

## A tragédia em Abdulai Sila

---

### *Tragedy in Abdulai Sila*

Erica Cristina Bispo\*  
Centro Universitário Geraldo Di Biase - UGB

41

---

**RESUMO:** O objeto de estudo deste artigo são os romances do escritor guineense Abdulai Sila *A última tragédia* e *Eterna paixão*. Desde os títulos, essas obras chamam atenção para a presença do trágico que se manifesta não apenas em relação a um desventurado herói, mas se configura como metáfora da construção histórica da Guiné-Bissau. Num trajeto diegético, que tem início ainda no período colonial e chega à contemporaneidade, as narrativas de Sila fictionalizam tragédias de múltiplas dimensões.

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa guineense - Abdulai Sila. Abdulai Sila - *A última tragédia*. Abdulai Sila - *Eterna paixão*. Trágico - Tema literário.

**ABSTRACT:** This paper's object are the guinean writer Abdulai Sila's novels *A última tragédia* and *Eterna paixão*. From their titles on, these works draw attention to the tragedy's presence that manifests not only in relation to the unfortunate hero, but configure itself as a metaphor for Guinea-Bissau's historical construction. In a diegetic's route, that begins in the colonial period and reaches contemporaneity, Sila's narrative fictionalize tragedies of multiple dimensions.

**KEYWORDS:** Guinean Narrative - Abdulai Sila. Abdulai Sila - *A última tragédia*. Abdulai Sila - *Eterna paixão*. Literary Theme - Tragic.

---

\* Doutora em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A tragédia do pensamento africano tem a ver com a ausência de ideologia, dizia Amílcar Cabral.

Carlos Lopes

O engenheiro e ficcionista guineense Abdulai Sila apresenta uma obra em prosa composta por três romances, a saber: *A última tragédia* (1995), *Eterna paixão* (1994) e *Mistida* (1997); e duas peças de teatro: *As orações de Mansata* (2007) e *Dois tiros e uma gargalhada* (2013). Em cada uma dessas obras, o escritor se mostra comprometido com seu país, revelando aspectos sociais estranhos para o público exógeno, mas corriqueiros para o público autóctone. Nas palavras de Moema Augel, sua produção ficcional se apresenta como uma espécie de “espelho crítico da sociedade” (AUGEL, 1998, p. 19), ajudando a lançar luz sobre o inconsciente coletivo da população e prever tensões e conflitos que serão, em breve, desencadeados no país.

42

---

Tal compromisso social não é exclusividade de Sila. Depreendemos uma demanda significativa na produção literária guineense contemporânea, cuja publicação, nas duas últimas décadas do século XX, voltou seu olhar à situação do país, apontando para problemas, mazelas, improbidades administrativas, descompassos entre o discurso e a prática. Obras como *Não posso adiar a palavra* (1982); *Eco do pranto* (1992) e *Noites de insônia na terra adormecida* (1996), por exemplo, alegorizam, desde o título, situações trágicas depreendidas a partir da realidade social. Ou seja: “a produção literária contemporânea [da Guiné-Bissau] reflete, na sua variedade e de forma muito especial, os anseios e as preocupações da elite intelectual urbana, sobretudo na fase histórica atual do país” (AUGEL, 1998, p. 19).

*A última tragédia* (1995), *Eterna paixão* (1994) e *Mistida* (1997)<sup>1</sup>, de autoria de Abdulai Sila, não só trazem, nos títulos, pontos de contato com a semântica do infortúnio, como também ficcionalizam em seus enredos aspectos da realidade trágica da Guiné-Bissau.

Nosso objetivo principal é analisar as estratégias utilizadas por Abdulai Sila, autor da mencionada *Trilogia*, a fim de denunciar as diferentes faces do trágico que se revelam em cada romance, neste artigo nos debruçaremos apenas sobre os dois primeiros romances: *A última tragédia* e *Eterna paixão*. Nossa hipótese aponta para um movimento dialético, que ora disfarça e ora acentua a dor e o horror que compõem a situação trágica, ficcionalizada pelas narrativas, valendo-se, para tanto, de recursos específicos.

### **Memória e tragédia**

Sobre a presença do trágico nos romances, vale dizer que o primeiro livro, já no título, traz a palavra “tragédia”, repetida, também, em diferentes momentos da obra. Na maioria das incidências do uso do vocábulo, há a alusão à maldição enunciada acerca da protagonista Ndani, em cujo corpo habitava um mau espírito e cuja vida estava fadada a ser uma “sucessão de tragédias” (SILA, 2006, p. 41). Expressões e comentários como esses - “o presságio de uma tragédia que se avizinhava” (p. 27) ou “no desespero daquela noite trágica” (p. 148) - nos levam a constatar que a acepção do trágico neste primeiro romance é a do senso comum, ou seja, está intimamente associada a acontecimentos tenebrosos.

Há ainda outro dado relevante, sem o qual nossa fundamentação não se sustentará: a constatação da recorrente realidade trágica da própria história

---

<sup>1</sup> Os três romances foram publicados individualmente na Guiné-Bissau pela editora Ku Si Mon. Em 2002, as obras ganharam nova edição, sendo publicadas juntamente, sob o título *Mistida (Trilogia)*.

guineense. Tanto o período colonial quanto o nacional apresentam uma tragicidade peculiar. O país foi invadido e subjugado por um povo estranho que transformou a população autóctone em estrangeira em sua própria terra, tendo, até mesmo, o seu trânsito controlado e restringido. A independência livrou os guineenses do sistema de semiescravidão, mas não conseguiu diminuir as diferenças sociais; na verdade, pôs no poder representantes da elite nativa que oprime, até hoje, a maior parcela da população, mantendo-a em condições de pobreza, falta de saúde e carência de educação de qualidade.

Com base nos ensaios de Márcio Seligmann, podemos dizer que Abdulai é umsobrevivente das guerras na Guiné-Bissau e, por isso, consegue olhar para o passado traumático e ressignificá-lo, para, assim, renascer, já que, de acordo com o teórico brasileiro, narrar o trauma é uma forma de renascimento (SELIGMANN-SILVA, 2008)<sup>2</sup>. O trabalho exercido por Sila é o de “dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados” (SELIGMANN-SILVA, 2008), valendo-se, para tanto, da “linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas” (SELIGMANN-SILVA, 2008).

