dos filhos; com isso, elas são excluídas de cargos de liderança e de posições de poder.

O último ponto analisado no *corpus* é a relação entre o egotismo e a alienação como duas questões fundamentais para a compreensão das relações de poder. Os personagens surgem como seres invisibilizados, em busca da oportunidade de se expressar livremente e, com isso, construir uma nova nação. Percebe-se, subjacente, o sonho (talvez utopia) de um país onde a cultura e a educação ajudem a superar o egotismo e a alienação, chagas humanas e sociais que impedem o país de assumir o seu protagonismo histórico.

1 LITERATURA E CULTURA DA GUINÉ-BISSAU

1.1 Literatura, Dramaturgia e Sociedade

A literatura constitui um registro cultural e político das dinâmicas sociais que, sem dúvida, fortalece as percepções históricas de certo tempo e espaço, povos e nações. Esse movimento que se estabelece entre literatura, sociedade e política permite investigar os eventos que, *a priori*, influenciaram e/ou reverberam na vida social dos povos, seus espaços de vivência e cultura.

Tomaremos, então, como ponto de partida a ideia de literatura defendida, nomeadamente, como produto histórico-cultural. A partir disso, faz-se inevitável refletir sobre o que é cultura e a sua relação com a sociedade. Desse modo, poder-se-á destacar elementos para melhor compreensão da função social da literatura e seu reconhecimento sociocultural na sociedade contemporânea.

A cultura não é algo inato à natureza humana, mas algo que deve ser propagado e, portanto, algo que deve ser cultivado. É relevante ressaltar que a formação cultural e social implica diretamente na formação de um indivíduo, por se tratar de um padrão complexo de comportamento, envolvendo crenças religiosas, políticas e uma pluralidade de saberes, a qual explica a existência da diversidade humana. Ao compreender a cultura e a sociedade pela sua diversidade, não se aplicarão situações harmoniosas, mas um intenso cenário de conflitos e disputas, que, por sua vez, caracterizam uma sociedade.

Nessa perspectiva, a literatura torna-se um veículo de informações culturais, cuja função social promove a pluralidade e diversidade do conhecimento, a partir de representações que fazem refletir sobre os dogmas que a sociedade impõe. Por isso:

A literatura não é espelho do mundo social, mas parte constitutiva desse mundo. Ela expressa visões de mundo que são coletivas de determinados grupos sociais. Essas visões de mundo são informadas pela experiência histórica concreta desses grupos sociais que as formulam, mas são também elas mesmas construtoras dessa experiência. Elas compõem a prática social material desses indivíduos e dos grupos sociais aos quais eles pertencem ou com os quais se relacionam. Nesse caso, analisar visões de mundo e ideias transformados em textos literários supõe investigar as condições de sua produção, situando seus autores histórica e socialmente (FACINA, 2004, p. 25).

Diante da obra literária, não se pode menosprezar os elementos históricos, de modo que os autores e as obras precisam ser contextualizados em seu tempo, pois, como representação de uma cultura, a obra literária pressupõe elementos de reflexão de valores sociais, políticos, econômicos e existenciais. É nessa perspectiva que Candido (2006) argumenta que a literatura desempenha o papel social, porque utiliza a linguagem como meio específico de comunicação, e a linguagem é uma criação da sociedade. Ele também observa que o próprio conteúdo social da obra e sua influência sobre o destinatário a torna uma poderosa ferramenta de mobilização social. Desse modo, os diferentes níveis de sublimação representados na obra literária tem um impacto prático nos indivíduos, alterando seu comportamento e percepção do mundo, ou aprimorando seu senso de valor social.

No caso da arte, compreendida como um sistema simbólico de comunicação interpessoal que pressupõe um jogo permanente de relação entre a obra, o autor e o público, engendra um mistério não resolvido, até porque o público confere sentido e realidade à obra, sem a qual o autor não teria alcançado o seu objetivo. Sem dúvida, o sentido do texto literário depende da interação de três partes: autor, obra e leitor.

Pode-se dizer que, sendo a literatura uma construção social que está associada a certos valores ideológicos, ela só terá seu papel social quando se engaja na interação com o leitor e seu meio cultural, momento quando se reconhece o seu campo político, histórico e humano. À vista disso, as obras literárias se tornam ricos mananciais de elementos culturais nas suas diversas dimensões, criando possibilidades de comunicação e expressão entre os povos e as nações.

Yunes ; Ponde (1998, p.10) salientam que "um dos papéis da arte na vida social é formar uma nova pessoa, uma nova sociedade, uma nova realidade histórica, uma nova visão de mundo.". Nesse sentido, o estudo das relações culturais na literatura pauta-se na relação o entre texto e contexto, em que o texto é visto como forma atemporal de cultura que poderá expressar visões de mundo conflitantes que se encontram e colidem no diálogo literário.

Por isso, a literatura é uma arte, cuja dimensão cultural oferece condições para o desenvolvimento humano. Como disse Barthes (2004), na literatura podemos encontrar todo tipo de conhecimento. Contudo, vale ressaltar que a literatura é formada por pessoas, formas e estilos e, entre tais formas, o teatro aparece como uma das principais maneiras de recriar e mostrar a realidade de um povo.

Entre os vários estilos literários, a dramaturgia tem se mostrado,

historicamente, uma grande ferramenta de reflexão da sociedade. Napolitano (2001) enfatiza a importância da linguagem dramática como ferramenta de resistência política, sobretudo nas décadas 1950 a 1970. Na época, não apenas o drama e a emoção foram explorados para captar a atenção do público, mas também a comédia e as pregações mais lineares, como formas estruturais de toda a linguagem de resistência.

Com base em Japiassu (1999), a pesquisa e a reflexão sobre a educação teatral mostram sua conexão com a história social, política e econômica das sociedades ocidentais. O texto dramático viabiliza a discussão de conceitos, ideias e ideologias, principalmente porque sua linguagem contém elementos que faz da ficção uma realidade, porque os personagens e as ações materializam-se no palco. O público assiste ao espetáculo como se fosse real, criando um potencial de formação mais eficaz.

O texto dramático é uma poderosa forma de expressão que, levado à cena, reverbera em um complexo ritual público. Na antiguidade grega, por exemplo, a representação de uma tragédia constituía ato político, capaz de congrega milhões de pessoas no espaço teatral. Aquilo que se colocava em cena refletia em motivo para discussão sociocultural, política e humana.

Brecht (1978) afirma que a arte dramática se faz a partir da ininterrupção de um processo de experimentação e de práticas entre o artista e o mundo, propiciando existências coletivas que possam gerar ao espectador a reflexão, observação e ação, proporcionando-o a catarse, além de uma “transformação que excede, de longe, uma mera questão formal. Principia-se, sobretudo, a conceber como função social do teatro.” (*Ibidem*, p.19).

A discussão sobre o drama – de ordem histórica, estética ou semiótica – não pode deixar de tocar no que constitui seu núcleo: a representação, ou seja, o arranjo final de todos os conjuntos de símbolos para tornar a cena concreta, pois a representação é a expressão de uma linguagem simbólica, uma forma de código e discurso compartilhado com o público e é essa função de diálogo dramático que constitui um de seus aspectos fundadores.

1.2 Guiné-Bissau: aspectos históricos e geográficos

A Guiné-Bissau é um país com um vasto território de, aproximadamente,

36.125 quilômetros quadrados, situado na costa ocidental de África. Faz fronteira com dois países de língua francesa: a República do Senegal, a norte, e a República da Guiné, a leste e a sul. Sua costa oeste é banhada pelo Oceano Atlântico. O país conta com o Arquipélago de Bijagós, uma área insular com mais de 50 ilhas, alcançando cerca de 10.000 quilômetros quadrados.

De acordo com Djaló (2006), Guiné-Bissau caracteriza-se por um clima tropical que oscila entre temperaturas elevadas e humidade elevada. O ano é dividido em duas estações distintas. A primeira é a estação chuvosa, começando em maio e terminando em outubro. A segunda é a estação seca, ocorrendo de novembro a abril.

Segundo dados de 2010, a população do país é estimada em cerca de 1,5 milhão de pessoas, com densidade populacional média de aproximadamente 28 indivíduos por quilómetro quadrado. Nacionalmente, a taxa de crescimento anual da população é de 3%, enquanto nas áreas urbanas é ligeiramente superior a 5%.

A capital, Bissau, tem atualmente mais de 400.000 habitantes e tem o português como língua oficial do país e o crioulo guineense é amplamente falado como língua franca para facilitar a comunicação entre a população diversificada, que consiste em aproximadamente 30 grupos étnicos diferentes. Algumas das línguas faladas pelos vários grupos étnicos incluem: Papel, Balanta, Fulupe, Majaco, Bijagós, Mancanha e todas de origem Bantu.

No que concerne a população, Djaló (2006), destaca que atualmente, a população da Guiné-Bissau é constituída por cerca de 45% de indivíduos pertencentes a várias etnias, nomeadamente Fula, Mandinga, Beafada, Saraculê, Balanta-Mane e Nalu. Acredita-se que os cristãos representem apenas 5% da população total da Guiné-Bissau. O país possui um legado cultural incrivelmente diverso e abundante. Essa riqueza cultural, advinda de sua diversidade étnica, abriu caminho para o surgimento das mais diversas expressões artísticas no país

Araújo (2012), destaca que, além disso, há vários grupos étnicos nômades: Fula, Mandinka, Beafadas e Saraculês, com origens diversas, algumas remontando à herança Berbere e outras originárias do Império do Mali. No entanto, esses grupos étnicos estão, atualmente, enfrentando a ameaça de extinção. A religião animista detém uma presença significativa, representando aproximadamente 50% da população. Grupos étnicos notáveis que praticam o animismo incluem Balanta, Papel, Manjaco, Mancanha, Bijagós, Felupes e Mansonca, entre outros. Ao mesmo

tempo, a religião islâmica está experimentando um aumento notável de seguidores.

De acordo com a tradição, as sociedades que habitaram Guiné-Bissau podem dividir-se em "sociedades do interior" e "sociedades do litoral". Antes do século XV, teriam ocupado regiões situadas mais no interior. Posteriormente, em consequências de guerras internas para a conquista de terras e do domínio da liderança, teriam sido empurrados para o litoral. O fato fundamental dessas sociedades da Guiné-Bissau e até mesmo da África em geral é que a família extensa funciona como elemento "místico-espiritual", social e solidário. (DJAGÓ, 2006, p.295)

Ainda para Araújo (2012), a cultura guineense conheceu um enriquecimento devido ao seu carácter multicultural, que acolhe e valoriza os diversos costumes e práticas. Este enriquecimento pode ser atribuído à presença de múltiplas origens étnicas e suas contribuições únicas para o tecido cultural do país. Existem inúmeras formas de expressão cultural que abrangem desde expressões linguísticas, danças, criações artísticas e escultura em madeira.

Com isso, Araújo (2012) destaca que, nas civilizações antigas, a arte e o artesanato de diversas culturas se manifestavam em uma miríade de formas. Estes incluíram a criação de objetos requintados de prata e bronze, a delicada arte da cerâmica, o intrincado artesanato da tecelagem e o cultivo de vários estilos musicais, acompanhados por instrumentos tradicionais e a literatura proliferada, através dos elementos da oralidade, sobretudo com as línguas nativas.

Instrumentos como *Tambur* (um tipo de tambor), *Kora*, *Balafon* e outros são exemplos da diversidade de instrumentos musicais disponíveis. Esses instrumentos representam diferentes culturas e tradições, cada uma com suas características e sonoridades únicas. Esses instrumentos, entre muitos outros, contribuem para a rica tapeçaria de expressões musicais encontradas em todo o mundo.

De acordo com Araújo (2012) o primeiro império de Gana foi o responsável por invadir a atual região reconhecida como Guiné-Bissau, durante o Século V. Antes da chegada dos europeus até ao século XVII, a maior parte das terras da Guiné-Bissau estava englobada ao reino de Gabu. Este reino serviu como afluente do renomado Império do Mali, especificamente dos Mandingas, e experimentou um crescimento significativo, a partir de 1235.

Djaló (2006) aponta a grande relevância, a Guiné-Bissau desempenhou um papel crucial na exploração portuguesa da África, estando entre as primeiras regiões a serem exploradas. Os portugueses foram também os primeiros navegadores

europeus a chegar às zonas costeiras da Guiné-Bissau. Desse modo, as origens da colonização portuguesa remontam à chegada de Álvaro Fernandes e Nuno Tristão em 1446. No entanto, só em 1558 é que a colonização se consolidou verdadeiramente, com o estabelecimento da vila de Cacheu, que serviu como capital administrativa inicial.

As estruturas políticas e sociais dessas sociedades possuíam um caráter intensamente comunitário, desempenhando o indivíduo funções com importância coletiva, sendo o seu interesse subordinado ao geral. Com a colonização essas sociedades, que se encontrava em regime tribal, sofreram uma influência cultural intensa, que determinou, em parte, a sua desagregação assistindo a uma gradativa assimilação da cultura do colonizador. (Djaló, 2006, p.295)

Ainda de acordo com Djaló (2006), o monopólio português perdurou até o final do século XVII, quando mercadores da Grã-Bretanha, Holanda e França também se interessaram pelo comércio de escravos. O poder colonial só havia explorado as margens dos rios e o litoral até então. No entanto, a verdadeira independência da Província da Guiné-Bissau foi alcançada quando a carta-lei foi publicada em 18 de março de 1879, com base em um decreto de destacamento.

Na concepção de Araújo (2012), acredita-se que o nascimento do território, que hoje compreende a República da Guiné-Bissau, ocorreu nessa época. Isso foi ainda mais solidificado pela Conferência de Berlim, que ocorreu de 19 de novembro de 1884 a 26 de fevereiro de 1885, pois resultou na perda do território de sua região norte, hoje conhecida como Casamance, no Senegal. Durante todo o período colonial na Guiné, houve uma oposição consistente à colonização portuguesa.

Os portugueses viram-se na obrigação de, ao menos, garantir a posse dos territórios que lhes haviam sido destinado na conferência de Berlim. E começaram ocupar terras, a partir do deslocamento de habitantes vindos de Portugal, dando início a uma ocupação a qual se tornou efetivo a partir de 1941, passando a ser designado de província ultramarina. Após essas operações de ocupação e "pacificação" foi o território da Guiné, finalmente, como era administrado, a partir da província de Cabo Verde e passou a ser organizado em província ultramarina autônoma, dando início ao que pode chamar-se à moderna história da Guiné. (Djaló, 2006, p.298)

Por volta de 1897, a Guiné-Bissau tornou-se uma colônia autônoma de Portugal, mas foi assim considerada somente a partir de 1936, visto que o país era utilizado apenas para usufruto de mercado e, por essa razão, figurava como menos

importante do que as outras colônias portuguesas.

Para os conceitos teóricos de Araújo (2012) durante a década de 1950, Amílcar Cabral, intelectual e revolucionário guineense, fundou o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Posteriormente, em 1963, devido à persistente recusa de Portugal em conceder a independência, o PAIGC iniciou a Luta Armada de Libertação Nacional. O principal objetivo desta campanha era pôr fim ao domínio colonial de Portugal na Guiné e Cabo Verde.

A estratégia de guerrilha do PAIGC consolidou sua dominação do território na década de 1970, durante a colonização portuguesa, liderado por Amílcar Cabral, o PAIGC empregou uma técnica hábil e diplomática que passou para o Conselho de Segurança das Nações Unidas, considerando Portugal como uma potência ocupante na Guiné-Bissau. Em 20 de janeiro de 1973, Amílcar Cabral foi assassinado em Conakri e a independência foi proclamada, unilateralmente, exposto por que, em 24 de setembro do mesmo ano, embora tenha sido formalmente reconhecido somente em 10 de setembro de 1974 por Portugal. (DJALÓ, 2006)

O país foi a primeira colônia portuguesa na África a ter sua independência reconhecida, formando a República da Guiné-Bissau, organizada por um estado democrático e laico, devido sua construção multicultural, inclusive religiosa. Com um regime presidencial/parlamentarista, teve suas primeiras eleições multipartidárias em 1994.

Com os três poderes - Executivo, Legislativo e Judiciário - a transição democrática teve início nos anos 90 com a adoção do multipartidarismo. O país passou por diversas situações de instabilidade política e militar, sendo a consolidação da democracia o grande desafio da Nação Guineense, principalmente por sua divisão administrativa composta por oito regiões: Cacheu, Oio, Tombali, Gabu, Quínara, Bafatá, Bolama-Bijagós e Biombo. Além disso, existe um setor autônomo, que é a capital de Bissau. Dentro de cada região, existem outras divisões conhecidas como setores que são divididos em unidades menores.

1.3 Um percurso pelo mundo cultural e literário

Abdala Junior (2002), em *Fronteiras Múltiplas, Identidades Plurais: Um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural* (2002), define as relações criadas entre o centro e a periferia como uma variedade de “formações culturais, na qual

cria-se divergências ideológicas e incertezas sobre os sentidos e valores criados na modernidade acerca dos princípios religiosos, políticos e culturais.” (*Ibidem*, p.14), capazes de impor em detalhes situações periféricas no discurso entre metrópoles e colônias, que, em sua maioria, são vistas como marginalizadas. Esta definição pode ser utilizada como ponto de partida para pensar a relação assimétrica entre a metrópole portuguesa e a sua ex-colônia, Guiné Bissau, bem como levantar algumas reflexões dentro do sistema cultural Bissau - guineense.

Com efeito, a posição da metrópole portuguesa no equilíbrio desta relação assimétrica não é apenas problemática, pois “Portugal é um país semiperiférico”, segundo o pressuposto de Boaventura de Sousa Santos (1999, p.14). Para elucidar seu discurso, ele utiliza-se de metáforas para relatar sobre o Próspero (o representante da civilização ocidental) e Calibã (o escravo primitivo e bárbaro).

Sendo Portugal “um país semiperiférico e intermediário”, denominado por ele como “próspero calibanizado.” (SOUSA SANTOS, 2003, p. 44). O autor sugere que esses termos são oriundos de uma extensão lógica que surgiu na corte portuguesa do século XIX, quando se viu fugida para o Brasil, não apenas mostrando sua fraqueza no enfrentamento contra a França, mas o pouco apoio das demais potências europeias. Este complexo de inferioridade tornou-se evidente na Conferência de Berlim de 1884/85. Ou seja, enquanto a relação entre metrópole e colônias se fortalecia, o *status* de Portugal como metrópole na Europa tornava-se ambíguo, pela incipiente força bélica. Isto se aplica “não só as relações coloniais na distribuição do poder, mas também à esfera cultural: a periferia governamental na Europa.” (SOUSA SANTOS, 1993, p.64).

Contudo, as situações complexas de que Portugal padece naquele período colonial, diante do pouco apoio das potências europeias, faz-se refletir nas colônias africanas de língua portuguesa que, no caso da Guiné-Bissau (e não só), continua a ser um “espaço periférico de relações” com a África, com grandes deficiências em “educação, saneamento, transporte, falta de indústria, infraestrutura geral, práticas democráticas e responsabilidade política e administrativa são deficiências estruturais consideráveis.” (AUGEL, 2007, p. 34).

Esses fatores são historicamente importantes para a compreensão da estrutura social, política e econômica da Guiné-Bissau, visto que a herança colonial reverbera em diversos vícios de relações de poder, tão bem representados na obra dramaturgia de Abdulai Sila. A situação colonial, sem dúvida, foi determinante para

não haver um desenvolvimento enfaticamente político e cultural, visto que a metrópole se mantinha interessada unicamente em questões comerciais que lhe beneficiassem.

À época da independência, as colônias portuguesas, especialmente a Guiné-Bissau, apresentavam taxas superiores de analfabetismo, em relação a muitas outras colônias africanas, o que teve um enorme impacto negativo no período pós-independência, quando se iniciou o delineamento da estrutura social e política das nações. Somou-se também a todo esse contexto as consequências das guerras de libertação e as posteriores guerras civis, acarretando desemprego, miséria, fome e prostituição.

Há outras particularidades existentes em Guiné-Bissau, como o fato de a Colônia ter sido criada relativamente tarde, em 1870, como resultado da divisão administrativa de Cabo Verde e Guiné Portuguesa. Alguns anos depois, houve a mudança da capital para Borama, fato histórico que perdurou até o final da década de 1940, com Bissau se tornando uma nova capital. Nesse período, havia um avanço português no interior do país, o que levou a confrontos e lutas com as potências coloniais que perduraram até ao fim do domínio português, em meados dos anos de 1970.

