PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Jardel Pereira Fernandes

O PESO DAS MEMÓRIAS: HISTÓRIAS CONTADAS A PARTIR DA TRADIÇÃO ORAL GUINEENSE NA ESCRITA DA TRILOGIA “MISTIDA” DE, ABDULAI SILA

Belo Horizonte
2026

Jardel Pereira Fernandes

O PESO DAS MEMÓRIAS: HISTÓRIAS CONTADAS A PARTIR DA TRADIÇÃO ORAL GUINEENSE NA ESCRITA DA TRILOGIA “MISTIDA” DE, ABDULAI SILA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Identidade e Alteridade na Literatura

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Professora Doutora Terezinha Taborda Moreira

Belo Horizonte

2026

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Fernandes, Jardel Pereira
F363p O peso das memórias: histórias contadas a partir da tradição oral guineense na escrita da trilogia “Mistida” de Abdulai Sila / Jardel Pereira Fernandes. Belo Horizonte, 2026.
309 f. : il.

Orientadora: Terezinha Taborda Moreira
Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Literatura africana - Guiné-Bissau. 2. Literatura – Análise. 3. Memória na literatura. 4. Tradição oral. 5. Cultura - Aspectos sociais. 6. Literatura e sociedade. 7. Musicalidade. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 896.09
Ficha catalográfica elaborada por Gabriela Fernandes dos Santos Dias - CRB 6/4473

Jardel Pereira Fernandes

O PESO DAS MEMÓRIAS: HISTÓRIAS CONTADAS A PARTIR DA TRADIÇÃO ORAL GUINEENSE NA ESCRITA DA TRILOGIA “MISTIDA” DE, ABDULAI SILA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Identidade e Alteridade na Literatura

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Professora Doutora Terezinha Taborda Moreira

Prof.ª Dr.ª Terezinha Taborda Moreira – PUC Minas (Orientadora)

Prof.ª Dr.ª Odete Maria da Costa Soares Semedo – INEP – Guiné-Bissau (Avaliadora)

Prof. Dr. Bernardo Nascimento de Amorim – UFOP (Avaliador)

Prof.ª Dr.ª Tânia Maria de Araújo Lima – UFRN (Avaliadora)

Prof.ª Dr.ª Renata Beatriz Brandespin Rolon – UEA (Avaliadora)

Prof. Dr. Alex Sandro Martins – PUC Minas (Suplente)

Prof.ª Dr.ª Raquel Junqueira Guimarães – PUC Minas (Suplente)

Belo Horizonte, 10 de abril de 2026

Mesmo antes de eu nascer sei que Jeová Deus e seu filho Jesus Cristo tinham um propósito especial para mim e é a eles que dedico essa pesquisa, exatamente por ter sido nela que percebi de forma mais plena o valor e a validade da tradição oral, que primeiro transmitiram os saberes do Pai Jeová e de seu filho Jesus Cristo a toda a humanidade.

E, sei, que, de fato, Jeová, o ancião maior, continua a transmitir verdades por meio de sua Organização (A Organização das Testemunhas de Jeová), através das milhares de páginas impressas e mais contemporaneamente pelos meios áudio-vídeo-digitais disponíveis no site JW.ORG. E, é dessa forma, que a oralidade e a escrita se imiscuem negociando-se em um processo de ensino e aprendizagem das tradições dos vários povos ao redor do mundo.

A Jeová e à sua Organização dedico esse trabalho.

AGRADECIMENTOS

À mamãe, Jaci, que desde que eu era criança comprava livros de literatura infantil para eu ler despertando o interesse e o gosto pela leitura. E, ao papai, José Geraldo, que muitas vezes me disse para estudar. E, eu de fato, estudei...

Agradeço à maninha, Janine, que sempre acreditou no meu potencial e me encorajou muitas vezes gerando um espírito de bom ânimo.

Às tias, que de todas as formas, foram exemplos arquetípicos, dedicando a vida ao magistério, à arte de ensinar: Izabel, Janete, Elaine e outras. Citei-as na ordem de ingresso na atividade do magistério. Todas elas, professoras que cindiram espaços que tendem a aprisionar os sujeitos femininos em um sistema historicamente patriarcal de subalternidade.

Aos meus avós maternos, Deraldino Pereira Lima e Maria Neves de Jesus, que apesar de não dominarem o sistema formal de leitura e escrita, valorizavam a educação e incentivaram os filhos e os netos a estudar. Eles são exemplos como trabalhadores árduos, resilientes, determinados e sempre positivos na busca por um futuro melhor.

A todos da família Pereira Lima, cada qual à sua maneira, trabalhando laboriosamente, desde a saída nos anos 70 da vida no interior das Minas Gerais até a chegada à Belo Horizonte. E, foi, com, essa, garra, e, desejo de vencer na vida que se deixou o corolário do material genético, das memórias e das experiências armazenados no inconsciente dos descendentes dessa família.

Não poderia deixar de lembrar-me dos tios e tias da família do papai, família Fernandes, que em muitas ocasiões ajudaram meu pai, e, por conseguinte, aos filhos dele. Eles nos davam presentes significativos...Obrigado.

À querida professora Terezinha Taborda Moreira que me ajudou a seguir pelas trilhas do conhecimento acadêmico tanto no mestrado quanto no doutorado.

Muitas foram as pessoas que passaram pela minha vida e que contribuíram para o meu crescimento intelectual, acadêmico e profissional. Assim, agradeço

a todos os amigos e amigas sobre os quais seria impossível mencionar por nome... Meus mais sinceros agradecimentos.

À Organização das Testemunhas de Jeová, que me incentivou a ler muito e a pesquisar desde a minha mais tenra juventude. Agradeço-a por ser tão aguerrida na defesa e na promoção da leitura, nos mais de 240 países e territórios em que está presente, produzindo centenas de publicações bíblicas como a revista *A Sentinela: anunciando o Reino de Jeová*. De todos os modos, a fruição pela leitura da Bíblia e pela leitura de outras literaturas, continua a ser hodiernamente fomentada pelo site oficial dessa Organização o JW.ORG cuja existência promove a leitura multissemiótica por suas mais variadas produções em áudio, vídeo, imagens e textos formando uma corrente cujos elos prendem as formas orais e escritas.

Aos queridos educandos da rede pública que são fonte de inspiração para que eu continue na busca pelo conhecimento por uma educação de qualidade. Por eles e para eles é que continuo a navegar por águas profundas dos saberes acadêmicos.

Aos muitos professores e professoras que ao longo do trajeto no mestrado e doutorado me incentivaram e acreditaram que seria possível alcançar elevados níveis de conhecimento mesmo trabalhando na dupla jornada de trabalho como professor.

À secretaria do Programa de Pós-graduação em Letras da Pontíficia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC – Minas)

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”.

A verdadeira solução para todos os nossos problemas está no cumprimento das maravilhosas promessas de Deus de purificar toda a terra. (Apocalipse 11: 18) Todas as nossas necessidades serão supridas quando o Reino de Deus restaurar o Paraíso na terra, cumprindo o Seu propósito original de Deus para com a humanidade. (Mateus 6:9, 10) Daí, não ouviremos "o som de choro, nem o som dum clamor de queixume" da parte de pessoas cujas necessidades não podem ser supridas. Através de trabalho honesto e da aplicação de princípios piedosos, terão uma vida plena e satisfatória. — Isaías 65:17-25.

(A Sentinela de 15 de novembro de 2011 página 7, grifo próprio). Disponível em:https://wol.jw.org/pt/wol/d/r5/lpt/1987841?q=no+para%C3%ADso+ouviremos&p=par. Acesso: 24 jan. 2026.

Também serão livrados todos aqueles fiéis servos de Deus que faleceram no passado. No novo mundo, serão salvos das garras da sepultura. Jeová garante: "Há de haver uma ressurreição tanto de justos como de injustos." (Atos 24:15) É provável que os "justos" sejam ressuscitados mais cedo e contribuam para a expansão do Paraíso. Como os sobreviventes do Armagedom ficarão fascinados ao ouvir experiências desses fiéis, falecidos há muito tempo, que terão voltado a viver! — João 5: 28, 29.

(A Sentinela de 01 de abril de 1997 página 17, grifo próprio). Disponível em:https://wol.jw.org/pt/wol/d/r5/lp-t/1997243?q=ouvir+para%C3%ADso&p=par. Acesso: 24 jan. 2026.

RESUMO

Esta tese propõe uma análise das narrativas *Eterna Paixão* (1994), *A Última Tragédia* (1995) e *Mistida* (1997), as quais compõe uma Trilogia, cujo autor Abdulai Sila permite pensar a memória contada a partir da tradição oral em suas interfaces com outras formas de encenação das tradições. É necessário perceber que *Mistida* (1997) é o nome dado ao conjunto das obras que compõe a Trilogia do autor, também, é o homônimo da parte três da série de três romances. De fato, pensar em tradição é pesquisar (re) significando as epistemologias e ontologias ancoradas no campo de estudo da memória, é inquirir o passado que se presentifica pela escrita. A tradição oral como forma de representação da cultura africana em Guiné-Bissau está encenada nessas narrativas. Ao passo que a oralidade em África, em alguns casos, chancela os saberes ancestrais e milenares é preciso ampliar, espraiar o escopo de atuação da tradição por refletir na escrita literária como forma de manutenção e transmissão das representações múltiplas das tradições. A memória como instância que recupera o passado dialoga com as formas de encenação da tradição evocando através da escrita narrativa elementos que tecem fio a fio a história do povo guineense. É esse movimento que rasura a historiografia oficial e re (escreve) as memórias dos esquecidos. Memórias individuais e coletivas estão imbricadas ao processo de construção das narrativas memoriais. Elas se imiscuem e se distribuem em um continuum processo de ubiquidade presente na Trilogia de Abdulai Sila. Compreendem-se as memórias individuais e coletivas não apenas como dicotomias que se opõe à historiografia oficial, mas como recordação memorial onipresente nos diferentes espaços materiais, simbólicos e psíquicos. São representações sócio-histórico-cultural-político sobre as quais é impossível pensar na sobreposição de uma categoria em relação a outra. Dessa forma, entrelaçam-se memórias individuais, experiências de cada sujeito, que poderiam ter sido soterradas pela história oficial, mas, que, pretendem contar as memórias coletivas formando um movimento espiralar interdependente. Em *Eterna Paixão* (1994) o narrador lança lampejos de luz que indicam o caminho trilhado pelo povo africano em Guiné-Bissau na busca pela independência. Nesse romance o protagonista, Daniel, fará uma incursão através da África fabricando

memórias, ao mesmo tempo em que se confronta com a fabulação de memórias individuais e coletivas já construídas. *A Última Tragédia* (1995), primeiro romance do autor, já estava pronto para publicação. Entretanto, devido à censura o primeiro livro a ser publicado em 1994 foi *Eterna Paixão* (1994). Em A Última Tragédia (1995) o narrador verticaliza o tema das memórias e da tradição por colocar a personagem Ndani em diferentes espaços endógenos à cultura guineense. O fio da urdidura dessa Trilogia é alinhavado com o romance *Mistida* publicado em 1997. Ademais, a música sempre figurou como marca do continente africano e é produto dos substratos da oralidade e da tradição de forma que ela serve como assinatura que chancela as memórias de tradição guineense conforme se pode notar com destaque na última parte da Trilogia *Mistida* (1997). As vozes que atravessam os romances estão embebidas pela musicalidade que abre majoritariamente as epígrafes dos capítulos da parte final do romance *Mistida* (1997). As músicas comportam signos dos dialetos locais, os quais, refletem e refratam o enquadramento das memórias da tradição oral. Conflui na trama o encontro de personagens que recuperam as múltiplas conformações das encenações de memórias individuais e coletivas ao performar as nuances de encenação da tradição. Os trânsitos da memória pretendem contar as tradições em uma condição de hibridização, uma vez que, se apresentam sob a influência do colonizador. O movimento de alocação de marcas da oralidade no texto acentua o caráter de resistência dos povos subalternos, marginalizados, que perceberam no texto escrito instrumento para o combate.

Palavras-chave: Literatura em Guiné-Bissau. Memória. Tradição oral. História, Sociedade e Cultura. Musicalidade.

ABSTRACT

This thesis proposes an analysis of the narratives *Eterna Paixão* (1994), *A Última Tragédia* (1995), and *Mistida* (1997), which compose a trilogy by the author Abdulai Sila. This work allows for a reflection on memory as told through oral tradition and its interfaces with other forms of staging traditions. It is essential to note that *Mistida* (1997) is both the title of the three-novel series and the name of the third volume. Indeed, to think about tradition is to conduct research by (re)signifying epistemologies and ontologies anchored in the field of memory studies; it is to inquire into a past that becomes present through writing. Oral tradition, as a form of representation of African culture in Guinea-Bissau, is staged within these narratives. While orality in Africa often validates ancestral and millenary knowledge, it is necessary to expand the scope of tradition's influence as it reflects in literary writing as a means of maintaining and transmitting multiple representations of traditions. Memory, as an instance that recovers the past, dialogues with the staging of tradition, evoking through narrative writing elements that weave, thread by thread, the history of the Guinean people. This movement erases the official historiography and (re)writes the memories of the forgotten. Individual and collective memories are interwoven into the construction of memorial narratives. They blend and distribute themselves in a continuous process of ubiquity present throughout Abdulai Sila's trilogy. Individual and collective memories are understood not merely as dichotomies opposed to official historiography, but as omnipresent memorial recollections within different material, symbolic, and psychic spaces. These are socio-historical, cultural, and political representations in which it is impossible to consider the superposition of one category over another. Thus, individual memories and the experiences of each subject—which could have been buried by official history—intertwine to tell collective memories, forming an interdependent spiral movement. In *Eterna Paixão* (1994), the narrator casts glimmers of light indicating the path taken by the African people in Guinea-Bissau in their search for independence. In this novel, the protagonist, Daniel, embarks on an incursion through Africa, fabricating memories while confronting the fabulation of already established individual and collective memories. *A Última Tragédia* (1995), the author's first novel, was ready for publication

earlier; however, due to censorship, the first book to be published in 1994 was *Eterna Paixão*. In *A Última Tragédia*, the narrator deepens the themes of memory and tradition by placing the character Ndani in different spaces endogenous to Guinean culture. The warp thread of this trilogy is stitched together with the novel *Mistida*, published in 1997. Furthermore, music has always featured as a hallmark of the African continent and is a product of the substrates of orality and tradition; it serves as a signature that validates the memories of Guinean tradition, as notably seen in the final part of the trilogy, *Mistida* (1997). The voices that traverse the novels are steeped in the musicality that predominantly opens the epigraphs of the chapters in the final part of the book. The songs carry signs of local dialects, which reflect and refract the framing of oral tradition memories. The plot converges in the meeting of characters who recover the multiple conformations of the staging of individual and collective memories by performing the nuances of traditional enactment. The transits of memory intend to tell traditions in a condition of hybridization, as they are presented under the influence of the colonizer. The movement of allocating marks of orality within the text accentuates the character of resistance of subaltern and marginalized peoples, who perceived the written text as an instrument for struggle.

Keywords: Literature in Guinea-Bissau. Memory. Oral tradition. History, Society, and Culture. Musicality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

1 CONTANDO HISTÓRIAS DAS MEMÓRIAS DE TRADIÇÃO ORAL ... 25

1.1 Caixas Mnemônicas: difusão de memórias 38
1.2 De que há Lembrança? E de quem é a Memória? 52

2. MEMÓRIAS DAS TRADIÇÕES (E) DA TRADIÇÃO ORAL NA NARRATIVA *A ÚLTIMA TRAGÉDIA*..... 58

2.1 Os contadores das memórias e das tradições 60
2.2 Memórias e (ou) Tradições: ouvindo vozes 70
2.3 "Kafumban" – Uma história mal contada..... 81
2.4 Quem conta um conto, aumenta um ponto..... 87
2.5 Tradições Vivas: o papel dos anciãos na contação das memórias e das tradições 97

3. NAS PEGADAS DA MEMÓRIA E DA TRADIÇÃO 108

3.1 Uma narrativa escatológica e teleológica 110
3.2 Musicalidade e Ancianidade: anciãs quais contadoras das memórias e da tradição 120
3.3 A personagem feminina e os borrões na memória oficial e na tradição 133
3.4 Ubiquidade: entre obediência e rasura da tradição pelos sujeitos femininos 142
3.5 Musicalidade: corpos femininos no descompasso entre a subalternidade e a resistência 146

4. DO MEIO PARA O FIM..... 158

4.1 O Peso da Memória: primeiros registros 160
4.2 A Palavra: escrita e oralidade em pauta..... 176
4.3 Oralidade e Escrita: controle e subversão pela narração escrita e oral..... 191

5. O GRIOT ESCRITOR, COM A CANETA NAS MÃOS: ESCREVENDO HISTÓRIAS MEMORIAIS 202

5.1 Memórias que se constituem plasmadas aos desenhos da paisagem natural..... 206
5.2 Resistir é Preciso: memória, história e testemunho 212
5.3 Resistência e Memória: vozes de dentro e vozes de fora..... 223

5.4 Independência, dependência e insurgência 230
5.5 Memórias de Guerra e Trauma..... 239
5.6 Vozes de Ontem, Escrita de Agora: a persistência do griotismo no texto..... 247
5.7 Músicas que embalam as narrativas das memórias de tradição oral 257
5.8 Encontro de Vozes Musicais: histórias de dentro de casa..... 267

CONSIDERAÇÕES FINAIS 274
REFERÊNCIAS..... 277

ANEXO A 293

ANEXO B 297

ANEXO C 299

ANEXO D 302

ANEXO E 305

ANEXO F 308

INTRODUÇÃO

Nhama nhama, é uma expressão guineense que indica formas de um discurso longo e sem nexo. Poder-se-ia dar esse nome ao discurso colonial que buscou, de forma sistemática e insistente, causar o apagamento das memórias do povo guineense. Em detrimento de uma memória historiográfica que pretendia narrar os feitos gloriosos dos portugueses, há, de fato, memórias ancoradas nos modos de dizer das tradições orais em Guiné-Bissau que se amalgamam à memória oficial proposta pelo discurso colonialista para causar uma cisão no discurso do dominador.

Atrelado ao projeto de dominação colonial está a imposição da língua portuguesa como forma unívoca de expressão dos povos ditos “civilizados”. (Sila, 1995, p. 191). E, se, de fato, a língua ocupa um lugar de poder, quanto mais a palavra escrita ocupou espaço privilegiado como meio de comunicação, mais a colonização desconsiderou os saberes orais. O corolário dessa tentativa de apagamento da tradição oral poderia ter resultado na obliteração das memórias dos sujeitos em Guiné-Bissau. Um longo discurso, tanto em termos de tempo cronológico quanto de imposição ideológica, gradativamente pavimentou o caminho para que os modos de realização da tradição enfrentassem o periclitante confronto que poderia levá-la a ser soterrada e entregue ao quase e mais profundo esquecimento.

No entanto, resistem ao ataque à cultura africana guineense as narrativas que deixam emergir os substratos das memórias e da tradição. Em um emaranhado de encenações da tradição repousam os fios que compõem as histórias nada oficiais. As lembranças do passado podem se assemelhar a um oceano de incontidas histórias impossíveis de ser esquecidas. Dentro dessa perspectiva, impossível seria estar em um estado de *disdangudo*, ou seja, ser “ignorado” não mais estava na pauta de ordem do povo guineense que lutava por sua independência. (Sila, 1995, p. 190).

A oralidade é uma característica milenar dos povos. Espraio essa discussão para pensar que antes mesmo de haver escrita os povos Europeus, povos Asiáticos, povos das Américas e povos Africanos assumiam a oralidade como forma legítima de comunicação. (Aguessy, 1980). Coloquei o continente

africano à cabo desse raciocínio, para levar o leitor a perceber que o privilégio da cultura oral não está encapsulado à África.

A cultura de tradição oral permitiu que se contassem as epopeias de Homero, as quais têm uma longa história marcada pela transmissão dos saberes orais e que só mais tarde passaram a figurar como escritura. Sigo nessa esteira retornando mais de dois mil e quinhentos anos na história, Antes de Cristo (AC), para colocar na roda de discussão as narrativas de Gilgamesh contadas entre os Sumérios, mas, que oportunamente tornaram-se escritura. Avanço ainda nessas deambulações que se fixam no caso da oralidade para fixar a atenção nas Américas cujas histórias de boa parte dos povos indígenas são tantas e assumem tantos contornos que seria necessário abrir uma tese de doutorado para dizê-las. Desenhei esse cenário para mostrar que a tradição oral em Guiné-Bissau não pode ser compreendida como caso isolado, fenômeno exclusivo desse país ou de outras partes do continente africano.

O desejo não é deslegitimar a noção de que a tradição oral habita indubitavelmente nas entranhas da formação cultural do povo africano. Neste caso, Guiné-Bissau é a metáfora perfeita das formas de representação da tradição oral as quais emanam dos mais variados espaços geográficos do continente africano e que contam as memórias desses povos. Entretanto, anseio balizar tal fenômeno muitas vezes estigmatizado por ser encarado como matriz de uma literatura menor.

A tradição, objeto plural que se distribui em nuances de simbolização múltipla, e a memória são perspectivas que a tradição oral abarca sob o signo da contação oral de histórias narradas pela escrita de Abdulai Sila. São histórias griotizadas dentro dos espaços africanos em Guiné-Bissau e por isso encaradas como literatura dos sujeitos à margem das elites sociais.

Seria possível definir o que é tradição? Quem melhor trilha os caminhos que desvelam os modos de realização da tradição africana é o sociólogo Honorat Aguessy, o qual, em suas fabulações, afirma que:

> Quando se começa a tratar da cultura na Europa a primeira atitude consiste em procurar referências noutros autores: o conjunto dos

> escritos dos diversos autores define o campo cultural que o homem culto tem necessariamente de conhecer e dominar.
>
> Tratando-se da África, da África em geral, procede-se de outro modo: a dominante em matéria de cultura desloca-se do escrito para o oral. Essa mudança não pode deixar de implicar consequências particulares não só no que se relaciona com as fontes dos valores culturais mas também no que se refere ao estatuto e ao destino práticos das condições e dos agentes de transmissão do modo de concepção do mundo. (Aguessy, 1980, p. 95).

As considerações do pesquisador deslocam a percepção do eixo eurocêntrico para a África cujos modos de realização da tradição se constituem sob a ótica dos povos tradicionais. Embora o autor não esteja considerando os espaços na Guiné-Bissau são válidas suas ponderações por cumprirem a tarefa de valorizar os agentes transmissores das cosmovisões que rondam a tradição oral e é através dessa via que as memórias transitam.

O peso que as memórias veiculam baliza a historiografia oficial que pretende formatar todo um conjunto de epistemologias e ontologias africanas que narram as experiências dos grupos sociais. No caso dessa pesquisa, as experiências dos sujeitos africanos em Guiné-Bissau. Sopesar o valor das memórias dos esquecidos é necessário a fim de se construir o caminho da igualdade social entre os povos. Para essa tese de doutorado, tomo as palavras da pesquisadora Aleida Assmann como planta baixa de minha pesquisa, cujo eixo central gira em torno do multifacetado estudo do tema da memória na escrita da Trilogia *Mistida* (1997) do autor Abdulai Sila:

> O presente trabalho é guiado pelo interesse de possibilitar tantos pontos de vista sobre o complexo fenômeno da memória quantos forem possíveis e apontar novas linhas de desenvolvimento e problemas para trabalhos futuros. (Assmann, 2011, p. 20).

Sigo nessa pesquisa pontilhando os caminhos por onde se pode encontrar os registros das memórias. São marcos cuja sinalização mais se assemelha ao sinal luminoso expresso através do texto literário e que pontuam “tantos pontos de vista” que o leitor facilmente percebe o peso que recai sobre a onipresença das emanações da memória do povo guineense.

Os portadores da tradição oral, tradição que se performa através da escrita memorial, no caso dessa pesquisa a escrita de Abdulai Sila na Trilogia

Mistida (1997); reúnem uma coleção de elementos que permitem pensar a tradição como um conjunto de tradições estruturadas nos espaços guineenses. Compreende-se que a tradição chega até o mundo ocidental pelas vias das memórias dos contadores das histórias do povo africano em Guiné-Bissau e elas estão registradas na Trilogia *Mistida* (Sila, 1997). Tal conjunto de tradições não pode ser encarado como matéria estanque e definitiva, mas sobretudo, como objeto de pesquisa que requer revisitá-las em vista de seu constante devir. O pesquisador Honorat Aguessy ainda considera que:

> Não nos compete declarar, por nossa vez, que as visões e percepções tradicionais sobre o universo são isto ou aquilo, que as visões e percepções tradicionais da vida consistem em tais e tais manifestações... Não faríamos mais do que acrescentar novas asserções a todas as outras já conhecidas pela maioria dos leitores. (Aguessy, 1980, p. 107).

Seria pretensioso demais e até mesmo reducionista tentar definir a tradição ou arvorar-me em trazer taxonomias a partir de um dicionário acadêmico. Ou ainda, procurar por conceitos filosóficos, antropológicos e sociológicos uma vez que a tradição é dinâmica, viva e pulsante. Exatamente por isso, Honorat Aguessy opta por traçar uma constelação de elementos que se afiguram como partes elementares e constituintes que tecem uma rede composta por fios que ele considera como “percepções tradicionais”. Seguindo nessa esteira, considero que é através da tradição oral, onipresente nos espaços guineenses, que se encenam na Trilogia de Abdulai Sila os fenômenos e formas de expressão das multifacetadas formas de manifestação do fenômeno das tradições transmitidas pelas vias das memórias.

Nessa pesquisa elenco formas de simbolização da e (na) escrita que considero constituintes intrínsecos das memórias da tradição oral na e (da) cultura africana na Guiné-Bissau, nelas estão alinhavadas os pontos dessa pesquisa. A título de exemplo como sinal de marcação da onipresença das memórias que veiculam a tradição oral na escrita de Abdulai Sila convoco: os modos de dizer a sociedade e a cultura guineense os quais são reverberações das memórias individuais e coletivas em sua estreita relação com a escrita introjetada e imposta pelo colonizador; o discurso profético que se realiza pelos

transmissores da palavra falada; a crença nos antepassados e na ancestralidade; e o ambiente natural, paisagem, plasmado à narração. Além desses, a musicalidade, as tradições, os ritos de iniciação, os ritos de passagem, os costumes, os hábitos, os princípios éticos e morais que rondam os modos de ser e estar no mundo, cosmovisões, dos sujeitos pertencentes aos espaços guineenses, os elementos paratextuais anunciados pelas epígrafes e epílogos da última parte da Trilogia, *Mistida* (1997). Reconheço que os elementos mencionados não esgotam a fortuna a que recorrem a tradição oral, mas sublevam-nas inquirindo delas e de outras expressões da cultura, quiçá escondidas alhures e algures, a legitimidade dos modos de dizer a oralidade. Outrossim, recorro às múltiplas encenações da tradição justapondo-as e confrontando-as, a fim de patentear saberes oralizados e oralizantes que encontro distribuídos na escrita do autor Abdulai Sila e cujas memórias ubíquas estão pulverizadas na Trilogia do autor.

A inquietante busca pelos modos de encenação das memórias e da tradição iniciou-se no meu mestrado na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC – Minas) quando investiguei as Memórias de Tradição nas narrativas do autor moçambicano Mia Couto em sua obra *Estórias Abensonhadas* (2012). Instigado pela pesquisa viajei, em meados de 2019, para Angola, talvez, apenas a passeio, ou, quiçá, na busca descompromissada com a pesquisa que fiz na academia a fim de comparar e aproximar minhas experiências de leitura acerca do referido autor em relação aos modos de ser e estar no mundo do povo angolano.

Amadurecido, mas não completamente satisfeito com os encontros que as leituras e as experiências me proporcionaram, decidi pesquisar Guiné-Bissau através do texto literário. A escolha do autor Abdulai Sila e da Trilogia *Mistida* (1997) composta pelos romances *Eterna Paixão* (1994), *A Última Tragédia* (1995) e *Mistida* (1997), se deve ao encontro que tive com os textos do autor na disciplina de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa ministrada pela Professora Terezinha Taborda Moreira, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC – Minas).

Fortalecido pelo primeiro encontro sugestivo, enveredei pela leitura de outros textos nos livros didáticos das escolas onde leciono para os alunos da

Educação Básica. Ainda como professor na pós-graduação *la sensu*, busquei mencionar autor e/ ou, tema em minhas aulas. Acentuo que havia sempre um *dabi*, percevejo, mordiscando-me no que tange à temática das memórias e (ou) da tradição nos textos do autor Mia Couto. Foi então que, de forma peremptória, impôs-se a necessidade de escrutinar mais de perto outros modos de dizer as memórias da tradição africana. Entretanto, dessa vez, com a Trilogia *Mistida* (1997) do autor Abdulai Sila (Sila, 1995, p. 189). Tomo a expressão “tradição africana” como metáfora que repousa no corpo social coletivo guineense.

Detenho-me em mostrar o curso dessa pesquisa. Antes, porém, reitero que *Mistida* (1997) é o nome dado ao conjunto das obras que compõem a Trilogia do autor, também, é o homônimo da parte três da série de três romances.

No capítulo l e no percurso dessa pesquisa apresento as noções de memória com abordagens feitas pelos autores Aleida Assmann (2011), Fernando Catroga (2015), Jeanne Marie Gagnebin (2006), Jacques Le Goff (2007), Maurice Halbwachs (1990), Michael Pollak (1992), Paul Ricoeur (2007), Márcio Seligmann Silva (2016) e Wole Soyinca (2017). Nos capítulos dessa pesquisa dialogam com os debates desses autores a evocação das memórias e da (s) tradição (ões).

Cotejo o estudo do tema da memória em sua relação com a história oficial de modo a balizar a contraposição entre historiografia oficial e o tema do estudo das memórias individuais e coletivas sujeitas ao apagamento. Sopesar, e se for possível causar um esfacelamento, da questão da dicotomia que ronda as pesquisas dessas duas categorias, é possível no momento em que se considera as reflexões da autora Aleida Assmann, cuja pesquisa, publicada na obra *Espaços da recordação: Formas e transformações da memória cultural* (2011), resolve a dialética que quase todos os autores que se debruçam sobre o tema, se não todos, insistem em manter entre história oficial e memória.

No capítulo ll avanço com reflexões que consideram o romance *A Última Tragédia* (1995) como espelho que reflete e refrata as nuances de encenação das memórias e (ou) da tradição oral e de outros modos de materialização e corporificação das tradições. Partilha nessa obra uma visão mais verticalizada

de se perceber a tradição em seus campos de atuação na narrativa. Há um denso emaranhado das memórias as quais inventariam e alocam a cultura africana guineense dentro dos espaços narrativos. Por se tratar de uma galeria de personagens que estão presentes, também, em *Mistida* (1997) há sempre um diálogo entre os três romances.

As cenas enunciativas se distribuem em uma rede de conecções que reverberam na prosa, a qual coloca o leitor nos espaços que desnudam as formas de representação da cultura de Guiné-Bissau. De fato, são espaços geográficos, psicológicos e socioculturais que a literatura canônica não registra. A acuidade do narrador, Djidiu de caneta, e porque não dizer griot contador-cantador-escritor, em contar Guiné-Bissau deixa transparecer, para o leitor, que se trata da visão de um narrador cuja percepção é endógena em relação aos eventos mencionados. Dotado de uma sensibilidade profunda, o narrador percorre os espaços narrativos em uma espécie de panóptico para desvelar, através das ações dos personagens, as mundividências de sujeitos que fazem parte de um corpo coletivo portador de aspectos pulsantes da tradição guineense.

Aos leitores resta perceber a “cor local” nos escaninhos da narrativa. A tradição pode ser pensada a partir dos seguintes autores Eric Hobsbawm (2012), Paul Zumthor (1997), Hampaté Bâ (2010), Jan Vansina (2010). Entretanto, a tradição ocupa um status variegado. Portanto, ela se apresenta de forma helicoidal, exatamente no momento em que, pulverizada nos espaços narrativos, permite ao leitor captar diferentes aspectos da tradição.

No capítulo lll convido para a roda de conversa diferentes momentos da parte final da Trilogia *Mistida* (1997). Nesse estágio da pesquisa é permitido fazer uma topografia das memórias, em suas interfaces com a história oficial e a arte de contar e cantar, através de mecanismos que agenciam elementos da tradição.

Contraponho as formas de simbolização das memórias de tradição em África e seu inevitável encontro com a modernidade em vista do processo inicial da colonização e da sucessiva abertura, a partir de 1885, para as nações europeias. Sigo com autores que agenciam as questões da memória e que foram elencados no capítulo l. Portugal ocupa, nesse momento, a tarefa de

avançar com a máquina colonial sobre as terras africanas em Guiné-Bissau. O próprio anseio pela independência de Guiné-Bissau é corolário de um processo de dominação colonial que se estendeu do século XVl até quase o fim do século XX. No ensejo, horizontalizo a noção de dominação por pontuar o século XlX como momento do acentuado domínio português no país em vista da perda de territórios como o Brasil Colônia. Portugal seguiu com um projeto de fomento à dominação em Guiné-Bissau, o qual introjetou a cultura europeia, (re) criando uma tradição que não mais se conforma a um estado intocado ou puro do que poderia ser considerado como essência de representação da tradição. O resultado não poderia ser outro senão a deformação das memórias a serem narradas.

Intento enquadrar o cenário de dominação na insurgência de levantes pela independência no país. Com efeito, o resultado foi o atraso no desenvolvimento político e econômico de Guiné-Bissau. Outrossim, compromete o projeto de escrita literária as recorrentes imposições e restrições do governo português em relação a qualquer tentativa de aparecimento de uma literatura que arvorasse deixar emanar, através de seus textos, as arbitrariedades da Metrópole portuguesa.

No capítulo lV abre-se a contação de histórias que a memória abriga pelas vias da tradição oral guineense. Atenho-me ao romance *Eterna Paixão* (1994) e na aproximação que ele estabelece com a Trilogia do autor Abdulai Sila. Nele, há um deslocamento dos ideais utópicos de libertação dos negros da Norte-América para o continente africano. É a partir da noção do referencial norte-americano, sinalizado pelo narrador em *Eterna Paixão* (1994), que a musicalidade jazzística aparece na Trilogia de Abdulai Sila como elemento influenciador dos projetos utópicos de emancipação e liberdade dos povos negros em Guiné-Bissau e em outros espaços do continente africano. O protagonista desse romance é Daniel, também chamado Dan, cujos objetivos são emigrar para a África e promover o desenvolvimento do continente. O contato de Daniel com o povo africano alimenta memórias individuais, as quais conformam as memórias do corpo coletivo guineense. As peripécias do personagem historicizam a narração da Trilogia *Mistida* (1997).

Destarte, a publicação de *Eterna Paixão* (1994) como célula embrionária dos primeiros passos da produção literária insistia em denunciar as atrocidades praticadas pelo colonizador. Entretanto, em vista das restrições, a obra teve que aguardar o momento propício, o período do pós-independência, para chegar ao público leitor. A publicação dessa obra no pós-independência germinou em campos disseminados por textos de escritores que trabalhavam, ou na clandestinidade ou com a bruxuleante luz da intelectualidade, e que poderia dar visibilidade às produções estéticas do país.

Nessa seara de discussão, volto-me para as ações dos personagens, as quais impulsionam diálogos que fazem parte do que poderíamos considerar como orquestra de vozes na narrativa. A reprodução dos diálogos, bem como, as intervenções da voz do narrador, criam um efeito de narração oral marcada pela escolha de vocábulos que pertencem aos léxicos guineenses. Em função disso, desloco as ponderações citadas para percorrer outro caminho, investigando como a inserção de palavras e expressões dos dialetos guineenses na língua portuguesa, idioma do colonizador, rasura os modelos de escrita ocidental. Decorre desse processo de rasura um hibridismo linguístico, uma transgressão que insere, indelevelmente, signos da cultura guineense na Trilogia do autor Abdulai Sila.

No capítulo V procuro pensar no adensamento do tema das representações das memórias e das tradições por continuar a fazer a aproximação entre os romances *Eterna Paixão* (1994), *A Última Tragédia* (1995) e *Mistida* (1997). Aproximar as narrativas do mesmo autor singulariza as particularidades dos modos de narrar africanos, em Guiné-Bissau, de cada produção. No primeiro romance, a tradição oral não se apresenta de forma tão latente conforme se pode verificar em *A Última Tragédia* (1995). Um estudo comparado entre as narrativas permite refletir nas múltiplas formas de representação das tradições, as quais gravitam em torno do debate que faz pensar se a escrita de Abdulai Sila, seria veículo exclusivo de representação das memorias de tradição oral. A presença de uma escrita que mais se assemelha aos moldes da escrita ocidental não prescinde a noção de uma narração que esteja desvinculada do projeto de colocar a cultura guineense em evidência.

É possível perceber o panorama de eventos históricos e sociais imanentes na escrita do último romance, *Mistida* (1997). Por isso, sigo com o intuito de investigar as memórias historiográficas cunhadas pelo colonizador como história única em detrimento da contação das histórias dos vencidos. O objetivo é pavimentar o caminho da construção dos movimentos, que considero espiralares, das memórias coletivas e individuais que, ora embebidas do discurso histórico oficial, ora atravessadas por memórias individuais, pretendem contar a história do povo guineense.

É sempre necessário cunhar um olhar revisionista acerca das formas de encenação das memórias e da tradição oral em consonância com a proposta estética que a Trilogia do autor Abdulai Sila nos oferece. Ademais, proponho uma reflexão que caminha nas trilhas da valoração das memórias em paridade com o respaldo que a história oficial oferece, sem desconsiderar a última visto que incorreríamos no erro do negacionismo científico.

Adrede, a profusão político-social que conduziu aos eventos pós-coloniais e os desdobramentos dos eventos nesse contexto conturbado reificam-se nas vozes enunciativas do discurso da parte final da Trilogia, *Mistida* (Sila, 1997). No desfecho da tríade narrativa é possível desenhar o quadro dos eventos que levaram ao domínio da Metrópole portuguesa, bem como, às convulsões sociopolíticas que desembocam no 24 de setembro de 1973 e às posteriores guerras civis que abriram feridas ainda mais profundas nos sujeitos no período do pós-independência. O eixo norteador sobre o qual se movem essas histórias é a memória. A Trilogia de Adulai Sila trata de um discurso memorialista que dá voz aos filhos da colônia. Uma alegoria apropriada seria comparar a leitura da Trilogia do autor com a leitura de um diário o qual registra as memórias de seu escritor.

Mistida (1997) é a última parte da Trilogia. Ela é a planta baixa das narrativas do autor, pois reúne personagens cujo rol de ações no enredo desempenharam papéis fundamentais na progressão dos eventos narrados em toda a Trilogia de Abdulai Sila. Desvendam-se em *Mistida* (1997), parte final da Trilogia, as intenções do narrador, o griot, que, alhures e algures, sinalizava para o leitor o clímax dos eventos na narração. Os atores passam com propósito definido nas cenas em uma condição de *mise en scéne*, a qual

enquadra gesto e voz das memórias de tradição oral, contadas através das experiências dos atores em cena. Escapam dessas memórias signos linguísticos e culturais de representação de formas outras de encenação das memórias e das tradições.

Mise em abyme é a descrição que melhor se aplica à obra, pois nela há estruturas de encaixe, as quais se assemelham a breves narrações de histórias aparentemente independentes. (Todorov, 1969). Entretanto, elas, estão todas alinhavadas ao formar uma narrativa que não destoa do conjunto da Tríade narrativa.

Interessa-me destacar a função que as epígrafes ocupam na proposta de construção estética da Trilogia *Mistida* (1997), pois permitem construir interpretações e estabelecer relações entre os modos de representação das memórias de tradição oral e de algumas músicas que circulavam na sociedade guineense antes da independência, bem como na América Latina, especificamente na Jamaica.

Intervenho com as análises das epígrafes que aparecem na abertura de quase todos os capítulos do último romance da Trilogia. A maior parte delas são músicas. Parte dessas músicas foi objeto de minha pesquisa, pois contei com a ajuda de cidadãos que vivem em Guiné-Bissau para fornecer as músicas completas e as respectivas traduções do material que estava disponível. O desafio, que levou cerca de dois anos, foi encontrar algumas das músicas completas, não disponíveis em pesquisas acadêmicas das Universidades ou nas plataformas digitais, uma vez que, foram usados diferentes dialetos de Guiné-Bissau para compor as canções, além do crioulo guineense. Salvo as músicas dos autores jamaicanos Jimmy Cliff e Bob Marley, que circulam para um grande público das mais variadas culturas. Concomitante ao processo de análise das músicas, permiti-me estabelecer o elo entre o discurso que emerge das fabulações das memórias de tradição oral e outras formas de expressão das tradições. As pegadas que conduziram-me a essa instigante tarefa também levaram-me à laboriosa e inquietante tarefa de fazer, tanto quanto permitido pelo texto, interpretações que não estivessem dissociadas das intenções do narrador memorialista em cada micronarrativa da parte final da Trilogia *Mistida* (1997), de Abdulai Sila.

Assim, observo que forma e conteúdo estão irmanados no processo criativo da Trilogia *Mistida* (1997). A obra consegue alcançar um alto nível de complexidade justamente por inscrever, pela escrita, formas diversas de encenação das memórias e das tradições orais guineenses. Dessa maneira, as análises trazidas pelo estudo transitam entre geografias espaciais, temporais, sociais, culturais, psicanalíticas e políticas. São análises que consideram o tempo cíclico da cultura guineense sem desperceber a presença do avanço do tempo cronológico, que pontua, para o leitor, os tempos presente, passado e futuro alinhavados na Trilogia do autor Abdulai Sila que, narrando eventos coloniais e pós-coloniais, ancora a construção das memórias individuais e coletivas nos anseios pela independência do país e pela emancipação dos sujeitos no período da pós-Independência.

1 CONTANDO HISTÓRIAS DAS MEMÓRIAS DE TRADIÇÃO ORAL

> Mbubi ainda ficou alguns instantes a seguir a marcha de Ndani e seus meninos, os quais, confirmou-o, traziam vestidos, todos eles, uniformes da mesma cor e do mesmo tecido. Depois, foi juntar-se as mulheres que abnegadamente lutavam pelo resgate da esperança, deixando o narrador, a quem tinham chamado de *djidiu de caneta*, sozinho e abalado, sem saber o que devia fazer, nem aonde ir.
>
> Só um pequeno parênteses: se fosse você, caro leitor ou leitora, o que faria em circunstâncias semelhantes? Depois de ouvir as duras e humilhantes críticas das duas senhoras ainda sobraria com alguma vontade de continuar a escrever? Sim? Não?
>
> Ingrata profissão, essa de djidiu de caneta. Não há forma de se livrar das más línguas! Não interessa o que se escreva, o esforço e a imaginação despendidos em transcrever os factos tal e qual, há-de haver sempre, mas sempre, acusações de difamação, de deturpação, etcétera, etcétera
>
> Eu confesso que depois de ouvir tudo o que foi dito atrás a respeito do meu trabalho, não sei ao certo o que é preferível fazer. Por isso,
>
> acho oportuno apresentar-lhe uma proposta, estimada leitora ou leitor: feche este livro agora mesmo e não diga a ninguém que um dia chegou a tê-lo à mão. (Sila, 1997, p. 175-176, grifo próprio).

O trecho é o deslinde que traz o desfecho da Trilogia de Abdulai Sila no romance *Mistida* (1997) e que coloca na cena enunciativa o escritor e registrador das histórias do povo guineense, a saber, um Djidiu de caneta. Ele é o agenciador das memórias do povo guineense. Sobre a função social dos Djidius o pesquisador Hildo Honório do Couto classifica-os como “griots”. Segundo o pesquisador, alguns deles se tornaram famosos em Guiné-Bissau tais como Malan Camaleon, Djafalu Maundé, Amizade Gomes e Malé. (Couto, 2008, p. 86). Ele tem nas mãos o instrumento de escrita do colonizador, e, pode aproveitar a folha em branco para registrar os multifacetados modos de dizer das memórias transmitidas pela tradição oral. São modos de contar as histórias orais que a memória inventaria.

Diálogo com o pesquisador Hildo Honório do Couto para pensar o papel dos griots quais ele classifica como Djidius em Guiné-Bissau. Seguindo nessa esteira, convido para a roda de conversa o historiador Amadou Hampaté Bâ, o qual adentra pelas searas de estudo da tradição oral africana, e procura ampliar as taxonomias e funcionalidades sociais e culturais dos Djidius a quem ele, em seu campo de pesquisa, denomina de dielis. Ele menciona que:

> Quando um griot conta uma história, geralmente lhe perguntam: “É uma história de dieli ou uma história de doma?” Se for uma história de dieli, costuma -se dizer: “Isso é o que o dieli diz!”, e então se pode esperar alguns embelezamentos da verdade, com a intenção de destacar o papel desta ou daquela família – embelezamentos que não seriam feitos por um tradicionalista -doma, que se interessa, acima de tudo, pela transmissão fiel. É necessário fazer uma distinção: quando estamos na presença de um griot historiador, convém sabermos se se trata de um griot comum ou de um griot--doma. Ainda assim deve -se admitir que a base dos fatos raramente é alterada; serve de trampolim à inspiração poética ou panegírica, que, se não chega a falsificá-la, pelo menos a “ornamenta”. Um mal-entendido que ainda tem sequela em alguns dicionários franceses deve ser esclarecido. Os franceses tomavam os dieli, a quem chamavam de “griots”, por feiticeiros (sorcier), o que não corresponde à realidade. Pode acontecer de um griot ser korte -tigui, “lançador de má sorte”, assim como pode acontecer de um griot ser doma, “conhecedor tradicional”, não porque nasceu griot, mas porque foi iniciado e adquiriu sua proficiência, boa ou ruim, na escola de um mestre do ofício. (Bâ, 2010, p. 198).

O lugar de fala do historiador é a África Ocidental, especificamente os países Mali e Guiné-Conacri, países que fazem limite com Guiné-Bissau. Decorre que, embora haja especificidades da tradição oral em cada país, é possível perceber que os Djidius ocupam um papel destacado nas sociedades africanas de base oral. Eles operam e instrumentalizam formas discursivas que refletem e refratam as experiências do povo africano. Dada a relevância social e cultural dos Djidius, decidi grafar neste parágrafo da pesquisa a escrita com inicial maiúscula, pois penso esses contadores de histórias memoriais como ocupantes de um cargo ou “ofício” cujas atividades estão interligadas às funções utilitárias de contadores de histórias das sociedades africanas.

Para fim dessa pesquisa, o discurso oral que se inscreve através da escrita do Djidiu de caneta, locado nos espaços guineenses, orquestra os modos de dizer das experiências contadas na Trilogia de Abdulai Sila. O Djidiu de caneta registra, através da tecnologia da escrita, as histórias dos vencidos. E é por essas vias que se estabelece como tradição viva o patrimônio da tradição oral pulsante oriunda do povo guineense. Os griots são contadores de histórias que inventariam as tradições de seu povo. Lê-se:

> A tradição lhes confere um status social especial. Com efeito, contrariamente aos Horon (nobres), têm o direito de ser cínicos e

> gozam de grande liberdade de falar. Podem manifestar -se à vontade, até mesmo impudentemente e, às vezes, chegam a troçar das coisas mais sérias e sagradas sem que isso acarrete graves consequências. Não têm compromisso algum que os obrigue a ser discretos ou a guardar respeito absoluto para com a verdade. Podem às vezes contar mentiras descaradas e ninguém os tomará no sentido próprio. "Isso é o que o dieli diz! Não é a verdade verdadeira, mas a aceitamos assim". Essa máxima mostra muito bem de que modo a tradição aceita as invenções dos dieli, sem se deixar enganar, pois, como se diz, eles têm a "boca rasgada". (Bâ, 2010, p. 193).

A liberdade que os Djidius têm em falar lhes permite transmitir a tradição cujas histórias estão guardadas na memória. É dessa liberdade que goza o escritor e registrador de memórias, o Djidiu de caneta, ele é o contador das experiências do povo africano. A contação das histórias tem como fio condutor as peripécias dos personagens que transitam pela Trilogia de Abdulai Sila, a começar pela luta do protagonista do romance *Eterna Paixão* (1994), Daniel, pelo desenvolvimento do continente africano. O contar das memórias e da tradição do povo guineense continua a ser uma preocupação do Djidiu de caneta, o qual, na continuação da Trilogia, em *A Última Tragédia* (1995), adentra nos espaços endógenos à tradição metaforizados pela protagonista do romance, Ndani.

A função dos griots inclui "suas canções", as quais não poderiam deixar de ser mencionadas nesse ciclo de reflexões por se tratarem de um elemento crucial na manifestação da expressão de tradição oral africana. (Bâ, 2010, p. 197). Consequentemente, o griot que narra na Trilogia *Mistida* (1997) é a entidade cuja palavra fala, canta e escreve. O que estou propondo é uma figura ampliada, um griot, entidade que fixa a oralidade na escrita e pode até mesmo transformá-la em canção**.** Em Guiné-Bissau, a figura do griot, tradicionalmente designada como Djidiu, ocupa o eixo central na manutenção das memórias individuais e coletivas. Tal contador-cantador-escritor de histórias exerce historicamente a função de contador da tradição oral, ele é o guardião das narrativas fundadoras, das genealogias, das experiências históricas e das lutas do povo guineense.

No contexto contemporâneo, essa figura se amplia e se ressignifica no espaço narrativo da Trilogia de Abdulai Sila como Djidiu de caneta. A condição utilitária e funcional dessa entidade nos espaços narrativos reflete e refrata a

sociedade e cultura em que a onipresença do griot coexiste com a modernidade mecanizada. O jogo que se forma é o da performance de um narrador griotizado e griotizante, a quem poder-se-ia chamar também de Djidiu da palavra viva ou escriba das memórias do povo. É bom lembrar que, sem romper com a oralidade, o griot assume a escrita como extensão do gesto ancestral de narrar, registrando em texto as histórias, experiências e saberes individuais e coletivos com o objetivo de preservar e manter vivas as memórias. Paralelamente, o griot-escritor assume ainda a função de cantador das histórias do povo, transformando a palavra narrada e escrita em canção.

Seguindo nessa esteira, debruço-me sobre as epígrafes musicais da parte final da Trilogia *Mistida* (1997) as quais ratificam a existência consciente da entidade griótica que orquestra vozes musicais para cantar as experiências do povo guineense. A intenção é que a música se converta em instrumento de transmissão e resistência das histórias memoriais do povo em Guiné-Bissau. Decorre que o Djidiu de caneta articula oralidade, escrita e canto como dimensões indissociáveis de um mesmo projeto de resistência simbólica, no qual a memória guineense não apenas é contada, mas também escrita e cantada, garantindo sua continuidade entre as gerações.

Aproveito o ensejo para trazer a epígrafe, um verso poético, que abre o último capítulo da obra *Mistida (*1997). Esclareço que a análise das epígrafes musicais está colocada ao longo dessa pesquisa.

No desfecho da Trilogia o narrador evoca o excerto do poema do Djidiu guineense Nfore Sambu que viveu na Zona Libertada durante a luta de Libertação Nacional, conhecido por usar a língua crioula e balanta de Guiné-Bissau como forma de valorização da tradição oral, da abordagem de questões sociais, filosóficas e da posse de terra. Lê-se:

> Kin ki tem tera
> Anos ki tem tera!
> Kin ki tem tera?
> Anos ki tem tera!
> Amin punta: Kin ki tem tera?
> Nfore Sambu

> In: “Kin ki tem tera”?
> (Sila, 1997, p. 451).

Uma tradução possível seria:

> - De quem é a terra?
> - A terra é nossa!
> - De quem é a terra?
> - A terra é nossa!
> - Eu pergunto: de quem é a terra?
> (Sambu, [1970?], Tradução própria).

O título do livro de Nfore Sambu é *Kin ki tem terá?*. ([1979?]). Trata-se de uma edição histórica de Guiné-Bissau e muitas vezes difícil de encontrar em livrarias comerciais. O livro é associado ao período de afirmação da literatura na língua crioula guineense e vai ao encontro do projeto de resistência do povo. (Sambu, [1970?]).

A estrutura responsorial anunciada pelo eu poético está alicerçada no binarismo dialético entre a interrogação "De quem é a terra?" e a afirmação coletiva "A terra é nossa!". De modo que ela funciona como instrumento de reexistência que mobiliza, tanto a memória individual quanto a memória coletiva. Ao transpor a estética da oralidade para a escrita, o eu lírico evoca a figura do griot, o Djidiu de caneta, que ergue sua voz para reivindicar a posse do território guineense. Nesse sentido, pressupõe-se o processo de independência do país. A repetição da resposta não é apenas um eco, mas uma técnica de fixação mnemônica, típica dos griots, os quais são porta-vozes das tradições orais. (Sambu, [1970?]).

O eu poético evoca a potência da palavra já que ela tem poder transformador na sociedade. Na tese da resistência guineense, a terra deixa de ser um mero recurso geográfico para se tornar o repositório das memórias dos esquecidos e o palco da luta pelo fim da colonização liderada pelo PAIGC, Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde. Decorre que, no momento em que o eu lírico insiste na terceira estrofe por perguntar: "Eu

pergunto: de quem é a terra?", ele opera uma pedagogia da libertação, forçando os sujeitos a migrar de uma memória individual de submissão para uma memória coletiva de soberania. Tal circularidade discursiva reflete a dinâmica dos movimentos de resistência, nos quais a reafirmação da posse da terra era a premissa indispensável para a descolonização das mentes e do território guineense. Dessa forma, haveria a consolidação da identidade nacional através do resgate de uma voz que o colonialismo tentou silenciar. (Sambu, [1970?]).

A luz que ilumina os modos de dizer as memórias se derrama pela cena enunciativa e desemboca no encontro de todos os personagens na parte final da Trilogia, *Mistida* (1997). Algures e alhures o Djidiu de caneta, o griot, vai reunindo os elementos que reúnem o peso das memórias, poder-se-ia dizer, memórias e tradição, e (ou), memórias de tradição, ou ainda, memórias das tradições. A última afirmação combina um jogo de estratégias do narrador, contador de histórias, o Djidiu de caneta, o griot, que destarte, sedimenta as vozes da tradição oral através da escrita. De quebra, a conclusão a que se chega acerca do Djidiu de caneta é, pois, de que se trata de um “agente ativo” que agencia a contação de histórias na Trilogia de Abdulai Sila. (Bâ, 2010, p. 195).

O peso da memória se materializa, nas palavras da pesquisadora Laura Cavalcante Padilha na “fala ficcional, griotizada e griotizante” (Padilha, 2007, p. 175) a qual assume a dupla e inseparável função de voz e letra na entidade do narrador que não apenas conta as histórias, mas também as escreve. Para a pesquisadora os griots tem papel fundamental na permanente imanência da tradição oral. Decorre que, o gesto de griotização, procedimento estético adotado pelo narrador, e que simula os modos de dizer e contar aparece no uso do recurso estético que consta na abertura do excerto ficcional escolhido para abrir o primeiro capítulo dessa pesquisa. O ato de começar a narração contando os eventos que ocorreram de forma intimista convoca o leitor para se sentar e ouvir com atenção as seguintes palavras: “Mbubi ainda ficou alguns instantes a seguir a marcha de Ndani e seus meninos, os quais, confirmou-o, traziam vestidos, todos eles, uniformes da mesma cor e do mesmo tecido”. (Sila, 1997, p. 175).

Este modo de contar em que se inicia pelo nome dos sujeitos sobre os quais se falará é próprio de um contador de histórias que convida o ouvinte a se familiarizar com as experiências vividas por outrem. A familiaridade reside ainda, nas imagens evocadas no texto, são formas que desenham o cenário por onde transitam a personagem, seus filhos e os cidadãos engajados na luta pelo fim da opressão no período da pós-colonialidade. Como se não bastasse o Djidiu de caneta investe em uma narrativa com trações de um texto descritivo ao registrar a vestimenta escolhida pelos personagens, as passadas lentas e contínuas típicas de um exército do povo que avança contra os oponentes. Acrescento que o leitor arguto consegue recriar outras imagens como as que recuperam as ruas por onde passam os que seguem na marcha, a agitação da mãe e das crianças, o cenário de destruição que recupera a guerra pelo fim da opressão, o ar e os sons carregados da desarmonia que assinala as forças dos embates entre opressores e oprimidos.