A tragédia, no senso comum, tem a ver tanto com o fato que gera terror e compaixão, quanto com aquilo que demonstra a falibilidade humana. Popularmente, uma tempestade forte (e seus efeitos) é trágica, porque gera medo e piedade. Um discurso político ou um midiático, construído a partir do fato, pode transformar o mesmo acontecimento em algo que está além da força humana: o homem não tem poder de controlar a chuva. O discurso político, por exemplo, pautar-se-á na imprevisibilidade da natureza, ainda que uma série de medidas possa ser tomada para minimizar as consequências. Se, por um lado, o que causa terror e compaixão é o efeito da chuva, esta também é o que prova a falibilidade humana. Ou seja, o trágico também é

---

<sup>2</sup> Alguns dos artigos de Márcio Seligmann-Silva por nós consultados estão disponíveis em revistas eletrônicas na internet. Por essa razão, a referência a essas citações se dará apenas pelo ano de publicação, sem paginação.

fruto dos discursos. Conforme é enunciado, desencadeia comoção ou uma crise existencial.

No sentido filosófico, Glenn Most define o trágico como sendo “uma categoriametafísica desenvolvida a fim de descrever a condição humana” (MOST, 2001, p. 24), de onde advém a noção de que a vida humana é trágica, na medida em que o sujeito não pode controlá-la inteiramente. Esse conceito lembra-nos Nietzsche, para quem a existência humana é trágica, uma vez que o homem está lançado à sorte, sem algo ou alguém que lhe dê alguma garantia. Nas palavras de Most, “a vida só pode parecer trágica quando, por um lado, nós ainda mantemos a expectativa de que o mundo deveria ter sentido, mas, por outro, não estamos mais certos de que há um deus que garante o seu sentido” (MOST, 2001, p. 35). Verificamos, portanto, que a falta de sentido ou algo que garanta um sentido caracteriza essa acepção de “tragédia”.

Fabrice Schurmann, na tese de Doutorado intitulada *O trágico do Estado pós-colonial*, fez um levantamento em periódicos contemporâneos para identificar o significado da palavra “trágico”. Quando aplicamos esse método aos noticiários *on-line* brasileiros, notamos que são consideradas “tragédias” a morte prematura e súbita de um jovem, um incêndio em área carente, acidentes de trânsito com vítimas fatais e outros acontecimentos semelhantes.

Para nomear a triste constatação de que o Rio de Janeiro apresenta um dos piores índices de educação do Brasil ou um alto número de natimortos, a palavra “tragédia” é adjetivada pela mídia: “tragédia educacional” ou “tragédia social”. Observamos ainda que “trágico”, o adjetivo correspondente à “tragédia”, apresenta, na mídia, a mesma lógica, ou seja, não há nenhum sentido adicionado.

Se considerarmos que os discursos são construções sociais que servem à sociedade falante, podemos concluir que, modernamente, no senso comum, temos uma nova acepção do vocábulo tragédia, que se distingue do conceito clássico, que associava o termo a um gênero do teatro grego, sendo, assim, enunciado pelo dicionário Houaiss: “ocorrência ou acontecimento funesto que desperta piedade ou horror; catástrofe, desgraça, infortúnio” (HOUAISS, 2001, p. 2746).

Abdulai Sila tece, literariamente, uma memória que é sua e, ao mesmo tempo, coletiva; focaliza dois momentos diferentes do país: a década de 1950 e a de 1980-1990<sup>3</sup>, respectivamente período colonial e do pós-independência.

De acordo com o professor Márcio Seligmann-Silva, “a memória do trauma é sempre uma busca de *compromisso* entre o trabalho e a memória individual e outro construído pela sociedade” (SELIGMANN-SILVA, 2008 - grifo do autor). O compromisso a que se refere esse autor talvez seja a razão que leva o escritor a produzir literatura, mesmo num espaço sem leitores.

Os dois momentos são escolhidos por Abdulai Sila por serem emblemáticos na história do país. A década de 1950 marcou o período final de implementação do que ficou conhecido como “pacificação”<sup>4</sup> - processo de tomada lusitana do território guineense, de modo a limitar o trânsito de nativos, garantir o pagamento de impostos e estabelecer postos de controle. Após a independência, o governo nacional não exerceu a democracia, nem defendeu a liberdade propalada nos anos de luta, gerando, assim, diferentes posturas: aqueles que se conformaram com as poucas mudanças, os que usufruíram do

---

<sup>3</sup> Nossa leitura aponta para o fato de que os enredos dos romances *Eterna paixão* e *Mistida* podem ser localizados temporalmente entre 1980 e 1998.

<sup>4</sup> Pacificação é o nome dado ao processo de estabelecimento da ordem pelos portugueses no território guineense, que perdurou de 1879 a 1959. Nos primeiros anos da década de 1950, os portugueses já tinham conseguido fixar postos de controle em quase toda a colônia. O processo, diferente do que aponta o nome, não contou com passividade, mas foi resultado de um grande massacre de muitas populações locais.

poder e os que se indignaram contra o estabelecido. Sila compõe este último grupo.

Sendo assim, na função de provocar a reflexão, ocupando uma posição entre oficcionista e o historiador, Sila escreve sobre “o que poderia ter acontecido” (ARISTÓTELES, 2003, p. 43), a partir da observação de uma série de histórias coletivas, ficcionalizadas por algumas poucas personagens exemplares e metonímicas, que representam parte da população guineense, mesmo que em diferentes aspectos ou fora do protagonismo.

### **Tragédia colonial**

O romance *A última tragédia* foi publicado em 1996, na Guiné-Bissau, mas foi escrito em 1986, quando, segundo o autor, não havia condições propícias para sua edição. A obra ficcionaliza o país de origem de Sila durante o período colonial, a partir de meados do século XX, quando se inicia na Guiné-Bissau a criação das escolas para os nativos, o desenvolvimento de movimentos associativos de cultura e desportos e a presença dos postos de controle.

A obra conta a história de três personagens: Ndani, o Régulo Bsum e o Professor. Ndani é uma adolescente de 13 anos, sobre quem paira uma maldição: sua vida seria, sempre, marcada por tragédias. O Régulo Bsum, líder de uma tabanca em Quinhamel, resolve promover resistência ao governo lusitano, se valendo, para tanto, de estratégias dos brancos. O Professor é um assimilado que se percebe num entrelugar identitário: ao se identificar com os negros, sofre as consequências por deixar o mundo dos brancos.