Diferentemente de outras colônias, “a Guiné-Bissau não tinha taxa de mestiçagem discernível porque o país era considerado uma colônia comercial e não um assentamento, como Angola ou Moçambique” (AUGEL, 1998, p. 21). Os fatores comerciais existentes na Guiné-Bissau explicam parcialmente as dificuldades enfrentadas por esta população de uma forma mais intensa do que em outras colônias portuguesas africanas, devido há quase inexistência de um sistema educativo.

Portanto, as elites “crioulas” da Guiné foram criadas muito cedo e manifestadas por meio de atividades culturais, como *djumbais*¹, com músicas e recitações, *passadas*², e *mandjuandadis*³ (SEMEDO, 2010, p. 50), bem como outras expressões culturais, como a música guineense e o teatro, além de expressões literárias que buscavam recuperar histórias populares e situações que, na maioria das vezes, não incluíam os portugueses, adotando algumas expressões

¹ Noite cultural.

² Histórias do povo.

³ Organizações de mulheres.

populares de cultura para se expressar livremente. A maioria dessas manifestações era gestada em línguas nacionais, considerando que pouco mais de 15% da população tinha domínio da língua oficial, a portuguesa.

De acordo com Augel (2007), há inúmeros idiomas no território nacional, cujas “línguas mais faladas são Balanta, Fula, Mandinga, Mandjaco, Pepel, Beafada, Bijagó, Macanha, Felupe e Nalu.” (*Ibidem*, p. 78). Apesar de ser a língua oficial do país, o português não é o idioma geral do povo, o que significa que a questão do “centro” volta a ser levantada. Para Semedo (2010), “o crioulo guineense conquistou [...] o estatuto de língua veicular, com mais residentes a falar do que os que dominam e utilizam o português no dia-a-dia.” (*Ibidem*, p. 67). Com isso, o português é considerado uma língua elitizada, ligado diretamente àqueles que tiveram maiores relações com os colonizadores. “Além disso, pode-se dizer que o crioulo está cada vez mais se configurando como uma ‘língua bissau-guineense’, embora não tenha até os dias atuais uma padronização gramatical.” (AUGEL, 2007, p. 86). Nessa perspectiva, o fato de o crioulo ser uma língua abrangente no país, além de outras situações relacionadas à situação formal da língua, bem como sua inserção social, adventos do:

tardio surgimento de uma elite de naturais da Guiné-Bissau e o conseqüente retardamento de uma actividade cultural e de produção de escrita pelos naturais do país, quando nos outros países, não apenas uma actividade de escrita, mas até literária, era uma realidade consolidada (MATA, 2001, p.33).

Diante das situações criadas em torno da língua e da formação cultural do povo, a literatura Bissau-Guineense em Língua Portuguesa era quase inexistente. Somente a partir de 1975, com a independência do país, iniciou-se um sistema literário que apresentou exemplaridades em língua portuguesa, nos distintos gêneros: prosa, poesia, teatro e crônica.

Começa, portanto, a se delinear as literaturas canônicas, com obras que passam a compor a literatura em português e que, a partir desta, ganham novas traduções. A constituição de um cânone não se deve tão somente à qualidade literária da obra, mas também do resultado de um complexo processo de seleção e interpretação de leitores qualificados, considerando fatores internos e externos à literatura, como sociais, culturais e políticos. Com isso, passam a se destacar escritores como: Odete Costa Semedo, Tony Tcheca, Helder Proença e Abdulai

Sila, por exemplo.

As normas canônicas desempenham múltiplas funções nos grupos que as mantêm; elas descobrem identidades, legitimam situações de grupos e garantem organizações estéticas que asseguram ao povo a compreensão de sua cultura. No caso da Guiné-Bissau, cujo sistema literário canônico dá seus primeiros passos no pós-independência, é crucial lembrar que:

O termo *post-colonial studies* abrange questões tão complexas, variadas e interdisciplinares, como representação, sentido, valor, cânone, universalidade, diferença, hibridação, etnicidade, identidade, diáspora, nacionalismo, zona de contacto, pós modernismo, feminismo, educação, história, lugar, edição, ensino, etc., abarcando aquilo que se pode designar como uma poética da cultura e criando alguma instabilidade no domínio dos estudos literários tradicionais (LEITE, 2003, p. 6).

Em todo o caso, a literatura da Guiné-Bissau não é um espaço vazio e, apesar disso, está em busca por um cânone, considerando fatores culturais e étnicos de seu povo, bem como as noções de uma nação que busca sua própria identidade em vários âmbitos da cultura (AUGEL, 2007).

1.4 A construção literária na Guiné – Bissau

Couto; Embaló (2010) afirmam que na Guiné-Bissau, as tradições orais têm sido a base orientadora da formação do povo guineense. Portanto, a cultura guineense baseia-se, principalmente, na oralidade, considerando que as tradições orais ainda exercem grande influência na sociedade. Isso ocorre pautado nas múltiplas possibilidades de comunicar e aprender com os pais, tios, vizinhos e pessoas próximas fazendo uso também de línguas nacionais e outros elementos da oralidade. Tal peculiaridade fortaleceu a cultura, servindo como fonte de inspiração para as obras literárias e culturais de escritores, músicos e pintores guineenses, como ressaltado por Odete Semedo:

[...] deve-se realçar que, na Guiné-Bissau, a oralidade ocupa um lugar muito importante; o cantar é onipresente, pois acompanha o contar – a narrativa –, o riso e o pranto, a alegria e a dor. O nascimento, a iniciação, o casamento, a morte, os mortos e os ancestrais proporcionam momentos de exaltação coletiva e são motivos para se entoarem as mais diversas canções. Por isso, diante da reduzida fonte escrita sobre as tradições guineenses, julga-se que, mais do que lamentar essa falta, é preciso tomar iniciativas que

possam inverter a situação, abrindo caminhos para estudos e pesquisas sobre esse volumoso e rico patrimônio cultural (SEMEDO, 2010, p. 26).

Semedo (2010), ainda aborda que, para alguns, as tradições orais são passadas como testemunho cultural de geração em geração, de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo do tempo. Em geral, nas culturas de muitos povos, a fala é mais importante do que a escrita, orientando, nesta direção, os processos históricos e socioculturais.

Os elementos da oralidade fortalecem a história social da nação, reforça o sentimento de pertença e as relações interpessoais. As palavras que remetem aos antepassados são consideradas sagradas, porque integram certo poder que cria e reconstrói os laços sociais, chamadas por Semedo (2010, p.78) de “alma da voz.”. Ainda de acordo com Semedo (2010,) as tradições orais não se limitam, obviamente, às narrativas populares, mas também estão ligadas a outras questões do cotidiano, os valores culturais de indivíduos e comunidades, além de fatos históricos que marcam a vida social. Por isso, tratam-se de ricos saberes que a sociedade guineense cultiva, pois une, ao mesmo tempo, cultura, política, religião, ciência, história, literatura, mitos e ritos.

As tradições orais simbolizam a imagem e a função de "djidius"⁴, representando a memória nacional, transformando-a numa narrativa descritiva que reafirma as tradições culturais do povo guineense. As simbologias diferem de acordo com as instâncias em que são produzidas e aceitas. Essa tradição configura-se em um poder simbólico, como o poder de fazer, ver e acreditar, expressando o que constitui certa vivência e que somente será utilizado se for reconhecido (BOURDIEU, 1989). E, dessa forma, o poder simbólico é a transformação e legalização de outras formas de poder, pautadas no conhecimento histórico. Nota-se que as tradições orais podem ser vistas como fonte de poder simbólico, doutrina, conhecimento, dos mais novos aos mais velhos, unindo pessoas, fazendo-as conviver no espaço e no tempo.

Nesse sentido, as tradições orais da Guiné-Bissau refletem o desejo de proteger as práticas tradicionais que foram sufocadas pelos colonizadores, no decorrer dos séculos. As línguas faladas na sociedade tradicional da Guiné-Bissau configuram-se como pilares de valores e crenças, transmitidos ao longo das

⁴ Contadores de história.

gerações, evitando outras inversões que possam levar ao desrespeito do patrimônio cultural e da ancestralidade, de modo que:

essa prática é cultivada para divertir pela evasão, e também para instruir e educar através de exemplos e valores idealizados que ali são destacados, tendo essas vozes da tradição o poder maravilhoso de nomear o bem e dizer o indizível (SEMEDO, 2010, p.34).

A função da narrativa oral é a atualização constante da tradição, e tornando-se um exercício interativo entre as pessoas, pautados na visão de futuro, e na relação tradição/modernidade. Nesse prisma, o texto oral veicula a mais legítima herança da cultura local, pois visa concretizar a conexão entre os membros do grupo e garantir a percepção de onde o indivíduo está. Desse modo, realiza-se o sentimento de pertença. Por isso, as tradições orais são um recurso valioso, já que aciona a memória, no processo de busca da identidade.

1.5 Escritas do pós-independência ou do pós-colonial?

O crioulo bissau-guineense originou-se da mistura entre portugueses e o povo local, considerando as diversidades de cada lugar. A língua crioula, disseminada em todo o território, assumiu relevante papel na construção histórica e cultural da nação sob forte influência das tradições orais predominantes no país:

O crioulo, como língua da confluência das línguas étnicas com o português, já carrega esse encontro das identidades no campo das encruzilhadas. O domínio da língua nem sempre quer dizer ser ou possuir o sentimento nacional ou étnico, mas pode esconder suas vicissitudes identitárias. Muitos guineenses dominam a língua crioula, mas as vivências ou sentimento são algo distante da guinendade²⁶. Vivem mais suas culturas e formas tradicionais do que um sentimento nacional (GOMES; SILVA, 2022, p.103).

Para Namone e Timbane (2017), o crioulo assumiu um importante papel no período pós-independência, principalmente por ser utilizado por grande parte da população, não sendo língua oficial e de ensino pela necessidade de instaurar um idioma para as relações internacionais.

Ao final do século XIX, com o marco da Conferência de Berlim, as mudanças estabelecidas em um processo de neocolonização da África, e aqui em específico em Guiné-Bissau, passaram a estruturar não só os aspectos linguísticos como culturais do país, transformando a “sociedade e os indivíduos, relacionados

por classe, gênero, raça entre outros fatores determinantes para a concepção do indivíduo.” (HALL, 2006, p. 9).

Stuart Hall (2006, p.18) relata que “as nações modernas são híbridas de culturas.”. Porém, essa formação cultural é sempre uma mistura entre diversas culturas, sejam elas semelhantes ou não, amparados em situações que levam à tensão sobre a defesa de seus legados culturais, principalmente quando falamos do período pós-colonial. Partindo dos múltiplos debates sobre a cultura, em especial no que tange a sua diversidade, percebe-se que a sociedade Bissau-guineense é multicultural.

Nesse sentido, todas essas culturas contribuem para a formação da cultura nacional, mantendo-a também viva no âmbito das comunidades locais, entretanto:

O preço dessa fusão produz desencontros e fragilidades de constituição das identidades étnicas, passando a ser parte de uma comunidade emergida da pós-colonização, ou no que Stuart Hall (2006) chama de identidade cultural na pós-modernidade. Em outros termos, não há mais identidade fixa, imaculada ou fechada (GOMES; SILVA, 2022, p.104).

Na Guiné-Bissau, buscou-se desencadear debates acerca da construção cultural e identitária, considerando a independência conquistada e reconhecida em 1975. Como o país entrou em instabilidade política, econômica e social, devido aos conflitos internos, muito se perdeu em termos de evolução nos setores culturais e educacionais, refletindo nos altos índices de analfabetismo, apresentados na década de 70.

Dada à importância da soberania literária inerente a cada país, a partir da independência iniciou-se a criação do sistema literário que, hoje, pode-se denominar de “literatura bissau-guineense” como forma de reconhecer nacional e mundialmente os autores e obras dessa cultura, deixando de lado a expressão “literaturas africanas de expressão portuguesa” ou literatura lusófona, apesar desta última ser bastante utilizada (e ainda necessária) para se referir às literaturas em português. Sem dúvida, no período colonial, aglomerar as literaturas africanas sob o estigma da “expressão portuguesa” tomava uma abordagem reducionista e marginalizadora dessa produções.

Augel (2007) nos traz que a literatura na África é constituída por uma diversidade de vertentes, fruto da vasta diversidade social, política, religiosa, linguística e cultural do continente. Na poesia da Guiné-Bissau, por exemplo,

observa-se que há predelição pelos temas relacionados à política, sociedade, memória e identidade, como forma de autoafirmação da tradição, ancestralidade e nacionalidade.

Um fator importante quanto às literaturas africanas de língua portuguesa diz respeito às suas origens coloquiais. No livro *Poemas da Guiné-Bissau* (2012), Campato Jr. chama a nossa atenção para o fato de não nos esquecermos de que “a literatura oral - ou oratura - é bastante antiga e rica na Guiné-Bissau, através de provérbios, lendas, canções tradicionais e outros gêneros.”(CAMPATO JR., 2012, p. 23).

A literatura bissau-guineense ainda tem pouca visibilidade no contexto da literatura mundial, mas muitos autores (as) têm ganhado relevo, por meio de traduções de suas obras para várias línguas estrangeiras. A este respeito, a afirmação de Ferreira (1987, p.27) parece plausível, pois registra que é “a literatura menos expressiva do espaço literário africano,” no âmbito das literaturas em português.

Embora a afirmação do autor seja compreensível, dado que a Guiné-Bissau não publicava muitos livros na época de sua avaliação, também é importante notar que esta opinião pode ser considerada tendenciosa, ao passo que diminui o impacto dos produtos gerados pelos escritores guineenses. Semedo (2011) relata que o país não proporcionou oportunidade de desenvolvimento cultural no período pós-colonial, ainda refletindo a herança colonial em que não havia políticas para a cultura e educação, razões pelas quais, por muito tempo os livros não foram publicados na Guiné, incluindo finanças e falta de interesse dos órgãos que poderiam investir na ideia.

Campato Junior (2012) observa que, embora a Guiné-Bissau esteja passando por instabilidade política e pobreza material há muito tempo, sua literatura ainda é considerada marginalizada. A literatura bissau-guineense ainda é considerada marginalizada, não só por ser uma literatura africana, mas também por estar numa posição de pouco destaque, em relação às outras literaturas lusófonas. A maioria dos estudiosos concentrou sua atenção nas literaturas de Angola, Moçambique e Cabo Verde, talvez pela escassez de material literário em língua portuguesa no país, principalmente nos primeiros anos do pós-independência. Há de se convir que os inúmeros conflitos que assolou o país contribuiu para o seu pouco desenvolvimento, impactando na educação e cultura.

De acordo com Compato Jr. (2012), a Guiné-Bissau foi incluída na realidade literária africana tardiamente. Os guineenses têm produzido literatura em grande quantidade nos últimos anos, o que é um grande avanço e mostra que eles estão caminhando em uma direção positiva. Para o autor, cada literatura tem necessidades diferentes, seja devido aos problemas únicos com os quais está lidando, seja pela forma como a literatura está interagindo com as outras literaturas. A literatura guineense exige um olhar especial pelas condições em que o país se formou, e pelas atuais circunstâncias socioeconômicas.

Para Campato Jr. (2012) a literatura bissau-guineense segue no lastro da sofisticação de suas irmãs ocidentais, mas, em certo sentido, comparada a outras literaturas portuguesas, ela tem a elegibilidade que contribui na construção de uma enorme riqueza histórica e cultura, em língua portuguesa:

A literatura guineense é relativamente nova em termos de escrita se compararmos com outras literaturas co-irmãs, no entanto, é preciso deixar claro que quando nos referimos à oratura essa afirmação não é válida. Isso porque a literatura oral guineense perde-se no tempo quanto a sua cronologia (CAMPATO Jr. 2012 p. 23).

Couto; Embaló (2010) apontam que a colonização portuguesa da Guiné-Bissau fez parecer que somente a literatura produzida em língua portuguesa poderia ser considerada literatura guineense, mas isso não é verdade. Portanto, não há literatura guineense única; pelo contrário, existem múltiplas literaturas, devido às diferentes línguas utilizadas (francês, português, crioulo e línguas étnicas). Os autores detalham isso em seu relevante estudo da literatura (COUTO; EMBALÓ, 2010, p. 61).

Desse modo, a literatura guineense possui uma constituição que reúne temas relacionados à construção nacional. Além de abordar sobre a vida cotidiana, a literatura na Guiné tem tido uma postura militante nos últimos anos, tematizando acerca de questões de cultura e identidade. Além disso, é uma literatura que promove a cultura local, o pertencimento e a nacionalidade. Entre os temas que ela cria, encontramos a literatura recente de caráter feminista, combativo, especialmente em relação à oposição aos grilhões patriarcais e à objetificação da mulher africana. Como resultado, surgiu na Guiné-Bissau uma literatura participativa que não tem base apenas na estética literária, mas também produz elementos de combate e libertação.

Em algumas ex-colônias portuguesas em África houve conflitos após a independência, como foi o caso de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. É possível notar que diversos escritores tomaram esses conflitos como matéria de suas obras, com expressões pessoais e coletivas de suas lutas e utopias. Algumas dessas escritas foram feitas de maneira confessional ou mesmo testemunhal.

As histórias relatam inúmeras pessoas que foram forçadas a se mudar de sua terra natal, deixar para trás sua família e suas raízes naturais, motivados muitas vezes por causa dos conflitos na política ou da violência da guerra, experimentaram a diáspora. Essa palavra se traduz em dispersão e, quando a usamos por escrito, estamos nos referindo à experiência de exílio de pessoas que foram forçadas a deixar o espaço onde viviam.

Segundo Stuart Hall (2003), a ideia binária de diáspora tem base na construção de uma fronteira entre as pessoas e na criação de um fora e um dentro. Isso não ocorre apenas nas questões geográficas, mas na identidade, na memória e até na construção da terra natal, já que as pessoas de um país colonizado foram forçadas a deixar sua terra, e a literatura é parâmetro nostálgico e de reflexão.

Desse modo, é relevante abordar a construção literária no contexto nacional, como uma das temáticas mais comuns na literatura bissau-guineense, podendo ser encontrada em muitas obras literárias de vários países, no entanto, com uma periodização difícil. (COUTO; EMBALÓ, 2010). Com esse modo de construção literária, os escritores usam os períodos históricos da Guiné-Bissau para refletir sobre o país e seu povo, muitas vezes destacando conflitos passados na Guiné-Bissau e exortando os cidadãos a se unirem em solidariedade contra as adversidades. Os escritores começam com uma visão das lutas históricas que a Guiné-Bissau enfrentou e, em seguida, cada escritor expressa seu ponto de vista pessoal sobre o assunto, suas dores, saudades e anseios.

Em muitas partes de seus escritos, autores como Odete Semedo e Abdulai Sila, que incluem a questão nacional em sua história, revelam detalhes pessoais para ilustrar um relato factual dos conflitos passados no período colonial, independência e guerras entre civis. Isso ajuda a fortalecer uma literatura de resistência, por meio da unidade nacional, que impede que o passado influencie continuamente o país no futuro. A questão da identidade e a questão nacional estão intimamente relacionadas, pois podem ser influências positivas e negativas uma sobre a outra.

O fato dos países africanos terem sido colonizados por potências europeias, desencadeou o inevitável processo de europeização desses espaços. Para Compato Jr. (2012), isso resultou na escolha de temas relacionados à identidade na construção de obras literárias que vieram após a libertação.

Algumas outras questões que chamam a atenção nos escritos africanos, em geral, e nos lusófonos, em particular, incluem língua, raça e pertencimento. Há muitos livros sobre identidade nos quais, o colonizador colocou seu estilo de vida e seus valores nos povos nativos, incentivando a assimilação e desvalorizando os costumes locais. Este é um tópico-chave na obra sobre questões essenciais que afetam as pessoas hoje.

De acordo com Campato Jr (2012), em muitos textos, o eurocentrismo pode ser notado como uma característica persistente na literatura de países resultantes de colonização, nessa perspectiva, os textos eram abordados com a visão europeia, que adotava uma literatura distorcida da realidade, pois tinham a visão a partir do cânone ocidental, privilegiando ideologias políticas e amenizando importantes lutas nacionalistas por parte das colônias.

