

KANGALUTAS E ESPINHOSO MISTIDAS: estético e político nas peças de

Abdulai Sila

Ianes Augusto Cá¹

Maria Aurinéva Sousa de Assis²

RESUMO

O projeto literário de Abdulai Sila se institui como mecanismo de vigilância e de denúncia de um *continuum* sistema de violências como *modus operandi* e *vivendi* do Estado e da Sociedade. Partindo dessa premissa, este trabalho tem como propósito analisar os desafios da formação do Estado-guineense pós-independência, por meio das peças teatrais, *As Orações de Mansata* (2016), *Dois Tiros e Uma Gargalhada* (2013) e *Kangalutas* (2018). Pela perspectiva de *Théâtre Africain* segundo Sélom Komlan Gbanou (2019), este estudo baseia-se na pesquisa bibliográfica e abordagem comparativa das Literaturas Africanas proposta por Elena Brugioni (2019) e da Literatura Guineense por Moemia Augel (2007), ambas orientadas pela perspectiva pós-colonial. Partindo desse pressuposto teórico, compreendemos que as obras teatrais de Abdulai Sila giram em torno das denúncias às violências, e aos mecanismos ilegais instalados na política e no acesso ao poder. Como 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.

Palavras-chave: Dois Tiros e Uma Gargalhada. Kangalutas. Literatura Guineense. Orações de Mansata. Abdulai Sila

¹ Doutorando em Teoria e História Literária pela Unicamp/IEL/bolsista FAPESP. Especialização Interdisciplinar em Literaturas de Língua Portuguesa (Polo Redenção/CE), Graduado em Letras – Língua Portuguesa e Mestre Estudos Interdisciplinares em Humanidades na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, - CE.. Contato: ianes@aluno.unilab.edu.br.

Dedico este trabalho a todas mulheres *bideiras* e aos seus filhos, os quais projetam a esperança como mecanismo de disfarçar as violências simbólicas vividas nos seus cotidianos. De maneira especial, às mulheres da minha família que contribuíram de maneira decisiva para eu superar o sistema inoperante, às vezes excludente, e vencer espinhoso *mistida* –, de forma peculiar elas orientam o nosso destino coletivo para superar as vicissitudes do cotidiano. De maneira afetuosa dedico as minhas *badjudas*: Cesalânia (a minha companheira! Agradeço o seu olhar crítico que às vezes defronta a minha perspectiva, um desconforto que me instiga a refletir vários ângulos da crítica), Umbewé Dalíllan e Dahain Manlíllan - as minhas forças de luta - as suas brincadeiras de criança durante a produção (Vamos brincar, pai... eu queria tanto brincar...), as suas inquietações, o processo de leitura e o vosso entusiasmo de descobrir esse mundo de adultos tão ambíguo (Pai! Como se lê isso...o que significa MISTIDA? O que é ficção?) – fortalecem o meu pensamento vagaroso em tentar compreender o ímpeto e os artifícios de linguagem dessa literatura em política e política de literatura como movimento de contestação e de regeneração (possível) da Nação. Tenho nada para retribuir a todos vocês senão o amor e a luta contra destruição.

² Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Professora de Literatura na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, *Campus* da Liberdade – CE.

KANGALUTAS AND THORNY MISTIDAS: aesthetic and political in the Abdulai Sila's plays

ABSTRACT

Abdulai Sila's literary project is instituted as a surveillance and denunciation mechanism of a *continuum* system of violence as *modus operandi* and *vivendi* of the State and Society. Based on this premise, this work aims to analyze and understand the challenges of the formation of the post-independence Guinean State through theatrical plays *As Orações de Mansata* (2016), *Dois Tiros e Uma Gargalhada* (2013) e *Kangalutas* (2018). From the perspective of *Théâtre Africain* according to Sélom Komlan Gbanou (2019), This study is based on bibliographical research and comparative approach of African Literatures proposed by Elena Brugioni (2019) and Guinean Literature by Moemia Augel (2007), both guided by the post-colonial perspective. Based on this theoretical assumption, we understand that Abdulai Sila's theatrical works revolve around denunciations of violence, and the illegal mechanisms installed in politics and access to power. As a mechanism of the theater itself, a form of humor exposed in the plays, satirizes and exposes through the actions and as masks of the characters as symbolic and political violence - oppression, intrigue, oppression, subversion of democratic orders, conflicts, assassinations - they show a dramatic tension that unfolds in denunciation and protest against violence.

Palavras-chave: Dois Tiros e Uma Gargalhada. Kangalutas. Guinean Literatura. Orações de Mansata. Abdulai Sila

KANGALUTAS I MISTIDAS KU TA FIDI: estetico i politicu na livrus di Abdulai Sila

Projetu literariu di Abdulai Sila lanta suma manera di bicia e di mostra sistema di violencia suma manera di fassi cussas i di vivi di Stadu e di sociedadadi. Sai di es puntu, é tarbadju tene ntenson di analiza disafius di cria Stadu-guineense dipus di independencia, atrabés di peças di tiatro, *As Orações de Mansata* (2016), *Dois Tiros e Uma Gargalhada* (2013) i *Kangalutas* (2018). Na caminhu di *Théâtre Africain* sugundu Sélom Komlan Gbanou (2019), é studu bazia na pisquiza bibliografica i abordagem di comparaçon di Literaturas Africanas sinado pa Elena Brugioni (2019) e di Literatura Guineense pa Moema Augel (2007), es dus ta guiadu pa pensamentu pós-colonial. Atrabés dés cunhicimentu, no consigui ntindi di kuma librus di Abdulai Sila ta trata di alerta djintis sobre violencia i manera di dubria na pulitica pa tchiga puder. Suma manera di propi tiatru, kussas ngraçadus ku sta na livru, ta botanu ditu e ta mostranu, atrabés di manera di personagens, violencias piquininus e brutalidadadi na pulitica – opresson, ntchutchi, nega cumpri lei di democracia, guera, asasinatus – ta mostra djumbulumani i tristeza ku ta sirbi suma manera di mostra e nega es tipus di violencias.

Palabras-tchabi: Dois Tiros e Uma Gargalhada. Kangalutas. Literatura Guineense. Orações de Mansata. Abdulai Sila

1 INTRODUÇÃO

O teor político e a denúncia às violências têm sido presentes nas literaturas africanas desde a colonização, nas lutas pelas independências e no pós-independência. Quando observamos a história das literaturas africanas, isto é, entre as décadas de 1950 e 1970 (período no qual se intensificaram as revoltas, as lutas, e as conquistas das independências em todo

continente) e pós-independência, percebe-se, além da reivindicação do legado cultural proferida pelo movimento Negritude dentro da África - anos 30, as temáticas da violência e do desalento constituem o projeto estético e político na escrita dos autores africanos no campo da literatura. As novas fronteiras estabelecidas pela colonização, a determinação arbitrária do “novo” vocábulo (a Democracia) que não respeita o sistema cultural e social endógeno ou das etnias, agudizaram as tensões étnicas, sociais e políticas, às vezes, instigadas pelas “mãos invisíveis” e externas. Esses impasses, sejam eles étnico, social, político ou econômico, fazem reemergir uma literatura de denúncia, aquela utilizada para denunciar a opressão (neo)colonial, como mecanismo de expor as mazelas políticas e o desafio de construção da democracia e dos Estados-africanos.

Na área do processo das independências começaram a surgir dúvidas sobre o destino e desafio da institucionalização de uma política democrática, especialmente na África subsaariana. Nesse contexto, as escritas literárias têm sido produzidas para questionar esses momentos sóbrios e de múltiplas violências que se tingem no tecido político e sistema social. A esse respeito, destaca-se a obra *L'Aventure ambiguë* (1961), de Cheik Hamidou Kane que, através da metonímia, expõe ambiguidade e adversidade no processo da colonização e pós-independência, ao mostrar como o sujeito ex-colonizado se organiza através dos fragmentos. Considerando isso, *Le soleil des indépendances* (1970), de Ahmadou Kourouma, revela uma desilusão por meio do percurso dos personagens, espaço e tempo, evidenciando fracasso total em todas as dimensões – uma desilusão que leva ao fracasso e pessimismo. De igual modo, *Mayombe* (1982), de Pepetela, escrito durante a luta pela independência, tece as reflexões, tensões, contradições e conflitos internos entre os guerrilheiros que reivindicavam a independência de Angola. Essa temática também é compreendida na *Geração da utopia* (2013) do mesmo autor, na qual faz um balanço do decurso em que revela um sonho amortecido, uma utopia de liberdade, ou seja, no próêmio da independência as promessas foram abaladas pelos “fantasmas da revolução” (CAN, 2012), a sua própria geração.