Ademais, o narrador vai às últimas consequências e faz ecoar sua voz quando decide performar a tradição oral por convidar através de um diálogo retórico o leitor a ouvi-lo, conforme lemos: “Só um pequeno parênteses: se fosse você, caro leitor ou leitora, o que faria em circunstâncias semelhantes? Depois de ouvir as duras e humilhantes críticas das duas senhoras ainda sobraria com alguma vontade de continuar a escrever? Sim? Não?” (Sila, 1997, p. 176). Trilhei esse caminho para mostrar o que chamarei de processos estéticos que emulam a enunciação da voz do narrador, a saber, o Djidiu de caneta, o griot contador de histórias.

A onipresença dos contadores de história se presentifica em diferenças partes do continente africano. Faço um giro e volto-me à África Central e é nela, mais especificamente na República Democrática do Congo, em Burundi e em Ruanda, que se debruçam as reflexões do antropólogo Jan Vansina cuja trajetória acadêmica ressalta o fenômeno ontológico da tradição oral. Ele destaca que “Algumas pessoas, em particular especialistas como os griots, conhecem tradições relativas a toda uma série de diferentes eventos.” (Vansina, 2010, p. 141). Interessa-me a afirmativa do pesquisador, pois os griots comunicam as histórias de um povo conforme se percebe na abertura desse capítulo quando o Djidiu de caneta assume o dever social de contar as

histórias das memórias e da tradição do povo guineense. A conclusão mais óbvia a que se chega é que o narrador se imbuiu da natureza intrínseca das histórias de seu povo e realiza o movimento de contá-las.

Nas páginas seguintes procuro adentrar pelos caminhos que o fazer teórico permite percorrer para mostrar os espaços multifacetados e tempos, coloniais e pós-coloniais, por onde as memórias individuais e coletivas transitam na Trilogia do autor Abdulai Sila, a fim de trazer à baila a onipresença reclamante das vozes dos esquecidos.

Começo com a pesquisadora Aleida Assmann por considerar suas reflexões como um salto nos estudos da memória no momento em que ela promove o esfacelamento da dialética que aloca o estudo das memórias individuais e coletivas em contraposição ao registro feito pela historiografia oficial. De fato, as memórias são instâncias ubíquas contadas pelas histórias dos sujeitos e formadoras da história de um ou mais grupos. De forma concomitante, as narrativas de um ou mais grupos sociais têm o potencial de moldar as memórias individuais dos sujeitos.

De quebra, as memórias aparecem pulverizadas nos espaços da história oficial e não podem deixar ser contadas por ela. Ademais, a onipresença das memórias torna impossível sua circunscrição a um dado espaço físico. Decorre que, as memórias assumem uma cartografia que mapeia sua onipresença em espaços imaterial e simbólicos. Os espaços psicológicos onde está o material recalcado pelo insciente constituem-se como locais onde os sujeitos guardam suas experiências e por isso não poderiam escapar dessas considerações.

A pesquisadora Aleida Assmann na obra *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), amplia o escopo da discussão que gira em torno do tema da memória por considerar que ela não se limita a recordar eventos individuais de sujeitos alocados em espaços diversos. Essa é uma tarefa cuja incumbência cabe à história da cultura, a qual entrelaça vozes da história oficial e das memórias dos esquecidos. De fato, a cultura é, porque não dizer, repositório vivo das memórias individuais e coletivas. É no seio da cultura de tradição oral que se realizam os movimentos de formação das memórias. Conforme o narrador de *Mistida* (1997) conta:

> Sem perder o sorriso atravessou calmamente a estrada e foi até junto ao tronco do cajueiro onde costumava mijar todas as madrugadas.
>
> Abstraindo-se daquela tarefa rotineira, começou a entoar uma canção antiga, marcando o ritmo com a cabeça, que lançava em direção a um e ao outro ombro. (Sila, 1997, p. 331).

As primeiras histórias da tradição são contadas através da oralidade. Veículo dessa oralidade é a musicalidade presente nas canções antigas dos povos africanos. E, notadamente, da milenar tradição oral do povo guineense. O capítulo um da parte final da Trilogia *Mistida* (1997) inicia-se com uma canção entoada pelo protagonista enquanto realiza a tarefa de ronda de seu posto de vigilância.

O fragmento narrativo é uma prova de que o sujeito guineense é guiado pela cultura de tradição oral em seus mais variados aspectos de atividades do cotidiano. Recorro ao historiador Amadou Hampaté Bâ para pensar que:

> Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África. (Bâ, 2010, p. 167).

O grande memorialista destaca a necessidade de se conhecer a África e a histórias dos povos africanos tão somente por se recorrer às primeiras histórias contadas boca a boca pelo povo. A natureza humana se constitui, desde os primórdios de sua existência na terra, marcada pela arte de contar histórias. Afinal, a mente humana é literária. Tal contação exigia a memorização dos eventos ocorridos a fim de não serem esquecidos ou perdidos com a passagem do tempo. Dessa forma, a música, os provérbios, as advinhas, as passadas e todas as manifestações da oralidade comportam a tradição.

Não é por acaso que o narrador escolhe iniciar oito dos dez capítulos da parte final da Trilogia *Mistida* (1997) com uma epígrafe musical que acentua o

caráter da tradição oral. As memórias de tradição oral são o polimento que dão brilho à narrativa e que seduzem o leitor para adentrar pela densa floresta que abriga as epistemologias e ontologias próprias do texto literário africano. A memória é uma constante na Trilogia de Abdulai Sila. Trata-se de um estilo de escrita narrativa da qual emanam memórias individuais e coletivas a partir das experiências do sujeito africano em Guiné-Bissau. As epistemologias e ontologias em Guiné-Bissau são o rizoma cujas raízes se estabelecem na centralidade da palavra falada, esclareço que se trata, da própria fundação do conhecimento e da concepção das realidades encenadas no texto que matiza as nuances de representação da tradição oral.

Na incursão do dizer das memórias de tradição oral o narrador descreve os caminhos por onde trilhará em suas perambulações ao anunciar “Si fere ala, fere bonde ko fere”? cuja tradução seria “Se não há saída, uma saída é saída”? (Sila, 1997, p. 321). A priori, o que o narrador deseja é subverter o uso da língua do colonizador para narrar os eventos que rondam as experiências dos pretos colonizados. É como se o narrador patenteasse o contar das experiências do povo guineense colocando uma impressão digital que não pode ser confundida com as histórias de outro grupo cultural. Dessa forma, ele rasura a historiografia oficial.

Ainda que a predominância da escrita narrativa se dê na língua do colonizador estão presentes marcas linguísticas que ancoram a narrativa dentro de um enquadramento dos espaços africanos. Decorre que o narrador não abre mão de sua africanidade para relatar suas histórias. Nesse caso, recordo o título do primeiro livro da Trilogia, *Eterna Paixão* (1994), que é mais um lembrete do apego do sujeito africano por sua cultura de tradição oral.

A indagação do narrador conduz a outra constatação, a saber, o significado da palavra Mistida, que é a base do desfecho da Trilogia. *Mistida* (1997) seria a tradução de expressões aproximadas como “desenrascar-se”, “resolver um problema”, e recorrendo a necessidade de se contar a condição, *sui generis* das histórias dos esquecidos, poder-se-ia traduzir a expressão como “urgente”. Ainda assim, seguindo com o prefácio da obra, um significado apropriado estaria enquadrado dentro da perspectiva da satisfação do próprio “desejo”. (Sila, 1997, p. 323).

Há de se compreender que culturas são o produto da ação de sujeitos individuais que atuam em sociedade, interligados, como que por um sistema em rede, que ora realiza o movimento das ações humanas tal como uma antropofagia das culturas a que pertencem os sujeitos e, dessa forma, acumula memórias individuais, ora assume a função inversa, e dessa forma alimenta a cultura, ou o corpo coletivo. Ambos movimentos são dotados de experiências e são substancialmente mantenedores das memórias que insistem em serem contadas pelos agentes físicos e simbólicos. Seguindo com as ponderações de Aleida Assmann:

> O passo essencial para além da polarização ou equiparação dos conceitos de memória e história consiste em compreender a relação entre memória habitada e inabitada no sentido de dois modos complementares da recordação. Denominaremos a memória habitada *memória funcional.* Suas características mais marcantes são referência ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro. As ciências históricas, por sua vez, são uma memória de segunda ordem, uma memória das memórias, que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente. Sugiro atribuir a essa memória das memórias a designação *memória cumulativa.* Conhecemos bem as desilusões que o esquecimento nos impõe, a perda irreversível do saber ponderado e de experiências vitais. Sob o teto amplo das ciências históricas podem guardar-se vestígios inabitados e acervos que ficaram sem dono, mas que podem ser recuperados, de modo a oferecer novas possibilidades de adesão à memória funcional. (Assmann, 2011, p. 47, grifos da autora).

A regra quase sempre foi perceber a formação das memórias em oposição à história. Entretanto, a primeira pode ser considerada aliada, coparticipante da última. Neste caso, coexistiria um processo de retroalimentação em que memória e história trabalham na formação das reminiscências dos sujeitos.

O que explica melhor as funções que a memória realiza é o conceito de funcionalidade abordado pela autora Aleida Assmann. A pesquisadora coloca, no centro do debate, esse aspecto da memória vinculando-a à permanência das histórias cuja sobrevivência é veiculada pelos meios físicos e simbólicos. Poder-se-ia pensar em elementos como: a contação de histórias da tradição guardadas nas memórias dos grupos e a seleção das experiências narradas, afinal, lembrar quase sempre realiza o ato de esquecer, e os valores sociais

transmitidos que se deseja preservar para a posteridade. Dito dessa forma, é necessário perceber o valor das memórias cumulativas, ou seja, aquelas que a história oficial registra e que oferecem novas possibilidades para alimentar as memórias funcionais.

Não por acaso, o Djidiu assume a função de contador oral de histórias ao mesmo tempo em que registra na estrutura romanesca, uma simulação através da escrita, dos dizeres e das vozes das memórias da cultura de tradição oral em Guiné-Bissau. O Djidiu registra as histórias e o registro delas serve ao propósito do exercício realizado através da escrita desse narrador de experiências, que ora se aproxima, ora se distancia dos eventos narrados.

Seria natural que o Djidiu de caneta se sentisse confuso ao escrever em seu bloco de anotações os eventos que marcaram as experiências do povo guineense. Tal registro bem que poderia ser considerado como movimento de subversão das histórias contadas pelos agentes participantes da sociedade guineense. Afinal, o sistema de escrita é uma técnica do colonizador usada como arma para dizer as histórias dos vencedores.

A problemática não reside tão somente na correspondência entre o signo escrito e o oral, como se fosse necessário registrar as formas fônicas da dicção oral, tal qual elas se realizam nos espaços da cultura, no discurso e nas histórias contadas pelo povo guineense. De fato, a escritura da tradição oral é uma forma de dar visibilidade a ela no mundo ocidental, mas não a única maneira de dar manutenção às memórias de tradição do povo guineense, afinal, elas permanecem vivas nos espaços sociais em Guiné-Bissau. A tradição oral não está subordinada à escrita para manter-se viva. Ela é o veículo que permite fazer os trânsitos das histórias inventariadas pela memória. O jogo criado pelo narrador vai além, pois permite que ele reflita sobre a necessidade e a melhor maneira de se fazer o registro escrito das histórias do povo guineense para que essas sirvam como espelho das experiências dos filhos da terra.

O narrador, na Trilogia *Mistida* (1997), realiza o trabalho de um tecelão ao fazer a fiação dos diferentes espaços por onde a memória passa e registra os eventos a serem narrados. As ruas por onde passa a “marcha” daqueles considerados subalternos são “espaços da recordação” (Assmann, 2011).

Aleida Assmann considera os espaços por onde transita a memória da seguinte maneira:

> Assim como muitos caminhos levam a Roma, também muitos levam à memória: caminhos teológicos, filosóficos, médicos, psicológicos, históricos, sociológicos, caminhos ligados aos estudos de literatura, arte, mídia. (Assmann, 2011, p. 31).

No caso dessa pesquisa, o que chama atenção é a escrita do autor Abdulai Sila que registra as memórias de tradição do povo guineense. O registro marca, como que por pontos demarcados no romance, aspectos teológicos, filosóficos, psicológicos, históricos e sociológicos que, conforme a pesquisadora “são caminhos ligados aos estudos de literatura”.

As ruas, por exemplo, por onde a marcha dos personagens passa, assinalam um movimento de libertação de onde emana o pensamento filosófico de libertação da Guiné-Bissau que circulava entre os sujeitos sociais no período que antecede a independência. Ademais, é possível fazer uma anamnese dos casos de personagens cuja psique se estrutura em um ambiente de agitação política pelo fim da opressão. É o que acontece com as personagens Mbubi e Ndani, que no excerto que abre essa discussão, questionam os registros feitos pelo Djidiu de caneta. O narrador adentra pelos espaços psicológicos das personagens e confere a elas a habilidade de lutar por seus direitos e de ter suas histórias registradas como narração confiável.

Decorre que, a própria natureza do contador de histórias como memorialista reporta à tradição dos anciãos, os griots, cuja função reguladora da memória se apresenta como necessária para a manutenção do sistema da tradição oral. O Djidiu de caneta é mais do que uma figura social com pensamentos e ideias filosóficas, cujo empenho psíquico o leva a escrever as experiências dos sujeitos. Ele se faz presente como encarnação de todos os elementos que abarcam a formação das memórias.

Aleida Assmann menciona caminhos por onde passa a memória, também situada no campo teológico. Neste caso, prefiro pensar nos trânsitos da memória através dos espaços do “sagrado” (Eliade, 1992) para não incorrer no risco de remeter ao conceito ocidental, que toma as variantes teológicas

como pertencentes à cristandade. De fato, a figura do Djidiu é mais do que simples metáfora religiosa do colonizador europeu, ela performa os atributos do sagrado, do pensamento filosófico, psíquico, histórico e sociológico tão caros para essa pesquisa que recorre às memórias dos contadores de histórias como modos de dizer a tradição.

1.1 Caixas Mnemônicas: difusão de memórias

Falar em memórias é lembrar dos sujeitos que estão vivos para narrar os fatos vividos no passado. Dito dessa forma, tomo o título “Caixas Mnemônicas” da obra *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural* (Assmann, 2011, p. 125) para investigar os “espaços da recordação” (Assmann, 2011). Poder-se-ia imaginar as caixas lacradas onde estariam histórias que a memória registra. Neste caso, o fenômeno não seria outro senão o armazenamento de experiências dos sujeitos individuais e coletivos, sem qualquer relação com o presente. Entretanto, nessas “caixas” estão eventos que se amalgamam aos modos de dizer da memória justapondo-se e sobrepondo-se em relação ao presente, passado e futuro.

As caixas mnemônicas são repositórios vivos, pois incluem as narrativas de sujeitos transmitidas de geração em geração. Na Trilogia *Mistida* (1997) fervilham personagens que abrem as caixas da memória para contar o passado, ao mesmo tempo em que o horizonte se abre para que eles projetem o futuro fim da opressão. Este almejo está candente na luta que as personagens Mbubi e Ndani empreendem nas “ruas” da própria Guiné-Bissau. História e memória podem muito bem ser encontradas nos modos de narrar os eventos que ocorrem em diferentes pontos da Trilogia de Abdulai Sila conforme aponto nas considerações a seguir.

A propósito, esse é o papel do protagonista Daniel em *Eterna Paixão* (1994), cujo objetivo é recordar o passado para mudar o presente e conduzir o continente africano para o futuro de progresso técnico e econômico. Não poderia ser diferente no caso da protagonista, Ndani, do segundo romance da Trilogia de Abdulai Sila, *A Última Tragédia* (1995). Ela abre sua caixa de

recordações para contar o passado, contudo, sem ficar presa a ele, buscando uma vida próspera em sentido financeiro na capital, Bissau. Encontra-mo-la novamente junto à personagem Mbubi na parte final da Trilogia, *Mistida* (1997), lutando pelo fim do despotismo pós-colonial.

A maneira como as "caixas mnemônicas" se abrem para o leitor está posta na escrita de Abdulai Sila como reverberações das memórias que revisitam o passado entrelaçando-o ao presente. A escrita de Abdulai Sila atravessa o mundo colonial, o período da independência e a pós-independência, percorrendo um caminho por onde as memórias dos esquecidos se move e chega até o mundo ocidental pelas páginas impressas da Trilogia do autor.

As memórias individuais e coletivas se acumulam na formação da Trilogia *Mistida* (1997), pois refletem e refratam as experiências do corpo social guineense, tecidas fio a fio. Ademais, as experiências individuais dos sujeitos que narram as cosmovisões ancoradas nos espaços de Guiné-Bissau enquadram a memória dentro de uma categoria que foge ao domínio de uma definição apenas histórica ou sociocultural, visto tratar-se de uma percepção que se situa no domínio tridimensional do tempo e do espaço.

Com eficácia Aleida Assmann foge da visão dicotômica que procura discutir os processos de formação da memória em oposição aos apagamentos que a historiografia oficial registra. Para os pesquisadores que trilham as pegadas dos estudos da memória no campo dos estudos literários é interessante perceber, grosso modo, os caminhos por onde passam os estudos da memória e da historiografia oficial, quiçá, criando uma oposição entre o que chamarei de disciplinas sobre as quais se debruçam os estudiosos.

É mister que as memórias de tradição sejam contadas através da técnica mnemônica da oralidade. Mais do que desejar um país livre das amarras do colonialismo é a urgência de construir a identidade de uma Nação que consiga resolver as problemáticas sociais e culturais criadas pelo abissal controle da Metrópole Portuguesa.

É nessa toada urgente de contar que segue o propósito dos personagens Daniel de *Eterna Paixão* (1994) e do Comandante na parte final

da Trilogia, *Mistida* (1997). O protagonista de *Eterna Paixão* (1997) explica como o desejo de ver a prosperidade da África nasceu: “- É tudo começou quando um colega do AC me mostrou um artigo de jornal, salvo erro do *Financial Times* ou do *Washington Post*, já não me lembro bem, em que se falava dos rios africanos.” (Sila, 1994, p. 219). Do mesmo modo o Comandante nos diz: “- Daqui a nada vai nascer o nosso sol e a partir daí não haverá mais ladrões na nossa terra”. (Sila, 1997, p. 343). Ambos, em linhas gerais, narram seu desejo urgente de ver o progresso do povo africano.

Como desvencilhar-se de um passado que insiste em fazer-se presente em Guiné-Bissau assombrando as memórias dos dominados? Daniel, protagonista de *Eterna Paixão* (1994) entra na arena do combate, valendo-se do poder intelectual e ideológico, disposto a promover a reescrita das memórias do povo africano. De outro lado, a personagem Ndani em *A Última Tragédia* (1995) está disposta a tomar o controle de sua vida e construir memórias ancoradas em suas próprias experiências enquanto africana.

Na página cento e quarenta e oito o narrador usa seis vezes a palavra “esperança”. (Sila, 1995, p. 148). Ele assume o papel de profissional conselheiro cujo intuito é motivar a personagem Ndani a ter esperança. O foco narrativo desse romance na figura feminina elege Ndani como personagem tipo, sobre a qual seria possível criar um modelo, e sobre a qual a memória dos esquecidos poderia ser contada.

Livrar-se das amarras da obsidiante presença do colonizador é uma mistida que todos os personagens desejam safar. Vale destacar que o fio condutor que perpassa toda a Trilogia começa a ser tecido no momento em que Daniel protagonista de *Eterna Paixão* (1994), arvora criar um projeto de uma África de progresso.

Seguindo através das páginas escritas pelo Djidiu de caneta é que se encontra novamente Ndani, personagem desejosa de seguir por caminhos tortuosos segurando o fio da esperança que a leve para fora das amarras de um sistema que a aprisiona aos moldes coloniais. E é no desfecho da Trilogia que é possível encontrar Ndani a “mulher” corajosa que luta contra o sistema despótico (Sila, 1997, p. 461). Concluo que, na parte final da Trilogia *Mistida* (1997) enrola-se o fio narrativo nas mãos de diferentes tecedores de histórias,

a fim de desembocar no conjunto de histórias que levam ao Armagedom, a guerra final contra a opressão.

Interessa-me retornar ao episódio da parte final da Trilogia *Mistida* (1997) e encontrar o Comandante e seu jovem ajudante, os quais estão em um estado de alienação, pois imaginam estar tomando conta de um posto de comando que já não mais existe. Os devaneios de ambos fazem-nos crer que estão cumprindo a difícil mistida de continuar sua luta pela independência. São as memórias do Comandante que nos importam nessa guia de pensamento, pois ele persiste em buscar uma medalha apanhada depois da queda de uma aviação de um português em território africano.

O narrador parece se valer do recurso do fluxo de consciência ao adentrar na psique do Comandante conforme se lê: "- Matchudho! – gritou bem alto, como fazia quase todas as manhãs. Não esperou pela resposta que devia vir do interior e ordenou: Traz a minha medalha!" (Sila, 1997, p.333). A repetição em alto e bom som ecoa nos ouvidos do leitor conforme se ouve no segundo trecho em que o Comandante aumenta a voz:

> - Matchudho! Quero minha grande medalha.
>
> - Que medalha comandante, Comandante?
>
> O jovem bem sabia a que medalha se referia e era capaz, se o quisesse, de a encontrar num instante no meio daqueles farrapos e inutilidades que ele insistia em comandar. Sabia onde ele guardava aquele objeto parecido com um relógio, mas que só tinha um ponteiro. Tinha-o surpreendido várias vezes com ele na mão, a acariciá-lo como a um bebê. No início o fato não lhe mereceu atenção particular, era mais um dos hábitos estranhos que lhe eram reconhecidos. No entanto, com o tempo veio a constatar que o objeto tinha um valor particular para ele. (Sila, 1997, p. 334).

A medalha é o prêmio que garante ao Comandante a certeza da vitória sobre os portugueses expulsos do país. Ela é o símbolo que garante a continuidade da linhagem ininterrupta de saberes das memórias de tradição oral guineenses que se mantêm como patrimônio vivo.

Os heróis sempre receberam prêmios por suas realizações e não é diferente no caso do Comandante. Atribuir ao dominado o título de herói rasura um modelo ocidental que premia tão somente o colonizador por suas

realizações. O reverso da posição de poder ocupa posição de interesse nessa pesquisa uma vez que compõe a formação de uma contranarrativa que pretende dar voz aos marginalizados e excluídos.

Poder-se-ia pensar na independência de Guiné-Bissau em 24 de setembro de 1973 como o momento da coroação da vitória das memórias de tradição. Na alegoria criada, segue-se com a festa que confere ao consagrado rito de passagem que destrona o opressor, e, por fim, garante aos donos da terra sua posição legítima.

Entretanto, apenas perceber a distância entre memória e história oficial não resolve a problemática que gira em torno da necessidade de se conciliar essas ciências. O sociólogo Maurice Halbwachs afirma:

> A história, já o dissemos, deixa perecer esses intervalos onde nada acontece aparentemente, onde a vida se limita a repetir-se, sob formas um pouco diferentes, mas sem alteração essencial, sem ruptura, nem revoluções. Mas o grupo que vive originalmente e sobretudo para si mesmo, visa perpetuar os sentimentos e as imagens que formam a substância de seu pensamento. É então o tempo decorrido no curso do qual nada o modificou profundamente que ocupa maior espaço em sua memória. (Halbwachs, 1956, p.87).

Está posta a clara divisão que o sociólogo faz entre história oficial e memória. Para o pesquisador Maurice Halbwachs o sujeito que lembra é sempre um indivíduo inserido e habitado por grupos de referência, ao passo que a memória é sempre construída em grupo. A memória coletiva é defendida pelo sociólogo como processo de reconstrução do passado vivido e experimentado por um determinado grupo social. Quando há uma lembrança que foi vivida por uma pessoa, ou transmitida a ela, e que diz respeito a uma comunidade, ou grupo social, essa lembrança vai se tornando um patrimônio daquela comunidade.

A separação binária dessa forma de perceber a história oficial e a memória parece perfeita. Contudo, deixa de considerar os tropeços e interrupções que a memória registra. A formação de ambas, a depender dos percalços a serem percorridos, poderia ser considerada mais como deformação da historiografia oficial do que formação dos processos instituídos uma vez que considera as lacunas deixadas pela história. É o que se verifica na parte final

da Trilogia de Abdulai Sila, *Mistida* (1997). Especificamente no capítulo dois, “O Tribunal da Redenção”, encontramos os prisioneiros políticos “de mãos dadas, já feitos irmãos, abandonando juntos a cela e a prisão” depois de contarem as histórias que a memórias lhes permitiam recordar. Eram memórias de sujeitos marcados pelo tempo da opressão do período do pós-independência que uma significativa parcela da história oficial insiste em manter em silêncio. (Sila, 1997, p. 52).

Neste trecho pode-se notar que memória e história caminham juntas realizando um movimento de imbricação tão grande que seria impossível dissociar a ambas ou categorizar uma e depois a outra. Esse modo de realização do discurso narrativo vai ao encontro da proposta da pesquisadora Aleida Assmann, que discute a relação entre memória e história identificando as gênesis delas no seio da cultura.

Voltando ao episódio de *Mistida* (1997) em que o Djidiu de caneta registra as memórias dos eventos contados pelo povo: o narrador compromete-se em contar as histórias do povo guineense registrando-as através da escrita. Entretanto, a validade da escrituração dos eventos narrados é colocada em xeque pelas personagens Mbubi e Ndani. As personagens duvidam que as histórias registradas pelo narrador, um Djidiu de caneta, seja um relato verossímil, conforme se lê:

> - Eu disse e repito: um só – e levantou a mão para indicar com o dedo. – Eu sei em que estás a pensar, mas não é isso...É propaganda, mera propaganda. É uma pura invenção desses djidius de caneta que andam por aí e que, em vez de escreverem sobre os verdadeiros acontecimentos, relatar tal e qual as barbaridades que acontecem quase todos os dias nessa terra e que de facto valem a pena pôr no papel, não, metem-se a inventar, a contar kafumban...Até parece que são incapazes que escrever um livro que não termine em exílio de professores. Sim, é isso mesmo!
>
> - Olha, Ndani, eu estou plenamente de acordo contigo quanto a esta questão dos djidius de caneta. E sabes porquê? Não sabes, com certeza...Mas olha só para mim – pediu Mama Sabel, ao reparar que a sua interlocutora tinha desviado os olhos e a atenção para o grupo de crianças, que já vinha perto. – Sabes o que é que um desses djidius fez comigo? Nem vais acreditar... é pior que a história dos professores. Só porque queria aproveitar-se da cantiga de um outro djidiu, resolveu mudar o meu nome ao escrever uma passada que eu mesma lhe contei! Estou de acordo que quando uma pessoa conta uma passada, mesmo se for pequenina, tem que pôr um pouco de sal. Isso é normal, compreende-se. Agora, esse fulano exagera

> demais! Pois, acredita que ele foi até ao ponto de me mudar o nome... o meu único nome! Mas quem é que nessa terra aqui não conhece como é que eu me chamo? Eu pergunto: quem é que não conhece o meu nome? (Sila, 1997, p. 174-175).

Dentre as estratégias de aculturamento material e simbólico que colocam sob suspeita o registro das informações dos eventos narrados está a imposição da escrita, sistema do qual o narrador faz uso e sobre o qual as personagens lançam dúvida sobre a validade do registro realizado. O fato é que o arquivo de memórias guardado pelo narrador não reside tão somente na contação oral das experiências dos sujeitos de Guiné-Bissau. Trata-se de um arquivo escriturado pelo processo formal da escrita. De forma que a contação oral das histórias do povo guineense torna-se registro escrito. O ponto nevrálgico dessa fabulação é fazer uma analogia e colocar o registro escrito, realizado pela historiografia oficial, em estado de investigação e suspeita. Decorre que o registro das histórias do povo guineense feito pelo Djidiu de caneta é organizado de modo ambivalente: pelo cruzamento da contação das memórias dos esquecidos, via oralidade, com a historiografia oficial, que tende a registrar apenas a história dos vencedores.

A dificuldade em acessar o passado através das memórias impedidas, pelo governo opressor no pós-independência, é rompida no momento em que os personagens da Trilogia *Mistida* (1997) rememoram os eventos que recuperam fragmentos da luta pela independência espalhados pelos espaços guineenses. Por isso, tomo como exemplo o episódio em que Amambarka, personagem que apoia a opressão do Governo, se encontra emparedado pelo altissonante grito do povo guineense que busca liberdade. Tal grito é metaforizado na cena seguinte:

> Antes de desaparecer, surgiu no céu um clarão acompanhado de um grito de criança recém-nascida, que ecoou no vento fresco e aromático que começara a soprar naquele preciso momento. Ainda ouviu os mortos explicarem que aquele era o sinal do começo de uma noiva era, uma era de amor e de justiça, sem sombras nem penumbras. (Sila, 1997, p. 383).

Quem conduz o fio por onde passam as memórias é o Djidiu de caneta, e ele faz um passeio pelos espaços de Guiné-Bissau realizando as topografias

das memórias em busca dos contadores de histórias em espaços subalternos. Pierre Nora, historiador e pesquisador da memória arrola esse tema ao mencionar “os lugares onde a memória se cristaliza” (Nora, 1993, p.7). As reflexões do pesquisador são muito profícuas no momento em que ele considera os lugares funcionais que alicerçam as emanações das memórias. Entretanto, os lugares mencionados pelo pesquisador Pierre Nora são espaços de poder. Dessa forma, percorrer as estradas por onde passa o narrador de *Mistida* (1997) permite colocar em evidências os espaços marginais que o Djidiu de caneta registra.

Os lugares onde a memória se cristaliza se metamorfosearam em historiografia oficial e, dessa forma, sofreram uma absunção? Aleida Assmann responde a essa pergunta da seguinte maneira:

> Quem fala da “memória dos locais” serve-se de uma formulação que é tão confortável quanto sugestiva. A expressão é confortável porque deixa em aberto tratar-se ou de um *genetivus objectivus,* uma memória que se recorda dos locais, ou de um *genetivus subjectivus,* isto é, uma memória que está por si só situada nos locais. E a expressão é sugestiva porque aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos. A força sugestiva dessa opacidade é um bom ponto de partida para investigar a seguir o que a “memória dos locais” guarda em si. (Assmann, 2011, p. 317, grifos da autora).

A noção de memória ancorada em lugares físicos e simbólicos é a que o historiador Pierre Nora defende em sua obra *Entre memória e história: a problemática dos lugare*s (Nora, 1993). De outro lado, Aleida Assmann compreende a memória como instância que coexiste de forma individual e coletiva com a história oficial. A memória dos locais precisa ser vinculada, não apenas em espaços de poder, mas inclusive, nos espaços dos esquecidos.

O eixo dessa argumentação consiste em demonstrar que não há uma essência da memória. Não são apenas os sujeitos que se lembram dos eventos do passado, as reminiscências da memória estão estruturadas nos grupos sociais e nas mais variadas coletividades. De fato, os modos de recordar são definidos dentro dos espaços da cultura, e podem variar ao longo do tempo, segundo a formação cultural em que são formulados. Desse modo,

se fosse possível haver o desaparecimento da memória, como sugere o pesquisador Pierre Nora, o que na verdade estaria ocorrendo seria o fenômeno do descrédito de algumas formas de recordar.

A Trilogia *Mistida* (1997), de Abdulai Sila, aloca os espaços da reverberação das memórias com “escritas corporais que não remontam apenas a ritos arcaicos, mas também a experiências de violência psíquica”. (Assmann, 2011, p. 267). Segue-se que o poder violento da máquina colonial portuguesa em Guiné-Bissau tatua, nos corpos físicos e psíquicos dos sujeitos, marcas de fogo que deixam rastros do colonialismo. A escrita de Abdulai Sila faz um testamento das dolorosas cicatrizes que essa memória registra.

Seria a escrita da Trilogia *Mistida* (1997) uma invocação do passado, neste caso, das memórias do povo guineense? Neste caso, a escrita bem que poderia ser o arquivo que mantém as memórias e a tradição preservadas. Dessemelhante dos possuidores da comunicação escrita formal, tal como ocorre entre os grupos privilegiados do mundo ocidental, os povos tradicionais como é o caso da sociedade guineense, estavam habituados a estabelecer relações sociais não menos complexas e produtivas através da contação oral de histórias. Seguindo nessa esteira, evoco as reflexões de Aleida Assmann quando ela pensa a questão das memórias de forma distributiva em diferentes espaços. As fabulações da pesquisadora permitem compreender o sentido distributivo por onde deslizam as memórias na obra analisada. Sendo assim, é possível compreender que a escrita e a contação de histórias constituem-se como “espaços da recordação” engajados nas entranhas da cultura de tradição em Guiné-Bissau.

Na encruzilhada de elementos que montam o painel das memórias de tradição importa recuperar o episódio em que a medalha do comandante assume uma visão positivada e que anuncia o futuro promissor para o africano em Guiné-Bissau. Ela é o “sol na iardi” que ilumina o alvorecer do dia e que dissipa as trevas da dominação colonial. Trilho os caminhos da pesquisadora Moema Parente Augel que bem define a enigmática expressão em relevo:

> É a partir do início desta última década do milênio que se pode afirmar que, no campo das letras, sol na iardi na Guiné-Bissau. Essa

> expressão tipicamente guineense é um provérbio que denota otimismo e espírito construtivo: aproveita-se o sol que está brilhando para se aquecer. Depois de tão longo período de estagnação, graças a uma série de circunstâncias favoráveis, as oportunidades estão sendo aproveitadas, potencializando-se as iniciativas para a consecução do projeto literário guineense. (Augel, 1999, p. 28).

Primeiro, o Comandante convida o jovem a observar o sol desenhando para ele uma paisagem natural a que o povo africano tem como parte de sua tradição. Os elementos da natureza estão quase que inevitavelmente plasmados aos modos de contar o mundo do sujeito africano. O Comandante ordena:

> - Madjudho!
> - Sim, Comandante.
> - Vai lá fora e olha bem para o sol.
> - Para o sol?! (Sila, 1997, p. 341).

Nessa querela em que se forma um mosaico de retalhos organizados que pretendem contar as memórias de tradição oral através do texto escrito convoco a pesquisadora Laura Padilha para nos ajudar a equalizar as funcionalidades da oralidade e da escrita da seguinte maneira:

> Uma outra preocupação da leitura é a de surpreender, na materialidade discursiva uma interseccionalidade entre os procedimentos narrativos orais e escritos. O produtor textual tem plena consciência de que é preciso resgatar a tradição da oralidade, fonte emanadora da própria emanação literária [...] (Padilha, 2007, p. 26).

De forma peremptória surpreende ao leitor ocidental perceber na Trilogia de Abdulai Sila o emaranhado de procedimentos estéticos que alocam-no dentro de um mundo ficcional cujas marcas de oralidade estão inscritas no texto. O mote dessa discussão se volta para o griot, o djidiu de caneta que serve como escrivão das experiências do povo guineense. Nessa mistura bem-casada, imbricações necessárias; para se manter viva a tradição oral, não há um imbróglio que poderia ser considerado como um atabalhoado modo de contar a cultura guineense. O que se observa é o alinhamento entre recursos e

traços da oralidade e da escrita. Terezinha Taborda Moreira estudiosa das literaturas africanas de língua portuguesa, menciona que:

> No diálogo que a vocalidade estabelece, qualquer organização do dizer implica um além do dizer, um não-dito. Cada dizer que integra o discurso comporta os seus próprios indícios formais, desigualdades evidentes, mas quase sempre identificáveis no léxico, nos agrupamentos sintáticos, estruturação. E o narrador integra a diversidade desses dizeres numa forma tradutora que lhes permite multiplicarem-se para além do dito. Na voz do narrador encontramos uma proliferação de formas de contar definidas pela inserção íntegra ou fragmentada da palavra na frase, da frase no parágrafo, do parágrafo no texto; pela intensidade; pela redução da expressão ao essencial; pela predominância da palavra em ato pela descrição; pelos jogos de eco e repetição; pela imediatez das narrações, cuja formula complexa se constitui pela acumulação de som, gesto, projeção da atenção do narrador para o leitor por via da interrogação, e imagem. A operação perpetra-se por meio de procedimentos intelectuais, de hábitos artesanais próprios dos modos tradicionais de contar, traduzidas nas marcas do dizer que denunciam, no texto oraliturizado, aquele que as diz. (Moreira, 2005, p. 147-148).

Tomei o conjunto de estratégias dos quais o narrador faz uso, como amostra das reverberações das memórias de tradição oral através do texto escrito, e por acreditar que por essas vias o texto literário, escritura impressa no material impresso, e, mais contemporaneamente pelos meios midiáticos, pretende (re) criar um efeito de oralidade tão candente nos espaços africanos guineenses. Trata-se da reunião de procedimentos e estratégias estéticas adotadas para a conformação das memórias de tradição oral através do texto escrito.

Sigo pensando com as palavras da pesquisadora Terezinha Taborda Moreira ao afirmar que a oralidade se constitui enquanto expressão dos modos de dizer da cultura de tradição do povo africano. A pesquisadora faz uma gradação que sugestiona a maneira como o escritor coloca a palavra na página impressa. Fazendo-o como um bloco de construção, da base para a formação da alvenaria do texto. O resultado é um conjunto congruente de materiais que estruturam o projeto de construção. E, se a escrita é o material físico, então, a oralidade é a argamassa que dá liga ao conjunto textual. Um movimento espiralar poderia ser criado na impossibilidade de um material existir sem o outro. Nesse sentido, um tomaria o lugar do outro sem que houvesse a possibilidade de existirem de forma individual e isolada.

A seguir, tomo a definição da figura de linguagem conhecida como metonímia sendo que uma de suas taxonomias é constituir-se como a palavra ou expressão em que se toma o continente pelo conteúdo. Recorro novamente ao episódio em que a medalha do Comandante se metamorfoseia no astro sol, aumenta de tamanho, brilha cada vez mais forte e torna-se o próprio motivo para orgulho do Comandante. O objeto que outrora pertencia ao colonizador agora abrigava em si a representação do sonho utópico da liberdade e da justiça para o povo guineense.

A contação de histórias e a transmissão de saberes dos mais velhos para os mais jovens é uma constante entre os africanos. Ela difere da racionalidade do mundo mecanizado e objetivo que descarta a transmissão cuidadosa e paulatina dos conhecimentos ancestrais. Seguindo nessa esteira, o Comandante usa o método indutivo, falando aqui e ali sobre o sol, reiterando o assunto, criando expectativa e dialogando com o jovem até chegar ao ponto desejado. Desse modo, o mais velho ensina ao mais jovem o valor da tradição e da esperança conforme se lê:

> Mal tocou no chão, a medalha começou a rolar, a rolar ao longo da estrada, aumentando progressivamente de brilho e de tamanho. Quando o ponteiro gigante se libertou, transformando-se num gigantesco fiel de balança, o jovem correu para junto do Comandante.
>
> - E agora, Comandante! Já vai haver justiça?
>
> Ficou a olhar para ele a espera de uma resposta. O Comandante pareceu ignorá-lo, toda a sua atenção dedicada à medalha que continuava rolando, rolando, ao longo e no centro da estrada, aumentando cada vez mais de tamanho e de brilho.
>
> - Comandante...
>
> - Prepara-te, meu filho, que temos uma grande mistida a safar antes do amanhecer.
>
> No exato momento em que lhe punha o braço em cima do ombro, com um afeto nunca antes revelado, a medalha se transformava numa enorme bola luminosa, a subir vertiginosamente pelo céu. Difundia uma claridade jamais vista pela terra.
>
> O jovem olhou para o Comandante e viu que tinha os olhos abertos. Definitivamente abertos. (Sila, 1997, p. 344).

A indagação do jovem corrobora com a noção do encontro da tradição com a modernidade. É o jovem quem precisa de orientação e ajuda para compreender os eventos que o cercam. E, sobretudo, para aprender que as

histórias contadas pelo Comandante não eram apenas reflexos de uma mente perturbada pela guerra, mas a contação de histórias que têm por objetivo transmitir saberes tradicionais ancorados em uma cosmovisão africana. Interferindo na narrativa que parecia ser um relato de comando militar o narrador termina dizendo que os olhos do Comandante permaneciam abertos durante a transformação da medalha em sol. A certeza da vitória sobre o colonialismo vem primeiro para o velho e é ele quem transmitirá essa visão às gerações posteriores.

Defendo, dentro dessa perspectiva, que as memórias de tradição oral comportam saberes tradicionais que escapam ao domínio do texto escrito, embora, naturalmente, a permanência da tradição esteja vinculada, mas não exclusivamente, ao laborioso trabalho com a produção estética pela letra escrita. Nesse sentido, a construção literária resulta de um ambivalente movimento necessário realizado pela oralidade, e, também, pela escrita. Arvoro sair em defesa da capacidade da tradição oral de imiscuir-se ao sistema gráfico inscrevendo-se no texto literário; ao mesmo tempo, em que se distribui em um movimento de ubiquidade.

Dessa forma, ao pensar no texto literário guineense, gostaria de propor usos de expressões como “trabalho estético com a palavra cujas marcas da oralidade estejam presentes” ou “dicção oral”, e, ainda, “vozeamento da cultura de tradição oral”. Seria um erro desconsiderar a existência de uma tradição oral, a qual, de fato, existe. Ela está tecida nos emaranhados modos de contar histórias do povo guineense encenados pela escrita de Abdulai Sila, e se conforma aos modos de narrar do Djidiu de caneta, que parece tracejar a contação das experiências do povo guineense a partir do romance *Eterna Paixão* (1994), ao mesmo tempo em que prossegue puxando o fio da narração das histórias, até o desfecho da Trilogia, na parte final da narrativa em *Mistida* (1997).

A filósofa Jeanne Marie Gagnebin em sua obra *Lembrar escrever esquecer* (Gagnebin, 2006) afirma que:

> Essas questões adquirem uma importância dolorosa (e não apenas epistemológica) desde a década de 1980, com o intenso debate

> (ainda aberto) sobre o tema do "revisionismo" ou, como se prefere chamar hoje em dia, do "negacionismo". (Gagnebin, 2006, p. 42, grifos da autora).

O tópico do negacionismo, a negação de que haja histórias outras que foram ocultadas, quiçá eclipsadas, por sujeitos detentores do poder paira como necessidade de ser contada, em especial pelo povo guineense. Neste caso, é sempre preciso rememorar as tradições que outrora foram desprezadas pelo dominador. Cabe uma "revisão", embora dolorosa, da importância que as memórias individuais e coletivas marcadas pelo trauma assumem na escrita de Abdulai Sila.

O imperativo das memórias é uma condição indispensável para que não se repitam as catástrofes do passado, tal como ocorreu com a brutal dominação de Portugal sobre Guiné-Bissau. Quanto à necessidade do esquecimento, decorre da impossibilidade de se fazer um registro total dos eventos ocorridos, sendo possível trazer um recorte das realidades, como se faz na encenação proposta na Trilogia *Mistida* (1997) de Abdulai Sila. Ao mesmo tempo, o esquecimento serve como arma do dominador para excluir as histórias dos dominados.

Como meio de preservação por excelência, repito: não exclusivo, a escrita desempenha papel fundamental nesse paradoxo. Se, de um lado, ela mantém, de alguma forma, a capacidade de armazenar o que aconteceu, por outro, ela também incorre no risco de sepultar eventos que haveriam de ser transmitidos através das memórias de tradição oral. O resultado é a recusa de fazer da escrita única forma de preservação do passado já que as memórias de tradição oral estão vivas em Guiné-Bissau. O corolário da tensão que se estabelece entre escrita e memórias de tradição oral seria um ambivalente movimento em que a escrita e a tradição oral, que rememora as tradições do povo guineense, se imiscuem.

Seria um erro dizer que a escrita preserva as memórias de tradição pelo simples fato de o registro escrito não permitir a perda das lembranças. Tal afirmação daria manutenção ao sistema grafocêntrico como superior à tradição oral, intenção obsediante dos grupos dominadores que institucionalizaram a escrita como superior à contação oral das histórias dos esquecidos.

A hermenêutica que ronda a construção das epistemologias e ontologias acerca das memórias dos esquecidos passa por caminhos outros que não mais se enquadram, em uma categoria maniqueísta, que aloca o estudo da memória dentro de um quadro, aposta na veracidade da história e na possibilidade do dizer a verdade que a memória preserva. Nas palavras da pesquisadora Aleida Assmann, a questão da memória está “além dos arquivos” (Assmann, 2011, p. 411) que a escrita institucionalizada almeja guardar.

1.2 De que há Lembrança? E de quem é a Memória?

Interessa pensar a memória a partir de duas indagações proposta pelo historiador Paul Ricoeur, feitas em sua obra intitulada *A história, a memória, o esquecimento* (Ricoeur, 2007): “De que há lembrança?” e “De quem é a memória?” (Ricoeur, 2007, p.23). São perguntas apropriadas, visto se tratarem de questões que incomodam o passado de dominação e afetam o presente, uma vez que as memórias dos esquecidos ainda reivindicam sua presença. No caso que estamos analisando a presença não existe meramente como lembrança dos sofrimentos do povo guineense sob o jugo opressor. Contudo, ela alcança um patamar de revisitação e revisão de um passado que reclama pela contação das histórias memorialísticas ainda não contadas. Dito dessa forma, é que se pode afirmar que comungam nas trilhas da memória um passado - presente contado a partir das experiências dos sujeitos em Guiné-Bissau.

O historiador Paul Ricoeur argumenta que a memória, a história e o esquecimento estão intimamente relacionados e são interdependentes. A memória individual e a coletiva servem como fonte para a construção da história, e o esquecimento pode ter um papel importante na formação das identidades e na construção de narrativas sociais. O alerta que soa em nossos ouvidos é o de que o esquecimento, embora seja um aspecto inevitável, da memória e da história, incorre na periclitante jornada dos abusos. Os abusos instrumentalizam esquecimentos forçados por narrativas políticas e atendem ao propósito da manutenção do *status quo*.

O corporativismo dos grupos dominantes estaria inclinado a manter a história dos vencedores como verdade única em detrimento da contação das histórias que as memórias dos esquecidos insistem em dizer. Essa seria, usando o título do segundo romance da Trilogia do autor Abdulai Sila, “a última tragédia” (Sila, 1995) que o cenário contemporâneo poderia indicar visto que resultaria em uma tentativa hodierna de apagamento das memórias dos oprimidos. É através das vias da literatura, especificamente, da Trilogia de Abdulai Sila em *Mistida* (1997), que me proponho a analisar e evidenciar como a escrita literária de Abdulai Sila cinde o insistente efeito que o poder opressor do passado colonial e de seus desdobramentos na contemporaneidade mantém. A Trilogia *Mistida* (1997) é uma luz que ilumina as memórias lançadas na escuridão pelo colonizador.

Aleida Assmann avança em suas reflexões acerca do tema da memória sob o sugestivo título “Simulações da memória na terra perdida do esquecimento: instalações de artistas contemporâneos” (Assmann, 2011, p. 385). Importa dizer que ela trata nesse capítulo dos símbolos do holocausto catalogados por artistas após a Segunda Guerra Mundial. Para a pesquisadora:

> Todos eles tomam o tema da memória como ponto central de seu trabalho artístico ou, dizendo de outra maneira, com eles a arte se torna a mídia última e singular da memória dentro de um mundo que se livrou dessa memória. (Assmann, 2011, p. 385).

Tomo as reflexões da pesquisadora como ponto de partida para pensar a arte como simulação necessária, para não permitir que as memórias dos esquecidos se percam. A arte, no caso dessa pesquisa o texto literário do autor Abdulai Sila, especificamente a Trilogia *Mistida* (1997), é a tocha acesa que ilumina o que poderia ser considerado como memória que se situa na terra perdida do esquecimento. Seria este mais um “espaço da recordação” por onde se pode transitar na busca pela contação das memórias de tradição dos sujeitos solapados pela história oficial.

As memórias podem se flexionar dentro de um amplo espectro de atuação que extrapola os limites da separação entre o individual e o coletivo. Explico que, em ambos reside o caráter de interpenetração, em que memórias

individuais e coletivas se complementam. O antropólogo Joel Candau, em sua obra *Memória e identidade* (Candau, 2011), faz o exercício de pensar a memória dentro de um quadro holístico, ou seja, categorizando e classificando as várias facetas que permitem refletir sobre o estudo da memória. É claro que ele pensa a relação entre memória e identidade. Entretanto, nessa pesquisa, debruço-me sobre o tema da memória sem, contudo, deixar de perceber que as memórias constituem identidades híbridas em espaços variados, atravessadas pela presença do outro. O outro, nesse caso, é o colonizador, cujos modos de ser e estar no mundo são eleitos, nos espaços colonizados, como únicas formas de conceber o espírito humano.

Como se não bastasse, a imposição da cultura europeia colocou em risco as expressões legítimas das formas de emanação das memórias do povo guineense. As fabulações do antropólogo podem ser compreendidas segundo as seguintes afirmações do autor:

> De fato, cada vez que no interior de um grupo restrito as memórias querem e podem se abrir facilmente umas às outras, como nos casos em que existe uma "escuta compartilhada" visando os mesmos objetos (por exemplo, monumentos, comemorações, lugares que terão o papel de "ponto de apoio", de "sementes da recordação"), percebe-se então uma focalização cultural e homogeneização parcial das representações do passado, processo que permite supor um compartilhamento da memória em proporções maiores ou menores. (Candau, 2011, p. 46, grifos do autor).

Com essa definição do que vem a ser a memória, o pesquisador Joel Candau consegue iscar o valor das memórias individuais que não deixam de se conectar ao que ele chamou de "compartilhamento da memória em proporções maiores ou menores", e dessa forma, o que era privado, individual, alcança o status daquilo que é público, coletivo. O fenômeno que se observa é do jogo social do qual todos os sujeitos fazem parte. A memória por ser plástica, modelável, resulta em uma seleção cuja dupla tarefa acompanha o esquecer e o lembrar.

O antropólogo Joel Candau esgarça as concepções do que poderia ser definido como memória por afirmar que "Transmitir uma memória e fazer viver, assim, uma identidade não consiste, portanto, em apenas legar algo, e sim em

uma maneira de estar no mundo". (Candau, 2011, p. 118). Notadamente, o ato de transmitir as memórias às gerações futuras não está ligado apenas às funcionalidades da transmissão oral de histórias que não podem ser esquecidas. A porta por onde passam as narrativas dos excluídos deixa passar maneiras de ser e estar no mundo. Dessa forma, desejo pegar um gancho nas reflexões do autor para apontar as entradas por onde passam as memórias de tradição oral dotadas das mundividências e cosmovisões do povo guineense.

As tradições que são repassadas através das memórias e que são reproduzidas através dos elementos e lugares de memória têm sua gênese no seio da cultura, que compõe o imaginário social. Dessa forma é que se está diante do que Aleida Assmann chama, no título de sua obra, de "memória cultural". (Assmann, 2011).

Outro historiador que vem em socorro da diluição binária instituída entre história e memória é o pesquisador Fernando Catroga, o qual afirma não ser essa:

> Um armazém inerte, onde, por ocasional e arbitrária acumulação, se recolhem os acontecimentos vividos por cada indivíduo, tal como acontece com as coisas amontoadas no sótão da casa dos avós. Bem pelo contrário. Ela é retenção afetiva e quente dos traços inscritos na tensão tridimensional do tempo – passado – presente – futuro – que permanentemente a tece (Catroga 2015, p. 16-17).

O pesquisador rejeita os essencialismos clássicos e considera os percursos por onde a memória transita como espaços dinâmicos que percorre o passado, o presente e o futuro. É exatamente esse movimento que a memória realiza que a faz atualizar-se e manter-se viva, operante no seio da cultura. Dentro dessa perspectiva, o autor da Trilogia *Mistida* (1997), desde o primeiro romance, *Eterna Paixão* (1994), rompe a ordem cronológica dos eventos e começa por mostrar o mundo guineense no período do pós-independência.

Essa forma de contar as memórias foge ao que o historiador Fernando Catroga ordenou como memória que recorda: passado, presente e futuro. Afinal, as memórias se sobrepõem em um dado tempo e espaço sendo invadidas pela impossibilidade do dizer linear dos eventos. E é dessa forma

que os modos de constituir a memória escapam de uma formalização ordenada de eventos que são próprios da história oficial. A seguir, a Trilogia do autor Abdulai Sila faz um recuo no tempo e desvela o mundo colonial por colocar o narrador, o Djidiu de caneta, como escriturário e narrador das histórias narradas em *A Última Tragédia* (1995). É no momento final que o narrador decide contemplar o cenário apocalíptico que se forma no "futuro", logo depois da independência de Guiné-Bissau em 1973.

Dentro desse quadro dinâmico, pode-se alocar o tema da memória dentro do que o sociólogo Michael Pollak chamou de "acontecimentos" (Pollak, 1992, p. 201). Nos acontecimentos vividos de forma individual e coletiva, no seio da sociedade, nos espaços múltiplos e no devir do tempo, tempo este que se distende entre passado, presente e futuro sem, contudo, requerer-se dos sujeitos que abrem suas lembranças uma linearidade cronológica, é que se moldam os rumos pelos quais as memórias transitam. A contação das histórias armazenadas pelas memórias é que refletem e refratam os não ditos impostos pelos silêncios dos grupos dominadores.

A escritora Chimamanda Ngozi Adichie em sua obra *O perigo de uma história única* menciona que:

> Acho que essa história única da África veio, no final das contas, da literatura ocidental. Aqui está uma citação de um mercador de Londres chamado John Lok, que velejou para a África ocidental em 1561 e fez um relato fascinante de sua viagem. Após se referir aos africanos negros como "animais que não tem casa" ele escreveu: "Também é um povo sem cabeça, com boca e os olhos no peito". [...]. Mas o importante sobre o que ele escreveu é que representa o início de uma tradição de contar histórias sobre a África no Ocidente: uma tradição da África subsaariana como um lugar negativo, de diferenças, de escuridão, de pessoas que, nas palavras do maravilhoso poeta Rudyard Kipling, são "metade demônio, metade criança". (Adichie, 2019, p.11-12).