A literatura bissau-guineense leva aos leitores muitos temas importantes, muitos dos quais estão presentes nas literaturas de outros países colonizados. Esses temas surgem pelo tipo de colonização que o país experimentou, ou pelas relações históricas com as demais ex-colônias: Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Moçambique e Guiné-Bissau.

A construção literária das colônias abarca diversas questões nacionalistas, feministas, históricas, culturais, bem como as relações de poder, tema que norteará nossa pesquisa para as discussões acerca da identidade e da construção literária em Guiné-Bissau.

1.6 Dramaturgias bissau-guineenses

Na Guiné-Bissau, a dramaturgia torna-se, gradativamente, mais visível no contexto cultural, com o surgimento de novos autores e obras. O teatro, que originalmente tinha textos em crioulo, vem ganhando novas dinâmicas nas últimas décadas, muito disso em razão da criação de grupos teatrais. As culturas africanas são conhecidas por seus rituais, que são performativos, e utilizam elementos da linguagem teatral, unindo dança, música e rituais que, juntos, criam peças

dinâmicas.

No país, há um sistema literário que inclui produções em português, crioulo, francês e diversas literaturas étnicas. No entanto, há uma transição na produção nacional que se concentra na passagem da forma oral para a escrita. Semedo (2011) discute uma modernidade que pode levar o indivíduo a novas e interessantes experiências, no âmbito do conhecimento cultural e literário. A cultura de que fala a escritora é aquela que segue além das culturas tradicionais, pois ela atribui ao passado uma importância que solidifica as experiências do contemporâneo, gerando certo testamento cultural que se enriquece de geração em geração.

Calafate; Semedo, na obra *Literaturas da Guiné-Bissau* (2011), apontam que quase não havia teatro produzido na Guiné-Bissau antes da independência. Nos anos de 1980 e início dos anos 90, houve uma grande diferença cultural e histórica no país, tanto com surgimento de grupos, quanto dramaturgos. No entanto, segundo as autoras, havia apenas um livro sobre a representação teatral no período colonial. Entretanto, o teatro africano percorreu um longo caminho, desde seus primórdios com menestréis, casamentos, funerais e manjuandas.

Um dos maiores nomes do teatro guineense é Carlos Vaz (escritor, ator e diretor), que se apresentou como um dos pioneiros da produção teatral na Guiné-Bissau. Teresa Costa foi outro nome mencionado, que atuou na Guiné durante o século XX, mas foi Jorge Cabral quem produziu peças em língua crioula, embora a maioria de suas obras tenha se perdido.

Gbanou, em seu estudo denominado *Dramaturgies et manifestations spectaculaires* (2019), acredita que o teatro africano contemporâneo tem um aspecto intertextual e intercultural, que compõe o que entendemos ser o teatro africano hoje. Além disso, o teatro africano abrange a interseção de formas de comunicação tradicionais e modernas (incluindo a escrita e falada), o sagrado e o profano, bem como os aspectos sociais e políticos da vida. O teatro faz parte de uma dinâmica cultural que fomenta a consciência do sagrado e do antigo, além da representação de ancestrais e divindades de comunidades africanas, e isso não é diferente na Guiné-Bissau.

A literatura produzida na Guiné-Bissau foi construída gradativamente, sobretudo após o período colonial, na qual alguns intelectuais perceberam na literatura uma forma de discutir a história, a memória e a identidade dos povos, além de representar as lutas enfrentadas pelas comunidades e a própria nação. Com isso,

os primeiros textos cênicos surgidos no país são oriundas das festas populares e da tradição oral, marcados, principalmente, pela estrutura literária deixada pelo colonizador.

A priori, os textos produzidos pelos dramaturgos nascidos na Guiné-Bissau foram publicados em Portugal, principalmente por ser residência estudantil de parte significativa dos intelectuais guineenses naquele período histórico. No livro, *Para um Conhecimento do Teatro Africano (1978)*, Carlos Vaz traz ricas informações e perspectivas sobre o teatro africano, incluindo em seu anexo, o drama *Fome de 47*, cuja história retratava a cultura, a identidade e a luta pela libertação de Guiné-Bissau e Cabo Verde.

Carlos Vaz foi, por muito tempo, o único escritor a produzir teatro na Guiné – Bissau, incentivando e buscando popularizar o gênero no país. Para isso, fundou, em 1980, o Teatro Popular Guineense, primeira companhia de teatro de Bissau. Vaz ainda escreveu outras peças teatrais, entretanto, assim como outros escritores do país, utilizou a língua crioula, com as obras *Nô odja-dja manga di cussa nê mundo*, *Si cussa muri cussa cu matal*, *Sufridur ca ta padi fidalgu*, *Tempu ca tem di pera tchuba*, *Sibi tene fugu*, *Sociedade de cagri na Cabás* e *Amor, sexo e Sida: haverá um culpado?* A obra de Vaz teve tão grande relevância, que, *Fome de 47*, foi utilizada pelo Instituto Camões para comemorar os 40 anos da dramaturgia da Guiné-Bissau, ocorrido em maio de 2018, no Centro Cultural Português, em Bissau. Além de Vaz, destaca-se no campo do teatro Bissau-guineense, o escritor e dramaturgo Abdulai Sila, responsável pela primeira peça teatral publicada na Guiné-Bissau. Segundo informações encontradas em sua biografia, Abdulai Sila foi o pioneiro na publicação de peças após a independência. Ambientado no continente africano pós-colonial, *As orações de Mansata (2011)* é a primeira peça escrita e ambientada no período pós-colonial.

Abdulai Sila formou-se em Engenharia Elétrica antes de seguir carreira nas tecnologias de comunicação. Contudo, fundou a Editora Ku Si Mon, que é a primeira editora privada na Guiné-Bissau, liderando muitas iniciativas culturais através da editora. A sua permanente aposta na formação literária dos jovens guineenses em Bissau levou-o a fundar o INEP (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas), uma das instituições nacionais da Guiné. Além disso, desempenhou um papel fundamental na criação da revista *Tcholona* e da instituição local CENIPAG (Centro Nacional de Informação sobre Políticas Gramadas). Natural de Catió, o dramaturgo

tem 58 anos e vive em Bissau, buscando desenvolver atividades literárias que têm encantado os leitores.

Sila usou seus textos para enfatizar os traços culturais africanos e guineenses, ao mesmo tempo em que se opunha aos cânones estabelecidos. Suas obras mais famosas são: *Eterna paixão*, *A última tragédia*, *Mistida*, *As orações de Mansata*, *Dois tiros e uma gargalhada*, *Kangalutas* e *Memórias Somânticas*. Além disso, colaborou em outras obras, como coleções e peças de teatro.

Em 2007, *As orações de Mansata* foi publicado pela Editora Ku Si Mon (Bissau), antes de ser lançado em Portugal, em 2011, pela Cena Lusófona. Sua história, marcada por acontecimentos verídicos, foi tão relevante que a Fundação Calouste Gulbenkian apoiou financeiramente dois grupos portugueses para a realização de duas cenas da peça de teatro. O drama foi encenado pelo Grupo de Teatro do Oprimido, que fez parceria com os grupos portugueses Chão de Oliva e Folha de Medronho, sendo apresentado em Bissau, em fevereiro de 2018; desde então, participou dos festivais FITA (Festival Internacional de Teatro do Alentejo) e Periferias.

O trabalho mais recente de Sila é *Kangalutas*, que integra o Festival Internacional de Artes Performativas de Sintra. A nova visão do dramaturgo guineense incorpora elementos do teatro popular e da narração oral, rejeitando os padrões da indústria de entretenimento atual. Para Augel (1998), Sila dá grande importância à construção histórica, política e social de seu país, além de exaltar as tradições e diferentes idiomas de seu povo. Isso, porque o autor, como a maioria dos escritores africanos, utiliza o português como seu estilo de escrita.

Este texto inclui epígrafes no início de cada capítulo, indicando uma tradição oral viva em que as histórias são passadas de boca em boca. Embora sua visão seja limitada, vale a reflexão de modo amplo, na qual ganham visibilidade os acontecimentos coloniais e pós-coloniais no país em que as epígrafes explicam que as histórias publicadas sobre o continente africano e seus povos foram remodeladas para o ocidente. Isso implica que elas não foram consideradas verdades, mas sim elementos da verdade.

Segundo Augel (1998), as peças de Abdulai Sila aderem ao estilo do teatro político para discutir questões relacionadas às diferenças sociais, culturais, políticas e econômicas do país e do Continente. Sua dramaturgia destaca a construção da identidade nacional e a ressignificação da memória, promovendo uma releitura de

aspectos históricos.

Sua abordagem de contar histórias não envolve propaganda ou agitação, como era comun no *agitprop*, mas fornece uma resposta catártica para o público, associando histórias fictícias a contextos históricos que são difíceis de entender pelo espectador. A história de Sila é contada a partir de um olhar para o sistema político, como se estivesse por trás dos bastidores, examinando as relações de poder de seus agentes. Por gerações, o teatro guineense fez parte da tradição cultural, porém de forma oral. Por isso, tem-se, como resultado, tornar-se parte integrante da cultura, uma vez que contribui na sua dinamização.

Campato Jr (2012) ressalta que a produção teatral na Guiné-Bissau também toma como tema as tradições orais, assim como questões relacionadas às crenças e religiosidades. Em muitas comunidades há contato com a apresentação teatral, graças aos rituais religiosos, como casamentos, apresentações de corais e afins.

As obras de Sila fornecem uma visão dialógica com a sociedade e a política, aspecto que se identifica nos romances: *A eterna paixão* e *A última tragédia*, além das peças *As orações de Mansata* e *Dois tiros e uma gargalhada*. As obras representam contextos que fazem pensar mecanismos de como a Guiné-Bissau, tal como a África, podem investir em causas sociais, como: educação, saúde, pobreza e violência, que cresce vertiginosamente devido às más políticas administrativas implementadas desde a declaração das independências.

As orações de Mansata, por exemplo, demonstra como o povo guineense está sujeito ao sistema corrupto, ainda no século XXI, ou seja, a nação imaginada para o pós-independência continua utópica. Por sua vez, *Dois tiros e uma gargalhada* dará continuidade ao trabalho anterior, pois chama a atenção do espectador para a questão da violência, ao mesmo tempo em que leva a debate o desenvolvimento da nação. Nessa senda, a peça promove o debate cultural, diante da urgência de um diálogo nacional unificado.

1.7 Abdulai Sila Na Cultura Bissau-Guineense: Fortuna Crítica

A literatura Bissau-guineense é ainda carente de fortuna crítica, sobretudo ao comparar com outros países africanos de Língua Portuguesa. Devido as dificuldades em pulverizar a literatura produzida no país, ligadas a questões históricas e sociais, diferentemente de outros países africanos, “a literatura guineense é tardia e

escassa” (Mata, 1995, p. 356).

Hamilton (2000) ressalta que, historicamente, houveram movimentos literários de origem Bissau-guineense contudo, posterior as ex-colônias portuguesas. Dado a isso, Semedo (2010) nos traz que, até meados de 1950, a literatura era pregada pela oralidade de seu povo, inclusive, com o uso do Kriol, o crioulo guineense. No entanto, após esse período, surgiram com escritas avulsas.

Semedo (2010) ainda destaca que a literatura do período deve muito a Cônego Marcelino Marques de Barros, um pioneiro na construção literária. Com o avanço da literatura, alguns nomes surgiram e levaram a literatura produzida em Guiné-Bissau como: Tony Tcheca, Odete Semedo e Abdulai Sila, este último enfoque de nossa pesquisa.

Ao construir uma literatura e transmitir as memórias do povo, o processo de pesquisa torna-se relevante, considerando as visões da ficção com temas ligados a cultura, sociedade e a história do povo. Por esses motivos, a literatura produzida por Abdulai Sila tornou-se elemento de inúmeros estudos, principalmente por sua “visão histórica e social” (HAMILTON, 2011, p.12).

Os primeiros estudos críticos acerca da literatura de Sila surgiram consideraram sua trilogia romanesca: *A Última Tragédia* (1995), *Eterna Paixão* (1994) e *Mistida* (1997). Os críticos Suely Santana (2014), Leticia Valandro (2011), Manuella Carvalho (2014), realizaram diversas análises acerca da produção romanesca, analisando a contribuição dessas obras para a escrita local, a disseminação dos discursos eurocêntricos para a formação da nação. Além disso, há nessas pesquisas a observação da construção identitária e ideológica no período pós-colonial.

Além da trajetória romanesca, Abdulai Sila se aventura na dramaturgia, com a trilogia composta pelos livros *As Orações de Mansata* (2007), *Dois tiros e uma gargalhada* (2013) e *Kangalutas* (2018). Os estudos sobre a dramaturgia de Sila expõe uma importante fortuna crítica, principalmente pela representatividade do povo guineense abordado pelo teatrólogo.

Maria Filomena Gomes Correia Umabano (2014), orientada pela professora Inocência Mata; Joaquim Eduardo Bessa da Costa Leite (2014), orientado pelo professor Pires Laranjeiras; Adulai Baldé (2017), Jonh Jefferson do Nascimento Alves (2018), Agnaldo Rodrigues da Silva (2021) e Marcos Junior Nunes (2022) são alguns dos nomes que realizaram pesquisas acerca da peça *As Orações de*

Mansata. Dentre as análises realizadas, destacam-se o diálogo existente entre a tradição e modernidade, os processos de identificação cultural e identitário, a construção do poder, bem como a representação do trágico da peça.

Os pesquisadores Ianes Augusto Cá e Maria Aurinéa Sousa de Assis são uns dos poucos a contribuir com a fortuna crítica, considerando toda a trilogia de Sila, abordando uma temática voltada a construção estética e a abordagem política, evidenciando

como o mecanismo do próprio teatro, o humor, presente nas peças, satiriza e expõe, através das ações e as máscaras dos personagens, as violências simbólicas e políticas - opressão, intriga, subversão das ordens democráticas, conflitos, assassinatos - evidencia uma tensão dramática que se desdobram em denúncia e protesto contra tais violências. (CÁ; ASSIS, 2022, p.1)

Com as análises realizadas pelos pesquisadores, expõe a forma como o autor bissau-guineense aborda os elementos do pós-colonial ao incorporar o anseio utópico como elemento significativo de sua produção dramática, contemplando os valores morais e éticos de sua comunidade e enfatizando o papel da esperança como força de resistência em suas obras literárias.

Ao longo da pesquisa, constatou-se poucos estudos sobre as últimas produções dramáticas de Sila, *Deih* (2022) e *Trilogia de Padjigada* (2023); ou talvez não tenhamos tido acesso às pesquisas sobre esse *corpus*. Semedo (2011, p.198) considera, em seus estudos, a pouca construção crítica e disseminação literária no âmbito nacional, devido ao fato de que na “Guiné-Bissau, a literatura é muito nova e foi quase sempre uma escrita de intervenção. Quando não foi de contestação, ela foi de sentimento, de uma lírica sentimental, mas sempre impregnada de uma mensagem.”

2 A PRODUÇÃO DRAMÁTICA DE ABDULAI SILA: NO PERCURSO LITERÁRIO DO TRÁGICO

2.1 Questões de estética e do trágico

As peças dramáticas de Abdulai Sila seguem no lastro do pensamento teórico hegeliano, pois elas demonstram a ideologia do dramaturgo, materializada na palavra na linguagem e no discurso. Como se sabe, o drama é uma das formas mais complexa de literatura, porque ele pode abranger os demais gêneros. Nessa perspectiva, o texto cênico apresenta uma história fictícia, mas que, ao ser representado no nível de espetáculo, mostra situações como se fossem reais, com efeitos derivad, tanto dos personagens quanto de suas ações. Jorge Andrade soube expressar os seus dramas com muito cuidado e sensibilidade, para que o seu sentido imanente fosse compreendido por todos. Suas peças continham múltiplas forças opostas, como agitação social e luta pessoal. Elas também abarcavam reações emocionais mais privadas, como amor e ciúme. Todas essas ideias cruzadas ajudaram a criar o cenário e a identidade de uma nação.

É possível notar que as mudanças na estética cultural e nos rumos da história social dos povos levam a mudanças na literatura. Isso reverbera em novas tendências e novos estilos, inclusive na produção teatral. Jorge Andrade, por exemplo, era muito habilidoso nessa mudança estética, considerando a sua produção, que abrangeu várias décadas. O mesmo pode-se dizer de Nelson Rodrigues, cuja produção tem sido classificada em estéticas e temas diversificados.

Szondi (2001) afirma que o drama teve início na Era do Renascimento. Isso se deve à retirada do refrão, prólogo e epílogo das produções teatrais, de modo que o drama se concentrou na reprodução das relações inter-humanas. Consequentemente, o diálogo tornou-se a mediação universal entre as pessoas, criando a possibilidade de encontrar a conciliação da subjetividade poética do homem com os rumos da história de seu povo e comunidade.

Na estética literária renascentista, o foco concentrava-se no drama de conflitos internos das personagens, tornando-os introspectivos. Ao revelar os motivos por trás de suas ações, os personagens davam significado e valor a cada situação. Isso pode ser visto na forma como os personagens interagem uns com os outros, bem como em seus objetivos finais.

Ao retratarmos a construção estética do drama moderno, Szondi (2001) afirma que privilegia as mudanças nos rumos da história, promovendo a releitura de eventos, transitando entre o estilo dramático puro ao contraditório, rompendo modelos adotados na Europa ao longo da Era Moderna, em que o drama representa somente a si, mas eram criados em meio a fatores históricos relevantes.

Para André (2013), os escritores enfrentam o dilema de modelos de escrita que tendem a influenciar suas produções, mas também podem propor quebras de paradigmas, dando início a novas tendências. No entanto, torna-se interessante observar que cada obra surge, naturalmente, de um estilo literário e também pode influenciar a obra seguinte, ou o surgimento de outro estilo.

Com isso, André (2013) e Kothe (1987) abordam que a Literatura e ideologia estão sempre conjugadas e, por isso, não há como pensar um romance, poema, conto ou teatro sem contextualizá-lo nos processos histórico-sociais.

Nessa perspectiva, a literatura é um produto social que potencializa os interesses de seus criadores ou, até mesmo, de certo grupo social. E, por isso, toda literatura requer uma localização espaço-temporal para funcionar. Desse modo:

Uma obra de arte sempre é produto de conflitos e interesses sociais: ela mesma é um pacto provisório deles. Quer se queira reconhecer isto, quer não. Enquanto obra de arte, ela não pode ser ideológica no sentido de camuflar e escamotear o real e as suas contradições: ela precisa devorar o ideológico, não ser devorada por ele (KOTHE, 1987, p.18-19).

Na perspectiva de Kothe (1987), toda construção literária surge de uma visão de mundo, seja individual ou coletiva, determinando a clareza dos conceitos, sensibilidades e consciência do escritor. Isso ocorre devido a história dos autores, que buscam reproduzir ou refletir em seu conteúdo, suas vivências, utilizando contextos diversos e dialéticos de si. Para compreender a construção literária, é necessário ir além do que está posto e relacionar a forma e o conteúdo, bem como as ideologias e contextos de escrita.

Visando apenas apresentar informações triviais de forma não crítica ou provocadora, ainda temos a opção de ver o assunto com mais profundidade. É o que afirma Kothe(1987) ao pontuar que “as obras artísticas usam dois olhos e olham em todas as direções.”(p. 19). Essa concepção, é também abordada por Bakhtin (1997) pontuando que a arte não é uma reprodução verossímil do cotidiano, mas demonstra as dimensões da realidade, com críticas e reflexões.

Peter Szondi (2001) abordou o drama moderno através de sua *Teoria do Drama Moderno*, de modo que suas teorias são baseadas no significado histórico da obra literária. Szondi (2001) afirmou que três gêneros diferentes existiram nos tempos antigos: drama lírico, épico dramático e épico lírico, influenciando o drama moderno até os dias atuais. O teórico ainda afirma que forma e conteúdo estão em constante estado de colisão, contradição, interseção e historicização, isso o leva a acreditar que tanto o conteúdo quanto a forma colidem entre si.

