

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

**AS VIAGENS E AS DORES: FIGURAS DO MAR EM *A ÚLTIMA TRAGÉDIA*, DE
ABDULAI SILA**

Maria Carolina de Souza da Silva

Rio de Janeiro

2023

MARIA CAROLINA DE SOUZA DA SILVA

AS VIAGENS E AS DORES; FIGURAS DO MAR EM *A ÚLTIMA TRAGÉDIA*, DE
ABDULAI SILA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras:
Português-Literaturas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^o Vanessa Ribeiro Teixeira

Coorientador: Prof.^o Dr.^o Marlon Augusto Barbosa

Rio de Janeiro

2023

Para a professora Adriana. Uma das primeiras a acreditar em mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que me dá novas leituras de redenção para uma realidade corrompida.

Aos meus pais, que sempre me apoiaram e, de muitas maneiras, me ensinaram a ler.

Aos meus orientadores, Vanessa Ribeiro e Marlon Barbosa, que, além de serem professores marcantes na graduação, me deram as direções e os suportes necessários para concluir esse trabalho.

À minha família, que acredita em mim ainda que eu não acredite. Em especial aos meus bisavós, Eva e Miro, que me acolheram. Eu escrevo para vocês também.

Ao Alexandre, meu companheiro de leituras e aventuras, que leu junto comigo.

Aos meus amigos, Beatriz, Flávio, Virginia, Christopher, Geovanna e outros, que passaram pelo Ensino Médio comigo.

Aos meus amigos, Daniel, Rebeca, Sarah, Natália e Milena, que dividiram a paixão pela Letras.

À Cru Campus, que não me deixou esquecer por que vim até aqui.

Aos meus professores da educação básica, Camila e ao Rafael, que me fizeram gostar dos estudos literários antes mesmo de eu entender o que era isso.

Ao professor Adelcides, cujos ensinamentos sobre filosofia e sociologia eu levo comigo até hoje.

À Prof.^a Priscila Saemi Matsunaga, por iniciar meus estudos em Teoria Literária e pela iniciação científica que me introduziu à pesquisa.

À Prof.^a Larissa Lisboa, que, por meio da aula, me apresentou ao romance analisado aqui e me conduziu às reflexões que tomo como ponto de partida.

Aos meus professores no estágio, que me levam a refletir sobre como os conhecimentos trabalhados aqui são relevantes para a sala de aula também.

À UFRJ, que também virou uma casa para mim. Sentirei saudades.

*“Se te apraz, ainda aqui
Me leve ao cais de onde saí
No meio do temporal
Pra eu jamais me esquecer de Ti.”*
Calmará

*“O mar e seu furor
[Viu] um barco de papel
Ter descanso e alívio.”*
João Manô

RESUMO

Esse trabalho tem como finalidade analisar a figuração do mar ao longo do romance *A Última Tragédia*, do escritor Abdulai Sila, de Guiné-Bissau. Compreendendo que o livro tem como finalidade reescrever a história bissau-guineense a partir da perspectiva do colonizado e não do colonizador, utilizando a protagonista Ndani como alegoria para a nação, propõe-se observar a complexidade da representação do espaço marítimo ao longo das sucessivas tragédias da personagem. Em primeiro lugar, o mar aparece inserido numa fala de uma mulher portuguesa, D. Maria Deolinda, em que se defende a ordem civilizatória a que o Império Português se dedica nos territórios africanos. Vê-se, a partir dessa personagem, a elaboração de um discurso imperialista, o qual será analisado a partir de apontamentos de SAID (2007), sobre a conjugação do discurso e da prática colonizadora nos territórios explorados, e RIBEIRO (2017), sobre a relevância do lugar de fala para a construção textual, além das estruturas de poder. Em segundo lugar, numa inversão de perspectivas, o mar é cenário da partida forçada do marido de Ndani, expondo a dor da separação e a perda da plena felicidade experienciada brevemente pela mulher. Para compreender a necessidade dessa subversão de papéis, às obras anteriores integram-se as comunicações de RUI (1985), a respeito das atitudes do “eu” e do “outro” no tocante à produção textual, e de ADICHIE (2009), a respeito do quão primordial é que se contem outras histórias com outras perspectivas, ao invés de somente uma narrativa dominante. Por fim, o mar é o destino final da protagonista, consumando a última de suas tragédias. Ao analisar os traços trágicos que o romance assume, sobretudo em seu desfecho, considera-se primordial o estudo da dissertação de BISPO (2013) sobre o trágico na obra de Abdulai Sila. Dessa maneira, de acordo com as suas diferentes aparições na narrativa, o mar recebe diversos contornos que constroem, conjuntamente, a tragédia de Ndani e da Guiné-Bissau.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the depiction of the sea throughout the novel *A Última Tragédia* by Abdulai Sila, from Guinea-Bissau. We propose to observe the complexity of the representation of the maritime space throughout the successive tragedies of the character, understanding that the book intends to rewrite the history of Guinea-Bissau from the perspective of the colonized, rather than the colonizer, using the protagonist Ndani as an allegory for the nation. Firstly, the sea appears inserted in a speech by a Portuguese woman, D. Maria Deolinda, in which she defends the civilizational order that the Portuguese Empire dedicates to African territories. From this character, one can see the elaboration of an imperialist discourse, which will be analyzed based on the remarks of SAID (2007) regarding the combination of discourse and colonizing practice in explored territories, and RIBEIRO (2017) regarding the relevance of the speaker's position in textual construction, as well as power structures. Secondly, in a reversal of perspectives, the sea is the setting for Ndani's husband's forced departure, exposing the pain of separation and the loss of the full happiness briefly experienced by the woman. To understand the need for this role reversal, we integrate RUI's (1985) communications about the attitudes of the "self" and the "other" regarding textual production, and ADICHIE's (2009) about how crucial it is to tell other stories with other perspectives, instead of just one dominant narrative. Finally, the sea is the protagonist's ultimate destination, consummating the last of her tragedies. In analyzing the tragic traits that the novel assumes, especially in its denouement, we consider BISPO's (2013) dissertation on tragedy in the work of Abdulai Sila to be paramount. Thus, according to its different appearances in the narrative, the sea receives various contours that jointly construct Ndani's and Guinea-Bissau's tragedy.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. O mar como causa: a serviço do imperialismo português	12
2. O mar como cenário: para onde parte a felicidade	16
3. O mar como fim: a última das tragédias(?)	21
Conclusão	26

Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar o espaço do mar no romance *A Última Tragédia*, de Abdulai Sila, com a finalidade de relacionar as imagens marítimas às histórias trágicas presentes na obra. Essas histórias aparentemente narram a sucessão de eventos amaldiçoados na vida da protagonista Ndani, mas também apontam para as consequências da colonização portuguesa no território da Guiné-Bissau. O mar, a princípio, é o espaço de onde surgem as caravelas estrangeiras que se permitiram invadir um espaço africano e que causaram as dores e as tragédias de milhares de indivíduos e de toda uma nação.