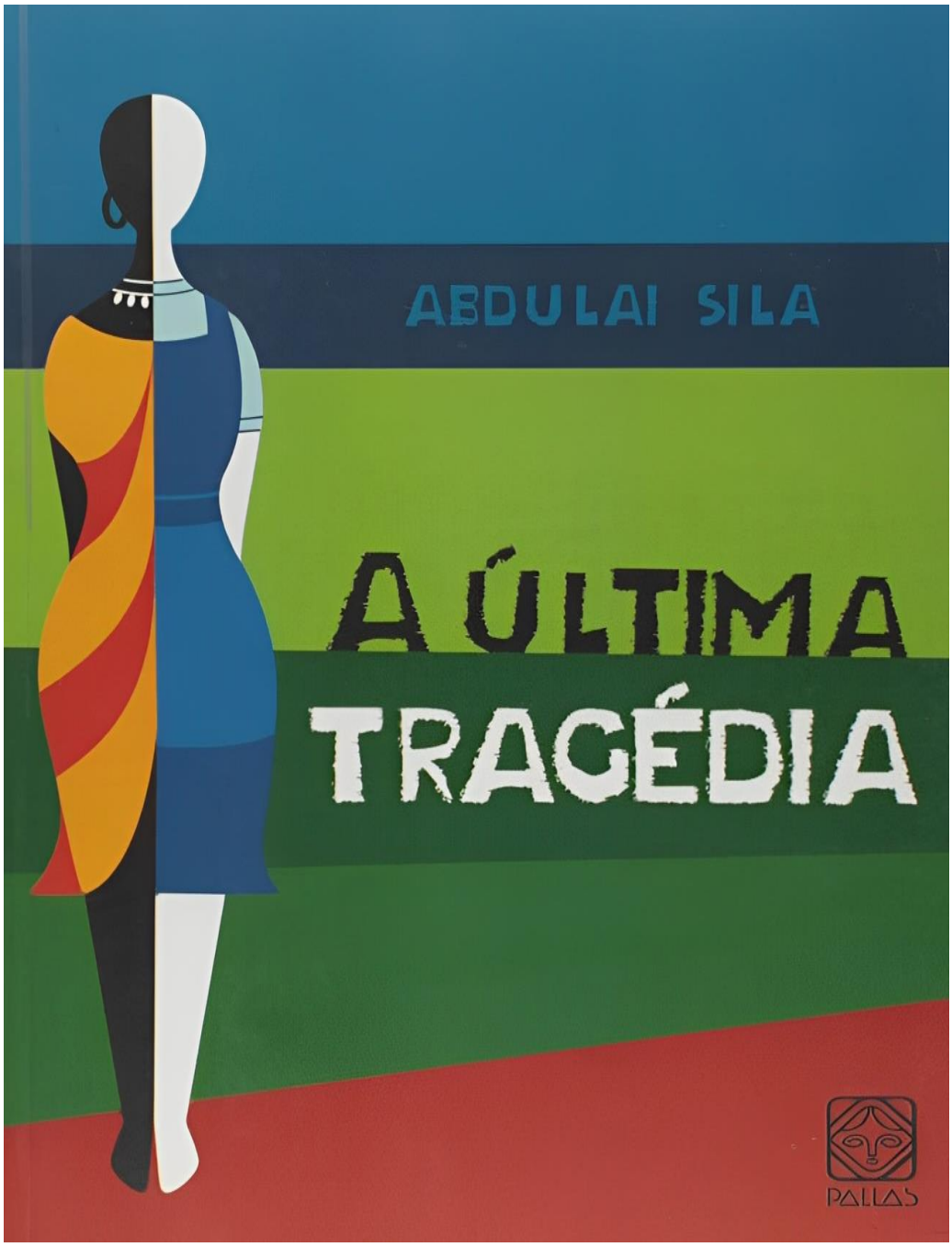
Como se dá o fenômeno da deformação das memórias negativadas e implantadas no imaginário popular universal? A escritora responde dizendo: "É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna". (Adichie, 2019, p.13). Com essas palavras a autora já alertava para o periclitante, profundo e submerso atentado que se construiu nas sociedades modernas acerca da visão

essencialista e monolítica que edificam o pensamento ocidental acerca do povo africano.

Trabalham na contramão da formação embaçada e nebulosa das densas trevas que recobrem o pensamento abissal da memória construída pela historiografia oficial as memórias individuais e coletivas contadas a partir dos estratos sociais mais diversos do corpo social em Guiné-Bissau.

2. MEMÓRIAS DAS TRADIÇÕES (E) DA TRADIÇÃO ORAL NA NARRATIVA *A ÚLTIMA TRAGÉDIA*

A capa ilustrativa da edição de *A Última Tragédia* (1995) publicada pela editora Pallas em 2011 é a simulação do hibridismo que representa a mulher negra e a mulher branca.



Fonte: disponível em: https://www.amazon.com.br/%C3%9Altima-Trag%C3%A9dia-Abdulai-Sila/dp/8534703981. Acesso em: 01 de junho de 2025.

A figura representada na imagem é um retrato revelador e metonímico dos sujeitos guineenses cujas identidades são atravessadas desde o momento em que se iniciou a invasão colonial. A reclamante presença dos sujeitos subalternos, forçados de forma invasiva e sistemática a apagar suas memórias e tradições, insiste em ser contada através das histórias registradas na Trilogia de Abdulai Sila. O recurso da imagem mostrada é, quiçá, uma representação da protagonista do romance, Ndani, forçada, como o povo africano, a ficar à margem do centro hegemônico de dominação lusitana.

De quebra, a figura é de uma filha da terra, como Ndani, cujo corpo é invadido pela cultura de matriz europeia. De forma que pode-se pensar que a imagem ilustrativa reflete o objeto original, a saber, a encenação do hibridismo cultural que marca a cultura guineense, da qual a Trilogia destaca, colocando em relevo as tradições orais. Neste caso, a narrativa lança luz sobre os modos de realização das tradições guineenses.

Volto-me à ilustração, pois nela há pontos de um desenho realista revestido de detalhes que alocam elementos da cultura ocidental e da cultura africana. A começar pelo vestuário da personagem, que, observado sob a ótica de um modelo de hibridização aparece levemente; talvez, com uma inclinação mais tendenciosa em destacar o vestuário com características do mundo ocidentalizado. Do outro lado, a imagem deixa transparecer um vestido colorido, o qual, observado em linha paralela, deixa ver o encurtamento da veste da modelo na posição em que se encontra.

Na obsessiva busca do que poderia ser considerado como voyeurismo da imagem, existe ainda a possibilidade de se pensar no efeito visual criado: preto e branco, quiçá, uma alegoria que sugere o caminhar que se sustenta na paradoxal e ambígua relação entre as culturas africanas e europeias. Abro espaço para compreender esse gesto como alegoria da tentativa da máquina colonial portuguesa de se fazer superior ao povo africano; quem sabe, colocando-se à frente deles. Todas essas fabulações são uma preparação para as análises que colocam a tradição em Guiné-Bissau em destaque.

Em *A Última Tragédia* (1995), o escritor Abdulai Sila constrói personagens que operam como repositórios das tensões entre a memória ancestral e a imposição colonial portuguesa que introjetou a cultura europeia

em Guiné-Bissau. Na narrativa a personagem Ndani personifica a vulnerabilidade dos sujeitos femininos em Guiné-Bissau. A trajetória da protagonista no romance reverbera elementos da tradição oral que se configura através dos vaticínios agourentos da entidade que faz previsões acerca das agruras que Ndani enfrentará. A onipresença da cultura de tradição africana, alegorizada pela personagem, entra em embate com a rigidez do sistema colonial representado por Dona Linda e seu marido, o Senhor Leitão, patrões de Ndani na capital em Bissau. No centro desse conflito emerge o personagem inominado, um ex-padre, negro assimilado. A relação amorosa entre Ndani e o ex-padre acentua o caráter de permanência entre as memórias individuais e coletivas, bem como as vozes que ecoam da tradição guineense.

2.1 Os contadores das memórias e das tradições

A Última Tragédia (1995) foi escrita em 1984, *Eterna Paixão* (1994), cerca de dez anos depois*. A Última Tragédia* (1995) é, sem dúvida, o mais famoso e conhecido livro da Trilogia por ter sido publicado com maior expressividade e, exatamente, por ter tido uma maior circulação no Brasil e em Portugal. *Eterna Paixão* (1994) e *Mistida* (1997) não tiveram a mesma sorte.

O leitor percebe que os pés do narrador se afundam nas areias movediças da tradição com ainda mais força nessa narrativa. A publicação de *Eterna Paixão* (1994) requer um olhar mais apurado na busca da tradição, que se distribui de forma mitigada em toda a narrativa. Essa é, certamente, uma estratégia do autor para dissuadir os olhares condenatórios do opressor. Com o fim do colonialismo, ficou mais fácil entregar aos leitores uma obra que desnudasse, com tanta vivacidade, as tradições de Guiné-Bissau.

Decidi deixar esse romance para considerar com mais atenção neste momento da análise para seguir a ordem em que foi publicado e por considerar que ele faz um regresso ao passado colonial, período que antecede a independência. O retorno ao passado causa uma fissura nos modelos da historiografia oficial, uma vez que traz à superfície memórias de representação das tradições em Guiné-Bissau.

Começo por dar vez ao narrador, que assim abre essas memórias:

> - Sinhora, quer criado?
>
> Ela repetira essa frase já não sabia quantas vezes naquele dia. Uma pergunta imbuída de esperança, que colocara em muitas casas e a diversas pessoas. Até parecia que a origem das pessoas que a atendiam era determinada pela origem do sol: no início, quando o sol se encontra lá embaixo, ainda mansinho, ela fora atendida quase sempre por jovens brancos, provavelmente filho das senhoras brancas a quem ela de fato, queria dirigir a fala; depois o sol subira, tornando-se bravo, agitando as pessoas e as coisas, e então, durante todo aquele período. Só fora atendida por gente que certamente não habitava naquelas casas, uns empregados domésticos que apesar de serem, na quase totalidade dos casos, da sua raça, nem por isso se dignavam ouvi-la, deixá-la explicar direito as suas pretensões; enfim, o sol se acalmara de novo, o suor deixara de correr por todo o corpo e eis que finalmente ela localiza uma interlocutora condigna, uma senhora branca que habitava uma casa grande, que até parecia estar à sua espera.(Sila, 1995, p. 21).

O narrador abre a narrativa dando voz à personagem, talvez, em um esforço de mostrar que o desenrolar dos eventos girarão em torno da protagonista, Ndani. A dificuldade de Ndani em fazer uso da língua portuguesa em sua busca por emprego reifica as tensões existentes entre o mundo colonial e a cultura de tradição africana em Guiné-Bissau. O esforço em deixar de falar os dialetos e línguas locais e em adotar a língua portuguesa exigia do locutor, pensar bem, antes de falar, e, sobretudo, tentar imitar o mais próximo possível a dicção oral lusitana.

Assinalo, no excerto acima, os recursos estilísticos adotados pelo narrador, que se detém na cena descrevendo-a de forma lenta, chamando a atenção do ouvinte para cada palavra. Daí o uso, por dezenove vezes, das vírgulas, sinal de pontuação que indica pausas menores na construção sintática da frase. Seria um modo de organizar o discurso em que se colocam as ideias gradativamente.

Em contraposição, estão os usos de apenas três pontos finais, e ainda, somente, o uso de dois pontos e vírgulas, os quais marcam, no discurso, uma pausa maior. Dessa forma, é como se o contador de histórias, Djidiu de caneta que griotiza os eventos, tomasse fôlego para contar as suas histórias.

Nessa brincadeira do jogo de personagens tipos que aparecem por toda a Trilogia *Mistida* (1997), o narrador re (cria), de forma alegórica, a encarnação dos embates entre colonizado e colonizador. Quando me refiro aos personagens tipo, penso, por exemplo, na atuação de Daniel em *Eterna Paixão* (1994), o qual serve como metáfora dos sujeitos afrodiaspóricos que lutaram pelo fim do colonialismo nas ex-colônias africanas. (Sila, 1994, p. 206). Ou ainda, em Ndani, protagonista do romance *A Última Tragédia* (1995) que serve como alegoria das lutas dos sujeitos colonizados para sobreviver em meio às atrocidades causadas pela dominação da Metrópole portuguesa. (Sila, 1995, p. 113). Por fim, elenco nesse rol de personagens, Mbubi, encontrada na parte final da Trilogia *Mistida* (1997) lutando pelo fim do governo opressor. Mbubi encarna os sujeitos que persistem em combater a dominação arbitrária dos grupos que estão no poder mesmo depois da independência de Guiné-Bissau. (Sila, 1997, p. 460).

A tradição oral é posta na narrativa através da maneira como o narrador se identifica, um griot que assume o ambivalente papel de contador e registrador de histórias através da escrita. Para cerzir essa discussão convoco o historiador Jan Vansina o qual menciona que:

> Um estudioso que trabalha com tradições orais deve compenetrar -se da atitude de uma civilização oral em relação ao discurso, atitude essa, totalmente diferente da de uma civilização onde a escrita registrou todas as mensagens importantes. Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuções -chave, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso, pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas. (Vansina, 2010, p. 139-140).

É por essas vias que a tradição oral permanece pulverizada em todos os cantos da Trilogia de Abdulai Sila. As epistemologias e ontologias que rondam a insistente permanência da tradição oral como organismo vivo no continente africano assegura a transmissão da tradição (ões). Penso o corolário dessa rede de transmissão como a escrita da Trilogia de Abdulai Sila. Na urdidura da trama, o narrador insiste em fazer ouvir as histórias que se passaram dentro

dos espaços da sociedade guineense. Destarte, faz-se imperioso recuperar operadores linguísticos que ocupam o papel de verbos dicendis como “repetir”, “perguntar”, “falar”, “ouvir” e “explicar”. Seguindo nessa trilha, a oralidade assume grau máximo, deixando pistas da composição dos modos de dizer orais. Tracei o percurso inicial das experiências de Ndani para mostrar que, nele, não há “interlocutor” que possa ajudá-la.

Espraio minhas considerações para outros espaços africanos de língua portuguesa, cuja produção literária permite não incorrer em uma concepção minimalista, que restringiria as reverberações da oralidade através da escrita apenas ao território de Guiné-Bissau. Abro espaço para mostrar minhas conclusões com a citação de excertos de textos de autores africanos em língua portuguesa. O objetivo é fortalecer a constatação de que a tradição oral se performa na escrita literária africana em língua portuguesa através da poesia e da prosa de diferentes autores. Começo com o autor José Craveirinha de Moçambique. Lê-se:

> A tarde estava inteiramente fundida em sons. Sons fortes implorando, chamando. Sons da vida. Apelos do Tiko. O sol vazava calor. O sol e a pele esticada dos tambores. Chigubo! Chigubo! O som escorria na tarde morna com o seu poder de mutóvana. O som e o suor das caras dos homens no meio do batuque. Armando e seus irmãos cantavam levantando os pés e sacudindo os braços, dançavam. A terra fremia, os corpos fremiam. As mulheres e as crianças tinham txa-txa nas mãos e faziam o ritmo. Os olhos das crianças abriam-se redondos como sóis, as bocas rasgavam-se em gritos de canção. Pés, braços, vozes e tambores guiados de compasso enchiam a tarde de fundo da Munhuana, de mato e exotismo. (Craveirinha, 1996, p. 37).

A narrativa está encharcada, gota a gota, em cada um dos orifícios de seu tecido por vozes, sons e música que enredam a composição da tradição oral. O tom monocórdico ganha corpo, movimento e voz até galgar um vozeamento que assume o próprio sentido da tradição. No excerto do conto, *Chigubo*, o narrador está claramente com os pés fincados na tradição oral. Ressoam em nossos ouvidos memórias de uma tradição que se mantém viva e pulsante. São memórias que evocam a musicalidade africana e a ligação do sujeito com a terra. Há um movimento de eternização telúrica, que se desloca da batida dos pés para o ascendente movimento para o céu, como se fosse

necessário fazer um apelo que chama do alto entidades sagradas para se tornarem partícipes das vozes que ecoam por todos os cantos.

A leitura do trecho é um deslinde de uma rede de tradições orais que se entrelaçam como sistema literário e que desembocam nas fabulações que erigi em relação à Trilogia de Abdulai Sila. Continuo a sublinhar palavras que refletem as cosmovisões dos africanos como o título do conto, *Chigubo*, e as outras sete palavras que tecem a narrativa como Tiko, tambores, pele esticada, mutóvana, batuque, txa-txa, Munhuana. As funcionalidades da palavra no texto africano são indiscutíveis. Elas são mais do que apenas aplicações utilitárias das formas de comunicação oral. Concluo por afirmar que, são maneiras de perceber o mundo impressas através do texto escrito. Talvez, reflito, sejam um simulacro imperfeito, mas necessário, de se contar as memórias de tradição oral.

Sem delongas, coloco em pauta os inquestionáveis textos de Homero como a *Ilíada* e a *Odisseia*. Inquestionáveis por sua validade como textos fundadores da literatura Ocidental. Escritos na passagem do século Vlll para o século Vll Antes de Cristo. Eles são sem sombra de dúvida a pedra de toque na validação de textos orais transformados pela tecnologia da escrita. Os referidos clássicos da literatura mundial são, uma espécie de protótipo, sobre o qual ninguém ousaria questionar a validade da tradição oral inscrita no texto. Dessa forma, a oralidade que se instala nos textos literários africanos, constituem uma estrutura cuja validação reside nas provas inquestionáveis da natureza intrínseca em si mesmas. Para essa pesquisa tomo a escrita da Trilogia de Abdulai Sila como fonte que alimenta, reflete e refrata a oralidade, tradição oral, em Guiné-Bissau.

Ainda, em favor dessa argumentação penso no caso do Brasil, país onde figuram textos que procuram reproduzir a tradição oral da região Nordeste do país pela Literatura de Cordel. Alguns escritores dessa literatura como Patativa do Assaré, Apolônio Alves dos Santos, Cego Aderaldo, Manoel Monteiro, Firmino Teixeira do Amaral e um panteão de outros autores dessas literaturas presenteiam-nos com seus textos. Através deles adentramos pela tradição oral da Região Nordeste no Brasil. Ademais, autores consagrados

como Jorge Amado, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa escrevem remodelando a tradição das narrativas orais no formato texto-escrito.

Recupero o caso da personagem Ndani para pensar que, o descaso com que os brancos tratam a personagem, vai ao encontro das reflexões da estudiosa da pós-colonialidade Gayatri Chakravorty Spivak, a qual faz a seguinte abordagem:

> No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da sua participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão social do trabalho, pois, em ambos os casos, há "evidência". É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (Spivak, 2010, p. 85, grifos da autora).

O mundo colonial se constituía como lugar de enclausuramento para o sujeito feminino. É necessário considerar que os processos de subalternização dos sujeitos femininos não se limitavam aos ditames da Metrópole, como se a exclusão feminina fosse, exógena aos espaços africanos. De fato, a subalternização é uma tarefa assumida e entranhada, também, nos espaços onde a tradição guineense existe. Dessa forma, nem toda forma de representação da tradição deve ser encarada de forma positivada, pois reveste-se, em muitos casos, da exclusão e do preconceito em relação à mulher.

Os holofotes se voltam para a personagem Ndani, a qual se encontra em um estado de petição e miséria. O narrador media a realidade guineense contrapondo uma estrutura sociocultural que aprisiona o sujeito feminino aos esforços incansáveis de uma personagem cuja coragem rasura os modelos de mulheres condicionadas aos espaços da tradição, que, nesse caso, se apresenta como misógina.

A dialética que ronda a afirmação anterior coloca a tradição em um patamar de análise suspeitosa, pois desconstrói a noção sempre positivada do conjunto de representações da tradição africana guineense. Nela se instala, até

certo ponto, um longo e tortuoso caminho do machismo patriarcal historicamente cristalizado nas entranhas das sociedades africanas guineenses.

Com efeito, procuro cotejar as reverberações da tradição guineense dentro de um quadro comparativo a fim de que seja possível perceber as realidades escondidas e falseadoras, e porque não dizer, perversas, que estruturam parte da sociedade em Guiné-Bissau. A intenção não é demonizar os espaços guineenses, mas romper com uma visão positivada e essencialista, e até certo ponto, ingênua acerca da tradição. Nesse caminho, considero de todo necessário convocar o filósofo Pierre Bourdieu o qual em sua obra *A Dominação Masculina* afirma:

> Realmente, é claro que o eterno, na história, não pode ser senão produto de um trabalho histórico de eternização. O que significa que, para escapar totalmente do essencialismo, o importante não é negar as constantes e as invariáveis, que fazem parte, incontestavelmente, da realidade histórica: é preciso *reconstruir a história do trabalho histórico de des-historicização*, ou, se assim preferirem, a história da re (criação) continuada das estruturas objetivas e subjetivas da dominação masculina, que se realiza permanentemente, desde que existem homens e mulheres, e através da qual a ordem masculina se vê continuamente reproduzida através dos tempos. Em outros termos, uma "história das mulheres", que faz aparecer, mesmo à sua revelia, uma grande parte de constância, de permanência, se quiser ser consequente, tem que dar lugar, e sem dúvida o primeiro lugar, a história dos agentes e das instituições que concorrem permanentemente para garantir essas permanências, ou seja, Igreja, Escola, Estado etc., cujo peso relativo e funções podem ser diferentes, nas diferentes épocas. (Bourdieu, 2012, p. 100-101, grifo do autor).

A fim de garantir a presença indelével da participação dos sujeitos femininos nos grupos sociais, o filósofo enumera alguns agentes como a Igreja, a Escola e o Estado. No final, ele faz uso da abreviatura latina *et cetera* cujo significado o dicionário da Academia Brasileira de Letras define como: "e as demais coisas" (Bechara, 2011, p. 555). Se há espaço para enumerar "as demais coisas" que contribuem para a reivindicação do papel da mulher, enquanto protagonista de uma parcela importante da história dos esquecidos, nos espaços em que se tece a tradição; neste caso, considero as literaturas africanas de língua portuguesa, notadamente a literatura produzida em Guiné-

Bissau, mais especificamente as narrativas de Abdulai Sila, como complemento da linha de raciocínio interrompida por Pierre Bourdieu.

Volto-me ao excerto acima e afirmo que nada poderia ser mais apropriado do que usar a figura de linguagem conhecida como prosopopeia para personificar a figura do sol. Requer-se da definição dessa figura de linguagem a apreensão do sentido que se conjuga com a ideologia animista, doutrina que atribui às entidades não humanas um caráter antropomórfico.

A narrativa assume um grau de psicologismo extremo, uma vez que o narrador adentra através da psique de Ndani e desvela a metáfora pela qual ela compreende os sujeitos que lhe cercam. Coexistem na cena enunciativa a prosopopeia e a metáfora. A metáfora só pode ser criada na mente do sujeito se ela puder ser compreendida por ele e se ela puder assumir uma relação de representação da totalidade entre o objeto representado e os espaços socioculturais de onde se originam as imagens. Dialoguei com os conceitos essenciais da gramática normativa para pensar a representação da insurgência e do declínio do sol como encenações que só poderiam ser realizadas por um sujeito que estivesse com os pés fincados na tradição. Toda a sua construção psíquica é uma fabulação do espaço onde vive.

Rege a tradição africana a orquestra de um discurso cujas mundividências dos sujeitos estão plasmados na percepção de que os elementos da natureza estão intrinsicamente ligados aos modos de contar as experiências dos sujeitos. Os espaços, sejam eles geográficos, psicológicos, sociais e (ou) culturais, formam uma paisagem que desenha a tradição em Guiné-Bissau.

A descrição do ambiente se torna tão evidente que é possível falar em uma sacralização do objeto. Sigo pensando com o mitólogo Mircea Eliade, o qual considera que a natureza “sempre exprime algo que a transcende”. (Eliade, 1992, p.59). Conforme ele afirma o “homem” é o centro observador dos elementos naturais sacralizados e como tal está ligado a eles de forma indissociável. (Eliade, 1992, p. 59). Não é de admirar então que o movimento ascendente e descendente do sol na narrativa possa ser analisado sob a ótica de uma analogia realizada na pesquisa de Mircea Eliade, o qual observa:

> O sol, ao contrário, revela um outro modo de existência: não participa do devir: embora em constante movimento, o sol permanece imutável, sua forma é sempre a mesma. As hierofanias solares traduzem os valores religiosos da autonomia e da força, da soberania, da inteligência. É por isso que, em algumas culturas, assistimos a um processo de solarização dos Seres supremos. (Eliade, 1992, p. 77).

A referência ao sol como símbolo do poder, da força e da inteligência bem que poderia ser a representação da figura imponente da Metrópole portuguesa que manteve seu domínio sobre o povo guineense. O sol sobe de “mansinho” até atingir o ápice do calor abrasador. A personagem se esvai em suor, esmagada pelo peso da ação do astro rei. Da posição privilegiada que ocupa, o sol se funde ao fustigante calor das ameaças daqueles que desprezam Ndani em suas tentativas de encontrar um emprego. Seguindo em mais uma possível interpretação, é o sol que ilumina as mentes ditas “inteligentes” dos brancos colonizadores, elevando-os ao status de superiores em relação aos sujeitos marginais. A distância que separa os detentores do poder e os que dependem dele é tão profunda que seria impossível tentar aproximar as duas pontas desses dois extremos. Dá-se que Ndani depende completamente da ajuda misericordiosa, por assim dizer, do branco opressor.

Ademais, as ponderações do mitólogo deixam margem para seguir nas trilhas do crítico literário Henry Garuba:

> O animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras, árvores ou rios pela simples razão de que deuses e espíritos animistas são localizados e incorporados em objetos: os objetos são a manifestação material e física dos deuses e espíritos. Em vez de erigir imagens esculpidas para simbolizar o ser espiritual, o pensamento animista espiritualiza o mundo do objeto, dando assim ao espírito uma habitação local. Dentro do mundo fenomenológico, a natureza e seus objetos são dotados de uma vida espiritual tanto simultânea quanto coextensiva com suas propriedades naturais. Os objetos, portanto, adquirem um significado espiritual e social dentro da cultura muito em excesso de suas propriedades naturais e de seu valor de uso. Os rios, por exemplo, não se tornam somente fontes naturais de água mas também são valorizados por diversas outras razões. *O anseio animista de reificação pode ter sido religioso em sua origem, mas os significados sociais e culturais que se associaram aos objetos frequentemente se distanciam de puramente religiosos e adquirem uma existência própria, como parte do processo geral de significação na sociedade*. (Garuba, 2012, p. 239-240, grifo próprio).

O autor declara haver uma estreita relação entre os seres inanimados e o *anthropos,* enquanto homem que é produto dos espaços socioculturais. Esclareço que, por seres inanimados estão - eis aqui apenas uma ponta do iceberg de significação da palavra a fauna, a flora, os objetos e todas as outras formas de existências dessemelhantes dos humanos.

A narrativa sobre a qual me debruço nesse capítulo vai ao encontro das constatações do pesquisador nigeriano, pois nela reúnem-se elementos que participam, em conjunto, das representações do ambiente sociocultural guineense, encenado em perspectiva animista.

Até aqui, tomando um gancho no subtítulo dessas reflexões, tomei os índices lexicais, bem como aqueles de caráter socioculturais que aparecem nesse primeiro excerto da obra, para torná-los objeto de vozeamento da contação das diferentes formas de enunciação das memórias da tradição em Guiné-Bissau.

Quarenta e três personagens desfilam em *A última Tragédia* (1995), orquestrando as vozes das diferentes formas de encenação das memórias da tradição oral em Guiné-Bissau. São indiscutíveis os modos peculiares de narração do griot contador das experiências nesse romance. As realidades encenadas nas histórias só podem ser recriadas como verdades para o leitor porque resvalam em temas e experiências que passam pelo crivo da percepção cognoscível e é através desse jogo entre “os atos de fingir” é que a tradição se torna imanência, justamente por encerrar, em si, as manifestações da cultura guineense.

O episódio que marca a entrada de Ndani no mundo dos brancos, desde a saída de sua terra natal, Biombo, para a capital, Bissau, tem mais a nos dizer sobre as memórias de tradição em Guiné-Bissau porque baralha vozes de personagens, cada uma delas modaliza os jogos de poder que travam o combate entre os rivais colonizados versus colonizadores.

2.2 Memórias e (ou) Tradições: ouvindo vozes

Ao contar as contradições que se embatem entre a tradição viva e a tentativa de apagamento dela, faço o convite para que se ouçam as vozes de Ndani, Dona Linda, sua patroa, Senhor Leitão, seu patrão e o tímido e quase sussurrar da voz da filha do casal, Mariazinha:

> Se calhar, deve ter pensado que era costume de preto vomitar quando come sopa de branco. Por isso lhe quis bater; foi a filha mais nova dela, a Mariazinha, que a salvou. Nesse dia de manhã, Dona Linda mostrava ares de muito furiosa quando se lhe dirigiu:
> - Como é que te chamas?
> - Hmm?
> - O teu nome, caramba!
> - Aah Ndani, sinhora. Ndani.
> -Como é que é? Dánia? Dánia... mas este é um nome russo, nome comunista. Ave Maria! Vocês arranjam cada uma. Com tanto nome bonito português que há por aí, o teu pai escolhe para ti um nome russo! [...]
> [...] Mas nome comunista na minha casa é que não vou tolerar. Nunca! O teu nome vai ser Daniela, ouviste? A partir de hoje, tu és Daniela, Da-ni-e-la. Maria Daniela e maisnada.
> Levou muito tempo para descobrir que mais nada não era apelido. Mas o assunto não morreu ali. A senhora ainda explicou-o ao homem dela, logo depois deste chegar do serviço.
> - Sabes o que descobri hoje, Zezinho?
> - Como é que havia de saber?
> - O Antunes tinha razão os comunistas estão por todo lado, não é só na Europa. Aqui também estão...
> - Como é que descobriste isso?
> - Ela, a criada que meteste cá ontem. Ela tem nome comunista.
> - Nome comunista? O que é isso?
> - Nome comunista, sim senhora. Ela chama-se, aliás chamava-se, Dánia, foi o que ela disse.
> - Ouviste mal.
> - Como assim? Nunca tive problema de ouvido!
> - Mas deves ter entendido mal. Os indígenas não têm nomes desses... (Sila, 1995, p. 30-31).

A impulsiva e incisiva soletração que Dona Linda faz para o novo nome dado a Ndani é uma alegoria da agressiva campanha que o governo português realizou a fim de causar o apagamento da tradição guineense. A mudança de nome não é algo fortuito, como se fosse apenas um capricho da patroa. Reverbera nessa ação a construção de um pensamento fundado sob o signo da dominação coletiva. A manutenção dos binarismos que separavam os guineenses dos portugueses estava entranhada não apenas na divisão social,

mas, até mesmo, na escolha e na adoção dos nomes que, nas palavras de Zezinho, só podem pertencer aos “indígenas”. Também as palavras de Linda implicam, em parte, conforme ela mesma diz na condensação da expressão “maisnada”, a qual indica o modo como se realiza a dominação física e simbólica, resultando no silenciamento das vozes dos subalternos.

A ausência de espaço, justaposição das palavras “mais” e “nada”, sugere a supressão de quaisquer espaços que poderiam deixar escapar as vozes do oprimido. Fazendo um desvio nessas fabulações para a parte da gramática que se debruça sobre o processo de formação das palavras, ocorre que a expressão usada por Dona Linda pode ser classificada, do ponto de vista gramatical, como processo de justaposição. Tem-se um advérbio de intensidade justaposto a um pronome indefinido. Nesse caso, é formado um par antitético que faz uma alegoria das contradições entre os que arvoram contar as experiências sobrepujantes do dominado e os que insistem em, sussurrar, com temor suas experiências.

A soletração do nome Daniela em alto e bom som é a imposição da esmagadora voz do colonizador em relação à voz do colonizado. As vozes que ecoam das páginas trinta e trinta e um do romance deixam escapar apenas o som de uma voz que aparece sincopada. É a voz de Ndani que diz: “- Aah Ndani, sinhora. Ndani.” Um sussurro de som da protagonista que pressagia a anulação das vozes do povo guineense. Trata-se de um negacionismo compulsório dos direitos do outro de ter um nome que o identifique com sua cultura de tradição.

O filósofo Frantz Fanon inquieta-se ao refletir sobre a linguagem do negro e declara que “aquele que se exprime bem, que possui o domínio da língua, é muito temido; é preciso tomar cuidado com ele, é um quase-branco.” (Fanon, 1968, p. 36). De fato, não havia lugar para os nomes que fizessem alusão à sociedade de tradição guineense quanto mais para narrar as histórias dos esquecidos. Trabalha na contramão do mundo colonial a escrita da Trilogia de Abdulai Sila, que denuncia as arbitrariedades dos grupos opressores.

A narrativa reúne em caráter *sui generis* vozes da tradição que só poderiam ser ouvidas nos espaços guineenses. O historiador Jan Vansina vem em auxílio ao tratar a tradição africana como:

> Tudo que uma sociedade considera importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão dos vários status sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, tudo é cuidadosamente transmitido. Numa sociedade oral isso é feito pela tradição, enquanto numa sociedade que adota a escrita, somente as memórias menos importantes são deixadas à tradição. É esse fato que levou durante muito tempo os historiadores, que vinham de sociedades letradas, a acreditar erroneamente que as tradições eram um tipo de conto de fadas, canção de ninar ou brincadeira de criança. (Vansina, 2010, p. 167-168).

Como não é possível falar de uma tradição unívoca dentro de um espaço tão pluricultural como Guiné-Bissau, a voz do narrador se multiplica ao falar das tradições. É nesse contexto que desejo sublevar as considerações do historiador Jan Vansina as quais permitem compreender as várias nuances de representação simbólica da tradição (ões). É na toada das fabulações do pesquisador que considero o tom monocórdico que abre a contação dessas histórias as quais assumem contornos de polivozeamento. O burburinho das vozes distribui, nos escaninhos da narrativa fragmentos da tradição. Recupero o momento em que o narrador coloca a personagem na condição de um solilóquio de profunda introspecção a fim de fazer uma revisitação ao passado. Nesse estado de transe acordado, Ndani recorda:

> Toda a gente acreditava numa profecia de um maldito Djambakus que afirmara ser ela portadora de um mau espírito, da alma de um defunto mau, e lhe vaticinara consequentemente uma existência turbulenta, uma vida de desgraça, de tragédia até o fim... E lembrava-se de que desde aquele dia perdera o sossego em Biombo, que tudo quanto acontecia com ela, mesmo as coisas mais simples – uma queda, um ferimento, uma febre passageira -, era objeto de muita especulação à volta da sua vida, era quase sempre interpretado como o presságio de uma tragédia que se avizinhava. Mesmo a sua mãe dava ultimamente sinais de acreditar na história, embora pretendesse fazer-lhe crer o contrário. (Sila, 1995, p. 27).

A veracidade da tradição encenada é posta como inquestionável pelos personagens, conforme diz o narrador “toda a gente” acreditava na “profecia” que profetizava a encarnação de um “espírito” que acompanharia Ndani; ela não estaria sozinha. Entretanto, o espírito que a acompanhara faria com que sua trajetória de vida fosse marcada por desgraças.

Ora, se considerada mais de perto a tradição, é possível descobrir que a crença no sobrenatural aparece naturalizada pelos sujeitos guineenses. Contudo, é importante destacar que esse não é um fenômeno exclusivo dos povos africanos, uma vez que a crença nas forças sobrenaturais está presente entre todos os povos em todas as civilizações. Eis, então, que a narrativa coloca os agentes individuais e os coletivos para assumirem um movimento espiralar em que sujeitos individuais e o grupo reconhecem a existência da tradição, ao passo que os Djambakus instrumentalizam a materialização dela. O pesquisador Harry Garuba sugere que:

> Numa reflexão aprofundada das questões que coloquei, assim como dos dilemas apresentados pelas teologias lineares e narrativas da produção de conhecimento, podemos querer retornar à lógica do pensamento animista, percebendo-o como um lugar para transcender o rígido dualismo consagrado pela ordem epistemológica moderna/ocidental. A lógica do pensamento animista fornece uma abertura para se pensar em outras histórias da modernidade, além da trajetória linear e teleológica da narrativa histórica convencional. (Garuba, 2018, p. 9).

As memórias que contam a tradição estão encarregadas de modelar uma nova história. Sugestiona-se pavimentar o caminho para o desmonte de um discurso colonial, que, surpreendido pelos desdobramentos com que se deparava nas colônias, preferiu impedir quaisquer formas de vozeamento dessa história. A impressão que fica é de que seria necessário fazer um giro de 180 graus em torno do eixo que controla e seleciona as histórias a serem narradas. Tal giro resultaria em uma inversão dos lados colocando a face escondida do colonizado em evidência.

É permitido pensar, também, nas vozes que ecoam como uma encenação teatral até que chega a hora de mudar a cena e, então, o palco gira em uma estrutura projetada para colocar novos atores sob a luz das câmeras. Em decorrência, a história (re) modelada passa a girar em torno do povo africano.

Ao contracenar com seus inimigos, o povo guineense reclama pela presença de seus ancestrais. Afinal, o dogma da ancestralidade arrola a mais clara evidência da permanência da tradição milenar africana, a qual se

contrapõe à doutrina judaico-cristã, eleita com predileção pelos grupos colonizadores como verdade única a ser adotada.

O panteão de atores que desfilam na roda dessa narrativa arrola, de forma individual e coletiva, vozes da tradição. Na contramão desse percurso foi elaborado um discurso religioso europeu que trabalhou, de forma sistêmica, para amordaçar a tradição cultural guineense. Interessa-me pontilhar o caminho por onde se passam os eventos que edificam a noção de uma narrativa única, pois nela a contação das histórias dos sujeitos que pertencem ao território africano aparece, quando muito, de forma esparsa e demasiadamente distorcida. Na historiografia oficial as experiências do povo africano flutuam sem porto seguro, aqui e ali, isoladamente, sem uma presença marcante. De fato, na Trilogia *Mistida* (1997) a qual amarra as experiências da personagem Ndani, há um narrador onisciente que, construindo-se como um Djidiu de caneta que opera como agente registrador, griotizador, das memórias que contam os silêncios dos esquecidos.

O silenciamento das vozes marginalizadas ensaia um jogo de poder que dá as cartas e ordena a aceitação da cultura hegemônica europeia. Ilustro com o seguinte excerto com essa afirmação:

> - Sabes, Daniela, estive ontem a conversar sobre o assunto com o meu marido; tens que começar a ir à igreja comigo.
>
> Waah! Afinal esta é que era a conversa daquele dia. Mas igreja era coisa de branco, o Deus deles é que estava lá dentro. Lembrou-se de um dia ter dado uma espreitada para o interior da igreja que fica no centro da praça. As figuras que viu no sítio onde disseram ser o lugar do Padre eram todas figuras de brancos. Não havia nada de preto lá. Até ela sabia que igreja de preto era na baloba e o Deus dos pretos era o Yran. Agora confundir as duas coisas... (Sila, 1995, p. 39).

O braço forte do branco colonizador foi a religião estatal, que falseava um discurso de dominação cujo objetivo sempre foi roubar as riquezas dos povos dominados. Esse projeto de dominação e aculturação dos saberes tradicionais precisava ser levado a cabo. O gentil convite de Dona Linda para que Ndani a acompanhe até a igreja escamoteia um discurso de poder. E, Ndani percebe as intenções e contradições de um sistema criado para moldar a si e a seus conterrâneos a fim de atender às aspirações da Metrópole.

A suspensão da fala de Ndani lança uma suspeita justificada sobre as intenções da patroa. Ainda bem que o narrador, ao fazer menção às entidades “Deus” e “Yran”, grafa-os com letra maiúscula. Essa escrita coloca, em um mesmo patamar, as forças que se embatem. Sugere-se, nessa interpretação, uma forma de resistência em relação aos avanços do poder colonial.

Os diálogos entre Dona Linda e Ndani passaram a ser recorrentes e, em cada encontro, a patroa destacava a superioridade da cultura europeia, cuja função era salvar os africanos da condenação no juízo final, civilizá-los, levá-los para as Américas a fim de protegê-los da ignorância dos que se apegavam aos objetos que os ligavam à tradição. Os repetidos disfarces que o discurso colonial assume não são, senão, uma intensificada força que se repete, concentrada para quebrantar qualquer vestígio de resistência. O narrador nos conta:

> O Padre disse que os europeus vieram à África para salvar os africanos. Estás a ouvir, Daniela? O Padre ainda disse que dantes essa salvação consistia em levar os negros para longe, lá para as Américas, onde não teriam nem as máscaras, nem as estatuetas que veneravam, e muito menos as árvores sagradas... Mas depois viu-se que este não era o melhor método e então tivemos nós os europeus de vir para a África ensinar a religião cristã e salvar as vossas almas. (Sila, 1993, p. 40-41).

Realizo um duplo movimento ao discorrer sobre a tradição, pois as memórias do dominador também podem ser pensadas a partir de um conjunto organizador e estruturante de tradições impostas e forjadas pelo colonizador, como invenções que desfiguram outras formas de percepção do mundo. A intenção do colonizador é obliterar toda e qualquer forma de representação física e simbólica de existência das tradições africanas. Seguindo nessa trilha, o historiador Erik Hobsbawm, em sua obra *A Invenção das Tradições,* menciona que:

> Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólicas, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com

> um passado histórico continuado. (Hobsbawm, 1984, p. 9, grifos do autor).

Interessa-me agora o momento em que o historiador menciona que a tradição inventada intenciona ser “uma continuidade em relação ao passado”. O passado do povo guineense é insignificante para Portugal. O que importa para Portugal é fazer com que o passado glorioso dessa nação colonizadora seja implantado em Guiné-Bissau obliterando a legitimidade da contação de sua própria história.

Prossigo em meu mapeamento da tradição e esbarro em um tema contemporâneo que diz respeito à estética corporal negra. O ideal de beleza da Europa firma-se na estrutura imaginária de que o sujeito belo é aquele de tez branca, com traços afilados do rosto, corpo esguio, e, naturalmente, cabelos alisados, traços esses que atendem a um padrão que deve ser imitado. Incomoda aos mantenedores da tradição ocidental qualquer representação física fenotípica que destoe dessa norma. Para ilustrar, sigo com o narrador, que descreve, em uma cena emblemática, a reificação de uma tradição europeia em solo africano:

> Parece que o Sacristão não gostava de ver na capela raparigas pretas com penteado de preto. Tinha que ser tudo como branco, com bandolete ou totós. Um dia uma criada nova chamada Maria Esperança, criada da Dona Maria dos Anjos, tinha perguntado aflita à Maria Clara, criada de dona Maria Clarice, que levara mais tempo naquelas andanças e conhecia melhor aquelas coisas de catequese e Sacristão:
> - Como o meu cabelo não dá para amarrar atrás com totó, faço o quê com ele?
> - Põe postiço.
> - E isso é o quê?
> - Então não sabes? Quanto tempo já fizeste na praça? A ver todos os dias e não sabes o que é... Postiço é cabelo como de senhora, já sabes agora? Nunca viste na praça ainda, mulher preta com cabelo liso parecido com cabelo de senhora? Aquilo é que é postiço. (Sila, 1993, p. 46).

O alisamento dos cabelos é uma amostra da aversão estereotipada que o europeu tinha em relação às mulheres africanas. A escolha pelo estilo de trançado dos cabelos é descartada por fazer parte de uma cultura de tradição que contraria o ideal de beleza europeu. Ademais, conforme o colonizador bem

percebeu, as tranças serviam como mapas que indicavam rotas de fuga e, portanto, deveriam ser proibidas. Nesse contexto, recupero a legislação colonial portuguesa que reafirmava a necessidade de assimilação cultural dos africanos em Guiné-Bissau, incluindo a mudança de nomes, o abandono de práticas tradicionais e a adesão aos padrões sociais e culturais europeus. (Portugal, 1964).

As vozes das criadas negras, que concordam com o processo de assimilação através da padronização estética a ser seguida, são reformulações de um discurso introjetado pelo dominador. Escapar dos ditames dos padrões estabelecidos estava fora de cogitação no período mais intenso da dominação colonial. O mais cruel é que a cultura de tradição africana perde espaço de representatividade dentro da geografia que pertence aos que se consideram donos da terra.

As vozes da tradição estão sob o perigo de não mais poderem ser ouvidas. Até mesmo as escravas, todas forçadas a adotar os nomes católicos de algumas “Marias”, ensinam que é preciso conhecer, aceitar e fazer uso dos artefatos que fazem parte da cultura de tradição europeia. Sublinho nas palavras de Maria Clara o termo “postiço”. Era preciso usar um cabelo postiço. O dicionário da *Academia Brasileira de Letras* assim define o vocábulo: “Que se usa no lugar do que é natural; artificial.” (Bechara, 2011, p. 1011).

A definição dessa palavra remete àquilo que não é natural. Em uma sequência de palavras sinonímicas pode-se pensar naquilo que não é original, que não vem primeiro, não nascido na terra, e, portanto, ilegítimo. Artificial é a aplicação de uma regra de conduta dentro de um espaço que não lhe cabe. A desnaturalização das múltiplas formas de representação da cultura de tradição guineense estaria a serviço dos silêncios que o colonizador desejava impor para as vozes simbólicas e instrumentalizadas através das materialidades africanas.

Mais uma vez transito por outros caminhos para estacionar em pontos que permitam ligar os fios de uma rede de memórias que transcendem Guiné-Bissau, sem, contudo, deixar de reportar a ela; e dessa forma, vão-se perfazendo fluxos e refluxos de reverberações das memórias de tradição. Imbuído desse espírito sigo com o narrador do conto “Reencontro”, cujo autor é

o santomense Albertino Bragança, o qual usa a figura da casa como alegoria dos lugares onde se formam as memórias. Ele vislumbra “A casa, de estilo simples e tradicional, era de madeira e apoiava-se em estacas que a deixavam suspensa a escassos centímetros do solo”. (Bragança, 1997, p. 124). Seguindo em uma possível interpretação, a casa, Guiné-Bissau, é onde são geradas as simples e tradicionais histórias que sustentam a contação das memórias de tradição. Ela é o *locus* de onde emanam as histórias dos esquecidos.

Agora, arrolo nessa discussão a produção estética do autor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa. Coloco na roda o romance africano *No Reino dos Abutres* (2002). O narrador, griot moçambicano, contador de histórias da tradição oral em Moçambique, encadeia uma série de elementos que estruturam os processos basilares da oralidade. Um laivo entre o fragmento abaixo e os já bem analisados elementos da tradição oral em Guiné-Bissau, via Trilogia de Abdulai Sila, permite perceber quão inapropriado seria pensar a Trilogia do autor guineense como único marco de onde emanam as histórias contadas pela tradição oral. O narrador nos conta:

> Ela pressentiu o momento da mudança ao sentir-se invadida por um exército de minhocas em cio. Mas tal sinal redentor que aguardava havia mais de treze anos não a perturbou, pois deixou-se estar em sobressalto na mesma posição de todas as tardes da sua velhice monótona e rememorativa.
> O sol caia. O vento, entrando pelas frestas da palhota grande, foi ocupando a sala com a lentidão dos camaleões sem o mimetismo do medo e do disfarce; e com a leveza dos espíritos nunca vistos passou o corpo pelo tampo da mesa, estendeu as mãos pelas cadeiras sem pés e braços, atirou os olhos sem as íris aos velhos trastes em agonia, roçou com a língua a esteira esburacada, desarrumou os copos e os pratos partidos no tempo da fartura, deslocou das paredes de adobe as fotografias dos ascendentes perdidos no emaranhado indestrinçável das lianas do tempo, espantou as baratas em cio, espantou o ar amordaçado da sala desde o tempo de vozes ciciadas pelo medo da autocrítica pública reprimenda que consistia na confissão pública, entre outros males, das modalidades extraconjugais ante o risos e a avidez dos chefes fardados com a balalaica única do partido único que exigiam dos infratores a reconstituição pela fala e pelos gestos do coito que ia do chio da lebre, passando pelo zurro do burro, o grito da águia, o relincho do cavalo, o choro do crocodilo, até a lassidão das lombrigas, e embrenhou-se no corredor dos passos desconhecidos, enquanto o ar da memória pulverizava a porta sem dobradiças e contava a todo o mundo o segredo por todos conhecidos.(Khosa, 2002, p. 5).

No fragmento, a tradição oral africana em Moçambique aparece profundamente atrelada à natureza, não apenas como cenário, mas como agente narrativo e simbólico. O narrador mobiliza imagens naturais como o sol, o vento, as minhocas, os camaleões, e os espíritos que funcionam como metáforas vivas da memória e da contação de histórias. O vento que entra pela palhota atua como um narrador invisível, semelhante à figura do griot, o contador de histórias. A travessia do vento que toca os objetos, remonta o passado, e, por fim, reaviva as memórias do povo moçambicano. A comparação com camaleões, espíritos e animais em cio remete à cosmovisão africana, em que natureza, corpo e espiritualidade não estão separados. De forma similar, os animais: lebre, burro, águia, cavalo, crocodilo, lombrigas, evocam a oralidade performática, típica dos contadores de histórias, que recorrem aos sons, aos gestos e às imagens zoológicas para tornar o relato mais expressivo. Dessa forma, a natureza deixa de ser pano de fundo e passa a ser arquivo simbólico.

O modo como a história é contada, reproduz características centrais da tradição oral africana em Moçambique, e encadeia um circuito pelos países africanos de língua portuguesa que desprende de Guiné-Bissau sua condição unívoca de detentora da tradição oral. De certo, cada país africano é portador das singulares próprias de representação simbólica da tradição oral. Percorro esse caminho para apontar a presença da oralidade em diferentes partes do continente africano. Sem contudo, abdicar de reflexões mais profundas centradas na Trilogia de Abdulai Sila.

Retorno ao fragmento de *No Reino dos Abutres* (Khosa, 2002) para chamar a atenção para o período extenso, quase sem pausas, o qual (re) cria um fluxo narrativo contínuo, um modo de contar a um só fôlego, semelhante à fala do contador tradicional, que prende o ouvinte pela cadência e pela acumulação de imagens. Destaco ainda, a enumeração de animais e sons que cria um efeito de encantamento, típico da oralidade, em que repetir é também fixar a memória. De fato, o texto não avança de forma linear; ele retorna, sobrepõe tempos, mistura passado e presente, reproduzindo a lógica da memória oral africana, que não separa rigidamente o antes e o agora.

O narrador introduz um aspecto crítico fundamental: a deturpação da oralidade pelo poder político. O trecho que menciona a “confissão pública” revela como a fala, elemento central da tradição oral, é transformada em instrumento de humilhação e controle. Afinal, a oralidade, antes espaço de transmissão cultural e ética comunitária, passa a ser usada como: espetáculo, punição e vigilância moral. É aqui que se mostra como a colonização e o autoritarismo político corrompem práticas culturais ancestrais, impondo medo, censura e violência simbólica. O trecho que destaquei permite comparar as performances de narradores que arvoram trazer à baila elementos que captam as estruturas sociais e culturais presentes entre os povos africanos cujas bases estruturais estão centradas na tradição oral.

Seguindo com uma análise comparativa, o griot guineense ilumina eventos que envolvem a vida da personagem Ndani. A presença marcante de Ndani na Trilogia de Abdulai Sila revela a intenção do narrador em marcar seu lugar de contador de histórias. Abri essa seção da pesquisa, com um excerto que traceja os caminhos por onde a tradição oral passa, ao pontuar os interditos da presença do colonizador em Guiné-Bissau, fazendo-o com os requintes de um sujeito que fala com propriedade acerca da memória oral que resiste mesmo quando o corpo é submetido ao controle**.** A oralidade africana, aqui, não aparece como fala livre, mas como memória soterrada**,** sobrevivendo na voz do griot, o Djidiu de caneta.

O narrador na Trilogia de Abdulai Sila é muito feliz ao realizar o exercício de se instrumentalizar de uma linguagem densa e sensorial, fazer uso de imagens grotescas e corporais, misturar realismo histórico e simbologia ancestral, fazer crítica feroz ao colonialismo e às fraturas do pós-independência. Ele é uma entidade que não romantiza a tradição, mas também não abdica dela, expondo suas feridas, silenciamentos e resistências. A breve comparação que fiz entre os modos de dizer a tradição oral em Moçambique, encenada na obra *No Reino dos Abutres* (Khosa, 2002) e a tradição oral na obra *Mistida* (Sila, 1997), tem por objetivo elencar aspectos que encenam o lembrar, o contar e o resistir, revelando como a oralidade permanece viva nos países africanos de língua portuguesa, sem que se apresente de forma isolada em Guiné-Bissau.

2.3 “Kafumban” – Uma história mal contada

“O resto? Claro que não dá para contar.” (Sila, 1993, p. 49). Abro essa seção com as palavras de Ndani, pois há nelas a performance de uma narrativa que pretende contar Guiné-Bissau. Ser mulher, preta e subalterna encerra a personagem dentro de um calabouço de silêncios. Nesse labirinto escuro em que ela se encontra só é possível ouvir um solilóquio que o narrador escrutina para nos dizer o que se passa na psique de Ndani.

O griot desenrola um novelo de histórias e pega a ponta desse novelo conduzindo o leitor aos espaços demarcados pelas pisadas dos personagens na Trilogia *Mistida* (1997). Em *A Última Tragédia* (1995), o fio puxado é o da personagem Ndani. Por meio dele o narrador conduz o leitor aos lugares de onde poderá continuar a ouvir a contação de histórias. O contar das histórias da tradição oral resulta na redenção do corpo coletivo guineense, que tem, na escrita do Djidiu de caneta, suas experiências evidenciadas e suas memórias preservadas.

O narrador passa a vez, por assim dizer, para a protagonista que aproveita a oportunidade para dizer o que pensa. O narrador de *A Última Tragédia* (1995) não está sozinho na rede que conecta as histórias dos esquecidos no continente africano sua voz se reproduz e ecoa na parte final da Trilogia, em *Mistida* (1997). Pode-se perceber que os portugueses subestimavam a inteligência e as estratégias dos dominados. O desejo era que as histórias dos dominados permanecessem no “túmulo”.

Os contadores de uma história mal contada, Kafumban, por parte dos grupos dominadores, recontam à sua maneira histórias que foram narradas pela voz do povo africano. Sigo com o etnólogo Amadou Hampaté Bâ, que em seus estudos sobre a tradição da África Ocidental, considera o valor da transmissão das narrativas ancestrais ao mencionar que: “Por essa razão a tradição oral, tomada no seu todo, não se resume à transmissão de narrativas ou de determinados conhecimentos. Ela é geradora e formadora de um tipo particular de homem”. (Bâ, 2010, p. 189). A afirmação do pesquisador faz-me

pensar no trabalho do narrador, o griot guineense com sua caneta na mão, que é servir como porta-voz de uma narrativa que, ao mesmo tempo em que denuncia o discurso do dominador constituí um novo homem, ou seja, um sujeito em estado híbrido vivendo em sua própria cultura. Não é que o sujeito africano ao viver sob o signo da colonização se desvincule de suas particularidades enquanto homem africano, mas seria o caso de manter suas raízes ainda que sob o jugo do colonizador. Dessa forma, ele realiza um movimento de desmonte das ideologias implantadas.

A metáfora do telefone sem fio pode bem ilustrar, em parte, como se deu a distorção das narrativas. Acrescento que o telefone sem fio faz a transmissão de mensagens que, ao final, aparecem distorcidas e, na maioria das vezes, nem se parecem mais com a narrativa original. Nessa linha de transmissão, os interlocutores, de forma desintencional, acabam por retirar ou acrescentar informações importantes da história. Toda a comunicação acaba sendo prejudicada. O pior é constatar que houve, de forma intencional, por parte dos europeus, a deturpação dos fatos narrados pelo povo africano, ao passo que eram transmitidas informações distorcidas sobre os modos de ser e estar no mundo dos africanos. O resultado não poderia ser outro senão a circulação de histórias falsas e mentirosas e que acabaram por se legitimar na historiografia oficial.

Na contramão desse movimento, a escrita de Abdulai Sila “adota a sua própria maneira de interpretar os acontecimentos do mundo, e através dela, o relata”. (Pereira, 2019, p. 102). No processo de adoção singular dos modos de contar Guiné-Bissau estão implícitas as reformulações e as recontações calcadas nas matrizes orais da tradição.

Decidi fazer uso da palavra que aparece no glossário da Trilogia, Kafumban, porque ela define bem a “grande mentira” forjada pelo Ocidente acerca da natureza da cultura de tradição em Guiné-Bissau. (Sila, 1993, p. 466). As fenomenologias e epistemologias, ainda que não sistematizadas e organizadas em compêndios científicos nos arquivos acadêmicos, mas inerentes aos espaços guineenses, foram encaradas, pelos grupos hegemônicos do mundo Ocidental como exóticas, exuberantes e desconhecidas. Os três adjetivos que caracterizam Guiné-Bissau assumiram

um significado pejorativo e pavimentaram o caminho para a construção de imagens distorcidas pelos grupos ocidentais. O filósofo Homi Kharshedji Bhabha outrora considerara o embaçamento da visão que se criou nos sujeitos ocidentais acerca dos indivíduos amarrados por traiçoeiros estereótipos de primitivismo cultural. Embora não esteja se referindo à Guiné-Bissau, as ponderações do filósofo se aplicam ao corpo coletivo guineense sobre o qual o colonizador (re) cria concepções preconceituosas. (Bhabha, 2013).

Creio que o desmonte dessa história mal contada se dá justamente no momento em que, no período do pós-independência, ela é colocada na berlinda pela produção estética literária de Abdulai Sila, que encena os valores da cultura guineense pelas vozes.