Entretanto, de acordo com Bakhtin (1997), o conteúdo é real e está diretamente ligado à identificação do objeto estético e intuitivo do sujeito, ao qual estabelece uma forma de acordo com os conceitos determinados anteriormente, seja pela história ou pela vivência do indivíduo, ou seja:

O conteúdo é a realidade do conhecimento e do ato estético que entra com sua identificação e avaliação no objeto estético e é submetida a uma unificação concreta, intuitiva, a uma individualização, a uma concretização, a um isolamento e a um acabamento, ou seja, a uma formalização multiforme com a ajuda de um material determinado anteriormente (BAKHTIN, 1997, p.206).

Nas críticas tecidas por Bakhtin (1997), a forma não pode ser compreendida independentemente do conteúdo, mas ela não é tampouco independente da natureza do material e dos procedimentos que este condiciona. A forma depende, de um lado, do conteúdo e, do outro, das particularidades do material e da elaboração que este implica num contexto completo, seja da obra de forma individual ou na construção coletiva.

De acordo com Szondi (2001) o drama moderno estabeleceu íntima relação com a história dos povos e das nações, já que ele conecta questões do homem e seu espaço, capazes de fazer pensar a sociedade e política. Por meio do enredo, os espectadores são levados a contemplar os efeitos dos processos históricos, livres da limitação da quarta parede. Brecht (1978) afirma que o distanciamento ocorre, de modo que o artista volte sua atenção diretamente ao público, criando um contato direto pautado no conceito de empatia e “concentram-se tão completamente na produção deste fenômeno psíquico que se poderá dizer que nele, somente, descortina a finalidade principal da sua arte.” (*Ibidem*, 1978, p.79).

Com isso, Brecht (1978) enfoca que:

O artista[...] não representa como se além das três paredes que o rodeiam existisse, ainda, uma quarta. Manifesta saber que estão

assistindo ao que faz. Tal circunstância afasta, desde logo, a possibilidade de vir a produzir-se um determinado gênero de ilusão característico dos palcos europeus. O público já não pode ter, assim, a ilusão de ser o espectador impressionado de um acontecimento em curso. E, desta feita, torna-se perfeitamente supérflua toda uma técnica prolixamente desenvolvida nos palcos europeus; permite a referida técnica ocultar que as cenas estão montadas de forma que possam ser reconhecidas pelo público sem o mínimo esforço (*Ibidem*, 1978, p.56).

Para Cândido (2006), o lidar com conceitos literários, faz-se necessário um conhecimento aprofundado de questões históricas e sociais, pois comumente encontramos conceitos relevantes e complexos, que necessitam de uma contextualização. Geralmente, a compreensão desses conceitos perpassam pelos parâmetros históricos, sociais e culturais, possibilitando a análise mais responsável e consciente da obra literária e artística.

Toda obra traz em si uma poética, de acordo com Aristóteles (2012). Nesse sentido, a obra está pautada pela mimese que lhe possibilite a aquisição de diferentes sentidos, a partir de sua relação com a realidade. Para Auerbach (2013, a Mimese está diretamente ligada à realidade da literatura, a qual cria relação entre o texto literário e o mundo, de forma que não haja imitações, mas uma nova visão dos conceitos abordados, representando o cotidiano de maneira concreta, considerando que a construção literária, sobretudo no teatro, “estão todas entrelaçadas e são difíceis de serem separadas, mostram-se, [...] tendências e necessidades, tanto do escritor como do público.” (*Ibidem*, 2013, p.492).

Desse modo, na concepção de Aristóteles (2002), para que as ações trágicas se fundamentem é preciso que a trama remeta a um contexto de ação que faça emergir significados coerentes com a vida social do leitor, independente do tempo histórico em que vive:

Portanto, assim como nas outras espécies de representação, a imitação única decorre da unidade do objeto, é preciso que a fábula, visto ser imitação duma ação, o seja duma única e inteira, e que suas partes estejam arranjadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja aluída e transformada; com efeito, aquilo cuja presença ou ausência não traz alteração sensível não faz parte nenhuma do todo (ARISTÓTELES, 2002, p. 28).

Assim, para Aristóteles (2002), o trágico sempre contém um elemento de mimese, por isso requer personagens de alta psique e ações de caráter elevado. Portanto, a palavra “trágico” não deve ser usada para se referir a qualquer coisa que

seja “trágica”, mas a um conjunto de elementos que seja minimamente mimético. A definição aristotélica nos traz, de modo geral, um problema, no que tange à conceituação, porque alguns termos, assim como o “trágico”, têm uma etimologia que pode causar confusão.

Para evitarmos o equívoco, que é gerado entre as definições do trágico e da tragédia, faz-se necessário definir a origem desses vocábulos. A definição aristotélica para o trágico e a tragédia é pautada em duas histórias míticas. A primeira relacionada ao ditirambo, canto ao deus Dioniso; a segunda, tragédia, traz uma incerteza em sua origem, surgindo da derivação de “tragoidia”, junção das palavras “trágos”, traduzida por bode e “ōide” a qual se traduz canto. Ao considerarmos a origem, temos etimologicamente o significado de canto do bode, referindo-se ao último grito do bode, castigado a morte por ter destruído os vinhedos. Com isso, o bode passou a ser oferenda a Dionísio em festas regadas a vinho, cânticos e danças. De modo incerto sobre a origem da palavra, há a certeza de sua relação aos cultos a Dioniso.

Dessa maneira, compreendemos o termo trágico proveniente de mitos e histórias denominadas tragédias. Lesky (1996) afirma que:

[...] chama-se tragédia um determinado tipo de história, como nos informam alguns livros antigos, sobre alguém que se encontrava em grande ventura e caiu de uma alta posição no infortúnio, acabando com a miséria. [...] E algumas estão compostas em prosa, e outras em versos de diversas espécies (LESKY, 1996, p.32).

Ao considerar essa proposição, vale ressaltar que os espaços especializados chamados teatros abrigavam apresentações que alternavam entre cantar e declamar as tragédias. Estas ocorriam em dias específicos de algumas festas religiosas da *polis*, na qual acompanhavam apresentações musicais em seus atos.

Para Aristóteles (2002), o conceito de tragédia está diretamente ligado ao conceito de mimese, a qual considera toda a formação humana, bem como o conjunto de ações problematizadas com os ritos e cantos:

[...] pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade,

tem por efeito a purificação (catarse) dessas emoções (ARISTÓTELES, 2012, p.37).

Houve nesse período um envolvimento de condições políticas, religiosas e sociais, as quais fortaleceram o crescimento do gênero. *A priori*, a tragédia desenvolveu-se com os cantos nos cultos dionisíacos, apresentando, segundo Lesky (2003), “um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível.” (*Ibidem*, p.33).

As tragédias da Grécia Antiga foram até o século IV, uma das maiores demonstrações artístico-literárias, declinando a partir daí, mas retornando aos holofotes posteriormente, com grandes escritores, entre eles: Willian Shakespeare (1564 – 1616), com um novo modelo de escrita e organização acerca da tragédia, a qual, até os dias atuais, é praticada pelos escritores contemporâneos, como por exemplo Abdulai Sila,

Segundo Lesky (2003), a tragédia grega antiga era bem conhecida desde o século VI a.C e chegou, em grande potencial, até a Idade Média; depois avançou, com força, para o Renascimento. Com o tempo, sua popularidade diminuiu e recuperou, parcialmente, sua glória com Shakespeare, Racine, Eugene O’Neill, Thornton Wilder, entre outros.

Na perspectiva de Lesky (2003), as mudanças ocorridas ao longo do tempo, principalmente na sociedade e política dos povos e nações, não abalou a permanência do gênero dramático e, conseqüentemente, a tragédia, que tomou fôlego nas mãos de dramaturgos modernos e contemporâneos. Cada escritor, certamente, privilegiou as ideologias e temas recorrentes de seu tempo, fazendo representações de seu espaço social e cultural. Por isso:

A autêntica tragédia está ligada a um decurso de acontecimentos de imenso dinamismo [...]. Assim, Aristóteles caracterizou-se a tragédia não como imitação de pessoas, mas de ações e da vida. Com isso, compreendeu-se a tragédia clássica de seu povo melhor que seus interpretes modernos, os quais muitas vezes com aquela impertinente familiaridade (LESKY, 2003, p.33).

As definições de tragédia trazem algumas diferenças entre elas, fundamentalmente quando se referem ao conceito de mimese e mito. O aspecto mitológico parte da representação de um herói que, por sua vez, representa uma coletividade, dentro daqueles parâmetros épicos. (Aristóteles, 2002); (Lesky, 2003).

Assim, pensar o herói trágico por esse viés assume uma função relevante, porque leva em consideração as características emocionais do personagem, o dinamismo e as reviravoltas das ações. Esses atributos do herói somam-se aos conceitos de matéria, ato, potência, alma e, sobretudo, corpo, criando uma totalidade de elementos que permite a consumação do trágico. Para Luna (2005), o trágico se realiza, portanto, porque os mitos fornecem tanto o cenário (espaço) quanto a circunstância (motivo) para configuração do destino do personagem. Como resultado, pode-se dizer que apenas os fatos que se encaixam em um sistema maior podem ser qualificados como trágicos, pois:

[...] as primeiras investigações nos domínios da literatura grega apontavam para a tragédia como uma construção orientada por uma forte tendência racionalista. A leitura dos textos trágicos e de outras obras escritas por autores gregos denunciava excessos românticos em uma influente tradição que até hoje alimenta interpretações pouco responsivas ao racionalismo que vaza dos textos gregos e de suas relações com os seus contextos. Cedo entendemos que as grandes tragédias precisavam ser revistas sob uma óptica diferenciada. A liberdade interpretativa dos poetas na representação dos mitos, a experimentação sofisticada da linguagem, as estratégias poéticas auto-reflexivas, a inserção do humor nas tramas trágicas, a luta dos tragediógrafos no sentido da atribuição de sentido histórico à ação mítica, a utilização do coro como estratégia manipuladora nos processos de produção e recepção, tudo isso convergia para emprestar à tragédia grega um sentido muito especial de composição artística consciente, racionalista, na acepção grega mesmo de *techné*, isto é, de uma arte que exige cálculo, manejo, estratégias, assim como a medicina ou a navegação. Não foi por acaso que decidimos assumir uma perspectiva menos comprometida com essa tradição romântica, afeita a poetas extáticos, e projetamos um olhar mais atento à dimensão "realista" do universo trágico (LUNA, 2005, p.185).

Diante disso, os personagens, eventos e discursos trágicos só podem existir por meio da conexão do enredo com aspectos da realidade, ou seja, é o verossímil como eixo da possibilidade de purgação dos sentimentos. A liberação das emoções (e sensações) tornam-se possíveis por meio da reação aos eventos representados na trama, quando o espectador estabelece relação como o mundo em que vive. Talvez seja por isso que Aristóteles define a tragédia referindo-se a conceitos usados para definir substâncias e sensações. Aristóteles vê a tragédia em termos de categorias do ser – isto é, o ser é definido por suas distinções formais, algo que varia entre forma e substância. Na concepção de Aristóteles (2002), a tragédia requer quatro elementos distintos: matéria, ato, potência e causa. Estes servem de base

para sua criação; correspondem às exigências da causa final determinada pela própria natureza da tragédia. Por isso, as tragédias só podem ser consideradas obras excepcionais se mantiverem seu estado original, pois quaisquer mudanças em sua natureza danificariam sua integridade e causariam a criação de dramas decadentes.

De acordo com Szondi (2001), o drama moderno estabeleceu o fato de que a modernidade não permite a manutenção de elementos fundamentais do gênero, na tragédia dos dias atuais. Isso é feito com a intenção de encontrar uma explicação teórica e prática para as tragédias ocorridas nos tempos modernos.

De forma bastante didática, Williams (2002) destaca que, tal abordagem resulta em discutir apenas os momentos-chave em que se percebeu que a tragédia era, na verdade, uma evolução de gênero que nasceu na tradição grega e que migrou para cultura ocidental. Essa perspectiva advém do fato de que as tragédias gregas pretendiam ser uma continuidade de sua intenção original, mas que sob os efeitos dos processos históricos, sociais, culturais e estéticos tomaram novas vertentes.

Alguns estudiosos defendem que as experiências construídas cotidianamente passam a serem consideradas tragédias, bem como a racionalização do trágico, absolvendo um novo conceito e uma nova visão, considerando, para isso, a inclusão dos problemas emergentes na modernidade e que necessitam de análises diferenciadas acerca dos elementos trágicos, ao qual a tragédia habita outra “dimensão demasiada humana, fato que revela dois paradigmas, a tragicidade e a racionalidade na construção da dramaturgia trágica.” (LUNA, 2005, p.188).

No atual contexto científico, algumas pessoas veem a palavra tragédia como ultrapassada ou vulgar, por considerar o seu uso fora do contexto da arte dramática. Williams (2002) discorda dessa opinião e acredita que uma tragédia é um evento que envolve morte e sofrimento, mas também pode ser um acidente. Inclusive, conforme explicitado anteriormente nesta pesquisa, o vocábulo tinha um significado distinto, de modo que o ponto de vista desse teórico aponta uma nova visão acerca da tragédia e do trágico. Williams (*Ibidem*) afirma que:

tendo separado sistemas trágicos anteriores das suas sociedades reais, levamos a cabo uma similar separação na nossa própria época, tomando como lógico que a tragédia moderna passa a ser discutida sem referência à profunda crise social de guerra e revolução, no meio da qual todos nós temos vivido (WILLIAMS, 2002, p.89).

De tal modo, a tragédia moderna vem se constituindo corriqueiramente nas ações e relações humanas, pertinentes à desordem reconhecida por nós, pautadas em contextos catástóficos, políticos e sociais, sobretudo nas experiências humanas, pois, segundo Williams, “estamos procurando a estrutura da tragédia na nossa própria cultura.” (2002, p. 90).

Para que haja uma genuína ação trágica é essencial que o princípio de liberdade e independência individual, ou ao menos o princípio de autodestruição, a vontade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas consequências já tenha sido despertada (WILLIAMS, 2002, p.55).

Desse modo, à luz das palavras de Williams (2002), é pautável a observação de que a tradição clássica começou nos paradigmas da tragédia grega, com foco no estudo de ideias e conceitos existentes. Os gregos entendiam que as apresentações dramáticas eram parte fundamental da vida cotidiana, seja dos atores ou do próprio público. No entanto, há, por parte da tragédia moderna, certa dificuldade em considerar esse aspecto da arte performática, devido à falta de clareza em seus conceitos, pois:

aquilo que menos se presta à imitação da tragédia grega, é o resultado mais singular desse processo: uma forma dramática específica. Essa não é uma realização estética ou técnica que possa ser isolada: ela está firmemente enraizada numa estrutura de sentimento precisa. É aqui que o sistema moderno se equivoca mais redondamente na interpretação das peças. Tendo abstraído uma necessidade universal, posiciona em seu interior e contra ela, indivíduos que experimentam o sofrimento e que resumem a figura do herói trágico (WILLIAMS, 2002, p.36-37).

Com isso, o destaque na definição de tragédia tem foco no herói trágico, pautado no sofrimento do indivíduo. Seu impacto na história inspira fortes emoções que definem o significado dos eventos trágicos. Por causa de sua natureza espiritual e social, esses dramas produzem conflitos sutis, mas intensos:

O percurso do herói moderno é a reversão do percurso do herói antigo. Se antigamente se colocava a questão do percurso individual ou grupal entre o alto e o baixo da sociedade, o herói passa a ser, com o processo de industrialização, o próprio questionamento da estruturação social em classe alta e classe baixa (KOTHE, 1987, p.65).

As emoções são o núcleo das tragédias e seus fins. Sem elas, não se pode

realmente compreender a situação trágica, e é por isso que remover as emoções de uma tragédia é esvaziá-la. Com isso, o espectador é levado a compreender e ter empatia aos sentimentos de medo e pena, visando a liberação da catarse.

É necessário notar que as pessoas não experimentam emoções de forma aleatória; elas as usam para desconstruir as estruturas racionais criadas no círculo cultural onde vivem, principalmente no seu grupo social de referência. Portanto, a natureza trágica das emoções deriva da relação que o indivíduo tem com a cultura, isto é, para se compreender um trauma emocional o sujeito precisa identificar a causa de sua existência.

As pessoas que vivem uma tragédia na vida real podem compreender a sua natureza a partir das emoções suscitadas e, por isso, esse processo tornou-se o fio condutor da relação público/texto trágico. Isto também quer dizer que piedade e temor são sentimentos que se articulam para a configuração do trágico.

2.2 O texto trágico de Abdulai Sila

A dramaturgia de Abdulai Sila compartilha com os espectadores um mundo sobre o qual sabemos pouco: fragmentos da história, memória e identidade da Guiné-Bissau, pelo viés da ficção. Do mesmo modo, o escritor contribui com o gênero romance, que ainda ganha fôlego na época contemporânea, pois, como afirma Bakhtin (2002), estamos diante de um gênero em formação.

Figurando como uma nova literatura ocidental, no contexto pós-independência, torna-se crucial reconhecer a literatura bissau-guineense, no que é chamado por (Walter Benjamin, 1987), em contexto da “experiência de choque”, principalmente pelos longos anos de guerra colonial e civil, cujos contextos compõem temas de inúmeras criações literárias. Nesse contexto, há de convir, o contraponto entre tradição e modernidade, tema também recorrente em alguns escritores da literatura e da arte do país.

Walter Benjamin (1987), ao citar o escritor Marcel Proust, destaca que ele trouxe memórias que não são expressas ou vividas conscientemente, através do mecanismo da memória involuntária. A exemplo de Proust, as personagens de Sila são psicologicamente densos, o oposto da ordem mundial e da ordem cronológica.

Na dramaturgia de Abdulai Sila, os personagens são construídos com profundidade, devido ao trauma vivido pelo país durante a colonização. Diversos

eventos constituem elementos dos enredos de suas obras, possibilitando um profícuo confronto entre história e ficção. Os registros do dramaturgo guineense revive a literatura de 'experiência chocante' no contexto africano, o que o introduz na tradição literária ocidental, incluindo em suas obras as novas tecnologias, bem como as cadeias estilizadas das imaginações tecno-míticas ocidentais, na entre culturas locais.

O conflito estabelecido nas obras de Sila reverbera a difícil relação entre a representação do mundo "negro", e a do mundo "branco", imaginariamente construído pelo Ocidente. Daí se debater a questão da herança colonial que, na sociedade e política, materializam-se em vícios que eram comuns aos colonos. As orações de Mansata é um texto teatral que pode suscitar tal discussão, pois apresenta um espaço cultural africano fragmentado, ainda imbuído de sabedoria simbólica pautada em seus ancestrais e, sobretudo, sobre a realidade atual.

As orações de Mansata é uma peça que abre caminhos à constatação de uma realidade trágica recorrente na história da Guiné – Bissau. No período colonial, a população nativa foi tratada como estrangeira em sua própria terra, criando situações traumáticas que sufocaram a identidade e a memória das etnias.

Segundo Amado (2005), a independência libertou os guineenses, mas não reduziu as diferenças sociais; na verdade, colocou no poder representantes da elite local que oprimem grande parte da população, mantendo-a na pobreza, em situação de carência de saúde e educação de qualidade, fato esse exemplificado por Abdulai Sila em seus textos teatrais, sobretudo em *As Orações de Mansata*.

Abdulai Sila conseguiu olhar para o passado traumático de seu país e ressignificá-lo, discutindo o tempo contemporâneo e a difícil marca temporal do pós-colonialismo, afinal quando este começou? Questionam alguns especialistas. Desse modo, Sila desenvolve um trabalho que dá novas dimensões a fatos anteriormente enterrados, explorando "a construção linear, repetitiva e metafórica das narrativas." (SELIGMANN-SILVA, 2008).

As orações de Mansata é uma tragédia moderna, uma rica exemplaridade que soma ao gênero. O texto consegue, ao mesmo tempo, gerar medo e simpatia, falibilidade e temor no leitor, demonstrando os efeitos produzidos pelas situações trágicas. Isso nos faz pensar no fato de que os discursos trágicos estão aportados pelo discurso político ou midiático, construído em fatos que reverberam o dia-a-dia das pessoas comuns. Ou seja, para Szondi (2001) a tragédia moderna tende a se

afastar, gradativamente, dos contextos nobres, como era comum na clássica. O herói trágico não precisa necessariamente ser um rei ou rainha, por exemplo.