No caso da Guiné-Bissau, a escrita literária participa desse momento de reificação dessas violências inerentes ao novo regime (pós-independência), cujas ações revelam criminalidade, incertezas, a desumanização e o sentimento de fragilidade – aparato déspota matizado, às vezes, ora pelo jogo democrático, ora pela transgressão violenta das normas políticas e do estado democrático. Na verdade, a escrita e crítica literária deste país sempre estão vigilantes a incriminar à violência do Estado que logo cedo se instala numa ausência ética e a sua indiferença quanto à dor e trauma coletivo (a colonização), portanto, tendo a omissão como estratégia do poder e o seu conforto dentro dessa estrutura. Em tempos que a

perplexidade é pulverizada, a escrita literária firma-se como agente de erosão que expõe as violências contemporâneas e constante sentimento de suspensão através das tensões políticas e econômicas, as quais nos transfere para o cenário de sujeição dos conflitos militares e sociais, ao impasse estético, ético e político.

As obras de Abdulai Sila, derivam, com exceção da *Última Tragédia* (1995), da composição desse questionamento da incerteza vivida na pós-independência na Guiné-Bissau. O projeto literário de Abdulai Sila se institui como mecanismo de vigilância e de denúncia de um *continuum* sistema de violências como *modus operandi* e *vivendi* do Estado e da Sociedade. Partindo dessa premissa, este trabalho tem como propósito analisar os desafios da formação do Estado-guineense pós-independência, por meio das peças teatrais, *As Orações de Mansata* (2016), *Dois Tiros e Uma Gargalhada* (2013) e *Kangalutas* (2018). O nosso desafio é refletir, nas peças teatrais, como o discurso literário de Abdulai Sila plasma a imagem política, e como o fantasma do passado (violação de regras democráticas, cinismo, assassinato) ainda permanece no presente. Analisar como as obras articulam o contexto da nova conjuntura política, revelando a continuidade do vestígio do “passado-permanente” violento, sempre justificada pela moral e politicamente o que, no entanto, no fundo sempre revela a vingança que sempre transgride as ordens democráticas, as ordens morais e os valores. Sendo assim, essa análise se fundamenta pela necessidade de averiguar como as peças de Abdulai Sila se orientam pela tendência contemporânea do *Théâtre Africain*, segundo a qual o leitor é confrontado pela desilusão, torturas e atrocidade de guerra compreendidas através dos personagens.

Compreende-se *Théâtre African* pelo pressuposto de Sélom Komlan Gbanou (2019), que explica que o teatro contemporâneo africano se constitui pela *confluence de genere*, no qual é possível compreender uma dimensão intertextual e intercultural, considerada *un art de rencontres* entre o tradicional (oral) e o moderno (oral e escrita, também apresenta influência europeia), o sagrado e o profano, o social e o político. Ou seja, segundo o autor, o teatro africano inscreve-se dentro de uma dinâmica cultural, uma consciência de permanência e de imanência nas relações entre diferentes membros de uma ou mais comunidades, revelando a representação da divindade e ancestralidade:

a comunidade é projetada em uma espécie de clarividência em que o passado, o presente, o devir são pensados em um palco para uma (re) descoberta do ego individual lutando com o nós coletivo. Cristaliza a vida em seus anseios,

ignorâncias, crenças e convicções por meio de efeitos representativos bem elaborados, de grande valor poético³ (GBANOU, 2019, p.12).

Partindo desse pressuposto, este estudo baseia-se na pesquisa bibliográfica e abordagem comparativa das Literaturas Africanas proposta por Elena Brugioni (2019) e da Literatura Guineense por Moema Augel (2007), ambas orientadas pela perspectiva pós-colonial, cuja “representação literária pode ser vista como uma prática narrativa na qual o tempo vivido e narrado ‘é indício de uma realidade oculta’ cujo desdobramento em perspectiva pós-colonial se torna particularmente relevante” (BRUGIONI, 2019, p.44). Segundo autora, Robert Young (2012, p.21) define a teoria pós-colonial como um aparato teórico e metodológico substancial para interrogar as dinâmicas do poder que se estruturam nas relações políticas contemporâneas, isto é, configura-se como um “fenômeno rizomático de longa duração”, desvinculado de qualquer demarcação temporal *stricto sensu*. Defende que o pós-colonialismo, ou se quisermos pós-independência, diz respeito as “muitas maneiras sobre negócios inacabados, a projecção contínua de conflitos passados na experiência do presente, a persistência insistente de pós-imagens da memória histórica que impulsionam o desejo de transformar o presente” (YOUNG *apud* BRUGIONI, 2019, p.50). De fato, o prisma pós-colonial é entendido

como um gesto crítico capaz de proporcionar aquele tão imprescindível trabalho de vigilância e autocrítica de que prática humanística não pode, em rigor, prescindir, contribuindo, no que diz respeito ao campo da crítica às literaturas africanas, para um adensamento conceitual e teórico tão significativo quanto necessário, proporcionando o surgimento de outros itinerários críticos para ler e situar a literatura e os seus significados políticos nas dobras das diversas situações pós-coloniais em que todas e todos, de forma diferentes, vivemos (BRUGIONI, 2019, p.66).

Portanto, a aderência a perspectiva pós-colonial constitui-se como um mecanismo político e ético, instalado como processo de vigilância e de denúncia ao neocolonialismo, desestimulando qualquer tipo de alienação perante as violências culturais, sociais, políticas e econômicas exercidas pelo Estado. Na verdade, é nesse viés que as peças atuam como técnica de desmonte das novas violências simbólicas instauradas depois da independência, isto é, elas se estruturam no contradiscurso em torno do poder como eixo central, “cuja intenção é dessacralizar o fato anunciado” (DUTRA, 2012, p.208) – isto é, a tentativa violenta de

³ Tradução minha. Texto Original. “la communauté se projettent dans une espèce de voyance dans laquelle le passé, le présent, le devenir sont pensés sur une scène pour une (re) découverte du Moi individuel aux prises avec le Nous collectif. Il cristallise la vie dans ses angoisses, ignorances, croyances et convictions à travers des effets représentatifs bien travaillés, fondés sur une grande valeur poétique”.

manutenção do poder expõe a contradição do projeto de luta e da democracia, os quais têm sido enfraquecidos pelas intrigas e traições, na medida que a violência e o medo se estruturam de modo trágico.

Por meio de uma leitura e análise articulada entre as obras, o trabalho se estrutura em três seções, a saber, a primeira damos ênfase na análise da obra *As Orações de Mansata* (2016), tendo como escopo compreender a representação das relações de poder e as violências políticas que obstaculizam o avanço do estado do direito democrático, compreendida nos diálogos entre os personagens cujo argumento revela tensões dramáticas e conflitos. Na segunda seção, a nossa análise detém-se na peça *Dois Tiros e Uma Gargalhada* (2013), na qual compreendemos o motivo pelo qual os Amambarka, Kilim e Woro transitam entre o romance *Mistida* (2016) e as duas primeiras peças teatrais, ou seja, a transferência dos personagens simboliza a ambiguidade com relação ao poder proferida pela burguesia nacional que ainda guarda resíduos da violência da luta armada. Por fim, atentamos na obra *Kangalutas* (2018) para compreender o protagonismo das mulheres dentro da obra, e como elas se mobilizam e atuam nesse processo da difícil democracia e formação do Estado-nacional.

2 Talibés e Kemeburema: a projeção da esperança de uma nação

Elena Brugioni (2019, p.191) propõe uma reflexão no campo das literaturas africanas ao questionar as abordagens e o caráter epistemológico que se prende às “aparente ausência, escassez e marginalidade do gênero teatral e performativo no continente africano”. Aponta uma perspectiva eurocêntrica na abordagem crítica do teatro africano, especificamente, a da obra *Oral Tradition in African literature* (2012), de Ruth Finnegan – por afirmar que o teatro não constitui uma forma de expressão artística típica do continente africano. Segundo Finnegan, “Embora alguns escritores tenham afirmado positivamente da existência nativa do drama africano, talvez seria verdadeiro dizer que na África, em contraste com a Europa Ocidental e Ásia, drama não é tipicamente uma forma desenvolvida ou difundida⁴ [na África]” (FINNEGAN, 2012, p.485). A esse respeito, o guineense Carlos Vaz, que escreve na mesma década que a referida autora, argumenta:

⁴ Tradução minha. Texto Original. “Though some writers have very positively affirmed the existence of native African drama, it would perhaps be truer to say that in Africa, in contrast to Western Europe and Asia, drama is not typically a wide-spread or a developed form”.

É claro que se considerarmos o teatro à maneira italiana, com cenários pintados e a segregação rigorosa entre atores e espectadores, que caracterizam ainda muitas vezes as representações dramáticas no Ocidente, chegaremos à conclusão de que efetivamente o teatro não existiu na África de outrora (VAZ, 1978, p. 16).