A ideologia que distinguia, nessa época, brancos e negros é um dos fatores instituintes do que designamos como “trágico colonial”, ou seja, a aceitação da condição desubalterno e inferior pelos colonizados. A tragédia imposta à colônia pela metrópole se torna, então, incontestável, na medida em que o

medo, as punições, a opressão impedem qualquer reação por parte dos habitantes locais.

Para garantir a manutenção do governo lusitano, os anos de colonização se caracterizaram por intenso uso da força, aliado este à difusão de uma ideologia autoritária.

Ficcionalmente, para reencenar na literatura a tragédia colonial, Sila se vale de dois mecanismos que analisaremos: os silêncios e a ironia.

Em *A última tragédia*, a dor traduzir-se-á por intermédio de silenciamentos; o principal exemplo disso está na violência sofrida pela protagonista. Ndani foi estuprada ao final do segundo capítulo do romance pelo senhor Leitão, proprietário da casa em que ela trabalhara como criada. O estupro da personagem é metonímia do próprio estupro colonial, cuja violência foi imensa em terras africanas.

O romance apresenta um narrador que não se revela inteiramente onisciente, apesar de narrar em 3ª pessoa. Mesmo conhecendo as histórias, ele escolhe a partir de qual personagem vai contar; para tanto, ele se vale do discurso indireto livre para relatar os pensamentos das personagens. Com isso, esse narrador de Sila se torna muito humano e se assemelha a um ideal explicitado por Wayne Booth: “O processo mais semelhante ao processo da vida é o da observação dos acontecimentos através duma mente humana convincente e não duma mente divina desligada da condição humana” (1980, p. 63).

Ao descrever o que acontece a partir de uma determinada personagem, realiza uma construção de cena bastante curiosa. O primeiro passo para silenciar a dor da agressão sofrida pela protagonista é tirá-la do protagonismo; o narrador escolhe, então, mudar o ponto de vista, passando este a ser o de Dona Linda, que não estava em casa no momento e, por isso, obviamente, não participara da violência. Esse tipo de artifício narracional é

explicado por Wayne Booth: “o ‘autor implícito’ escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos” (1980, p. 92).

Com a narrativa centrada em Dona Linda e em sua “missão salvadora”, Ndani sai da cena central e torna-se, neste momento, um apêndice da patroa, bem como do senhor Leitão:

As exigências da missão e os sucessos contínuos da sua acção afastavam-na cada dia mais do seu lar. As suas preocupações pelas almas a salvar levaram-na a esquecer um vício antigo do marido: violar criadas.

Lembrou-se disso um dia à tarde, quando regressou à casa antes da hora habitual e ouviu gemidos no quarto da criada. Não foi necessário entrar no quarto, soube logo o que tinha acontecido. O que não soube foi o que dizer ao marido, que naquele preciso momento abandonava o quarto da criada com o rosto a sangrar de arranhões, a camisa aberta, as calças desabotoadas, os pés descalços...

Dona Linda ficou parada no meio da sala como uma estátua. Estava com as faces todas molhadas de lágrimas, que rolavam abundantes e apressadas até a extremidade do queixo, despenhando-se depois sobre a papelada que ela mantinha apertada sobre o peito, como se pretendesse tapar uma ferida profunda na zona do coração... (SILA, 2006, p. 66)

Antes da violação da criada, o narrador estava tratando das homenagens recebidas por dona Linda e de suas modernas ideias de oferecer educação aos nativos; fora esse o assunto que transferira o protagonismo da criada para a patroa.

Ao tornar Dona Linda o centro da cena, o narrado não é o estupro em si, mas, sim, a sensação da patroa portuguesa diante do ocorrido. Enquanto Ndani é referida apenas como “criada”, dona do quarto de onde vinham os gritos e de onde saiu o senhor Leitão, Dona Linda teve seus sentimentos minuciosamente descritos e sua dor compartilhada com o leitor. A criada fora vítima de um estupro físico, que foi subentendido pelo leitor, mas não foi descrito pelo narrador; já a patroa fora vítima de um estupro emocional; ela,

sim, tinha “as faces molhadas de lágrimas” e “uma ferida profunda na zona do coração”...

Ndani foi limitada a um ofício da casa; na verdade, ela só fora vítima, porque estava no exercício da função de criada. Pouco sabemos da reação da moça; ela se tornou coadjuvante da narrativa e objeto de posse de outras personagens. O leitor sabe que ela gemeu, porque Dona Linda ouviu seus gemidos; sabe também que ela reagiu, machucando o rosto do patrão, porque este estava a sangrar de arranhões. O narrador se vale de uma construção extremamente emblemática para representar um momento em que a protagonista do romance sofre uma das grandes tragédias de sua história. Ao saber-se objeto de posse de outra pessoa com quem não mantinha nenhuma relação sentimental, Ndani não é “sujeito” oracional nem mesmo das frases que continham os gemidos e os arranhões, frutos de suas ações.

De acordo com o contexto histórico colonial, o Senhor Leitão exercia seu “direito” de patrão e proprietário da negra que servia à sua família; textualmente, esse comportamento é ressaltado pela escolha da palavra “vício”, usada para se referir à atitude por ele tomada. Ele violentou Ndani e, certamente, também fizera o mesmo com outras criadas, anteriormente. Seu ato é justificado pela reação da esposa que se afastava “cada dia mais do seu lar”. Além disso, o patrão também era a razão para a saída de dona Linda. No início da cena, ela estava em busca de uma melhor colocação política para o marido. A voz narradora se faz irônica, quando comenta que a “ferida profunda na zona do coração” não tinha abalado as intenções de dona Linda em tornar o marido um administrador:

Qual devia ser, naquelas circunstâncias tão dramáticas, a decisão certa a tomar? Qual devia ser, naquele momento concreto, a atitude mais correcta de uma mulher cuja tarefa fundamental era salvar almas perdidas e levá-las ao rumo certo? Qual devia ser a posição de uma mulher católica e civilizada, cujo marido cometia sistematicamente actos indecentes, crimes repugnantes, pecados imperdoáveis?

Devia perdoá-lo?

Devia condená-lo?

Devia comprometer a sua promoção a Administrador? (SILA, 2006, p. 66)

Fazendo uso do discurso indireto livre, o narrador deixa transparecerem as inquietações de Dona Linda. A personagem, caracterizada como uma católica devota, vê-se dividida diante da atitude a tomar. Sua posição social e influência eclesiástica a levam a refletir e são consideradas para sua decisão final. Fica claro que ela condena o comportamento do marido, entretanto, isso não a motiva a buscar o divórcio.