Os acontecimentos trágicos urgem da imprevisibilidade, diante da possibilidade de ocorrer medidas que podem ocasionar medo e construir situações de poder. Ou seja, a tragédia também é fruto do discurso, podendo gerar um alvoroço ou uma crise existencial, da qual surge a ideia de que a vida humana é trágica, porque o sujeito não consegue controlá-la totalmente, ao considerar que:

A modernidade introduz novos parâmetros para a elaboração dramática do universo trágico e, conseqüentemente, para a sua teorização, mas nem mesmo a disposição para a ação implicada nas noções de "subjetividade" "vontade consciente" e "livre-arbítrio - marcas da modernidade - pode fundar uma nova lógica para a tragédia, que continua a racionalizar as ocorrências do trágico. Não há como esquecer que a reboque dessa potenciação do poder do sujeito vem o peso da "responsabilidade" humana sobre suas ações e essa noção moderna de responsabilidade aponta um dedo severo para as categorias de "erro" e "culpa". Não que a tragédia grega escapasse das categorias de erro e culpa, pelo contrário, a racionalização do trágico só é possível em virtude dessas mesmas categorias. Mas o erro e a culpa dos heróis gregos não estão concentrados em suas subjetividades. apenas as perpassam na medida necessária para indiciá-los, aparecendo diluídos numa complexa rede de relações que transcende o agente trágico, sendo o vazamento dessas categorias para outros domínios - sociais e institucionais - o que faz da tragédia grega um lugar privilegiado de exercício crítico (LUNA, 2005, p.190).

Assim, o trágico nas obras de Abdulai Sila apresenta experiências diferentes, entretanto, traz uma reflexão acerca da construção humana, pautada na construção social e histórica, emergindo conflitos culturais existentes, desde o período colonial.

Os personagens de *As orações* apresentam situações simbólicas que remetem à história, memória e identidade do povo Bissau-guineense. Com isso, aborda as temáticas elencadas por Augel (2005), em que tem lugar a sabedoria dos ancestrais, a poligamia e as disputas de poder, pautadas nos acontecimentos trágicos tão bem representados pelo dramaturgo, com elementos interessantes da construção identitária, cultural e histórica da nação, apresentando uma mostra da diversidade étnica e cultural do país, com representação de diversos costumes, pautando-se em discussões que denunciam a interferência das grandes potências nos países do terceiro mundo.

2.3 A Construção do Poder: Amambarka e Mwankeh

Nesta sessão passamos apresentar a configuração das personagens centrais e o seus percursos ao longo da trama de Abdulai Sila. Para tanto, aqui as investidas analíticas colocarão em relevo os conflitos reveladores das forças que atuam na construção do poder no texto dramático, de modo a apresentar dois personagens centrais: Amambarka e Mwankeh.

Em primeiro momento, apresentaremos o Anti-herói Amambarka, de modo a elucidar suas ações e seus anseios políticos. Posteriormente, apresentaremos Mwankeh, detentor do poder e chefe supremo da nação, a qual abordaremos suas manobras para a manutenção do poder, bem como os traços identitários herdados do colonizador.

2.3.1 Amambarka

Amambarka, o típico anti-herói, mentiroso e esdrúxulo, o qual busca uma posição de poder a todo custo. Tal personagem representa a elite política bissau-guineense, pautando suas ações na ganância e na necessidade de assumir o controle da política nacional.

De acordo com Augel (2005), o nome tem origem no vocábulo “mandinga”, e significa “coisa ruim”. Marcado por um passado miserável, Amambarka busca um futuro glorioso, atuando como um dos conselheiros do rei Mwankeh; gaba-se da inteligência que tem, bem como dos planos para destituir o rei, valendo-se, inclusive, de sua ancestralidade.

O personagem, com raízes do colonizador, tem em sua identidade uma farsa, visto que, no contexto pós-colonial, a questão da identidade é de grande importância, pois ela é também o resultado da formação cultural e do espaço social no qual o sujeito está inserido. Hall (2005) chama a atenção para a questão da dinâmica das identidades, que tomam dimensão transitória e múltipla. Para ele:

[...] a chamada ‘crise de identidade’ é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2005, p. 9).

Amambarka é um protagonista que tem sua identidade calcada nos ideais de

luta e desejo de libertação. No entanto, deixou-se levar pela sede de poder, orgulho e vaidade, sentimentos que o levou ao destino trágico. As ações do personagem levam ao debate o reconhecimento e a negação das diferenças raciais, culturais e históricas que sustentavam o discurso colonial, pois esse discurso apresentava o colonizado como parte de uma população degenerada, de origem étnica incapaz de defender e estabelecer um sistema de gestão própria. De certo modo, Amanbarka, mesmo que de forma corrupta, desconfigura esse discurso.

Nesse sentido, o colonizado torna-se a personificação identitária de traços negativos, um retrato que colonizador constrói sobre ele. Sem dúvida, “a identidade é fruto de uma história, que só pode ser alcançada caso mergulhemos nas relações sociais concretas.” (HAIDER, 2019, p.9) e, por isso, compreender o sentimento de inferioridade do colonizado requer estabelecer uma relação com o modo como ele foi condicionado (forçado) a se perceber no processo de colonização. Dessa forma, seus costumes, tradições e mitos são sempre relacionados à pobreza, como um sinal dessa impossibilidade de superação, causando discriminação e violência

Apesar de Amambarka realizar atrocidades na disputa pelo poder, como até mesmo matar seus semelhantes, há, na construção do vilão, pontos a serem observados, pois é produto da construção social, especialmente a instaurada no período pós-independência na Guiné-Bissau.

Pode-se, portanto, analisar as ações de Amambarka com base nas inúmeras interferências políticas e sociais herdadas do processo de colonização vivido, em que:

[...] certamente há outra cena do discurso colonial na qual o nativo ou o Negro atende às demandas do discurso colonial. É reconhecidamente verdade que a cadeia de significações estereotipadas é curiosamente mista e cindida, polimorfa e perversa. Uma articulação de crenças múltiplas. O preto é ambos, selvagem (canibal) e ainda assim o mais obediente e digno servo (o que cuida da comida) (BHABHA, 2010, p.126).

Amambarka é conselheiro e membro da elite política do país e, com isso, absorve o que, durante anos foi sua realidade. Sendo nativo, o protagonista de *As orações de Mansata* sofre as mazelas deixadas pelo colonizador e, talvez por isso, trabalha por interesses próprios, fazendo referência a alguns políticos daquele momento histórico.

Entretanto, a criação do personagem não é obra do acaso, pois, no contexto

geral, Abdulai Sila utiliza-o como crítica à imagem política do país, a qual o coloca como um representante do mal, perante a sociedade local. Assim, o personagem demonstra como ocorre a disputa pelo poder, desencadeando, em Amambarka, um imenso medo de ser traído.

Vale ressaltar que, por mais que tenha características inerentes ao colonizador, o personagem recorre à ancestralidade para se consolidar no poder, pautando-se no conselho dos anciãos, pessoas que, na cultura de diversos povos africanos, detêm o conhecimento acerca da memória e identidade. Daí a busca pela Mansata, uma deusa do povo Fula⁵, detentora de seis poderes, que seriam utilizados por Amambarka para conquistar seus objetivos: destituir o Supremo Chefe da Nação.

A busca pelo poder por Amambarka não deixa de constituir críticas às heranças do ocidente, reconhecendo as interferências de outras nações na política nacional. O personagem tenta justificar a sua sede pelo poder na suposta criação de oportunidades ao povo e maior autonomia política que pudessem gerar reformas estruturais para benefício do país. Entretanto, a forma como acontece essa empreitada gera conflitos, dor e sofrimento à sua nação. Contudo, essa sede pelo poder acaba por desviar esse propósito maior, pois o crescimento econômico do país é negligenciado, em detrimento de enriquecimento próprio e do grupo político que cerca o personagem.

No contexto da peça, a internet é tomada como a vilã da contemporaneidade, pois Amambarka aponta esse meio de comunicação como um meio de controle social, através do qual seus inimigos políticos podem utilizar para promover um golpe de Estado:

AMAMBARKA

Supremo chefe, sabe que eu não tenho dormido esses tempos todos só a pensar em como lidar com essa peste que se chama internet. Está em todo o lado, é como um Yran! Quando a gente ataca um dia num lado e pensa que tem a situação sob controle, no dia seguinte aparece noutra parte do mundo com mais agressividade ainda. Mas, Supremo Chefe, pode ter a certeza que mais dia menos dia vamos acabar com essa maldita internet. Palavra de Amambarka! Olha para os restantes conselheiros. Estamos todos de acordo que a missão é complicada, muito complicada mesmo, mas também com a participação de todos, e se não houver nenhum traidor no meio, sabemos que vamos vencer... O Supremo Chefe sabe que pode

⁵ Povo oriundo dos países da África Ocidental marcados pela influência da tradição oral.

sempre contar com a nossa total fidelidade (SILA, 2011, p.35, 36).

Em outros momentos, vê-se a forma pela qual Amambarka se sente ameaçado pela internet, bem como o modo como ele demonstra estar estressado ao falar sobre o assunto, deixando subtendido o medo sobre o que ela pode ser nociva às suas aspirações políticas:

Ameaçar-te, eu? Não, querida, longe disso. Só quero te avisar. Um simples aviso que acho que deves tomar a sério. Aliás, diria até muito a sério, pois já nos chegaram notícias de algumas movimentações de uns políticos falhados que já não se contentam com os panfletos que colocam na internet a partir do estrangeiro, querem criar agitação e instabilidade no nosso querido país, chamando nomes, como esses que proferiste há bocado, ao nosso governo. Um governo de gente muito competente, imbuída do mais alto espírito de patriotismo e bastante empenhada no desenvolvimento socio-económico e cultural do nosso querido país. Um governo democrático, que foi eleito pelo povo (SILA, 2011, p.58).

Observa-se em seu diálogo, portanto, o medo de sofrer um golpe político, bem como dos avanços que a internet pode introduzir no país, pois as ações do meio multimodal podem interferir e gerar instabilidade política, ameaçando os planos de um governo controlador e corrupto.

Além de todas as características citadas anteriormente, Amambarka representa a opressão às mulheres, tratando-as com indiferença, de modo grosseiro e sem nenhum respeito, refletindo em seus atos o comportamento patriarcal e, com isso, adesão à poligamia como demonstra a classificação de personagens feitas por Sila:

Annura - Esposa de Amambarka
Djuku - Esposa de Amambarka
Nghalula - Esposa de Amambarka
(SILA, 2011, P.12).

[...]

AMAMBARKA

Muito engraçado, sabes? Dá-me vontade de rir. Deixa-me ver se estou a entender bem a situação... Tu, Annura, uma puta da merda, que tirei da miséria e pus neste belo apartamento que mobilei com dinheiro do meu bolso, uma cabra vadia que fodia com todo o mundo, uma aldrabona de primeira a quem estou a dar a oportunidade de ser alguém nesta sociedade... É essa puta ingrata que está a ameaçar-me a mim, a mim mesmo. Sabes com quem estás a lidar? Sabes quem está aqui, à tua frente? (SILA, 2011, p.51).

Na fala acima, podemos observar a desigualdade histórica entre gêneros, a qual Amambarka trata sua esposa como um ser sem relevância, atribuindo a ele, como homem, a ascensão social dela. Desse modo, demonstra-se a cultura patriarcal, a qual a figura feminina é concebida como um ser inferior, razão pela qual as mulheres não obtinham direitos políticos e jurídicos. Tal aspecto é também notado no fato de todos os conselheiros do rei serem homens.

Apesar de, na maioria das vezes, Amambarka ter se mostrado um homem forte e disposto a ascender no poder, ele dá sinais de fraqueza, quando surgem vozes apontando sua culpa, afrontando-lhe e lhe fazendo refletir sobre suas ações:

VOZ FEMININA DE UM FANTASMA

Olha para ti, Amambarka. Põe-te à frente daquele espelho ali e olha para a tua cara. Vai, vai, não hesites... Olha bem para a tua cara e vê se te reconheces. Vamos, faz-me esse favor... Agora diz-me onde se encontra aquele Amambarka macho, o Amambarka destemido, poderoso, que tanto amigos como inimigos temiam? Onde foi parar a tua valentia, todo o teu valor? Por que é que já não fazes parte de nenhuma comitiva presidencial? Quando aparece gente com couro na televisão, onde é que tu estás? Quando os empresários estrangeiros querem falar com o Supremo Chefe, a quem se dirigem agora? Vai, diz! Olha para o teu carro, essa porcaria barulhenta.. Sabes quem anda agora naquele carro que disseste que era para ti? Sabes? Diz-me, sabes? Ou estás a fingir que não reparaste? Sim, fingir, fingir, porque não és cego. Agora, olha para mim e diz-me uma coisa: quem és tu hoje? (SILA, 2011, p.66).

Envolvido em vários pensamentos, Amambarka reage e resolve colocar em prática seus planos, demonstrando sua força a partir do momento em que, junto aos outros conselheiros, saem em busca de Mansata. Durante essa busca, o personagem consegue enfim se tornar o Supremo Chefe, após matar Mwankeh e assumir seu lugar, fugindo de toda e qualquer ação democrática que poderia ocorrer, além de demonstrar completamente sua falta de caráter.

Vale ressaltar que, mesmo chegando ao poder após vários atos atroz, Amambarka se via capaz de mudar a realidade da nação, trazendo paz e desenvolvimento, em menção à utopia daqueles que sempre lutaram para esse fim. Pode-se observar tal questão no fragmento:

AMAMBARKA

É evidente que nesta nova fase em que se encontra a nação, neste momento em que estamos a caminhar no rumo certo, no caminho da estabilidade, da paz e do progresso, temos a necessidade de

assegurar a contribuição de todos os cidadãos. É preciso que cada um dê o máximo que pode, que cada filho desta terra pegue teso cada dia mais, sem olhar para os interesses pessoais, para que esta nossa nação saia finalmente do abismo e a transformemos numa nação de amor, de paz e de felicidade eterna para todos e cada um. O meu único desejo, a minha única ambição como Supremo Chefe é ver esta nação gloriosa a caminhar na via da reconciliação nacional, da harmonia, do progresso e da felicidade. É preciso que cada um abra o seu coração e dê o que de bom e melhor tiver para o sucesso desta nobre causa comum. Vamos perdoar aqueles que erraram no passado e olhar para o futuro (SILA, 2011, p.118).

Como podemos observar na fala do protagonista, por mais que ele tenha realizado várias atrocidades para conseguir o poder, ele buscava em Mansata o reconhecimento do seu direito político, porém referendado pela religiosidade. De acordo com Schmitt (2006), há portanto, desde os ideais iluministas a ligação das instituições religiosas ao controle do poder. O Estado é encarregado de estabelecer marcas de uma teologia dentro de suas normas organizacionais. Desse modo, o poder político e a religião se envolvem em uma disputa histórica em que, para deter o poder é crucial a aceitação religiosa.

À vista disso, a tomada de poder, por parte de Amambarka, traz a relevo as marcas deixadas pelo processo de colonização. Historicamente, a colonização é um processo violento e usurpador, de modo que deixou marcas profundas no continente africano (e demais continentes que sofreram esse processo, como América e Ásia). Para muitos povos, a luta sangrenta pela libertação criou uma classe privilegiada, a qual se pode incluir o personagem Amambarka que, pelas suas características, integra essa classe que, após as independências, luta entre si pelo poder político e econômico. Nessa senda:

[...] o intelectual colonizado investiu sua agressividade em sua vontade mal dissimulada de se assimilar ao mundo colonial. Pôs sua agressividade a serviço de seus interesses próprios, de seus interesses de indivíduos. [...] O que exigem não é o estatuto do colono, mas o lugar do colono. Os colonizados, em sua imensa maioria, querem a fazenda do colono. Não se trata para eles de entrar em competição com o colono. Querem o lugar dele (FANON, 1968, p. 35-36).

Na busca pelo poder, a classe privilegiada se pautava na violência, mesmo que alimentasse as boas intenções, em relação ao rumo social, político e econômico do país. Entretanto, o histórico de derramamento de sangue e, principalmente, as traições impedem o personagem Amambarka de exercer o seu poder, mantendo os

mesmos princípios dos governantes anteriores. O processo segue no ritmo carnavalesco da coroação e destronamento, ou seja, para um rei nascer é preciso que o outro morra, apontado por Bakhtin (2005) em sua teoria da carnavalização, em que apresenta como pontos principais a coroação e o destronamento do rei. Durante o ritual de coroação há inúmeros festejos, rituais e símbolos de poder, mostrando a força e a valentia do novo rei:

Na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. A coroação-destronamento é um ritual ambivalente, [...] que expressa a [...] mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e posição (hierárquica) (BAKHTIN, 2005, p.124).

Para Bakhtin (2005), o ritual de destronamento ocorre de maneira inversa a qual, aquele que perde o poder é ridicularizado, marcado pela queda, a fraqueza e a morte, para que então, emergja alguém digno de ascensão ao poder através do rito de passagem.

2.3.2 Mwankeh

Personagem de grande relevância na peça, Mwankeh exerce o papel de líder e mantenedor do poder supremo da nação. O personagem apresenta-se complexo, devido à sua identidade forjada e a liderança ameaçadora, sobretudo nas relações com seus conselheiros.

Dentro de suas ações, o personagem governa com mãos de ferro, entretanto, mantém, a todo o momento, certo medo de ser destituído. Com base nisso, o supremo chefe, Mwankeh, passa a desconfiar de tudo e todos, principalmente pelos inúmeros atos crúeis praticados na luta pela supremacia. Para se resguardar, solicita ajuda aos anciãos, detentores da sabedoria, visando vislumbrar os acontecimentos e, talvez, se redimir com o povo:

MWANKEH

Vocês sabem dos problemas com que me deparo neste momento, de há uns tempos a esta parte, desde que os brancos vieram com estas manias de eleições e democracias e internets e não sei que mais. Isso só veio a complicar a situação da nossa querida nação. Já não há sossego para ninguém (SILA, 2011, p.39).

É interessante observar a forma como Mwankeh articula a sede de poder com a dominação do espaço físico e virtual, por meio de um discurso que reverbera o resgate da cultura e da história, fomentando o sentimento nacionalista nas demais personagens. No trecho a seguir, o personagem reconhece a importância da cultura, bem como o sofrimento que assola a nação, desde o período colonial:

MWANKEH

[...] Mas eu sei que se não valorizarmos a nossa cultura e a nossa tradição não vamos a sítio nenhum, será o caos total, como aliás pretendem hoje em dia muitos filhos indignos deste chão. Mas eu sei que com a sabedoria e o apoio de gente como vocês que aqui estão seremos capazes de evitar o caos e construir a felicidade eterna em todos os corações dos nossos irmãos... Pois, é para atingir esses nobres ideais, pelos quais me tenho batido toda a minha vida, sem olhar a sacrifícios em nenhum momento, em nenhum momento, como todos sabem, menos aqueles que pretendem semear a desgraça, que solicito a vossa colaboração e vos digo uma coisa: é tarefa de todos nós que aqui estamos e de todos os filhos dignos desta nação, lutar abnegadamente pela construção da paz e prosperidade da nossa querida pátria (SILA, 2011, p.39).

A construção do poder ocorre, segundo Foucault (1999), em um triângulo pautado no poder, direito e na verdade. Com isso, o filósofo aborda o poder como um direito pela construção social, pois para haver um rei é necessário que haja súditos. Desse modo, o detentor do poder é obrigado a instituir discurso que determinam a obediência e a manutenção do poder, muitas vezes, sem realizar reflexões. Observamos a construção e o fascínio pelo poder ao longo da peça, como consequências do esfacelamento social, causado pela concentração desse poder nas mãos de poucos que, sobremaneira, visam o lucro e usurpação dos bens públicos. Fanon destaca que:

o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação. Exibe-as, manifesta-as com a boa consciência das forças da ordem. O intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado (FANON, 1968, p. 28).

A construção desse personagem traz à tona uma implícita crítica aos governantes e seus ministros, que não estão sensibilizados com a situação calamitosa do país, pois se preocupam em resolver os problemas individuais. Com este tom de indignação, Abdulai Sila sensibiliza os leitores e espectadores, frente aos problemas, não só da Guiné-Bissau, mas também de muitos outros países da

África.