Sob o mesmo raciocínio, por meio de *oposição e resistência*, Brugioni aciona os dispositivos pós-coloniais – *vigilância e autocrítica* – para opor a perspectiva de aparente ausência ou inexistência do teatro africano, corroborando com Alaniyan Tejumola (2004), que afirma possuir o continente africano uma longa e articulada tradição do teatro nas suas diversas manifestações e modalidades. Na verdade, segundo a pesquisadora

A África é o lar de várias tradições teatrais concebidas como um conjunto de práticas marcadas culturalmente e conscientemente em palcos, no espaço e no tempo, e perante uma audiência. Muitas dessas tradições são de origem antiga, enquanto outras surgiram com a colonização formal europeia do continente no século XIX e a subsequente imposição da educação, da religião e da cultura ocidentais (TEJUMOLA *apud* BRUGIONI, 2019, p.191).

O posicionamento das duas autoras nos revela que África, antes de ser abalada pela educação formal e o imperialismo linguístico, o seu espaço social, cultural e político constitui um espaço cênico no qual os atores e atrizes mimetizam o real e o imaginário: “Pela intenção consciente do jogo, do prazer coletivo, o ritual pode se atuar como um teatro, ou seja, este lugar de partilha e cumplicidade entre os espectadores e considerado nos ritos dionisíacos gregos⁵” (GBANOU, 2019, p.13). Isso equivale dizer que no teatro tradicional africano os humanos e as divindades são exaltados por meio da teatralidade cujo potencial estético é representado com material social e político – ou seja, admite a diluição das fronteiras entre o tradicional e moderno segundo as quais “sagrado e profano, mito e realidade, coletivo e individual, ética e estética são apagadas por um trabalho de reconstituição do tempo e do espaço”⁶ (GBANOU, 2019, p.15).

Partindo desse pressuposto, no que concerne ao teatro guineense, especialmente de *As Orações de Mansata*, de Abdulai Sila, a nossa compreensão é a de que o posicionamento crítico da Elena Brugioni também responde de maneira indireta a Russell G. Hamilton, por ter afirmado no prefácio que “*As Orações de Mansata* é uma adaptação de *Macbeth* à realidade africana [...], é portanto uma verdadeira adaptação da peça de Shakespeare, com respeito a

⁵ Tradução minha. Texto Original. “Par l’intention consciente du jeu, du plaisir collectif, le rituel peut se faire théâtre, c’est-à-dire ce lieu de partages et de complicité entre regardants et regardés comme dans les rites dionysiaques grecs”.

⁶ Tradução minha. Texto Original. “s’effacent les frontières entre sacré et profane, mythe et réalité, collectif et individuel, éthique et esthétique par un travail de reconstitution du temps et de l’Espace”.

temática, personagens, conteúdo e forma” (HAMILTON, 2016, p.7). Essa perspectiva nos revela o quanto as literaturas africanas ainda são abordadas pelo prisma de fonte de influência europeia, denegando a sua autonomia e a sua confluência com as outras culturas literárias. Contudo, a nossa premissa é a de que *As Orações de Mansata* se constitui numa heterogeneidade complexa de confluências histórica, cultural e social em que ética, estética e política são recriadas em matéria literária – na qual a linguagem, por meio dos personagens, interpreta o processo social e político. Segundo Moema Augel (1998, p.82) as escritas literárias de Abdulai Sila “mostram em muitas passagens sua atitude de interesse e simpatia pelo autenticamente africano contrário ao comportamento dos representantes da sua camada social”.

As peças *As Orações de Mansata* e *Dois tiros e Uma Gargalhada* inscrevem-se na perspectiva teatral africana, na qual a estética teatral gravita em torno da mitologia – o mito aqui instaura o lugar do africano como agente do seu destino - a oração de mansata como orientação, se monta como artifício em objeção à alienação, e coloca a tradição no centro da narrativa, murus, catandeiras e talibés, como mecanismo de reordenação do cosmos e coloca o homem africano, *Homens-Grandes*, como agente ativo e autônomo para orientar o seu próprio destino.

As imagens estampadas nas capas das duas obras são textualidades a partir das quais as peças retomam um pressuposto ontológico do ser africano, segundo o qual a condição humana e o poder constituem uma experiência e aprendizado constante do cotidiano, nas relações entre homem, espaço e tempo. Na capa dos dois livros, plasma-se a estatueta de uma escultura, a arte de Mankonde, reconhecida como arte contemporânea africana, retomando o sentido de *Udjamaa*⁷ – reflete a simbologia de pessoas trabalhando juntas para construir uma comunidade forte – também reconhecido como “árvore da vida” constituída por figuras humanas intrincadas e interligadas, sugerindo a ideia de unidade e continuidade. A imagem também sugere a visão tripartida do mundo, o mito da criação (o céu, o mundo dos espíritos e o dos humanos) para a qual é entendido que os três aspectos trabalham em plena harmonia para restabelecimento do vínculo entre o passado e presente, O Homem e a Natureza – sugere um espaço de (re)vinculação com o passado por meio da memória coletiva de uma sociedade.

No primeiro livro, *As Orações de Mansata*, a imagem está com rosto virado de costas em que só é possível ver a nuca de uma pessoa, cujo tronco é esculpido com várias pessoas em forma de pirâmides, alguns com rostos visíveis para o leitor, poiando-se umas as outras para segurar a cabeça coroada com dois chifres cujas extremidades se unem no final em sentido

⁷ Na língua Kiswahili significa unidade.

vertical. Essa mesma imagem aparece com metade do corpo na contracapa, contudo é possível depreender o corpo de um possível homem dividido no meio, metade do rosto (uma parte da boca, do nariz e um olho) e uma parte da coroa sobre a cabeça com um chifre no sentido vertical – no rosto é possível compreender uma expressão facial de desalento. No segundo livro, *Dois tiros e Uma Gargalhada*, essa mesma estatueta também é estampada na capa, e a única mudança é que o rosto está frontal em que é possível observar característica do rosto inteiro de um homem com uma certa idade, já com a frente virada para o leitor, encarando o leitor. No fundo da imagem, é possível perceber a sombra da mesma estatueta em que a metade do corpo e a cabeça inteira é visível para o leitor – na cultura guineense a sombra representa a proteção do mais velho e da ancestralidade.

Portanto, um outro elemento que sustenta a escrita africana nas peças é a abertura de cada obra com uma mensagem, sendo que a primeira abre com uma, cujo sentido é possível de ser recuperado no quinto ato, denominado “Poder Fantosh”⁸, na sua quarta cena. Compreendemos que a máxima do provérbio africano destacada na língua fula: “*Konafata kon fow lorrai*” – “em toda a história da humanidade só se conhece duas categorias de homens: dos que têm a noção de dignidade, de honra ... esses homens engradem a nação; os outros não fazem senão manchar essa honra” (SILA, 2016, p.103) – constitui o próprio argumento das peças as quais desmoraliza a atual situação política e social em que o país se encontra – na qual a maioria dos dirigentes e políticos que se encontram em cargo público se acha soberano. Aqui vale a retomada do significado do “Poder Fantosh”, que se refere a algo que não se sustenta. Uma vez tomado pela violência, é pelo mesmo mecanismo que será destituído, tendo às vezes, como consequência, a própria morte do sujeito.

Considerando o aspecto da estrutura, a peça é constituída por uma sequência de quadros, por exemplo, o primeiro ato de *As Orações de Mansata*, não obedece uma ordem progressiva das ações. Abre com a descrição de um espaço de muita movimentação no qual Kemeburema estava sendo perseguido por três talibés⁹ e na segunda cena também abordado por três katandeiras¹⁰ – ambos os grupos tratando-lhe como a pessoa que tinha poder de resolver o

⁸ No linguajar guineense “poder fantosh” significa um poder que não se sustenta ou aquele que não tem poder, mas se acha soberano.

⁹ Alunos de escola corânica que vivem em internatos tradicionais do alcorão chamado de *daaras*. Geralmente, são orientados por seus mestres a pedir dinheiro e alimentação nas ruas das cidades para o sustento de professores de alcorão chamados de *marabus*. A prática comum entre alguns muçulmanos do Senegal, Gâmbia, Guiné-Conakry, Guiné-Bissau, Chade, Mali, Mauritânia.

¹⁰ Katandeiras – faz parte da cosmovisão do povo/da etnia pepel, reconhecida socialmente como aspecto cultural guineense - são as meninas escolhidas, às vezes indicadas pelos pais, por matrilinearidade dentro da sua comunidade para desempenhar a função espiritual/religiosa na *baloba* (terreiro ou espaço onde fazem culto sagrado). As Kantandeiras geralmente têm obrigação de cuidar da *baloba*, a limpeza do espaço, colocar bebida, comida e água

problema (da nação?) pendente – portanto, desaparece logo no fim da segunda cena sem se quer, na verdade, se comprometer com as demandas dos dois grupos. Por meio da rubrica, é possível compreender que encontro entre Kemeburema e os três talibés se dá num espaço muito agitado cujas pessoas tentam resolver sua *mistida* no meio desse fluxo. Encontro e o diálogo entre os personagens se estabelecem em velocidade acelerada no ritmo de *safar mistida*, cujas conversas calorosas revelam o interesse dos talibés nos poderes do Kemeburema que se refere aos saberes de recitação das orações de mansata para restabelecer a ordem, por isso, segundo Laura Padilha (2013, p.142), ele é apresentado na peça como uma figura “capaz de levar a nação a alvorecer e a renascer”.