A Trilogia de Abdulai Sila reivindica para si a uma forma de fazer literatura de onde emanam as vozes dos esquecidos em Guiné-Bissau. O som delas recupera o passado memorável das tradições. No cenário que faz emergir essas vozes, os personagens montam peças de um quebra-cabeça, na tentativa de criar o desenho que formará o quadro completo das histórias do povo guineense a ser vislumbrado. São essas histórias que desembocam em *Mistida* (1997). E é no desfecho da Trilogia que se reencontra a personagem Ndani, que rompe as estruturas de dominação e se vê como ativista na luta contra a opressão. Dessa forma, percebe-se que a literatura assume um compromisso social e ético em um período de tantas restrições.

Desde a publicação da Trilogia *Mistida* (1997) o mundo guineense nunca mais foi o mesmo. Essa parece ser uma afirmação exagerada em vista das muitas publicações de obras literárias em língua portuguesa que despontaram primeiro em Angola e Moçambique, depois em outros países, como é o caso dos outros países africanos cuja língua oficial é a língua portuguesa, a saber, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau. Contudo, aqui está o ponto nevrálgico dessa discussão, uma vez que os espaços de produção estética não poderiam ficar restritos aos dois primeiros países citados. A publicação desse romance presentou o público com uma pedra de toque que daria voz e vez ao povo guineense. Era chegada a hora de dar visibilidade a uma escrita que, muito vagarosamente, teve seu início em princípios do século XlX. (Embaló, 2004).

O fenômeno de representação da tradição oral encenado na Trilogia de Abdulai Sila aparece interligado como ato de comunicação dos países irmãos falantes da língua portuguesa. Reconhecer a diferença nos modos de encenação da oralidade, nesses territórios, é também juntar fragmentos que fazem da tradição oral uma constante organizadora do discurso dos sujeitos africanos. Nessa mesma lógica, trago mais um exemplo do modo como a oralidade aparece, dessa vez, em Cabo Verde. Não me debruçarei sobre as particularidades típicas da tradição oral caboverdiana, trabalho que requereria uma nova pesquisa. O objetivo é apontar a polivalente presença dessa estrutura fora dos espaços guineenses.

Desvio o pêndulo desse debate para o excerto do conto “A Casa Dos Mastros” cuja autora é a escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis. O narrador, griot cabo-verdiano, nos conta: “Nhô Pulquério deixou cair o saco para dentro do coval e silvou entre dentes: Mãe, nhâ Dadá, estou neste serviço porque sou homem destemido, tenho habituação de juntar ossos. Arrâ! Passe de largo!” (Amarílis, 1989, p. 43). No excerto, a tradição oral manifesta-se, sobretudo na dicção oral da narradora, na construção do discurso e na evocação da tradição que se materializa através das crenças populares, típicas da cultura cabo-verdiana. Opera uma escrita de autoria feminina que resgata a voz das mulheres como guardiãs da memória oral. O griot agora assume a voz de uma griote e está imbuído de um modo de contar característico da oralidade. De modo que, a tradição oral se realiza no uso de expressões usadas pela narradora as quais são marcadas pela apropriação do crioulo cabo-verdiano e de termos do cotidiano em Cabo Verde, como por exemplo, no uso de expressões como: “Nhô Pulquério”, “Nhô” é um tratamento informal, equivalente a senhor, comum na fala cotidiana. Segue também o uso de “nhâ Dadá”, forma afetiva e familiar de dizer, típica da oralidade a qual remete à figura materna ou ancestral da Mãe África. Já a interjeição expressiva “Arrâ!” vozeia as palavras do narrador para transmitir emoção e intensidade e reforça os elementos da oralidade. E, não satisfeito com os efeitos de sentido, a griote aumenta o som da voz e grita: “Passe de largo!”, para indicar um gesto quase que ritual mais próximo da fala do que da escrita formal. Tais elementos

aproximam o excerto narrativo da tradição oral transmitida de geração em geração.

Há ainda o discurso griotizado próximo da reza, do encantamento ou da fala ritual, conforme se lê no trecho “estou neste serviço porque sou homem destemido, tenho habituação de juntar ossos”. E, é neste ponto, que parece haver a indicação de um ritmo e de uma estrutura que lembram orações, rezas, ou ainda, o que se poderia considerar no mundo ocidental como evocação ao que é mágico, todos traços comuns na tradição oral em Cabo Verde. Ademais, a fala funciona como autodeclaração de coragem, típica de narrativas orais em que o personagem reafirma sua força para enfrentar o medo. Ressalto ainda que, a narradora descreve o ato de “silvar” entre dentes o qual reforça a ideia de um discurso quase secreto, aprendido oralmente. E, para completar a linha de raciocínio cito a referência a “juntar ossos” que remete às práticas ligadas à morte e à crença na presença dos antepassados, temas recorrentes na tradição oral africana.

Decorre que, a fala de Nhô Pulquério funciona como uma proteção simbólica, algo aprendido pela tradição, não pela escrita. O gesto de mandar o mal “passar de largo” evoca a tradição que mais se assemelha às superstições e aos saberes populares, transmitidos oralmente. Dessarte, a narradora atua como mediadora da oralidade e incorpora a fala do personagem sem neutralizá-la, permitindo que o leitor ouça a voz do povo. É evidente aos leitores de *Mistida* (1997) e aos que se debruçam sobre essa pesquisa que busquei apontar as semelhanças entre elementos da tradição oral na escrita de Abdulai Sila e na escrita de outros autores dos PALOP, países africanos de língua oficial portuguesa. Onde estão os traços da tradição oral, que rasuram a língua do colonizador e simulam os modos de dizer do povo africano, em países cuja língua oficial é a língua portuguesa? Abro um adendo para trazer alguns exemplos:

A oscilação do pêndulo dessa argumentação se desloca para o glossário encontrado nas páginas finais da Trilogia de Abdulai Sila, entre as páginas quatrocentos e sessenta e cinco e quatrocentos e sessenta e oito. Nele, há um arcabouço de palavras cujos usos aparecem distribuídos nas três obras publicadas pelo autor. São cento e onze palavras que recuperam a dicção oral

dos falantes das línguas e dialetos locais em Guiné-Bissau. (Sila, 1997, p. 465-468). Esse modo de corporificar a materialização da cultura de tradição oral, na escrita de textos literários africanos, oferecendo ao leitor uma explicação dos termos usados não é um caso isolado das narrativas dessa Trilogia. Digo isso, para formar um circuito que integra a tradição oral dentro de espaços diversos da africanidade.

Sigo nessa trilha com a citação de alguns autores, pois a lista seria imensa, que utilizam no posfácio de suas obras um dicionário de palavras instrumentalizadas em suas narrativas de tradição oral. A título de exemplo cito o glossário encontrado em *O Último Voo do Flamingo* (Couto, 2000, p. 221-222), romance moçambicano, que por sinal, é uma narrativa de memória cujas marcas da oralidade estão presentes. Outro autor que lança mão desses mecanismos da oralidade em seu glossário é o angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos cuja alcunha Pepetela já se consagrou. No romance *Lueji O Nascimento de um Império* o narrador reivindica uma volta ao passado que se performa através de uma escrita marcadas por índices da tradição oral. (Pepetela, 2015, p. 459-462). Por fim, vou à Cabo Verde na busca pelo romance *Estórias de Dentro de Casa* do autor Germano Almeida que também conta histórias da tradição oral nas três novelas publicadas nessa obra. No último caso, o autor organiza um dicionário cujos léxicos remetem, também, à tradição oral. (Almeida, 1998, p. 207-208). E se esse é um circuito, fecho-o com a Trilogia de Abdulai Sila.

Parece-me apropriado apelar, novamente, para a metáfora do arquivo, pois nele estão guardados os registros do passado que se mantém vivo. Sobrevivem nesse passado memorial documentos que alimentam a história de Guiné-Bissau. Seguindo nessa trilha, caminho nas pegadas deixadas pela memória qual arquivo guardador das histórias do povo guineense. É de interesse também sopesar o “peso da memória”. Memória que o crítico literário e escritor africano Wole Soyinka, em sua obra *Il peso della memoria la tentazione del perdono* pesquisa, disponível, infelizmente, traduzida apenas na língua italiana; e por isso trago somente um excerto, em que o pesquisador afirma que “Um povo que não defende a sua memória é um povo que renunciou à sua história” [...]. (Soyinca, 2007, p. 58, tradução própria). A escrita

de Abdulai Sila serve como monumento que confirma que o povo guineense não renunciou à sua história.

O povo africano em geral, e o guineense em particular, não abre mão de lutar pela própria história. Aguerridos na luta pela sobrevivência de sua história figuram os escritores africanos cuja escrita reivindica para si a emersão das memórias flutuantes. Deslizam através dessas memórias as tradições interditas, proibidas pelas diversas Metrópoles que controlaram pontos do continente africano. Em suas fabulações o intelectual africano toma a palavra para expressar uma posição muito clara sobre a questão da possível reconciliação entre ex-colonizadores e ex-colonizados. O que está em jogo na relação entre a África de hoje e os descendentes dos colonizadores de outrora, de fato, toca na tentativa de (re) definir os contornos de uma memória compartilhada que pode se tornar patrimônio da história universal.

Nas reflexões de Wole Soyinka a memória da colonização e da escravidão serve não apenas para relembrar os horrores de um passado que mostra quão profundas e antigas são as causas dos males que afligem a África, mas tem, sobretudo, a função de lembrar aos antigos colonizadores a extensão do mal cometido. Concluo pensando que, para que uma política de memória digna desse nome seja implementada, deve haver o anseio concreto pela compensação do que foi perdido

2.4 Quem conta um conto, aumenta um ponto

Uma vez que em *A Última Tragédia* (1995) a narração se assume como contação de histórias, os documentos ali armazenados estão a serviço da defesa das memórias de tradição. Trago mais um excerto, na certeza de que nele se faz evidenciar a oralidade tradicional no texto escrito:

> Veja-se por exemplo o caso de Antoninho, que era cozinheiro na casa do senhor Machado, um funcionário de respeito, segundo dizem muito competente nas coisas de documentos de alfândega. Desenrascava situações e requisições que depois muita gente perguntava como é que foi. Todos diziam que Machado era macho, só o Antoninho é que duvidava...

> Mas a história que a Maria Epifánia contou não tem nada a ver com alfândegas, é sobre as coisas lá em casa do senhor Machado, com a mulher dele.
>
> A Maria Epifánia é criada da dona Maria Joana, uma das amigas da dona Maria Deolinda. Também vai à catequese. Contou a história em segredo, só para algumas amigas, um dia em que o Sacristão teve que sair mais cedo e elas ficaram na capela, fingindo que estavam a rezar. Ela jurou que não era mentira, foi o primo Joãozinho que morava junto com o Antoninho num quarto que contou. Não é uma história que se deve contar a qualquer pessoa, é só para mostrar que o trabalho de criado de branco não é aquilo que muita gente pensa que é. É um trabalho muito complicado, que merece respeito, porque lidar com o branco do nascer ao pôr do sol, todos os dias, não é tarefa que qualquer preto pode aguentar muito tempo. (Sila, 1993, p. 49-50).

É como se o narrador nos convidasse a sentar-nos próximos a ele para nos contar um “caso”. Casos triviais que fazem parte da vida das pessoas circulam com facilidade entre os indivíduos. O evento narrado deixa escorregar de forma fluida e sedutora uma história contada de boca em boca. Com cuidado o narrador passa a discorrer sobre a vida privada dos cidadãos guineenses. Na introdução do excerto ele menciona ser este apenas “um exemplo” dos casos que são contados pelo povo. A enumeração que parte da palavra “por exemplo” é o ponto de partida para a continuação de uma série de histórias que virão. O leitor se coloca em estado de alerta, pois sabe que outras falácias sairão “pelo canto da boca” dos personagens.

Nessa contação de histórias realizada pelo narrador, o Djidiu de caneta, dá voz à criada Maria Epifánia e ela afirma ter ouvido certo assunto. Não preocupado em dar fim àquela conversa comprometedora ouvida, o griot contador de histórias, transfere a culpa da veiculação da contação da vida privada para sucessivos personagens, tornando-os portadores de um discurso que encadeia os modos de dizer da tradição oral. Nesse jogo de empurrões (re) cria-se o efeito cascata cujo objetivo é o acúmulo de dizeres que fazem parte de uma cadeia sucessiva de contar a tradição oral. São modos sofisticados de narrar que (re) criam o efeito da oralidade no texto.

A caneta na mão do narrador, do griot guineense, propõe o reconhecimento e valoração do instrumento que simboliza a autoridade, e, concomitantemente a apropriação de um dos símbolos de poder da Metrópole portuguesa, a saber, a escrita. Para essa roda de conversa convido o escritor

angolano Manuel Rui que bem pensou a relação desigual e conflituosa entre a oralidade e o signo que a escrita representou durante o período da colonização:

> Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões. A partir daí comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas destruir o meu texto ouvido e visto. Eu sou eu e a minha identidade nunca a havia pensado integrando a destruição do que não me pertence. (Monteiro, 1985).

O autor Manuel Rui legitima o valor da tradição oral em um de seus mais célebres textos cujo título anuncia o valor da oralidade: *Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*. Ele celebra a tradição oral como saber de natureza intrínseca à cultura africana rasurada e espoliada pelo sistema colonial. Contudo, sem desconsiderar a tradição oral, é evidente que o autor não idealiza ingenuamente a oralidade. Ele a apresenta como um sistema complexo de significação. Em suas palavras, “texto” deixa de ser sinônimo de escrita alfabética. O autor afirma que, antes da chegada do colonizador, já existia organização simbólica, memória coletiva e transmissão de saberes. Penso que, o griot angolano está presente nesse gesto ancestral de contar “estórias”. Consequentemente, a tradição oral não é ausência de escrita, mas outra forma de textualidade, ela abarca um sistema multissemiótico que no campo semântico captura a fala, o corpo, a natureza e o ritmo.

De fato, o autor reconhece que a escrita é uma arma poderosa, por isso menciona que o colonizador “detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita”. A fórmula seria: a escrita que realiza o movimento de fixar versões da história dos vencidos e dos vencedores. Procuro reafirmar que, a complementariedade da escrita em relação às memórias dos esquecidos serve

como sinal permanente da coexistência entre a tradição oral e o registro escrito.

A problemática que ronda as palavras do autor não reside tão somente na escrita em si, mas quem a controla e para quê. Volto-me para a questão da entidade, o Djidiu de caneta na Trilogia de Abdulai Sila, é no momento em que ele aparece griotizando as histórias das memórias pelas vias da escrita, é que ocorre o ponto de virada histórica, instante em que o colonizado se apropria da tecnologia da escrita e a transforma em arma contra o colonizador. Essa é a questão que traz a ambivalência entre a oralidade e a escrita, uma vez que a última deixa de destruir e passa a recuperar as memórias dos vencidos ao registrar os não ditos. A escrita deixa de ser inimiga do "texto ouvido e visto" e passa a ser sua continuidade. Ao assumir sua postura de contador de histórias, o Djidiu de caneta decide não repetir a lógica da destruição que a escrita, a priori oferece, mas transformá-la em espaço de memória, denúncia e (re) criação.

Continuo com o episódio que abre esse subcapítulo. A oralização dos eventos encadeia um modo de dizer que se alimenta da descrição dessa roda de conversações que se estabelece entre os sujeitos que transitam por espaços diversos. Essa movência dos personagens cria situações propícias à comunicação, que se adequa às ações dos personagens em cada momento. Dessa forma, redes de histórias se conectam. Esse procedimento foi mais bem explicado pelo linguista búlgaro Tzvetan Todorov, o qual considera o procedimento das narrativas de encaixe de uma história como prolongamento de outras. Nas palavras do autor, uma narrativa "alimenta" a outra de modo que "cada uma delas remete à outra numa série de reflexos". (Todorov, 1969, p. 132).

Sigo então nesse percurso encaixando micronarrativas em outras macronarrativas com o efeito de construir um mosaico de episódios que estão alicerçados na tradição oral. O narrador conta a vida de Ndani, a intimidade de Dona Linda com o marido Leitão, entra nas casas dos personagens e descreve suas conversas e segredos. Ele não se refreia em falar de modo superficial, mas, detalha os eventos. Sua intrusão na vida dos personagens permite ouvir o

som de sua voz dizendo: “tenho mais a lhe dizer do que aquilo que você já ouviu”.

Essa lógica que segue a razão do convencimento indutivo até chegar ao global, dedutivo, persuade o leitor a pensar que cada pequena história narrada se amalgama a outras pequenas histórias, a fim de formar a totalidade delas. O produto seria conduzir o leitor à premissa de que está diante de uma obra cujo fenômeno da oralidade se faz latente do princípio ao fim da narração.

A intromissão do narrador na vida privada dos personagens é tal qual a imagem de alguém que, na ânsia de contar uma novidade, atropela a fala do outro porque a notícia que tem a dizer não pode esperar. O resultado é, em muitos casos, a escuta de vozes que se sobrepõem, justapõem-se, se interpelam e arrancam o leitor de seu conforto para tentar ouvir tudo o que lhe é transmitido.

Cada vez que uma nova história se encarrilha nessa toada ocorre o revestimento de roupagens verbais outras. Dialogo com a pesquisadora Helen Leonarda Abrantes que destaca, dentre outras reflexões, o valor da escuta feita “a partir do vivido e da experiência”. (Abranches, 2020, p. 62). São as experiências encenadas pelos personagens que amplificam essa sedução imaginativa que recria as imagens recuperadoras da cultura de tradição oral.

O atrevimento do narrador é tamanho que ele lança dúvida acerca da honra e da sexualidade do personagem Machado. A semente da discórdia é plantada aumentando o suspense dos eventos que virão. O narrador fica à espreita, observa, esconde-se. Ele brinca com o leitor implorando a ele que espere o próximo encontro para lhe dizer o que queria.

Acrescento nessa cadeia de argumentação uma breve análise estilística. Estaciono para ponderar no uso das reticências. No episódio acima elas indicam que o personagem tem mais a dizer acerca do senhor Machado. Essa suspensão e interrupção na narrativa é seguida por uma abrupta mudança de assunto, semelhante aos modos de conversação orais em que as histórias a serem contadas são tantas que é preciso deixar algumas delas para depois. As provocações do narrador geram a expectativa de uma futura explosão de problemas, uma vez que, aqui e ali, são disseminadas sementes de discórdia.

A impressão que permanece é que se está dentro de um espaço familiar, ouvindo pessoas que se conhecem falar livremente sobre a vida de outros.

O narrador que anuncia a contação de histórias, acrescenta em seus modos de contar, o uso informal de expressões como “Dona Maria”. As “Donas Marias”: Maria Epifánia, Maria Joana e Maria Deolinda, que se multiplicam no episódio, são tantas que acabam por formar um modo peculiar de enunciação que realiza o discurso de tradição oral. Desejo pontuar que tudo começou com “Ndani que *lembrou-se* de uma conversa que tinha ouvido dias antes” (Sila, 1993, p. 48, grifo próprio). Em consequência disso, o fio condutor das histórias narradas é a emergência das memórias com a qual o narrador lida no laborioso trabalho de fazer dizer. Tudo temperado com o sabor do “ouvi dizer”, mas “não sei se é assim mesmo”.

A conjectura que corrobora como a dicção oral da narrativa é ainda mais evidente em outros marcadores linguísticos que emolduram a conversação, de formato artesanal. Exemplifico a afirmação parafraseando grupos de palavras como “não tem nada a ver”, “um dia”, “fingir que estava rezando”, “eu juro que é verdade”, e mais uma vez, faço alusão ao uso carinhoso de diminutivos de nomes como “Antoninho” e “Joãozinho”. É evidente que se trata de uma criação estética ancorada na cultura de tradição oral. Como pode o leitor chegar a acreditar que as memórias de tradição oral se performam na narrativa?

Em parte, a resposta tem a ver com as marcas linguísticas, que atuam quais agenciadores da cultura de tradição oral e sobre as quais o escritor exerce seu trabalho de arquiteto das palavras. Escolhendo-as com cuidado, talhando os sentidos delas e lixando os relevos a fim de que se mostrem exuberantes e em toda a plenitude. Dessa forma, a narrativa exercerá não apenas uma função utilitária, mas, sobretudo, estará imbricada aos aspectos éticos e sociais que regem as experiências dos sujeitos.

Outrossim, os modos de contar as experiências narradas estão indubitavelmente entrelaçadas às experiências dos sujeitos. Ademais, a capacidade cognoscível dos leitores instrumentaliza o processamento de recursos que convencem o leitor de estar lendo alguma (s) história (s) cujos substratos não poderiam ser outros, senão os elementos que identificam a

tradição oral, em África. O mote dessa discussão assume contornos sobre os quais o historiador Amadou Hampaté Bâ considera:

> E, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra. Em compensação, ao mesmo tempo que se difunde, vemos que a escrita pouca a pouco vai substituindo a palavra falada, tornando -se a única prova e o único recurso; vemos a assinatura tornar -se o único compromisso reconhecido, enquanto. o laço sagrado e profundo que unia o homem à palavra desaparece progressivamente para dar lugar a títulos universitários convencionais. (Bâ, 2010, p. 168).

A sobrevivência da tradição oral e de outras formas de manifestação das tradições é bem-sucedida porque está viva e pulsante entre os sujeitos que participam do processo de retradicionalização de sua cultura exatamente porque a tecnologia da escrita age como agente retradicionalizante da cultura de tradição oral. A apalavra alcança o status de materialização da tradição (ões), uma espécie de corpo, que se inscreve no gesto do dizer, do contar e do narrar e que preserva para a posteridade os saberes socioculturais do povo africano em Guiné-Bissau. Por retradicionalização, procuro mostrar que se trata de toda e qualquer forma de permanência dos variegados signos físicos e simbólicos surgidos, elaborados, (re) elaborados, e sobretudo, em estado de encontro e reencontro com aqueles que impuseram toda a força para destruí-los. A sobrevivência da tradição exige uma (re) modelização, novo molde, em adaptação contínua frente às mudanças.

Imbuído de um espírito investigativo coloco a lupa sobre os espaços que circunscrevem indeléveis caminhos por onde passa a tradição oral em Guiné-Bissau. Partindo do pressuposto de que todo ato linguageiro é intencional, concluo por trazer para essa conversa alguns diálogos. Neles, através e por eles estão pulverizadas marcas da oralidade. Seria imprudente reproduzi-los aqui apenas para convencer o leitor de que existem. Dinamizarei o processo por indicar as páginas e trazer breves excertos em que se encontram. Sigo nessa trilha por trazer alguns exemplos:

A priori, convido à leitura das páginas 31 e 32 de *A Última Tragédia* (1995), pois a voz do narrador é afastada da narrativa a fim de se formular uma série de interrogativas provocadoras que dão vida e voz à narração, conforme se lê:

> Nesse dia de manhã, Dona Linda mostrava ares de muito furiosa quando se lhe dirigiu:
>
> - Como é que te chamas?
>
> - Humm?
>
> - O teu nome, caramba!
>
> - Aah, Ndani, sinhora. Ndani.
>
> - Como é que é? Dánia? Dánia... mas este é um nome russo, nome comunista. Ave Maria! Vocês arranjam cada uma... com tanto nome bonito português que há por aí, o teu escolhe para ti um nome russo! [...]
>
> [...] O teu nome vai ser Daniela, Da-ni-e-la. Maria Daniela e mais nada.
>
> Levou muito tempo para descobrir que Maisnada não era apelido. Mas o assunto não morreu ali. A senhora ainda explicou-o ao homem dela, logo depois deste chegar do serviço.
>
> - Sabes o que foi que descobri hoje, zezinho?
>
> - Como é que havia de saber?
>
> - O Antunes tinha razão: os comunistas estão por todo o lado, não é só na Europa. Aqui também estão...
>
> - Como é que descobriste isso?
>
> - Ela, a criada que meteste cá ontem. Ela tem nome comunista.
>
> - Nome comunista? O que é isso?
>
> - Nome comunista, sim senhora. Ela chama-se, aliás chamava-se, Dánia, foi o que ela disse.
>
> - Ouviste mal.
>
> - Como assim? Nunca tive problemas de ouvido!
>
> - Mas deves ter entendido mal. Os indígenas não têm nomes desses...
>
> - Claro que têm! É o que estou a dizer: o nome é russo.
>
> - Dánia não é nome russo. Nunca ouvi. Tánia talvez...
>
> - Tanto faz, Dánia ou Tánia. Não é nome português, isso é que é importante...
>
> - Aí estou de acordo. (Sila, 1995, ps. 31-32).

No desfecho desse longo diálogo uma das personagens diz: "- De qualquer maneira, acho que o melhor é prevenir. Mais vale prevenir que remediar..." (Sila, 1995. p. 32). Interessa-me no trecho completo a estratégia

narrativa que tenta reproduzir os modos de oralização africanos. Tal procedimento é observado na parte final da Trilogia quando se percebe o uso de expressões típicas dos falantes em Guiné-Bissau como: “djatacolons”, uma referência aos seres mitológicos em África: “kafumban”, mentira intencional, e, “safar a mistida”, expressão que se repete na Trilogia e que, de modo geral, se refere à tentativa de se solucionar problemas. (Sila, 1997, p. 455, 461 e 462).

Pegando um gancho nas palavras da personagem “mais vale prevenir do que remediar”, e no intuito de fortalecer essa argumentação, sigo com a longa conversação entre Dona Linda e seu marido Leitão, a fim de convencê-lo a apoiar o projeto de catequização em Guiné-Bissau. Novamente, convido à leitura. As páginas 52 e 53 revelam a preocupação de Dona linda em cumprir sua “missão sagrada” de salvar os “selvagens”. (Sila, 1993, p. 53). Lê-se:

> - Daniela, eu vou ter com o padre. Depois venho ter convosco. Diz ao sacristão, está bem?
>
> Ela julgou saber o que Dona Linda ia tratar com o Padre. No dia anterior tinha ouvido a conversa com o homem dela:
>
> - Este ano a procissão tem que ser bem organizada. Não será como no ano anterior, isso garanto eu.
>
> - Como podes garantir uma coisa que não depende de ti?
>
> - Mas o que é isso, Zé?
>
> - O quê?
>
> - Como é que podes falar assim depois de tudo quanto te expliquei?
>
> - Quando?
>
> - Zé, isto é uma vergonha! Vês se finalmente abres os olhos...
>
> - Tenho os olhos fechados?
>
> - Meu Deus, será que ainda não entendeste? Nós temos uma missão a cumprir, Zé, uma missão histórica!
>
> - Por favor, deixa-me acabar de ler o jornal.
>
> - Isso é mais importante, é? Mais importante do que o que estou a dizer? Francamente.
>
> - Se continuares assim, deixo-te aqui sozinha e vou para o quarto, está claro? (Sila, 1995, p. 52-53).

Desta feita, término por chamar a atenção para as páginas 56, 57 e 58 onde os repetidos esforços de Dona Linda em salvar os “indígenas” ganha força. (Sila, 1993, p. 57). Lê-se:

> Portanto, sempre que tinha a oportunidade, Dona Maria Deolinda deixava claro a toda gente que agia em duas frentes diferentes, embora quem não soubesse pudesse tomá-las por uma só. Ela servia a Deus e à pátria ao mesmo tempo. Tal como os descobridores portugueses. Essa comparação com os heróis da pátria, que tinham andado "por mares nunca dantes navegados", fez crescer o seu entusiasmo, mas também o seu orgulho pessoal. (Sila, 1995, p. 56).
>
> [...] – Mas é a gente que nós queremos civilizar, Dona Maria da Glória. Esqueceu-se disso? [...] (Sila, 1995, p. 57).
>
> No dia seguinte, foi lançada a ideia de criar escolas para os indígenas. Foi apresentada numa reunião com o padre como mais uma iniciativa da Dona Maria Deolinda, uma iniciativa genial a juntar-se a várias outras. Não foi fácil convencer a toda a gente da pertinência nem das vantagens práticas que poderiam advir dessa iniciativa, mas Dona Maria Deolinda acabou por se impor, aproveitando a discussão para acusar algumas companheiras de falta de patriotismo e de visão estratégica, de uma total e lamentável incapacidade de ver para além da ponta do nariz. (Sila, 1995, p. 58).

Nos três excertos estão as vozes de diferentes personagens cujas memórias agenciam marcadores da tradição oral a qual transmite elementos das memórias individuais e coletivas. Afinal, os interesses particulares da personagem Dona Maria Deolinda reverberam um projeto de nação colonial cujo objetivo é manter a dominação sobre os grupos subalternos em Guiné-Bissau.

Trilhei nessa seção o caminho que desemboca no rol de atuação dos personagens. E, não me restringi a mostrar esse procedimento. Contudo, avancei por focalizar múltiplas perspectivas que pudessem dar a oportunidade de se vislumbrar as várias facetas sobre as quais é possível perceber a presença das memórias das tradições em Guiné-Bissau.

Recorro à proposta da pesquisadora e grande pioneira no estudo das literaturas africanas de língua portuguesa, Inocência Mata. Ela traça as especificidades dos textos de diferentes autores africanos de língua portuguesa. Ao considerar os gêneros narrativos dessas literaturas, a intelectual faz um comentário cuja relevância para essa pesquisa é de suma importância, pois no bojo das fabulações da autora ela percebe que no texto literário africano em língua portuguesa há "uma constante e cumulativa atualização do diálogo com a tradição". (Mata, 2015, p. 90).

O diálogo com a tradição é ilustrado em *A Última Tragédia* (1995), uma vez que o lugar de fala do narrador, griot, está situado dentro da cultura de tradição oral. Na Trilogia *Mistida* (1997) o narrador encontra-se completamente imerso nos mais recôndidos espaços em que se configura a tradição. Ele verticaliza o modo como trata a tradição abordando com a propriedade de quem vive as experiências que narra.

A escolha do tipo de narrador para nos conduzir através da viagem por Guiné-Bissau é perfeita, pois somente um narrador, griot contador-cantador-escritor de histórias, que baralha as vozes alternando-as entre a narração em terceira pessoa, em estado de onisciência, e em primeira pessoa, poderia transitar com liberdade pelas casas, ruas, cidades e através das zonas profundas da psique do sujeito africano. São situações que ele conhece como a palma de sua mão. Ele mapeia o território para o leitor, mostrando-lhe que aqui e ali estão presentes as marcas da tradição multifacetada.

Esse narrador conhece o passado, o presente e o futuro dos personagens e do povo guineense. A relação entre narrador e personagens se estreita de tal maneira que confunde o leitor. Na metamorfose do narrador, que ora observa os eventos a serem narrados ora se torna contador das histórias inventariadas pela memória, ele experimenta a tradição e traz para o leitor o gosto dela. A cada passo do narrador seguimos suas pegadas ao nos apresentar o mundo guineense. E é dessa maneira que prosseguimos recolhendo objetos, imagens e vozes por meio das quais possamos ouvir as memórias dos esquecidos.

2.5 Tradições Vivas: o papel dos anciãos na contação das memórias e das tradições

Nessa pesquisa tomo como empréstimo a figura das ilhas guineenses, separadas, mas não isoladas, pois nelas estão escondidas as mais profundas formas de representação das tradições. Nessa viagem em que o turista anseia encontrar o exótico, o não visto, e as belezas naturais do país, há motivo para seguir na busca dos bens imateriais, patrimônio vivo e ainda desconhecido pelo

mundo ocidental. Melhor seria dar o benefício da dúvida e pensar que o Ocidente conhece as ilhas que formam o país. Entretanto, a problemática gira em torno das distorções que foram feitas acerca das histórias dos povos que habitam nelas. Essa pesquisa convida para a viagem, através das memórias e da tradição, a fim de se propor uma contranarrativa que corresponda às realidades que fundam as verdadeiras memórias das tradições em Guiné-Bissau.

A tradição e a memória assumem a categoria de ubiquidade, uma vez que se distribuem, se imiscuem, entrelaçam-se, enlaçam-se, imbricam-se, sem que haja a mínima possibilidade de estar fora de algum aspecto da escrita. Nessa perspectiva, a tradição segue sua viagem através dos labirintos da escrita qual andarilho nos intermináveis desertos por onde passa, sempre deixando rastros que permitirão sua identificação, ainda que tardia.

Os anciãos sempre tiveram uma presença importante e de destaque nos países africanos de língua portuguesa. Não sem propósito o pesquisador Jan Vansina ao analisar a função dos griots, anciãos, na sociedade africana afirma que “A tradição lhes confere um status social especial”. (Vansina, 2010, p. 193). São deles as histórias, que a despeito dos entraves do aparelho colonial opressor, perpetuam a tradição em África. Nessa tese faço um recorte para me ater com mais cuidado ao papel dos anciãos em Guiné-Bissau. O patrimônio das memórias que os anciãos guardam resguarda a simbolização de histórias que não poderiam ser perdidas.

Ledo engano seria pensar que os anciãos ocupam apenas um lugar secundário na tradição. Tamanha é sua importância que a narrativa, *A Última Tragédia* (1995), ao desviar o pêndulo para o episódio do sábio Régulo da cidade de Quinhamel dá aos anciãos o epíteto de Homens-Grandes. O narrador nos conta:

> Duas cabeças valem mais que uma cabeça.
>
> Ele tinha posto três cabeças a juntar à sua. E não eram cabeças quaisquer, cabeças ocas que não sabem pensar. Eram cabeças de gente que sabia o que fazia, conhecia maduramente a vida, tanto vida de preto como vida de branco. Mas melhor ainda vida de branco Chefe de Posto.

> Quando tomou o couro, foi uma das primeiras coisas que fez. Arranjou três -Homens-Grandes e pô-los perto de si. Era gente que ele conhecia há muito tempo, muito honesta, séria, pessoas que não gostavam de tafal-tafal.
>
> Disse que eram seus Conselheiros, coisa que causou confusão em toda a tabanca. No começo, tanto os parentes como os amigos não quiseram entender. Aconselharam-no a não aceitar ter conselheiros. Alguém até disse um dia que conhecia muito bem um deles, que era um homem capaz de grandes djanfas. Devia desistir da ideia, não fazia sentido nenhum. Se precisasse de algum conselho, podia aconselhar-se junto dos parentes ou dos amigos mais próximos, essa é que era a tradição. Até porque, bem vistas as coisas, um Régulo não precisa de conselhos. Se é um trabalho para fazer, ele fuma uma ordem e acabou. Se é problema de imposto, há Cipaios no posto. Se é um caso de conflito na tabanca, ele dita a sentença e é tudo. Os outros têm que obedecer e mais nada. Quem não obedecer, apanha castigo. Foi sempre assim em todo o lado. Nunca nenhum Régulo em Quinhamel tinha tido conselheiros. (Sila, 1995, p. 67-68).

Sem os conselhos dos anciãos o chefe da cidade teme por tomar decisões que afetariam toda a comunidade. A confiança que ele deposita nos mais velhos incomoda a muitos na comunidade. Régulos não precisam de conselheiros, pois tomam sempre decisões acertadas, é o que julgam todos os que se admiram com a decisão do Régulo de Quinhamel de convidar outros anciãos para lhe ajudar e aconselhar. Não obstante, a decisão do chefe comunitário em manter os anciãos próximos de si é uma estratégia narrativa que concentra a atenção neles. A seriedade com que o narrador apresenta esses homens confere a eles o status de reguladores das memórias de tradição da sociedade guineense.

O Régulo faz uma defesa dos anciãos afirmando que eles jamais fariam uma trapaça. O recurso lexical utilizado pelo narrador para validar essa certeza é o uso da expressão “tafal-tafal”. Uma rápida consulta ao glossário da Trilogia de Abdulai Sila define esse léxico como “aldrabice, trafulhice”. (Sila, 1997, p. 468).

O modo de realização do fato narrado coloca o narrador em posição de um contador de histórias que se passam nas terras guineenses. Ele está ali naquela tabanca, pequeno povoado, com plena certeza de que os anciãos são repositórios das memórias de tradição, conselheiros das verdades que não podem ser distorcidas. O ponto de disjunção é a voz dos parentes e amigos, que colocam sob suspeita a validade dos saberes dos sábios. Nesse jogo de forças contrárias eles insinuam que um dos anciãos é capaz de realizar

“djanfas”. Novamente, recorrendo ao glossário da Trilogia, nota-se que essa palavra significa “traição”. (Sila, 1997, p. 465).

A dialética reside nas duas palavras, as quais reverberam forças contrárias dos embates entre o aparelho colonial e o povo africano, na tentativa de deslegitimar através da introjeção, entre os africanos, do espírito de suspeita e de desconfiança quanto à validade dos saberes da tradição. Segue-se que o narrador dá por vencida a opinião do Régulo, o qual, peremptoriamente, decide por manter os conselheiros. Nas trilhas dessas fabulações tem-se a sobrevivência dos contadores das memórias de tradição.

A tradição e suas contradições podem ser vistas a partir da decisão do Régulo. Ele age por rasurar um modelo de tradição seguido por todos. O reconhecimento de que a tradição precisa passar por um processo de reformulação, retradicionalização, é colocado em operação na negação de despedir os conselheiros. Não se trata de negar a tradição, mas se remodelá-la pelo próprio guineense, a fim de se atender às novas demandas sociais.

Bsum Namki é ele mesmo um ancião que segue griotizando o episódio, e, portanto, seu discurso reifica a materialização da tradição. Desse modo, o narrador não apenas fala dos anciãos e deixa que o leitor formule indagações sobre a existência deles, ele traz para dentro do texto, através da encenação, as vozes que lhes são características. A crítica literária Laura Cavalcante Padilha lança luz sobre o papel desses griots ao modular o discurso da tradição oral:

> Na festa do prazer coletivo da narração oral, principalmente entre os grupos iletrados africanos, é pela voz do contador, do griot, que se põe a circular a carga simbólica da cultura autóctone, permitindo-se a sua manutenção e contribuindo-se para que essa mesma cultura possa resistir ao impacto daquela outra que lhe foi imposta pelo dominador branco-europeu e que tem na letra a sua mais forte aliada. A milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um exercício de sabedoria. (Padilha, 2007p. 35).

Apercebo-me que as taxonomias que definem o papel dos griots na contação das histórias de tradição oral situam-se nos espaços angolanos. Apropriei-me desse uso para fazer uma analogia que destaca a função dos anciãos em Guiné-Bissau como figurantes que propagam com alarde a

tradição. Deixar-se levar pelas vozes desses sábios significa reduplicar infinitamente as possibilidades de perceber as representações e a manutenção da tradição em Guiné-Bissau, bem como, a onipresença dos griots nos outros países africanos de língua portuguesa Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe.

Nesse teatro de vozes a figura do narrador, contador de histórias com a caneta nas mãos, é elemento fundamental, uma vez que ele estabelece o elo de cadeias sucessivas que fazem ecoar, dos espaços mais diversos, as memórias de uma tradição viva. O motor desse jogo enunciativo é a memória, cuja gênese apoia-se no tripé: cultura de tradição oral, fonte da juventude que alimenta as próximas duas categorias; funções atribuídas ao narrador e aos personagens, e, finalmente, as marcas linguísticas que situam as memórias de tradição no território guineense. Cada um dos três campos de atuação citados está analisado nessa pesquisa. Prossigo a fabular acerca da função dos anciãos. De acordo com a professora Laura Padilha:

> [...]os velhos são privilegiados discursivamente, seja pela reiteração dos significantes pelos quais são referidos – velho (a), avô (ó), maior etc. – seja pela importância que o grupo lhes confere, sobretudo no que diz respeito ao peso de sua palavra nos embates comunitários. (Padilha, 2007, p. 65).

Apoderam-se do estatuto que garante a continuidade da tradição, também, as mulheres, as quais são chamadas de “Mulheres-Grandes” em *A Última Tragédia*. (SILA, 1995, p. 176). É interessante notar que a protagonista do romance, Ndani, torna-se, ela mesma, uma instrutora do que é bom para a família e para as amigas. (Sila, 1997).

A entrega de *A Última Tragédia* (1995) para o público leitor coloca em evidência um projeto estético cujas raízes estavam fincadas na tradição. Para o pesquisador Amadou Hampaté Bâ: “A tradição africana, portanto, concebe a fala como um dom de Deus. Ela é ao mesmo tempo divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente”. (Bâ, 2020, p. 172). Sem cair em uma visão essencialista que vincula o texto a seu autor, biografismo que desenhou a interpretação de muitos textos até o período do Romantismo, fica

muito evidente que o autor busca, nas fontes da cultura, os elementos da tradição. A tradição para ele encontra-se sacralizada, a tal ponto de haver uma obrigatoriedade recalcada em seu inconsciente que o impulsiona a narrá-la. Nesse quadro de propostas, desponta um fazer literário que faz com que a Trilogia de Abdulai Sila se transforme em um fórum de debates cuja pauta são as memórias da tradição oral. Parece-me claro que se trata da entrega de narrativas que não se restringem à tarefa de contar as mazelas do colonialismo ou de esconder a tradição para que as entidades autor-leitor-texto não sejam censuradas. O narrador escancara para o leitor os modos de realização da cultura de tradição oral.

Manda a tradição que o Régulo não deve se curvar diante das ordens de alguém. Por isso, ao ser notificado pelo Chefe Magalhães, o ancião decide não obedecer. Era preciso que o Chefe e Administrador a serviço da coroa portuguesa, homem branco e colonizador, tomasse consciência de que a tradição não poderia ser quebrada por ele. Se alguém ousava rasurar a tradição, então este seria o próprio africano que, ao fazê-lo, fá-lo-ia com a certeza de que não estaria prejudicando seus irmãos.

O atestado que confirma a coexistência da tradição que não renuncia a uma atividade intelectual para que o factível se torne matéria inteligível é corroborado pelas palavras do Régulo ao dar um de seus mais notáveis conselhos:

> O problema era somente *pensar*. E sobre isso de *pensar* há uma verdade que tem que ser contada para que toda gente saiba: quem sabe que não pode *pensar* como deve ser, *pensar* com calma e paciência, não deve pensar em mandar. Por quê? Porque para mandar é preciso *pensar* antes de qualquer outra coisa. Um bom Régulo tem que saber *pensar*, isso vai dizer a toda gente, aos parentes, aos filhos, aos amigos, todos. Amanhã, quando não puder mais, a pessoa que quiser tomar o couro de Régulo tem que mostrar primeiro que tudo que tem calma e paciência para *pensar*. Se tiver, pode ficar, se não tiver, vai fazer outra coisa, mas mandar, ser chefe, não pode ser. Pronto, a tal verdade já foi dita, fica registrada, mesmo para os netos, bisneto e os que virão depois deles. Ficam a saber uma coisa que custou muito a descobrir. Agora, se não respeitarem a sabedoria dos mais velhos e deixarem que a gente que não sabe *pensar* mande neles, eles vão ver com os seus próprios olhos a tragédia que vai acontecer depois. Não vão dizer que ele não disse ou que não sabiam. (Sila, 1995, p. 97, grifo próprio).

Pensar é um verbo recorrente nesse excerto. São cerca de dez aparições da palavra associada às verdades que se precisa contar. Com os usos que o narrador faz da palavra ele afasta a ideia de que a tradição oral é um discurso construído de forma aleatória, sem formulação sistêmica ou que não exige o uso concatenado e organizado do pensamento. O ponto fulcral na esteira desse debate é que ele procede da boca de um ancião, símbolo máximo da tradição. Ele é um grande articulador, veiculador e retransmissor da tradição oral.

O ancião tem em suas palavras um tom de instrução. Ao mesmo tempo ele ensaia ditar o registro de seu testamento para o jovem professor negro que chega ao povoado em Quinhamel. O testamento do velho nada mais é do que um conjunto de instruções para se liderar um grupo. Há um esvaziamento dos aspectos materiais que poderiam fazer parte do testamento, em vez disso, o material simbólico guardado no testamento é a palavra como instrumento agenciador da tradição oral. Ela orienta, preserva e guia todos os sujeitos para que não se distraiam com os elementos efêmeros que distorcem o verdadeiro sentido da existência.

“O Testamento”, título do capítulo quatro da obra *A Última Tragédia* (1995) é o depósito de todas as regras que a tradição oral consegue abarcar. Ele comporta uma narrativa que recupera o que foi, sem deixar de partir do princípio norteador do que é. Esse acumpliciamento entre forma e conteúdo tende a fortalecer as bases que sustentam uma narrativa que pretende fazer uma emulação da tradição cultural guineense.

Um bom caminho a seguir está na pesquisa teórica da pesquisadora Moema Parente Augel que, ao traçar o percurso da literatura em Guiné-Bissau, ilumina o percurso pelo qual passamos na busca da cultura de tradição oral ao recolher, em sua reflexão a ampla gama de produção estética desse país. E ela trabalha na perspectiva do resgate de textos por meio de um olhar positivado dessa literatura.

Afunilo nas fabulações da autora o ponto alto desse debate, momento em que ela não se esquece de mencionar a publicação de *A Última Tragédia* (1995), obra que não poderia faltar na seara pela qual a intelectual percorre. (Augel, 1999). A narrativa é uma estrutura romanesca que comporta micro-

histórias, cada qual objeto que irradia as luzes das expressões das tradições, e que não poderia deixar de formar, na totalidade, o que poderia ser considerado um conjunto de documentos guardados como monumento; onde as histórias guardadas podem ser acessadas e agrupadas para deixar-se dizer à posteridade.

O tempero que torna mais agradável a degustação dos eventos narrados na Trilogia *Mistida* (1997) em análise é a tradição. Se comparada a um prisma, a tradição assume várias facetas quando observada com atenção minuciosa. Ao virar um dos lados dessa figura geometrificada ficam em evidência imagens que recuperam as memórias de tradição da cultura em Guiné-Bissau. Elas são imagens permanentes, ainda que assombradas pelas fantasmagorias espectrais da tradição ocidental que arvorava ser implantada no lugar que de direito pertence às memórias do povo guineense.

Em tudo vemos a mão do narrador, griot contador de histórias, segurando o passado, sem, contudo, deixar de estar com os pés bem fincados no presente. Nesse gesto que distende o sujeito, ele assume o compromisso de esticar-se para alcançar o futuro.

A especialista em literaturas africanas de língua portuguesa Rita Chaves, em suas contundentes ponderações, faz uma pausa para refletir sobre o caráter oral da poesia. Estendo suas análises voltadas para o texto poético por considerá-las apropriadas quando referenciadas à prosa guineense. Rita Chaves assim considera:

> Se esse apego ao passado pode ser percebido na escolha temática, no domínio da estrutura poética podemos detectar outros sinais desse enraizamento. Estamos pensando na presença da tradição oral que sutilmente corta essa produção literária. Surge implícita ou explicitamente um tom de conversa sugerindo a interlocução própria da oralidade. Sem descurar do trabalho com as imagens que remarca a dimensão poética de seus textos, em todos eles há uma história que se conta e, assim, o poema ganha densidade quando lido em voz alta. (Chaves, 2000, p. 248).

Em *A Última Tragédia* (1995) o gosto pela oralidade está na boca dos anciãos. São eles que narram. O narrador se metamorfoseia tornando-se um dos velhos e senta-se conosco descrevendo as atitudes dos sujeitos. Desde o

espírito de vingança do Régulo em relação ao Chefe Magalhães até chegar ao ponto de sugestionar situações que margeiam pelos caminhos do riso e da ironia.

O faceiro narrador acentua o caráter da oralidade ao fazer trocadilhos de nomes que induzem o leitor ao riso. Este é o caso do Chefe Magalhães, que recebeu a alcunha de “Chefe Cabrita”, ou ainda, do respeitado administrador, senhor José, marido de Dona Linda, chamado jocosamente pelo narrador de senhor Zezinho ou “senhor Leitão”. (Sila, 1995, p.62, 8). Nesse movimento em que o narrador incorpora o papel dos anciãos ele age como apresentador, como que em um palco circense, brincando e divertindo os espectadores ao utilizar, como ferramenta, sua arma mais poderosa, a oralidade. E é dessa forma que se percebe com clareza “outros sinais do enraizamento” do dizer oral não só pela poética, mas também pela prosa.

Na encruzilhada com que se encontram as formas de dizer as memórias do povo africano em Guiné-Bissau, encontram-se irmanadas as vozes dos anciãos, griots, fora dos espaços guineenses, como no poema angolano que escolhi. Eles se emparelham como grupo formando uma roda de contadores de histórias. A dimensão transnacional dessa forma de pensar aparece compartilhada pelo eu lírico cuja voz ecoa no poema “Karingana ua Karingana” de José Craveirinha:

Este jeito
de contas as coisas
à maneira simples das profecias
- Karingana ua Karingana
É que faz a arte sentir
O pássaro da poesia.

E nem
de outra forma se inventa
o que é dos poetas
nem se transforma
a visão do impossível
em sonho do que pode ser.

- Karingana!
(Craveirinha, 1974, p. 3).

O eu poético inscreve-se de forma consciente no horizonte da oralidade africana em Moçambique, evocando não apenas uma forma de narrar, mas um sistema epistemológico próprio, anterior e resistente à hegemonia da escrita colonial. A expressão **"**Karingana ua karingana", repetida pela voz poética, funciona como fórmula de abertura de uma narrativa. Sendo assim, ela combina um arranjo de vozes e recursos formais que poderia ser pronunciada pelos anciãos ou griots. Trata-se de um marcador performativo que não apenas inicia o relato, mas autoriza a fala, estabelecendo um pacto entre narrador e o ouvinte.

No verso "Este jeito de contar as coisas à maneira simples das profecias" revela que o ato de narrar não se reduz à transmissão de fatos, mas assume um caráter de anunciação profética, típico da fala dos mais velhos. Em Moçambique, a tradição oral agencia o ancião, que serve não apenas como narrador, mas como guardião da memória coletiva, mediador entre passado, presente e futuro. A referência às "profecias" reforça esse estatuto, indicando que a palavra oral possui uma dimensão capaz de orientar o corpo coletivo.

Ao afirmar que é esse modo de narrar que *"*faz a arte sentir o pássaro da poesia*",* o eu lírico desloca a poesia do domínio exclusivo da escrita para o campo da oralidade, onde o ritmo, a repetição e a musicalidade são centrais. O "pássaro da poesia" simboliza a liberdade criativa, mas também a transmissão viva dos saberes guardados, já que o pássaro é movimento, voz e sopro, todos eles elementos fundamentais da oralidade.

Um verso que é notório aparece na negativa: *"*E nem de outra forma se inventa o que é dos poetas*"*. Nele estabelece-se um axioma: a verdadeira invenção poética só é possível quando enraizada na tradição oral. O eu poético, nesse sentido, aproxima-se da figura do contador de histórias, do griot, que aprende com os anciãos o modo de transformar a experiência coletiva em linguagem simbólica. A oralidade surge, portanto, como fonte de legitimidade estética enraizada no seio da cultura.

Mais uma vez, a repetição isolada da palavra **“**Karingana!**”** no encerramento do poema não é simples recurso estilístico, mas um gesto ritual. Ele reinscreve a poesia no ciclo da narração oral, reafirmando que a palavra não se esgota no texto escrito, mas continua ecoando para o grupo que partilha a experiência do ouvir-sentir. O poema, assim, não apenas representa a tradição oral, mas a performa, reinscrevendo o valor dos anciãos e dos contadores de histórias como pilares da produção poética e da resistência cultural africana. De todos os modos, essa amostragem ressalta o modo como a tradição oral se mostra intrínseca aos modos de ser e estar no mundo do povo africano e não se encapsula ao território de Guiné-Bissau, mas se espraia como corrente de ligação entre outros povos da África.

3. NAS PEGADAS DA MEMÓRIA E DA TRADIÇÃO

Cada sujeito conta suas memórias, evidentemente concentradas em experiências pessoais. Essas experiências se juntam aos blocos da construção que edifica o corpo do discurso coletivizado. Portanto, nos escaninhos da obra *Mistida* (1997) há um jogo que tem por objetivo evidenciar aspectos da tradição. Essa seria, mais do que uma escolha do autor, uma imposição psíquica que se exige de um sujeito formado nas bases de sua cultura. Nesta seção procuro elencar elementos que estão à disposição do narrador nessa busca pela contação oral de suas histórias memoriais.

São recursos simbólicos e materiais por onde o narrador se embrenha encontrando histórias para contar, tais como a anunciação da palavra profética, teleológica e escatológica, que se cumpre pela boca dos transmissores dos contadores de histórias, um dos eixos dos quais emanam a tradição oral na Trilogia de Abdulai Sila. Por conseguinte, os sujeitos femininos emolduram os fios da contação de histórias. Seguem-se a esses recursos: as atividades de diferentes personagens que recorrem às memórias e à tradição para dizer suas experiências. Ademais, o narrador lança mão das marcas lexicais como operadores discursivos que colocam o leitor nos espaços que agenciam as representações das memórias e da tradição guineense.

O narrador de *Eterna Paixão* (1994) coloca seu foco narrativo em Daniel para fazer do personagem a encarnação de um herói que, a todo custo, decide lutar pelo progresso da África. Tomo a coragem e a determinação do personagem como modelo que remete à luta de homens e mulheres corajosos que estiveram na vanguarda das lutas pela libertação dos povos africanos. Em Guiné-Bissau não seria diferente, como é o caso do guineense Amílcar Cabral, político e revolucionário que promoveu a independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde e, consequentemente, o desenvolvimento da África. (Lopes, 2011). Tomei essa figura história como exemplo para mostrar que, dessa maneira, o romance reflete e refrata eventos históricos que servem como assinatura a qual valida os dizeres da história oficial espelhados pela narrativa de ficção. Ambos, registros da memória dos esquecidos.

Não satisfeito em apenas destacar a função do personagem Daniel, o narrador avança trazendo para o rol de personagens Ndani, protagonista do romance *A Última Tragédia* (1995), que, imbuída de um espírito libertador, persevera na busca pela realização de seu sonho: cindir o mundo branco colonial e realizar-se enquanto mulher emancipada do poder condenatório da sociedade patriarcal, construída historicamente como calabouço que pretende aprisionar os sujeitos femininos.

O narrador traceja uma linha sobre a qual Dan passa em toda a Trilogia de Abdulai Sila e convida o leitor a fixar-se no personagem, estrangeiro, negro e intelectual que aspira, junto ao povo africano, a verdadeira liberdade. Não se trata de menosprezar os esforços dos sujeitos africanos nas lutas ou de encará-los como incapazes de lutar e vencer. Mas, do meu ponto de vista, a escolha de um estrangeiro para protagonizar essa narrativa espraia para outras nações a percepção de que havia guerras pela libertação dentro e fora do continente africano. A fim de mostrar sua preocupação em relação à luta de mulheres aguerridas no confronto em relação ao opressor, o narrador chama para a arena do combate Ndani, Mama Sabel (Mbubi), Djiba Mané e Nhelem, colocando-as na parte final da Trilogia *Mistida* (1997) como contadoras de histórias cujas protagonistas são, elas mesmas, mulheres subalternizadas pelo sistema colonial e pós-colonial.

As ideias libertárias de Dan, Ndani, Mama Sabel (Mbubi), Djiba Mané e Nhelem são metáforas dos esforços dos sujeitos que lutaram pela independência de Guiné-Bissau. O combustível que abasteceu a guerra pela independência e as lutas no pós-independência começou a se formar quando o povo africano foi forçado, através da diáspora, durante o tráfico transatlântico no final do século XV e início do século XVl, a viver em solo estrangeiro. Expatriados, mas não esvaziados das tradições e das memórias, o povo africano encontrou, nos novos territórios onde estavam exilados, o campo fértil para se munir das armas da intelectualidade, a fim de, no final do século XIX e início do século XX, começarem a retornar às colônias africanas a fim de promover a liberdade e o progresso dos povos dominados. (Ajayi, 2010, p.886).

Trabalhar com as narrativas de Abdulai Sila é deparar-se com a recordação de uma memória histórica. Trata-se de uma memória que se

teatraliza, no caso dos personagens Daniel e Didi (*Mistida,* 1997), e de outros personagens como Ndani e Mbubi, que ousaram desafiar o poder hegemônico. Discorro sobre a faculdade da representatividade do povo guineense a partir do modelo de representação do personagem Didi, que apoia as ações de Daniel na luta pelo desenvolvimento da África. Sigo nas trilhas do sociólogo Maurice Halbwachs, o qual considera que:

> É difícil encontrar lembranças que nos levem a um momento em que nossas sensações fossem apenas o reflexo dos objetos exteriores, no qual não misturávamos nenhuma das imagens, nenhum dos pensamentos que nos prendiam aos homens e aos grupos que nos rodeavam. (Halbwachs, 1956, p. 38).