As orações de Mansata traz o confronto da tradição com a modernidade, não de forma excludente e inconciliável, mas como dois momentos que devem se articular na formação da identidade bissau-guineense. Esse processo ocorre ainda no período pré-colonial, no momento em que o povo se une em causa comum. De fato, Amílcar Cabral (1999) relaciona que no período de libertação não havia o objetivo de um renascimento cultural para o povo, porque as massas são portadoras de cultura. A afirmação de Cabral (1999) foi corroborada, pois os padrões culturais dos dirigentes que lutavam pela libertação contribuíram para um maior conhecimento do país, quebrando fronteiras étnicas, superando preconceitos de classe, integrando-se no seu país e no mundo e forjando a consciência política dos cidadãos.

Para Hamilton (1984), a construção da identidade do povo bissau-guineense surge junto ao movimento nacionalista nos primeiros momentos pós-independência, a qual os escritores e intelectuais, identificavam-se como filhos de um espaço explorado e que buscava se desvincilhar da dependência colonial. Hamilton (1984) afirma que, buscando a autenticidade de sua identidade africana, os escritores passaram a formular símbolos que pudesse retratar a identidade coletiva, assim utilizavam de suas obras para inserir situações locais e um discurso que transmitisse uma mensagem cultural, que não fosse a europeia, pois, nas palavras de Mata (2008):

a nação é passível de ser reinventada como “patrimônio herdado do passado” por agentes sociais que se vão apoderando dela, privatizando os signos que conferem existência às entidades fundacionais – a tradição, o passado, a memória, a língua (*Ibidem*, p.25).

A construção literária no período pós-independência foi relevante para a reflexão da construção da nação, afinal uma sociedade híbrida, pois pautava sua formação em circunstâncias nacionais e mantinham traços da memória deixada pelos europeus.

Nesse ponto, retornando ao objeto de nossa pesquisa, *As Orações de Mansata* é uma peça que pode ser discutida à luz da crítica pós-colonialista, uma vez que adere a “uma abordagem alternativa para compreender o imperialismo e suas influências, como um fenômeno mundial.” (BONICCI, 1998, p.9). Os

personagens partilham os problemas socioculturais, econômicos e políticos, ao mesmo tempo em que buscam a autoestima, afirmação étnica, identidade e valorização da memória. Por isso:

[...] não é suficiente, portanto, mergulhar no passado do povo para encontrar aí elementos de coesão em face dos empreendimentos falsificadores e negativos do colonialismo. É necessário trabalhar, lutar no mesmo ritmo do povo a fim de determinar o futuro, preparar o terreno onde já se manifestam impulsos vigorosos (FANON, 1958, p. 194).

Ao indagarmos a construção identitária do povo bissau-guineense e a política de assimilação, deparamos com fatos históricos que explicam a diversidade e a “dupla indentidade”, considerando o dualismo cultural de um povo, que tentava preservar seus costumes e manter a própria cultura, porém ainda refém das marcas deixadas pelo colonialismo.

3 RELIGIOSIDADE E IDENTIDADE: O PODER COMO EIXO DE CONFIGURAÇÃO DO TRÁGICO

3.1 Religiosidade e identidade

Em *As Orações de Mansata*, Abdulai Sila faz a representação da vida social e política na Guiné-Bissau, de um determinado momento histórico. A personagem religiosa, Mansata, torna-se elemento fulcral no desfecho do trágico, com um enredo pautado nas relações de poder, religiosidade e busca de identidade.

O poder é a força motriz das ações, considerando que está presente em todos os 6 (seis) atos da peça. Esse fato ocorre, principalmente, ao considerar que o poder exercido pelos governantes é um grande agente de destruição, incitando ações de violência e injustiça. “MWANKEH: Os inimigos eram muitos, [...] era eles ou eu.” (SILA, 2011, p.35). Os conselheiros são, frequentemente, forçados a servir aos interesses do chefe de estado, de modo que contribuem na relação de domínio e manutenção do poder político.

Além do poder, a religiosidade também contribui para a configuração do trágico. No contexto da peça, a população segue as crenças tradicionais, como o culto aos ancestrais, numa dualidade entre o bem e o mal. O Estado, por sua vez, vê vantagem na manutenção de sua ligação com a religião, na concepção dos regimes de monarquia, em que há sempre um escolhido. Por isso, as personagens Mwankeh e Amambarka, que exercem a função de chefes supremos, mantêm-se na crença na tentativa de consolidar sua dominação:

No mundo sobrenatural, ou mesmo espiritual, encontram-se Kemburema e Mansata. Esta, cujo nome figura no título da peça, é qualificada como uma espécie de feiticeira cuja própria existência é para alguns um mito, mas que, na opinião de outros, desempenha um papel misterioso e espiritual com respeito ao poder cedido através de orações ao conselheiro que deseja ser o Supremo Chefe da Nação (HAMILTON, 2007, p.10).

A construção do mito religioso é abordada por Joseph Campbell (1990), que destaca a importância dos mitos no desenvolvimento da religiosidade e da identidade das pessoas, pois são fatores fundamentais para o desenvolvimento de uma cultura, visto que “[...] os mitos são chaves para a nossa mais profunda força espiritual, a força capaz de nos levar ao maravilhamento, à iluminação e até ao

êxtase.” (CAMPBELL, 1990, p.13), auxiliando na construção de sentidos e propósitos, além de estabelecer uma conexão com o sagrado e com a identidade pessoal e coletiva, fazendo parte, por muitas vezes, da história e da cultura de um povo, pois:

O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, ab initio. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores. Por esta razão suas gestas constituem mistérios (ELÍADE, 2001, p.50).

A identidade é um aspecto importante nesse texto cênico de Abdulai Sila, visto que há características de uma formação identitária híbrida nas personagens, que são construídas com traços mestiços. Entretanto, cabe ressaltar que, mesmo que haja uma busca de identidade, os personagens preservam suas identidades culturais; mas esses esforços são constantemente desafiados pela guerra e pelas mudanças que ela traz, apontando, inclusive, a *internet* como um meio de destruição advindo do ocidente, sendo motivo de “[...] confusão até hoje, usando a internet e outras porcarias do gênero para manchar a boa imagem do nosso querido país e do nosso governo.” (SILA, 2011, p.57). Com isso, a modernidade (representada pela *internet*) se torna também um dos articuladores do trágico, pois as personagens colocam-se em crise de identidade, em plena luta para preservar a memória e suas tradições.

A identidade de Mansata é também explorada no texto, pois é representada por uma divindade capaz de fortalecer qualquer pessoa que estivesse de posse de suas orações. O mistério na busca pelas orações, sobretudo de uma deusa mítica, reverbera a quebra de marcas do patriarcado, considerando que as personagens masculinas vivem em relacionamento poligâmico. Mansata, portanto, torna-se uma mulher fonte de poder, a quem devem adorar. De certo modo, constrói-se a ideia da supremacia do sexo feminino sobre o masculino, tornando a mulher fonte de poder e dominação.

Religiosidade e identidade estão fortemente relacionadas ao estudo do sagrado e profano, abordados de forma profunda por Eliade (2001). Para o teórico, o sagrado é aquilo que é mais importante e significativo para as pessoas. O estudo da religiosidade e identidade também é feito pelo teórico Campbell (1990), que traz a debate o poder do mito. No seu trabalho, ele explora a forma como os mitos ajudam

os indivíduos a compreender as culturas, o mundo e a si mesmos. Além disso, os mitos contribuem na criação de princípios, crenças e valores que definem as diferentes culturas. Os estudos de Eliade e Campbell, portanto, possibilitam uma compreensão profunda sobre a forma como a religiosidade e a identidade se relacionam, tanto no âmbito histórico quanto cultural, e se influenciam mutuamente na construção social:

Da perspectiva histórico cultural, uma tal justaposição de fatos religiosos, pertencentes a povos tão distantes no tempo e no espaço, não deixa de ser um tanto perigosa, pois há sempre o risco de se recair nos erros do século XIX e, principalmente, de se acreditar, como Tylor ou Frazer, numa reação uniforme do espírito humano diante dos fenômenos naturais. Ora, os progressos da etnologia cultural e da história das religiões mostraram que nem sempre isso ocorre, que as “reações do homem diante da Natureza” são condicionadas muitas vezes pela cultura – portanto, em última instância, pela história (ELÍADE, 2001, p.15).

Eliade (2001) frisa que o sagrado tem a capacidade de transformar a realidade e oferece às pessoas um sentido e propósito. Ele também acredita que o sagrado é a fonte de todos os valores e que, com base na sua compreensão, as pessoas podem encontrar um caminho para busca de suas identidades. Em *As Orações de Mansata*, por exemplo, o poder político, social e cultural está balizado nas convenções patriarcais, porém o aspecto religioso põe-se como um meio de estabelecer um processo de redenção, ao atribuir a fonte de poder ao feminino.

AMAMBARKA

Isso vocês sabem melhor do que eu... Foi dela que falaram no outro dia, lembram-se, naquele dia em que prometeram ajudar Mwankeh... E ela que apareceu nos búzios, que você, Yewta Yawta, você mesmo lançou. É a ela que se referiram quando falaram de uma mulher muito sofisticada, poderosa demais. Prometeram ajudar Mwankeh, hoje ele não está, vão me ajudar a mim. Preciso desses poderes, não para benefício pessoal, mas para fazer progredir a nação. Com esses poderes, não vamos pedir esmola a nenhuma outra nação ou instituição estrangeira, vamos ser autossuficientes, respeitados em todo o mundo, ter tudo o que precisamos. Com esses poderes, vamos construir hospitais, estradas pontes, casas bonitas em todo o lado, para toda a gente... Vamos ter escolas para as crianças, universidades em todo o país, para todos os jovens, rapazes e meninas, estudarem e serem grandes homens, cientistas de valor, com conhecimentos profundos da ciência e da tecnologia que vão fazer inveja aos brancos! (SILA, 2011, p.120).

A relação entre a construção identitária e a religião é trazido por Eliade (2001), do seguinte modo: o sagrado é o primeiro elemento a ser encontrado em

todas as culturas e é o que dá sentido à vida. Sendo assim, o sagrado é o responsável pela criação de um sentido de identidade e pertencimento a uma cultura, pois é a partir dele que as pessoas são capazes de entender e interpretar o mundo ao seu redor, desenvolvendo uma consciência religiosa. É a partir dessa consciência que as pessoas são capazes de experimentar e compreender o que é sagrado.

Vale ressaltar que a abordagem religiosa existente em *As Orações de Mansata* contribui para que Mwankeh compreenda seu papel e as necessidades de mudanças para que venha a se redimir, pautando-se na crença e nos poderes de Mansata para que essa redenção seja proveitosa e mude a realidade de seu povo. Ao contrário, Amambarka, mesmo tendo consciência da importância da crença e das orações, busca-a incessantemente, não para se redimir, mas para realizar atos que lhe deem o poder. Isso exemplifica a forma com as questões sagradas são essenciais na construção identitárias dos dois, seja para o arrependimento, seja busca pela redenção dos pecados ou para a manutenção do poder.

MWANKEH

[...] é tarefa de todos nós que aqui estamos e de todos os filhos dignos desta nação, lutar abnegadamente pela construção da paz e prosperidade da nossa querida pátria. Por isso vos pergunto mais uma vez: quais são os males que estão a obstruir o nosso caminho? Digam-me uma coisa de uma vez por todas: quais são essas forças obscuras que estão a apoquentar as almas dos nossos antepassados ao com toda a clareza: que malditos espíritos estão a tentar semear desgraça, hummm? (SILA, 2011, p.40).

Desse modo, poder, religiosidade e identidade estão entrelaçados na peça, e refletem a construção de um mundo novo, onde tradição e modernidade precisam se articular. Segundo Quijano (2004), os fatores herdados pelo colonialismo, a modernização tardia, foi utilizada como trunfo na dominação e exploração, atribuído aos ideais capitalistas. No pós-independência, o atraso na modernização influenciou nas questões nacionais e no processo de democratização que pudesse contruir um Estado/Nação moderno.

A construção literária de Abdulai Sila está centrada no eixo do poder, em que a religiosidade é aspecto fundamental da formação da identidade. Nesse viés, religiosidade e poder se conectam para criar uma configuração trágica, fato não muito distante da relação que as instituições religiosas mantiveram com o poder instituído de Estado ao longo da história.

Em *As Orações*, o que se percebe é a briga pelo controle da nação, confabulação de estratégias violentas, subjugação das mulheres e utilização da posição social para conquistar informações privilegiadas. Todas essas questões, no contexto do texto de Sila, reverberam consequências à população, que vê o poder nas mãos de pessoas inescrupulosas.

3.2 Poder e Gênero na sociedade Patriarcal

No contexto da sociedade patriarcal, o poder está fortemente associado ao gênero masculino. A ideia de que a sociedade está organizada em torno dos homens está intimamente ligada ao fato de que as mulheres são, historicamente, desprivilegiadas e excluídas das esferas de poder. Na perspectiva de Saffioti (1987) em *O poder do Macho*, isso significa que os papéis de gênero são fortemente estereotipados e as mulheres são frequentemente vistas em segundo plano em relação aos homens. Esse estereótipo faz com que as mulheres sejam, muitas vezes, vistas como incapazes de alcançar posições de liderança e de influência na sociedade, excluindo-as de ocupar postos de poder e influência, sendo esse privilégio masculino.

Na visão de Saffioti:

[...] a razão mais importante do desinteresse dos homens pela problemática feminina reside no fato de que, em geral, não se lhes mostra a face oculta do "privilegio" do macho. E por que não o fazem? Ora, no momento em que o homem entender que também ele é prejudicado pelas discriminações praticadas contra as mulheres, a supremacia masculina estará ameaçada. E com ela estarão também ameaçados o duplo padrão de moral que alimenta a família burguesa, a própria família, o domínio dos poderosos. o mesmo pode ser dito com relação a discriminação contra negros (SAFFIOTI, 1987, p.06).

As questões de Poder e Gênero na sociedade Patriarcal é um assunto que tem sido estudado por anos. O patriarcado é um sistema de organização social em que os homens exercem autoridade e poder sobre mulheres e crianças. A forma como o poder é exercido e distribuído na sociedade patriarcal tem sido desigual, ao longo do tempo. Desde a Idade Média, as mulheres eram tratadas como inferiores aos homens e não tinham quase nenhum direito. Elas não podiam herdar propriedades, não podiam votar, e não tinham nenhuma representação política,

refletindo uma posição social, sobretudo na idade média atribuída a e influenciada pela Igreja Católica, que enfatizava a hierarquia entre os sexos.

Durante o Renascimento, as mulheres começaram a ganhar alguma independência. Elas começaram a ter mais direitos, como o direito de herdar propriedades e um casamento mais igualitário; no entanto, a figura masculina ainda era vista como crucial para e de maior relevância. Ressalta-se que, por mais que tenha havido, nesse período, um avanço, as mulheres ainda não tinham direitos políticos e, algumas vezes, eram vistas como objetos sexuais e não como indivíduos.

Entretanto, somente a partir do século XIX, com as lutas e movimentos feministas, foi possível atribuir mais direitos às mulheres. Muitas delas fundaram movimentos que lutavam por igualdade de direitos e oportunidades para as mulheres. A partir desses movimentos feministas, garantiram participação política, no trabalho e maior relevância no seio familiar. No entanto, essas ações não foram simultâneas por todo o mundo. Importante lembrar a algumas realidades africanas, em que as mulheres ainda vivem em condições de subalternidade, onde ainda impera o patriarcado. Por isso, os movimentos de direitos das mulheres ainda são muito importantes para assegurar que elas tenham direitos e oportunidades igualitárias.

O excerto abaixo, de *As Orações de Mansata*, mostra o tratamento indiferente dos homens pelas mulheres, em que a violência e o desrespeito fazem parte do cotidiano da África:

Annura deixa a sala e vai para a cozinha. Depois de alguns instantes volta com uma caneca de plástico de um litro, quase cheia de mamberet. Pousa a caneca estrondosamente sobre a mesa à frente de Amambarka, fazendo saltar uma parte do líquido na sua direção. Amambarka faz um movimento para trás, evitando ser molhado. Levanta-se, abre os braços e avança agressivamente na direção de Annura (SILA, 2011, p.50).

Saffioti (1987) discute com precisão a relação social entre homens e mulheres e considera os papéis que ambos desempenham na sociedade. A autora observa que as identidades são construídas de acordo com os diferentes papéis desempenhados pelas categorias de gênero.

Ainda segundo a autora, há uma “naturalização” do papel feminino que busca legitimar as tarefas impostas à mulher, variando de acordo com a cultura

local, posicionando o macho como seres dominantes. (SAFFIOTI, 1987, p.10). Ao observar o excerto a seguir, podemos notar a naturalização dita por Saffioti na fala do personagem.

AMAMBARKA

Muito engraçado, sabes? Dá-me vontade de rir. Deixa-me ver se estou a entender bem a situação... Tu, Annura, uma puta da merda, que tirei da miséria e pus neste belo apartamento que mobilei com dinheiro do meu bolso, uma cabra vadia que fodia com todo o mundo, uma aldrabona de primeira a quem estou a dar a oportunidade de ser alguém nesta sociedade... É essa puta ingrata que está a ameaçar-me a mim, a mim mesmo. Sabes com quem estás a lidar? Sabes quem está aqui, à tua frente? (SILA, 2011, p.51).

É notável na peça de Sila, visto que os papéis sociais de relevância são atribuídos aos homens, pois às personagens masculinas são atribuídas funções de dirigentes e/ou conselheiros da nação. O papel de sábio também é atribuído a um personagem masculino. Ademais, a posição feminina, apesar de mostrar sua força, não apresenta mecanismos para modificar a realidade circundante. A submissão feminina e a supremacia masculina podem ser verificadas a seguir:

AMAMBARKA

O quê? Tu és minha mulher e me deves explicações... E depois, não me ponho a andar coisa nenhuma. Hoje vim para dormir.

DIUKU

Estás doido? Dormir aqui?

AMAMBARKA

Sim, vim para dormir na minha casa. Afinal tu és minha e esta é minha casa (SILA, 2011, p.55).

Nesse ponto, as mulheres são vistas como responsáveis pela manutenção da família e das tarefas domésticas, enquanto os homens responsáveis por prover os meios para que a família possa sobreviver. Essas diferenças de gênero ferem gravemente a posição da mulher na sociedade patriarcal, limitam a sua participação na esfera política e na tomada de decisões e, sobretudo, impedem sua independência. Sila demonstra tais aspectos em algumas situações de seu texto, em que as mulheres apresentam a consciência da independência em relação ao homem, o que pode ser observado pela fala de Diuku, uma das esposas de Amambarka:

DIUKU

Não digas isso que te fica mal... Amambarka, olha para mim.

Ela põe-se de pé à frente dele. Olha bem para mim... Achas que sou mulher para estar neste tipo de situação? Ser despejada por falta de pagamento de renda? Olha para a minha cara... Achas que sou desse tipo de gente? Achas? Eu já estava na universidade quando tive o azar de me cruzar contigo. Essa foi sem dúvida a maior desgraça da minha vida (SILA, 2011, p.56).

O tema do poder e gênero na sociedade patriarcal é um tópico que foi explorado por muitos autores, ao longo dos anos. Beauvoir (2016), na sua obra clássica: *O Segundo Sexo*, argumentou que a supremacia masculina é cimentada por sistemas sociais que colocam a mulher em uma posição subalterna. Ela também argumentou que o patriarcado, ou o sistema em que os homens têm o poder e o controle, é responsável por desigualdades de gênero:

O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem. Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o outro (BEAUVOIR, 2016, p.10).

A crença na supremacia masculina está tão profundamente enraizada na sociedade, que ela se torna quase invisível. Essa supremacia masculina é reforçada, por meio de estruturas institucionais e discursos, usados para manter o controle por parte dos homens e, assim, mantê-los como seres superiores, pautados pela cultura e até mesmo pela religião, remetendo à inferioridade:

[...] a um acontecimento histórico que subordinou o mais fraco ao mais forte: a diáspora judaica, a introdução da escravidão na América, as conquistas coloniais são fatos precisos. Nesses casos, para os oprimidos, houve um passo à frente: têm em comum um passado, uma tradição, por vezes uma religião, uma cultura (BEAUVOIR, 2016, p.12).