Consequentemente, é importante destacar o fato desse personagem abrir a peça - na primeira cena aparece conversando com os talibés e na segunda com as Katadeiras – e de repente desaparece na peça. A sua figura só foi retomada em *Dois Tiros e Uma Gargalhada* em que o mensageiro Kamala Djonko e outros dois Homens-Grandes que conferiram o poder aos três Talibés – que agora aparecem como Woro, Kilin e Dimmo. N’*As Orações de Mansata*, as conversas tidas entre Kemeburema e os Talibés metaforicamente nos revela a perspectiva do narrador dentro da obra – aquela que investe em denunciar as novas relações sociais e do poder que se configuram no país depois da independência, isto é, a conspiração política e social, heroísmo e contradição, retórica e obscurantismo – impedem o avanço do estado de direito, tendo como consequência a manipulação de todos os meios disponíveis para chegar ao poder ou como mecanismo de sobrevivência. Parece-nos que o primeiro ato funciona como prólogo – no qual é apresentado uma espécie de introdução das cenas e a temática que se configuram no decurso do drama – cuja função de antecipar ao espectador a tese e antítese das peças. Vejamos o diálogo abaixo:

KEMEBUREMA: O que é que querem de mim?

PRIMEIRO TALIBÉ: Isto aqui, está a ver? (*Puxa o seu sabadoro para cima e exhibe uma grande ferida na perna, cheia de pus*)

KEMEBUREMA: Merda! Há quanto tempo andas com isso?

PRIMEIRO TALIBÉ: Toda minha vida!

[...]

KEMEBUREMA: Então nasceste com esta chaga, é isso?

PRIMEIRO TALIBÉ: Tenho esta outra aqui no peito, aqui, olhe só... Quer ver? (*Começa a despir o sabadoro*).

para os ancestrais e para o consumo das pessoas da comunidade caso precisem. Portanto, são agentes respeitáveis tendo em conta o seu papel social e cultural, na medida em que são vistas como guardiãs e protetoras da comunidade.

KEMEBUREMA: Pára! Tenho mais com que me preocupar... (*Volta-se, com intenção de continuar o seu caminho. À sua frente surgem os outros dois talibés, que lhe barram a passagem. Volta-se para trás e encara o outro*) E que tenho eu a ver com isso?

(SILA, 2016, p.15-16)

Nessa conversa entre as personagens, o Primeiro Talibé revela a sua ferida, por meio da qual, através da rubrica, é possível perceber a angústia e o desamparo social. Uma ação que nos chama atenção é a ação do Primeiro Talibé: “(*Puxa o seu sabadoro para cima e exhibe uma grande ferida na perna, cheia de pus*)” – portanto, essa ação de puxar a roupa para expor a ferida na perna cheia de pus, alegoricamente, nos expõe a cicatriz de uma nação que não consegue caminhar aos seus próprios pés, e todas as estigmas de violências coloniais e contemporâneas fazem parte do cotidiano político e social. Retomando alguns trechos da citação acima, percebe-se que Kemeburema ficou assustado ao perceber o tamanho da ferida e exclamou: “Merda! Há quanto tempo andas com isso?” e o Primeiro Talibé responde “Tenho esta outra aqui no peito, aqui, olhe só... Quer ver? (*Começa a despir o sabadoro*)” – isso nos sinaliza ao conjunto de mágoas e contenda de passado, presente nas relações sociais e políticas intermediadas pelas matizes de violências. O nosso entendimento é de que esse ressentimento oscila entre a cegueira e o interesse em vislumbrar um outro horizonte da política e da justiça social, capaz de encolher o sofrimento do povo que desde a independência do país ainda vive abalado pelas atmosferas do medo e do desassossego.

A cegueira e o vislumbre que nos referimos figuradamente é recuperado na peça quando Kemeburema se dirige ao Terceiro Talibé que ainda não tinha exposto o seu interesse para o ancião. Parece-nos que esse terceiro estava entre aqueles que estava mais apreensivo por não conseguir enxergar a beleza desse “novo” mundo prometido, todavia, essa esperança tem sido abalada pela escuridão no princípio da independência. Vejamos o diálogo abaixo:

KEMEBUREMA: E tu aí, o que queres tu também de mim? (*Aponta o dedo para o terceiro talibé, que ia sempre segurado por um dos companheiros*)

TERCEIRO TALIBÉ: Eu? Eu só quero isto. (*Levanta os olhos escuros e exhibe os olhos, ambos fechados*)

KEMEBUREMA: Isto, o quê?

TERCEIRO TALIBÉ: Isto (*Abre os braços*) Toda a beleza da nossa nação quero eu ver com estes olhos.

KEMEBUREMA: Cego como estás?

TERCEIRO TALIBÉ: No dia em que a beleza da nossa nação se exhibir, estes olhos irão registá-la em toda a sua dimensão.

KEMEBUREMA: E quando vai ser esse dia?

TERCEIRO TALIBÉ: É justamente isso que quero saber de si.

KEMEBUREMA: De mim?

KEMEBUREMA: Sim! E hoje mesmo?

KEMEBUREMA: De mim? Como?

TERCEIRO TALIBÉ: Estou cansado da escuridão, não aguento mais!

KEMEBUREMA: E depois?

TERCEIRO TALIBÉ: Eu quero ser como os outros, quero viver como os outros. Quero ver esse grande dia chegar!

(SILA, 2016, p. 19-20)

Esse trecho de diálogo corrobora com a nossa análise anterior, a de que, na peça, apesar do desespero e as mazelas, ainda permanece a esperança e o otimismo nos personagens, tentando viabilizar outros mecanismos, a partir da crença tradicional e do conhecimento endógeno para erguer a pátria – “**PRIMEIRO TALIBÉ:** Toda a gente, em todos os locais onde fui, todos os murus e djambakuses me disseram que só você me pode curar”. A fala dos personagens insinua que Kemeburema, o curandeiro e o escolhido, é o único que pode contrapor o infortúnio que impede o avanço. Nota-se, que em todo o diálogo com os Talibés não tinha descoberto que o Terceiro Talibé era cego, portanto, ao questioná-lo sobre o seu desejo também, já que todo mundo estava preocupado com a sua *mistida*, ele levanta os óculos e exhibe os olhos fechados. Essa ação de levantar os óculos e exibir a cegueira, como argumentamos anteriormente, também expõe a dificuldade do país em ver com os próprios olhos. Todavia, esse personagem assinala o desejo: “Toda a beleza da nossa nação quero eu ver com estes olhos”, sugere uma possível mudança que parte pela ação de enxergar o próprio destino – “No dia em que a beleza da nossa nação se exibir, estes olhos irão registá-la em toda a sua dimensão”.

Percebe-se que os talibés simbolizam a representação do fracasso político de uma nação e, além disso, a intensificação da estratégia de sobrevivência ante a realidade sombria da pós-independência, tendo a esperança como artifício para driblar o desânimo e o estado de insuficiência. A esperança é ativada quando todos os personagens reconhecem Kemeburema como pessoa que detém os poderes e o destino da nação – a luz, a fortuna e a sabedoria para contornar toda a insuficiência e o atraso. Essa compreensão é perceptível na fala dos três talibés:

PRIMEIRO TALIBÉ: Esperamos a vida inteira. Queremos as nossas feridas saradas... amanhã, logo, logo que se tornar ALDIN...

KEMEBUREMA: O quê?

PRIMEIRO TALIBÉ: ALDIN: Alto Dignitário da Nação!

SEGUNDO TALIBÉ: ... E no dia em que se tornar o MALDIN, o Mais Alto Dignatário da Nação, quando o nosso sol começar a arder, não esqueça de nós. Iremos celebrar.

TERCEIRO TALIBÉ: Estaremos todos lá, desde o primeiro momento, para enaltecer a beleza da nossa nação. E eu... eu vou registrar tudo, com estes olhos aqui, olhe... Ahhh, vou registrar tudo para contar mais tarde. E todo o mundo ficará a saber como é o alvorecer numa nação que renasce das cinzas para se tornar no mais belo jardim do mundo. E sabe o que mais? Olhe só para mim, só um momento... sabe o que vou dizer às crianças desta nação? Deixe-me falar-lhe da nossa fé, da nossa esperança, daquilo que pretendemos quando for o MALDIN. Não quer saber mesmo? Está bem... Não faz mal. Mas no dia em que o nosso sol começar a arder, não se esqueça de nós... Iremos celebrar! E eu contarei como foi esta longa caminhada, quão dolorosa foi esta longa e anárquica noite... Nesse dia vou mostrar tudo o que vi mas me recuso a enxergar.