Guiné-Bissau foi durante séculos colônia de Portugal, de modo que sua história e especificidades socioculturais foram contadas, por anos, pela literatura colonial, cuja ideologia procurava valorizar a civilização ocidental europeia em detrimento das demais. A metrópole se instalou no território guineense não com a intenção de povoamento, como ocorreu em outras nações africanas, mas como um posto comercial e de venda de escravos, o que a levou a um certo abandono, de acordo com AUGEL (1998, p. 21-22). O primeiro estatuto a regulamentar a educação dos nativos, sob a responsabilidade da Igreja Católica, foi criado apenas em 1941. Havendo, assim, uma população de maioria analfabeta, o que levou a um desenvolvimento tardio da escrita literária.

Um fato a ser bem trabalhado na obra em análise é como a educação se estabeleceu por meio da “evangelização” da Igreja. SEMEDO (2011, p. 35) aponta uma relação clara entre o trabalho dito missionário e o domínio colonial, visto que o discurso religioso, além de valorizar uma crença em detrimento de outras, colaborava com as ações imperialistas, que, independentemente de suas ações violentas, concorriam para manter o controle sobre a população nativa, bem como promover a assimilação cultural do povo. Dessa maneira, o corpo eclesiástico católico trabalhava com a alfabetização do povo em África como uma forma de disseminar sua religião.

Havia, então, uma ideia de que o português havia chegado aos territórios africanos a fim de educar os nativos para a civilização assim como para a fé cristã. Aprender a ler não teria, de modo algum, para o colonizado, a finalidade de chegar a uma emancipação coletiva, mas sim a da assimilação dos costumes e hábitos europeus e o encontro do caminho da salvação. Logo, no geral, esses espaços educacionais não se propunham a estimular a produção cultural e literária guineense que não se submetessem às ideias imperiais.

Não é fato, contudo, que não houvesse produção literária em Guiné-Bissau. Ao importarmos a ideia de “literatura” construída pelo Ocidente, descartamos outras possibilidades de manifestações literárias para além da escrita – como, por exemplo, a oralidade. A tradição oral tem suma relevância para a construção da identidade do país, tanto para compreensão da sua história quanto para a produção artística especificamente, conforme demonstra o trabalho de Odete Costa Semedo em *Guiné-Bissau: história, culturas, sociedade e literatura*, ao introduzir um projeto de análise de cantigas de mulheres bissau-guineenses.

Abdulai Sila, assim, não se desvincula da tradição cultural que herda, mas parece propor-se “à recuperação da memória ancestral e das tradições e a uma nova leitura da herança colonial”, conforme aponta Moema Parente Augel no prefácio do romance analisado (AUGEL, 2011, p. 15). Concentrando-nos no segundo aspecto mencionado, *A Última Tragédia* propõe uma releitura da historiografia eurocêntrica dominante ao ser protagonizado por uma mulher bissau-guineense, a qual inicia a narrativa como uma criada de portugueses, o que aponta para uma alegoria a respeito da própria ideia de nação guineense.

Ndani, protagonista do romance, inicia a série de eventos que serão narrados no meio de uma fuga. Ela se distancia do seu lugar de nascença e pertencimento por se sentir isolada de sua comunidade, já que fora acusada de abrigar no corpo um espírito ruim que amaldiçoaria a sua vida. Assim, a sua vida é nada mais nada menos do que uma sucessão de tragédias. Desde as primeiras cenas, podemos ter contato com o “azar” que perpassa sua realidade.

O romance se inicia com a frase “Sinhora, quer criado?” enunciada por Ndani. O narrador explica que a personagem aprendeu com uma de suas madrastas essa expressão em português, a fim de ir para Bissau oferecer seus serviços a uma casa de brancos. Dessa forma, ela questiona as mais variadas pessoas, observando atentamente os tipos de gentes que cruzam o seu caminho.

Ndani já foi avisada do grande estranhamento que encontrará ao adentrar no mundo dos brancos, isto é, ao comparar a vida do colonizador com a do colonizado. Sua madrasta havia afirmado: “É um mundo muito diferente deste”. O contato com esse espaço é, também, a possibilidade de fazer uma viagem para um lugar muito distinto do que conhecia. Sua percepção, pondo em prática um olhar observador, será entremeada por diversos questionamentos e reflexões acerca dessa cultura com a qual ela se relacionará, agora, de maneira mais próxima. Contrapondo-se à literatura colonial produzida até então, o romance inverte os papéis ao colocar o colonizado como sujeito que observa o colonizador, este posto, nessa cena inicial, como o “outro”.

Muitos elementos presentes nessa vivência são confusos para ela, como o jato d'água que recebe como resposta à pergunta inicial. A personagem, depois de passar o dia sob o sol, dirige-se a uma senhora branca que está no jardim da própria casa regando as flores, separadas por um portão. Essa mulher é descrita com detalhes ao segurar uma mangueira na mão, deixando que a água chegasse às plantas carinhosamente, de forma a “abraçar o caule dos arbustos e descer vagarosamente para as raízes” (SILA, 2011, p. 23). Por meio do seu raciocínio, Ndani chega à conclusão de que o trabalho era custoso e, por isso, a mulher necessitava de um criado para fazê-lo.

Repete, então, a pergunta, e baixa os olhos em sinal de subserviência. Contudo, Ndani se surpreende e se indigna ao ser atingida pela água que jorrava da mangueira – a mesma água que regava as plantas e que estava sob controle da senhora branca. Não esperava que a resposta à sua pergunta fosse tão agressiva e menos ainda que, logo depois, a senhora voltasse a atenção ao próprio jardim como se nada tivesse acontecido.