O questionamento que fecha o capítulo 2 soa irônico ao leitor do século XXI, pois faz perceber o interesse econômico que não só guiara a escolha de dona Linda, mas também o processo colonial em África.

Além de silenciar os momentos das maiores dores, Sila ironiza as imposições coloniais locais. A ironia é a figura de retórica utilizada para dizer algo por meio de seu contrário ou, nas palavras de Linda Hutcheon, “a identidade semântica básica da ironia se constitui principalmente em termos de diferença” (HUTCHEON, 2000, p. 99).

Para Linda Hutcheon, “a ironia é uma estratégia discursiva que não pode ser compreendida separadamente de sua corporificação em contexto” (HUTCHEON, 2000, p. 135). A mencionada teórica ainda completa: “a ironia envolve as particularidades de tempo e espaço, de situação social imediata e de cultura geral” (p. 135). Sendo assim, para que o efeito pretendido pelo autor (ou ironista, no dizer de Hutcheon) seja obtido, o receptor (ou interpretador) precisa, dentre outras coisas, estar ciente das condições comunicativas, como tempo, espaço, assunto, situação sócio-político-econômica. Diante disso, concordamos com a estudiosa canadense nesse questionamento: “existe algum modo para um ironista garantir a compreensão

- isto é, prevenir a má compreensão - da ironia intencional?” (HUTCHEON, 2000, p. 214).

A narrativa de Sila aborda, ironicamente, alguns dos fatos históricos caros aos colonizadores. As motivações coloniais, a vocação lusitana para a salvação dos povos e a assimilação dos negros africanos, por exemplo, são temas que funcionam como pano de fundo da trama e que são tratados de modo especial pelo narrador.

Nossa compreensão é a de que nem sempre as ironias de Sila são percebidas pelo leitor exógeno; afinal,

não importa quão familiar cada um desses possa ser em seu papel, sua existência como um “marcador” bem sucedido dependerá sempre de uma comunidade discursiva para reconhecê-lo, em primeiro lugar, e, então, para ativar uma interpretação irônica num contexto particular compartilhado: nada é um sinal irônico em si e por si só. (HUTCHEON, 2000, p. 227)

Escolhemos para este momento o epílogo do romance, uma vez que este tem como alvo de ironia a própria história colonial. Esta parte foi acrescentada à narrativa, em 1994. A intenção inicial do autor fora esclarecer alguns pontos do narrado. Entretanto, o que temos ao fim de *A última tragédia* soa-nos muito mais como um desabafo do que como uma explicação. Há nele o questionamento da versão oficial da história, que, nesse epílogo, ganha diversas versões. Este começa assim: “há coisas que de facto só acontecem uma vez. Há outras que nem esse acontecer merecem” (SILA, 2006, p. 185). As frases de abertura nos remontam aos finais trágicos das três personagens centrais: Ndani morre afogada; o Professor é degredado para São Tomé e Príncipe; o Régulo morre de desgosto, não tendo transmitido o plano para expulsar os portugueses. Histórias tão trágicas como essas não merecem acontecer, mas acontecem. Segundo Seligmann-Silva, “não contar perpetua a tirania do que passou” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 9); assim, é melhor repeti-

las para que as ações tirânicas possam ser denunciadas e não voltem, outras vezes, a ser praticadas.

Usando um discurso metalinguístico, o narrador discute o seu próprio fazer literário, comparando-o à contação de uma *passada*<sup>5</sup>, que, na Guiné-Bissau, também pode significar um fato ocorrido, ou uma “fofoca”. Assim, justifica-se a própria escrita romanesca que não só rememora a história do país, mas também estas histórias individuais, vivenciadas pelas personagens representativas do povo guineense.

Por exemplo, em Bissau, dizem que não foi na casa de Dona Maria Deolinda que a Ndani esteve, foi numa outra casa, porque aquela nunca existiu; dizem ainda que o Antoninho nunca teve aquelas relações com Dona Lili, que é só calúnia, porque Dona Lili é mulher de respeito (SILA, 2006, p. 186).

O narrador põe em questão a própria narrativa, quando contrapõe o narrado ao que ouve dizer acerca das referidas personagens. Não há provas da existência de Ndani, dona Linda ou senhor Leitão; contudo, é fato que houve várias moças que saíram do interior do país em direção a Bissau para se empregarem como criadas na casa de senhoras portuguesas.

53

A crítica principal pretendida pelo epílogo é a seguinte: “há até pessoas que andam todo o tempo a fazer masturbação intelectual, a dizer que o colonialismo nunca existiu” (SILA, 2006, p. 186). Temos aqui uma frase de intensa força irônica. Segundo Linda Hutcheon, “a ironia possui uma aresta avaliadora e consegue provocar respostas emocionais dos que a ‘pegam’ e dos que não a pegam, assim como dos seus alvos e daqueles que algumas pessoas chamam de suas ‘vítimas’” (HUTCHEON, 2000, p. 16).

---

<sup>5</sup> Em crioulo guineense, significa conto, notícia, acontecimento, conversa, anedota; também há o significado “contar uma história com um pouco de sal”. No dicionário *Kriol Ten*, Teresa Montenegro define “passada” - que também é grafada “pasada” - assim: “acontecimento, caso, episódio, passagem” (MONTENEGRO, 2002, p. 163).

A ideia de que o colonialismo nunca ocorrera soa ilógica. Quando o narrador levanta a hipótese de que o colonialismo nunca existira, percebemos uma construção provocadora e irônica, a partir da qual o leitor mais atento depreende a mensagem oculta nas entrelinhas do texto.

A estrutura “há quem diga” e outras semanticamente equivalentes dão o tom irônico, pois não é o narrador quem diz, há um enunciador indeterminado. Nem tudo o que está sendo questionado é de fato a negação do que se quer dizer, mas também nada do que está sendo exposto compõe o que o narrador quer dizer. Temos, então, uma série de construções “desarranjadas” que dizem e desdizem, ao mesmo tempo, as propostas do romance. Lembramos que a ironia diz sempre pelo contrário do que quer dizer. Portanto, evidenciamos, aí, a denúncia irônica e crítica da existência do colonialismo.