Concordo com o sociólogo, pois ele considera a impossibilidade de existir a formação de um sujeito em sociedade que poderia estar dissociada de suas experiências enquanto indivíduo pertencente a um grupo social. As lutas pela independência de Guiné-Bissau mobilizam sujeitos que se organizam no seio da sociedade. Segue-se que a eterna paixão de Dan pela África reverbera as agitações do corpo coletivo social que anseia pelo fim da colonização. Sigo realizando um estudo comparado, para colocar na berlinda personagens que percorrem a Trilogia de Abdulai Sila, e que fizeram uma fissura no mundo colonial, pavimentando o caminho para a concretização das aspirações de liberdade do povo guineense.

3.1 Uma narrativa escatológica e teleológica

A personagem Mbubi move-se na Trilogia de Abdulai Sila. Dessa forma, ela não encerra suas atividades em *Eterna Paixão* (1994). A personagem reaparece na parte final da Trilogia, em *Mistida* (1997), e denuncia que foi um Djidiu, um ancião feiticeiro, quem lhe fez perder a memória. A denunciante escancara sua indignação em meio ao caos apocalíptico, no desfecho da Trilogia, marcado por sinais de uma narração de caráter escatológico que já vinha sendo tecida com uma abordagem filosófica teleológica desde as primeiras páginas do romance *Eterna Paixão* (1994). O reaparecimento da

personagem faz da Trilogia de Abdulai Sila uma história única interligada e entretecida em uma rede de outras micro-histórias.

O narrador profetiza a guerra final entre oprimidos e opressores já no momento em que o personagem Daniel, em *Eterna Paixão* (1994), chega ao continente africano com o objetivo de promover seu desenvolvimento. A chegada de Daniel é a metáfora que coloca os interesses do povo guineense em oposição aos grupos que lideravam a África. O narrador continua a desenhar o cenário que desemboca na luta entre os interesses conflitantes que aparecem na última parte da Trilogia, *Mistida* (1997). Ademais, o altissonante anúncio profético da luta entre dominados e dominadores permeia também o romance *A Última Tragédia* (1995), pois há, de fato, o controle das lideranças portuguesas dentro dos espaços africanos nos povoados onde ocorrem os desdobramentos dos eventos narrados. Nessa cadeia de eventos que movem a Trilogia de Abdulai Sila é que a profecia, palavra que se anuncia como força operante pelo griot narrador e pela voz dos personagens, se cumpre. É através desses mecanismos agenciadores que se encontram os lugares onde a tradição oral se inscreve, ao passo que a contação das histórias, traço simultâneo da oralidade se materializa, através dos eventos narrados.

Prendem a atenção do leitor arguto as tragédias que envolvem a vida dos personagens Daniel e do Embaixador assassinado em *Eterna Paixão* (1994); bem como de Ndani e do padre a quem ela amava, exposto ao opróbrio público em *A Última Tragédia* (1995). Eles e todos os outros personagens enredados na trama são agrupados e a trama desemboca no estágio final da guerra do Armagedom. A situação final decide o futuro desses atores, abrindo-lhes a oportunidade de lutar contra o opressor, conforme se pode ler na última parte da Trilogia *Mistida* (1997). A parábola que se forma é a do esforço conjunto do povo guineense na luta contra a opressão do governo que assumiu o poder no pós-independência.

O formato do capítulo dez do romance final, *Mistida* (1997), segue o mesmo roteiro descrito pelo personagem histórico Jesus Cristo, que anuncia aos judeus, desobedientes ao seu Deus Jeová, no primeiro século, o fim catastrófico do sistema judaico nas mãos dos romanos. (Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas, Mat., 24-25). Interessa, por analogia,

convocar esse relato bíblico, pois é de alcance universal e é compreendido dentro dos espaços que constituem a cultura judaico-cristã como modelo do apocalipse que sobrevirá à humanidade. Essa é uma comparação apropriada, visto que narrativas que anunciam o fim, *telos* em grego, de um sistema de coisas, sempre foram uma constante entre quase todos os povos, conforme registrado pela historiografia oficial.

A certeza do cumprimento da palavra profética chancela o valor da palavra que se anuncia pela boca do narrador, transmissor da contação oral da cultura de tradição. O movimento que se observa é o da formação de um circuito de elementos que compõem as redes que conectam as tradições orais através de estratégias narrativas. Descrevendo os eventos que marcam o que se parece ao cenário que assinala o fim do sistema opressor, o narrador nos diz:

> Quase a meio caminho, parou e olhou para baixo. Lembrou-se então que podia ter tomado elevador. O calor apertava, e a respiração, que já era difícil tornou-se mais complicada ainda. Suava por todo o lado. Correntes de suor quente desciam das suas faces, manchando o seu belo fato branco. Quando viu a cor que a sua camisa, também branca, tinha adquirido ficou tão desgostado que achou melhor subir e tomar o elevador. Depois dos primeiros degraus constatou com desagrado que a tarefa era muito mais difícil do que imaginava. O pânico ia-se se apoderando dele à medida que o tempo passava e não conseguia tomar uma decisão definitiva. (Sila, 1997, p. 451).

Na descrição da cena estão Amambarka e sua companheira Nham Nham, apoiadores do Regime de opressão no pós-independência, em pânico devido ao avanço do povo comum que luta na tentativa de tomada do poder. O casal de guineenses é a representação de um caso típico de apostasia por traírem a confiança de seus conterrâneos e por apoiar o Regime ditatorial. Outrora o narrador já dava piscadelas para o leitor ao fornecer pistas sobre as intenções do casal, pois no capítulo quatro de *Mistida* (1997), “Timba”, Amambarka e Nham Nham se mostravam favoráveis ao Regime totalitário. A atitude de ambos é semelhante à da personagem Ruth, que, embora estrangeira e diaspórica, mesmo antes da independência, já demonstrava uma atitude egóica, preocupando-se apenas com seus próprios interesses, sem levar em consideração o progresso da África. Corroboram com essa

caracterização dos personagens as palavras da pesquisadora Moema Parente Augel, a qual menciona que:

> Sobressai-se o aberrante e assustador Amambarka, parricida, ganancioso, viciado e execrável, cujos traços repugnantes foram hiperbolizados pelo romancista até a exaustão. Esse nome foi tirado do mandinga, sendo um lexema que tem conotação de coisa ruim, que não presta. Nham-Nham, onomatopeia indicadora do ato de comer, é um ser repugnante e alienado, cego pelo poder, entorpecido pela bajulação, idiotizado mas perigoso, completamente dependente do diabólico Amambarka. (Augel, 2001, p. 67).

Se os embates começam a ser criados através dos conflitos de interesses em *Eterna Paixão* (1997), eles ganham forma na guerra descrita na parte final da Trilogia de Abdulai Sila, em *Mistida* (1997), pela emancipação dos oprimidos. Um cenário de guerra e de destruição toma conta do último episódio da parte três do último romance da Trilogia. O narrador coloca na linha de frente do combate Mbubi e convoca, para a galeria de personalidades que lutam ao lado das forças do povo, personagens como Ndani, protagonista de *A Última Tragédia* (1995), e outros que aparecem na parte final da Trilogia, em *Mistida* (1997), como Djiba Mané, o Comandante e Madjudho. Yem Yem, Amambarka, Nham Nham os quais estão do lado oposto, metaforizam as forças opressoras.

A escrita das memórias de guerra, feita sob a perspectiva dos colonizados, está de acordo com um projeto de historicização das realidades encenadas, alocando-as dentro da perspectiva de um romance que dialoga com os eventos históricos e valora a produção estética de Abdulai Sila como forma de testemunho dos eventos que marcam época, registrados a partir da ótica dos oprimidos. Portanto, eleva-se o setor valorativo dessa literatura como símbolo do combate historicizado, mais do que simples ficção destinada ao prazer da fruição. (Lukács, 2011). Decorre que os personagens da Trilogia *Mistida* (1997) são sempre encontrados em combate e em uma condição de devir político e social em que se encontra Guiné-Bissau.

É no intercâmbio que se estabelece entre a memória oficial e a ficção que o leitor percebe, na hermenêutica e na “interação” desses elementos, o

conteúdo da obra que performa a condição necessária para se compreender, de forma verticalizada, os eventos narrados na Trilogia de Abdulai Sila. (Zilberman, 1981, p. 51). É como se os “atos de fingir” encenados na ficção estivessem postos como realidades matizadas através do texto historicizado. (Iser, 2002).

Entra em cena, na guerra final, o segmento mais frágil da sociedade, a saber, as mulheres e as crianças, conforme lemos:

> Amambarka ordenou que seguissem para o Cemitério Novo, onde inesperadamente viriam a ser recebidos por uma multidão de crianças silenciosas, reunidas à frente do portão e divididas em três grupos. O primeiro, vestido de vermelho, apresentou-se como sendo o das vítimas da ambição e da corrupção, do desleixo e do desgoverno, que permitiam que se gastasse mais na *repressão* que na educação. O segundo disse que o amarelo dos uniformes que traziam vestidos era a cor da cólera, que lhes ceifara a esperança, naquele ano não muito distante, em que os Patrols expulsaram os Volvos e começaram a fazer kumbosadia com Pajeros nas garagens dos altos Dignitários da Nação. Quando se esperava que as crianças vestidas de verde se apresentassem, puseram-se todas a cantar em coro: *“how long shall they kill our prophets while we stand aside and look/ some say it’s just a part of it/ we’ve got to fulfill the book...”*
>
> Aconteceu então o que certamente nenhum dos recém-chegados esperava: enquanto as outras continuavam a cantar, algumas das crianças, que se encontravam estrategicamente colocadas entre os seus companheiros vestidos de vermelho, aproximaram-se em silêncio e a passos lentos exibindo um sorriso igual, pediram-lhe as armas, ao mesmo que cantavam: *“won’t you help to sing another song of freedom?* (Sila, 1997, p. 459-460, grifo próprio).

A guerra final, que marcaria a vitória do povo contra o Governo, estava ganha do ponto de vista dos que lutavam pelo fim do Regime. Amambarka sugere a seu aliado Yem Yem atrair mulheres e crianças para o cemitério, onde seriam soterradas junto com suas memórias. De fato, “a guerra se faz presente em vários aspectos da vida dos personagens.” (Fernandes, 2022, p. 57). Na frente de batalha surgem três grupos de crianças, cada grupo vestido com as cores da bandeira de Guiné-Bissau, e enfrentando o ataque final com as únicas armas que possuem, sua voz altissonante, que ecoa pelos ouvidos de todos. Na encenação narrativa, é na tomada de decisão ideológica, pela palavra e na palavra, tradição ancestral, que o povo africano guineense trava as guerras coloniais e pós-coloniais.

As forças que se embatem dentro do próprio território dos pretos explorados revelam uma grave crise de identidade em que os mundos brancos figuram como justificativa dentro de um fabulário que tende a convencer os pretos de que eles estão em uma posição inferior em relação aos brancos, e, em vista dessa situação, são dependentes deles para gerir e administrar seus espaços. A ausência do homem branco significaria a falência do negro em acabar com a guerra. Conforme mostra o filósofo Achille Mbembe:

> [...] a realidade é a de um grupo composto por escravos e homens de cor livres que vivem, na maior parte dos casos nas zonas cinzentas de uma cidadania nominal, no meio de um estado que, apesar de celebrar a liberdade e a democracia, é, fundamentalmente um estado esclavagista. (Mbembe, 2014, p. 60).

Ainda que a escravidão, enquanto sistema, tenha acabado, em grande medida, pode-se dizer que os pretos ainda vivem sob um sistema simbólico escravagista que oblitera quaisquer chances que tenham de libertar-se de forma permanente da prisão simbólica em que sobrevivem. A única arma que resta ao homem negro africano é lutar com as ferramentas que possui. Uma das armas mais poderosas que possui é a oralidade, que faz parte de sua tradição.

Não por acaso, o narrador, griot com a caneta nas mãos, desenvolve uma argumentação, comparativamente falando, bem semelhante à contação familiar de uma história de superação, tal como acontece em *Eterna Paixão* (1994) quando se fala do personagem Daniel, homem negro, afrodescendente, que age em defesa da África. Dessa forma, consegue-se desenhar os contornos que formam elos de uma corrente que se encadeia dentro de uma série de eventos em defesa das africanidades e das negruras. O resultado não poderia ser outro senão o enfraquecimento das declinantes formas de branqueamento instituídas como modos de apagamento das memórias ancestrais em África em geral e em Guiné-Bissau em particular.

O fato de existir uma identidade híbrida em conformação pelo contato do colonizado com o colonizador, desde o século XVI, não seria em si o único fator desencadeador das guerras. Haja vista que as crianças que cantam a liberdade

o fazem em língua estrangeira, língua inglesa, dizendo, em um primeiro momento, em tradução: “Por quanto tempo eles matarão nossos profetas enquanto ficamos de lado e olhamos/ alguns dizem que é apenas uma parte disso, temos de cumprir o que está no livro” (Sila, 1997, p. 459, tradução própria). Novamente, a voz dos profetas é reclamada pelos sujeitos marginalizados, pois é ela quem legitima o valor da tradição oral. Portanto, tal voz não pode ser obliterada.

Na segunda vez que as crianças entoam uma melodia, deixa-se ouvir o pedido pela presença da voz do outro que agiria como companheiro e que diz “Você não vai ajudar a cantar outra canção de liberdade?” (Sila, 1997, p. 460, tradução própria). Esse é o trecho da música “Redemption Song”, do cantor jamaicano Bob Marley, cuja música completa pode ser ouvida no link seguinte: http://www.youtube.com/watch?v=kOFu6b3w6c0. Consequentemente, a voz do outro alia-se na guerra final pela liberdade. O som da liberdade vem da Jamaica, país latino-americano que alcançou a independência em 1962, onze anos antes de Guiné-Bissau, servindo de modelo para a luta armada e para a emancipação política.

Entretanto, é na imposição da identidade europeia, e por que não dizer: comprada forçosamente pelo falso discurso da superioridade do homem branco em relação ao negro, que se percebe a formação do homem, em sentido antropológico, africano. O resultado é que o homem preto se vê emparedado e em conflito consigo mesmo, sendo obrigado a sucumbir à necessidade de abdicar de sua identidade africana. A peremptória força que impele à abdicação da identidade africana encontra resistência e não alcança seu objetivo, visto perder força com o processo de independência, que já se realizava não só no continente africano, mas, também, nos países latino-americanos e em outros espaços de manutenção do poder imperialista.

A conformação da ideia de identidade híbrida para a formação do povo africano situa-se no campo dos atravessamentos a que os sujeitos sociais, nas sociedades de todos os povos, estão condicionados. E, até certo ponto, o hibridismo cultural-identitário contribuiu para o fortalecimento dos resistentes, uma vez que foi um fator decisivo que permitiu conhecer as armas usadas pelo outro contra os resistentes. Conforme o filósofo Stuart Hall menciona:

> É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma "identidade" em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (Hall, 2009, p.109, grifos do autor).

A visão de africanidade cunhada a partir de um pensamento essencialista, da "mesmidade", que concebe o preto como africano puro, é uma percepção um tanto quanto minimalista e reducionista que desconsidera a própria formação do homem, dentro de um quadro sociológico, enquanto sujeito universal e universalizado, em processo de reparação, mutação e transformação constantes, e que o constitui na profusão de discursos, ideologias e pontos de vista que agregam, em sua formação, a reclamante presença do outro.

No arremate final da Trilogia *Mistida* (1997), o desfecho não poderia ser outro, senão, a recuperação da memória. Essa ausência da memória, ou, o que poderia ser denominado, dentro de uma visão científico-médica, como névoa cerebral, decorrente de um evento traumático ou de doença adquirida como um sintoma traumático, é rompida com a colocação em cena de personagens antes esquecidos nos romances *Eterna Paixão* (1994) e *A Última Tragédia* (1995). Em vista da névoa cerebral criada, é necessário usar estratégias de compensação, como tentar recordar o passado através de anotações de eventos passados. É exatamente essa estratégia compensatória que o registro do passado memorial em escrita encena na Trilogia de Abdulai Sila.

Nas pisadas dessa argumentação encontra-se, no romance *A Última Tragédia* (1995), personagens como Ndani, cujo nome foi mudado para Daniela. Ela e todas as pretas que trabalhavam para as mulheres brancas portuguesas foram obrigadas a mudar de nome em um claro esforço de apagar quaisquer vestígios das memórias identitárias individuais e coletivas que constituíam os modos de ser e estar no mundo do povo guineense.

Nos campos de batalha ideológico e físico não havia lugar para a cultura de tradição guineense dentro do mundo colonial. Mas, o caso mais emblemático, que serve como monumento dessa afirmação, é o de Mbubi, personagem chave do romance *Eterna Paixão* (1994), que só recupera sua memória identitária nas páginas finais de *Mistida* (1997). A alegoria que se forma é a de um sujeito cansado e que lutou muito e agora, com as últimas forças que lhe restam, decide manter seu compromisso com a rememoração do passado para reafirmar seu nome. O narrador nos conta:

> - Olha, Ndani, eu estou plenamente de acordo contigo quanto a esta questão dos djidius de caneta. E sabes porquê? Não sabes, com certeza... Mas olha só para mim – pediu Mama Sabel, ao reparar que a sua interlocutora tinha desviado os olhos e a atenção para o grupo de crianças, que já vinha perto. Sabes o que é que um desses djidius fez comigo? Nem vais acreditar... é pior que a história dos professores. Só porque queria aproveitar-se da cantiga de um outro djidiu, resolveu mudar o meu nome ao escrever uma passada que eu mesma lhe contei! Estou de acordo que quando uma pessoa conta uma passada, mesmo se for pequenina, tem que pôr um pouco de sal. Isso é normal, compreende-se. Agora, esse fulano exagera demais! Pois, acredita mesmo que ele foi até ao ponto de me mudar o nome... o meu único nome!
>
> [...] Mbubi ainda ficou alguns instantes a seguir a marcha de Ndani e seus meninos, os quais, confirmou-o traziam vestidos, todos eles, uniformes da mesma cor e do mesmo tecido. Depois, foi juntar-se às mulheres que abnegadamente lutavam pelo resgate da esperança, deixando o narrador, a quem tinham chamado de djidiu de caneta, sozinho e abalado, sem saber o que devia fazer, nem aonde ir.
>
> Só um pequeno parênteses: se fosse você, caro leitor ou leitora, o que faria em circunstâncias semelhantes? Depois de ouvir as duras e humilhantes críticas das duas senhoras ainda sobraria com alguma vontade de continuar a escrever? Sim? Não?
>
> Ingrata profissão, essa de djidiu de caneta. Não há forma de se livrar das más línguas! (Sila, 1997, p. 462).

Antes mesmo que Mbubi e Ndani continuassem a denunciar o Djidiu, ele se intromete na conversa , e com cinismo descarado, tenta disfarçar o mal que causou. Não é o caso de todos os Djidius apresentarem esse comportamento, mas esse age com flagrante frieza depois de prejudicar Mbubi. A personagem Mbubi não tem medo de denunciar esse Djidiu, pois ele deveria, claramente, ter saído em defesa de seu povo, preservando o registro das memórias. Essa é uma parábola que destaca o periclitante erro que fez sucumbir a historiografia

oficial por contribuir para o que poderia ser o apagamento total das memórias africanas.

Corre perigo a veracidade dos eventos a serem contatos, tanto é verdade que Mbubi diz ser normal acrescentar, colocar “um pouco de sal”, detalhes para tornar uma história mais interessante. Entretanto, o risco está na distorção dos fatos, os “exageros”. Concorda com essa ideia um ditado popular que circula no Brasil e que diz: “Quem conta um conto, aumenta um ponto”. A reação estupefata de Mbubi ao perceber quão desonesta foi a ação de um dos Djidius corrobora com a ideia da impetuosa coragem dos sujeitos africanos em tentar recuperar a contação de suas memórias como se fosse possível fazer uma genealogia das verdadeiras experiências do povo africano. Sobre a função dos Djidius, a pesquisadora Odete Semedo informa que:

> Os djidius mandingas são os trovadores ou bardos que tão bem exercem a tarefa de carpir: dedicam cantos aos reis e à sua família, cantam epopeias e até as pessoas simples, sendo essa atividade a forma de muitos deles ganharem a vida. (Semedo, 2010, p. 56).

O Djidiu que apagou a memória e mudou o nome de Mbubi rompe com o compromisso ético que tem como narrador das memórias da coletividade. Em vez de manter seu compromisso com o registro fidedigno das memórias do povo, ele faz lembrar a ilustração que aparece na capa do romance *Mistida* (1997), publicado pela editora Ku Si Mon em uma reedição em 2016. Nela aparece a figura de um camaleão. Esse animal exótico sobrevive em ambientes áridos, mas o mais curioso é que ele é capaz de mudar de cor não só quando há variações de temperatura e ambiente, como também ao conviver socialmente com outros animais que lhe oferecem perigo. Sua habilidade em metamorfosear-se para sobreviver, abro um adendo e faço um diálogo com o filósofo Stuart Hall para pensar nas identidades que se transformam de forma positiva ou negativa no contato com o outro, pode ser usada como alegoria de sujeitos como o Djidiu, que decide assumir a posição de apoiador do sistema opressor.

De outro lado, trabalha na contramão da deformação das memórias inventariadas a entidade empírica, o escritor intelectual, que toma posse do

poder da escrita para registrar, com caneta e tinta permanente, as memórias do povo africano. Seguindo nessa esteira, os Djidius podem ser comparados ao escritor que assume o compromisso de narrar registrando as memórias que não devem ser esquecidas.

E, se for possível, avançar um pouco mais nessa interpretação, o narrador assume a função de um Djidiu por se tornar um transmissor da tradição oral africana com todos os elementos que a constituem, inclusive a musicalidade africana. (Mané, 2019). Moema Parente Augel menciona que os Djidius “transmitem através do canto e da narração o que a memória coletiva armazenava, os feitos épicos ou gloriosos da coletividade [...].” (Augel, 1997, p. 322). O papel da musicalidade é um expoente máximo explorado em *Mistida* (1997), já que o narrador decide abrir a maioria dos capítulos da narração com epígrafes musicais. Ele assume o papel de artista contador e cantador de histórias.

Avanço por pensar que a natureza ontológica do uso da oralidade e do canto não é uma exclusividade dos povos africanos. De outro modo, dizer que essa é uma característica exclusiva do povo africano seria uma afirmação que serviria para reiterar a noção estereotipada e preconceituosa que coloca os sujeitos nascidos na cultura de tradição oral em África como inferiores àqueles instrumentalizados pela aquisição da escrita formal. Para o povo africano, os casos contados e cantados são emanações das memórias ancoradas na cultura em que o homem, no sentido antropológico, está indissociavelmente imerso.

3.2 Musicalidade e Ancianidade: anciãs quais contadoras das memórias e da tradição

Ndani, Mama Sabel (Mbubi), Djiba Mané, Nhelem, as anciãs, são todas contadoras de histórias do povo africano em Guiné-Bissau. A arquitetura do projeto de construção das memórias de tradição oral é um projeto de engenharia arrojado sobre o qual o narrador agrega as vozes femininas

reservando-se a narrar as experiências do povo africano guineense, do início ao fim, na Trilogia *Mistida* (1997).

Interrogo se essas mulheres são as únicas a quem o narrador da Trilogia de Abdulai Sila convoca para contar as experiências individuais e coletivas do povo africano. Venho abrindo a roda de discussão, por trazer exemplos de trechos de escritores de outros países africanos de língua portuguesa, os quais corroboram com a noção da presença da oralidade no circuito dos PALOP, países africanos de língua oficial portuguesa, sem contudo me ater às singularidades de cada sistema literário dos respectivos países, escritores e obras. Com a convicção de que a tradição oral segue como patente em São Tomé e Príncipe cito o poema "Viajantes*"* da autora Conceição Lima:

Viajantes

Traziam poentes e estradas
A sede do horizonte os chamava.

- A quem pertences tu?
Quem são os da tua casa?

Assim estendia nossa avó
A caneca de água ao viajante.
(LIMA, 2011, p.38).

A tradição oral está no conteúdo do poema "Viajantes", embora manifeste-se de forma sutil. Ela se realiza nos gestos, nas perguntas e na figura da avó, que funcionam como depositários da memória coletiva. Por isso, o eu poético menciona que: "Assim estendia nossa avó A caneca de água ao viajante." Na tradição oral africana, neste caso santomense, os mais velhos são os transmissores dos saberes e das histórias ancestrais. A avó simboliza a autoridade da palavra ancestral, ela é aquela que ensina pelo gesto da palavra.

O sujeito poético instiga o ouvinte através de perguntas ritualizadas conforme se lê: "A quem pertences tu? Quem são os da tua casa?". As perguntas não são meramente informativas. Elas reproduzem um ritual oral de

acolhimento e reconhecimento, típico das sociedades que valorizam a vida em comunidade. São interrogativas que pedem uma resposta acerca da origem, da linhagem, do pertencimento coletivo, e não somente pela identidade individual isolada. O diálogo que o eu lírico estabelece com o ouvinte se assemelha ao da oralidade tradicional, em que a identidade é construída pela palavra falada e pelo vínculo com o outro.

Outro aspecto que merece atenção é que a hospitalidade é narrada como valor transmitido oralmente, decorre que o eu poético aponta para a imagem da “A caneca de água ao viajante”. O gesto simples de oferecer água carrega um ensinamento ancestral, transmitido de geração em geração pela prática e pelo valor da palavra: acolher o outro um ato fundamental. A oralidade aqui não está apenas na palavra, mas no gesto carregado de sentido cultural, aprendido e repetido ao longo do tempo. Ademais, o poema tem como recurso formal o não uso de uma linguagem ornamentada, em vez disso, opta pela adoção de um tom conciso e evocativo, muito próximo do ritmo da fala. Essa simplicidade aproxima o texto da narração oral, em que cada palavra carrega densidade simbólica.

Agora, o narrador nos faz conhecer melhor Mama Sabel, cujo nome foi mudado, anteriormente era conhecida como Mbubi em *Eterna Paixão* (1994). Antes de começar a falar sobre a personagem o narrador dedica o título do capítulo cinco, de *Mistida* (1997), a Mama Sabel. Nesse jogo de esconde-esconde da verdade, em que o colonizador é privado de saber as estratégias de resistência, talvez para ser pego de surpresa pela ação dos resistentes que vêm de todas as camadas sociais, inclusive das mulheres, é que se abre o capítulo com a música das línguas locais de Guiné-Bissau.

Em entrevista ao jornal local de Guiné-Bissau, *O Democrata*, os músicos guineenses, autores do excerto musical que abre o capítulo cinco da parte final da Trilogia *Mistida* (1997); Evaristo da Silva; Iva, e Luís Mendes, Iche, falam de sua longa trajetória profissional ao compor e cantar músicas que estão no chão da cultura de tradição oral:

> Iniciamos desde a década 70 do século passado. Naquela altura cada um estava no seu grupo, mas acredita que foi difícil para nós, porque

> ninguém nos dava valor e consideravam-nos de “marginais”. Porque cantávamos nas ruas e as pessoas não consideravam isso bom. E hoje, quando vemos os grupos de ‘Manjuandadi’ a tocar e a serem vistos e seguidos com uma certa admiração na sociedade, de facto, sentimos que deixamos algum legado. (O Democrata, 2016).

A entrevista dos músicos, ainda ativos no campo musical em 2026, ressalta o caráter de preservação da cultura de tradição oral que se performa através da música. O acesso à melodia que abre o capítulo cinco pode ser consultado por meio do endereço eletrônico indicado em nota de rodapé[1]. [1]A letra e a tradução da música encontram-se no Anexo A.

Embora não haja registros nas referências acadêmicas que apontem uma influência direta do jazz sobre os cantores guineenses Iva e Ichy, as produções musicais desses cantores inserem-se em um campo cultural afrodiaspóricos, sobre o qual o jazz exerceu influencia ao longo do século XX. Nesse sentido, não se trata de uma filiação estética musical consciente, mas de uma herança musical mediada, absorvida por gêneros africanos modernos e pela música popular urbana contemporânea em Guiné-Bissau.

A produção musical desses cantores, situada em uma estética moderna e urbana, mantém um diálogo profundo com a função social da arte em Guiné-Bissau. Conforme observa a pesquisadora Moema Parente Augel a música pode ser considerada como “literatura lida pelos ouvidos” (Augel, 2007, p. 119). Na cultura de tradição oral guineense a musicalidade atua como veículo de transmissão de saberes da tradição oral.

As músicas populares não apenas serviam como objeto estético, mas sobretudo, como um dispositivo das memórias e da resistência. A musicalidade em Guiné-Bissau, pode ser compreendida como alicerce de uma historiografia alternativa à narrativa colonial. Enquanto a literatura escrita enfrentava os interditos do acesso pelo povo guineense, a canção popular, enraizada na tradição oral, operava como veículo de conscientização política e preservação identitária. Nesse cenário, a musicalidade atuaria como um herdeiro dos griots,

[1] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WfSCcLku5EQ. Acesso em: 30 dez. 2023.

contadores de histórias dos subalternizados através da música local. As canções procuravam traduzir dilemas do corpo coletivo guineense.

A canção “Mama Sabel" citada no apêndice A, da dupla Iva e Ichy, desvela a vida privada da personagem Mama Sabel a qual enfrenta sofrimento doméstico. A música performa uma espécie de manifesto sobre a condição social marginalizada em Guiné-Bissau. Ao exclamar “sofredora é que dá luz ao fidalgo”, o eu lírico subverte a lógica dos espaços marginais, conferindo um estado de nobreza à mãe que padece sob o estigma da miséria. Na tradição oral guineense, a figura materna é o pilar basilar da continuidade da linhagem. Todavia, a mãe aparece vulnerável a acusações de feitiçaria e ladroagem. Diga-se de passagem, os vencidos eram acusados pelos colonizadores de praticar os mais variados crimes. Mesmo as crenças dos grupos subalternizados eram demonizadas. A música atua, portanto, como um tribunal de justiça poética que limpa a honra da "sofredora" diante do grupo social, reafirmando que o valor humano não reside no status financeiro, mas no "suor" do trabalho honesto. (Iva e Ichy, [1970?]).

Ademais, a composição evidencia a fratura causada pela diáspora e o isolamento dos que ficaram nos "becos de Bissau". A menção a Vico, que ″está em Portugal e não sabe das nossas vidas″, ilustra o hiato gerado pela emigração forçada, um tema central na literatura pós-colonial. Os artistas Iva e Ichy utilizam a musicalidade para preencher esse vazio, denunciando que a distância geográfica muitas vezes se traduz em um esquecimento das obrigações de cuidado. O eu lírico, ao oferecer-se para vender "quiabo″ ou ″farinha frita″, assume a responsabilidade do “codé”, o filho mais novo, reafirmando os laços de solidariedade do povo, família, guineense. (Iva e Ichy, [1970?]).

Por fim, há o encerramento da canção, marcado pelo apelo ao consolo espiritual: ″Bassalam, console a minha mãe″, demonstra a permanência de uma cosmologia onde a música assume contornos ritualísticos. A metáfora do ″pobre como coberta sem colchão″ e o medo da loucura conforme se lê em: ″Que eu meta na mata?″ evocam o desespero de uma subjetividade pressionada pelos "escombros" da história guineense. Ao cantar essa dor, Iva e Ichy transformam o lamento individual em uma necessidade coletiva. A

canção deixa de ser apenas uma melodia para se tornar um espaço de acolhimento e resistência cultural, onde a tradição oral se atualiza para dar voz aos esquecidos. (Iva e Ichy, [1970?]).

A música reverbera a força redentora do sujeito feminino a quem o eu musical conclama como anciã, mãe e salvadora que cura as feridas do povo guineense. Na corrida que leva aos braços protetores da mãe África está a voz chorosa e desejosa dos filhos da terra que buscam orientação e ajuda na figura da mãe. Nesse caso, rompe-se o véu e abre-se a cortina de ferro que esconde a importância da figura feminina nas lutas contra o colonialismo. É na música que o narrador pactua-se com o leitor trazendo na canção uma narrativa *sui generis* que tem a anciã maior, a mãe África, como protagonista. Concomitantemente, estabelece-se com o interlocutor uma relação que o convida a adentrar pela cultura de tradição oral por meio do texto musical. Através dos contornos que reúnem elementos da tradição é que o narrador se propõe a tecer uma etnografia do povo africano em Guiné-Bissau.

A pesquisadora Ana Flávia Lopes Miguel considera apropriadamente que “Em primeiro lugar existem características comuns entre música e identidade: descrevem o social no individual e o individual no social, são ambos performance e têm uma dimensão histórica”. (Miguel, 2010, p. 146). Pelas palavras da pesquisadora fica evidente que o programa de apresentação musical pontuado em toda a Trilogia do autor Abdulai Sila tem, na figura do narrador, o intermediário, dono da voz, o griot contador que deseja tracejar um caminho que nos leve a percorrer um sistema coletivo que se individualiza na voz dos personagens. No encalço da afirmação da estudiosa, sigo com a pesquisadora Terezinha Taborda Moreira, a qual considera que:

> A multiplicidade das línguas é o signo da sua incompletude e transitoriedade, pois cada língua traz em si apenas uma promessa de completude. Nesse sentido, todas as línguas são, ao mesmo tempo, insuficientes e verdadeiras. Por isso, a relação que se estabelece entre elas é de restauração e dispersão: restauração que resulta do fato de que cada língua quer significar algo que é comum a todas elas, e dispersão que resulta do fato de que cada uma o significa à sua maneira. (Moreira, 1999, p. 660).

A pesquisadora considera que o ato de transpor, traduzir, o objeto textual de uma língua para outra é uma operação situada sempre no campo da falta, mas sobretudo, na necessária tarefa da ressignificação. Em consequência, a tradução da música guineense para quaisquer das línguas exógenas à cultura resulta em uma aproximação, tanto quanto possível, para a língua que se quer traduzir. É bem verdade que nessa tentativa de transpor a essência ou conteúdo é mantida e dela decorre a construção de significações que remetem às memórias coletivas de um povo.

As considerações da especialista em literaturas africanas de língua portuguesa vão ao encontro da proposta da pesquisadora Gloria Anzalduá que ao considerar a problemática que ronda os usos da língua espanhola em território norte-americano reproduz a dificuldade de um sujeito desterritorializado ao dizer que: “Minhas línguas “caseiras” são as línguas que eu falo com minha irmã e meus irmãos, com meus amigos e amigas”. (Anzalduá, 2009, p. 308). Elas podem até ser a língua falada na intimidade do lar. Entretanto, não é a língua que se espera nos atos de comunicação em espaços de poder. De forma similar, assombra ao colonizador perceber os usos das línguas nativas nos espaços narrativos e musicais. A transposição das línguas “caseiras” de Guiné-Bissau para contar, cantar e escrever, serve como instrumento de comunicação da cultura de tradição oral, para os movimentos de resistência e para os modos de transmissão das essencialidades da sociedade africana.

O que se sabe é que há sujeitos femininos, personagens femininas, que tentam romper as barreiras do patriarcado e assumir a função de matriarcas a quem se pode confiar e pedir conselho. Mbubi é a instrutora de Djiba Mané e a ensina a ser honesta. É o que se espera de uma anciã conforme se lê no diálogo entre as personagens:

> Este dinheiro é sujo? Este aqui? Não me faças rir, Mama Sabel. Este dinheiro é mais limpo que aquelas notas velhas que tens enterradas sabe Deus onde.
> - Não o ganhaste com o teu trabalho...
> - Roubei-o, então? É isso que queres dizer? Roubei este dinheiro?
> - Não o obtiveste honestamente, é isso que quero dizer.
> -Honestamente? Mama Sabel, francamente... Estou a ver que tu ainda continuas com os olhos amarrados, não sei quando é que vais

> conseguir abri-los. Então há uma coisa que se ganhe honestamente nessa terra hoje em dia? Tu aqui a altas horas da noite, a apanhar este sereno todo, isto é honesto? Diz-me se é honesto uma mulher-grande como tu estar a vender mancarra neste beco a esta hora. Estás a ser honesta? (Sila, 1997, p. 389).

À Mama Sabel é facultada a posição de mulher que ensina a mais jovem. É comum, em alguns países africanos, a mulher ser chamada de “mamã”. Nesse caso, a alegoria que se forma é que há uma duplicação do nome da personagem, a qual mostra ser uma expressão da vontade do narrador em trazer à baila formas de representação da sociedade tradicional africana.

Sigo pensando na função dessas mulheres como griotes as quais ocupam um lugar de destaque na estrutura social da Guiné-Bissau. Elas são as guardiãs da memória e peças-chave na coesão do corpo social que se estrutura sob o signo da tradição oral. Entretanto, sua função é marcada por uma dualidade: embora possuam o prestígio da palavra e o poder de influenciar os ouvintes, elas estão inseridas em um contexto desigualdades estruturais. Conforme apontam os pesquisadores Ana Cristina Pereira e Nelson Constantino Lopes a situação das mulheres no país é atravessada por desafios que limitam o pleno exercício de sua cidadania, uma vez que as "práticas e costumes tradicionais, muitas vezes, colidem com os direitos fundamentais, perpetuando ciclos de submissão". (Lopes e Pereira, 2012, p. 25). Decorre que, a atuação das griotes guineense deve ser compreendida como um exercício de resistência. Consequentemente, é o narrador que dá vez e voz aos silêncios impostos aos sujeitos femininos.

O pesquisador Amadou Hampaté Bâ amplia a função social das griotes e sua relação com os griots ao mencionar que:

> Quando ligados a uma família ou pessoa, geralmente ficam encarregados de alguma missão corriqueira e particularmente das negociações matrimoniais. Para dar um exemplo, um jovem nobre não se dirigirá diretamente a uma jovem para dizer-lhe de seu amor. Fará do griot o porta-voz que entrará em contato com a moça ou com sua griote para falar dos sentimentos de seu mestre e louvar -lhe os méritos. (Bâ, 2010, p. 195).

As personagens na Trilogia de Abdulai Sila rompem o véu que cobre a livre atuação delas na narrativa. Elas ainda precisam da autorização dos homens para transitar por espaços de poder. Não por acaso, o griot narrador é quem conduz o fio da contação de histórias. Ele como que “entra em contato com a griote” e permite que ela fale de seus “sentimentos”.

As investidas de Djiba Mané corroem a validade das palavras dos sábios depositadas na velha senhora. É como se a tradição estivesse sob suspeita e não atendesse às demandas de um projeto de nação que se estrutura dentro de um cenário de renovação e modernidade. De resto, é possível sentir as feridas de Mama Sabel ao perceber a deslegitimação de seus conselhos. Talvez por isso o narrador traga, para o discurso, a música que em um excerto diz:

> Mãe Sabel sofra, sofredora é que dá luz ao fidalgo
> Limpe as suas lágrimas, sofredora é que dá luz ao fidalgo
> Segure seu coração, sofredora é que dá luz ao fidalgo
> Mãe Sabel chore, porque seu coração está quebrantado
>
> (Iva e Ichy, [1970?], Tradução própria).

A manutenção da tradição é fraturada em uma sociedade em que os acontecimentos da vida privada e social devem ser transmitidos aos mais novos. Diante da impossibilidade dessa transmissão de saberes o que resta são lágrimas e sofrimento dos sujeitos que são veículos dos saberes tradicionais.

No afã do desejo de traçar uma linha ininterrupta, mas muitas vezes descontínua e violenta devido à atuação do imperialismo colonial desde o século XV até seus rastros na pós-colonialidade finda em 1973 é que se continua a fazer “divulgação da música em continentes [...] através dos meios de comunicação” conforme, nos mostra o pesquisador Gabriel Moacyr Rodrigues. (Rodrigues, 2015, p. 208). Encarnada nesses meios de comunicação, a cultura de tradição também é preservada e alcança os mais

variados espaços fora do continente africano, sedimentando formas de um discurso onde prevalece a memória.

Formas de comunicação artísticas como a música, veiculadas contemporaneamente, introduzem o homem na moderna forma de letramento digital, o mundo da cibercultura. A vantagem, como acontece com os links que dão acesso às músicas que compõem a arquitetura, e também a trama, de *Mistida* (1997), é que formas de representação das memórias das tradições orais continuam a alcançar espaços antes desconhecidos.

O conceito-chave que norteia essa reflexão é consagrar o sujeito feminino, que, em seu rol de atuação, distende a manutenção dos saberes africanos até o limite das consequências. Exatamente por isso o narrador usa onze vezes, no capítulo cinco da parte final da Trilogia, *Mistida* (1997), a expressão “mulher-grande” ao se referir às mulheres que ocupam a função social de contadoras de histórias, trazendo um olhar feminino sobre os eventos narrados. (Sila, 1997, ps. 389, 391, 393, 395, 396).

A tradição de contar as histórias das obras consideradas canônicas está repleta de narrações romantizadas que exaltaram as gloriosas realizações dos grupos de dominação. No romance *Eterna Paixão* (1997), porém, presenteia-se o leitor com a contação das histórias do povo guineense. São ficções das realidades que marcaram as vidas dos sujeitos no país. Ao leitor não lhe escapa a percepção de que existe a arquitetura de um modo de narrar próprio da literatura dos excluídos. Haja vista a construção dos capítulos, que se abrem com títulos que estão mais ligados aos modos de contar da tradição africana.

A título de exemplo, cito alguns títulos da narrativa *Eterna Paixão* (1994). São títulos que emulam os modos de dizer da tradição oral. Reitero que tudo o que foi considerado e analisado está registrado enquanto escritura de uma ficção que pretende contar as experiências do corpo coletivo guineense. Dan personifica a luta pela liberdade e pelo progresso do corpo social em Guiné-Bissau.

Adentro em minhas reflexões com o título do primeiro capítulo de *Eterna Paixão* (1994), “Dúvida Absoluta”. Pode-se dizer que há uma dúvida absoluta

em qualquer axioma do conhecimento, especialmente daquele que elege um grupo de pessoas ou grupo de teorias como acima do outro? É muito evidente que se trata de uma antonímia cujo objetivo é brincar com a palavra. No contexto narrativo, a dúvida refere-se à incerteza que Dan tem em relação ao amor que a esposa sente por ele e pela África. Longe de ser uma incerteza que não pode ser desvendada, ele tem as pistas da ausência de compromisso ético e social de Ruth em relação ao progresso da África. Daniel é uma alegoria da busca do povo guineense pela valorização que se procura dar aos invisíveis, quer se trate de sujeitos individuais ou coletivos, quer se leve em consideração os conhecimentos que desses sujeitos emanam e que figuram como parte importante das teorias que contribuem para sua valorização.

Nesse jogo de interpretações possíveis, é como se o narrador utilizasse expressões cotidianas e conhecidas para abrir as histórias que conta a fim de reforçar a noção de uma dicção oral operante no texto escrito. Ele não se limita em restringir a aplicação desse recurso a um ou dois casos, pois segue no capítulo dois com o título A “Enorme Surpresa”. E já que surpresas são sempre grandes, o uso hiperbólico e pleonástico das figuras de linguagem empregadas reforça o caráter da contação da narração oral. A enorme surpresa do engenheiro é perceber que ganhou o prêmio que o levaria a ser convidado para a África.

Se o leitor segue o fio da narrativa, percebe que há uma quebra na linearidade cronológica do relato ao chegar ao capítulo dois de *Eterna Paixão* (1994). Quero pensar essa suspensão da narrativa como momento em que há uma digressão ao primeiro momento da vida do personagem Daniel. Interessa-me pensar essa forma de narrar como se ecoassem em nossos ouvidos as vozes de um contador de histórias, um griot, que é interrompido para dizer: “Pare um pouco preciso lhe contar algo importante que ficou para trás antes de continuar com minha história”.

Agora desejo voltar-me para o capítulo três, cujo título é “A Virtude”. Nada de peculiar aparece neste título e, até certo ponto, ele remete a um mecanismo linguístico situado entre falantes que possuem maior formação acadêmica. Todavia, o ponto nevrálgico desse debate está no conteúdo do capítulo, em que a personagem Mbubi, em uma longa conversa com Dan,

explica-lhe que a grande virtude de todos os homens é o amor. A temática do amor está tecida nas entranhas de quase toda forma de narrar de todos os povos. É de se esperar que uma contação de histórias deixe emergir tal temática.

O roteiro de experiências por onde passa Daniel conduz inevitavelmente o personagem a um fim que poderia significar sua morte. É o que se esperaria de um personagem que enfrenta forças antagônicas tão poderosas como a máquina do governo e a censura no ambiente de trabalho. Entretanto, Dan rompe as amarras que lhe cercam e que cerceiam seus direitos e desejos e avança inexoravelmente com seu desejo de ver uma África que precisa continuar a progredir. Dan decide sondar *in loco* as potencialidades a serem exploradas no país. O narrador declara:

> Contrariamente ao que acontecia antes, agora ele era dos primeiros a sair do serviço. Metia-se no seu veículo e passeava sem destino definido pelas ruas e bairros da capital. Descobriu novos locais e hábitos diferentes, cuja existência nunca imaginara. Às vezes visitava escolas e pedia autorização para assistir a algumas aulas. Não dizia nada, não anotava nada. Limitava-se a observar, a analisar, a avaliar. Muitas vezes deixava o carro estacionado num ponto qualquer de um bairro e punha-se a caminhar no seu interior, sem rumo certo, com a única recompensa de não se sentir só. (Sila, 1994, p. 266).

"Sem destino definido" não pode ser confundido com "sem rumo ou sem objetivo", como se Dan não tivesse um alvo a ser alcançado. Antes, porém, a expressão dialoga com o desejo de Dan de conhecer mais de perto, auscultar, os sintomas desse organismo vivo e pulsante, a África. E, se possível for seguir o personagem pelos caminhos por onde transita em solo africano, evidentemente ele segue trilhando caminhos por Guiné-Bissau. É como se o personagem fizesse uma recolha de histórias, modos de vida, hábitos e experiências que o auxiliarão em seu projeto.

A casa sempre foi o lugar de segurança e aconchego dos sujeitos. Entretanto, não é em seu lar particular o lugar onde Dan revigora suas energias. A verdadeira casa do personagem é a África, Guiné-Bissau, por quem deve lutar. Sorumbático devido aos acontecimentos perturbadores que

acometem sua vida, Dan, em vez de entregar-se à tristeza que o levaria a ficar paralisado, se apega à perspectiva de um futuro promissor para a África.

O narrador toma por empréstimo um personagem que, dessemelhante dos heróis encontrados nas narrativas dos povos dominadores, prossegue cindindo a dominação opressora. O filósofo Edward Said, em sua obra *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente,* diz que:

> O Oriente que aparece no orientalismo, portanto, é um sistema de representações enquadrado por todo um conjunto de forças que introduziram o Oriente na cultura ocidental, na consciência ocidental e, mais tarde, no império ocidental. [...] O orientalismo é uma escola de interpretação cujo material, por acaso, é o Oriente, suas civilizações, seus povos e suas localidades. Suas descobertas objetivas – obra de inúmeros estudiosos devotados que editaram textos e os traduziram, codificaram gramáticas, escreveram dicionários, reconstruíram épocas mortas, produziram cultura positivamente verificável – são e sempre foram condicionadas pelo fato de que suas verdades, como qualquer verdade transmitida pela linguagem, estão corporificadas na linguagem e o que é a verdade da linguagem [...]. (Said, 1996, p.209).

A tradição oral faz parte de uma considerável parcela da cosmovisão africana que se constitui enquanto sistema inferior para o mundo ocidental. O Ocidente sempre percebeu suas realizações, descobertas e pressupostos científicos como forma legítima e unívoca de se apresentar um mundo tido como verdadeiramente humano. E por que não dizer: um verdadeiro humanismo forjado pela Modernidade. Conforme Edward Said, o Oriente é introduzido como farsa para o Ocidente.

Introduzir parece-me um verbo um tanto quanto simpático para falar de uma concepção deturpada e inferiorizada que o Ocidente segue criando acerca das primeiras impressões dos povos do Oriente. Dentro de um quadro de Modernidade acelerado, fluido e imediatista, a tradição oral não encontra espaço e, por isso, é encarada como de somenos importância, ou pior, como pertencente às sociedades ditas incivilizadas por não portarem a tecnologia da escrita.

Segue-se que, em minhas fabulações, a tradição da cultura oral em Guiné-Bissau está atrelada, emaranhada e entranha-se de tal forma nas narrativas da Trilogia de Abdulai Sila que seria impossível dissociar a tessitura

de sua escrita de seu referente oralizado e oralizante. Outrossim, é na literatura, enquanto escritura, e pela literatura, que o encantamento se dá. A crítica literária Júlia Kristeva descreve assim o texto literário:

> *Fazer da língua um trabalho – poiein* –, laborar sobre a *materialidade* do que, para a sociedade, é um meio de contato e de compreensão, não é distanciar-se de saída da língua? O ato chamado literário por admitir a distância *ideal* em relação *àquilo* que significa, introduz o estranhamento radical relativamente ao que se julga ser a língua – um portador de sentido. Estranhamente próxima, intimamente estranha à matéria de nossos discursos e de nossos sonhos, a *literatura* nos parece ser hoje o ato mesmo que apreende como a língua funciona e indica o que ela amanhã tem o poder de transformar. (Kristeva, 2005, p. 9).

Insisto na reivindicação da necessidade de uma escrita que, nas trilhas da tradição oral, oferece condições para que as narrativas orais permaneçam vivas. Sigo pensando que, as histórias do povo guineense, as quais têm uma tradição oral, hodiernamente se inscrevem em narrativas como as que pertencem à Trilogia de Abdulai Sila. (Mantovani, 2018). As formas de sobrevivência da tradição oral são de caráter multifacetado e assumem contornos que enlaçam a marcante presença das vozes de atores femininos e da musicalidade as quais chancelam a sabedoria ancestral historicamente acumulada pelo guineense.

3.3 A personagem feminina e os borrões na memória oficial e na tradição

O mundo ocidental, ainda alimenta memórias que distorcem, desconfiguram e escravizam as mulheres, quais portadoras do mal. Por isso, aporto agora em África formando assim um circuito que se encarrega de transmitir aos homens a ideia de que os sujeitos femininos são sempre, e em quase todas as culturas, portadores do mal. Desembarco nessa viagem em Guiné-Bissau para encontrar a personagem Ndani, cuja tradição dizia ser ela responsável por carregar uma maldição.

De boca em boca, tal como acontece em uma contação oral, essa história se vocaliza e circulava entre as pessoas com quem ela convivia. Ela parece ser fraturada apenas quando a personagem toma as rédeas de sua vida, na parte final da Trilogia, em *Mistida* (1997), e contribui com o desmonte do poder opressor. A fala que reproduzo no excerto abaixo encena uma interação dialógica entre um sacerdote, por quem Ndani se apaixona, e os alunos de uma escola. Lê-se:

> Portanto, o melhor que tinha a fazer era suspender aquelas visitas, até porque já tinham começado a correr boatos na tabanca sobre as suas relações com a última mulher do Régulo. Um dia, um aluno disseram-lhe:
>
> - Professor, conhece aquela mulher do Régulo?
> - Qual?
> - Aquela... a última.
> - Sim, conheço
> - É seu parente?
> - Não, Por que queres saber?
> - Nada...
> - Estás a mentir!
> - Ela tem uma coisa no corpo que faz mal...
> - Quem te disse isso?
> - Toda a gente fala...
>
> Fez daquilo um assunto para a catequese. Não as suas relações pessoais, mas a superstição. Pensava convencer os seus alunos da inexistência de espíritos maldosos, de coisas que se diz estar no corpo das pessoas. Mas não conseguiu o seu intento. Saiu mesmo frustrado naquele dia. Ninguém acreditou nas suas palavras. Ninguém, mesmo os mais novos, quis acreditar que aquela mulher não podia ter nada de sobrenatural no corpo. Pelo contrário, insistiram em aconselhá-lo a ele a afastar-se dela. Afastar-se para sempre... (Sila, 1994, p. 131).

O narrador elege a figura feminina como protótipo de uma tradição que coloca sobre a mulher a responsabilidade pelos sucessos ou insucessos dos caminhos por onde passa. O corpo feminino transforma-se em veículo transmissor do adoecimento de todos os sujeitos que venham a ter contato com ele. Com efeito o narrador pinta um quadro de um corpo abjeto, cuja existência é solapada pela matriz de tradição cultural africana.

É nessa perspectiva que o corpo de Ndani se metamorfoseia em substituição e simultaneamente em inscrição da tradição de um patriarcado histórico de dominação masculina. Trata-se de um “corpo que faz mal”. (Fanon,

1968). Essa escrita nos e dos corpos são marcas que atravessam os sujeitos femininos na condição de subalternos. (Assmann, 2011). Nessa malha do tecido da cultura de tradição há um repúdio pela personagem que, deslocada e resistente aos ditames da tradição, flutua em uma onda de vibrações incertas, sempre desterrada da condição de participante de um mundo que a renega.

Conflui em Ndani uma esmagadora maldição da qual ela não consegue fugir. É o destino que empareda a personagem qual catalisadora de tragédias. A indagação do padre sobre o responsável pela afirmação de que Ndani carrega consigo uma maldição é mais do que uma simples pergunta, uma vez que o corpo coletivo partilha desse conhecimento. Sua pergunta é a simbolização da cisão na tradição, encarada como superstição a ser rechaçada. Estabelece-se, então, um movimento dialético que, ora reifica a tradição, ora a nega como perversa.

Faço um adendo nesse ponto da pesquisa para esclarecer que não tenho pretensão de chegar à exaustão na investigação sobre os modos de realização da tradição. Reitero, opto por fazer uso plural da palavra “tradições”, visto ser forçado, pelos caminhos que sigo na narrativa a esbarrar-me com fenômenos epistemológicos de emergência da tradição tão amplos e abissais que, ora tenho a impressão de ter realizado uma pálida, porém, minuciosa, tentativa de encontrar as pistas espalhadas por todos os cantos do relato feito pelo Djidiu de caneta. O fisgo que me prende aos tortuosos caminhos da tradição guia-me à crença na ancestralidade (Padilha, 2007). E, não seria Ndani possuída por um espírito que lhe aflige a vida? Essa é mais uma sacada inspirada pela genialidade da narrativa.

A orquestra das vozes que embalam o encontro com as formas elementares da tradição está calcada na oralidade. A Trilogia *Mistida* (1997) dá voz a um discurso que permite perceber a alternância de sons, vozes e diálogos, cuja acústica faz com que as ondas sonoras se propaguem por todos os cantos do ambiente narrativo, gerando uma realimentação das fontes geradoras da tradição oral guineense. O antropólogo Jan Vansina, em sua pesquisa metodológica sobre a tradição oral africana, pontua:

> Por estrutura mental entendemos as representações coletivas inconscientes de uma civilização, que influenciam todas as suas formas de expressão e ao mesmo tempo constituem sua concepção do mundo. Essa estrutura mental varia de uma sociedade para outra. A nível superficial, é relativamente fácil descobrir parte dessa estrutura, através da aplicação de técnicas clássicas da crítica literária ao conteúdo de todo o corpus de tradições e da comparação desse corpus com outras manifestações, sobretudo as simbólicas, da civilização. A tradição sempre idealiza; especialmente no caso de poemas e narrativas. Ela cria estereótipos populares. Toda história tende a tornar-se paradigmática e, consequentemente, mítica, seja o seu conteúdo "verdadeiro" ou não. Assim, encontramos modelos de comportamentos ideais e de valores. (Vansina, 2010, p. 152, grifos do autor).

Conforme o pesquisador informa, é necessário compreender a estrutura psíquica que pensa o mundo africano sobre a ótica da oralidade. Através dela emergem todas as outras expressões e manifestações legítimas das memórias das tradições outras que se dividem em partes nos mais recôndidos espaços narrativos para contar a África. Estruturam, assim, redes de sujeitos na qualidade de (alto) autofalantes vivos que, na cabine central da tradição oral, atuam como instrumentos amplificadores das vozes narrativas. Cada qual, uma caixa acústica que narra as memórias de tradição.