(SILA, 2016, p. 21)

A partir da fala dos personagens, o nosso entendimento corrobora com o de Sebastião Marques Cardoso, no artigo *A esperança como revide ou o maravilhoso mundo da literatura de Abdulai Sila* (2015), ao considerar que a esperança na obra de Sila funciona como forma de revide, isto é, a esperança constitui o elemento estruturante para disfarçar o passado e o presente dos escombros e das violências, e o futuro postergado - que tem ameaçado todo percurso histórico da nação. Trata-se de libertar do presente a força imperscrutável do passado-presente, cuja esperança funciona como elemento subversivo e utópico – motivada pela força do desejo (*mistida*) - capaz de contornar a desesperança, o fracasso, a pobreza e as mazelas, isto é, o dia em que “o alvorecer numa nação que renasce das cinzas para se tornar no mais belo jardim do mundo”. A esperança aqui é caracterizada com o projeto coletivo, como apontamos anteriormente, sobre a imagem na capa do livro, por meio da qual precisa de unidade para derrotar a anarquia instaurada depois da independência. Esse projeto coletivo que nos referimos é discernido no emprego do pronome (“nós”, “nossos”) e os verbos (“esperamos”, “queremos”, “iremos”) que nos remete à coletividade, como mecanismo de superar o egoísmo e individualismo. Como Ana Dias Cordeiro (2013, p.36) aponta sobre *As Orações de Mansata*, num artigo publicada no jornal *Cultura de Portugal*, “a solidariedade dos tempos da luta pela independência deve ser, por outro lado, reinventada, para se acabar com absurdos e abusos”. Kemburema tem poder regulador e o domínio de conter a desordem mais que todos os intelectuais juntos, por isso, todos os personagens, cada um com a sua especificidade e *mistida*, tentam procurá-lo e pedir-lhe apoio para conseguir o poder. Em contraste, os Talibés e as Katandeiros acreditam no poder de Kemburema como o escolhido para ser Aldin (Alto Dignatário da Nação) ou Maldin (Mais Alto Dignatário da Nação).

3 Tribunal de Redenção e espinhoso *mistida*: poder, ético e político

Nilismo e negritude (2010) de Célestin Monga interroga a África contemporânea e questiona a consciência das elites face a ética e a estética políticas, na qual se destaca que a esperança do continente está viva e pulsante, todavia confinada a um mundo onde os regimes políticos revelam seus canibalismos – em que o espetáculo público de sofrimento, a encenação do medo, a brutalidade no tratamento e o terror são única condição de contato com o político, ou seja, “Todo poder político se funda no mistério de uma aposta: aquela segundo a qual os governados vão se submeter, por ignorância ou por convicção, pela vontade ou pela força” (MONGA, 2010, p.161-162). Monga ao analisar o contexto contemporâneo da política camaronesa acaba evidenciando como a manutenção do poder na África se sustenta pela intriga e tirania, cuja consequência são os castigos psicológicos e físicos que, às vezes, resultam na morte: portanto, “A violência se impõe como meio de reequilibrar as forças conflitantes e até como maneira de dar uma dimensão ética ao mal que constitui a trama e o fundo sonoro da existência” (MONGA, 2010, p.171).

A partir dessa constatação do autor, Elena Brugioni observa que a combinação entre os conceitos de *poder e desejo* que se estruturam n’*As Orações de Mansata* como mecanismo de representação do próprio Abdulai Sila e atual situação política da Guiné-Bissau constrói uma relação paradigmática na qual o escritor destaca as “inúmeras estratégias performativas que apontam para leituras políticas e contextuais emblemáticas, indicando contrapontos entre as situações e as problemáticas representadas na peça e os acontecimentos que marcam pós-independência na Guiné-Bissau” (BRUGIONI, 2019, 197). A temática do poder, portanto, sugerida por Sila, parece ter sido insuflada pela experiência angustiosa do percurso da formação da nação que ele mesmo tem acompanhado, em que o poder e o desejo (*mistida*) esperam por um inimigo (in)certo e (in)visível, às vezes, a falta de expectativa – então a esperança é remendada pelos estilhaços de escombros e a tenacidade de um olhar tímido que mira no horizonte da incerteza a procura de uma exígua luz de esperança.

A representação de Amambarka n’*As Orações de Mansata* e em *Dois Tiros e Uma Gargalhado* nos denota a falência do sentido do homem em relação ao poder na Guiné-Bissau cujo sistema – a ordem e o significado - é incapaz de aprender com os erros do passado, ao mesmo tempo projetando a esperança –, apesar de ser uma espera absurda, revela-nos que a estética de Sila tem o seu compromisso ético e político. A focalização de Amambarka na peça parece-nos que tem induzido as críticas a darem ênfase na postura dele e nos mecanismos de desordem criados por ele para atingir o cume da pirâmide – claro que ele é um personagem

importante para compreender a desordem, intriga, conspiração e anarquismo que instaurou na esfera política e militar na Guiné-Bissau, mas ele não basta, por isso precisamos desfocalizar um tanto essa figura para contrafocalizar o personagem Mwankeh – que, considera-se, foi operador e instituidor desse modelo do poder tirânico instituído sob mecanismos de controle de informação por meio dos seus conselheiros, ou seja, Amambarka é apenas a consequência desse protótipo. O termo contrafocalização se configura na perspectiva de Gayatri Spivak (2012), compreendido como dispositivo político e função social da literatura política para transformação de uma tendência em crise, já que a contrafocalização, segundo ela, existe em correlação a focalização, considerado o “político na ficção política”. Portanto, a contrafocalização é articulada aqui como uma ferramenta crítica que possibilita identificar Mwankeh como personagem decisivo para compreender o caos que se instaura no decurso da peça.

Quando observamos o circuito do Supremo Chefe, é possível perceber que era a única instituição que detinha e fazia as outras funcionarem, isto é, a concentração excessiva de poder do *Supremo Chefe* (Mwankeh) nos revela a incapacidade ou imobilidade de outras instituições. Assim, essa engrenagem e o esforço do chefe em controlar o poder nos transparece a insuficiência do seu poder aluído pelo medo – isso explicita a força intrigante dos conselheiros através da qual conseguem imprimir totalmente a visão política de Mwankeh, na qual, durante todo tempo, este fica refém dos seus próprios artifícios que o derruba posteriormente. Acreditamos que Kamala Djonko conseguiu descortinar Mwankeh para que o público possa-lhe conhecer melhor, escancarando a sua crueldade: “Mwankeh, vamos falar a verdade. Tu bem sabes que o teu reinado foi construído com muito sangue. Rancor e sangue demais” (SILA, 2016, p.38), de fato, “fizeste chorar muita gente nesta terra, gente que mesmo querendo, não te vai poder perdoar. A tua redenção não vai ser tarefa fácil” (SILA, 2016, p.39).

Ele é uma figura que não permite o contraditório, por isso, todos os pilares da democracia estavam sob a sua vigilância, mandando calar todos os adversários políticos, segundo ele “a oposição cada dia mais atrevidas e agressivas”, por isso, tem que “fazer calar de uma vez por todas esses ingratos aldrabões que andam a berrar todos os dias nas rádios e na internet, a falar mal de mim e da nação, vocês não conseguem encarregar como deve ser” (SILA, 2016, p.34). Mwankeh temia o seu próprio “Poder Djapuf” cuja “garra” (estrutura) é fácil de deslocar, pois preocupação dele era estruturar o mecanismo de controle, “Plano de retaliação”, criar segurança para o seu dinheiro na Europa e os seus “rendimentos no país”.

Focalizando no nome dos cargos de conselheiros do Supremo Chefe, e o significado da tradução para o português que cada um deles carrega, percebe-se que a função de cada

conselheiro nos revela a tirania de Mwankeh, isto é, os conselheiros são: Nhengher-nhegher (conspiração), Yukur-yakar (cilada), Mukur-mukur (secretismo), Tafal-tafal, (trapaça), Meker-meker, (intriga), Kibir-kabar (anarquia) e Tchumul-tchamal (confusão/desordem) e Bagar-bagar (caos) – toda essa alegoria nos mobiliza para compreender a sátira do autor como denúncia às violências e ao autoritarismo que se instalam no poder político na Guiné-Bissau. Acreditamos que essa sátira é maximizada pela onomatopeia como recurso que impulsiona a expressividade do discurso da peça – ou seja, na língua guineense (“crioulo”) essas onomatopeias nos remetem às violências simbólicas reveladas na tradução. É possível compreender que os princípios éticos eram violados entre os personagens em prol de luta intestina e de conflitos de interesses entre os conselheiros que miram sobre o mesmo centro nevrálgico do poder, no qual “os vários conselheiros do *supremo chefe* entram então num – múltiplice e ambíguo – jogo de traição e deslealdade recíprocas, que desembocará na morte de supremo chefe e de todos os seus conselheiros, deixando o mistério” (BRUGIONI, 2019, p.198).