Alguns poucos leitores se darão conta de que, de fato, há quem diga que “ocolonialismo nunca existiu”. René Pelissier, por exemplo, estudou o processo de ocupação das três colônias continentais portuguesas: Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e concluiu que “falar de ‘cinco séculos de colonização’ seria uma burla!” (PELISSIER, 2010)<sup>6</sup>. Segundo o historiador, a colonização portuguesa em África só ocorreu, de fato, nos séculos XIX e XX; até a metade do século XIX, apenas algumas poucas cidades eram ocupadas por portugueses. O percurso palmilhado por Pelissier consistiu em verificar a história militar da conquista. Por meio dessa investigação, ele constatou que houve 180 operações militares, a partir de 1845, em Angola; e outras 150, em Moçambique: “Fiz, assim, o conjunto das três colônias continentais que nunca tiveram cinco séculos de colonização, que existiu unicamente em Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, e Goa e territórios adjacentes” (PELISSIER, 2010).

Entendemos ser necessário fazer uma diferenciação entre colonização e ocupação. Intuímos que o que Pelissier chamou de colonização é o que

---

<sup>6</sup> O texto consultado está disponível em: <<http://expresso.sapo.pt/rene-pelissier--falar-de-cinco-seculos-de-colonizacao-portuguesa-e-uma-burla=f597300>>. Acesso em: 13 jan. 2013.

consideramos ser ocupação; os portugueses, de um modo geral, não construíram, em grande parte, cidades ou impuseram regras de conduta nos territórios africanos continentais até meados do século XIX; entretanto, desses mesmos territórios extraíram riquezas e levaram pessoas para trabalho escravo no Brasil, São Tomé e Príncipe ou para as ilhas de Cabo Verde. Nossa percepção é a de que houve cinco séculos de perseguição, tortura, trabalho forçado, escravidão e imposição cultural. Essas ações nos levam a crer que houve colonização, antes de haver ocupação.

O epílogo não discute apenas a existência ou não da colonização, mas também a sua permanência, mesmo após a independência: “se aquelas tragédias e matanças e torturas e misérias e corrupções e poderes de abuso que foram contados é que caracterizaram aquilo que se chama de colonialismo, então o colonialismo não acabou” (SILA, 2006, p. 186).

O uso de tantas conjunções aditivas expressa a soma total de tragédias. O narrador aponta também para a presença de um “neocolonialismo”, de acordo com o qual há novas colônias para novas metrópoles; essa relação se estabelece pelo viés econômico, por intermédio de um novo pacto colonial, de modo que os países pobres não conseguem nunca deixar a pobreza. Essa é uma face do trágico colonial que deixa o seu legado, mesmo após as independências dos países africanos, como a Guiné-Bissau.

### **Tragédia pós-colonial**

A noção de perduração do sistema colonial mesmo após a independência aponta para os dois romances seguintes de Abdulai, ambos têm como cenário a Guiné-Bissau independente e seus primeiros anos de descompassos entre o discurso político das lutas pela independência e as práticas políticas. A isso chamamos tragédia pós-colonial.

O romance *Eterna paixão* foi o segundo romance escrito por Abdulai Sila, entretanto, o ficcionista escolheu-o para ser “a primeira tentativa séria de publicar prosa na Guiné-Bissau” (LOPES, apud SILVA, 2002, p. 178). Tendo sido produzido e editado em 1994, sua escrita e seu enredo estão intimamente ligados ao contexto histórico do país à época. A escolha em lançar esta obra antes de *A última tragédia* ou mesmo de *Sol e suor*<sup>7</sup> se deve às condições políticas ligadas à liberdade de expressão e censura. Em entrevista à Fernanda Cavacas, publicada na abertura da edição cabo-verdiana de *Mistida (Trilogia)*, Abdulai Sila define 1993 como o ano em que “houve liberdade de expressão” e que “*Eterna paixão* reflectia de certa forma aquela vivência do momento” (SILA, 2002, p. 9).

O enredo versa sobre o afro-americano Daniel Baldwin, um jovem estudante de Agronomia, que conheceu, na universidade, uma África diferente daquela de que outrora ouvira falar; esta nova África era a terra para onde “a gente pode regressar” (SILA, 2002, p. 204). Em contato com escritos sobre essa nova África, Daniel produziu a monografia que venceu o concurso “As Vias para o Desenvolvimento”. Na ocasião da premiação e nos eventos que se seguiram, conheceu e se apaixonou pela africana Ruth, estudante com quem viria a se casar e a se mudar para a África.

*Eterna paixão* apresenta uma escrita urgente, que não revela o mesmo esforço estéticopresente em *A última tragédia* e em *Mistida*. A obra foi redigida e publicada, tendo em vista a necessidade premente de denunciar e conscientizar. Mesmo havendo esse caráter de urgência no discurso de *Eterna paixão*, o romance realiza um trabalho ficcional, através do qual a tragicidade da perda das utopias libertárias é problematizada no nível do narrado.

---

<sup>7</sup> *Sol e suor* é uma das obras não publicadas por Abdulai Sila, por opção. O título faz alusão às primeiras duas palavras do Hino Nacional da Guiné-Bissau, cuja letra é de autoria de Amílcar Cabral. A obra é aludida no final do romance *Mistida*.

A começar pelos pontos de contato entre *A última tragédia* e *Eterna paixão*, este último romance dialoga com histórias, poemas, discursos políticos e a história guineense do período pré e pós-libertação. Entendemos que, como declarou Julia Kristeva, todo texto é uma retomada de outros textos (KRISTEVA, 2012, p. 109). Ou seja, o autor produz a partir do que leu; igualmente, o leitor compreende com base em sua bagagem de leitura. No caso de *Eterna paixão*, nossa percepção é a de que ler essa obra sem nenhum ou pouco conhecimento prévio da história da Guiné-Bissau pode gerar estranhamento ou incompreensão. Nossa reação, à época do primeiro contato com o livro, foi de um certo repúdio. Após ouvirmos o autor acerca de sua experiência como produtor de literatura na Guiné-Bissau, por ocasião do lançamento da edição brasileira de *A última tragédia*, em 2006, é que conseguimos lançar um novo olhar sobre *Eterna paixão*. Assim, “o mesmo texto lido, em épocas diferentes, [tornou-se] outro” (PAULINO, 1998, p. 57).

Essa possibilidade de inferências de diversas leituras não é uma exclusividade desses romances de Abdulai Sila; é inerente a qualquer obra literária:

toda literatura é necessariamente intertextual, pois, ao ler, estabelecemos associações desse texto do momento com outros já lidos. Essa associação é livre e independente da intenção do autor. Os textos, por isso, são lidos de diversas maneiras, num processo de produção de sentido que depende do repertório textual de cada leitor, em seu momento de leitura (PAULINO, 1998, p. 54).