Volto ao excerto narrativo para destacar Ndani. A personagem tenta escapar da sucessão de tragédias que lhe estavam destinadas a ocorrer. Dentre elas, ter nascido mulher, ser negra, marginalizada, violada pelo patrão e pelo marido, e destinada a passar pela última e mais profunda tragédia de sua vida, a saber, ver o homem a quem amava ser deportado para São Tomé e Príncipe. Não obstante, Ndani está determinada a fugir do destino vaticinado por um feiticeiro, chegando a negar a profecia feita durante seu nascimento. O narrador empresta-lhe a voz para nos dizer:

> Levou mais de dois anos para descobrir a veracidade de uma das primeiras coisas que a madrasta lhe tinha dito de uma maneira tão simples, tão clara: "Mundo de branco é um mundo diferente!". Quase três anos e finalmente descobrira a diferença. O sacana do Djambakus devia ver.
>
> Ele devia ver o que é dormir numa cama de molas e comparar a diferença com um colchão de palha com troncos no meio; ele devia saber o que é dormir num quarto sem mosquitos a chatear e com ventoinha a soprar fresco toda a noite e comparar isso com o martírio de dormir com galinha e cachorro ao lado e dabi no colchão [...] [...] ele devia ver tudo o que o homem branco tem e ver se encontrava uma forma de convencer o Yran a ajudar a encontrar coisas parecidas para o homem preto, em vez de estar só a anunciar

> desgraças e tragédias; ele devia saber que se enganara redondamente a seu respeito e que sua vida, a vida de Maria Daniela, empregada de Maria Deolinda Leitão, nunca seria uma sucessão de tragédias. O sacana devia conhecer o mundo do branco, ou então perguntar à madrasta como é que era... .(Sila, 1995, p. 43- 44).

Toda essa visão deslumbrante que Ndani tem acerca da nova vida em Biombo é a contemplação de um futuro que contraria as falsas predições realizadas. A atitude de Ndani assinala uma quebra na tradição. A dupla jornada da tradição é assegurada pela presença do Djambakus na narrativa ao mesmo tempo em que coexiste a inquietante e inconformada contraposição de Ndani em relação à manutenção da cultura de tradição. Esse fenômeno desencadeia um processo que força a entrada da retradicionalização institucionalizada pelo homem branco e aceita, até certo ponto, pelo africano.

Recorro às ponderações de Jan Vansina para refletir sobre o fato de que, de modo inconsciente, a personagem, em sua introspecção, evoca, de modo involuntário, outro elemento que a situa dentro da tradição, a saber, a crença no poder da deidade, tal como uma entidade conhecida como Yran. Diga-se de passagem, figura masculina que haveria de salvar os pretos da miséria a que estavam sujeitos.

No inconsciente de Ndani, sigo pensando com psicanalista austríaco Sigmund Freud, estão formas inarticuladas que residem nos labirintos da memória, as quais são reflexos da ordem estrutural individual e coletiva da qual faz parte o narrador. Talvez, por isso, mesmo ao dar voz à personagem, ele não acesse, em seu inconsciente, uma deidade feminina como parte da tradição capaz de salvar o povo africano. (Freud, 2006).

Avanço mais para pensar que os seres sobrenaturais são os únicos a auxiliar os sujeitos em dificuldade. Sequer se menciona um sujeito real que possa ajudar. E, se não um sujeito masculino corpóreo físico, quanto menor é a probabilidade de surgir um sujeito feminino que possa ajudar. Entranhada nas mais profundas formas da psique da protagonista estão a presença de uma tradição que desconsidera o protagonismo feminino. (Bourdieu, 1968).

De qualquer modo, a ação corajosa da personagem Ndani bem que poderia ser impulsionada por modelos implantados pelo próprio colonizador. A

atuação da patroa de Ndani ao promover a educação em África serviria-lhe como espelho. Não desejo com isso vindicar a ação exploratória dos portugueses em Guiné-Bissau. Reconheço que o período que antecede à descolonização constitui-se enquanto um mundo fechado para as vozes femininas. Entretanto, essas vozes sempre clamaram, ainda que parcamente, aqui e ali, por liberdade. É nessa pegada que o narrador retira o véu que cobre com densas nuvens escuras os sujeitos femininos e dá vazão, vez e voz para que mulheres entrem em cena como protagonistas de sua história. Um caso exemplar é o de Dona Linda, que atua na linha de frente na defesa da fé católica dando entrevistas, articulando campanhas e propondo a abertura de escolas para ensinar ao povo. As ações dela escamoteiam as verdadeiras intenções do colonizador, colonizar, sobretudo mentes.

Outrossim, há o reconhecimento de que o opressor acaba por "dar um tiro no pé" por acender o estopim que incentiva outros sujeitos em África a transgredir modelos de sua própria tradição. Sobre a atuação de Dona Linda, lê-se:

> No dia seguinte, foi lançada a ideia de criar escolas para os indígenas. Foi apresentada uma reunião com o Padre como mais uma iniciativa da Dona Maria Deolinda, uma iniciativa genial a juntar-se a várias outras. Não foi fácil convencer a toda gente da pertinência nem das vantagens práticas que poderiam advir dessa iniciativa, mas Dona Maria Deolinda acabou por se impor, aproveitando a discussão para acusar algumas companheiras de falta de patriotismo e de visão estratégica, de uma total e lamentável incapacidade de ver para além da ponta do nariz. (Sila, 1995, p. 58).

Se Ndani segue o exemplo da patroa, creio que seria precipitado fazer essa afirmação; fato é que ela transgride, faz um borrão no sistema de tradição que a encapsula na bolha do mundo patriarcal machista. Munida desse espírito transgressor e libertador, Ndani aparece na parte final da Trilogia *Mistida* (1997) junto com suas "crianças" lutando pelo fim da opressão governamental. (Sila, 1997, p. 459). O efeito da transgressão da personagem e de seus filhos é quase sobressaltado quando deslocamos a dimensão do corpo feminino para Guiné-Bissau, país cuja tradição aloca o sujeito feminino em espaços demarcados pelos limites do patriarcado andrógeno e colonial. Destaco a

coragem da personagem conquanto há, nessa narrativa, a representação da mulher negra cujo corpo físico e capacidade intelectual estão à mercê de suspeitas e desconfianças.

A chave que abre as portas da tradição leva-nos a adentrar por uma das portas que se abre para mostrar outro aspecto da tradição que se coaduna com a imagem de um mundo projetado para moldar os sujeitos femininos dentro de seus princípios arbitrários. É assim que a poligamia se sustenta, pois a escolha de aceitar ou negar a decisão coletiva para entrar em um casamento está fora de cogitação para as mulheres. Ndani, personagem de *A Última Tragédia* (1995), é obrigada a se casar, ocupando o lugar de sexta esposa do Régulo de Quinhamel.

No imaginário do Régulo, sua união com Ndani seria o casamento perfeito, que permitir-lhe-ia realizar seu sonho de afirmar-se como chefe de uma etnia, reafirmar sua macheza e apetite sexual e de ter, em seu lar, uma assimilada, não uma esposa. Demovido da razão, ele é levado pelo extremo romantismo, quem sabe um devaneio ou delírio, quiçá uma neurose obsessiva, ao imaginar como a vida será prazerosa para ele. Entretanto, o chefe sequer se preocupa com os sentimentos e o poder de decisão que a esposa, evidentemente, não tem.

A revelação do narcisismo extremo do Régulo, pode ser pensada a partir das ponderações do médico austríaco Sigmund Freud, no momento em que ele ressalta uma condição de fixação egóica do sujeito do e no “eu”. (Freud, 1914). Faço uma aplicação da teoria freudiana no caso do chefe de etnia. Acompanha-se, na narração a seguir, os mais profundos pensamentos delirantes do Régulo:

> Sim, a primeira vez. A noiva nunca tinha tido um homem em cima do seu peito. Ele seria o primeiro... Com ele seria a primeira vez dela. Oh, como isso é agradável saber. Uma mulher nova que não conhece os prazeres do corpo. Ele iria ensinar todos os dias. Iria deixar as outras mulheres e dedicar-se só a ela. Todos os dias. Até porque as outras já tinham o suficiente e ele já estava acostumado demais. Agora, com a nova seria tudo diferente. Ela era jovem, inexperiente, nunca tinha feito aquilo com ninguém. E ele sabia como é que elas são nesse estado. Nos primeiros dias choram muito, mas depois... são como o fogo...Um fogo ardente, que ele vai ter que extinguir todos os dias.

Com o maior prazer... (Sila, 1995, p. 101-102).

O êxtase que acompanha os planos do Régulo metaforiza a realização do desejo coletivo que percebe, no corpo feminino, a oportunidade de concretizar o ato gozoso através da posse desse corpo. Prossigo na construção desse argumento por isolar a interjeição “oh”, que poderia sugerir a descarga libidinal final do encontro imaginário entre os corpos do Régulo e de Ndani na noite núpcias. O jorro que coloca para fora todo o prazer consumado concentra-se, única e exclusivamente, na figura masculina, e reifica o espelhamento de sistemas sociais universalizados que giram em torno do falocentrismo. Em consequência, mantém-se a mulher apenas como corpo em estado de objetificação.

O griot começa sua história passando a vez para a contação de experiências de diferentes sujeitos femininos. A atitude dele mais se assemelha a da reivindicação por parte dessas mulheres pelos princípios da emancipação e empoderamento feminino. Dito dessa forma, elas tomam a palavra em um movimento de (re) estruturação que demarca os limites de atuação dos sujeitos femininos. E elas não estão sozinhas. Por isso, sigo conectando a ação delas a de outras mulheres dos países africanos de língua portuguesa. A título de exemplo, cito o caso das mulheres angolanas como figuras tradicionais de autoridade. Elas são consideradas dentro de sua cultura de tradição como Sobas mesmo a partir de uma perspectiva que privilegia a liderança masculina. De modo geral, Soba é um termo que se refere aos sujeitos masculinos. Entretanto, a presença de sujeitos femininos nessa função também ocupa um lugar privilegiado.

Em contextos pré-coloniais e coloniais, as Sobas servem como guardiãs da aplicação das leis e por conseguinte servem como guardiãs das tradições e das memórias do corpo coletivo. Nesse quadro de aproximações é possível encontrar as personagens da Trilogia de Abdulai Sila trilhando caminhos que as colocam na busca pela autonomia e emancipação de suas vidas. (Höfs, 2014). Um caso emblemático é o da personagem Djiba Mané que se torna “ministra”, neste caso ela bem que poderia ocupar a função de Soba em Guiné-Bissau, um cargo político ocupado hierarquicamente por homens em seu país.

(Sila, 1997, p. 423). As mulheres na Trilogia de Abdulai Sila não são somente contadoras de histórias que a memória inventaria, são instrutoras das leis éticas e morais nos espaços guineenses. Cabe ponderar que, a riqueza cultural e simbólica atribuída às griotes que articulam saberes artísticos, históricos e políticos dentro de suas comunidades sugere que o exercício de poder feminino nas tradições africanas pode se manifestar tanto na liderança formal quanto em funções de transmissão cultural e resolução de conflitos.

Os contornos que levam à invisibilidade dos sujeitos femininos aparecem tracejados, mas ao mesmo rasurados na história do povo africano, tanto em Angola quanto em Guiné-Bissau. A situação desses corpos em sujeição relativa, insubordinada e reclamante na busca de um lugar de fala, na contemporaneidade é uma constante que se repete do mundo Oriental ao mundo Ocidental.

O casamento de Ndani com o Régulo permite pensar a poligamia em suas interfaces com os aspectos sociais e culturais modernos em Guiné-Bissau. Pois, na sociedade guineenses contemporânea, a representação do casamento tradicional e da poligamia ultrapassa os aspectos etnográficos e encontra-se em um espaço de tensão dialógica entre tradição ancestral e modernidade pós-colonial. O casamento tradicional africano constitui-se como uma instituição social enraizada na tradição desse povo. E está vinculado às estruturas de parentesco, às alianças entre grupos familiares e à organização simbólica do poder. Nesse contexto, a poligamia não se configura apenas como prática conjugal, mas como um sistema regulador das relações sociais e da reprodução da ordem patriarcal. (Moreira, 2018).

Em Guiné-Bissau a convivência entre o casamento tradicional poligâmico e o modelo monogâmico instituído pelo Estado moderno, produz um campo de pluralismo normativo, que se reflete tanto nas práticas sociais quanto nas representações que estão encenadas no texto literário. O resultado não poderia ser outro senão a coexistência conflitiva entre os sistemas jurídicos formais e as autoridades tradicionais. O fato é que, a tensão entre os interesses tradicionais e Estatais revelam como práticas culturalmente legitimadas continuam a estruturar as relações de gênero, apesar dos discursos contemporâneos de igualdade e direitos humanos. (Moreira, 2018).

A organização poligâmica nos espaços domésticos aparece como metáfora das múltiplas camadas identitárias da sociedade guineense. As mulheres, mesmo inseridas em estruturas patriarcais, desenvolvem estratégias de negociação, resistência simbólica e redefinição de papéis, evidenciando que a submissão não se dá de forma absoluta ou homogênea. Dessa forma, o casamento poligâmico, longe de ser apresentado como uma prática estática ou anacrônica, é (re) inscrito na sociedade guineense como uma instituição dinâmica, atravessada por transformações históricas e políticas decorrentes do colonialismo e do período pós-independência. Decorre que a modernidade não substitui a tradição, todavia a reconfigura, produzindo novas tensões e rearticulações de poder. (Moreira, 2018).

3.4 Ubiquidade: entre obediência e rasura da tradição pelos sujeitos femininos

Quando comecei a desenvolver o projeto dessa tese quis mostrar que as ações individuais criam as condições propícias para a estruturação das ações coletivas. Procurei seguir este caminho ao mostrar que o movimento reverso imita o ato iniciado. Toco novamente, de leve, na teoria psicanalítica, sem pretender adentrar nas densas florestas das epistemes particulares a esses saberes, a fim de sugerir a fabulação de uma possível aplicação da teoria, tanto quanto for de interesse para essa pesquisa.

Jogo com as palavras ao pensar que essa argumentação, semelhante a um setting analítico, torna-se o lugar onde é apropriado elaborar uma analogia que tem como personagem alvo, neste caso, paciente em análise no divã de minha observação, Ndani, personagem de *A Última Tragédia* (1995), a qual metaforiza o sujeito individual que traz, para si, a representação simbólica do corpo coletivo feminino cuja voz não pode ser ouvida. Essa seria uma tragédia encenada por se estar sob análise em um lugar onde não se possa falar.

Lembro-me do sugestivo título da obra da pesquisadora Inocência Mata, sobre o qual gostaria de fazer um recorte para citar, em parte, por me parecer apropriado ao descrever a situação da personagem Ndani. Concluo por dizer

que o que resta para a personagem são os “silêncios e falas de uma voz inquieta” (Mata, 2001). Sugestiono que, há, sobretudo, silêncios; e, quando muito, a voz do narrador que se inquieta em dizer pela personagem.

Traço um percurso que procura mostrar uma visão dualista acerca da tradição. De um lado ela identifica os hábitos, costumes e modos de ser e estar no mundo de um povo. De outro lado, ela não atende às expectativas de sujeitos dotados do livre arbítrio para tomar as rédeas de suas próprias vidas privando-os da liberdade a que todos têm direito. É o que acontece com Ndani, que, obrigada a casar-se com o Régulo, despe-se de sua individualidade. Pelo menos por um tempo, pois, ao conhecer o novo padre que chega ao povoado, ela se apaixona e é aqui que reside um contraponto em relação ao modelo da tradição institucionalizada.

Por séculos a poligamia naturalizou-se entre diferentes grupos étnicos africanos. Em Guiné-Bissau não poderia ser diferente. Não obstante, as forças físicas e simbólicas que se erguem sobre a protagonista não a impedem de continuar a avançar em fender o mundo que a cerca. O casamento monogâmico com o padre resulta em ela ter de fugir de onde vive. São as memórias do padre que se abrem através do narrador para contar os momentos após o casamento: “Foi para Catió com a mulher e os filhos”. (Sila, 1993, p. 152).

Em digressão à narrativa *A Última Tragédia* (1995) pontuo a morte súbita do Régulo atribuída à sua desobediência por ter se casado com alguém que carregava uma maldição, conforme veiculavam as pessoas que conheciam Ndani. A morte do marido de Ndani não foi para ela uma tragédia, mas, um prêmio que permitiu o alvorecer dos primeiros raios de esperança que anunciavam sua liberdade. O contentamento da personagem ao saber da morte do marido constitui-se, em si, como ato de transgressão da tradição, uma vez que, antecipa o desejo, a ser consumado, de casar-se com o padre.

Acrescento a esse ato transgressor o relacionamento adúltero que Ndani mantinha com o religioso. A reduplicação do ato transgressório, simbolizado pela traição da personagem e pela quebra da tradição das normas da instituição religiosa, a qual exige o celibato, é em si um reforço que viabiliza os versos e reversos de uma tradição rasurada.

O clímax da sequência enunciativa que corrobora com a cadeia de tragédias preditas para a vida de Ndani é atingido após a última tragédia que acomete a vida da protagonista. Depois de uma briga com o filho do administrador, representante da coroa portuguesa, o padre é punido ao ser degredado para São Tomé e Príncipe. Esta é a última tragédia da vida de Ndani.

Ndani desconhece seu lugar cativo na tradição. O griot com a caneta na mão nuca foi simplista ao pontilhar os passos por onde passa a tradição, por isso apresenta para o leitor uma personagem que faz um borrão na visão positivada da tradição de seu país. O historiador Jan Vansina ao considerar a função utilitária dos griots nas sociedades africanas afirma que: “Algumas pessoas, em particular especialistas como os griots, conhecem tradições relativas a toda uma série de diferentes eventos”. (Vansina, 2010, p. 141). Seguindo com minhas divagações acerca de Ndani, penso que a personagem fissura, novamente, a tradição, por abrir um negócio bem-sucedido em que ela e as amigas “costureiras” (Sila, 1995, p. 182) trabalham como independentes senhoras de seu próprio destino. A independência econômica não está no contrato social que regula os espaços destinados às mulheres. O derradeiro desfecho da vida da personagem é descrito ao lado de mulheres que rompem as amarras que as prendiam ao que poderia ser considerado um mundo que obedece à tradição. Se a abertura da narrativa insinua a demarcação de uma linha contínua riscada pela tradição intocada e intocável, o desfecho faz um palimpsesto nessa linha de descontinuidades, limpando-a, raspando-a e apagando-a para dar lugar a outros modos de se conceber a tradição. Os inquietantes e diferentes eventos contados pelo Djidiu de caneta anunciam a representação dos experimentos formais que obliquam a tradição.

Desde o início dessa pesquisa tenho discorrido sobre as memórias de tradição. O caráter ubíquo dela corporeifica-se alhures e algures através da contação das tradições. Sigo em uma possível interpretação, objeto de reflexão, ao deparar-me com um personagem de *A Última Tragédia* (1995) que age na tentativa de sabotar as memórias. Sem nome, sem limites para agir e sem destino certo, o Djambakus de Biombo, que vaticinou todas as tragédias na vida de Ndani, apaga suas memórias. Ndani olha para a margem do mar de

onde se despediu de seu marido. Contudo, não vê a imagem do amado. Fecham-se as cortinas que davam acesso ao passado da personagem.

O narrador, imbuído de um espírito contemplatório, procura vislumbrar o desespero de Ndani. Há uma lentidão na cena, como se o narrador desejasse que cada palavra fosse sorvida. Ele descreve a cena:

> Quando chegou a hora, tomou posição. Olhou para o local de costume, mas não viu nada. Talvez o seu relógio estivesse adiantado. Perguntou as horas a alguém que passava. Não, o seu relógio estava certo. Voltou a olhar com mais atenção. Não viu nada. Avançou alguns passos para a frente. Olhou demoradamente. Não conseguia ver aquele rosto solitário, que deixava atrás das grades de ferro, que a olhava com uns olhos carregados de uma enorme paixão.
>
> Começou a desesperar. As lágrimas encheram-lhe os olhos. Voltou ao sítio habitual e olhou para o local de costume. Estava a ver mal. Esfregou os olhos com as costas das mãos. Fê-lo rapidamente. Voltou a olhar. Mas o que era aquilo? O Djambakus de Biombo, aquele maldito Djambakus que lhe vaticinara tragédias, estava no lugar onde devia estar o seu homem. Aparecia, olhava para ela e sumia. Depois voltava a aparecer para logo a seguir desaparecer de novo, sempre com o seu cachimbo na boca e a deitar fumo como aquele barco que tinha levado o seu homem. Não podia tolerar aquilo. Aquele maldito estava a tapar-lhe a vista. Estava na hora e tinha que ver o seu homem. Tinha coisas muito importantes a dizer-lhe. Ele tinha que saber que tinha chegado a hora de regressar. (Sila, 1995, p. 182).

O Djambakus aparece na narrativa como elemento que reflete e refrata os modos de realização da contação de histórias que fazem parte da tradição e da evocação das memórias do povo guineense. No desfecho dessas fabulações realizo um anagrama possível para a palavra memória. No jogo de substituição de letras que formam essa palavra encontro o léxico “remoíam”. E, nela, detenho-me para pensar que ela remete à recordação necessária da história dos esquecidos. Deles, por eles e para eles é que as memórias de tradição são tratadas nessa pesquisa.

3.5 Musicalidade: corpos femininos no descompasso entre a subalternidade e a resistência

O contador de histórias, o Djidiu de caneta, convoca novamente o procedimento da instrumentalização musical colocando o leitor em um auditório para apreciar, junto aos outros espectadores da plateia, a relação entre música e contação de histórias. Era de se esperar que o grande cantor da música popular africana, José Carlos Schwarz, fosse chamado para o ensaio musical para apresentar mais uma de suas sinfonias, a fim de colocar na berlinda outras questões que afetam o sujeito feminino. O narrador abre a epígrafe do capítulo seis da parte final da Trilogia, *Mistida* (1997), “Muntudo”, com o seguinte título musical *Dipus ki e lebal*. Atravessando o Atlântico, é possível sentir a força da mensagem transmitida pelo eu musical, conforme se pode perceber pela transcrição da canção, no anexo B, tanto na língua original quanto na tradução em língua portuguesa; para a devida apreciação sonora, consulte o link indicado em nota de rodapé [2].

Considero necessário amarrar essa pesquisa, com informações que alinham os motivos pelos quais as epígrafes musicais na parte final da Trilogia de Abdulai Sila *Mistida* (Sila, 1997), se relacionam com a proposta dessa pesquisa. Seguindo nessa esteira, trago informações pertinentes acerca de um dos pioneiros da música guineense, José Carlos Schwarz, o qual é citado na epigrafia da parte final da Trilogia. Em seguida, aponto o caminho que estabelece a relação entre o gênero musical conhecido como jazz e as propostas musicais que se encontram ainda na parte final da Trilogia de Abdulai Sila.

José Carlos Schwarz nasceu em 1949, foi um poeta, compositor, cantor e militante político guineense, considerado uma das figuras centrais da música em Guiné-Bissau, durante o período da luta de libertação nacional. O artista cantava, na grande maioria de suas canções, em crioulo guineense. José Carlos Schwarz utilizou a música como instrumento de conscientização política,

[2] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DdWGygh0ASs. Acesso em: 03 jan. 2024.

denúncia do colonialismo português e afirmação da identidade cultural em Guiné-Bissau. As composições do autor incorporavam ritmos tradicionais de seu país, como o gumbé, aliados às letras de teor social e revolucionário, aproximando a música das comunidades em espaços urbanos e rurais. Após a independência de Guiné-Bissau em 1973, o cantor manteve uma postura crítica em relação aos rumos políticos de seu país sendo reconhecido como a voz do povo e um símbolo da música como arma de libertação, desalienação, memória e resistência. A influência do jazz na obra de José Carlos Schwarz é um elemento fundamental de suas canções. O artista foi o líder do grupo *Cobiana Djazz*, e o próprio nome da banda marcava a fusão estética entre o jazz e as estruturas da musicalidade guineense. Embora a base rítmica do músico fosse o gumbé, o autor incorporou as bases do jazz modernizando a música carinha e transformá-la em ferramenta de intervenção política nacional

durante a luta pela independência. (Nanque, 2024).

A influência não era apenas rítmica, mas se apresentava na estrutura composicional das letras de suas canções. O músico utilizava o modelo de banda de jazz para reorganizar instrumentos tradicionais de seu país, criando o que pode ser considerado de modernidade musical guineense. O jazz representava, para aquela geração de músicos africanos, uma linguagem de liberdade e insubmissão ao sistema vigente. Embora calcadas na tradição oral guineense, as músicas do cantor dialogavam com a diáspora negra.

O jazz tem sua origem no final do século XIX e início do século XX como uma expressão musical indissociável das experiências de escravidão e segregação racial enfrentadas pela população afro-americana. Trata-se de uma forma de música que articulava identidade cultural, memória coletiva e crítica social. (PIRES, 2008). A música africana nos diferentes espaços, neste caso em Guiné-Bissau, mesmo em estado de encontro com as tentativas de apagamento por parte dos dominadores, recebeu do jazz uma estrutura performativa e simbólica de resistência e de práticas estéticas que contestam narrativas hegemônicas. (PIRES, 2008). Tal fenômeno pode ser notado na letra da música epigráfica do capítulo seis da parte final da Trilogia, *Mistida* (1997).

A importância do jazz como forma de resistência dos grupos marginalizados estende-se para além dos Estados Unidos, influenciando e sendo reinterpretado em diferentes contextos dos espaços africanos. A

trajetórias do jazz no movimento negro, tanto na África quanto nas Américas, destaca que o gênero não só articula elementos de tradição africana e afro-americana, mas também, estabelece relações simbólicas com movimentos anticoloniais e antirracistas. (PIRES, 2008). Assim, o jazz pode ser compreendido como gênero musical que se reinventa continuamente na diáspora africana, dialogando com outras tradições, com movimentos de resistência e com narrativas de libertação dos oprimidos.

Em especial, no contexto de Guiné-Bissau, a música assumiu papel fundamental na luta anticolonial e na construção de identidades políticas e culturais. Artistas guineenses como José Carlos Schwarz, Zé Manel, Amadou Barry, Iva e Iche e Rey David articulam, em suas músicas, narrativas de resistência que dialogam com tradições africanas e com movimentos musicais afrodiaspóricos, bem como, com vozes de mobilização política. No período do pós-independência a música desses autores atuou como ferramenta de manutenção e preservação da cultura de tradição oral. Decidi citar tais artistas pelo fato de suas canções se tratarem de objeto de estudo nessa pesquisa. Afinal, são eles mencionados nas epígrafes musicais da Trilogia de Abdulai Sila.

A música mencionada no subtítulo dessa seção parece fazer um espelhamento em relação ao capítulo cinco da parte final da Trilogia *Mistida* (1997). Chamo a atenção para o excerto do capítulo:

> Ela era assim mesmo, muito confiada, cada dia mais complicada. Continuou naquela vida até o dia em que aceitou entrar no carro... Carro bonito de um home que tinha um Couro no Estado. Costumava vender-lhe mancarra quase todos os dias à noite. O homem vinha com o seu carro, sempre o mesmo carro preto, acendia as luzes grandes e depois ia parar um pouco mais à frente. Ela levantava-se rapidamente, antes de qualquer outra e ia ter com ele. (Sila, 1997, p. 393).

Este é o episódio em que depois que “o homem do carro preto”, o qual tinha “um couro grande no Estado”, ou seja, um cargo de responsabilidade, parou de buscar a jovem vendedora no beco onde ela trabalhava vendendo a si mesma e a seus produtos, mancarra, ela, Djiba Mané não mais recebe ajuda financeira dele.

O costume da jovem era sair cedo, antes de seus irmãos, as crianças, acordarem para se posicionar em preparação para o trabalho. Ao chegar ao lugar ela se confronta com um monturo de lixo que ocupa todo o espaço. Agora, Djiba Mané não pode vender nem a si mesma nem a seus produtos. Ao perceber a situação, antes que seus irmãos acordassem, ela volta para casa decidida a “safar a mistida”, ou seja, “resolver esse problema”. Djiba estava decidida a tirar o lixo dali e a buscar ajuda do inominado homem do carro preto. As ajudas financeiras que o homem trazia à rapariga certamente beneficiavam as crianças, na verdade, matava-lhes a fome. (Sila, 1997, p. 393, 403-404).

A letra da música José Carlos Schwarz se constitui como arquivo da musicalidade da Guiné-Bissau, em que a melodia não tem apenas valor estético, mas assume sobretudo, a funcionalidade de veículo da tradição oral. Tal tradição recupera as memórias dos dominados pela colonização portuguesa. O eu poético repete o refrão "depois que o levaram" como expressão de lamento. Dessa forma, a canção evoca o trauma da ausência forçada, o qual é gerador do abandono afetivo e da perda do amparo financeiro por parte da personagem, a jovem Djiba Mané. Decorre que, o corpo feminino se apresenta no descompasso entre a subalternidade e a resistência. (Schwarz, [1970?], tradução própria).

Enquanto os sujeitos femininos "olham para o céu e nada veem", eles ocupam um espaço de vulnerabilidade econômica imposta pelo patriarcado colonial, mas, ao mesmo tempo, transformam o pranto em denúncia, mantendo viva a memória de uma casa que o poder institucional tentou esvaziar. A estrutura de denúncia rítmica dialoga diretamente com a influência dos temas defendidos pelo Jazz. De fato, a música guineense, assim como o Jazz, se instrumentaliza do recurso do improviso e da repetição para dar voz à melancolia ativa da diáspora africana. (Schwarz, [1970?], tradução própria).

O Jazz impulsiona para a Guiné-Bissau o som da liberdade bem como os motivos para seguir com enfrentamento das arbitrariedades do governo que se instalou depois do fim da colonização. O sujeito poético traduz no ritmo a dor do corpo coletivo guineense, transformando o sofrimento individual em um protesto público escancarado. A música torna-se, portanto, um *locus* onde a resistência não se dá pelo confronto direto, mas pela voz que ecoa entre os

sujeitos embalando a luta pelo fim da opressão no período do pós-independência.

A relação entre essa lírica e a personagem Djiba Mané, na obra de Abdulai Sila, é a personificação dessa "casa vazia". Djiba, uma jovem que sobrevive na zona cinzenta da prostituição com um alto funcionário do governo, vive o drama narrado nos versos, a saber, o desaparecimento repentino do homem que lhe garantia a subsistência. Quando o auxílio financeiro cessa e a figura de poder se esvanece, Djiba encontra-se no vácuo entre o desamparo das "mulheres que nada encontram no céu" e a necessidade de resistir em uma sociedade que a subalterniza duplamente, primeiro como mulher, e por conseguinte, como sujeito marginalizado pelo Estado pós-colonial. Por fim, paira o silêncio do governo sobre o destino do homem que espelha o "barulho do vento" na porta, um vazio que de forma ambivalente, representa a ausência de sustento e a presença de abandono. (Schwarz, [1970?], tradução própria).

Concluo que o episódio se organiza em torno da orquestração de vozes articulada pelo narrador, figura do Djidiu de caneta, o griot que conta as histórias da *Trilogia Mistida* (1997) de Abdulai Sila. O griot é uma entidade multifacetada conforme o historiador Amadou Hampaté Bâ afirma:

> Sempre se supôs – erroneamente – que os griots fossem os únicos “tradicionalistas” possíveis. Mas quem são eles? Classificam -se em três categorias:
>
> • os griots músicos, que tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, cora, tantã, etc.). Normalmente são excelentes cantores, preservadores, transmissores da música antiga e, além disso, compositores.
>
> • os griots “embaixadores” e cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes a uma única pessoa.
>
> • os griots genealogistas, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo), que em geral são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família. (Bâ, 2010, p. 193).

Penso que, diferente do griot tradicional, o Djidiu de caneta assume a missão de ser um contador de histórias que utiliza a escrita para fixar as vozes que o colonialismo tentou silenciar. Ao integrar a música à narrativa, o Djidiu de caneta cumpre sua função social de guardião da memória, costurando o

destino de Djiba Mané à tradição oral do país. Ele mostra que a história de Guiné-Bissau não é feita apenas por autoridades do governo, mas pelos corpos femininos que, no descompasso da história oficial causam uma cisão no sistema. O historiador estabelece o tripé sobre o qual as atividades dos griots de sustentam. Neste ponto da pesquisa é evidente que o griot conta as experiências do povo guineense através da música, da mediação entre os interesses do povo comum e da historicização das memórias narradas.

De fato, todos os problemas que começaram a ser abordados em *Eterna Paixão* (1994) e em *A Última Tragédia* (1995), atingem o ápice em *Mistida* (1997), pois é no pós-independência que os personagens tomam as rédeas de suas vidas, tornando-se protagonistas de uma história que assume novos contornos. Essa parece ser a mistida mais importante a ser resolvida. O retorno de Mbubi à cena enunciativa, cognominada pela alcunha de Mama Sabel, é a parábola que indica a recuperação da memória perdida pelo corpo coletivo guineense. (Valandro, 2011, p. 13)

Forma-se um esquema paradoxal entre Mbubi e Djiba Mané que se entrega à prostituição a fim de sobreviver dentro de um sistema pós-colonial em reconstrução. O narrador conta:

> Um dia Mama Sabel tinha ficado a olhar o tempo todo. A rapariga agora não corria como dantes quando via chegar o carro. Andava devagar, abria a porta e sentava-se à vontade. Depois começava a conversa. Naquele dia não tirou os olhos do carro. No fim, confirmou a suspeita: a rapariga já não vendia nada ao homem. Ia lá só para conversar e depois ainda por cima recebia dinheiro. Queria arranjar uma oportunidade para perguntar o que é que estava a acontecer entre os dois para ela continuar a receber todos os dias dinheiro de borla. (Sila, 1997, p. 394).

O corpo da personagem Djiba Mané é a metáfora perfeita de um corpo social africano invadido pelo colonizador. A entrega da personagem para o dignitário não pode ser encarada como mera entrega voluntária, afinal, a submissão forçada a que foram sujeitas as classes sociais em África pela civilização europeia foi uma das maiores atrocidades cometidas contra a humanidade. (Umabano, 2014, p. 83).

Em busca de uma sociologia do corpo social que nasce justamente do contato com os mecanismos que agenciam as estruturas dominantes da sociedade é que o filósofo Pierre Bourdieu, em sua obra *O Poder Simbólico* considera que:

> A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções (Bourdieu, 2011, p. 10).

O corpo da mulher torna-se, nessa narrativa, capital simbólico e social em uma sociedade que valoriza seus saberes, mas que ao mesmo tempo restringe a atuação das mulheres e mantêm-nas presas apenas à função de conselheiras e depositárias dos saberes ancestrais, sem que elas tenham oportunidade de ocupar outros espaços de poder.

O corpo feminino é agenciado e desfigurado de tal maneira que a mulher só se consegue perceber dentro de um quadro de dependência do homem. Hierarquicamente falando, a mulher ocupa o patamar mais baixo dentro de um sistema de dominação colonial e pós-colonial. Por isso, sigo com o refrão da música que reflete essa afirmação:

> Depois que o levaram a casa ficou vazia
> Depois que o levaram a casa ficou vazia
> Depois que o levaram a casa ficou vazia
> (Schwarz, [1970?], tradução própria).

O recurso da rememoração tem, nesse romance, uma intensa presença em virtude da ordem de plurissignificações das memórias de tradição oral emaranhadas na Trilogia de Abdulai Sila e que recuperam peças, tal como as peças de um quebra-cabeça, formando um conjunto de representações das tradições via discurso oralizado e oralizante.

O quadro que se forma seria o de um dispositivo eletrônico, de onde se poderia acessar dados que se cruzam e se entrecruzam, capazes de manipular os recursos armazenados, música e letra, para deixar dizer a contação das memórias de tradição. Em pesquisa anterior, procurei explorar o fato de que:

> A história oficial não pode ser a única a ser contada, mas, sobretudo, são as histórias da tradição cultural [...] que precisam ser contadas apreendendo informações do passado no presente e depois sendo atualizadas. De forma que as informações do passado nos possibilitem uma melhor compreensão do presente. (Fernandes, 2019, p.38).

Se a história oficial manipula e deforma os dados armazenados das memórias do povo guineense, há de se fazer uma alteração, rasura, para se contar as histórias dos excluídos. É necessário que seja formada uma nova historiografia de registro das memórias dos esquecidos e que ela seja contada de maneira multimodal, envolvendo musicalidade, letra e som; enfim, formas que possam registrar, efetivamente, as experiências dos sujeitos femininos historicamente silenciados, inclusive os femininos.

Haveria uma tábua de salvação para o sujeito feminino entregue à inércia por forças além de seu controle? O capítulo sete da parte final da Trilogia, *Mistida* (1997), “Djiba Mané”, responde com um sonoro e conclusivo, “sim”. O ponto de virada na condição de subalternidade e falta de esperança de Djiba Mané são suas conversas com a amiga Nhelem. Parece haver uma tomada de consciência por parte da personagem, conforme lemos:

> - Estou a falar de um poder real, Nhelem, não de poderes fictícios. Eu preciso de um poder que me permita justamente fazer de gente como um juiz um menino de recados.
> - Se é isso então só vejo uma hipótese para ti...
> - Qual?
> - Um golpe de Estado.
> - Um golpe? Eu a dar um golpe de Estado?
> - Por que não? (Sila, 1997, p. 420).

O intercâmbio de encorajamento, somatória de forças, que é feito entre essas mulheres tem um tom revolucionário e ao mesmo tempo unificador para mulheres que desejam a emancipação de si e o reconhecimento de sua função social que extrapola o lugar de simples transmissoras de saberes ancestrais.

Djiba Mané atende às expectativas da amiga Nhelem e entra para a política. Ela solicita a ajuda das amigas com quem se prostituia em um bar para, juntas, promoverem justiça em Guiné-Bissau. O narrador informa:

> Já tinha passado um bom tempo quando uma das amigas se lembrou do último episódio que sucedera naquele local, um dia que para Djiba se tornara inesquecível.
> - Então não vais contar como é que foi essa vida, Mary John?
> - Não quero esse nome nunca mais...
> - Oh, desculpa, excelentíssima senhora ministra. Como é que é o nome agora?
> Foi então que ela se pôs séria pela primeira vez. Mandou retirar todos os copos que estavam em cima da mesa e pediu silêncio. Falou num tom seco e claro, para que todas entendessem.
> - Tenho uma mistida urgente a safar e preciso da vossa valiosa contribuição, mas de vocês todas. Prestem bem atenção que não vou ter tempo de repetir o plano...
> Mal acabou de falar, levantou-se e preparou-se para abandonar o local a toda pressa. Porém, antes de fazê-lo, teve tempo de relembrar a todas que aquela mistida tinha que ser safada antes do amanhecer. (Sila, 1997. P. 423).

A rejeição em assumir o nome, Djiba Mané, nome que a personagem usava como prostituta, é a negação de sua identificação enquanto sujeito subalterno e marginalizado, que, desse ponto em diante, ensaia assumir o protagonismo de sua vida com participação das amigas. A experimentação estética que dedica uma parte significativa da Trilogia às mulheres caracteriza-se como tendência filosófica existencialista que reescreve o entranhado machismo patriarcal, historicamente enraizado nas sociedades desde os primórdios da existência humana, dentro de uma narrativa que coloca em relevo os sujeitos femininos. (Sartre, 1997).

A genialidade do narrador, o griot escritor, reside no modo de contar as experiências do povo guineense através da música. A personagem Djiba Mané realiza seus percalços também no capítulo sete da Trilogia *Mistida* (1997) e para a personagem há uma epígrafe. Conforme se lê:

> E hinowodi lambhe...
> Anda, landotako!
> Si bhem bonni, ko hombo bonni?

Amadou Barry
In “Djiba Mané”
(Sila, 1997, p. 409).

Mesmo com a ajuda de cidadãos de Guiné-Bissau não foi possível encontrar a letra completa da música, tampouco a tradução. Penso que a ausência do registro musical vai ao encontro da proposta de tradição oral cujas performances são veiculadas através da textualidade oral. Nesse cenário, procurarei estabelecer uma relação, tanto quanto for possível, entre o excerto musical e a trajetória da personagem Djiba Mané. Começo por trazer informações pertinentes acerca do cantor citado na epígrafe, Amadou Barry.

Amadou Barry, frequentemente conhecido pela alcunha de Amadou Accordéon, é uma figura emblemática da música de Guiné-Conacri, país de colonização francesa, embora sua influência e estilo ecoem por toda a região da África Ocidental. É um artista autodidata que se destacou como instrumentista, cantor e compositor. Importa mencionar que sua música tem raízes fincadas na tradição africana. Entretanto, o cantor integrou elementos do Jazz em sua sonoridade de forma inovadora. O nome do grupo musical formado pelo artista *Kassagui Jazz* foi inspirado na nomenclatura das grandes orquestras nacionais africanas, como o famoso *Bembeya Jazz*. Ademais, o uso do acordeão e a estrutura de suas composições frequentemente adotam a improvisação e a liberdade rítmica características do jazz. Tais procedimentos permitem um diálogo entre os instrumentos modernos e as cadências tradicionais.

A dificuldade em encontrar a letra e a tradução para sua música, em parte, é explicada pelo fato de que o cantor usa em suas composições a língua Fula. A língua Fula, diferente de outras faladas no continente africano, não se concentra em um único país. Ela é falada em mais de vinte países, desde o Senegal e de Guiné-Conacri até o Sudão e Camarões. A música de Amadou Barry e de outros artistas africanos em Guiné-Conacri incorpora ritmos e escalas que são comuns também ao povo Balanta que vive em sua grande maioria em Guiné-Bissau. Dessa forma, há um hibridismo linguístico presente na música do artista. Destaco que Amadou Barry procura utilizar nas letras de suas canções uma linguagem universal tal como a do Jazz, a fim de elevar

ritmos que possuem raízes profundas na terra e nos movimentos de resistência.

Conforme acorre com outros cantores mencionados nas epígrafes musicais da parte final da Trilogia *Mistida* (1997) a sonoridade de Amadou Barry constitui um espaço de intersecção onde a síncope e a improvisação do Jazz as quais encontram as raízes rítmicas em Guiné-Bissau. Novamente, para esse cantor a influência jazzística dialoga com a complexidade das estruturas de base da tradição oral guineense.

A tradução aproximada do excerto acima seria "E se ele/ela tocasse... Vá, pule! Se o bhem, instrumento/ritmo, é bom, quem o toca é bom?". Sigo com uma possível interpretação por pensar que, o eu poético dessa canção transcende a mera celebração rítmica para transformar-se em uma cartografia da emancipação política e corporal. Ao evocar o comando: "E se ele/ela tocasse... Vá, pule!", o eu lírico estabelece uma musicalidade em que os corpos femininos habitam o descompasso entre a subalternidade e a resistência. Djiba Mané é quem orquestra a alegoria dessa canção. Em princípio, ela se encontra confinada a uma existência de exploração através da prostituição para um alto funcionário do Governo. Entretanto, a protagonista utiliza o "pulo" metafórico para romper com a condição de corpo objetificado do desejo burocrático. A indagação retórica feita pelo eu lírico: "Se o ritmo é bom, quem o toca é bom?" instrumentaliza uma virada ontológica. Afinal, se Djiba Mané era o instrumento nas mãos de um governo opressor, sua ascensão a um cargo de poder subverte essa lógica, transformando-a na própria regente da melodia política. Decorre que, ao trocar o estado de marginalidade pela estrutura governamental com o fito de proteger mulheres vulneráveis, Djiba Mané reinterpreta o "toque" da música não mais como ponto submissão ao outro, mas como uma agência soberana que visa desmantelar as engrenagens da opressão estatal que outrora a silenciava. (Barry, 1981).

Sem pretender adentrar pelas correntes existencialistas ou feministas, considero englobar essas percepções da vida humana feminina como necessárias para o desenvolvimento de um pensamento contemporâneo que retira a mulher dos subúrbios da existência, retificando uma proposta que as coloca na centralidade do debate. Na narrativa, são as mulheres que agenciam

a valoração do feminino enquanto mecanismo de ação dentro do eixo central por onde passa a contação de histórias do povo africano. (Beauvoir, 1980).

As pesquisadoras Fabiana de Araújo e Silva e Gizelda Ferreira do Nascimento consideram que:

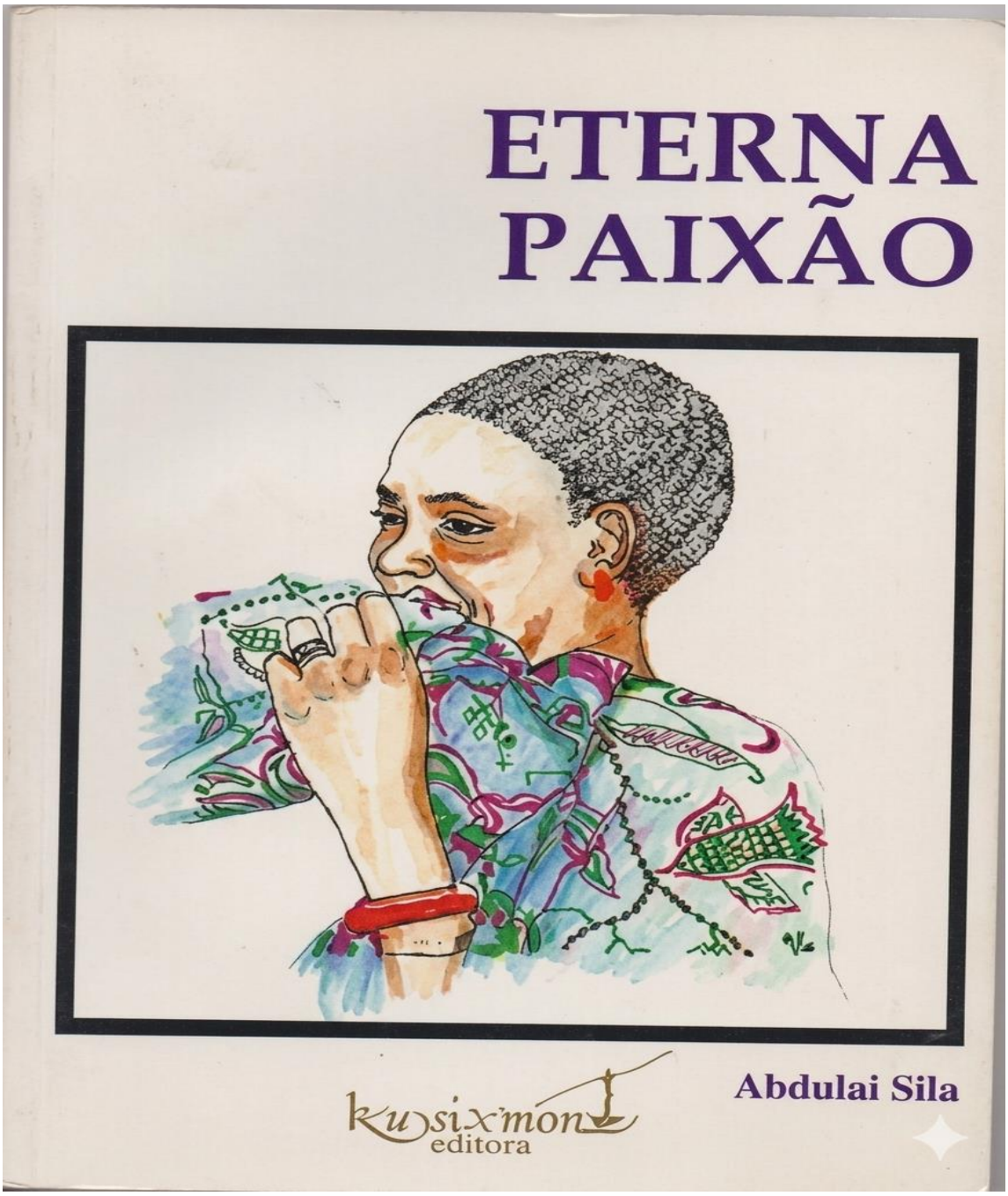
> Durante séculos, as mulheres foram discriminadas pelos costumes, preconceitos e valores ditados pela sociedade. A mulher era vista como um ser inferior - muitas vezes impedida de escrever, pensar e agir com liberdade - o que a tornava dependente do sexo masculino em todos os sentidos. E as que ainda se atreviam a escrever usavam pseudônimos ou tinham seus escritos apropriados por homens próximos, como maridos e irmãos. (Silva e Nascimento, 2011, p. 1).

O que todas as mulheres fazem na Trilogia *Mistida* (1997) é adicionar e multiplicar vozes que formulam, nas palavras da escritora nascida no Estado de Minas Gerais, Brasil, Conceição Evaristo, uma escrevivência que individualiza e coletiviza o corpo dessas mulheres, ao passo que rasga o tecido que encobre a história dos excluídos. (Evaristo, 2008).

O narrador de Abdulai Sila é, antes de tudo, um contador de histórias. Ele está com os pés fincados na tradição oral. Em decorrência desse fenômeno, ele não pode se desprender desse fato. Essa seria uma mistida da qual seria impossível se safar. Quando narra em primeira ou em terceira pessoa, o narrador o faz com um timbre de voz, estilo caso contado, de modo familiar, como que em uma roda de conversa. Dessa conversa participam ativamente as mulheres.

O bordado que estiliza o ato de contar histórias é que ela é contada do ponto de vista das mulheres, griotes, que narram suas experiências de vida. A mais óbvia conclusão a que se chega é que não importa se o narrador contará as suas histórias ou a de outros. Importa que ele sempre procurará maneiras de fazê-lo porque isso está no cerne de sua formação cultural.

4. DO MEIO PARA O FIM



Fonte: disponível em: https://www.amazon.com.br/%C3%9Altima-Trag%C3%A9dia-Abdulai-Sila/dp/8534703981. Acesso em: 19 de abril de 2026.

A imagem que ilustra a capa da obra *Eterna Paixão*, publicada em 1994, antecipa visualmente a densidade da primeira narrativa romanesca de Guiné-Bissau, ao apresentar uma figura feminina cujos traços aparentam timidez e recato. A figura está adornada pela vestimenta tradicional africana. Operam nos detalhes da capa ilustrativa do romance um índice da identidade nacional

em reconstrução, quiçá, a representação da mãe África. Tal representação estabelece um diálogo com a iconografia da obra *A Última Tragédia* (1995) em que se sobressai a figura da protagonista da narrativa, Ndani. A comparação entre as imagens revela que a centralidade das figuras de mulheres na obra de Abdulai Sila não é meramente estética, mas uma estratégia para colocar na berlinda a questão de gênero. Seguindo nessa esteira, a pesquisadora *Oyèrónkẹ́ Oyěwù*mí (2021) propõe que, a visibilidade feminina exige um olhar que ultrapasse as categorias biológicas ocidentais, e que busque compreender o papel da mulher dentro das lógicas de organização social africanas. Ademais, penso que, ilustrar dois romances com metáforas do feminino anuncia um movimento de resistência feminina. Dialoga com a intenção do ilustrador dos romances as reflexões dos pesquisadores Ana Cristina Pereira e Nelson Constantino Lopes os quais discutem as estratégias de luta por igualdade social das mulheres em Guiné-Bissau, bem como as barreiras estruturais e políticas que impedem a plena equidade de gênero para essas mulheres. (Pereira e Lopes, 2012).

Enquanto o envolvimento de Daniel em movimentos políticos pelo progresso da África no período do pós-independência resulta em seu espancamento e encarceramento a mando do amante de Rute, esposa do protagonista, é a figura do personagem Didi, africano apoiador na luta pelos interesses de seu povo, que assume o papel de salvaguarda, resgatando-o da morte.

O Djidiu de caneta continua a contar as experiências dos resistentes e utiliza a tradição oral como alicerce rítmico da prosa para articular as memórias, não apenas de sujeitos masculinos, mas sobretudo dos sujeitos femininos, que insistem em marcar sua presença na luta contra o sistema ainda no período do pós-independência. Segue que, a oralidade atua como um arquivo vivo ao transformar as obras *Eterna Paixão* (1994) e *A Última Tragédia* (1995) em um palimpsesto em que o patriarcado elege a figura masculina como salvadora messiânica dos opressores, ao passo que solapa em uma estrutura abissal, os sujeitos femininos da centralidade das formas de investir nos processos de emancipação do povo africano em Guiné-Bissau.

Os estilos de escrita dos três romances da Trilogia de Abdulai Sila, embora tão próximas sejam as datas da publicação das obras, são um campo fértil em que germina uma produtiva escrita literária cujo projeto reivindica a narração das histórias que a memória do povo guineense guarda. Reitero o reconhecimento de que existe, de fato, uma cultura oral inata à sociedade africana em Guiné-Bissau e que alimenta de forma salutar os textos do autor Abdulai Sila. Problematizo a suposta superioridade da escrita formal academizada em relação à tradição oral.

Em 1994 estava pronto o cenário para a publicação de *Eterna Paixão* (1994). Entretanto, sua publicação pela editora do próprio autor Abdulai Sila, Ku Sui Mon, teve de esperar. Isso porque, embora a independência de Guiné-Bissau houvesse ocorrido em 1973, a circulação de uma obra com tamanho caráter de natureza utópica não seria aceita pelo novo Governo sem que os leitores esbarrassem com a censura. Enquanto isso, do outro lado do Atlântico, em Portugal, levantadas estavam as bandeiras pelas liberdades dos diferentes países africanos de língua portuguesa. Os ventos que anunciavam a aurora da recém-chegada libertação sopravam a favor da escrita da Trilogia *Mistida* (1997), a qual reverbera movimentos anteriores de libertação, tais como o pan-africanismo dos Estados Unidos da América.

O pan-africanismo foi um movimento teórico-político-social, e, sobretudo, ideológico que emergiu na e da diáspora do Atlântico Negro, nas Américas e na Europa, no final do século XIX, como forma de combate contra a expropriação dos africanos e de seus descendentes como sujeitos de quem foram tirados os direitos que lhes cabiam como agentes sociais ativos e protagonistas de sua própria história. Esse cenário (re) cria a enunciação de cenas que performam as reverberações das memórias que se abrem no romance *Eterna Paixão* (1994).

4.1 O Peso da Memória: primeiros registros

Daniel, protagonista do romance *Eterna Paixão* (1994), se inscreve em um concurso e apresenta seu projeto de desenvolvimento para o continente

africano. Seu projeto é considerado meritório e ele é convidado, por um grupo que lidera o movimento pan-africanista, para uma reunião a fim de incentivá-lo a desenvolver sua pesquisa no território africano. O narrador não menciona o nome do país para onde Daniel se muda com o objetivo de colocar em prática sua pesquisa. Essa, talvez, seja uma estratégia do autor para driblar os eventuais empecilhos que poderiam advir da publicação de sua obra em Guiné-Bissau.

As intenções não são claras ao se buscar ocultar o nome do país para onde o personagem emigra. Entretanto, é sabido que o desejo de liberdade permeava diferentes nações africanas. De forma que a obra *Eterna Paixão* (1994) poderia ser fonte de inspiração para outras nações que tivessem em suas mãos esse livro.

Instalado em um país de África, Daniel, aspira e se empenha pelo progresso do espaço onde vive. Ele encontrará, em seu emprego e em sua vida conjugal com a esposa Rute, os entraves que espelham as dificuldades com que a África se confronta frente ao horizonte de expectativas para fazer progresso. Auspiciosos são os planos de Daniel para o crescimento do país. Contudo, os percalços de suas experiências apontarão o rumo a seguir a fim de alcançar seus objetivos. Nas trilhas por onde o protagonista passa ele encontra Mbubi, mulher negra africana, que acredita no progresso da África e que se junta ao personagem em seus esforços para promover o desenvolvimento do continente.

O narrador, ora se aproxima, ora se distancia dos eventos, narrando-os com sua caneta nas mãos. Desse modo, ele assinala a coexistência do sistema de escrita com a tradição oral. O narrador, Djidiu de caneta, conta a tradição guineense recuperando, por meio de sua escrita, as memórias dos esquecidos.