Fica evidente que há um distanciamento entre as personagens da obra que são separadas não só por um portão, mas por uma cultura eurocêntrica que diminui, exclui e violenta os povos nativos dos territórios explorados. Nos escritos literários até o século XX, predominam as narrativas que partem do ponto de vista do colonizador que domina os discursos, reforçando as relações de poder que lhe privilegiam. Todavia, sempre houve textos de resistência produzidos pelo colonizado, transmitidos sobretudo pela tradição oral, que foram reprimidos ao longo dos anos.

No contexto posterior às lutas de independência, esses outros textos começam a ser cada vez mais postos em evidência, utilizando a literatura para representar tragédias que já não são protagonizadas por reis ou nobres europeus, mas por aqueles que sofrem diretamente os sofrimentos causados pelo processo colonial. *A Última Tragédia* assim o faz, narrando o destino trágico de uma criada negra que, em dados momentos, parece ter o mar como causa, cenário e consequência da sua dor.

Pode-se, portanto, levantar reflexões sobre a figuração do mar em determinadas cenas da narrativa: a viagem reveladora de D. Maria Deolinda, necessária para a sua decisão de engajar ativamente na catequização dos nativos; a viagem desoladora do Professor, que o leva para longe de Ndani; e a viagem de Ndani para dentro do mar, que culmina no fim trágico da mulher. A análise ora desenvolvida questionará sobre de que maneira as cenas marítimas são construídas na obra, quais as formas que o mar assume de acordo com o ponto de vista dominante, levando em consideração as narrativas coloniais, e como ele se relaciona com a trágica (e última) história a ser narrada.

1. O mar como causa: a serviço do imperialismo português

Ainda no primeiro capítulo do romance, depois de Ndani já ter se estabelecido como criada na casa de Dona Linda, há um acontecimento que lhe causa um considerável estranhamento: a senhora convida-a para partilharem um chá juntas. Essa prática se torna um hábito entre as duas, em que a patroa conta para a menina suas histórias de vida e de sua família. Por fim, Dona Linda revela suas intenções com essas conversas, ao ordenar Ndani a frequentar a igreja.

Há uma desconfiança da protagonista a respeito dessa ordem, a começar pela sua desvinculação com a religião cristã, visto que as imagens que adornam os templos católicos (a que se refere a senhora) são todas de pessoas brancas. Além disso, claramente se demonstra que não há espaço para recusa ou negociações, o que é prenunciado pelo pensamento de Ndani de que é preciso conhecer o seu lugar na casa, de modo que ela vê a situação como algo negativo logo no momento em que “finalmente as coisas tinham começado a correr-lhe bem” (SILA, 2011, p. 39). Por fim, observa-se a sua desconfiança como reação ao anúncio de que a senhora iria explicar “um assunto muito importante”, sendo que, até aquele dia, se explicavam apenas assuntos referentes ao serviço doméstico.

O motivo por trás desse mando se inicia, é claro, no mar. Maria Deolinda conta a seguinte história que lhe sucedeu numa viagem a navio para Portugal:

Estávamos a viajar calmamente, mas de repente houve mau tempo, começou a chover torrencialmente e as ondas batiam com violência de ambos os lados do barco. Tive tanto medo que pensei que íamos todos morrer aí, afogados. (...) Podes imaginar o que teria acontecido se, em vez daquele barco grande, estivéssemos num barco pequeno, numa caravela por exemplo? (...) logo que cheguei à nossa terra fui à igreja para fazer duas coisas: agradecer à Nossa Senhora de Fátima por nos ter salvo e conversar com o Padre. Eu queria que alguém conhecedor do caso me explicasse por que foi que os portugueses descobriram a África se o perigo era tão grande. (...) O Padre disse que os europeus vieram a África para salvar os africanos. (SILA, 2011, p. 40).

O lugar que Dona Linda ocupa em relação a Ndani é caracterizado como um lugar de autoridade e domínio. Ela é descrita como uma pessoa violenta e agressiva, além de imperativa, ao dizer a Ndani que ela *tem que* começar a frequentar a igreja junto da família. Ademais, mesmo que o romance possua um narrador-observador, essa cena marítima é descrita pela fala da senhora, de modo que ela desempenha o papel de sujeito e detém o poder de contar sua própria história. Conforme Djamila Ribeiro bem pontua em *O que é: lugar de fala?*, pensamos em “discurso” como “um sistema que estrutura determinado imaginário

social, pois estaremos falando de poder e controle” (RIBEIRO, 2017, p. 56). Dessa maneira, o discurso de Dona Linda não surge simplesmente de sua própria mente nem ressoa sem consequências, mas, partindo de um lugar de domínio e poder sobre outros seres humanos, a sua fala serve para reforçar uma estrutura social que lhe permite manter seus privilégios.

Assim, nesse discurso, há duas cenas que se sobrepõem: a história vivenciada pela personagem em sua viagem pessoal e a história de uma nação que corajosamente desbravou as fúrias dos mares em direção a outros continentes. Ambas as cenas desdobram-se em tentativas de levar a salvação ao Outro com base numa visão de mundo em que o Eu se coloca como superior e detentor de sabedoria. O mar se faz, portanto, como o princípio da história de redenção de acordo com a narrativa do colonizador.

Esse mar, então, não se apresenta manso e suave, como se fosse fácil domá-lo com as suas próprias mãos. Há uma rebeldia inerente a ele no meio do oceano: quando o mau tempo chega, a violência das ondas se faz dominante e leva a tripulação a temer a própria morte. Não há ser humano que, diante da impetuosidade marítima, não se depare com a própria vulnerabilidade e fraqueza, impossibilitado de “nadar para sair daquele oceano com tantos tubarões” (SILA, 2011, p. 40). Até mesmo Vasco da Gama, conforme descreve o poema *Os Lusíadas*, se espanta perante a visão de Adamastor, o qual figura os obstáculos no oceano desconhecido. Tal intensidade da fúria do mar, no entanto, apenas ressalta a grandeza do heroísmo de Portugal em permanecer fiel a seu objetivo, pois é evidente que um grande herói necessita de um inimigo mais forte ainda.

Essa é uma ideia que Edward Said ressalta em seu livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Esse trabalho é relevante para compreender de que maneiras discursos acadêmicos dos orientalistas construíram uma realidade hierarquizante junto do sistema de domínio imperial. O autor trabalha a partir da teoria do discurso de Foucault, que pontua como, em toda sociedade, os discursos são realizados de forma controlada em função de um projeto de poder. Ao analisar os textos produzidos por europeus em referência ao Oriente Próximo, há uma tendência a generalizar, simplificar e diminuir povos e culturas, a fim de colocar-se como sua salvação, procurando legitimar práticas colonialistas. Depois de desprezar sua língua, degradar sua dignidade e tanto maltratar Ndani, Dona Linda expõe um intento evangelístico no meio disso tudo.