A produção de sentido criada pelas diversas leituras chama-se, para Roland Barthes, “Babel feliz”, uma vez que para ele “a confusão de línguas não é mais punição” (BARTHES, 1987, p. 8). De acordo com o teórico francês, é pela multiplicidade de interpretações e inferências que se produz o prazer do texto. Nesse jogo de fruição, ao escritor cabe a tarefa de promover o espaço da linguagem, já que “não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo” (BARTHES, 1987, p. 9), declara Barthes. Seguindo a lógica explicitada por ele, a discussão que empreenderemos baseia-se nas chaves de leitura que tornaram prazeroso,

para nós, o texto de *Eterna paixão*. Os diálogos que temos travado a partir da leitura do romance advêm da história e da literatura guineenses, além do conhecimento dos discursos políticos de Amílcar Cabral. No que tange ao eixo principal deste artigo - a presença do trágico em Abdulai Sila -, inferimos que alguns ecos dos discursos dos tempos da luta libertária ainda ressoam em *Eterna paixão*, embora se esbatam no vazio de uma época distópica, na qual os antigos sonhos perdem os sentidos éticos.

*Eterna paixão* veicula o que “precisava ser dito”<sup>8</sup> (SILA, 2002, p. 9); por isso, cremos que este romance, além de promover uma experiência estética, também cumpre uma função ideológica, trazendo o pensamento político de Amílcar Cabral que serviu de “arma” e “teoria” da libertação não só na Guiné-Bissau, mas também nas demais antigas colônias portuguesas em África.

O primeiro movimento intertextual presente em *Eterna paixão* percebido pelo leitor da obra de Abdulai Sila ocorre com o romance *A última tragédia*.

Acreditamos que *Eterna paixão* estabelece uma relação especular com *A última tragédia*, havendo espelhamentos em diferentes partes das representações romanescas. A começar pelo nome dos protagonistas: Daniel e Maria Daniela, cujos significados têm origem hebraica e significam “Deus é o meu juiz” ou “Deus é minha justiça”. É curioso pensar que tal sentido destoa da sucessão de tragédias que marcam a vida de Ndani, excetuando-se a hipótese de que Deus a tenha julgado e a condenado a um destino trágico. As tragédias também seguem Daniel, mesmo que o Destino tenha lhe oferecido um final feliz.

---

<sup>8</sup> Em entrevista à Fernanda Cavacas, Abdulai Sila fala sobre a escrita de *Eterna paixão* e declara que, à época, sentia “uma vontade de dizer certas coisas...” (SILA, 2002, p. 9), que são as denúncias que depõem contra o governo, no que diz respeito à má administração, ao mau uso do dinheiro público, aos favorecimentos.

Em ambos os enredos, o protagonista muda-se para outra cidade: Ndani sai de Biombopara Bissau, e Daniel deixa Atlanta em direção à capital de um país africano não nomeado. Considerando que o país em que se passa *Eterna paixão* é Guiné-Bissau, os protagonistas vivem, em épocas diferentes, no mesmo espaço. Seus deslocamentos têm direções opostas, uma vez que Ndani segue da periferia para a capital, enquanto Daniel parte de um grande centro urbano mundial (Estados Unidos) para um país periférico (a Guiné-Bissau); nesse caso, o espelhamento se mostra invertido, na medida em que opera por movimentos contrários.

Daniel e Daniela também trazem consigo marcas do passado que os impulsionam para seus deslocamentos. Daniela sai de Biombo por causa da maldição anunciada pelo *djambakus*. Daniel vagueia pelos Estados Unidos, antes de seguir para África, devido ao assassinato de seu pai, vítima do racismo da Ku-klux-klan; tal morte desencadeou a destruição de sua família: a mãe enlouqueceu, Daniel e a irmã foram para o orfanato e, mais tarde, a menina suicidou-se por não suportar conviver com a memória do estupro sofrido.

Os momentos de harmonia para as duas personagens ocorrem quando seguem para o interior do país. Para Ndani, Catió, terra natal do autor do romance, cidade na qual ela cria seus filhos, é um lugar de paz, onde alcança bons relacionamentos com os demais moradores e vive sem ter diante de si a maldição anunciada. Para Daniel, Woyowayan é esse local utopicamente desejado, é a cidade imaginária, cujo nome foi inspirado em Woyowayan-Ko, lugarejo situado na atual Guiné-Conacri, que se tornou famoso por ser considerado um marco da resistência negra frente à dominação branca (AUGEL, 1998, p. 339).

Nos dois romances, *A última tragédia* e *Eterna paixão*, a relação patroa-empregada seconfigura difícil, autoritária e desrespeitosa. Mbubi, por exemplo, tivera o mérito de “agradar ambas as gerações dessa classe: a

colonial e a nacional” (SILA, 2002, p. 183), porque a vida dela não contou com grandes modificações.

Na relação entre Dona Linda e Ndani, houve a tentativa de extirpar tudo o que lembrasse a origem africana e fosse passível de eliminação: o nome, as roupas, o penteado, a fé...

Entre Ruth e Mbubi, a criada, a relação se mostra tensa desde as primeiras referências desta àquela. Ainda nas primeiras páginas, o narrador registra a palavra “Senhora”, com letra maiúscula, para aludir a Ruth: “desde que a mãe da Senhora” (SILA, 2002, p. 183); “a Senhora se casara com ele” (p. 185); “fotos que a Senhora trazia” (p. 185). A marcação gráfica pelo uso da inicial maiúscula por si só já assinala a diferenciação e a deferência à patroa; quando posta em oposição ao trato com Daniel, temos delineada a posição superior de Ruth em relação ao marido, referido como “senhor” ou, simplesmente, “Dan”, e à própria Mbubi.

O romance narra uma cena de conflito, pois a palavra empenhada pela patroa fora alterada. Mbubi houvera acordado com Ruth uma folga no sábado para participar de uma cerimônia em sua aldeia, entretanto a senhora negara o combinado, “recusando-se a deixá-la ir à sua tabanca de origem” (SILA, 2002, p. 195).