Seguem na mesma esteira os romances *A Última Tragédia* (1995) e *Mistida* (1997), os quais evocam as vozes de personagens contadores das memórias e da tradição guineense. No primeiro exemplo citado a protagonista do romance, Ndani, atravessa espaços inventariados pelo narrador em suas memórias. São memórias de onde emergem as tradições do povo guineense. Ndani sai de Biombo, cidade pequena no interior de seu país, em busca de emprego, acreditando que na capital, Bissau, encontrará uma vida melhor. O

narrador descreve, nas cenas enunciativas, os caminhos e descaminhos das experiências da personagem, a qual é surpreendida pela última tragédia de sua vida: ver a deportação do homem a quem ama, um ex-padre, para São Tomé e Príncipe.

Evoco o título desse tópico de minha discussão para melhor pensar no narrador, o Djidiu de caneta, que se anuncia na descrição do excerto que abre essa pesquisa, como contador de histórias da cultura de tradição oral e registrador delas pela escrita. E, se é assim que se realizam os modos de contar as histórias do povo guineense, o último romance, *Mistida* (1997), arremata e realiza o desejo de progresso do continente africano quando o narrador reúne personagens da Trilogia para lutar contra as amarras da opressão governamental.

Chamam a atenção as pegadas deixadas pelo narrador ao passar pelos espaços africanos registrando as memórias de tradição. Pisar em cima dos vestígios, das marcas deixadas no chão da escrita, é percorrer os caminhos que nos levam ao encontro das tradições orais e das memórias registradas pela escrita de Abdulai Sila.

O historiador Amadou Hampaté Bâ ao pensar as formas de expressão da tradição em África afirma que: “A relação do homem tradicional com o mundo era, portanto, uma relação viva de participação e não uma relação de pura utilização”. (Bâ, 2010, p. 189). A participação ativa do homem no e sobre o mundo africano, como protagonista ativo e não como sujeito paciente, aproxima a tradição de experiências que se transformam e se renovam em vista da atuação dos sujeitos. Dessa forma, decidi nessa pesquisa refletir sobre as questões que rondam as epistemologias e ontologias que tratam do tema da tradição oral em Guiné-Bissau, da qual emanam formas outras de representação das tradições, contíguas e alinhavadas às memórias individuais e coletivas. Poderia também considerar as memórias conforme a necessidade de falar delas sob a perspectiva da tradição.

Falar em tradição é perceber sua existência a partir das mais variadas formas de expressão, por isso, usei, em alguns momentos dessa pesquisa, a expressão “tradições” por acreditar que dela emanam modos de enunciação das mais variadas formas de tradição. E, visto que a tradição oral é parte

integrante e integradora da cultura guineense, penso no narrador e nos personagens como contadores das histórias daqueles e daquelas cujas memórias poderiam ter sido apagadas. O modo peculiar de contar as histórias da tradição oral do povo guineense, bem como o registro delas, é a proposta da escrita de Abdulai Sila e parece se realizar enquanto projeto do narrador, que se intitula como um griot, o Djidiu de caneta.

O romance *Eterna Paixão* (1994) encena os percalços do protagonista Daniel. As experiências do personagem são reflexos das dificuldades e entraves que o continente africano tem enfrentado. Postas essas considerações, desço as âncoras para aportar no primeiro capítulo da obra de Abdulai Sila. O narrador menciona:

> Subitamente, sem ter reduzido a velocidade, encenou uma série de movimentos com ambos os braços, torcendo o volante do carro sem piedade. Deixou a estrada principal e meteu-se na estrada secundária que nascia logo ali, sem se anunciar. Segurou firmemente o volante enquanto os pneus gemiam ruidosamente e amaldiçoou, mais uma vez naquele dia, os que haviam decidido alterar o trajecto daquela estrada, desviando-a do circuito a que estava habituado. (Sila, 1994, p. 181).

"Do meio para o fim" é um jargão popular, manifestação de um ato linguageiro, vulgarizado entre os falantes de algumas regiões no Brasil para dizer que a contação de uma história já estava em andamento e que prossegue para o desfecho. Mais apropriado seria então chamar esse modo de narrar de *mise em abyme*, pois a narrativa faz um recuo ao tempo que antecede à chegada de Daniel a sua casa a fim de fazer preparativos para sua viagem à África. E, é dessa forma que o narrador, contador de histórias, encadeia eventos semelhantes aos blocos de uma construção. Os desdobramentos das ações dos personagens conduzi-los-á a outras histórias entrelaçadas entre si. Uma rede de histórias que atingirá o clímax na última parte da Trilogia, *Mistida* (1997).

A velocidade dos movimentos de Daniel em seu automóvel até parar em seu lar se assemelha ao deslocamento com que a memória atravessa o tempo para relatar eventos passados. Recolho a âncora que poderia segurar as reflexões para, vez por outra, fixá-la novamente aqui e ali a fim de horizontalizar o debate. Sigo com a "dúvida absoluta", título do primeiro capítulo

do romance, de que seja possível abrir todos os caminhos que pretendem contar as memórias de tradição, pois, de fato, lembrar é, ao mesmo tempo, esquecer.

E, ao passo que a narrativa permite pensar na dúvida criada na mente do protagonista quanto a permanecer casado com a esposa Ruth ou separar-se por se tratar de um casamento infeliz, segue a certeza do povo guineense quanto à urgente necessidade de libertar-se do jugo colonizador. O narrador desvia seu olhar para a intimidade de Daniel e sua esposa. Ele entra na vida familiar do casal e revela que se trata de um casamento mal logrado que urgia em terminar em divórcio. O divórcio é a alegoria que remete à independência de Guiné-Bissau, que ocorreu em 1973.

Quero lembrar a irritação de Daniel ao ter de desviar-se da estrada para chegar a sua casa como metáfora dos descaminhos que a memória percorre até poder narrar a tradição em Guiné-Bissau. Alternam-se, justapõem-se e sobrepõem-se memórias da história oficial e da história dos esquecidos. Posso falar também em tradições atravessadas pelas imposições das tradições europeias, vistas como modelos a serem seguidos. Ao chegar a casa o protagonista Daniel encontra Mbubi, empregada doméstica que assume, na Trilogia, a função de mantenedora e reguladora das memórias de tradição. Ao adentrar em seu lar, Daniel inicia um longo diálogo com a empregada à medida que ela realiza as atividades domésticas.

Mbubi presta detida atenção ao patrão, sua gestualidade e suas falas. Ela percebe a infelicidade do homem e conclui que o motivo é a ida do filho único do casal para a Europa a fim de estudar. Ademais, a sábia mulher nota os problemas conjugais do casal, mas, prefere não opinar. Seu silêncio bem que poderia ser o reflexo do longo período de silêncios a que o povo guineense esteve submetido pelo processo colonizatório. A condição de subalternidade a que os sujeitos estão condicionados remete a um longo processo histórico de dominação.

A pergunta que ressoa em nossos ouvidos é: Pode o subalterno falar? (Spivak, 2010). E, ainda que fale, há quem o escute? O narrador toma a palavra. As pausas na voz de Mbubi, assim como seu receio em opinar, são indícios das mordaças colocadas sobre os sujeitos dominados. (Spivak, 2010).

O diálogo que se segue entre Daniel e Mbubi é curto, contudo, revelador em relação à posição de subserviência da personagem:

> - Desculpe interromper, senhor Daniel. Quer que lhe sirva um chá quentinho ou algum pedaço de bolo para comer?
> [...] Eh, senhor Daniel, como assim? Então o senhor vem cansado do serviço e não quer comer nada? Mas o senhor...
> - Espera aí, Mbubi. Para já deixa de me chamar senhor. Quantas vezes tenho que te dizer isso? – Interrompeu-a o patrão, gesticulando com a mão direita onde ainda continuava a segurar uma caneta vermelha.
> - Mas, senhor Daniel...oh, desculpe! É que estou habituada a isso. Foi sempre assim que eu trato os maridos das Senhoras.
> - Mbubi esforçava-se deliberadamente em mostrar a justeza da sua posição, falando num tom seco, olhando o seu interlocutor bem no meio da cara. – Aliás, a senhora me lembrou no outro dia, quando o senhor falou do mesmo assunto, que tinha de dizer sempre senhor para o senhor. E eu também não posso fazer de outra maneira, não tenho o costume, não senhor. E depois... (Sila, 1994, p. 186).

As reticências indicam uma dicção pausada que encenam um sujeito cuja voz está habituada a não ter o direito de sequer dizer o que pensa. E, se o sujeito ousa desafiar a ordem estabelecida e iniciar sua fala, ela é logo interrompida. Seria esse modo de encenar os sujeitos uma proposta do Djidiu de caneta para representar as memórias interditas pela ação do opressor? Estaria o medo institucionalizado pelo sistema colonial a interromper qualquer conversação que resultasse em um deslize da personagem e que deixasse, por fim, escapar algum aspecto da tradição proscrita?

Ao ser interpelada pelo patrão pedindo que não lhe desse um tratamento formal, Mbubi não consegue obedecer a essa ordem. Ordem sobre ordem é o termo que regula as vidas dos povos subalternos. Na hierarquia em que o homem branco ocupa o topo da pirâmide impera a imposição da obediência cega da qual o sujeito africano não consegue encontrar caminhos para libertar-se. Sigo pensando que, ainda que com intenções salutares, o desejo individual de Daniel não é superior às estruturas do sistema coletivo patriarcal opressor que a Metrópole colonial coloca sobre sua Colônia. Tão perigosa quanto a colonização do território guineense foi a colonização da psique dos grupos marginalizados. Escravos dos portugueses, os guineenses não conseguiam se desprender das amarras que os subjugavam.

“Desculpe”, “aliás” e “mas”, são léxicos utilizados na narrativa e nos atos de fala, de modo geral cotidianos, para sinalizar um pedido de desculpa, ou

ainda, quando pensamos nos pragmatismos da língua, percebemos que se trata de conjunções que trazem a noção de negação das falas do interlocutor que procura, em uma conversação, tomar a palavra para convencer o ouvinte a mudar de opinião e de atitude. É dessa forma que a personagem Mbubi se expressa sempre se desculpando por errar e sem ter a chance de convencer quem lhe domina. Sua existência, seus hábitos, seus costumes e, até mesmo, o que poderia ser considerado como acertos, caminham sempre como modos errantes sobre os quais o sujeito africano precisa sempre se desculpar. Seu modo peculiar de ser e estar no mundo incomoda, é vacilante, oscila e não é recebido com credibilidade.

Recalcada na memória inconsciente de Mbubi, em seu eu, como herança do passado histórico, estão entranhados os valores europeus introjetados na sociedade guineense. Ademais, a cultura europeia imposta pelo colonizador é reiterada ininterruptamente, dia após dia, pela patroa de Mbubi. Ruth é o protótipo do sistema colonial agenciador dos apagamentos das histórias do povo africano. Se o Djidiu de caneta escreve com tinta permanente as histórias dos vencidos, de outro lado, o colonizador procura fazer um palimpsesto sobre esta escrita. Penso com o historiador Fernando Catroga o qual considera que:

> A formação do *eu* será, assim, inseparável da maneira como cada um se relaciona com os valores da (s) sociedade (s) e grupo (s) em que se situa e do modo como, à luz do seu passado, organiza o seu percurso como *projeto*. Qual mónade, ele é um microcosmos constituído pela síntese que resulta do trabalho que a mediação subjetiva opera sobre as várias influências exteriores. Na linguagem de Halbwachs, significa isso que a personalidade se forma sempre dentro de “quadros sociais de memória”, pano de fundo que, todavia, consente tanto a apropriação mais personalizada do errado como as suas reinterpretações. E estas, se, regra geral, possibilitam a comunicação e o consenso entre os indivíduos e uma transmissão revivificada do passado, também são alvo de rejeições, fenômeno que se tem acentuado nas mais complexas, individualizadas e pluralizadas sociedades de hoje. (Catroga, 2015, p. 16, grifos do autor).

Sem caminhar com rigor metodológico pelos trilhos da psicanálise, é fácil notar que os sujeitos subalternos têm, em seu inconsciente, recalcado, o sentimento de inferioridade, que não pode ser arrancado com um simples diálogo, ainda que este parta daquele que é detentor do poder de dominação

que consta a favor do dominado. O projeto de nação se imiscui ao projeto de formação do eu individual de cada cidadão da sociedade africana guineense.

Os quadros sociais de memória são monumentos individuais e coletivos erguidos para e pelos sujeitos. Eles estão imbricados de forma indissociável. Afinal, os sujeitos se constituem dentro de suas experiências sociais individuais e coletivas. Memórias individuais e coletivas precisam, então, construir a história dos sujeitos que escrevem, através de suas experiências, a história de sua nação.

Karl Marx é lembrado por considerar o estado de alienação em que muitos sujeitos se encontram. Embora se tratasse de uma crítica à exploração do trabalhador em relação aos meios de produção, suas reflexões nos ajudam a compreender que é na sociedade que são fundadas as bases que sustentam e justificam a dominação. A sociedade guineense, alienada e expropriada de seus direitos, não de sua própria vontade, mas forçosamente seduzida e induzida pela superestrutura de dominação colonial, foi forçada a acreditar que não poderia ousar dizer sua liberdade. (Marx, 2002). Tomo a personagem Mbubi como modelo dessa alienação compulsória.

Os eventos são narrados em terceira pessoa. Esse modo de narrar permite que o narrador vasculhe nas memórias dos personagens a coleção de tradições de que são guardiões, em seus mais variados modos de encenação. O narrador anuncia o encontro entre conterrâneos para uma celebração como parte das encenações da tradição. Lê-se:

> - Boa tarde, senhora Ruth – saudou Mbubi à sua patroa, ao mesmo tempo que se detinha, liberando a passagem.
> [...] - Mas eu tinha dito à senhora Ruth que amanhã, Sábado, eu não poderia vir por causa daquele assunto que lhe falei.
> - Qual o assunto? Eu não me lembro de nada, mulher. Desculpa lá, mas...
> [...] – Foi no outro dia, quando a senhora estava para ir ao serviço; eu falei à senhora sobre aquele assunto do meu filho mais novo. Não se lembra? – Como a patroa parecia não se lembrar de nada, Mbubi continuou: - Eu disse mesmo para a senhora que tinha que ir para a nossa terra, por causa daquela cerimônia que vai ter lá.
> - Vamos lá a ver uma coisa, Mbubi. Tu não me venhas com essa. Amanhã eu vou ter visitas aqui, gente importante, estás a entender? E eu preciso de ti. (Sila, 1994, p. 193).

A tradição age como força centrífuga e centrípeta ao causar um descentramento na harmonia existente no contexto da relação entre os sujeitos encenados na narrativa. Desloca-se o eixo estabilizador central da cena mostrando como a tradição exerce uma força tão poderosa a ponto de o colonizado ter coragem de enfrentar o dominador por causa de seu compromisso de ter que assistir à cerimônia que faz parte de sua cultura. Para Ruth, negra norte-americana, pouco importa o valor da tradição africana. O desejo de manter a empregada em estado de subserviência move Ruth a desconsiderar os princípios da empatia e da alteridade. Princípios com que o colonizador rompera há séculos. O grande tradicionalista e pesquisador Amadou Hampaté Bâ menciona que:

> Uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada *em sua totalidade*, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo *no presente*. Não se trata de recordar, mas de trazer *ao presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. (Bâ, 2010, p. 208, grifos do autor).

Os comentários do historiador apontam para o papel da memória, a qual permite por meio do material acessado no presente recordar eventos passados e ao mesmo tempo, atualizá-los segundo as novas experiências vividas. É como se uma porta giratória arremessasse o sujeito para o seu passado. Essa seria uma porta pivotante, uma vez que, uma das folhas da porta ficaria para dentro e a outra para fora. Neste caso, a memória se deslocaria, simultaneamente, para o passado sem que deixasse de estar fincada no presente.

A pedra angular dessa discussão é considerar a memória em seu caráter coletivo e não apenas individual, bem como as imbricações entre as memórias verdadeiras e falsas. E, digo, memórias verdadeiras quando me refiro àquelas que contam as histórias dos dominados em detrimento das falsas memórias que se interpõem como recurso dos povos dominadores. (Ricoeur, 2007).

O diálogo entre Mbubi e os patrões se assemelha aos modos familiares de conversação. Embora não enquadrado apenas dentro da perspectiva da tradição oral, esse modo de construção da narrativa re (cria) uma percepção de

que se está em uma conversação cujas marcas do discurso oral e informal estão presentes. Ruth pergunta a Mbubi: “Qual assunto? Eu não me lembro de nada, mulher”. Os usos dos recursos estilísticos servem como estratégias narrativas que corroboram com as coloquialidades comuns em uma conversação.

A linguagem informal, ou, o que poderíamos chamar de linguagem coloquial, está presente em quase todos os textos de todos os sistemas literários. Há sempre um diálogo ou conversa entre os personagens caracterizando um modo de contar oralizado. A escrita do autor Abdulai Sila na Trilogia *Mistida* (1997) está embebida desse modo peculiar de contar histórias que simula uma roda de conversa em ambientes de informalidade. Cito, como exemplo, o nome da personagem Mbubi, que remete aos espaços guineenses. Na contramão das formas de evidenciação da cultura de tradição oral veiculadas pela contação de histórias em Guiné-Bissau, estabeleço um contraponto, para colocar na roda de discussão os nomes Ruth e Daniel, de origem hebraica, e que estão vinculados a nomes fora dos espaços africanos, indicando o caminho da hibridização da cultura de tradição guineense contada pela voz do narrador.

Ruth parece esquecer-se completamente de ter deixado Mbubi ir a uma cerimônia que seria realizada pelos conterrâneos da empregada. Esquecer um compromisso de tamanha importância, uma cerimônia de tradição e talvez de iniciação do filho mais novo de Mbubi, é natural para a patroa. Entretanto, sua irritação diante do pedido da empregada impulsiona-nos a pensar na historiografia oficial, que insiste em esquecer os vencidos. E, se Ruth se esquece do acordo, Mbubi mantém sua memória de tradição como condição de sua guineidade. O historiador Jacques Le Goff, em sua obra *História e Memória*, nos lembra que:

> As condições nas quais trabalha o historiador explicam ademais por que se tenha colocado e se ponha sempre o problema da *objetividade* do historiador. A tomada de consciência da construção do fato histórico, da não-inocência do documento, lançou uma luz reveladora sobre os processos de manipulação que se manifestam em todos os níveis da constituição do saber histórico. Mas essa constatação não deve desembocar num ceticismo de fundo a propósito da objetividade histórica e um abandono da noção de *verdade* em história; pelo contrário, os contínuos êxitos no desmascaramento e na denúncia das mistificações e falsificações da

> história permitem um relativo otimismo a esse respeito. (Le Goff, 1990, p. 11, grifos do autor).

Alavanca-se quase sempre uma disputa que beira à negação da historiografia oficial quando tratamos do tema da memória. Concordo que a história está inclinada a narrar as vitórias dos conquistadores. Desconsiderar, porém, as fontes confiáveis, colocar-nos-ia na contramão das pesquisas que muito contribuíram para a narração da história de um povo. Deste modo, estaríamos negando a ciência a qual tanto se deve para o progresso das ciências sociais e humanas. E, porque não dizer para o progresso da humanidade. Desejo cotejar essa reflexão por pensar na necessidade de sopesar os fatos históricos em relação aos, também, e, igualmente válidos, fatos narrados pelos esquecidos, atribuídos, quase sempre, senão todas as vezes, aos narradores de suas experiências individuais. Na esteira desse duplo movimento, é necessário arbitrar em favor da pesquisa cuidadosa que busque selecionar e perscrutar pelo conhecimento, pela validade da historiografia oficial, sem desconsiderar as memórias individuais.

O narrador, em *Eterna Paixão* (1994), faz o movimento do fluxo de consciência quando, em solilóquio, recupera, primeiro, o êxtase experimentado pelo protagonista antes de sua chegada à terra africana. Ao mesmo tempo, o fluxo de consciência permite a ele construir novas memórias já em solo africano. Cena emblemática é a ocasião em que Daniel observa objetos que lhe fazem contrapor presente e passado. Lê-se:

> Enchendo as duas prateleiras superiores da primeira das três estantes, encontrava-se uma coleção de obras de diferentes políticos africanos que marcaram a época da independência. Na segunda estante via-se maioritariamente títulos de autores clássicos europeus e americanos.
> [...] Depois, avançou para a zona da sala onde estavam expostos vários quadros que ele mesmo adquirira nos primeiros tempos que seguiram à sua chegada àquele país. Embora os seus amigos pensassem o contrário, cada vez que os apreciava mais se convencia que valiam, pela sua originalidade e perfeição técnica, muito mais do que havia pago por eles. (Sila, 1994. p. 187).

O anseio de Daniel era ver o progresso da África. Os objetos, livros e quadros, resgatam a noção de passado vinculado ao colonialismo e ao imperialismo. Entretanto, um palimpsesto desenha-se nessa cena ao passo

que o protagonista adquire novos objetos sobre os quais ele imprime um olhar mais altruísta e empático em relação ao continente africano. Parece haver uma raspagem das memórias do colonialismo a fim de grafarem-se memórias outras em lugar dos antigos traumas sofridos pelo corpo coletivo guineense. Revisita-se o passado não com um tom saudosista, mas, sobretudo, com aspiração por mudanças.

No desfecho do capítulo um, Dan, amargurado e melancólico, diante dos problemas que enfrenta no casamento revive as recordações que suas memórias lhe forçam a recuperar. O narrador usa duas vezes a palavra “recordações” e “memórias” ao descrever a introspecção do personagem. (Sila, 1994, p. 200-201). E, se o narrador usa duas vezes cada uma dessas palavras é porque é permitido pensar no desencanto de Dan em relação ao casamento. Também, bem que poderia ser uma alusão às dolorosas recordações do povo guineense as quais são cicatrizes ainda não curadas, cujas recordações estão postas na Trilogia de Abdulai Sila.

Ainda que o gênero romance seja uma criação estética do Ocidente e que o autor se valha da estrutura do gênero percebe-se que as marcas dos modos de contar das tradições africanas estão presentes no texto. Dessa forma, a tradição cultural africana se performam na e pela escrita.

A contação de histórias é uma das manifestações mais plenas da tradição oral. Na escrita de Abdulai Sila, ela se realiza enquanto “dicção oral”, “dicção oralizante”, “vozeamento dos sujeitos e da cultura através do texto”, e, no caso da Trilogia do autor poder-se-ia acrescentar a expressão: “trabalho estético com a palavra através da escrita”. Reconheço que outras sinonímias poderiam ser utilizadas sem prejuízo para o estudo do tema, por ora, uso tais expressões com o fim de dar visibilidade às literaturas africanas de língua portuguesa; e, nessa pesquisa à literatura guineense, tendo, como objeto o estudo da Trilogia de Abdulai Sila.

Entretanto, não se pode desperceber que o registro escrito permite a coexistência de textos orais e escritos. Guiné-Bissau é formada por um mosaico com mais de oitenta ilhas, além da porção continental que abriga a maior parte do país, sendo que as tradições orais desse país são milenares. As muitas ilhas que formam a nação enredam histórias que formam um mosaico

de narrativas orais e dialetos falados no cotidiano do povo. Simultaneamente convivem nesses espaços textos escritos em língua portuguesa que circulam nas instituições de ensino e na documentação de registros legais. O motivo é que a língua oficial é a portuguesa. Entretanto, o crioulo guineense, língua oral, é falado pela maior parte da população sem que o Estado reconheça o status oficial dessa língua.

Ilustro com o excerto seguinte o valor que “a palavra” assume enquanto vozeamento dos elementos da tradição:

> O rapazinho, o Kinswane, esse eu não sei como fazer com ele, juro por Deus. Já lhe disse para tomar banho depressa e vir cumprimentar a visita, mas, não estás a ver? Ele não vem! Deve estar a fazer as suas doidices aí no quintal. No outro dia também foi assim, mandei-o chamar mas ele pôs-se a correr, a correr, e depois meteu o pé numa cova e pronto! *Partiu o pé*! E depois eu é que tive que resolver o problema. Foi consulta aqui, radiografia ali, e só depois é que foi o gesso. O meu dinheiro acabou todinho nessa brincadeira. Sabes como é que é, não é? Nessa terra não se pode estar doente, muito menos ter um azar desses! Pois é, mas graças a Deus, numa coisa ele não me preocupa. Na escola! Oh, Dan, este meu filho é inteligente! Todos os anos é a mesma coisa, é sempre o melhor da sala. Mas estás a ver, o malandro não estuda. Não estuda mesmo! Farto-me de ralhar, mas ele não muda. Oh, Kin, és tu que estás aí dentro? Estas a ouvir-me? Vem cá... estás a ver a falta de educação. Kin...– e Mbubi entrou para dentro à procura do filho. (Sila, 1994, p. 247, grifo próprio).

O efeito de oralidade está posto nesse trecho quando investigamos os diálogos entre os personagens Dan e Mbubi os quais reverberam a organização de um discurso calcado nos espaços guineenses. A Trilogia *Mistida* (1997) espelha os modos de realização de uma narrativa que imprime a dicção oral no texto escrito. Nomes dos personagens, Kinswane (Kin) e Mbubi e expressões típicas de uso dos falantes, como “partiu o pé”, edificam uma forma de narrar própria da cultura de tradição oral. O uso do substantivo “dinheirinho” no diminutivo assume mais do que uma conotação de quantidade matemática. Ele é, sobretudo, uma reverberação de onde ecoam os modos de narrar histórias do povo comum. Das exclamações ecoam as inflexões das vozes narrativas, as quais reiteram a produção oral dos falantes. Ademais, as

reticências marcam, na escrita, uma pausa do narrador, cuja intenção seria criar e recriar um efeito de oralidade.

Ao percorrer as páginas de *Eterna Paixão* (1994), o leitor logo se depara com a presença de elementos da língua em uso pelos falantes em Guiné-Bissau. Segue-se que a narração conforma epistemologias que reificam os saberes orais guineenses. O grande mote é perceber que a escrita de Abdulai Sila está atravessada por léxicos próprios da tradição cultural guineense. Não significa essa afirmação que todos os escritores em Guiné-Bissau e do continente africano estejam obrigados a escrever marcando seus textos com elementos das tradições orais de seus países. Dos aspectos estilísticos presentes na narrativa emanam características endógenas e exógenas à cultura em Guiné-Bissau. Exógenas porque alguns léxicos instrumentalizados no texto da Trilogia de Abdulai Sila também aparecem em outros textos de escritores africanos que escrevem em língua portuguesa.

O objetivo é fortalecer a constatação de que a tradição oral se performa na escrita literária africana em língua portuguesa através da poesia e da prosa de diferentes autores. Espraio minhas considerações para outros espaços de produção literária para não incorrer em uma concepção minimalista que restringiria as manifestações da oralidade a Guiné-Bissau, e, sobretudo, para apontar as reverberações que ecoam do tecido cultural da tradição oral guineense.

A escrita de Abdulai Sila está embebida, gota a gota, em cada um dos orifícios de seu tecido, por vozes, sons e músicas, conforme se percebe nas epígrafes musicais que estão na última parte da Trilogia, que enredam a composição da tradição oral. O tom monocórdico, aparentemente solitário, das canções que aparecem em *Mistida* (1997) ganha corpo, movimento e voz até galgar um vozeamento que assume o próprio sentido da tradição no instante em que se junta à contação das histórias narradas na Trilogia. Novamente, como no caso demonstrado em *Eterna Paixão* (1994), os índices textuais que apontam para a presença da dicção oral no texto escrito estão marcados. No excerto destacado acima, o narrador mostrar estar claramente com os pés fincados na tradição oral por contar as experiências dos filhos do povo.

Ressoam em nossos ouvidos memórias de uma tradição que se mantém viva e pulsante e que se reifica na contação das histórias dos guineenses.

A leitura do trecho acima é um deslinde de uma rede de tradições orais que se entrelaçam como sistema literário e que desembocam nas fabulações que erigi em relação à Trilogia de Abdulai Sila. Continuo a sublinhar palavras que refletem as cosmovisões de sujeitos guineenses para trazer à baila a contação de suas histórias registrada através da escrita de Abdulai Sila. As funcionalidades da palavra no texto africano guineense são indiscutíveis. Elas são mais do que apenas aplicações utilitárias das formas de comunicação oral. Concluo por afirmar que são maneiras de perceber o mundo impressas através do texto escrito. Talvez, reflito, sejam um simulacro, necessário, para se contar as memórias de tradição oral.

Dentro dessa perspectiva, não me escuso em concordar com o pesquisador Jacyntho Lins Brandão. Faço minhas suas ponderadas considerações acerca da oralidade, da escrita e da criação literária:

> Reduzir o conceito de literatura à forma escrita ou a algumas de suas concepções modernas (ou ocidentais) seria perder de vista a universalidade de um fenômeno que, como a linguagem, parece ser próprio do homem e, como tudo que é universalmente humano, apresenta-se marcado de diferenças capazes de garantir a identidade cultural dos grupos que o produzem e consomem. (Brandão, 1997, p. 230).

Este caso, que envolve o primeiro romance de Abdulai Sila *Eterna Paixão* (1994), em particular, chama a atenção por se tratar de uma escrita em que, aparentemente, não estão presentes marcas da tradição oral. Seria este um caso de apostasia na formação de um cânone recém-nascido e em desenvolvimento que reivindica para si os modos de contar orais? Um olhar atento à leitura dessa narrativa revela que as marcas da tradição oral estão presentes nessa narrativa, indubitavelmente, situando-a dentro dos espaços de produção oral. Por meio dessas marcas de tradição oral, o narrador dá voz aos invisíveis. São memórias que trazem à baila as experiências dos que poderiam ter sido esquecidos. São histórias que precisam ser narradas.

Ademais, há de se pensar que a manutenção da tradição oral na contemporaneidade atravessa caminhos mediados não só pela tecnologia da escrita, que no passado estava restrita à materialidade do papel impresso; mas também, através dos ciberespaços que tornam disponíveis a diagramação virtual de textos através das emergentes tecnologias digitais que registram e preservam as histórias do povo guineense, cuja gênese se dá nos espaços da tradição oral. De todos os modos, a escrita destinada aos meios digitais e a escrita no papel impresso contribuem, à sua maneira, para a perpetuação das histórias da tradição oral que narram as experiências dos sujeitos, as quais são transmitidas de geração em geração.

O registro escrito permite criar uma escrita que não abdica da voz. Ele empresta ao referente os signos necessários a fim de que a tradição oral seja transmitida. As memórias em território africano guineense sobrevivem, também, graças à troca de experiências que a escrita proporcionou. De fato, a escrita de Abdulai Sila permite percorrer um território que faz a mediação entre a contação oral das histórias do povo guineense e a escrita.

Realizo o movimento reverso voltando-me para a ambivalente função que a oralidade assume junto à escrita a fim de desencarrilhar os trilhos de uma visão essencialista que se cunhou a partir da noção de que o conjunto universal da produção estética em África é peremptoriamente um bloco de narrativas orais. A pesquisadora Terezinha Taborda Moreira menciona que:

> Nesse sentido, a própria escrita de uma forma de textualidade oral poderia ser vista como um processo de transformação, tanto na forma textual oral quanto na forma escrita, quanto mais o trabalho de escrita implicasse a adoção de uma proposta estética que se dispusesse a registrar os efeitos de sentido da oralidade, num caso semelhante a esse, parece-me, teríamos que admitir que ambos os termos da dicotomia, escrita e oralidade, acabam passando por transformações, mudanças, talvez, mais precisamente, traduções, ou transcriações. (Moreira, 2023, p.9).

A proposta é desmitificar essa constatação sem, contudo, deixar de perceber a inserção dos signos da oralidade no texto. A amostra dos trechos, da escrita de Abdulai Sila, que tenho alocado até aqui, não são um desvio do tema da tradição oral guineense. Trata-se, contudo, da mistura de ingredientes

materiais e simbólicos que corroboram com a (re) figuração de uma tradição oral que pretende trilhar os caminhos da contação de histórias das memórias soterradas.

4.2 A Palavra: escrita e oralidade em pauta

Observo na Trilogia de Abdulai Sila, e em uma detida atenção que tensiona oralidade e escrita, primeiro em *Eterna Paixão* (1994), nesse ponto da pesquisa, a presença de formas de narrar ancoradas na tradição oral guineense. Elas vivem e sobrevivem em um processo ininterrupto e contínuo de produção e chegam até o Ocidente através da página impressa.

O pesquisador Jean Derive afirma que “Podemos então concluir que uma das características da produção literária africana terá sido a de se elaborar em duas estratégias: uma literarização da oralidade e uma oralização da literatura”. (Derive, 2010, p. 25). Não por acaso o narrador da Trilogia de Abdulai Sila se intitula como Djidiu de caneta, um griot que se instrumentaliza da ambivalente tarefa de contar e escrever. Embora formada por um conjunto de ilhas e pela parte continental quase desconhecidas Guiné-Bissau se distingue por suas memórias de tradição oral porque o povo guineense mantém-nas em operação no corpo social coletivo.

O procedimento adotado pelo narrador em *Eterna Paixão* (1994) consiste em elaborar uma escrita que provoque no leitor a sensação de estar ouvindo a contação das histórias orais que reverberam as memórias do povo guineense. Prossegue-se com a ativação e reativação da literarização da oralidade. O narrador conta que:

> Dan despendurou o pequeno quadro, manteve-o uns momentos seguro na mão e depois virou-o. No centro tinha algo escrito que leu a meia-voz como se tivesse mais alguém ali perto que precisasse saber: “for Dan, with love, Ruth”. No canto inferior direito tinha registrada uma data, mas que não interessou a Dan. Depois de repor o quadro no seu lugar, ainda ficou observando a imagem como se dela pretendesse gravar todos os pormenores e nuances na sua *memória*. [...] Nesses momentos improdutivos, em que a paciência se revoltava contra o tempo, escolhia o conforto daquele canapé

> comprido que um velhote amigo lhe oferecera, como forma de exprimir a sua gratidão pelo apoio que ele e seus colaboradores tinham prestado no combate às pragas que naquele ano, que parecia agora tão remoto, ameaçavam destruir toda a colheita da população da tabanca. Simbolizando o renascer da esperança do velhote, expresso no sorriso sincero de um rosto fatigado exibindo uma boca sem dentes, que ficara nitidamente registrado em sua *memória*, aquele canapé dava-lhe sempre o ânimo e a inspiração que faziam renascer a imaginação e a lucidez, matéria-prima de que a sua cabeça sempre precisava para funcionar da maneira como ele gostava, parindo ideias fortes e genuínas.
>
> [...] fixou os olhos no teto, onde parecia ir buscar as *recordações* que a imagem do quadro que acabara de observar haviam suscitado. Era um olhar vago, infinitamente perdido no espaço. Como se precisasse de mais detalhes, voltou a olhar demoradamente para o quadro. Depois fixou o olhar no quadro. Depois fixou o olhar no teto e assim ficou, estático, misteriosamente paralisado.
>
> No entanto, sem que ele se desse conta disso, algo o ia traindo, denunciando as emoções que se produziam no seu íntimo. O rosto ia mudando de feição ao ritmo do reviver das *recordações*. (Sila, 1994, p. 200-201, grifos próprios).

Memória e recordação são palavras que se alternam no solilóquio em que Dan faz uma incursão em seu eu interior para encontrar o motivo do fracasso familiar. A memória, como instância fluida e fugidia, conduz o personagem a uma viagem que transporta o protagonista ao seu encontro com um velho amigo, realizando um movimento em que a memória desliza até aportar no lar de Daniel.

A repetição de semas linguísticos situados no campo do estudo da memória remete às experiências conjugais de Daniel. São estratégias das quais o narrador lança mão para estabelecer um contrato que relaciona indissociavelmente memórias individuais e memórias coletivas. Prefiro as taxonomias e o conceber da memória que seguem as concepções do sociólogo Michael Pollak, para explicar as funcionalidades da memória, a priori, do personagem Daniel cujas memórias individuais se formam nos espaços guineenses, e, depois, para seguir o fio condutor que leva às memórias do corpo coletivo da sociedade de Guiné-Bissau. O sociólogo considera que:

> Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela

> coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. (Pollak, 1992, p. 201, grifos do autor).

O narrador faz uma topografia da memória na qual registra os espaços geográficos, socioculturais e psicológicos guineense. Digo que, as memórias formatam registros da cultura e dos espaços geográficos em Guiné-Bissau. Para ilustrar, o narrador, ao registrar alguns eventos, faz alusão à tabanca. Uma consulta disponível no glossário da última parte da Trilogia, *Mistida* (1997), define a palavra tabanca como “aldeia” ou “povoação”. (Sila, 1994, p. 468). A escolha do léxico aloca algumas cenas enunciativas dentro dos espaços africanos. Por exemplo, a tabanca é onde se realizam as aspirações, os desejos e os delírios dos sujeitos, tal como se pode observar na conversa entre Daniel e Mbubi quando este a procurou em busca de conselho. É lá que ele a encontra, na laboriosa tarefa de cuidar das necessidades físicas e emocionais dos filhos, atuando também como conselheira e orientadora deles. A preocupação da personagem é um espelho que reflete a preocupação com os filhos da terra. Dessa forma, o individual se reverte em coletivo.

A decano Mineke Schipper tem autoridade para tratar do delicado tema da tradição oral e caminha no sentido dessa discussão por se tratar de uma intelectual cujas pesquisas estão situadas no campo dos estudos literários. Ao se debruçar sobre a literatura africana e sobre a relação entre a oralidade e a escrita ela suscita indagações sugestivas e apropriadas:

> Pode-se falar em *literatura* no caso de tradição oral? Pesquisadores africanos, como Pius Zirimu, da Uganda, introduziram o conceito de oratura em oposição a literatura. O primeiro referir-se-ia então a “textos” orais enquanto o último, a escritos. Na maioria das vezes, lidamos com literatura oral apenas em forma transcrita, escrita. Em qualquer caso, parece-me não haver tanto problema em manter o conceito de literatura oral referente a “textos” assim como a textos apresentados oralmente, assim como a textos transcritos *literalmente* a partir da *performance*. Como textos literários podemos distingui-los chamando-os dicts e os segundos scripts. Nas palavras de Monroe Beardsley: “scripts e dicts são textos; além disso, um determinado dict e um determinado script pode ser o mesmo texto”. O fato de materiais orais terem sido mudados ou adaptados de forma a criar um novo texto na tradição escrita apenas pode ser devidamente verificado quando as fitas da performance estão disponíveis. (Schipper, 2006, p. 5, grifos da autora).

Dicts e scripts são palavras que parecem gerar antagonismos de sentido. Traduzidas, elas remetem, no primeiro caso, ao que foi “ditado”, transmitido de geração em geração, como que contadas ao pé do ouvido, e, sigo com minhas fabulações: “oralmente transmitidas” pela contação de histórias da tradição oral que as memórias registraram e que estão postas indelevelmente para a posteridade.

No caso do autor Abdulai Sila que escreve no período do pós-independência, ele opta por seguir modelos já adotados pelos escritores moçambicanos e angolanos, por exemplo. Alguns dos escritores de Moçambique e Angola, mesmo antes da independência e continuaram no pós-independência, a criar produções poéticas que rasuravam os modelos de escrita ocidentais imprimindo na produção desses autores marcas da tradição oral. Menciono alguns deles, dentre o panteão de escritores cujas escritas subvertem os modelos canônicos europeus, como Nóemia de Sousa, José Craveirinha, Mia Couto, Pepetela, José Luandino Vieira e José Eduardo Agualusa. De qualquer forma, Abdulai Sila, semelhante a esses escritores, faz um borrão nos modelos clássicos de escrita do colonizador (re) criando na Trilogia *Mistida (*1997) um efeito de oralidade.

Mais uma vez valoro a escrita como suporte do texto oral. Essa parece ser a missão do Djidiu de caneta. Tarefa nada fácil, porém instigante e sedutora, uma vez que, conforme o filósofo Walter Benjamin: decretado o fim da transmissão via tradição oral na Modernidade tornou-se necessário manter o registro escrito. (Benjamin, 1994). Seguindo na seara dessa discussão, a pesquisadora Terezinha Taborda Moreira, ao considerar o texto literário moçambicano analisa que “som e grafia se irmanam na escrita” dirimindo a distância e a oposição entre o oral e a escrito. Por essas vias é que se constitui o que a pesquisadora afirma, na esteira das reflexões de José Luís Cabaço, como “opção dos escritores pela palavra escrita como lócus de enunciação” (Moreira, 2023, p. 233, 236) e, acrescento: das histórias mnemônicas da tradição oral inscritas na escrita de Abdulai Sila na Trilogia *Mistida* (Sila, 1997).

É nesse compasso da griotização da escrita que se ab-roga os essencialismos que encapsulam todo o continente africano dentro de um quadro geral, configurando-o como sistema universal em que impera a tradição

oral, em vez de se perceber as particularidades que cada espaço da cultura africana possui.

Cito alguns momentos específicos em que o oral e o escrito se fundem no texto literário africano. Começo com a pesquisadora Terezinha Taborda Moreira a qual afirma sobre o conjunto de textos moçambicanos: “cada dizer que integra o discurso comporta os seus próprios indícios formais, desigualmente evidentes, mas quase sempre identificáveis no léxico, nos agrupamentos sintáticos, na estruturação”. (Moreira, 2005, p. 147). Eis outra pesquisadora, Laura Padilha, que considera o texto literário angolano como “captura e subjugação da voz nas malhas da letra”. Para ela o texto escrito é material que realiza a necessidade do dizer da tradição oral. (Padilha, 2007, p. 125). E, para efeito da condensação dessa linha de raciocínio que desemboca na escrita guineense, cito o pesquisador Hildo Honório do Couto, que observa:

> O primeiro livro de poemas de guineense, *Poemas*, de Carlos Semedo, foi publicado em Bolama pela Imprensa Nacional, em 1963. O primeiro romance, Eterna Paixão, de Abdulai Sila, só veio a lume em 1994, em Bissau, pela Ku Si Mon Editora. Apesar de um tanto tardiamente, hoje em dia não se poderia mais fazer a mesma afirmativa. Há uma intensa produção literária por guineenses não só no próprio país mas também na diáspora, como pode ser constatado em Rosa (1993), Augel (1998, 2007), Sparemberger (2003) e Couto (*a sair*) bem como no site www.didinho.org.
>
> Tudo que acaba de ser mencionado refere-se à literatura em português. Acontece que na Guiné-Bissau convivem mais de 16 línguas, todas elas com uma longa tradição de literatura oral, frequentemente chamada de oratura ou oralitura. (Couto, 2008, p. 83).

No caso da escrita de Abdulai Sila, ela pode ser enquadrada como arquivo da tradição oral. A chave mestra do sucesso que torna bem-sucedido o encontro dessa tradição está na continuidade dela em operação entre os falantes e no testemunho dado pelo texto literário escrito, o qual, é claro, não reproduz de modo fiel a palavra oralizada. A bem da verdade, a mímese das vozes, tradição oral, precisa passar por uma tradução em um processo de iconização do signo escrito. É o que se observa em dois momentos na Trilogia. No primeiro momento trago um excerto de *A Última Tragédia* (1995):

> Disse que eram seus Conselheiros, coisa que causou confusão em toda a tabanca. No começo, tanto os parentes como os amigos não quiseram entender. Aconselharam-no a não aceitar ter conselheiros. Alguém até disse-lhe um dia que conhecia muito bem um deles, que era um homem capaz de grandes djanfas. Devia desistir da ideia, não fazia sentido nenhum. Se precisasse de algum conselho, podia aconselhar-se junto dos parentes ou dos amigos mais próximos, essa é que era a tradição. (Sila, 1995, p. 67-68).
>
> Seja como for, para ser honesto, a única coisa de que estou plenamente convicto nesse momento é que quando a Djiba Mané e as suas companheiras resgatarem a esperança, alguém, que certamente não será um mero djidiu de caneta, terá que ouvir a passada da boca de Mama Sabel, aliás, perdão, Mbubi, e escrever uma outra Mistida, que não será como essa que acabou de ler. (Sila, 1997, p. 177).

A “vocalidade” (Zumthor, 1993, p.21) que ressoa dos trechos citados resulta de uma recuperação das vozes dos filhos da terra que insistem em contar suas histórias a partir da evocação de memórias agenciadas pelo narrador. Por vocalidade, o crítico literário Paul Zumthor toma a voz como corolário do processo histórico que embebido do discurso sociocultural impregna todo o corpo textual tornando-o, penso eu, lugar onde se instalam as vozes da memória que se historiciza no texto literário. Importa mencionar que, para essa pesquisa, a Trilogia de Abdulai Sila, entrelaça elementos da voz histórica e memorial do período da colonização e da pós-colonização. Nessa roda de conversa, trago o primeiro excerto, em que a contação dessas histórias memoriais é acompanhada de um modo familiar de dizer os eventos narrando-os e mencionando o que se espera de um Régulo que segue a tradição guineense.

A pauta que coloca em questão a tradição é trazida para o debate. Conforme se percebe, o narrador assume a função de porta-voz do corpo coletivo em Guiné-Bissau. Ele procura corrigir o modo de pensar do novo líder de Quinhamel por dizer que ele está quebrando a tradição por não acreditar que consultar seus parentes e amigos ao tomar decisões seria o caminho mais sábio a seguir, em vez de procurar ajuda de conselheiros. Desse modo, o narrador se torna um relator de histórias que refletem e refratam as nuances de representação da tradição.

No segundo caso, a (re) escrita das histórias do povo é proposta pelo narrador, que traz para a cena o Djidiu sobre o qual paira a dúvida sobre a veracidade de sua escrita. Em ambos os casos, todo o processo de representação das memórias e da tradição contadas a partir das histórias narradas são observadas porque a escrita regula a transição da contação de histórias da tradição oral para o texto escrito. Sigo nas trilhas da pesquisadora Laura Cavalcante Padilha a qual aponta para o valor da textualidade oral no texto escrito. (Padilha, 2007). De modo que, a correspondência fiel do código oral para o escrito é impossível. Decorre que, a arte de contar histórias oralmente é adaptada, tanto quanto possível, através do processo de escrita.

Verifico, em *Eterna Paixão* (1994), outro fenômeno sobre o qual o narrador se debruça ao continuar sua contação de histórias. Aponto-o como expressão da tradição que emana das memórias narrativas, conforme o narrador nos conta:

> Quando abriu a porta e saiu para o jardim, sentiu uma corrente de ar fresco, carregado de muita humidade, recebê-lo. Respirou fundo, como se quisesse conservar algum daquele ar nos pulmões. Olhou para o céu. Viu uma quantidade sem fim de estrelas. Estrelas que cintilavam e pareciam constitui-se em pequenos grupos, muito próximas umas das outras. Ficou algum tempo observando aquele mundo sem fim, aqueles corpos tão distantes, tão próximos uns dos outros...
>
> Uma nova corrente de ar embateu no seu corpo, ao mesmo tempo que uma sensação de profunda solidão o assolava. Olhou para baixo. Não havia nada à sua volta. Até o cãozinho rebelde parecia ignorar a sua presença. Avançou em relação à garagem e confirmou a ausência do carro de Ruth. A sensação de solidão cresceu mais. (Sila, 1994, p. 234-235).

A contação é realizada em terceira pessoa. A narrativa *Mistida* (1997) de Abdulai Sila é realizada em terceira pessoa, em espaços narrativos diferentes, parece fazer um pacto para narrar memórias que buscam uma ilação em que os modos de narrar estão plasmados ao ambiente natural. Desde o início dessa tese almejei projetar uma visão multifacetada das memórias de tradição oral, lendo a Trilogia do autor Abdulai Sila como um prisma cujas facetas revelam nuances distintas à medida que o giramos e observamos cada volta do prisma. Logo, o que se percebe na obra é o emprego de múltiplos recursos que

se articulam com o projeto estético do autor, de evidenciação da tradição oral em Guiné-Bissau.

Enquanto isso, retomo a narrativa *Eterna Paixão* (1994) para pontuar outros aparecimentos difusos de elementos da tradição. O ponto nevrálgico é perceber, na narração das ações do protagonista, Dan, feita pela voz do narrador, elementos endógenos à cultura de tradição oral, embora, naturalmente, esteja-se acompanhando os passos de um personagem cosmopolita, natural da Norte-América, região distante dos espelhamentos da tradição guineense.

O narrador tece suas histórias colocando Daniel na trama que o enreda nos espaços africanos, e o faz em consonância com as formas de representação da cultura de tradição guineense. O descentramento do personagem ao buscar o progresso da África coloca-o em convivência e aceitação voluntária da tradição. O resultado é a formação de uma coleção de memórias de tradição que é colada no álbum de memórias do personagem.

Sentados em uma roda de conversa, ouvir-se-ia um contador de histórias abrindo suas memórias de forma casual e valendo-se de sintagmas como “quando abriu a porta”, “respirou fundo”, “uma nova corrente de ar embateu no seu corpo”. O narrador preferiu optar por usar “embateu no seu corpo”, fazendo a contração da preposição “em” com o artigo definido “o”; em vez do consagrado uso exigido pelo preciosismo linguístico da Norma Padrão no desdobramento “em -mais- o”. As contrações dinamizam o contar, aumentam a velocidade e conferem vivacidade à cena. A lentidão poderia tornar a história enfadonha e sem vida.

O grande desafio é deixar um “quê sem resposta”, um “cheiro no ar” do qual não se consegue identificar ao certo a origem; essa é a função que as reticências exercem. A suspensão no discurso, indiciada pelas reticências, performam uma narrativa que pretende espelhar os modos de contar orais. É como se o narrador interrompesse sua contação para criar um efeito de suspense. Em uma possível interpretação, o narrador como que nos diz: “amanhã lhe conto o que comecei a dizer hoje”.

Por que existe, nessa contação, o uso de diminutivo como atributo de um animal doméstico? Certamente, com o propósito de aproximar o leitor das afetividades que tanto captam a atenção dos ouvintes de histórias. A escolha de um animal por quem a maioria dos sujeitos tem afeição, um cãozinho, fisga o leitor, aproxima corações, torna o ambiente propício para ser ouvido em uma roda de conversa. Ressaltam-se questões mais profundas, como as que resvalam na partilha de sentimentos: atraído pela história, o leitor aguarda os próximos capítulos a serem desdobrados nas cenas.

Esses operadores discursivos dinamizam o discurso e seus usos se coadunam com o que se espera de uma contação oral de histórias. A contação oral se infiltra, como que em um solo encharcado, em todos os espaços narrativos, pois o narrador prossegue discorrendo as experiências dos personagens sem se deter nos usos da linguagem que tornariam a narrativa mais próxima aos academismos que fecundam boa parte dos romances ocidentais.

Para fechar o ciclo dessas fabulações, lembro-me do autor Manuel Rui, o qual legitima o valor da tradição oral em um de seus mais célebres textos, cujo título anuncia o valor da tradição oral: *Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*. Ele celebra a tradição oral como saber de natureza intrínseca à cultura africana rasurada e espoliada pelo sistema colonial. Lê-se:

> Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões. A partir daí comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas destruir o meu texto ouvido e visto. Eu sou eu e a minha identidade nunca a havia pensado integrando a destruição do que não me pertence. (Monteiro, 1985).

As contradições da escrita de combate se evidenciam, já que é necessário utilizar a tecnologia do texto escrito para resistir e denunciar o avanço do poder colonial, cujo propósito é causar o estrangulamento das memórias de tradição. As armas mais poderosas sempre foram a força física violenta e a alienação ideológica. Ambas coexistiam em espaços dominados. Sigo pensando que, a sagacidade dos escritores africanos em manejar as armas do colonizador para rechaçá-lo é posta nas escritas de histórias outras, que denunciam a violência e vindicavam a tradição oral como “estórias” que precisam ser narradas. A semelhança com a função adotada pelo Djidiu de caneta na Trilogia de Abdulai Sila é bem semelhante. Tomo a palavra estória retirada do texto como equivalente à palavra história, cujo peso de veracidade equivale a pensar nas narrações, que não podem ser esquecidas, dos povos dominados. Sigo na trilha de Jean Derive o qual considera:

> O uso da palavra é decerto apenas um dos modos de produção possíveis de seu poder; mas no caso daquele que é socialmente dominado, a palavra, notadamente no âmbito de seu uso folclórico autenticado por uma tradição, é às vezes o único recurso que lhe permite exercer contrapoderes. Essa prática socializada da palavra deve então ser levada em conta, não somente porque ela é um lugar de manifestação de poder, mas também porque ela representa um papel insubstituível de regulador no equilíbrio dos poderes sociais. (Derive, 2010, p. 42-43).

O poder da palavra, falada e (ou) escrita, e porque não dizer de ambas, como arsenal de resistência, assombra as fantasmagorias espectrais que insistem em hierarquizar as formas de saber dos povos tradicionais como insuficientes para se contar histórias que merecem atenção e crédito. Neste caso, permanece a máxima: minha arma é minha voz. E, por voz, temos o texto escrito e o texto oral que modificam, vindicam, reivindicam e dão visibilidade aos espaços sociais de onde emanam as mais variadas formas de expressão da oralidade, realizada através da contação de histórias do griot.

Tracei até aqui o tortuoso e perigoso caminho que percorre a contação das memórias e de variadas formas de expressão da tradição, incluindo aquelas que se conformam aos modos de dizer da tradição oral, para mostrar que a oralidade é o início e o fim, o alfa e o ômega, de todas as manifestações da cultura de tradição oral imanentes à escrita do autor Abdulai Sila.

As afetividades que rondam *Eterna Paixão* (1994) no capítulo “A Virtude” tornam os modos de contar dessa narrativa bem semelhantes aos modos de contar orais. Trata-se de um efeito amplificador das memórias ou recordações. É como se nos sentássemos ao pé da fogueira para ouvir essas histórias. Parece haver um movimento psicofísico que faz com que os personagens estejam, em sua integralidade, imersos nos modos de contar da tradição oral.

Atravessam as experiências desses sujeitos os horrores da guerra, os silenciamentos impostos e a negação de sua identidade. Entretanto, a maneira dócil e cativante com que os personagens Mbubi e Daniel entabulam seus diálogos são um convite para nos sentarmos e ouvirmos com atenção a narração. O narrador entra na intimidade dos personagens. Intromete-se na conversação, trazendo o leitor para bem perto do que se assemelha aos diálogos dos falantes em uma roda de conversa, conforme se percebe no seguinte trecho:

> - Tu não sabes, Mbubi, mas... gostei...eu gostava muito da minha mulher. Eu amava-a tanto! ... Tanto que nem ela imaginava. Significava muito para mim, sabe? Muito mais que uma simples esposa. Pode imaginar o que estou querendo dizer? És capaz de imaginar um amor daquele tamanho, tão grande, tão maravilhoso, morrer de um momento para outro?
>
> - O amor nunca morre, meu filho...
>
> - Mas este morreu de vez! Eu sinto-o – Dan levou ambas as mãos ao peito e depois voltou-se para Mbubi com uma certa surpresa na cara e perguntou: - Mas quem é que disse que o amor não morre?
>
> - O amor nunca morre, meu filho. Ele está sempre vivo no coração da gente. Ele às vezes abranda, às vezes alterna com o sofrimento, às vezes ganha outras formas, mas nunca morre. O amor é uma virtude. Sim, uma virtude sem a qual não há vida. (Sila, 1994, p. 252).

Apelo, mais uma vez, para os recursos estilísticos do texto. O verbo gostar foi primeiro usado no pretérito perfeito, o qual, remete a um passado que não mais tem influência no presente e tão pouco no futuro. Em um segundo momento, porém, parece haver uma correção do verbo gostar quando o narrador usa o pretérito imperfeito do verbo, gostava, talvez para indicar um passado que não passa, pois, de fato, tem influência no presente e no futuro. São memórias não cicatrizadas.

Ainda que o ato de narrar eventos traumáticos seja usado como unguento para massagear e curar as feridas, elas permanecem abertas e (re) abrem, cada vez que se remexe o passado, como doloridas feridas cada vez que se fala, mesmo que com cuidado e tato. A pesquisadora Aleida Assmann destaca o importante papel que a memória assume em trazer para a superfície os espaços que resultaram na formulação das lembranças, conforme se pode observar na seguinte afirmação:

> Mesmo quando os locais não têm em si uma memória imanente, ainda sim fazem parte da construção de espaços culturais da recordação muito significativos. E não apenas porque solidificam e validam a recordação, na medida em que a ancoram no chão, mas também por corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefatos. (Assmann, 2011, p. 318).