Maria Deolinda, como uma metonímia para o Império de Portugal, pouco se interessa pela educação dos nativos guineenses com o propósito de levá-los à liberdade fora do regime colonial. Na verdade, pode-se conjecturar que o que lhe interessa é incentivar uma catequese que a livra da consciência pesada por explorar o outro, além de expandir os valores

portugueses e degradar a cultura guineense; afinal, a exploração serve a um propósito maior, independente dos benefícios materiais dados ao colonizador, e esse propósito é caracterizado como a redenção de almas. A educação que essa personagem propõe e pela qual trabalha é uma educação que deve manter o africano no lugar determinado pela colônia: escravo, subjugado e subalterno.

Um sinal de esvaziamento cultural para a dominação imperialista é como a senhora, na falta de uma escuta atenta às palavras de Ndani, ouve a empregada dizer que seu nome é Dânia e resolve mudá-lo para Maria Daniela. Percebe-se de maneira clara que Dona Linda toma a decisão de retirar a identidade atrelada ao nome de nascença de uma pessoa, falante de uma língua desconhecida, para fazer com que ela se submeta à cultura lusitana, inclusive no sentido religioso. A protagonista não é a única que passa por isso, mas também outras criadas que estudam com ela possuem nomes compostos que se iniciam com Maria, nome muito valorizado numa cultura católica, em consonância com as patroas portuguesas:

Um dia, uma criada nova chamada *Maria* da Esperança, criada da Dona *Maria* dos Anjos, tinha perguntado aflita à *Maria* Clara, criada de Dona *Maria* Clarice, que levara mais tempo naquelas andanças (...). (SILA, 2011, p. 46 - grifos meus)

Ademais, há papéis de sujeito e objeto muito bem delimitados: o “Eu” só faz o que faz porque é necessário para a salvação do “Outro”. Napoleão Bonaparte, por exemplo, é descrito por Victor Hugo como um “Maomé do Ocidente” diante dos povos egípcios ao verem que “seu astro imperial se levanta no Oriente” (SAID, 2007, p. 127). Afinal, “todos os impérios [...] existem com a missão de educar, civilizar e instaurar a ordem e a democracia” (ibid, p. 17).

Também é relevante para a análise literária entender como o poder do discurso concede ao indivíduo o poder de escrever a história. A senhora portuguesa procura justificar a sua estadia na Guiné-Bissau, e principalmente a permanência do sistema colonial, por meio de uma história contada a partir de sua própria perspectiva. Em sua fala, o colonizador contará o que lhe é vantajoso para que a ele se submetam os povos — e não esqueçamos que não há espaço para resposta contrária. Por isso, retomando a argumentação de Said, os orientalistas se justificam pela necessidade de trazer de volta o Oriente glorioso do passado, o qual se perdeu na modernidade. Da mesma maneira, vemos a fala de Maria Deolinda, que, por meio do discurso direto, se justifica pela necessidade de levar a civilização europeia àqueles que lhe parecem primitivos demais para se desenvolverem sozinhos.

As narrativas imperialistas, portanto, aplicam discursos que reforçam as relações de poder. Mais do que simplesmente usar da força bruta para explorar seres humanos, é preciso

elaborar textos eficientes em explicar por que tal violência e degradação da natureza humana é necessária, por meio do que Edward Said, a partir de Gramsci, define como “hegemonia”: a principal característica da identidade europeia é justamente a “ideia de uma identidade europeia superior a todos os povos e culturas não europeus” (SAID, 2007, p. 34). Nesses discursos, faz-se uma distinção muito clara entre o lugar do Eu e o lugar do Outro, opondo ambas as categorias para hierarquizar uma em favor da outra. Por isso constrói-se a ideia de que as Grandes Navegações não eram motivadas simplesmente pelo poderio econômico e político — apagando até mesmo os Excursos do Poeta da poesia épica camoniana —, mas pelo heroísmo altruísta em levar a civilização eurocêntrica àqueles que dela não usufruem. Por isso, então, o mar, com seus temporais que devem ser corajosamente desafiados, assume imagens que apontam para a glória do imperialista contra os outros.

2. O mar como cenário: para onde parte a felicidade

Contudo, é relevante ressaltar, essa é apenas uma história. Em contrapartida, “a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o subalterno possa falar” (SPIVAK, 2010, p. 14), possibilitando a ele a escrita (ou a reescrita) dessa história e denunciando as contradições que perduraram sob o domínio imperialista. Conforme apontado na introdução, Abdulai Sila, então, não se propõe a contar a história da nação guineense como mera figurante da gloriosa trajetória de Portugal, mas busca reescrever essa história dominante a partir da perspectiva da própria Guiné. O próprio narrador usa a ironia em diversos trechos, como ao resistir ao esvaziamento identitário de Ndani em relação ao nome “Daniela” no uso recorrente da expressão “Ndani, aliás Daniela” (SILA, 2011, p. 36). Logo, o mar perde seus contornos redentores para assumir figuras trágicas no cenário da tragédia da protagonista.

Ademais, é preciso compreender as ideias que o mar assume na literatura guineense. Em Cabo Verde, arquipélago próximo, a poética do mar é intensa, criando imagens de aprisionamento ou esperança, entre outras nuances. Por outro lado, em Guiné-Bissau, a poesia não se utiliza dele de maneira constante, apesar de alguns breves aparecimentos. Amílcar Cabral, por exemplo, depois de representar o oceano como prisão, fez do cenário marítimo um símbolo para a liberdade desejada pela guerrilha em sua poesia, conforme bem pontua Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco ao organizar a *Antologia do Mar na Poesia Africana de Língua Portuguesa do Século XX*, de 1999. No mesmo sentido que aponta o romance, o poeta Helder Proença, que pouco representa o mar, o coloca como “a partida, a solidão que o separa da amada e da terra natal” (SECCO, 1999, p. 217).

Pensar na complexidade temática a respeito dessa representação na poesia nacional é relevante para compreender, também, a complexidade com que o autor Abdulai Sila coloca o mar em seu romance. Como analisaremos nessa seção, o oceano não é um só, mas se modifica de acordo com o ponto de vista que o observa. Esse ponto de vista, porém, não se baseia simplesmente em serem pessoas diferentes em contextos diferentes, mas até mesmo em se tratar da mesma pessoa em momentos distintos de sua vida.