Compreende-se que a figura de Mwankeh é a ponta do iceberg a qual a crítica literária precisa dar um mergulho para compreender a sua densidade dentro desse mar de caos que transborda a outros rios. Apesar dele ter entrado no segundo ato e ter percorrido as quatro cenas e desaparecido, percebe que todas as formas de violências e controle foi instituído por ele. Acreditamos que a alegoria de “Poder Djapuf” (“poder frágil”) intitulado a esse segundo ato da peça, demonstra esse desmoronamento do poder de Mwankeh, que não tinha mais apoio de ninguém, nem dos Homens-Grandes (Kamala Djonko, Yewta Yawta e Djinna Hara).

Amambarka é apenas um personagem fora da curva que conseguiu captar *os modus operandi* do Supremo Chefe e tenta colocá-lo em prática subvertendo a ordem do poder como mecanismo de defesa. A respeito deste personagem, de acordo com a consideração de Sebastião Marques Cardoso: “Amambarka não é aquele personagem ruim por sua natureza, mas pelo processo histórico que o fez. A sua busca pelo poder, bem como a maneira como ele próprio traduz o medo em ser traído, mostra para nós sua condição compósita ou mestiça por imposição” (CARDOSO, 2015, p.237) -, no entanto, também reconhecemos que Amambarka é tão quanto cúmplice de todo processo. Ele era totalmente leal a Mwankeh, pois, até então, não tinha conspirado contra o poder do chefe. Parece-nos que ele se revoltou quando o Supremo Chefe o inutilizou e não o colocou mais nos holofotes da sociedade, por isso, se revolta quando a esposa Annura questiona seu poder e prestígio perante a sociedade:

Agora diz-me onde se encontra aquele Amambarka macho, Amambarka destemido, poderoso que tanto amigos como inimigos temiam? Onde foi parar a sua valentia, todo o teu prestígio? Já perguntaste a ti próprio por que estás agora sempre atolado 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? Quando os empresários estrangeiros querem falar com o Supremo Chefe, a quem se dirigem agora? Quando foi a última vez que recebeste prenda de valor? Já notaste que até os teus melhores amigos de ontem, aqueles a quem ajudaste a chegar onde estão, serviste sempre com lealdade e bravura, já não querem saber de tu? Olha para o teu carro, essa porcaria barulhenta... Sabes quem anda agora naquele carro que disseste que tinha sido comparado 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, responde à pergunta que te fiz há bocado: quem és tu hoje? (SILA, 2016, p.49-50).

O que se discute é que a atitude de Amambarka se configura como revide, não como a de uma vítima do processo, mas como parte de um sistema pelo qual ele trabalhou e depois foi humilhado e descartado. Apesar da sua perspicácia em compreender a engrenagem do sistema e tentar usá-la ao seu favor, o que ele considera “uma missão altamente sensível, que pode mexer com muitos interesses” (SILA, 2016, p.70) – conspirou e desestabilizou o poder de Mwankeh, mobilizou os conselheiros (cobrando-lhes favores do passado) ao seu favor e depois o Supremo Chefe foi morto. Segundo ele: “não tolero traição!”, por isso “Este dia de hoje pode vir a ser histórico. Cada um de vocês tem uma missão específica a cumprir. O sucesso de todos depende do sucesso de cada um. E também o sucesso de cada um de vós depende do sucesso de todos” (SILA, 2016, p.70). Esse jogo nos desvela a fragilidade e a cadeia do caos – ascensão, queda e revide para uma nova ascensão – para estabelecer o sistema democrático e o próprio percurso histórico da Guiné-Bissau enquanto nação abalada, pelos sucessivos golpes do estado desde o princípio da independência e constante assassinato (como o de Amílcar Cabral que foi vitimado em 1973, quase à véspera da independência).

Apesar do assassinato do Mwankeh, o adversário, Amambarka tem sido desafiado pelo projeto maior, o de ocupar o lugar do supremo chefe para ser o *Mais Alto Dignitário da Nação* – um espinhoso mistida – tentando articular e validar os procedimentos do ex-chefe, entre eles a procura de Homens-Grandes para validar o seu poder, uma tentativa frustrada que não teve apoio. O grupo de ancião não ficou feliz depois de Amambarka ter assassinado Mwankeh e alguns conselheiros, os Homens-Grandes reagem: “O cheiro a sangue ainda está muito forte. Foi demasiado sangue derramado nos últimos dias” e “As almas estão inquietas, Amambarka. Os espíritos estão revoltados. Há ódio a mais nos corações das pessoas”. Aliás, Amambarka ultrapassou todos os limites éticos estabelecidos para chegar ao poder mesmo e ele mesmo tem afirmado que “Sempre derramou sangue... naquela casa e em todo o lado nesta terra. Vocês sabem muito bem disso” (SILA, 2016, p.105-106). Amambarka é visto apenas como um usurpador e destruidor de toda esperança de uma nação e, a todo custo, ele tenta ocupar o poder

através da violência, portanto, devido essa sua força destrutiva, ele transita nas duas obras, por meio das quais ele é focalizado com grande holofote para que possa ser identificado e reconhecido pelos leitores, pois, como aponta Abdulai Sila, numa entrevista a Maria Fiolmena Umabano (2014, p.135): “Amambarka não representa o mal, ele é o mal em pessoa, e o fato de aparecer em todos os romances é porque ele existe no nosso cotidiano, ele está presente e precisa ser reconhecido, caricaturado e aniquilado”, uma vez que “Amambarka nunca morre”, como declara Sila em outra entrevista a Joaquim Eduardo Bessa Leite (2014, p.270). De fato, segundo Robson Dutra (2012, p. 208): Amambarka “assemelha-se a montanhas de lixo e de substâncias putrefatas que corroem o sentido de nação e pertencimento identitário que constituem os diversos níveis da cultura guineense”.

A sua vingança não cessa, ele tenta minar todos os poderes que não colaboram com a sua absurda ambição de chegar à presidência. Em *Dois Tiros e Uma Gargalhada*, Amambarka tenta assassinar os próprios anciãos Homens-Grandes que não aceitaram legitimar o poder dele, o considerando traidores, “maus, cínicos, malandros, parasitas ladrões da primeira classe”. Também segundo Amambarka, “O velhote [*Kamala Djonko*] sacaneou-me várias vezes, impediu-me ter o que mais desejo neste mundo. Agora que já descobri o segredo, ele deve desaparecer antes que encontre forma de me aldrabar de novo” (SILA, 2013, p.21). Entretanto, essa tentativa de matar Kamala Djonko foi fracassada pelos poderes sobrenaturais do próprio ancião.

Parece-nos que, apesar da derrota e do insucesso de Amambarka para chegar ao poder, o ciclo da tragédia anunciada – cinismo, usurpação e mortes – não cessam as violências e nem ocorre o estabelecimento da democracia, porque sempre existem outros tipos de Amambarka. Sempre existe um esforço de contornar ciclos de instabilidade e as violências estruturadas, por exemplo, a institucionalização de um mandato coletivo, como declara Kamala Djonko no ato da concessão do poder ao Dimmo, Woro e Kilin: “qualquer que seja o poder que venha a ser especificamente atribuído a cada um de vós, a verdade é que ele só pode ser exercido coletivamente” em que “todas as decisões têm que ser consensuais, logo previamente discutidas no seio dos três e comunicadas ao vosso líder (SILA, 2013, p.47). Lembrando que os três remetem aos três talibês d’*As Orações de Mansata* que pediram poder ao Kemeburema para sarar as feridas da nação. Porque não tinham tido envolvimento com a política, rendiam muita confiança de Kamala Djonko e Kemeburema para que pudessem minimizar o sofrimento da sociedade perante o caos. Essa iniciativa também foi fracassada por Kilin por ter-se juntado a Amambarka para conspirar o poder dos três, indiciado “por associação criminosa, por gestão danosa de bens públicos, por desvio de procedimentos, por corrupção, ativa e passiva, por

tentativa de alteração da ordem constitucional e, acima de tudo, por traição à pátria” (SILA, 2013, p.119). O nosso entendimento é que a proposta de instituir um mandato coletivo como promessa de unidade e luta, como símbolo nacional também foi fracassado, embora haja uma consciência positiva de evitar vingança por Dimmo e Woro ter perdoado Kilin por orquestrar golpe e atentado contra os companheiros.

A partir desse contexto, é possível perceber que existe na obra de Abdulai Sila uma projeção de esperança e possibilidade de uma transformação, portanto, o “impasse político pode servir de estímulo, e a esperança (ou promessa) de consolidação ou realização alimenta a paixão política e conseqüentemente, o sentimento nacional e o patriotismo” (AUGEL, 2007, p.313). Nessa perspectiva, o discurso literário de Sila atua no contradicuro de manutenção do poder contra aqueles “políticos profissionais” - que não sabem fazer outra coisa senão conspirar pelo poder, criar discórdia e intriga, instrumentalizar a violência e caos – que atuam numa “dinâmica que corresponde à dimensão política daquilo que se pode definir como estratégia golpista que se encontra na violência e na usurpação” (BRUGIONI, 2019, p.198) do poder. Contudo, a esperança que Sila projeta nas obras corresponde a um mecanismo de resistência contra a deterioração e a decadência da nação, e, conseqüentemente, a morte do corpo e da alma que se corrói progressivamente, numa velocidade rápida, os pilares da luta pela independência e da democracia no seu estado de debilidade.