Desse modo, para Beauvoir (2016), a construção histórica e social perante a cultura do patriarcado é responsável por todas as formas de desigualdade de gênero, incluindo a desigualdade econômica e a violência, sendo impossível a libertação feminina sem romper com o patriarcado. Com isso, as noções de gênero são construídas e reforçadas por meio de discursos e práticas sociais, que reproduzem as desigualdades de gênero, sendo necessária a luta por parte das mulheres, de modo a desafiar esses discursos e práticas para aniquilar o patriarcado:

Com o advento do patriarcado, o macho reivindica acemente sua posteridade; ainda se é forçado a concordar em atribuir um papel à mulher na procriação, mas admite-se que ela não faz senão carregar e alimentar a semente viva: o pai é o único criador. Aristóteles imagina que o feto é produzido pelo encontro do esperma com o mênstruo; nessa simbiose a mulher fornece apenas uma matéria passiva, sendo o princípio masculino, força, atividade, movimento, vida (BEAUVOIR, 2016, p.29).

No lastro da discussão de Beauvoir, a responsabilidade das mulheres na sociedade patriarcal é lutar por mudanças que permitam a elas ter mais autonomia e igualdade de direitos. Isso significa lutar por leis que garantam o direito de trabalho, proteção contra a violência, igualdade salarial, direito à saúde, educação, liberdade de expressão. Elas também devem se organizar para lutar por melhores oportunidades e condições de vida para outras mulheres, particularmente aquelas que estão em maior vulnerabilidade. Na concepção da autora, as mulheres também devem usar suas vozes para abordar questões como a desigualdade de gênero, sexismo e discriminação racial.

De certo modo, o texto de Abdulai Sila leva à discussão a violência e a crueldade existente no sistema político, em que as relações de poder estão subjacentes às estruturas socioculturais, econômicas e políticas. Diante disso, a representação das mulheres na cultura patriarcal e na sociedade é complexa, sobretudo pela visão subalternizada que se criou sobre ela, objetificada e marginalizada, o que coloca o homem em um patamar de elevação, ainda que seu sucesso tenha por detrás uma grande mulher.

Esse ponto foi destacado no drama escrito por Abdulai Sila, pois, no segundo ato, é demonstrada a força da mulher perante as conquistas dos homens e o quão fundamental elas são nessas relações de poder. Para exemplificar, pode-se citar o trecho:

ANNURA

Olha para ti, Amambarka... Põe-te à frente daquele espelho ali e olha para a tua cara. Vai, vai, não hesites... Olha bem para a tua cara e vê se te reconheces. Vamos, faz-me esse favor... Annura guarda a navalha, pega Amambarka pelo braço e leva-o até perto de um espelho, no fundo da sala. Solta-o e recua alguns passos.

Olha bem à tua frente e diz-me uma coisa. Mas responde-me com sinceridade, sem rodeios. Procura ser franco contigo próprio...

Olha para a tua cara, assim de perto, isso mesmo. Mas deixa-me aumentar a luz só mais um bocado para que fique mais claro...

Agora diz-me onde se encontra aquele Amambarka macho, o Amambarka destemido, poderoso, que tanto amigos como inimigos temiam? Onde foi parar a tua valentia, todo o teu prestígio? Já perguntaste a ti próprio por que estás agora sempre entalado aqui, por que não saís para fora como dantes? Porque é que já não fazes parte de nenhuma comitiva presidencial? Quando aparece gente com couro na televisão, onde é que tu estás? (SILA, 2011, p.52).

Conforme se verifica na citação, a personagem feminina é catalizadora nas conquistas do marido, porém não recebe a devida importância na trama. Isso porque os papéis das mulheres, na família e na sociedade, são, muitas vezes, limitados a servir aos homens e cuidar dos filhos. Sendo excluídas de cargos de liderança e de posições de poder.

Apesar de alguns avanços, ainda existem barreiras ao empoderamento feminino, pois elas continuam a enfrentar discriminação no mercado de trabalho, recebem salários inferiores aos dos homens, têm maior probabilidade de serem vítimas de violência doméstica e são mais frequentemente excluídas de cargos de liderança.

Diante dos pontos abordados nas falas das personagens, é plausível elucidar a violência de gênero como uma das consequências da cultura patriarcal e suas convenções. Essas convenções (normas e expectativas) remetem à ideia de que o homem deve ser forte, corajoso e agressivo, enquanto a mulher deve ser fraca, submissa e passiva, fator que estimula o comportamento dominante e agressivo dos homens e a aceitação passiva das mulheres, como no excerto a seguir:

AMAMBARKA

Sua puta da merda... Dá uma violenta bofetada a Nghalula, que cai em cima de um canteiro de flores, o que lhe causa vários ferimentos nos braços e nas coxas. Furioso, Amambarka avança para ela com a intenção visível de a pontapear nas costelas (SILA, 2011, P.63).

Diante de ações, como a exemplificada anteriormente, nota-se o princípio do empoderamento feminino, a partir da reação das personagens femininas às ações dos homens, desafiando-os e buscando se desvencilhar do estereótipo social do patriarcado. De acordo com teorias sobre o assunto, o empoderamento feminino começa com a conscientização, capacitação e educação. Essa conscientização permite-lhes assumir o papel de agentes transformadoras de seus contextos, protagonizando suas próprias histórias:

ANNURA

Pois então aqui tens um seco, puro, da idade da tua mãe! Annura dá dois passos para trás perante a ameaça do seu interlocutor e saca uma navalha, que segura firmemente, à altura do estômago de Amambarka. Se te atreveres a tocar-me vais ver o que te acontece (SILA, 2011, p.51).

A ação de Annura, uma das esposas de Amambarka, evidencia traços de empoderamento e a busca por condições melhores. Situação semelhante acontece com Djuku, a segunda esposa do chefe, que o reconhece como violento e utiliza-se de sua força para diminuir a desigualdade, a qual está submetida.

Pierre Bourdieu (2010), também discute a dominação masculina, a partir de uma perspectiva sociológica. O autor pensa em termos de símbolos, que ocorrem imperceptivelmente nas relações sociais e permeiam o pensamento e visão de mundo. Isso acontece devido à naturalização do comportamento social, que afasta a responsabilidade pelo comportamento de “dominação”. Dessa forma, o androcentrismo acaba legitimando o complexo de inferioridade da mulher e "se insere no tecido histórico da ordem masculina na forma de programas inconscientes de percepção e apreciação." (BOURDIEU 2010, p. 115).

Ainda de acordo com Bourdieu (2010), a feminilidade e masculinidade são identidades sociais apropriadas, por meio do androcentrismo, que levam à incorporação de princípios estruturais de dominação masculina. Tanto homens quanto mulheres reproduzem comportamentos que reconhecem o poder dos símbolos existentes nas relações sociais, o que historicamente com o patriarcado, deu origem a dominação do homem sobre o corpo feminino, como sinônimo de poder e supremacia masculina. Apesar da ubiquidade do princípio regente, é preciso notar que esse comportamento se dá de formas diferentes dependendo do espaço em que ocorre, no entanto, a peça de Abdulai Sila explora e aborda as negatividades da sociedade patriarcal existente em Guiné-Bissau, bem como reverbera a importância das mulheres para a construção social do país.

Em *O Poder do Macho* (1987), Heleieth Saffioti discute justamente as relações sociais entre homens e mulheres, considerando os papéis que ambos desempenham na sociedade. A autora afirma que as identidades são construídas de acordo com os diferentes papéis desempenhados pelas categorias de gênero e, portanto, são socialmente construídos (1987). Isso fica mais evidente com a

abordagem cênica proposta em *As Orações de Mansata* em que as mulheres exercem papéis secundários em relação ao homem, sobretudo considerando o lapso de tempo Pós-Colonial. Com esta abordagem, Sila cria uma abordagem acerca da subalternização das mulheres, evidenciando os resquícios das convenções patriarcais que precisam ser extintas.

3.3 Egotismo e alienação: As relações de poder na construção da nova nação

Segundo Perls, Hefferline e Goodman (1997), a Gestalterapia define o egoísmo como um termo frequentemente usado para descrever indivíduos que possuem um senso egocêntrico. É caracterizado por uma percepção inflada de suas próprias habilidades, conquistas e importância, muitas vezes levando a um desrespeito pelas necessidades e opiniões dos outros. Ainda segundo os autores, os indivíduos que exibem comportamento egoísta geralmente acreditam que são superiores aos outros e que suas necessidades e desejos devem ter precedência sobre os dos outros. Esse foco excessivo em si mesmo pode levar à falta de empatia e compreensão para com os outros, bem como à desconsideração de seus sentimentos e opiniões. Além disso, o egoísmo é caracterizado por uma percepção exagerada das próprias habilidades e realizações.

Mészáros (2006) diz que a alienação é um conceito complexo e multifacetado que se refere a um estado de desconexão ou distanciamento de si mesmo, dos outros ou da sociedade. As origens do conceito remontam a teorias sociais e filosóficas, e abrange diferentes dimensões, como alienação pessoal, social e econômica. O conceito de alienação tem suas raízes em teorias sociais e filosóficas, particularmente nas obras de Karl Marx (2002) e Friedrich Engels (1975) e, em amplo sentido, pode ser entendida como um sentimento de separação ou distanciamento de si mesmo, dos outros ou da sociedade. É um estado em que os indivíduos se sentem desconectados de seus próprios pensamentos, emoções e desejos, bem como das pessoas e instituições ao seu redor.

Ambas as definições são relevantes para a discussão política e a disputa de poder proposta no drama por Sila, o qual evidencia a importância do teatro nessas discussões. Silvana Garcia, em sua obra *O Teatro da Militância* (2004), afirma que o teatro pode ser usado como ferramenta política para aproximar as pessoas e argumenta que o teatro é meio de expressão e comunicação de excluídos e

marginalizados, tornando-se, com isso, espaços de debates e motivações para transformações individuais e coletivas. Desse modo, as obras teatrais ganham relevância social, cultural e, até mesmo, histórica, por exemplificar condições e relações humanas em diferentes espaços, “de certa forma, por seu postulado de que o teatro é uma arma de propaganda política e pelas características de algumas de suas montagens durante o período.” (GARCIA, 2004, p.19). Ao considerar os ideais políticos presentes nas peças, temas como egotismo e alienação estão presentes desde o teatro clássico aos dias atuais, no intuito de produzir conscientização e fomentar “um teatro que denuncia os vícios do capitalismo.” (*Ibidem*, p.176).

Abdulai Sila utiliza-se de situações da realidade histórica para promover a construção das personagens, suas particularidades e as relações com o outro. No entanto, “o egotismo e a alienação atravessam as cenas, transformando as personagens em fonte de violência e preconceitos.” (SILVA, 2021, p.238), como podemos observar no excerto a seguir:

NKUNGHA

Aquilo foi obra do diabo... E aquele Amambarka, o Amambarka que nós todos conhecemos aqui, aquela pessoa que fingia ser amigo de todos é o verdadeiro diabo. O único objectivo dele é semear a desgraça, criar confusão... Nada mais! Ele queria matar toda a gente, mas mesmo toda a gente. Queria até matar o Supremo Chefe, o nosso querido Supremo Chefe.

Em *As Orações de Mansata*, os personagens se organizam em grupos políticos, conforme segue: Amambarka, Mwankeh e os outros conselheiros. Esse grupo é marcado pela desconfiança e pelos inúmeros atos de traição pautados pelos interesses individuais, sobretudo de Amambarka, que assume um papel de anti-herói.

Outro grupo é formado pelas esposas dos conselheiros. Esse grupo reverbera elementos de combate ao patriarcado e se contrapõe às demais questões do enredo, tais como: a poligamia e a subalternização da mulher. É importante ressaltar que os protagonistas, que são homens, assumem o papel de Chefe Supremo, ou seja, exercem posições dominantes na sociedade. Observa-se também que as esposas, pela forma como agem, embora sofrendo com a violência do sistema, buscam não se calar, mas se empoderar.

Há também o grupo dos religiosos. Esse grupo está marcado por situações históricas e culturais, pois nele se incluem os talibés, as katandeiras e os homens

grandes, sábios e detentores da sabedoria. Esse grupo é diretamente ligado às ações políticas, sendo, inclusive, responsável pela manutenção do mito de Mansata.

De acordo com Silva (2021), ao realizar a abordagem religiosa:

a intenção do dramaturgo pode ser a de imaginar um líder ideal de nação, que tenha uma vivência do universal, sem desprezo pela memória, história e tradição africana. Tradição e modernidade são colocadas em xeque, não como aspectos antagônicos e inconciliáveis, mas como necessidade de sobrevivência no mundo onde se investe na globalização (p.241 – 242).

Todos os personagens exercem uma função crucial na peça, porque estão marcados pela representatividade e simbolismo. O impacto de suas ações interfere na política, no sistema social e na organização cultural vigente. Em todas essas instâncias, o desejo de poder é fator fundamental na configuração do trágico e, por isso, tudo caminha e converge no elemento trágico. A tragédia de Abdulai Sila se assemelha com a Shakespeariana, a qual os elementos trágicos são constituídos por atos de seus personagens, definido por Bradley, pela morte de pessoas que exercem uma função proeminente.

Entretanto:

o substrato trágico em *As Orações de Mansata* está justamente no confronto entre a ordem e a desordem. Por um lado, há o cansaço da violência colonial e a reação das lutas independentistas; por outro, a condição pós-colonial que parece não se concretizar, em um país que se transformara em um espaço de disputas de ideias.

Por causa disso, o egotismo é um aspecto marcante em *As Orações*. Na peça, ele emerge do processo de formação psicológica, que constrói as personalidades, pautado nas trocas que se estabelece emocionalmente entre as personagens. Teoricamente, isso acontece de tal forma que surgem características que despontam a onipotência e a autorreferência, influenciando diretamente as ações do sujeito, destacando a vulnerabilidade emocional, bem como a provação de que merece destaque, especialmente pelo sujeito se colocar como o centro das atenções.

O egotismo dos personagens tende a fortalecer seus egos, com atitudes narcisistas, em que cada um busca defender a si e benefícios próprios, em detrimento do coletivo. Desse modo, o personagem egotista antepõe seus anseios ao de outras pessoas, com isso, surgem traição, violência e atos impensados, o que

se configura, principalmente, no personagem Amambarka, como se pode observar no trecho a seguir:

VOZ MASCULINA DE UM FANTASMA ->

Pois é, Amambarka, agora já começaste a entender que não és nenhum deus. Onde estão os teus poderes? Lembras-te de Kemor? Lembras-te dele? Não? Claro que não, pois a amizade, a verdadeira amizade, nunca valeu um tostão para ti. Mas agora olha para ti, olha bem para ti. Gostas da tua roupa? Gostas desta cama? Sim? Não? Cheira lá a tua barba e diz-me o que sentes. Mostra-me esses dedos grossos com que nos puxavas a língua. Continuam os mesmos dedos? Não queres experimentar outra vez? Olha, aqui estou, totalmente à tua mercê, não queres experimentar mais um apoloh? Vai, dá-me uma bofetada com estes dedos grossos. Isso, vem, aproxima-te, estou aqui... Vem, vem, só mais um passo... (SILA, 2011, p.65).

A fala do fantasma esclarece a visão que Amambarka tem de si, uma pessoa individualista, interesseira e vaidosa, marcas do narcisismo impetradas pelo ego. Diante da valorização do poder, Amambarka se orgulha de suas ações, marcados pela força capitalista. Desse modo, age de acordo com o que FOUCAULT (2010) chama de “biopolítica”, na qual as ações são voltadas para si, do nascimento à morte. Para SANTI (2005) essas ações narcisistas são caracterizadas pelos interesses, em que as tomadas de decisões são voltadas para si. Contudo, os atos expostos pelo individualismo do personagem se preocupam unicamente na conquista e manutenção do poder, que para FOUCAULT (2010) também está ligada ao sexo, privilegiando o homem com o poder, o que contribui para as ações narcisistas. Com isso, o personagem utiliza-se do poder, pautado num discurso nacionalista libertador, que busca ressignificar a nação, no entanto não há unidade política, fortalecendo sua posição narcista e individualista.

Os personagens parecem pautados na instabilidade política que, marginalizados ou oprimidos, buscam novos horizontes, dentro de seus círculos de poder. A violência empregada pelos personagens não ocasiona a resolução dos conflitos, e certamente não estabelece a ordem política. Pelo contrário, atos de violência geram caos, provocando crises existenciais, pois:

[...] há sempre algo que fura as identidades e por meio dos atos produz uma diferença como forma de abertura a um porvir ainda não dado na realidade [...] o sintoma, a repetição, a diferença e os rompimentos históricos são a manifestações de que há algo que sempre escapa ao entendimento e escapa a possibilidade de qualquer controle, e é o reconhecimento dessa dimensão que

permite uma teoria da potência transformadora da experiência (BELMINO, 2017, p. 255).

A construção histórica presente na peça apresenta-se diretamente ligada à perspectiva política, com visões diferentes dos mantenedores do poder e seus opositores, mas sempre com o mesmo objetivo: dominação. Assim, a interação entre as esferas social e individual, pública e privada destaca a presença do que aqui tratamos como egoísmo e alienação. Silva (2021) aborda que esses elementos contribuem para a transformação de personagens em fontes de violência e preconceito, desse modo, explorar os temas do egoísmo e da alienação no romance *As orações de Mansata* é embarcar em uma análise aprofundada dos estados psicológicos dos personagens e seu sentimento de desconexão com os outros.

Já para Silvana Garcia (2004), a alienação é influenciada pelo egotismo e a forma como isso afeta as relações de poder entre grupos e indivíduos. Ela argumenta que as relações de poder são criadas e mantidas por meio de um processo de alienação, em que as relações entre os seres humanos têm base em interesses e objetivos egoístas. Essa alienação impede que se estabeleçam relações mais profundas e significativas entre os membros de um novo grupo ou nação.

Para SILVA (2011) a peça cria círculos de personagens que formulam o enredo, a partir da política e da ambição, cujos personagens são majoritariamente ambiciosos pela busca pelo poder. Esse fato torna o egoísmo uma fonte de alienação, afetando diretamente o psicológico, sendo capazes de tudo para alcançar seus interesses.

Com isso, os personagens veem na política um meio de ascensão, exercendo posições de superioridade e sobreposição ideológica. Os próprios conselheiros se pautam nas suas vontades para exercer as suas funções, traindo, inclusive, o atual Chefe Supremo. Sobre esse comportamento dos personagens Conselheiros, torna-se interessante destacar:

[...] além de incluir o Estado, pressupõe toda uma lógica de funcionamento social e centralista, coercitiva e dominante, que promove formas de alienação ainda mais agressivas, pois, para além das formas explícitas de coerção, a burocratização das relações humanas se traveste agora em um mal necessário, reconhecido, aceito socialmente, e, por isso, introjetado na cultura contemporânea sob a forma de dominação (BELMINO, 2017, p. 247).

Desse modo, as ações do Chefe Supremo e seus conselheiros são individualistas, buscando poder e dinheiro. Isso os torna corruptos e facilmente manipuláveis pelo personagem Amambarka, imoral, egocêntrico e que vislumbra a alienação de seus conselheiros para a conquista de seus objetivos pessoais.

A alienação dos conselheiros, de acordo com Spivak (2014), em seu livro *Pode o subalterno falar?* Aponta que o poder é usado para excluir o subalterno da voz e das decisões. Nesse caso de *As Orações*, a construção da nova nação. Isso acaba por criar um cenário em que o egotismo impera e o subalterno é excluído do processo. Como consequência, observam-se a desigualdade e a exclusão, situações desfavoráveis à organização política de um país que precisa investir em educação, saúde, saneamento básico, entre outros setores de crescimento. Abdulai Sila apresenta situações em que os personagens agem em favor de si e seu grupo e, com isso, acabam “reproduzindo as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido.” (SPIVAK, 2014, p.14).

Podem-se observar, por meio dos personagens subalternizados, como eles nutrem a vontade de serem ouvidos, em detrimento dos demais que agem sempre de acordo com seus interesses. Pode-se exemplificar com o trecho a seguir:

AMAMBARKA

É evidente que nesta nova fase em que se encontra a nação, neste momento em que estamos a caminhar no rumo certo, no caminho da estabilidade, da paz e do progresso, temos a necessidade de assegurar a contribuição de todos os cidadãos. E preciso que cada um dê o máximo que pode, que cada filho desta terra pegue teso cada dia mais, sem olhar para os interesses pessoais, para que esta nossa nação saia finalmente do abismo e a transformemos numa nação de amor, de paz e de felicidade eterna para todos e cada um. O meu único desejo, a minha única ambição como Supremo Chefe é ver esta nação gloriosa a caminhar na via da reconciliação nacional, da harmonia, do progresso e da felicidade. É preciso que cada um abra o seu coração e dê o que de bom e melhor tiver para o sucesso desta nobre causa comum. Vamos perdoar aqueles que erraram no passado e olhar para o futuro... (SILA, 2011, p.118).