A princípio, é interessante analisar o narrador do romance que se aproxima dos personagens e lança luz sobre seus pensamentos e sensações. Conforme as classificações aristotélicas, tragédias são protagonizadas por membros da alta sociedade, nobres, governantes, a corte real. Quando a obra, que se intitula como uma tragédia, é protagonizada por uma criada categoricamente diminuída pelo discurso dominante do imperialismo, se

realiza uma mudança de perspectiva para a história que se escreve. Essa mudança, ao se apropriar de gêneros literários ocidentais, é utilizada para “refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2017, p. 64), contestando os meios europeus de produção literária e representação. Logo, pôr Ndani nesse lugar de destaque na narrativa trágica é uma forma de subverter a epistemologia ocidental, que parte do sujeito europeu imperial vivendo “grandes histórias”, para se narrar a partir do sujeito colonizado, revelando as suas emoções e dores enquanto tal nas suas próprias histórias, e de um imaginário social que contesta a hegemonia europeia.

É preciso, conforme aponta BONNICI (1998) a respeito dos estudos pós-coloniais, reconhecer as distorções produzidas pelo e no discurso imperialista. O colonizador possui uma visão hierarquizante do povo colonizado, por acreditar que este deve evoluir até chegar a uma civilização desenvolvida, e por isso usa de suas simplificações e generalizações em forma de texto científico e/ou religioso (como é destacado no romance) para negar que o Outro é como o Eu e, nessa linha, enaltecer a si próprio. E, porque o colonizador acredita ter um conhecimento superior, ele dá a si mesmo o poder de não somente dizer o que é verdadeiro, mas de construir identidades e histórias sobre o colonizado.

Manuel Rui, em seu texto “Eu e o outro - o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”, uma comunicação apresentada em 1985 no *Encontro Perfil da Literatura Negra*, em São Paulo, trata justamente sobre a ignorância do colonizador em preferir disparar canhões a ouvir os textos proferidos pelos nativos angolanos quando houve o contato entre as civilizações. O escritor coloca o europeu como “outro” não pela diferença de cultura em si, mas pela atitude de “bombardear” esses textos, demonstrando, também, como é preciso revidar tais bombardeios com o propósito de “exterminar dele a parte que me agride” (RUI, 1985). Compreende-se assim, como o texto possui papel central para a (re)construção de uma identidade depois das agressões sofridas pelo outro:

E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. Se o fizer deixo de ser eu e fico outro, aliás como o outro quer. Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de cantos guerreiros. Mas a escrita? A escrita. Finalmente apodero-me dela. (ibid.)

Nesse sentido também, o TedTalk intitulado “O perigo de uma história única”, proferido por Chimamanda Ngozie Adichie, célebre escritora nigeriana, nos adverte para os riscos que corremos por consumir produtos culturais que expõem apenas um tipo de narrativa. A palestrante aponta o fato da tradição literária ocidental retratar uma “África com pessoas incompreensíveis... esperando ser salvos por um estrangeiro branco”, construindo uma única

história a ser contada e recontada de maneira a moldar o imaginário social a respeito do continente. Para reparar tal problema, é preciso contar novas histórias e tornar sua leitura acessível, pois “histórias também podem ser usadas para capacitar e humanizar (...) Histórias também podem reparar essa dignidade perdida”. (ADICHIE, 2009).

Por isso, o texto pós-colonial é relevante para se afastar do ponto de vista dominante e permitir reescrever a história de uma nação a partir do subalterno, afirmando uma identidade que é própria e não moldada pelo olhar negativo da narrativa colonial. A caracterização de Ndani não se pauta pela história imperialista nem pelos discursos dos portugueses representados no romance, mas se realiza para além disso, dando espaço para a sua narrativa. Logo, percebe-se uma recusa dessa história única e demonstra-se como é possível escrever uma história para Guiné-Bissau e seu povo não a partir da perspectiva colonial que se justificou como salvação, mas a partir dos próprios nativos que buscam meios de redenção.

Tal redenção, todavia, não se conquista de forma fácil. A simplificação é rejeitada pela obra e se constrói um enredo complexo, bem como as personagens. Depois de se casar com um homem que ama, e admirar o sol da felicidade em sua vida, Ndani vê esse mesmo sol tornar-se dor. Quando o Professor é condenado ao exílio a S. Tomé por ter agredido um Administrador — sendo acusado injustamente de homicídio contra este homem —, inicia-se a cena no porto em que a gente de Catió e outros se aglomeram para ver os presos partirem:

No dia da partida, chegaram cedo ao porto e ficaram perto do portão de entrada à espera do momento em que os presos iam passar. Ndani tinha esperanças de rever o seu homem, mesmo que fosse só por um segundo. Tinha muita gente à volta. (...) [A madrastra] tentava explicar aos filhos de Ndani por que estava toda aquela gente ali, por que é que alguns choravam sem parar, onde é que o pai tinha ido e por que é que ele ainda não tinha voltado para brincar com eles como tinha prometido naquele dia em que os cipaios foram buscá-lo em casa... (SILA, 2011, p. 180).

Então, o mar não é, necessariamente, causa da dor, mas cenário da partida forçada daquele com quem Ndani foi feliz. A origem da dor está na injustiça sofrida, em que um homem revida a violência com que foi tratado e, desvinculado da causa de morte do Administrador, ainda sofre a condenação por isso. A origem da dor, também, está na reviravolta de sua vida, perdendo a felicidade aparentemente estável que conquistou depois da sucessão de tragédias, da escravidão ao estupro, passando, ainda, pela exclusão social por parte de seu povo.

Nesse sentido, o porto em que Ndani se encontra, para assistir a sua felicidade partir, representa a espera necessária para ver o seu homem. Há, claramente, uma ideia de esperança em poder ver, ainda que brevemente, o seu rosto. É nesse porto que se reúnem os amigos e conhecidos do casal, já expondo o sofrimento inerente ao afastamento de um dos seus.

Todavia, também é nesse porto que Ndani é impedida de vê-lo; por ser preciso afastar-se ainda mais para a passagem dos presos até o barco, só consegue avistar as suas silhuetas, sem reconhecer o seu marido. É nesse local em que ela precisa permanecer, ancorada na terra, enquanto, pelo mar, se afasta o barco.