4 *Kangalutas* e a difícil democracia: as mulheres em cena

Ao adentrarmos na categoria mulher, debatemos sua representatividade e suas lutas, por isso, a nossa perspectiva inscreve-se no pressuposto de Odete Semedo (2010) de *mandjuandadi* enquanto constructo social, a fim de compreender a dinâmica da mulher na sociedade guineense enquanto ser político e social. Segundo Semedo (2010, p.38), *mandjuandadi* constitui um fenômeno social e artístico de organização de mulheres com estruturas, na qual se expõem as suas lutas cotidianas, conseqüentemente, expressam as tensões familiares e sociais; trata-se de um espaço de sororidade e de encontro para desconstrução e construção de um modo de ser e estar na sociedade. A *mandjuandadi* presente nas relações sociais e cotidianas na Guiné-Bissau representa a estratégia de vida (meio de sobrevivência e subsistência, associativismo e produção de riqueza), o fazer literário (por meio das cantigas), através da qual desperta-se o sentimento de unidade e comunidade (especialmente entre as mulheres). Na verdade, a *mandjuandadi* é a forma social de *guinendadi* derivada de variadas experiências étnicas e filosofia de vida de cada

grupo de como enfrentar as vicissitudes cotidianas - a harmonia, as tensões e as contradições - existentes na própria relação social, cultural e econômica. A *mandjuandadi*, portanto, é um constructo da nação na perspectiva guineense, alicerçada pela cosmovisão étnicas e africanas de viver e se relacionar no mundo e se relacionar com o mundo – sabendo que no universo social e no das coisas sempre existe um sistema caótico e harmônico no qual os seres humanos devem aprender a viver com as circunstâncias.

Nesse sentido, analisamos *mandjuandadi* nas peças teatrais de Abdulai Sila como um centro de poderes difusos (flexibilidade de papéis, reconhecimento pela outra, a centralidade na família e maternidade, sustento dos filhos – considerado um gesto de poder), campo artístico, cultural e filosófico no qual as mulheres se revelam *mindjerndadi* como um campo de ação e fenômeno de resistência de mulher enquanto agente e anônima que também define o destino coletivo (por exemplo, a função de Katandeira) – um espaço que lhe abre o caminho para o seu empoderamento e redefinição do seu papel na estrutura social e no poder. Propomos a categoria *mindjerndadi*, apesar de pouco frisada nos estudos sobre mulher na Guiné-Bissau, como um fenômeno de representação social de ação da mulher em justaposição a *matchundadi* que revela empoderamento masculino – uma relação fluída e não dicotômica, subjacentes às culturas e o mecanismo de enfrentamento das dificuldades, ou seja, as duas categorias são complementares na medida que funcionam como estratégia para suas redefinições do papel enquanto agente no sistema social e cultural guineense. *Mandjuandadi* e *mindjerndadi* são compreendidas como fenômenos de resistências em que, a primeira, é entendida como um campo artístico onde se compartilha e apreende a filosofia de ser mulher e de como enfrentar as vicissitudes cotidianas, e *mindjerndadi* constitui manifestação e aplicação dos métodos apreendidos para transpor e contornar as dificuldades que lhe impede de avançar enquanto definidora do seu lugar.

A nossa compreensão é que *mindjerndadi*, como campo de ação e fenômeno de resistência que também orienta o destino coletivo na estrutura social e no poder, pode ser compreendida nas obras *As Orações de Mansata*, *Dois Tiros e Uma Gargalhada* e *Kangalutas*, nas quais é possível perceber atuação da mulher nas tomadas de decisões ao lado dos homens. Por exemplo, no segundo ato, d'*As Orações de Mansata*, compreende-se uma autonomia e influência direta da esposa de *supremo chefe*, Segunda Dama, na estrutura do poder, a sua condição insubmissa exige os direitos de viajar no avião presidencial como faz a Primeira Dama, estando Popnyate sob ameaça de exoneração por resistir à demanda da Segunda Dama. Portanto, essa postura da Segunda de impor ou exigir os seus direitos foi uma parte do conflito em que o grupo de conselheiros do Supremo Chefe começou a entrar em conflito, cada um esquivando-se de encarregar-se dos assuntos da Segunda Dama.

Ainda sobre a influência da mulher no poder, as discussões entre Amanbarka e a esposa, Annura, além da resistência doméstica sobre ameaça do marido em que “*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* (SILA, 2016, p.48); também questiona o fracasso do marido por este ter perdido o poder de conselheiro fiel do Mwankeh: “Aí está o que te disse há bocado. Esses agora é que estão a mandar... (*Volta-se para Amambarka*) Quanto vai durar essa humilhação? Até quando vais tolerar isso?” (SILA, 2016, p.50). A nossa compreensão é que Annura tem influenciado a postura de Amambarka para sair em defesa da sua honra contra a humilhação por ter sido usado pelo sistema e agora ter sido descartado. Da mesma forma, em *Dois Tiros e Uma Gargalhada*, também se compreende esse mecanismo de atuação quando Kilin, desviado do compromisso de mandato coletivo, passa a conspirar contra os colegas, foi apoiado pela Sonna e Flor, ambas ex-Kantandeiras, agora procuram mecanismo para ceder o poder ao Kilin, como troca, elas passam a assumir a função de “primeira-dama”.

O que argumentamos é que a presença das personagens femininas e os seus papéis nas obras de Abdulai Sila transgride a perspectiva paternalista – em que a condição e a atuação da mulher é definida pelo poder masculino. Sila cria personagens que defrontam os obstáculos impostos pela cultura que as retém submissas e dependentes. Para tanto, a estratégia do autor é representar na peça *Kangalutas* só as três personagens, Mariama, Mariam e Mbissilangani, os seus caracteres interventivos e as suas participações no percurso sociopolítico da Guiné-Bissau em que elas observam e definem o meio social e político a partir das suas perspectivas. O nome da personagem Mbissilangani que significa “Aquela que veio para triunfar” (SILA, 2018, p.42) nos sugere essa liberdade e poder de ação no espaço público onde elabora plano de “poder político”: “uma das chaves da porta que dá acesso ao poder, [...] a chave que vai desbloquear a porta que nos dará acesso ao poder é algo de mágico, imaterial, que ninguém pode ver nem tocar, mas com um efeito semelhante a ‘abre-te sésamo’” (SILA, 2016, p.53-54). Por meio dessas personagens, Sila cria uma nova lógica discursiva em que a mulher não é mais posicionada como coadjuvante, uma vez que ela compreendeu o sistema e o manipula ao seu favor. Percebe-se na trama que a mulher amplia o seu papel, corrói o muro da casa e se coloca no centro da esfera do poder para definir o futuro da nação: “Estamos perante uma batalha decisiva entre o justo e o injusto, o bem e o mal, o progresso e o obscurantismo... Portanto, neste momento é acima de tudo o futuro do país que está em jogo” (SILA, 2016, 83).

Na verdade, chama atenção a recuperação do sentido de *mandjuandadi* em que as mulheres se solidarizam para definir o seu papel na sociedade e durante toda narrativa elas analisam *modus operandi* e *vivendi* da sociedade, traçando as estratégias para romper a barreira,

a qual Mbissalangani considera que entre elas tem “interesses cruzados” (SILA, 2016, p.51). A unidade e sororidade entre elas se estabelecem como um pacto político e ético, baseado na empatia e no companheirismo como mecanismo de defesa e de enfrentamento, conseqüentemente, ocorre a neutralização de formas de opressão e de dominação masculina, uma vez que: “Tudo o que fizemos é em legítima defesa, é para proteger os nossos interesses legítimos. Não fazemos mal a ninguém. E depois, uma vez salvaguardados os nossos propósitos, fazemos tudo voltar à estaca zero (SILA,2016,71). A materialização da vivência solidária e a fortificação dos laços para atingirem os seus objetivos, conseguiram manipular as eleições a favor do partido que a Mbissalangani apoiava, através de “uma fraude massiva” que conseguiu alterar todos os planos das eleições” (SILA, 2016, p.82). O discurso de Abdulai Sila nos remete o aspecto contemporâneo da Guiné-Bissau na pós-independência em que as mulheres se apresentam no cenário político não mais como agente passiva, mas como operadores do sistema.