Amambarka demonstra um jogo psicológico. Ele pauta-se, em supostos interesses coletivos, visando angariar o apoio dos demais, de seu círculo de poder. Entretanto, ao final, mostra que, independente da construção coletiva, existe uma ambição pessoal, a qual busca satisfazer. Quer dizer, antes do coletivo, é preciso satisfazer o seu ego como Supremo Chefe.

O protagonista, nessa perspectiva do egotismo, atua como “sujeito desejanste” (SPIVAK, 2014, p.31), ilude-se acreditando que o poder de Mansata pode protegê-lo de seus inimigos. Ele, portanto, procura obter a intervenção divina a qualquer custo. A peça mostra como o egotismo envolve o indivíduo em uma objetividade inescapável, por meio da qual cresce o ressentimento e a arbitrariedade. Isso é explorado por meio de vários aspectos da vida cotidiana, incluindo política, religião e trabalho. Na interpretação marxista do cristianismo, a alienação, por sua vez, decorre do sagrado e polui outros aspectos da vida. Isso inclui outras crenças religiosas em que as pessoas tendem a alienar sua própria fé aos interesses próprios. Daí pensar no fato de que o egotismo aliena.

A fala de Amambarka a seguir ressalta a sua visão cristã, bem como os valores do bem atribuídos à fé. Com isso, pauta-se no princípio da moralidade para que possa chegar a Mansata e possuir seus poderes:

AMAMBARKA

[...] Meus amigos, mostrei-me o caminho que leva a Mansata e juro por deus que farei acontecer aqui e em todo o lado o que deus desse-ou para todos os seus filhos. Ajudai-me a aceder a esses poderes que Mansata anda a distribuir a torto e a direito, a gente que não o merece e nem sabe o que fazer com eles... Eu sou o Supremo Chefe da Nação, sei como e onde aplicar esses poderes... Dai-me esses poderes de Mansata... (SILA, 2011, p.121).

Percebem-se marcas do alter ego no protagonista, pela sua fala egocêntrica e repleta de superioridade. Essas marcas podem ser identificadas tanto nos preceitos cristãos que buscam a comoção, quanto pela aclamação na qualidade de Supremo Chefe da nação.

Ao lembrar que *As Orações de Mansata* é uma releitura de *Macbeth*, cabe ressaltar que Shakespeare é conhecido por construir personagens que foram vítimas de seu próprio egocentrismo e alienação. Seus personagens frequentemente se perdem em pensamentos e emoções autocentradas que os separam dos outros. Por exemplo, em *Macbeth*, o protagonista se torna cada vez mais solitário e autocentrado, à medida que avança no caminho para conquistar o trono.

Abdulai Sila discutiu o egotismo e a alienação de maneira diferente, inserido na realidade africana. A tragédia Bissau-guineense privilegiou a desilusão dos personagens que, isolados, lutam para manter sua memória, tradição, identidades. Ao mesmo tempo, elas tentam se adaptar à modernidade, representada pelas tecnologias, principalmente a internet, a grande revolução do século XX. Sem

dúvida, a internet desencadeou novas formas de interação, garantindo o acesso à informação com agilidade, proporcionando avanços inegáveis que impactaram nas relações humanas e institucionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As orações de Mansata traz o confronto da tradição com a modernidade como dois momentos que devem articular-se na formação da identidade histórica e cultural bissau-guineense. A formação literária no período pós-independência, principalmente a dramaturgia, foi relevante para a reflexão sobre a necessidade da construção da nação, caracterizada pelo protagonismo dos próprios “heróis” guineenses, pois a sociedade mantinha traços da memória deixada pelos europeus e assumia comportamentos herdados da colonização, sem vínculos com sua própria cultura e raízes identitárias.

Tendo em vista essa realidade, percebemos que *As orações de Mansata* é uma peça que pode ser discutida à luz da crítica pós-colonialista, porque os personagens apresentados nas cenas partilham os problemas socioculturais, econômicos e políticos, ao mesmo tempo em que buscam a afirmação étnica, a identidade e a valorização da memória. De fato, os personagens de Abdulai rompem com o mundo fictício do palco e assumem a dinâmica histórica e concreta dos espectadores, muitas vezes, marcada pela tragédia dos conflitos sociais e das incertezas existenciais.

Relacionar e entrelaçar ficção e realidade é uma das características peculiares da obra dramatúrgica de Sila. Razão pela qual sua obra torna-se um instrumento fundamental para uma hermenêutica social, principalmente dos países cujos resquícios da colonização ainda são vigentes, como no caso de Guiné-Bissau. Ao indagarmos a construção identitária do povo guineense e a política de assimilação, a partir das lentes oferecidas por Abdulai, deparamos com fatos históricos que explicam o dualismo cultural de um povo que tentava preservar seus costumes, religiosidade e cultura, porém ainda refém das heranças do colonialismo.

As orações de Mansata é uma peça que abre caminhos à constatação de uma realidade trágica recorrente na história da Guiné-Bissau. No período colonial, a população nativa foi tratada como estrangeira em sua própria terra, criando situações traumáticas que sufocaram sua identidade. A obra representa uma tragédia moderna que consegue, ao mesmo tempo, gerar medo e simpatia no leitor, demonstrando os efeitos produzidos pelas situações trágicas. Isso nos faz pensar

que os discursos trágicos estão aportados pelo discurso político de um contexto que revela em fatos, o que as pessoas enfrentam no cotidiano.

Abdulai Sila, por meio da dramaturgia, conseguiu olhar para o passado traumático de seu país e ressignificá-lo, discutindo o tempo contemporâneo e a difícil marca temporal do pós-colonialismo impressa na memória do seu povo. A obra dramaturgical de Abdulai Sila é marcada por um personagem em comum: Amambarka, o anti-herói, o qual busca uma posição de poder a todo custo. Tal personagem representa a elite política bissau-guineense, pautando suas ações na ganância e na necessidade de assumir o controle da política nacional.

Amambarka tem sua identidade calcada nos ideais de luta e desejo de libertação. No entanto, deixou-se seduzir pela sede de poder o que provocou o seu destino trágico. As ações do personagem leva ao debate o reconhecimento e a negação das diferenças raciais, culturais e históricas que sustentavam o discurso colonial, pois esse discurso apresentava o colonizado como parte de uma população degenerada, de origem étnica incapaz de defender e estabelecer um sistema de gestão própria. A invocação desse personagem representa a intenção de Abdulai de desconfigurar e descredibilizar esse discurso.

Contudo, o autor chama a atenção para um outro importante personagem de nome Mwankeh que representa as lutas individuais e coletivas da sociedade guineense por reencontrar sua liberdade e identidade cultural, muitas vezes, sufocadas por influências externas. Além desses personagens, chama a atenção o fato do autor concentrar sua obra sobre uma figura religiosa feminina. Tal escolha não é aleatória, mas indica a crítica social sobre os problemas ligados à religiosidade e ao patriarcado reinantes na sociedade guineense.

Assim, como o poder, a religiosidade é um dos pontos-chaves para a compreensão do trágico em *As Orações de Mansata*. De fato, poder, identidade e religiosidade, formavam uma espécie de tríade inseparável na dramaturgia de Abdulai. Para o dramaturgo, todo o povo seguia as crenças tradicionais, como o culto aos ancestrais, numa dualidade entre o bem e o mal, a fim de conseguir chegar à Mansata, utilizando-a para a manutenção do poder. Assim, a religiosidade de Mansata é vista como expressão de identidade e de legitimação do poder feminino, em confronto daquilo que ocorria com as mulheres do patriarcado.

A ideia de sociedade legitimada pela religião revelava uma estrutura organizada em torno dos homens, na qual as mulheres eram desprivilegiadas e

excluídas das esferas de poder. Os partir da cultura e da religiosidade, os papéis de gênero eram fortemente estereotipados e as mulheres eram frequentemente vistas em segundo plano, em relação aos homens. Esse estereótipo fazia com que as mulheres fossem consideradas incapazes de alcançar posições de liderança na sociedade, excluindo-as de ocupar postos de poder e influência.

Na peça de Abdulai há uma crítica ao fascínio pelo poder que tem como consequência o esfacelamento social, porque esse poder era concentrado nas mãos de poucos, legitimados pela religião e pelos costumes. Nesse aspecto, o personagem Amambarka é uma figura eloquente nas cenas. Ele representa a opressão às mulheres, tratando-as com indiferença, de modo grosseiro e sem nenhum respeito, refletindo em seus atos o comportamento patriarcal e, também, adesão à poligamia.

O protagonista “anti-herói”, buscava em Mansata o reconhecimento do seu direito político, sempre referendado e legitimado pela religiosidade. Tal fato, indica que o poder político e a religião se envolvem em uma disputa histórica em que, para deter o poder é crucial a aceitação religiosa. Observa-se que todos os personagens da peça exerciam uma função simbólica crucial na disputa política para organização da sociedade. Independente das situações, o desejo de poder era o fator fundamental para as relações trágicas.

Outro elemento que chama a atenção na obra é a identidade de Mansata Ela é apresentada como uma divindade, mulher misteriosa e capaz de fortalecer as pessoas, a partir de seus poderes. O mistério na busca pelas orações, sobretudo de uma “mulher”, mostra a preocupação de Sila em demonstrar a importância do papel feminino deveria ter na cultura de Guiné-Bissau. De acordo com historiadores, muitas vezes, as mulheres eram submetidas a crenças e regras estabelecidas pelos homens, tendo a religião um papel importante nesses contextos, pois era o poder sagrado que estabelecia limites e as diretrizes para o comportamento social.

O dramaturgo critica a tríade: poder, religiosidade e identidade, bem como levanta um debate sobre a construção política de alguns espaços socioculturais, sobretudo dos países africanos após as independências. Há lugar para crítica ao contexto da sociedade patriarcal, onde o poder está fortemente associado ao gênero masculino. O patriarcado descreve a sociedade como uma hierarquia em que os homens desempenham os papéis de liderança, enquanto as mulheres são relegadas a posições de servidão.

Abdulai indica que, por meio de sua peça, que é urgente elucidar a violência de gênero como uma das consequências diretas das normas e expectativas que existem na cultura patriarcal, legitimada pela religião e pela raiz colonial. Nessa estrutura, o homem deve ser forte e agressivo, enquanto a mulher deve ser fraca e submissa, fator que estimula o comportamento dominante dos homens e a aceitação das mulheres. Mas o texto de Sila também revela o empoderamento feminino caracterizado pelas reações das mulheres às ações dos homens, desafiando-os a desvencilhar-se do estereótipo do patriarcado.

Além da relação entre história e cultura, religiosidade e identidade, patriarcalismo e empoderamento feminino, outra relação significativa na dramaturgia de Abdulai Sila refere-se ao egotismo e à alienação, como duas questões fundamentais para a compreensão das relações de poder que se configuram em *As Orações de Mansata*. O egotismo se refere ao sentimento de superioridade que algumas pessoas possuem sobre outras, enquanto a alienação se refere à sensação de isolamento, de não pertencimento a um determinado grupo social.

Para isso, há a utilização do egotismo na construção dos personagens na dramaturgia de Abdulai Sila, tendo como ponto principal o fortalecimento do ego com atitudes narcisistas, em que cada personagem busca defender a si e os benefícios próprios em detrimento do coletivo. Desse modo, o personagem egotista antepõe seus anseios ao de outras pessoas. Para Abdulai, a história política da Guiné-Bissau deve caminhar de forma contrária, fazendo sobressair o coletivo sobre o individual. Caso contrário, dificilmente alcançará a verdadeira liberdade e o protagonismo histórico e cultural que deseja.

Desse modo, ao abordar o egotismo na peça, Sila representa a perpetuação da desigualdade, criando relações de poder desfavoráveis à organização política. Quando personagens agem sempre em favor do eu, acabam “reproduzindo as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer um espaço de onde possa falar e ser ouvido”. Unido ao problema do egotismo está a alienação. *As orações de Mansata* mostra como a alienação envolve o indivíduo desenvolvendo nele o ressentimento e a arbitrariedade.

Com isso, Sila busca elucidar que egotismo e a alienação exercem funções distintas, mas na disputa pelo poder, muitas vezes se complementam. No entanto, para Abdulai o caminho de superação das heranças colonialistas que ainda vigoram na história e na memória do povo guineense não está nem no egotismo e nem na

alienação, mas somente a recuperação de suas verdadeiras raízes históricas, culturais e religiosas, o povo conseguirá reencontrar a sua verdadeira identidade. Contudo, faz-se necessário romper com algumas barreiras, dentre elas o patriarcado.

Nesse processo de busca de identidade, a literatura, de modo especial a dramaturgia, parece ser uma luz, porque, muito mais que discussão ideológica e social, ela tem como objetivo primordial promover a reflexão e o debate, conduzindo os espectadores a mergulhar na ficção, a identificar-se com os personagens, mas com o olhar crítico para a realidade e as tragédias da vida cotidiana. Confiando nesse “poder” da dramaturgia que nos propusemos a estudar *As Orações de Mansata*, permeando pela história política, social e cultural da Guiné-Bissau.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamim. **Literatura, História e Política: literaturas de Língua Portuguesa no século XX**. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2007.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo. 2002.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Margens da cultura. Mestiçagem, Hibridismo & outras Misturas**. Bom tempo Editorial, s.d.

ALVES, Jonh Jefferson do Nascimento. **Narrativas Pós-colonialistas: A Representação do nacionalismo guineense em Abdulai Sila**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros, 2018.

ANDRÉ, Carlos Ascenso. O Humanismo português, a sua identidade e as suas contradições. *In: Humanismo, diáspora e ciência: séculos XVI e XVII*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2013.

ARAUJO, Helmer. **O livro na rua: Guiné Bissau**. Brasília, Thesaurus, 2012.

ARISTÓTELES. Arte Poética. *In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2002.

ARISTÓTELES. Poética. *In: DUARTE, Rodrigo (org.). O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**, col. Estudos. Trad. Vários tradutores. São Paulo: Editora Perspectiva, 6 ed. 2013.

AUGEL, Moema Parente. **A nova literatura da Guiné-Bissau**. Bissau: INEP, 1998.

AUGEL, Moema Parente. **O desafio do escombro: a literatura guineense e a narração da nação**. 2005. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

AUGEL, Moema Parente. **O desafio do escombro: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

BAKHTIN, Mikail **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BALDÉ, Adulai. **As orações de Mansata: cenas da sociedade guineense**. Dissertação de Mestrado, Salvador: UFBA, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/26710/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20Adulai.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2022.

- BARTHES, Roland. **“A morte do autor”**; **“Da obra ao texto”**. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira, rev. Andréa Stahel M. Da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust” e “Teses sobre o conceito de história”. *In: Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** – Magia e técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense. 3 ed., 1987.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- BONNICI, Thomas. **Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais**. Bauru: Mimesis. V. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, traduzido por Bertrand do Brasil, 1989.
- BRADLEY, Andrew Cecil. **A tragédia shakespeariana**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1978.
- CÁ, Ianes Augusto; ASSIS, Maria Auríneva Sousa de. **Kangalutas e espinhoso mistidas: estético e político nas peças de Abdulai Silai**. UNILAB, 2022. 26p.
- CABRAL, Amílcar. **Nacionalismo e cultura**. Galiza: Edicións Laiovento, 1999.
- CAMPATO JUNIOR., João Adalberto. **A poesia da Guiné-Bissau: história e crítica**. São Paulo: Arte & Ciência, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CARVALHO, Manuella Pereira. **As dicotomias da nação: O espaço em Eterna Paixão e Venenos de Deus, Remédios do Diabo**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas. 2014.
- COUTO, Hildo Onório do; EMBALÓ, Filomena. Literatura, língua e cultura na Guiné-Bissau. *In: PAPIA: Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares*. V. 20, 2010. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=en&nrm=iso&tlng=en. Acesso em: 12 set. 2022.
- DJALÓ, Mamadu. **Processo de ocupação da Guiné-Bissau: Um olhar sociológico para a dominação**. Mosaico Social, volume 3, Florianópolis, UFSC, 2006.

ENGELS, Friedrich. **Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico**. 3 ed. Lisboa: Avante, 1975.

FACINA, Adriana. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução: José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GBANOU, Sélom. **Dramaturgies et manifestations spectaculaires**. Problématiques du théâtre en Afrique. Horizons/Théâtre. 2019.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: Raça e classe nos dias de hoje**. São Paulo: Editora Veneta, 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2003.

HAMILTON, Russell G. **Literatura africana. Literatura necessária, I – Angola**. V. 1. Lisboa: Edições 70, 1981.

HAMILTON, R. G. **A literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa. Metamorfoses: Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros**. UFRJ, Rio de Janeiro, v. 1, jan. 2000.

JAPIASSU, Ricardo. **Ensino do teatro e políticas educacionais**. Cadernos de Educação, n. 12, p. 129, 1999.

KOTHE, Flávio. **O herói**. São Paulo: Ática, 1987.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica: o legado grego**. João Pessoa: Ideia, 2005.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MATA, Inocência. A periferia da periferia. *In: Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, nº 9, 1995, p. 27-36.
Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe. Lisboa: Edições 70, 1984.

MATA, Inocência. A literatura da Guiné-Bissau. In: LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. p. 353-364.

MÉSZÁROS, István. **A Teoria da Alienação em Marx**. São Paulo: Boitempo, 2006.

NAPOLITANO, M. **A arte engajada e seus públicos (1955/1968)**. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 28, p. 103-124, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Apresentação e tradução Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NUNES JUNIOR, Marcos. **Poder bluf: uma leitura da peça "As orações de Mansata" de Abdulai Sila**. UNILAB, 2022

PERLS, F., HEFFERLINE, R., & GOODMAN, P. **Gestalt-terapia**. 3 ed. São Paulo: Summus. 1997.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In: LANDER, Edgardo (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005.

RIBEIRO, Margarida Calafate; SEMEDO, Odete Costa. **Literaturas da Guiné-Bissau: Cantando os escritos da história**. Lisboa: Afrontamento, 2011.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O Poder do Macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Schwarcz LTDA, 1993.

SANTANA, Suely Santos. **Narrativas da Guiné-Bissau: A nação na trilogia romanesca de Abdulai Sila**. Salvador: EDUNEB, 2014.

SANTI, P. (2005). Consumo e desejo na cultura do narcisismo. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, 2005. (p.173 – 204).

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Portugal: um retrato singular**. Porto: Edições Afrontamento, 1993.

SANTOS, Boaventura de Souza. **“Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade**. Novos Estudos, São Paulo, 2003.

SCHMITT, Carl. **Teologia Política**. Belo Horizonte: Del Rey. 2006.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. **Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas**". In.: Psicologia clínica. Rio de Janeiro. v. 20. nº 1, 2008.

SILVA, Agnaldo Rodrigues da. **O teatro bissau-guineense: egotismo e alienação em As orações de Mansata, de Abdulai Sila**. Olhares de Narciso. Aveiro, 2021. (p.233 – 239) Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/27133/19705>. Acesso em: 20 jan. 2023.

SEMEDO, Odete Costa. **Guiné Bissau: história, culturas, sociedade e literatura**. Belo Horizonte: Editora Nandyala, 2010.

SEMEDO, Odete Costa. **As mandjuandadi - Cantigas De Mulher Na Guiné-Bissau: Da Tradição Oral à literatura**. Tese de Doutorado, Belo Horizonte: PUC, 2010. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_SemedoMO_1.pdf. Acesso em: 18 mar. 2022.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UMABANO, Maria Filomena Gomes Correia. **Tradição e modernidade em Abdulai Silá: “Mistida” e o diálogo político-cultural**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos Românicos: Estudos Brasileiros e Africanos da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

VALANDRO, Letícia. **A Difícil Mistida Guineense: Nação e identidade da Guiné-Bissau através da trilogia de Abdulai Sila**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pósgraduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

VAZ, Carlos. **Para um conhecimento do teatro africano**. Lisboa: Ulmeiro, 1978.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. **Leitura e leituras da literatura infantil**. São Paulo: FTD, 1998.