Ainda assim, apesar dos pés no chão, Ndani tem a sua mente presa no mar, ignorando as pessoas que choram ao seu redor e o que ocorre na terra. Constrói-se uma imagem muito nítida e detalhada do barco:

Via como ele boiava firme na água, rompendo arrogantemente as ondas. Ondas que depois vinham até perto do local onde estavam e açoitavam violentamente as margens. Outras, cheias de espuma, batiam com raiva contra os pilares da ponte-cais, como se quisessem manifestar o seu descontentamento com a partida do barco. (ibid., p. 181)

É possível verificar, então, uma antítese entre a posição de Ndani e a posição do Professor para demonstrar a separação do casal. Ela, situada no porto, está nesse local próximo ao mar, mas ainda relativo à terra. Ele, por outro lado, caminhando pelo cais até o barco, realiza o movimento de afastar-se do que lhe é conhecido e certo para esse espaço marítimo do que lhe é desconhecido e incerto.

A princípio, a figura do mar apresenta um aspecto em comum com a narrativa de Maria Deolinda, analisada na seção anterior: a violência. O barco em que se encontra o Professor não possui paz sobre as águas, mas precisa justamente *rompê-las* para chegar ao seu destino. Há uma impetuosidade indomável no oceano que não deseja se dobrar a nenhum tipo de vontade humana e se demonstra, de fato, insubmisso.

Percebe-se, também, mais claramente, um conflito entre o mar e a terra, visto que esse toca nas margens e na ponte “com raiva”. Essa ira, contudo — e aqui começa a se diferenciar da narrativa de Maria Deolinda —, numa aparente personificação do mar, é espelho dos sentimentos de Ndani a respeito dessa partida. A personagem vê no mar compadecimento pela tragédia que se sucede nesse momento. As ondas que são vencidas pelo barco em seu trajeto, como também as ondas que agridem a terra, expõem a frustração de não conseguir impedir esse afastamento que tão violentamente ocorreu. E tal é a atenção da mulher para o mar que o barco some do horizonte e ela nem o vê.

Assim, compreende-se que há uma ideia universal do mar atrelada à sua vastidão e ferocidade. Contudo, suas descrições podem ser mutáveis de acordo com o narrador: quando o português colonizador domina o discurso, ele apresenta o mar como forte obstáculo a ser vencido para o bem se realizar; ao passo que, ao conceder espaço para uma nativa bissau-guineense, ela o vê com a dor de uma tragédia sem perspectivas de redenção, além de

ser o lugar da separação e do exílio. A felicidade que lhe trouxe esperança em dias melhores se foi pelo mar sem saber se um dia voltará.

3. O mar como fim: a última das tragédias(?)

Antes de apontar as elaborações da tragédia na narrativa, é válido relembrar que as realizações literárias, conforme nos aponta Anatol Rosenfeld no livro *O Teatro Épico*, podem ser classificadas dentro dos gêneros Épico, Lírico e Dramático. Para isso, compreende-se que, no geral, as obras literárias possuem traços mais próximos de um desses gêneros, mas não se enquadram como um “tipo ideal” destes. Dessa maneira, *A Última Tragédia*, tratando-se de uma narrativa, é categorizada no gênero épico, mas possui, em seu enredo, traços dramáticos, sobretudo trágicos, conforme aponta Erica Cristina Bispo em sua tese de doutorado *Eternos Descompassos... Faces do Trágico em Abdulai Sila* (2013), a fim de representar a história de Guiné-Bissau. Isso significa que Abdulai Sila escolhe se apropriar do conceito de trágico como maneira pertinente de narrar a história nacional enquanto território colonizado por Portugal.

A esperança de Ndani prevalece ao longo dos anos. Sua memória da última vez que vira o rosto do Professor, “aquele rosto solitário, que deixara atrás das grades de ferro” (SILA, 2011, p. 181), preenchia o espaço do barco perdido. Sempre no mesmo dia e horário, a mulher voltava a Bissau, para o ponto onde havia visto a partida, com o propósito de relembrar essa imagem e conversar com ela, como se fosse o próprio homem:

É interessante perceber como, ao pensar no seu marido, Ndani não visualiza a ilha de São Tomé, ainda que ele tenha sido deportado para lá. O que preenche a sua mente é a figura do homem na prisão junto do mar no lugar do barco. Não há nenhuma volta do Professor e a última imagem que sua mulher teve dele é também a última imagem apresentada pelo narrador. Essa imagem está repleta de sentimentos, “uma enorme paixão misturada com tristeza e saudade” (ibid.), demonstrando a dor e a sensação do último encontro entre os dois que perduram no passar do tempo.

O mar, aqui, sob a perspectiva da personagem, atrela-se a esse misto de sentimentos. Sendo cenário da partida do seu marido, é também retrato compassivo de sua dor, além do lugar esperançoso de onde pode haver um retorno. Assim, não é possível relacioná-lo a um aspecto só, visto que há uma complexidade marcante na sua representação.

Na cena seguinte à partida do Professor e que se segue até o final do romance, vemos Ndani se relacionar com a imagem do seu marido como se fosse ele próprio:

No ano seguinte, na mesma data, Ndani estava no mesmo local. Quando chegou a hora, olhou para longe e viu o rosto dele. Falou-lhe longamente de si e das crianças, da vida que levavam e de como aquilo tudo iria mudar no dia em que ele voltasse. Finalmente mostrou-lhe o bebê que tinha nascido na sua ausência. Disse-lhe que se chamava Muskutoh, o nome da Mulher-Grande que vivia com ela em Catió, que ajudara a ter um parto fácil e que tomava conta dos meninos e da casa enquanto ela trabalhava. Estava de acordo com o nome? (ibid.)

Essa última memória do homem, dessa maneira, é, em certa medida, personificada para ouvir seus monólogos — que pode até ter o poder de responder, mas não o faz. Todavia, enquanto a mulher envelhece e muda a sua aparência com o passar dos anos, a memória permanece exatamente a mesma. Depois da deportação do pai, uma menina nasce, a lembrar como a vida segue o seu curso ao passo que a memória se sustenta igual. O homem, enquanto apenas lembrança, não ganha cabelos grisalhos ou rugas, não muda sua expressão e não se aproxima. A imagem permanece distante no horizonte, surgindo apenas em dia e hora determinados e com o mesmo olhar de amor e dor. A esperança de tê-lo de volta no presente mostra-se, ao mesmo tempo, impotente e inabalável.