A visibilidade e o empoderamento da mulher são os núcleos nas obras do escritor, especialmente em *Kangalutas*, todavia, percebe-se a ruína de esperança e obscuridade em torno do projeto da nação, em nossa compreensão vista como distopia – já que o movimento das personagens femininas também nos revela um empoderamento negativo que não contribui para o avanço social ou democrático – uma esperança passiva de um futuro projetado que nunca chega. A malandragem se estrutura em todas as camadas e relações sociais, a institucionalização da democracia ainda constitui um desafio porque as próprias instituições democráticas têm sido fragilizadas, tendo como consequência a descrença e a desconfiança no sistema político e eleitoral. As mulheres, enquanto protagonistas que decidem o destino da nação, também articulam o mesmo *modus operandi* e as violências simbólicas – as violações das regras democráticas estabelecidas pela constituição – atuando na fraude de eleição a favor do seu partido e, segundo o argumento da Mbissilangani: “Nesse país que está heroicamente a renascer das cinzas, a competência, a dedicação e a dignidade finalmente passarão a contar” (SILA, 2018, p. 89). Compreende-se que as peças defendem duas teses no quesito da nação – progressão e regressão – as mulheres emancipadas como protagonistas que definem o destino social e político do país, por outro lado, a incerteza quanto a atuação dessas mulheres não contribuem para restauração de um ambiente democrático.

Nesse sentido, o escritor, ao dialogar com o público através das epígrafes que abrem as dez cenas da peça, nos revela uma tímida esperança ao questionar: “*Mas será que posso anunciar como eminente aquilo que tantos compatriotas ainda assumem tão longínquo?*” (SILA, 2018, p. 92). Acreditamos que esse questionamento foi respondido no decurso de

abertura de cada cena em que o autor responde de maneira (in)direta, na qual considera essa epopeia ou utopia de ressurreição da nação foi adulterada, conseqüentemente, a dessintonia no processo, ou seja, “*Quando ela encontrou este mundo pela primeira vez, fê-lo com toda a insolência. A marcar o acontecimento houve somente o cantar de um galo-djidiu desgraçado, confundindo conhecimento e sabedoria, acaso e destino*” (SILA, 2018, p.19). Esse descompasso é revelado no texto como “*uma aventura sem termos de referência*” em que a violação dos direitos humanos, sociais, políticos e econômicas se estruturam como um círculo vicioso em seguimento de violências simbólicas e desilusão “*nas revoltas ondas do mar ambicionamos procurar refúgio. Ondas que nada levam, tudo devolvem*” (SILA, 2018, p.19). Percebe-se que há um fluxo esperança em que “Toda a colheita é um estímulo à regeneração” (p. 60) e refluxo desilusão: “Um sonho numa noite prenhe de incertezas é prelúdio de uma nova epopeia” (p. 66), que desorienta o movimento retilíneo em direção a estabilidade do projeto da nação, desnorteada permanentemente pela disputa política e uso dos mecanismos fraudulentos correlatos às violências para chegar ao poder. As camadas e estratificações sociais representadas – Talibés, Kantandeiras, Mulheres e Elites Governantes – parece-nos não sejam mais capazes de devolver esse sonho anunciado durante a luta pela independência no país. Contudo, Abdulai Sila sempre projeta esperança como forma de resistência, como a utopia: “Um sonho numa noite prenhe de incertezas é prelúdio de uma nova epopeia. Presságio de uma desventura que funda, o sonho é o clamor da ressurreição que ecoa na outra margem” (SILA, 2018, p.66). Nesse sentido, a esperança nas peças se justifica como compromisso ético e político os quais levam a conscientização da gravidade da situação e atitude para transformá-la. Abdulai Sila engendra uma escrita profunda que desencadeia crítica do percurso da nação abalada pelas violências simbólicas, apesar disso, projeta a esperança como possibilidade de redesenhar o futuro como o lugar de redescobrimto e redefinição do sonho coletivo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da perspectiva pós-colonial e abordagem comparativa proposta por Elena Brugioni para investigar as Literaturas Africanas – suas articulações entre *representação e nação* como elementos centrais da reflexão pós-colonial – em que a *vigilância* e *autocrítica* se estruturam como mecanismo de *resistência* e de *intervenção*, foi fundamental para analisar as peças *As Orações de Mansata, Dois Tiros e Uma Gargalhada e Kangaluta*. Compreendemos que as peças se orientam pelo pressuposto Théâtre African, segundo Sélom Komlan Gbanou

(2019), compreendido como *confluência de gêneros*, como *un art de rencontres* entre o tradicional e o moderno, o sagrado e o profano, o social e o político, através dos quais o espaço cênico mimetizam o real e o imaginário, ou seja, no teatro africano os humanos e as divindades são exaltados como potencial estético e político. Partindo desse pressuposto, consideramos que as peças *As Orações de Mansata*, *Dois tiros* e *Uma Gargalhada e Kangalutas* se constituem na perspectiva teatral africana, na qual o mito sobre *orações de mansata*, como mote da peça, se organiza como mecanismo a forma simbólica de resistência colocando a tradição no centro da teatralização – murus, catandeiras e talibés.

Nesse sentido, acreditamos que o discurso literário de Abdulai Sila é orientado pela perspectiva política como mecanismo de denúncia, em que as peças articulam as questões sociais e políticas que se instauram no cenário pós-independência na Guiné-Bissau, no qual o vestígio do “passado-permanente” ainda assombra o destino da nação. A combinação entre *poder*, *desejo* e *violência* nas peças se estabelece numa relação paradigmática que revela angústia e incerteza sobre o destino da nação. Parece-nos que há uma teatralização da desilusão na medida em que as camadas e estratificações sociais tidas como esperança da nação se perderam pela ambição individual, o que nos revela que o sonho de luta armada e esperança coletiva foram fracassadas. Apesar disso, como em seus romances, Sila projeta a esperança como mecanismo de resistência e de regeneração em oposição à deterioração e à violência. Nesse sentido, a esperança se firma como compromisso ético e político em que a estética funciona como dispositivo de conscientização – a linguagem como instrumento para expressar a desilusão e a desintegração – através do choque do público consigo mesmo para perceber a perplexidade desse encontro estetizado no teatro, o qual provoca hesitação perante o sistema de desordem social e política, compreendido como “incapaz” de conviver segundo as ordens democráticas e o respeito aos direitos humanos.

REFERÊNCIAS

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

_____. **A nova literatura da Guiné-Bissau**. Bissau: INEP, 1998.

BRUGIONI, Elena. **Literaturas africanas comparadas**: paradigmas críticos e representações em contraponto. Editora da Unicamp, 2019.

CAN, Nazir. Os fantasmas da revolução em Crónica da Rua 513.2, de João Paulo Borges Coelho. **Via Atlântica**, n. 21, p. 201-205, 2012.

CARDOSO, Sebastião Marques. A esperança como revide ou o maravilhoso mundo da literatura de Abdulai Sila. **Via Atlântica**, n. 27, p. 233-249, 2015.

CORDEIRO, Ana Dias. Essa coisa de vender a esperança num mundo melhor é fundamental. Ípsilon, 2013. Disponível em: <“[Essa coisa de vender a esperança num mundo melhor é fundamental](#)” | Teatro | PÚBLICO (publico.pt)>. Acesso em 10/11/2021.

DUTRA, Robson. A Guiné-Bissau (en)cena. In: **Avanços em Literaturas e Culturas Africanas e Literatura e Cultura Galegas**. Santiago de Compostela; Faro: Através Editora, 2012.

FINNEGAN, Ruth. **Oral Tradition in African literature**. Oral Literature in Africa. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2012.

GBANOU, Komlan Sélom. **Dramaturgies et manifestations spectaculaires**. Problématiques du théâtre en Afrique. Horizons/Théâtre. Revue d'études théâtrales, n. 13, p. 10-34, 2019.

_____. **Un théâtre au confluent des genres: l'écriture dramatique de Senouvo Zinsou**. IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2002.

HAMILTON, Russel G. Prefácio: In: **As Orações de Mansata**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 2016.

LEITE, Joaquim Eduardo Bessa da Costa. **A literatura guineense: contribuição para a identidade da nação**. (Tese de Doutorado) Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra. 2014.

MONGA, Célestin. **Nilismo e negritude**, Martins Fontes Editora, São Paulo, 2010.

KANE, Cheikh Hamidou. **Aventure ambiguë**. 1961.

KOUROUMA, de Ahmadou. **Le soleil des indépendances**. Paris: Seuil, 1970.

PEPETELA. **Mayombe**. São Paulo: Ática, 1982

_____. **A geração da utopia**. São Paulo: LeYa, 2013.

PADILHA, Laura. Posfácio. In: **Dois Tiros e Uma Gargalhada**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 2013

SEMEDO, Odete Costa. **As Mandjuandadi** – cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2010.

SILA, Abdulai. **A Última Tragédia**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 1995.

_____. **Mistida (Trilogia)**. Praia – Mindelo: Centro Cultural Português, 2002.

_____. **As Orações de Mansata**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 2016.

_____. **Dois Tiros e Uma Gargalhada**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 2013.

_____. **Kangalutas**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Ethics and Politics in Tagore, Coetzee and Certain Scenes of Teaching. In: **An aesthetic education in the era of Globalization**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2012.

UMABANO, Maria Filomena Gomes Correia. **Tradição e modernidade em Abdulai Silá Mistida e o diálogo político-cultural**. 2014. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa. 2014.

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

YOUNG, J. C. Robert. **White mitologies:** Writing history, 43(1), 2012.