O descumprimento da palavra não é algo simples no romance. Colocam-se diante do leitor duas cosmovisões diferentes. Para Ruth, mudar de ideia era um direito seu, bem como não liberar Mbubi, uma vez que as circunstâncias para ela se alteraram e, agora, ela receberia visitas. Isso não se coaduna, no entanto, com a visão de Mbubi, para quem, como diz um adágio malês, “aquele que corrompe sua palavra, corrompe a si próprio” (HAMPATÉ-BÂ, 1982, p. 187). Mbubi não apenas metaforiza a África tradicional, mas também reflete uma atitude comum na Guiné-Bissau até os dias de hoje: a permanência de tradições na vida cotidiana. A palavra falada assumia, assim,

para a empregada um valor documental. Amadou Hampaté-Bâ esclarece que “na África tradicional, aquele que falta à palavra mata sua pessoa civil, religiosa e oculta. Ele se separa de si mesmo e da sociedade. Seria preferível que morresse, tanto para si próprio como para os seus” (1982, p. 186-187).

Desse modo, sob a perspectiva de Mbubi, a palavra dada não poderia ser mudada. Se Ruth descumpre o combinado, ela se torna uma pessoa indigna e não confiável.

Outra atitude de descaso para com a tradição pode passar despercebida para o leitor exógeno: a de Ruth não responder à saudação de Mbubi.

– Boa tarde, senhora Ruth - saudou Mbubi à sua patroa, ao mesmo tempo que se detinha, libertando a passagem.

– Pensei que já não te ia encontrar em casa, Mbubi - disse a patroa, sem se preocupar em retribuir a saudação (SILA, 2002, p. 193).

Ao leitor ocidental, o registro do narrador acerca da ausência da saudação pode soar como má educação. Entretanto, na Guiné-Bissau, saudar os passantes, além de demonstrar respeito e compor uma recorrente prática social, inclui uma série de perguntas sobre as pessoas da família e suas rotinas de trabalho. Ou seja, não responder não é apenas um ato de falta de educação; é um comportamento que distingue Ruth do restante de seu povo. Suas atitudes em relação à empregada são o indício de que ela não faz mais parte daquela comunidade.

Ao fim da cena, a memória de Mbubi revela que a reação da patroa se somava a outros episódios semelhantes. Deixando a casa, sem saber se a ela retornaria ou não, o narrador relata: “As recordações de situações idênticas no passado, os factos que havia já algum tempo a inquietavam e tornavam as lides com aquela mulher um autêntico pesadelo, também tinham ajudado a fazer crescer aquela dúvida” (SILA, 2002, p. 195).

Mbubi qualifica a convivência com a patroa como “autêntico pesadelo”. Ruth é, para Mbubi, a personificação da maldade. Retomando a metáfora do país presente no romance, podemos inferir que o que está expresso na obra não é apenas um desentendimento entre patroa e empregada, mas temos uma representação ficcional da traição ao nativo por parte daqueles que assumiram o poder e se distanciaram do seu povo, não se identificando mais com ele.

O leitor conhecedor da obra de Amílcar Cabral associa a atitude de Ruth e de outras personagens de *Eterna paixão* ao alerta trágico enunciado pelo líder político em Havana, em 1966, por ocasião da 1ª Conferência de Solidariedade dos Povos da África, da Ásia e da América Latina, em seu discurso “A arma da teoria”. A principal tese desenvolvida por Cabral versa sobre o suicídio da pequena burguesia nacional, a fim de que esta assumisse um papel de liderança na construção de um novo tempo e de um Homem novo. Caso a burguesia se negasse a assumir as responsabilidades a ela dirigidas, a consequência seria a “traição dos objetivos da libertação nacional” (CABRAL, 2008, p. 200), desencadeando, assim, uma situação neocolonial, na qual seriam mudados os dirigentes, mas persistiria outra espécie de colonização. Este é o cenário metaforizado em Ruth.

Notamos que tanto Dona Linda quanto Ruth, mesmo tendo origens bastante diferentes, têm atitudes semelhantes. Isso aponta para a grande denúncia feita em *Eterna paixão*: os tempos da pós-independência obscureceram o discurso de igualdade que ecoava durante a luta de libertação. O trágico ficcionalizado por esta obra é a distopia que se instala, é a perda dos antigos sonhos libertários, é a percepção do grande abismo que se cava entre a teoria e a prática.

O último ponto de contato que queremos destacar entre *A última tragédia* e *Eterna paixão* é a punição. O Professor foi preso e degredado, sob a acusação de assassinar o Administrador, sem tê-lo feito. Condenado injustamente e sem

juízo, Daniel também foi detido. A culpa de ambos é semelhante: agredir uma autoridade. O Professor desferiu golpes no Administrador; já Daniel agrediu David, amante de Ruth e funcionário do governo<sup>9</sup>. O Professor e Daniel sofrem com as condições subumanas das instalações carcerárias, com os métodos criminosos de tortura e com a manipulação da justiça.

Como em *A última tragédia*, o sofrimento, em *Eterna paixão*, é acentuado e disfarçado, simultaneamente, por meio dos silêncios. A narração acerca da prisão de Daniel é bastante reticente. Graficamente, há apenas um espaço entre a cena em que o protagonista agride David e o momento em que ele acorda na prisão. Não fica claro como ele chegou ali e o que, de fato, aconteceu, embora o narrador dê voz aos pensamentos da personagem:

Mais doloroso que o recordar das cenas de violência a que fora submetido, o impacto que as mãos calosas e os cacetes compridos provocavam no seu corpo; mais doloroso que o sentimento de injustiça, a mágoa da humilhação na alma (SILA, 2002, p. 269).

A violência nos tempos do pós-independência é velada e limitada a quatro paredes; é bem diferente do que acontecia no período colonial, como relata *A última tragédia*, no episódio de Mbunh Lambá, que fora assassinado em praça pública, após ser torturado por dias, culpado também por agredir uma autoridade. Em níveis de exposição diferentes, o poder autoritário é exercido por meio do uso do controle e da punição exemplar.

Os pontos de semelhança entre os romances acentuam algumas proximidades entre os períodos colonial e nacional. Queremos ressaltar, entretanto, que, mesmo diante de muitos descompassos, não se podem negar os avanços e conquistas decorrentes da independência.

---

<sup>9</sup> Não fica explícito, mas é possível inferir que David foi o responsável pela prisão do Embaixador Kinsumah, um idealista que pregava a reestruturação do país, utilizando-se das ideias dos jovens e que fora preso sob a acusação de preparação de um golpe de estado.

A libertação trouxe ganhos para o país: o fim da submissão a Portugal; o término do regime de semiescravidão que servia aos patrões lusitanos; a possibilidade de valorização das culturas nacionais. Contudo, a luta pela independência fora conduzida sob um discurso utópico, que descrevia um idealizado futuro sem fome, com escola e igualdade para todos. Em vez disso, a severa carência alimentícia, a subnutrição, a falta de sistemas de saúde e de educação permaneceram. Desenvolveu-se o que Amílcar Cabral previra em 1966: uma pequena burguesia nacional, que herdara e tomara para si os privilégios aprendidos com os colonizadores.