Há uma recorrência da expressão “no dia em que ele voltasse”, o que demonstra certas expectativas depositadas nesse retorno. Primeiro, há esperança de que tudo mude nesse momento: possivelmente, a dor, a saudade, a família sentindo a ausência do pai, as dificuldades materiais pelas quais poderiam — ou não — estar passando. Depois, nesse aguardado dia, haveria festas e celebrações em Catió, comemorando a volta à terra natal daquele que havia cruzado o mar. A expectativa também é, então, de que a alegria possa retornar para substituir a dor do afastamento forçado.

Por fim, Ndani dirige-se à Bissau decidida a questionar quando finalmente seria esse dia. Havia a necessidade não somente de completar a família e de comemorações animadas, mas também de *viver* novamente junto do seu homem. A ausência prolongada tirava-lhes a vida a dois, os momentos compartilhados, o crescimento conjunto e, claro, a construção dos sonhos que o casal projetara.

É nesse momento, então, que Ndani olha para o horizonte e não é mais capaz de ver a memória do Professor. O desespero confunde a sua percepção de tempo, chegando a questionar se a hora está adiantada. A água salgada invade seus olhos por meio das lágrimas numa imagem da dor de uma perda ainda mais profunda, pois já não é do homem fisicamente e sim de sua lembrança.

Tentando limpar os olhos das lágrimas, sua visão não alcança a imagem do seu marido e sim do Djambakus¹ “que lhe vaticinara tragédias” (ibid., p. 182). A mulher acredita, assim,

¹ De acordo com o glossário presente no romance, “Djambakus” significa curandeiro; feiticeiro.

que tal visão ocultava a visão do próprio Professor que ela esperava encontrar. Essa imagem do feiticeiro, por sua vez, é relacionada à do barco visto anteriormente: “[O Djambakus] sempre com seu cachimbo na boca e a deitar fumo *como aquele barco* que tinha levado seu homem” (ibid. - grifo meu). Ambas possuem o sentido do princípio da dor de Ndani, tanto no romance de forma geral, quanto nessa cena especificamente: o Djambakus é aquele que dissera que a sua vida seria uma tragédia seguida da outra; o barco é o que retirara a sua felicidade para que não voltasse mais.

Há, novamente, uma passagem de Ndani da terra para o mar:

Entrou no *porto* sem pedir autorização aos guardas. Dirigiu-se para a *ponte-cais*. Foi até ao local de onde aquele barco de S. Tomé tinha saído há muitos anos atrás. Tomou posição e procurou ao longe aquele rosto solitário. Não apareceu. Era sempre o maldito Djambakus no seu lugar. Ela avançou mais na ponte. (ibid., p. 183 – grifos meus)

Nessa gradação, ela chega ao local que mais se aproxima do oceano do que da terra. Posicionada no cais, ela procura firmemente pela imagem do Professor, visualizada no mar por onde ele havia partido, mas é impedida pela lembrança forçada de suas tragédias. Próxima desse espaço instável, que é o mar, Ndani está alheia ao risco que corre por caminhar em direção à água.

Assim, a protagonista cai no mar e este lhe toma o seu destino final. Essa cena é narrada com precisão de detalhes que invocam quatro dos sentidos humanos:

Subitamente, sentiu um vento diferente a soprar. Estava carregado de muita humidade. Num instante tinha toda a roupa molhada e a água começou a dançar à sua frente, num ritmo absurdo que nem um kankuran tchaskiado. O ambiente à sua volta tornou-se turvo. Virou a cabeça de um lado para o outro, mas descobriu que o cenário era sempre o mesmo. A água exibia sua estranha dança e não deixava ver outra coisa. Abriu a boca e chupou uma boa quantidade. Começou então a ouvir uma melodia desconhecida, uma mistura de sons agudos que chegavam de todos os lados, fazendo vibrar as mãos e os pés sem parar. (ibid.)

É possível observar, então, o tato (do vento que toca o seu corpo e de sua roupa se molhar), a visão (da uniformidade da água que lhe cerca por todos os lados), o paladar (no momento em que abre a boca e engole água) e a audição (da estranha melodia). Demonstra-se uma quase totalidade do mar sobre o corpo de Ndani e o seu destino, apesar de sua resistência com o propósito não de salvar sua própria vida, mas de falar com seu marido mais uma vez.

Em uma clássica tragédia grega, o herói não pode escapar de seu destino imposto pelos deuses, como ocorre na trama de *Édipo Rei*, por exemplo. Em contraste a isso, um herói shakespeariano vive uma tragédia de acordo com o seu poder de escolha sobre o próprio destino, de modo que há um buraco no céu pela ausência dos deuses que não se movem pela justiça; é o caso de *Macbeth*, que decide tomar as rédeas de sua vida e precisa lidar com a

culpa sobre suas atitudes. Suas mortes, contudo, geralmente são realizadas pelas mãos de outros homens, como uma forma de conferir glória ao seu final.

Por outro lado, em ambos os casos, quando tratamos de mulheres, é visível que essas personagens reivindicam o direito sobre o seu destino final, de modo que geralmente as mortes trágicas femininas são suicídios ou sacrifícios aos deuses, como aponta Nicole Loraux em seu livro *Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher*, de 1988. Tanto Jocasta quanto Lady Macbeth, por exemplo, recorrem ao suicídio como maneira de exercer controle sobre os destinos aos quais foram condenadas.

Nesse sentido, também, é questionável o quanto de decisão própria Ndani exerceu sobre o desfecho final da sua tragédia. Na cena descrita anteriormente, ela tem seu olhar fixo no mar, em busca de se livrar da visão do Djambakus e da sua dor para encontrar a memória de seu marido e sua felicidade. Essa memória está intrinsecamente relacionada com o mar por onde ele partiu, e por isso a mulher anda em direção às ondas como uma maneira de reencontrá-lo. A visão de quem lhe vaticinara tragédias, porém, é inescapável e, com foco na procura, Ndani se deixa ser engolida pelo mar.

Além disso, a sua morte não é causada primordialmente pelo mar, como afirma a última frase do romance: “Tinha que dizer-lhe que estava *morrendo* de saudades...” (SILA, 2011, p. 183 - grifo meu). Suas saudades se referem a uma alegria anterior que não retorna e cuja memória se perdeu. O mar não é agente de sua morte, mas o lugar aonde ela chega quando busca pelo seu amor distante.

Como Aristóteles expõe, uma tragédia é capaz de gerar compaixão e terror em seus espectadores. Em uma concepção do termo para além do gênero literário, Nietzsche considera a humanidade como trágica por conta da solidão do indivíduo que não possui amparo ou sentido em seu destino. Consonante a isso, Ndani, tentando fugir desse destino, encontra um triste fim solitário, desconhecido e que intenta levar os leitores a se compadecerem por sua história.

BISPO (2013, p. 47) aponta como o ato de narrar, na obra, é um meio de “lançar luz sobre momentos obscurecidos da história colonial”. Assim, considerando o trágico no sentido mais usual da palavra, a tese demonstra como “a escrita de Abdulai se vale de estratégias que ora atenuam, ora acentuam a tragicidade romanescamente representada” (p. 22), a fim de reescrever a história de Guiné-Bissau conforme a ideia de que o colonialismo foi responsável pela tragédia sofrida pelo povo. O fim solitário de Ndani é colocado em evidência como uma alegoria da nação e, pode-se acrescentar, como uma representação da história de cada indivíduo que padeceu nas mãos do Império e que não pôde ser contada.

BISPO (2013) também salienta como a tragédia se relaciona com a “falibilidade humana”, além da compaixão e do terror:

Popularmente, uma tempestade forte (e seus efeitos) é trágica, porque gera medo e piedade. (...) 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 fruto dos discursos. (ibid., p. 35)

Pode-se observar como os acontecimentos desastrosos da narrativa geram esses sentimentos ao demonstrar a impotência de Ndani em fugir de tais desastres, ainda que se tenha tentado. Seus próprios esforços dificilmente seriam suficientes para lutar contra o sistema colonial que tanto roubou de si e que condenou seu marido à distância. É justamente uma tentativa de escapar do destino inevitável que causa a sua última tragédia.

Conclusão

O epílogo do livro nos conta: “quando uma pessoa conta uma passada, ou põe o sal dele ou então vomita o sal da outra pessoa que lha contou antes” (SILA, 2011, p. 185). O leitor é levado à reflexão sobre a veracidade das histórias que se ouvem no cotidiano e que moldam o imaginário coletivo. Assim como a comunicação de ADICHIE (2009) expõe, as narrativas devem ser questionadas tendo em vista o seu potencial sobre a sociedade.

A obra realiza uma subversão ao colocar uma mulher subalterna como protagonista de uma tragédia, além de evocar o trágico para representar a história nacional, contestando a perspectiva imperial dominante. O mar não é contado de modo a salientar força ou heroísmo, mas é transformado em origem, cenário e desfecho de uma dor, para representar o destino de quem tanto sofreu nas mãos do outro. Os horrores por que Ndani passa constroem a sua tragédia, do início da exploração à sua morte. O seu corpo foi invadido, sua voz silenciada e a sua felicidade exilada por vontades alheias que se impuseram sobre a sua. Buscando escapar dos sucessivos sofrimentos que lhe foram vaticinados, a mulher encontra uma sucessão de tragédias que se finaliza numa última e fatal.

Como causa, o mar é o lugar por onde chegam as caravelas portuguesas que invadem o território com objetivos de dominação colonial. Na fala de Maria Deolinda, ele é contado como um forte obstáculo para revelar o heroísmo imperialista, que precisou ser desbravado para a expansão da civilização portuguesa. Trata-se de uma estratégia da tradição ocidental para corroborar com as práticas coloniais num discurso dominante, que não cede espaço para contestações. Tais práticas silenciaram sujeitos como Ndani, para os quais o mar, por outro lado, assume contornos trágicos. Dessa maneira, Abdulai Sila conta a história de Guiné-Bissau.

Na partida do marido de Ndani, o mar é cenário de sua dor e aquilo que a separa de sua felicidade. As descrições desse espaço natural apontam para uma postura compassiva com os sentimentos da mulher, demonstrando raiva pelo exílio forçado, além de resistência à partida do barco. Ele não deixa, apesar disso, de se revelar como indomável e violento, para além dos esforços humanos. Nessa cena, o mar é focalizado e o próprio navio que leva o Professor é, de certa maneira, deixado de lado.

Por fim, vemos o mar como o destino inescapável que domina a totalidade do seu ser e revela sua impotência para a própria redenção. Ainda assim, a personagem se recusa a lhe dar o protagonismo de sua morte, visto que é de saudades que morre. O fim fatal se distancia um pouco do de outras mulheres trágicas, que decidem pela sua morte, e demonstra sua esperança

de escapar de um destino de tragédias. Contudo, ainda num ato de resistência, ela exprime o desejo de se reencontrar com o seu amor, que permanece vivo pela memória constantemente resgatada.

Portanto, a partir da leitura das imagens do mar no romance, é possível fazer uma análise do potencial da (re)escrita de uma narrativa que prioriza o colonizado. O que, para o colonizador, é construído de forma gloriosa, na obra de Abdulai Sila é reconstruído com traços trágicos com base na memória do período colonial vivido na Guiné-Bissau. Essa memória deve ser revisitada com frequência, para que se não percam de vista os males sofridos pelo povo a fim de que uma tragédia assim pudesse ser a última.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, C. N. “O perigo de uma história única”. TEDGlobal, 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt&subtitle=pt-br. Acesso em 16 dez. 2022.
- AUGEL, M. P. *Nova Literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: INEP, 1998.
- _____, M. P. “Três faces da nação”. In: SILVA, Abdulai. *A última tragédia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 7-20.
- BISPO, E. C. *Eternos Descompassos... Faces Do Trágico Em Abdulai Sila*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.
- BONNICI, Thomas. “Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais”. In: *Mimesis*. Bauru: EDUSC, 1998. p. 7-23. Disponível em: https://secure.unisagrado.edu.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis_v19_n1_1998_art_01.pdf. Acesso em 16 dez. 2022.
- LORAU, Nicole. *Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher: imaginário da Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- RIBEIRO, Djamilia. *O que é: lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento: 2017.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- RUI, Manuel. “Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”. In: *Encontro Perfil da Literatura Negra*. São Paulo: 1985.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SECCO, C. L. T. R. *Antologia do Mar na Poesia Africana de Língua Portuguesa do Século XX*. V. III: Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, UFRJ, 1999.
- SEMEDO, O. C. *Guiné-Bissau: história, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- SILVA, Abdulai. *A última tragédia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.