Ao lado da denúncia, Sila aponta caminhos e esperanças. O romance não se limita a apontar descompassos, as linhas também descrevem com detalhes soluções, que implica o resgate do discurso cabralino, tornando-o prático.

### **Tragédia guineense**

64

---

Os romances de Abdulai, os três, não apenas os dois aqui abordados, bem como sua obra dramática apontam para a constante tragédia em solo guineense. Os três romances narram uma única história, que, para nós, soa trágica: os rumos da Guiné-Bissau. A trajetória política do país, desde o regime colonial até o final do século XX, se encontra ficcionalizado, por vezes, metafórica ou metonimicamente, nas linhas escritas por Abdulai Sila.

Diferentemente do que se poderia esperar diante da desventura, a escrita de Sila intenta resistir às tragédias histórica e cotidiana, insistindo em manter uma voz ativa, denunciadora das mazelas do país, contrária às guerras e à corrupção.

O pensamento de Joseph Ki-Zerbo expresso na frase “*N'na laara, na saara*” (KI-ZERBO, 2006, p. 5), em português “Se nos deitarmos, estamos mortos”, contém aquilo que percebemos serem os motores da escrita de Abdulai Sila: a

indignação e a luta por mudanças. Ao considerarmos as condições sob as quais a escrita na Guiné-Bissau ocorre - um parco percentual de leitores na população local e a inexistência de livrarias no território nacional -, compreendemos que escrever significa também manter-se de pé (ao contrário de “se deitar”), a fim de que a esperança não morra totalmente.

A rememoração literária da história recente é uma forma de “tocar na ferida”, enfatizando, assim, a dor e apontando o quão trágica é a realidade. A evocação do período colonial, em *A última tragédia*, ativa a memória do guineense acerca das razões em torno das quais povos de culturas diferentes uniram-se em função de um bem comum. No que diz respeito ao pós-independência, *Eterna paixão* demonstra como se encontra distante da sociedade ficcionalizada a proposta de suicídio da pequena burguesia nacional, desenvolvida por Amílcar Cabral, de modo que a imagem dos novos governantes do país se aproxima um pouco da dos antigos colonizadores.

Para Cabral, “a tragédia do pensamento africano tem a ver com a ausência de ideologia” (apud LOPES, 2012, p. 192), como destacamos na epígrafe desse texto. Abdulai Sila, um dos seguidores e entusiastas desse líder político, insere muito da ideologia do pai da nacionalidade guineense em seu texto, a fim de, talvez, fornecer ideologias capazes de minimizarem as tragédias africanas.

## Referências

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

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

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

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CABRAL, Amílcar. *A arma da teoria*. Organizado por Carlos Comitini. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- CABRAL, Amílcar. *Documentário*. Organizado por António Duarte Silva. Lisboa: Cotovia, 2008.
- HAMPATÉ-BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História geral da África*. Tradução de Beatriz Turquetti et al. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982.v. 1.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- KI-ZERBO, Joseph. *Para quando África?* Entrevista com René Holenstein. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LOPES JÚNIOR, António Soares (Org.). *O eco do pranto. A criança na moderna poesia guineense*. Lisboa: Inquérito, 1992.
- LOPES, Carlos (Org.). *Desafios contemporâneos da África: o legado de Amílcar Cabral*. São Paulo: Unesp, 2012.
- LOPES, Carlos. Amílcar Cabral: uma inspiração para os dias de hoje. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Desafios contemporâneos da África: o legado de Amílcar Cabral*. São Paulo: Unesp, 2012.
- MONTENEGRO, Teresa. *Kriol ten: termos e expressões*. Bissau: Ku Si mon, 2007.
- MOST, Glenn. Da tragédia ao trágico. In: ROSENFELD, Kathrin H. *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Marcio (Org.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- PAULINO, Graça et al. *Intertextualidades: teoria e prática*. 4. ed. Belo Horizonte: Lê, 1998.
- PÉLISSIER, René. Falar de cinco séculos de colonização portuguesa é uma burla. Entrevista. In: CASTANHEIRA, José Pedro. *Expresso*. 02 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://expresso.sapo.pt/rene-pelissier--falar-de-cinco-seculos-de-colonizacao-portuguesa-e-uma-burla=f597300>>. Acesso em: 26 jan. 2013.
- PROENÇA, Helder. *Não posso adiar a palavra*. Lisboa: Sá da Costa, 1982.

SCHURMANS, Fabrice Aimé Fernand. O Trágico do Estado Pós-Colonial: Pius Ngandu Nkashama, Sony Labou Tansi e Pepetela. 398p. 2012. Tese (Doutorado em Pós-colonialismo e Cidadania Global) - Faculdade de Letras. Universidade de Coimbra, Coimbra. 2012. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/20034/3/O%20Tr%C3%A1gico%20do%20Estado%20P%C3%B3s-colonial.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2012.

SCHURMANS, Fabrice Aimé Fernand. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-6652008000100005&lng=en&nrm=iso&tlng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-6652008000100005&lng=en&nrm=iso&tlng=en)>. Acesso em: 18 set. 2012.

SILA, Abdulai. *Eterna paixão*. Bissau: Ku Si Mon, 1994.

SILA, Abdulai. *A última tragédia*. Bissau: Ku Si Mon, 1995.

SILA, Abdulai. *L'ultime tragédie*. Saint-Maur: Sépia, 1996.

SILA, Abdulai. *Mistida*. Bissau: Ku Si Mon, 1997.

SILA, Abdulai. *Mistida (Trilogia)*. Praia: Centro Cultural Português/Instituto Camões, 2002.

SILA, Abdulai. *A última tragédia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SILA, Abdulai. *As orações de Mansata*. Bissau: Ku Si Mon, 2007.

SILA, Abdulai. O livro como arma. Entrevista concedida a Erica Cristina Bispo. *O Marrare*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 13, 2. sem. 2010. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero13/erica.html>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

SILA, Abdulai. *Dois tiros e uma gargalhada*. Bissau: Ku Si Mon, 2013.

TCHEKA, Tony. *Noites de insônia na terra adormecida*. Bissau: INEP, 1996.

Recebido em: 19 de maio de 2014.  
Aprovado em: 23 de junho de 2014.