Aleida Assmann considera a possibilidade de não haver memórias situadas em locais geográficos e monumentos que sirvam como agentes de recordação, dos quais elas poderiam emergir. Mesmo assim, seriam lugares que contribuiriam para a formação das memórias. Está descartada a hipótese desses lugares não existirem na narrativa em análise, uma vez que espaços como a casa e o local de trabalho de Daniel, a moradia de Mbubi, enfim, todos os espaços por onde o protagonista passa são marcados por recordações. Entendo que o corpo social guineense abriga locais físicos e simbólicos em que vozes das memórias de tradição oral estão latentes. O narrador abre o capítulo três assim:

> Do teto, o seu olhar desceu vagarosamente para o quadro colorido pendurado na parede. As emoções apagaram-se e desapareceram clandestinamente. A feição do rosto alterou-se, retratando os sentimentos e a amarga apatia que a partir daquele momento se apoderaram do seu ser. (Sila, 1994, p. 233).

É como se Dan se movesse como uma peça de um tabuleiro em que as pedras do jogo, ao se fixarem em suas posições, entre uma jogada e outra, sofressem a ação dos jogadores, os quais, antes de fazer seus lances,

projetam sobre ela suas intenções, antropomorfizando as peças do jogo. O resultado é que, por onde quer que passassem, as peças fixar-se-iam como memórias. De forma análoga, os espaços da narrativa estão impregnados, canto a canto, dos estilhaços da memória.

A virtude é o amor que nunca morre, segundo Mbubi. No enquadramento das memórias de Daniel reverberam memórias de sua vida familiar, recordações dos motivos que o levaram à África e lembranças de uma infância destruída pela morte dos pais. A ternura com que o narrador prossegue relatando as experiências de Daniel descaracterizam as epistemes que colocam o texto africano dentro de uma visão monolítica e uniformizadora que conforma as narrativas africanas apenas sob o viés das representações hiperrealistas, com um tom exacerbado de violência, relatos de guerrilha e destruição.

Na primeira parte da Trilogia de Abdulai Sila não se percebe, de forma exponencial no discurso, uma aproximação dos modos autóctones da tradição oral guineense. O narrador parece tatear em solo africano em busca de signos que constituam a tradição fazendo-o com cuidado. A dicção oral tipicamente africana, nessa primeira parte da Trilogia, se assemelha a uma bruxuleante luz que, longe de se apagar, entra em combustão nos próximos dois romances *A Última Tragédia* (1995) e *Mistida* (1997*)*. Algumas vezes o leitor percebe a intenção do narrador em tatear e trazer, pelo texto escrito, os elementos da tradição.

Evoco a pesquisadora Leda Martins que é lembrada por travar a árdua luta contra o apagamento das culturas, tradições e memórias dos povos negros. Ela avança em suas reflexões com a proposição de um operador de leitura para as escritas que se voltam para essas tradições:

> O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora, uma grafia, uma linguagem,

> seja ela desenhada na letra performática da palavra ou volejos do corpo. (Martins, 2003, p. 77).

Concordo com a autora ao trazer a constatação de que a oralitura abarca procedimentos culturais da tradição verbal, mas sem se restringir a eles. A pesquisadora avança com suas reflexões por pensar a performance como reverberações das vozes ancestrais das memórias de tradição inscritas no corpo em movimento. Por essas vias, aproveito o caminho pavimentado pela pesquisadora para considerar como ponto de inflexão o uso de recursos estilísticos, tão caros para a emulação das vozes no texto, assim como a presença de cinestesias que permitem ao texto exalar uma gestualidade oral que não pode ser ignorada. As reflexões da pesquisadora soam-me mais como um impulso inevitável, possível e necessário, de trazer o oral para o escrito rasurando-o. E, uma vez que a instância última assume o patamar de lugar de poder e privilégio, notadamente na civilização ocidental, é que a proposta da dicotomia entre texto oral e texto escrito se esfacela.

As matrizes da tradição oral nos termos das lendas, das recitações, dos provérbios, dos cantos e das repetições sonoras, e por que não dizer, da musicalidade, fortalecem a noção da presença da cultura de tradição oral através da escrita. De qualquer forma, no caso da escrita da Trilogia de Abdulai Sila, a oralidade comporta, em parte, a presença da musicalidade como forma de manifestação da cultura de tradição oral. Entretanto, se nos voltarmos para a narrativa *Eterna Paixão* (1994), percebemos, sem muito esforço, que ela não possui esses elementos. A título de exemplo, reproduzo o seguinte trecho, o qual é o desfecho do capítulo três da narrativa:

> Mergulhando nos seus pensamentos, Dan não ouvia a história de Mbubi. A batalha que travava consigo mesmo era muito forte, tão forte que consumia todas as suas energias. Tratava-se de mais uma luta árdua que vinha pôr à prova todas as suas aptidões; uma luta não pela sobrevivência mas pela recuperação do sentido da existência, da paixão pela vida.
>
> -... e foi a partir desse dia que eu vi que a vida não fazia sentido sem o amor, que eram duas coisas que não podiam existir uma sem a outra. Estás a ouvir-me Dan? Dan...
>
> - Sim, sim, Mbubi, estou-te a ouvir, claro.

> Mbubi não ficou convencida. Por isso, quando acompanhou o seu visitante até ao carro, depois do habitual convite para voltar no dia seguinte, não se esqueceu de lhe repetir:
>
> - O amor é uma virtude. Uma virtude tão nobre que sem ela a vida não faz sentido. (Sila, 1994, p. 257).

É hora então de continuar a privilegiar a tradição oral, a qual já cotejei considerando-a, na escrita de Abdulai Sila, como trabalho estético com a palavra, emulação da dicção oral, ou ainda, oralização da escrita narrativa africana. E, se encontrar outras formas análogas de me referir à tradição cultural oral em Guiné-Bissau, sei que ela estará enquadrada dentro de uma perspectiva mais conhecida para o público. Não só isso, mas também por se reportar aos modos de narrar orais endógenos à cultura e à sociedade guineense. Não estou sozinho porque a pesquisadora Laura Padilha, em sua obra *Entre Voz e Letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX,* afirma que:

> Apesar do estabelecimento, em certos segmentos da crítica, da palavra oratura, esta não me parece recuperar o que desejo atingir; ao contrário de tradição oral, que assegura a ideia de permanência, subjacente a minha leitura. (Padilha, 2007, p. 21).

Intenciono pensar a sociedade guineense em seu estado de hibridismo cultural, visto haver o contato com o colonizador, como ocorre na maioria, senão em todas, as ex-colônias africanas. A língua oficial é a língua portuguesa. Todavia, ela não é mais falada entre os grupos étnicos em Guiné-Bissau. Apenas uma fração de vinte e sete por cento, reconheço que variações diatópicas e diacrônicas percentuais ocorrem dentro dos espaços sociais, da população faz uso do idioma que é obrigatório nos âmbitos acadêmicos. O resultado é que as formas orais vivem e sobrevivem na teia dos espaços africanos guineenses. A título de exemplo estão os povos Balantas, Fulas, Mandingas, Manjacos e Papéis, que são alguns dos que figuram na manutenção das tradições. A trajetória de conservação da tradição oral destes povos não é um caso isolado no continente africano. Há muitos outros povos distribuídos em todo o espaço geográfico africano que preservam a tradição

oral. Contudo, limito-me a citar aqueles que contribuem para reforçar os argumentos dessa pesquisa.

4.3 Oralidade e Escrita: controle e subversão pela narração escrita e oral

O Djidiu de caneta continua a fazer o registro dos eventos que rondam os sujeitos guineenses. Esse narrador enlaça e entrelaça histórias que recuperam as memórias de tradição e (ou) as memórias e a tradição. Neste cenário os personagens não escondem sua eterna paixão pela África. Conforme o próprio autor Abdulai Sila menciona no prefácio da Trilogia *Mistida* (1997) “as personagens e até os nomes delas reaparecem nos três romances e até os assuntos...” (Sila, 1997, p. 16).

Daniel é o emigrante que tem seu cordão umbilical ligado à ancestralidade africana. Sua ligação com a mãe África se reifica em toda a narrativa. Negro e afrodescente ele está em seu local de trabalho no momento em que a cena enunciativa diz mais do que descrever o estado de torpor psicológico em que se encontra o personagem. Lê-se, na abertura do capítulo quatro de *Eterna Paixão* (1994):

> A monotonia e a esterilidade de ideias haviam se anunciado cedo e ameaçavam caracterizar aquele dia, um dia sem nuvens, sem chuva, sem calor. De tempos em tempos ouvia-se o barulho ensurdecedor de carros com defeito nas tubagens de escape, que quebrava o silêncio do gabinete e anulava as tentativas de concentração de seu único ocupante. (Sila, 1994, p. 259).

A calma do ambiente de trabalho de Dan é perturbada pela agitação dos automóveis com defeito que passam pelas ruas. Ainda que o protagonista almejasse a paz interior, encontraria no ambiente exterior a perturbação. A agitação vem de fora. Esse episódio se caracteriza pela invasão do externo no ambiente interno. Entretanto, no ambiente interno que caracteriza o local de trabalho de Dan já começava a haver movimentação em virtude da presença e atuação do personagem nos movimentos de luta pela África. Incomoda ao patrão a atitude ativa e engajada de Dan nos processos políticos. De forma

que, não se poderia manter, no ambiente interno, a calmaria do dia que começa sem nuvens, sem chuvas e sem calor. São ideias contrapostas. Forças que se embatem e que tipificam um cenário de luta pela independência que começa a se formar.

O trecho analisado bem que poderia metaforizar as forças antagônicas que atuavam dentro de Guiné-Bissau conduzindo o país, forçosamente, à luta pela libertação. Nas ruas de Guiné-Bissau os cidadãos poderiam aparentar ter uma forma serena de estar no grupo social, quando, na verdade, a agitação crescia na busca pela liberdade. Penso, nesse ponto da narrativa, na função assumida pelo protagonista, que vem de fora, emigrante, para fomentar, na mãe África, o desejo por mais liberdade.

O som ensurdecedor não encontra barreiras para alcançar Dan. De forma similar, as vozes dos povos africanos que clamam pela libertação chegam à Norte-América e despertam o personagem para o combate. Se os dominados não podem ficar em silêncio, então, o personagem tão pouco consente em manter-se calado. O narrador dá voz ao personagem. Trata-se de uma voz que se repete repetidas vezes na narrativa. O barulho que atravessa as paredes do escritório de Dan impulsiona os eventos subsequentes. O narrador relata:

> *Levantou-se* e *sacudiu* as pernas uma após outra. Em passos lentos, *dirigiu-se* para uma ampla janela que lhe fornecia uma visão esplêndida do que se passava para além da parede e permitia uma recepção nítida dos alegres cânticos dos pássaros que habitavam a árvore que se erguia portentosa do outro lado da rua. (Sila, 1994, p. 259, grifo próprio).

Os dois verbos que abrem esse excerto indicam ação decisiva. O ato de levantar-se seria um simples movimento corporal que marcaria um deslocamento físico para a conseguinte estagnação em um estado que simplesmente colocaria o personagem de pé. Entretanto, a narrativa é sinérgica, pois move o personagem a sacudir as pernas e a dirigir-se, a fim de observar mais de perto, toda a movimentação externa. O canto alegre dos passarinhos chama a atenção de Daniel e o convida a observar de perto o cenário de agitação do povo pelas ruas.

A cena começa a descrever desde a quebra da monotonia pelo som invasivo dos pássaros no interior do escritório onde Daniel trabalha. São esses animais que parecem ser o elemento que dá início à reação em cadeia de recuperação e reavivamento das memórias do personagem, até o levantar-se e o recolocar-se na poltrona do escritório a fim de se recordar “outros tempos”. (Sila, 1997, p. 259).

O narrador parece oferecer piscadelas ao leitor para que ele perceba que a luta pela libertação da Guiné-Bissau convulsiona os espaços marcados pelo iminente fim da opressão colonial. É na parte final da Trilogia *Mistida* (1997) que desemboca a luta pelo fim da opressão. Ndani, Mbubi e Daniel reaparecem com as armas na mão colocando um selo que confirma a eterna paixão pela África.

Continuo a descrever as ações de Daniel que rompem o estado de ouvinte passivo para se tornar um expectador ativo. Daniel torna-se a chave mestra que busca abrir os cadeados que mantém a África aprisionada sob as mãos de ferro do colonizador. De fato, o povo africano já ouvira o despertar alegre de muitas Nações libertas, agora, porém, ele as observa de perto para perceber que também pode romper os cadeados que o aprisionam.

A página duzentos e cinquenta e nove da narrativa parece apresentar uma divisão em cinco blocos de ideias separadas por parágrafos, e em cada um deles, a história do personagem ganha corpo. Primeiro, o narrador discorre acerca da monotonia que abre o dia para Daniel; segue-se com o rompimento dessa calmaria. Decorre, logo em seguida, o episódio em que Daniel rememora o momento em que aprecia as belezas naturais da África, na continuação do relato há a descrição da ação do personagem em voltar-se para seus pensamentos acerca do progresso do continente africano, e, por fim, encontramos o personagem inconformado com o barulho que vem da área externa até o local onde trabalha. Lê-se:

> A monotonia e a esterilidade de ideias haviam-se anunciado cedo e ameaçavam caracterizar aquele dia, um dia, sem nuvens, sem chuva, sem calor [...]
>
> Levantou-se e sacudiu as pernas uma após outra [...]

> [...] Outros tempos também houve em que do mesmo sítio apreciava o fogo de artifício e todo o espetáculo maravilhoso que diariamente o sol oferecia antes de se despedir. Eram tempos em que os alegres passarinhos lhe brindavam com melodias inéditas que só eles sabiam orquestrar.
>
> Depois de alguns momentos de nostalgia, decidiu finalmente fechar a janela e correr os estores, uma prática pouco habitual, numa manhã morna com muito movimento e ânimo no exterior.
>
> Voltou para sua cadeira e sentou-se comodamente. (Sila, 1997, p. 259).

O narrador investido de um espírito investigativo sai em busca do passado para criar um efeito cascata em que os eventos narrados formam um livro de memórias que parecem pretender resgatar a trajetória histórica que culminou com a libertação do povo guineense. Sigo pensando na chave de leitura que recorre ao tema da memória como operador discursivo para pensar a condição dos sujeitos guineenses. Cada experiência desses sujeitos poderia ser encarada, nas palavras do ex-combatente que lutou pelo fim do colonialismo, da seguinte forma: “o que vira naqueles certos momentos ficou definitivamente gravado na sua memória e marcou-o para o resto da vida”. (Sila, 1997, p. 367). O rico arcabouço de experiências dos personagens são monumentos erguidos na narrativa Trilogística que espelham as memórias dos sujeitos guineenses.

Penso na perturbação externa que incomoda Daniel como a obsediante necessidade que agita o povo guineense para se ver livre das amarras do colonialismo. No momento em que o personagem se volta para sua cadeira e se senta comodamente ele não está desistindo de seu propósito em fazer da África uma potência em desenvolvimento, o que o personagem está realizando é um exercício intelectual que o levará a ações cada vez mais efetivas na busca pelo progresso do continente africano.

Aqui está o mote das memórias de tradição oral como forma de contar a história dos esquecidos. Nesse caso, está-se diante de uma narrativa que se constrói por meio da contação de uma história que se passa no cotidiano de um sujeito que almeja o progresso dos esquecidos no continente africano. Esse modo de contar se anuncia na Trilogia de Abdulai Sila, desde o momento em que o narrador de *A Última Tragédia* (Sila, 1995), caracteriza o mundo dos

brancos como sendo “um mundo tão diferente...” (Sila, 1995, p. 21). As reticências são o recurso estilístico utilizado para indicar que haveria mais a ser contado pelo narrador.

Ao discorrer sobre os eventos que cercam os dizeres das histórias narradas, o Djidiu de caneta, não poderia deixar de mencionar a tradição. Por isso, a presença do “Djambakus” é evocada como vaticinador de desgraças para a vida da personagem Ndani em *A Última Tragédia*. (Sila, 1995, p. 27). O sinal permanente da onipresença da tradição acompanha os eventos contados pelo narrador também na parte final da Trilogia *Mistida* (1997), por exemplo, “Timba” (Sila, 1997, p. 377), é um subcapítulo da narrativa em que o próprio nome do episódio se refere “a um pequeno animal que vive debaixo da terra [...] comumente associado às forças do mal no fabulário guineense”. (Augel, 2001, p. 66). O fio que alinhava as memórias e a tradição perpassa a Trilogia de Abdulai Sila costurando a contação de histórias.

Quem, a não ser um narrador que estivesse com os pés fincados na tradição oral, poderia se preocupar em descrever de forma tão familiar a re (criação) de um relato ficcional de um personagem? E o narrador o faz no excerto acima, utilizando mais um recurso da contação oral, caracterizando o espaço físico com o cuidado de elencar os elementos da natureza como as nuvens, a chuva, o calor, os alegres cantos dos pássaros, as árvores, o sol, a manhã morna. Sete elementos que constroem uma percepção sensorial no leitor alocando-o dentro dos espaços africanos. São sons, imagens e sensações que agenciam as idiossincrasias das narrativas africanas. Esse narrador, o Djidiu de caneta, griot contemporâneo dotado da habilidade da escrita, usa tinta e papel para traçar o curso da contação das memórias e da tradição de histórias que se anunciam, já em *Eterna Paixão* (1994) como relato testemunhal dos esforços incansáveis de Daniel em promover o desenvolvimento do continente africano.

As narrativas da Trilogia de Abdulai Sila apresentam a natureza plasmada e inevitavelmente vinculada aos modos de contar a África. Na abertura dos três romances consegue-se perceber esse fenômeno. Começo com a obra *Eterna Paixão* (1994) momento em que o narrador descreve “As árvores crescidas, que desfilavam de ambos os lados da estrada” [...] (Sila,

1994, p. 181), sigo com o narrador para o romance *A Última Tragédia* (1995) quando ele faz uma metáfora em que compara a atitude das “pessoas” com o calor abrasador do “sol” (Sila, 1995, p. 21), há ainda, em *Mistida* (1997) a menção às “folhas secas do cajueiro que se moviam como canoas abandonadas no alto mar”. (Sila, 1997, p. 332). Trouxe os trechos acima como amostras da recorrente ligação entre os modos de contar as histórias e sua estreita relação com o ambiente natural que cerca os eventos narrados. Tal procedimento será analisado com mais cuidado no decorrer dessa pesquisa.

É como se o narrador abrisse a porta e se deparasse com uma sala de materiais, recursos que lhe são úteis, para contar suas histórias. Estes recursos incluem, conforme mencionei no decorrer dessa pesquisa, os elementos que circunscrevem os espaços por onde o contador de histórias passa com cuidado. O crítico literário Paul Zumthor destaca que:

> Tradição, dizia Ortega y Gasset, é uma colaboração que pedimos ao nosso passado para resolver nossos problemas atuais. Ele a entendia a partir dos modelos, normas, padrões veiculados pela memória e costume coletivos. Aplicaríamos também inversamente, esta sentença à compreensão e à interpretação espontâneas de sua vivência quotidiana (e salvo situação absolutamente imprevisível) tornada assim possíveis para os membros do grupo social a cada instante da experiência: por projeção, sobre o acontecimento, de esquemas explicadores. (Zumthor, 1997, p. 13).

Conforme Paul Zumthor considera, a memória é veículo da tradição. Não é difícil encontrar, na narrativa de Abdulai Sila, modos de realização do discurso da tradição ancorados nos elementos da natureza. Afinal, todo o modo de vida do povo africano está integrado à crença de que existimos conectados ao ambiente que nos cerca. O pesquisador Harry Garuba defende a ideia de um realismo animista, no qual “o mundo físico dos fenômenos é espiritualizado” e, como tal, não poderia deixar de considerar a materialidade do ambiente natural vinculada aos modos de contar histórias do povo guineense. (Garuba, 2012, p. 255).

Desde o momento em que Daniel pisou em solo africano, ele procurou tornar-se parte do povo. O narrador coloca-o como mais do que um estrangeiro em solo africano. Ele é adotado como filho da terra. A condição do personagem

Daniel como sujeito diaspórico pode ser enquadrada dentro das reflexões do filósofo Stuart Hall ao mencionar que:

> O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. (Hall, 2003, p.33).

Daniel ao aceitar e promover os interesses dos africanos realiza um movimento de incursão através das cosmovisões e mundividências dos sujeitos africanos. Ele faz uma cisão nos binarismos estruturais que separam aqueles que estão dentro da cultura de tradição e os que, porventura, desejam ser aceitos nos espaços dos filhos da terra. Como sujeito diaspórico ele difere de Amambarka, filho da terra, que nega sua nacionalidade, pensando nos benefícios que o apoio aos grupos políticos dominadores poderiam lhe oferecer. Ele chega ao ponto de dizer que seus conterrâneos “foram culpados de sua situação”, evidentemente de sujeito colocado à margem dos grupos que dominam. (Sila, 1997, p. 383).

As ontologias e epistemologias que rondam a tradição da contação de histórias do povo africano são postas na escrita desse romance como rasura da construção do conhecimento pautado nas narrativas do Ocidente. O sociólogo Boaventura de Sousa Santos, em sua obra *Epistemologias do Sul* (Boaventura, 2009), considera os saberes outros que o sistema do mundo ocidentalizado desconsidera. Ele traceja um caminho que, em minhas fabulações, desembocam na valoração das narrativas guineenses, já que elas rompem os maniqueísmos impostos pela tradição romanesca, cuja seleção de textos elege o Sul como lugar único de onde emanam histórias a serem narradas. O intelectual português afirma que:

> O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste em um sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’. A divisão é tal que ‘o outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido enquanto inexistente. (Boaventura, 2009, p. 23).

“Deste lado da linha” estão os independentes Estados que dominaram a África, digo, neste caso, Portugal. Enquanto que “do outro lado da linha” estão os grupos subalternizados e dominados, a saber, Guiné-Bissau. De fato, a constatação mais óbvia é de que as fantasmagorias expectantes que insistem em assombrar os novos modos de contar as histórias dos esquecidos precisam ser exorcizadas.

Dentro dessa perspectiva, um dos objetos que afugentam essas assombrações é a Trilogia *Mistida* (1997) por servir como instrumento que lança luz sobre as memórias do povo guineense para que elas não sejam apagadas. Pego um gancho na expressão “o outro lado da linha desaparece enquanto realidade” como lembrete dos grupos subalternizados e silenciados, como é o caso do povo guineense. E é nesse ponto da bem-sucedida consideração de Boaventura de Sousa Santos que considero a necessidade de se seguir com o discurso, uma contranarrativa, que reivindica o direito de dizer dos que estão “do outro lado da linha”.

Abro um adendo com o intuito de apontar a multiplicidade de sentidos que as memórias de tradição poderiam assumir. Elas são capazes de fazer um retorno ao passado e nele selecionar recortes com os quais se pode conhecer o que se passou. Em *Eterna Paixão* (1994) o protagonista assume o papel de realizador de um sonho utópico de libertação e progresso da África. Primeiro, é razoável seguir com o protagonista alocando-o em situações que, em uma analogia, se assemelham à movimentação do corpo coletivo guineense na busca pela independência.

Se, por um lado, há a o desejo de liberdade e progresso, de outro lado, há um rígido sistema de vigilância colocado sobre Daniel, conforme o narrador aponta:

> - Eu já disse que confirmei o fato antes de vir, Dan. O Ministro mandou buscar o dossier e encarregou aquele novato, o magrinho que acaba de entrar, não me lembro agora do nome dele, da supervisão desta Estação. E o tipo mal recebeu o carro novo que o Ministro lhe mandou entregar, foi logo hoje para lá. Não disse nada a ninguém – disse Mbalah em tom de lamentação. (Sila, 1994, p. 261).

A opressão assume um aspecto de panóptico vigilante em que Dan é observado de perto, uma vez que continua a avançar com ideais que vão de encontro ao sistema de opressão do governo. O amigo de Dan, o engenheiro Mbalah, lhe informa da vigilância que se impõe sobre ele. A estratégia do narrador é mostrar um modelo de panóptico de dominação que perscruta todos os espaços dos sujeitos engajados na luta contra o sistema. O filósofo Jacques Derrida, em suas considerações acerca dos modelos sociais de vigilância e punição por parte das estruturas de poder, afirma que:

> O panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia em capacidade de penetração no comportamento dos homens; um aumento de saber vem se implantar em todas as frentes de poder, descobrindo objetos que devem ser conhecidos em todas as superfícies onde este se exerça. (Foucault, 2014, p. 221).

A vigilância parte de uma superestrutura de poder que controla os corpos dos cidadãos. Ela, gradativamente, se avoluma e assume aspectos de controle dos sujeitos na vida privativa. E, se, conforme o intelectual, há um laboratório de poder, os agentes portugueses atuam como administradores, manipuladores e técnicos na manutenção desse centro de experiências perversas. No trabalho, Dan é observado por outros funcionários e pelo chefe, e o Ministro lhe adverte:

> - Eu gostaria de lhe dar um conselho, senhor Baldwin. Um simples conselho de amigo – fez uma pausa propositada, procurando ajustar o nó da gravata ao centro do colarinho. Chegaram-me algumas informações que muito pouco abonam a seu favor, senhor Baldwin. Por isso lhe aconselho a preocupar-se mais com seu trabalho profissional. Você é um engenheiro agrônomo, um bom engenheiro.
>
> A intenção de dar maior ênfase ao termo engenheiro era por demais evidente.
>
> A este conselho Dan não agradeceu. Agradeceu, sim, foi à simpática secretária, a quem igualmente exprimiu a sua lástima pelo incômodo e pelo desaforo que certamente ouvira do Ministro e que tanto machucara o seu lindo rosto. (Sila, 1994, p. 264- 265).

A voz do opressor, que antes se reportava aos suspeitos sussurros dos colegas de Dan e à advertência do Ministro, assume agora um tom de

polivozeamento e de ameaça escancarada. O recurso estilístico exclamativo parece ser um altissonante alerta do narrador para o perigo iminente que Dan corre. O narrador declara:

> Todos sabiam que as ações de Dan em prol da libertação de um dos envolvidos na “tentativa de golpe de estado” aquelas atividades todas que anunciara empreender, não iam ficar impunes. Nunca tinham sido!
>
> A única incerteza de toda aquela gente era somente o momento do xeque-mate, a jogada que iria culminar com o destronamento de Dan e a imposição de um novo diretor. (Sila, 1994, p. 265).

Faço uma digressão ao primeiro capítulo da narrativa em *Eterna Paixão* (1994) para recordar o descaso de Ruth, esposa de Dan, em relação ao progresso da África. Irrompe uma discussão entre o casal e Dan se sente ferido em seus sentimentos. Ele diz à esposa: “Este contrato é uma burla, não traz nenhum benefício ao país”. (Sila, 1994, p. 198). Ela se ocupa com as atividades de seu emprego. O desgosto de Dan aumenta ao passo que não encontra, na companheira, ajuda para continuar com seu projeto de valorização do continente africano. Observar é o signo linguístico que melhor define a condição dos grupos opressores.

Valho-me do dicionário etimológico da língua portuguesa que registra o significado semântico da palavra observar como “fitar às ocultas”, “espreitar”. Expressões que considero apropriadas quando se verifica que o personagem é observado a quatro olhos. Para além desse sentido dicionarizado e apreendido acima, há outro que mais se aproxima das reflexões de Michael Foucault. Trata-se de “fazer o acompanhamento da evolução de algo”, pois de fato, o filósofo fala do exercício do poder em vez de apenas situar o sentido da palavra em um estado de estaticidade. O narrador acompanha Dan mostrando como o sistema exerce um efeito de suspeita sob as ações do personagem. (Michaelis, 2023).

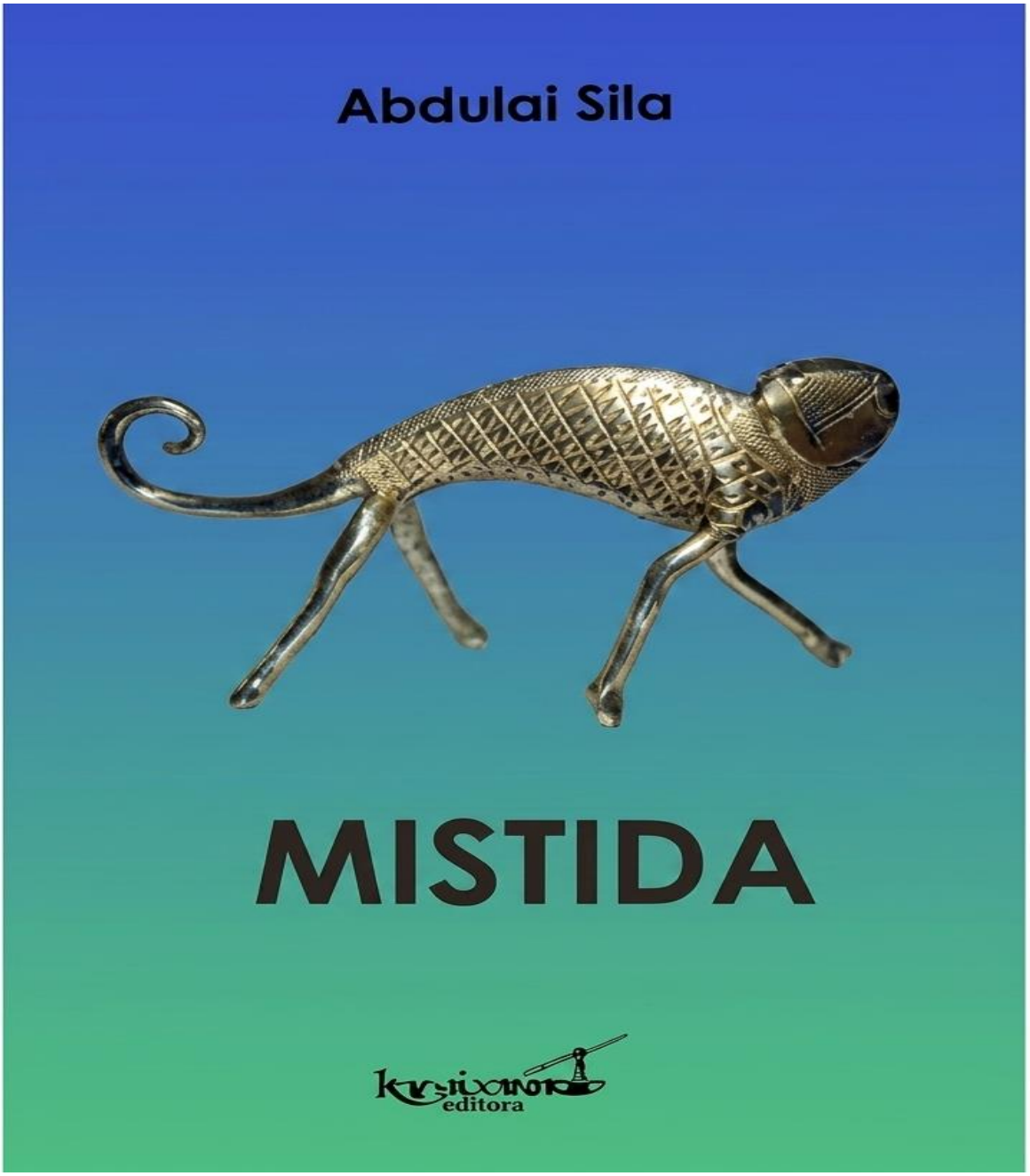
Sistemas de vigilância fortes criam sujeitos fortes e resistentes à opressão. Dessa forma, longe de ser esmagado por forças controladoras, Dan avança com suas aspirações libertárias. A organização de apoio aos ideais de libertação e progresso da África na Norte-América fomenta os grupos que se

organizam dentro dos espaços africanos para atingir o propósito da liberdade. Na parte final da Trilogia *Mistida* (1997), reencontra-se na liderança desse grupo o Embaixador, prisioneiro político que Dan tenta libertar. Ao fazer alusão ao Embaixador na última parte da Trilogia, o narrador toma-o como símbolo da luta contra o sistema. A menção a esse personagem costura o tema da libertação dos povos africanos como condição persistente do direito de liberdade que assiste a todos os povos. (Organização das Nações Unidas, 1948).

Dan é a alcunha afetiva que o protagonista recebe. O nome do personagem é um substantivo próprio que o identifica como sujeito social cuja identificação retira o sujeito do anonimato. Em uma tentativa de mostrar o apagamento dos sujeitos subalternos, o narrador poderia, intencionalmente, ter substituído o nome próprio por um pronome ou poderia ter optado por chamá-lo de personagem, protagonista. Entretanto, em diferentes pontos da narrativa, baralha-se os usos do nome do personagem, Daniel, com a redução do uso, Dan. A redução do nome se conforma, dentro da perspectiva de uma possível interpretação, com a noção de achatamento a que estavam condicionados todos os que lutavam pelo fim do colonialismo e no pós-independência pelo fim da opressão, por parte dos grupos dominadores. De qualquer forma, o uso do substantivo Dan arvora ser o princípio norteador que procura dar visibilidade à luta do povo africano.

Este não será um caso isolado de tentativa de apagamento das histórias dos sujeitos, pois a personagem Ndani teve seu nome de matriz africana mudado para Daniela, nome de origem europeia. (Sila, 1995, p. 30). E, no caso da personagem Mbubi seu nome foi trocado para Mama Sabel. (Sila, 1997, p. 462).

5. O GRIOT ESCRITOR, COM A CANETA NAS MÃOS: ESCREVENDO HISTÓRIAS MEMORIAIS



Fonte: disponível em: https://www.amazon.com.br/%C3%9Altima-Trag%C3%A9dia-Abdulai-Sila/dp/8534703981. Acesso em: 19 de abril de 2026.

A capa ilustrativa da parte final da Trilogia *Mistida* (1997) funciona como palimpsesto visual, em que a figura do camaleão sintetiza a resistência do povo em Guiné-Bissau, contra a política do império português, que através da força metropolitana obliteradora, tentou apagar as histórias e culturas locais. Sigo

pensando na simbologia do camaleão, guardião da sabedoria nas cosmogonias africanas (Chevalier e Gheerbrant, 2020). Ele representa a circularidade do tempo da tradição oral, por isso, continuo com minhas fabulações e com uma possível interpretação, ao pensar que os olhos desse animal que giram em trezentos e sessenta graus vigiam a memória ancestral dos esquecidos enquanto o corpo é forçado a se metamorfosear frente aos ataques do colonizador, ao mesmo tempo em que, desafiando a linearidade progressiva imposta pelo colonizador insiste em manter-se apegado à sua essência.

A figura do camaleão é cunhada em material metálico. Ao destacar um artefato de estética refinada pela metalurgia tradicional, o autor resgata a técnica e artística guineense rasurada pela colonização. O camaleão não apenas muda de cor para se proteger da violência do Estado colonial, mas o faz para garantir que a voz dos antepassados continue ecoando por baixo das camadas de silenciamento e censura. Concluo por refletir que, a capa do romance denuncia a tentativa de obliteração cultural da metrópole ao mesmo tempo que celebra a reinvenção constante de um povo que, mesmo diante da tentativa de apagamento histórico, lança mão do recurso da memória como escudo e a metamorfose como arma de afirmação nacional.

O romance Mistida, do escritor Abdulai Sila, encerra sua Trilogia seminal iniciada pelo romance *Eterna Paixão* (1994), seguida pela obra *A Última Tragédia* (1995). Dessa forma, o romance consolida-se como um espaço de inscrição das memórias dos vencidos diante do trauma da colonização portuguesa e das arbitrariedades do projeto pós-colonial. A parte final da Trilogia está estruturada em dez capítulos compostos por micro-narrativas cujas histórias contadas pelo Djidiu de caneta se desdobram em eventos que narram as memórias do povo africano em Guiné-Bissau. A obra desafia a historiografia oficial ao dar voz à personagens como Mbubi, que em *Eterna Paixão* (1994) figurava ao lado de Daniel, e que, reaparece como uma voz ativa na luta contra o governo opressor do período da independência. Nesse desfile de personagens, une-se a ela a personagem Ndani, protagonista de *A Última Tragédia* (1995), em uma coalizão de resistência. O mosaico de forças combatentes é ampliado pela presença de personagens como o Comandante africano e seu ajudante Madjudho, que simbolizam a transição da luta de

libertação para as opressões internas no período do pós-independência. Assoma-se aos resistentes os prisioneiros do Regime, que encarnam o cerceamento das liberdades.

Em contrapartida, o Djidiu de caneta apresenta a complexidade da apostasia de Amambarka e sua companheira Nham-Nham, africanos que sustentam o regime vigente, além da ambiguidade de Yem-Yem, atormentado pela culpa de ter denunciado um amigo dissidente. Nas trilhas da esperança de ver uma África livre das amarras da dominação opressora o narrador continua a contar as experiências de personagens como Djiba Mané, ex-prostituta, que assume um papel político em defesa de seu povo. O contador de histórias forma um circuito de narrações que sustenta a tradição oral e evoca a autoridade dos anciãos e das anciãs nesse projeto de emanação das memórias contadas pela tradição oral. Ademais, as epígrafes musicais, de sete dos dez capítulos de *Mistida* (1997), cujas letras funcionam como dispositivos de denúncia e anúncio da utopia fraturada, está a serviço de estratégias narrativas que o narrador utiliza para desenhar os caminhos que desenham o cenário distópico por onde passam os sujeitos guineenses.

Amarradas como que por uma costura que alinhava as partes do tecido narrativo da Trilogia de Abdulai Sila, chega-se à apoteose dos eventos narrados na Trilogia *Mistida* (1997). Os eventos narrados em *Eterna Paixão* (1994), *A Última Tragédia* (1995) e na parte final da Trilogia em *Mistida* (1997) são cosidos com manuseio cuidadoso do pesponto, técnica de alfaiataria que busca unir tecidos e conferir acabamento para o vestuário. A linha que atravessa todo o tecido narrativo são as memórias de tradição transmitidas via oralidade e materializadas através da escrita de Abdulai Sila.

A escolha da palavra apoteose tem o propósito de indiciar os personagens e as histórias que se reúnem nos espaços guineenses para encenar as memórias de tradição. É como se o narrador acendesse os holofotes e desse o aceno final para que os atores entrem em cena. No Brasil usar-se-ia a expressão que dá início à ação dos atores “luz, câmera, ação”. Da posição privilegiada de protagonistas de sua própria história o povo guineense encontra na contação de histórias oportunidade para dizer os silêncios que pairam sobre suas memórias. O epicentro de onde reverberam a emanação

das mais conhecidas histórias orais da tradição cultural é Guiné-Bissau de onde são disseminadas as histórias, escritas pelo Djidiu de caneta, através do mundo ocidental.

Seria um dúbio engano estancar essa análise dentro dos espaços ocidentais. Por isso, fixo os espaços guineenses onde os personagens têm a oportunidade de serem vistos para contar as memórias de tradição oral. Desde o início dessa pesquisa fortaleço a noção de que a oralidade em África a qual comporta os saberes das memórias de tradição oral não é uma exclusividade do continente africano.

As memórias de tradição do povo guineense podem ser consideradas como lugares outros que a historiografia oficial manteve soterrada nos escombros da sociedade. A conclusão é que as memórias que vagueiam, mas não sem rumo como se estivessem perdidas, por alhures e algures, situam-se nas topografias geográficas que servem de marcos memoriais que não permitem que o passado seja solapado para o esquecimento. E, é de dentro desses lugares que emergem o que poderia ser considerado como a formação das memórias sociais ou de recordação dos sujeitos individuais e coletivos inscritos no texto literário da Trilogia de Abdulai Sila. Dessa forma, Guiné-Bissau é o local geográfico, ponto satélite fixo, que ancora o marco de partida das memórias das atividades socioculturais de onde emergem as recordações dos sujeitos africanos em Guiné-Bissau.

O ponto alto dessa discussão percorre as cenas enunciativas da última obra da Trilogia de Abdulai Sila em que a dicção oral dos personagens se performa com tamanha leveza através do texto escrito assumindo para si uma amalgama entre voz e letra. De maneira fluida a escrita consegue trazer à baila a oralidade do povo guineense instalando no texto escrito um efeito de oralidade que prende o leitor às histórias narradas. O produto dessa dicção oral é a criação de imagens que re (criam) para o leitor as memórias das mais variadas formas de simbolização das tradições pulverizadas nos espaços geográficos, psicológicos e culturais do povo africano em Guiné-Bissau.

5.1 Memórias que se constituem plasmadas aos desenhos da paisagem natural

Além do que foi considerado, é aqui que a Trilogia de Abdulai Sila assume o mais alto grau de exponenciação das memórias de tradição que se deixam contar através do uso da simbologia dos elementos naturais. A paisagem natural que se desenha na Trilogia é descrita pelo narrador em *Eterna Paixão* (Sila, 1994) de forma contundente. Exemplifico a afirmação com o episódio em que o protagonista, Dan, inicia sua nova vida com a construção de uma escola na cidade interiorana de Woyowayan. O lugar é cercado pelas belezas naturais de um país exuberante:

> Esse barulho que vinha da estrada confundia-se com o assobio agudo e contínuo que o vento provocava nos ramos do mangueiro que alguém deixara crescer no quintal da casa. Era um vento apressado, que vinha do lado do mar e seguia na direção da floresta, arrastando consigo tudo quanto achava desprevenido, abraçando carinhosamente as árvores que encontrava pelo caminho. Eram os ramos dessas árvores seduzidas pela virilidade do vento, que assobiavam insistentemente, na tentativa vã de convencê-lo a ficar.
>
> No entanto, eternamente nómada e solitário, o vento não se deixava aliciar. Como um verdadeiro cavalheiro que se prezava de ser, deixava sempre uma prenda para consolar os que não podiam segui-lo: um perfume muito especial. Um perfume que cheirava a humidade. (Sila, 1994, p. 297).

Os elementos da natureza como o ar, as árvores e a água assumem um caráter de sacralidade na escrita de Abdulai Sila. Parece haver uma reiteração do ambiente natural na escrita literária africana. A fim de mostrar como esses elementos podem ser compreendidos dentro dos espaços africanos em Guiné-Bissau sigo com o mitólogo e filósofo Mircea Eliade.

O ar faz parte dos elementos celestes. Assim, seguindo nas trilhas do pesquisador, compreende-se que: “esse simbolismo celeste infunde e sustenta, por sua vez, numerosos ritos (de ascensão, de escalada, de iniciação, de realeza etc.).” (Eliade, 1992, p. 64). Neste caso, o vento que sopra pelo espaço narrativo pode ser entendido como símbolo da ascensão. Ele prefigura o princípio da liberdade política do povo guineense, o qual arvora estar livre para

alcançar a prosperidade enquanto povo. Dessa forma, os elementos da natureza atuam como agenciadores dos processos de recordação da luta pela independência e do projeto de ascensão da recém-liberta Guiné-Bissau.

Seguindo nessa seara do conhecimento é hora de definir uma possível funcionalidade da árvore na narrativa. Mircea Eliade afirma que “A imagem da árvore não foi escolhida unicamente para simbolizar o Cosmos, mas também para exprimir a Vida, a juventude, a imortalidade, a sapiência”. (Eliade, 1992. p. 74). A vida permeia os espaços psicológicos e geográficos da Trilogia. Dan em *Eterna Paixão* (Sila, 1994) é movido pela pulsão de vida ao promover o progresso da África, Ndani a protagonista de *A Última Tragédia* (Sila, 1995) sai de sua terra natal e tem como propósito a busca por uma vida melhor. Por último, quero destacar o Comandante guiado pelo sol da justiça e pelo anseio por um país livre das amarras do colonialismo português.

Agora, é permitido situar a função da água, que pode ser pensada a partir das alegorias criadas para Guiné-Bissau como “Ilha que subitamente se ‘manifesta’ no meio das vagas. (Eliade, 1992, p. 65). A imagem de uma ilha que emerge das águas é apropriada, pois o narrador menciona a presença do mar. É ele que cerca o arquipélago Guiné-Bissau.

Neste excerto são citados o vento, os ramos, as árvores, o mar, a floresta. São elementos em estado de calmaria como se as memórias de tradição encontrassem pouso seguro para serem contadas a partir desses espaços. A virilidade e a força do vento estabilizam e refrescam o ambiente produzindo fragrante cheiro que enche o cenário. Seguindo em uma possível interpretação seria possível imaginar memórias de guerra substituídas pela deslumbrante implantação das memórias de um país que se ergue dos escombros e que anuncia o raiar da esperança.

Esse não é um caso isolado, pois em *A Última Tragédia* (Sila, 1995) a protagonista, Ndani, está envolta pela paisagem de seu país. A cena enunciativa rememora a tentativa da personagem em encontrar seu amado após ser deportado para São Tomé e Príncipe:

> 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 tem um Kankuran tchaskiado. O ambiente a sua volta tornou-se turvo. Virou a cabeça para um lado e para o outro, mas descobriu que o cenário era sempre o mesmo. A água exibia a 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. O ambiente tornava-se cada vez mais turvo, a água a sua volta dançando a um ritmo frenético. (Sila, 1995, p. 167-168).

Novamente são formadas imagens da água e do vento em constante movimento tal qual a memória que oscila em buscar no passado os fragmentos que compõe as experiências dos sujeitos. Longe de ser uma reivindicação de um regionalismo estético marcado pela presença recorrente dos elementos da natureza, a proposta das literaturas africanas de língua portuguesa, mais especificamente da escrita de Abdulai Sila na Trilogia *Mistida*, tem por objetivo reivindicar para si, através dos elementos da natureza, a composição de uma cosmovisão ancorada na percepção de mundo do sujeito africano. Não são tão somente espaços geográficos inscritos nas narrativas. Eles estão na gênese e nas fibras do tecido narrativo africano.

É nesse dissenso que se constrói a presença dos elementos da natureza na Trilogia de Abdulai Sila. A noite por onde anda o Comandante em estado de vigilância, o sol que brilha anunciando a utopia de um país livre das amarras do colonialismo ou ainda o nevoeiro, encontrado no epílogo do primeiro capítulo da parte final da Trilogia *Mistida* (1997), que mais parece ir ao encontro das aspirações dos dias gloriosos anunciados no pós-independência. A natureza é parte integrante e se imiscui à narração, formando uma amalgama. Ela assume a ambivalente função de, ora protagonista, ora coadjuvante, na contação das histórias do povo guineense.

O ponto nevrálgico desse percurso, situa-se na temática da tradição que está pulverizada por toda a narrativa, levando-nos a percebê-la na gramatura dos modos de narrar Guiné-Bissau. Quando o narrador passeia por espaços geográficos, ele não só os descreve com os olhos de quem os vê, ele os sente, faz parte dele, e conta suas experiências atreladas a eles. Nesse processo de fusão entre sujeito contador de histórias e objeto sobre o qual se conta, não é

mais possível separar a ambos, pois eles fazem parte de um sistema que os mantém unificados.

Na relação entre sujeito contador de experiências e objeto a ser narrado existe uma sacralização dos elementos sobre o qual o sujeito fala. Além de sacros, os objetos assumem e tem vida própria nos amplos espectros de sua existência material, imaterial e simbólica. Penso que, essa relação mais se assemelha ao fenômeno animista proposto pelo pesquisador Henry Garuba em *Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana*:

> O animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras, árvores ou rios pela simples razão de que deuses e espíritos animistas são localizados e incorporados em objetos: os objetos são a manifestação material e física dos deuses e espíritos. Em vez de erigir imagens esculpidas para simbolizar o ser espiritual, o pensamento animista espiritualiza o mundo do objeto, dando assim ao espírito uma habitação local. Dentro do mundo fenomenológico, a natureza e seus objetos são dotados de uma vida espiritual tanto simultânea quanto coextensiva com suas propriedades naturais. (Garuba, 2012, p. 239-240).

A constatação mais óbvia é que há uma singularidade própria do modo de narrar do povo africano na Trilogia de Abdulai Sila. Nessa diferença entre as epistemologias e ontologias geradas desde o estado embrionário do texto africano é que a onipresença dos elementos da natureza aparece como forma de se refletir e refratar a cultura de tradição do povo guineense. O pesquisador Henry Garuba vem mais uma vez em auxílio para nos ajudar a pensar a diferença a partir da seguinte afirmação:

> Cientistas sociais, que comentam sobre o Estado, a cultura e a sociedade na África pós-independência, observaram vários aspectos dessa prática cultural de assimilar os diversos instrumentos e dimensões da modernidade europeia, tais como sua ciência e tecnologia, bem como o modelo europeu de Estado e sua máquina política, na matriz do ritual tradicional e da cultura. Essa prática, que tem sido amplamente referida como “retradicionalização da África”, pode ser observada em diferentes aspectos da vida no continente desde a introdução dos cantores de louvor aos protocolos para a posse dos Presidentes Nelson Mandela e Thabo Mbeki da África do Sul até a indução de “culto ancestral” em algumas igrejas africanas. (Garuba, 2012, p. 237).

É aqui que encontra o sentido mais pleno do papel do Djidiu de caneta, o griot moderno que prossegue contando, cantando e escrevendo histórias que recuperam as memórias da tradição oral. Vale destacar que, no processo de assimilação da cultura ocidental, está a tecnologia da escrita, que polariza o mundo dos intectualizados do mundo dos chamados incivilizados e primitivos. Reconstruo o caminho que concebe esses mundos em binarismos estruturados a fim de aproximar as noções de escrita e oralidade dentro de um arranjo com o qual a sobrevivência da tradição oral veicula-se através do texto escrito. Segue-se exatamente com as constatações dos pesquisadores Rejane Vecchia da Rocha e Silva e Ubiratã Roberto Bueno de Souza os quais consideram que:

> A discussão acerca da oralidade em África deve remontar, por princípio, uma questão de base, que se refere especificamente a como as ciências humanas se posicionam e se posicionaram diante das condições de produção e transmissão do conhecimento no continente africano. Há pelo menos um século que inúmeros esforços vêm sendo empreendidos para alterar definitivamente a lógica eurocêntrica, que relegava a uma parcela substancial do conhecimento africano o estatuto de não existente, baseada numa obscura justificativa de que seu suporte de produção e transmissão não era predominantemente material e visual, se tomarmos comparativamente toda a extensão do continente. (Rocha e Souza, p. 95).

Interessa-me coletar, conforme venho fazendo, fragmentos diversos, que se acumulam inexoravelmente na Trilogia de Abdulai Sila, que indiciem a narrativa dentro de uma perspectiva da tradição oral, sem, contudo, abdicar do valor da escrita na transmissão dos saberes acumulados pelas memórias de tradição cultural. Poder-se-ia situar essas duas indagações no contexto guineense, embora evidentemente o filósofo não esteja se referindo especificamente à Guiné-Bissau ou a outra parte da África. De que há lembrança? Das memórias de tradição veiculadas pela escrita. E, sobretudo, a grande questão que ronda o dizer das memórias da nação guineense é: de quem são as lembranças? Dos filhos da colônia que reivindicam a reconstrução da história dos vencidos. Sendo assim, de mãos dadas como o narrador, valho-me da expressão “safar uma mistida”, encontrada entre os sujeitos de Guiné-

Bissau, um exemplo da dicção oralizante, e que pode assumir diferentes significados, a depender dos contextos do discurso.

É evidente que o Comandante mencionado no capítulo um de *Mistida* (Sila, 1997) tem um projeto de nação a ser executado e precisa agir rápido para safar essa mistida, a saber, dar cabo dele, mesmo diante dos problemas que a nova nação liberta enfrenta. Separados pelas águas do Atlântico, seria fácil que se formasse um estado de afasia das narrativas memoriais de tradição oral. Entretanto, pode-se conhecer as lutas do povo guineense através da escrituração de histórias que garantem o não desaparecimento delas.

Recupero a cena enunciativa que realiza o desfecho do episódio um de *Mistida* (Sila, 1997): Em oposição ao momento glorioso em que a medalha do Combatente de guerra se transforma em “uma enorme bola luminosa” que difundia “uma claridade jamais vista sobre a terra” e anunciava o raiar do poderoso sol da justiça, há o epílogo, que traz uma nebulosa descrição a qual embaça o cenário promissor de dias melhores (Sila, 1997, p. 344). O narrador desenha a imagem distópica da seguinte maneira:

> As manhãs eram sempre sombrias. Sombrias e geladas, como as esperanças que com ela morriam. Mortes anunciadas, mil vezes repetidas, jamais lamentadas. Ao calor do dia a inglória epopeia quotidiana de resgatar a crença, algures nas profundezas da desilusão amordaçada. Crença na esperança ressuscitada ou na habilidade da ambição; crença forçada e penosa nos poderes e nas teias da intriga. Crença na redenção? (Sila, 1997, p. 345).

É com a indagação encontrada no epílogo que o narrador costura as histórias a serem contadas. Ela assume o papel de contador de histórias ao dar voz aos personagens, ao mesmo tempo em que tece uma rede de micro-histórias, onde cada personagem tem mais a dizer sobre as experiências do povo guineense do que ele próprio, embora seja ele o canal para que possamos ouvi-las.

5.2 Resistir é Preciso: memória, história e testemunho

> - O meu caso não tem valor – afirmou sem convicção Woro olhando aflito para os que estavam à sua volta. – O meu caso é muito diferente dos vossos, acreditem-me, por favor...
>
> Ainda antes de ter tido tempo de compreender por que lhes tinham dado um nome tão pequeno, a decisão tinha-lhe sido comunicada. Era definitiva e, como todas, sem recurso. Talvez por isso aquela noite tinha sido clara e o dia anunciava-se escuro, repleto de enigmas. No fundo, teria mesmo que falar. E é justamente nesse ponto que nascia o seu dilema. Falar sem esperança de ser entendido, valeria a pena o sacrifício?
>
> Nos primeiros dias, a cela parecia pequena para tanta gente eram seis ao todo. Cada um deles percorrera um caminho diferente para chegar àquela prisão, mas sobre todos eles pendia a mesma acusação oficial. Tinham idades tão diferentes quanto os estratos sociais de que provinham. Mas naquele lugar húmido e sombrio não havia lugar para diferenciação nenhuma, tão semelhante eram os destinos que lhes estavam reservados. Cientes da sorte comum, procuravam não só a entre ajuda mútua nos momentos de desespero como formas sensatas de gastar o tempo, que às vezes parecia infinitamente longo.
>
> A partir de um certo momento passaram a formar diariamente uma espécie de círculo, que nunca se fechava. Diziam-se todos juízes de um *Tribunal de Redenção*, uma ideia que nascera sem data certa, fruto de dias de frustração e amargura permanentes. Na realidade, a rudeza do dia a dia e as privações daquela prisão tinham feito germinar um robusto sentimento de cumplicidade entre todos os elementos do *Tribunal*. (Sila, 1997, p. 347).

A narrativa do capítulo dois de *Mistida* (1997) se abre com o testemunho do narrador e preso político, Woro, negando qualquer envolvimento com os movimentos de resistência contra o Governo. O pós-independência em Guiné-Bissau, período encenado na parte final da Trilogia *Mistida* (1997), foi assinalado por disputas pelo poder dentro da própria nação. A esperança de que o fim do colonialismo resultaria em um país de oportunidades iguais para todos os cidadãos se dissipou quando os líderes políticos que assumiram a governança no país criaram um governo despótico e autoritário silenciando as minorias sociais.

Após o fim do período colonial, Guiné-Bissau foi marcada por um período de opressão e instabilidade política e social. A consolidação do Estado guineense no período do pós-independência, sob a égide de Luís Cabral, irmão do revolucionário Amílcar Cabral, instaurou um projeto de nação de vertente

socialista ao liderar o PAIGC, Partido Africano para Independência da Guiné e Cabo Verde, como partido único. Contudo, entre 1973 e 1980 as arbitrariedades desse governo foram marcadas pela repressão a dissidentes e por execuções de antigos militares do exército colonial. Houve ainda, uma crescente clivagem étnica e social entre a elite intelectual e a base popular. Esse cenário pavimentou o caminho para o golpe de Estado de 1980, liderado por João Bernardo Nino Vieira que ao interromper a união com Cabo Verde, redirecionou o país para uma autocracia militarizada. Tal governo impactou com maiores restrições os cidadãos guineenses gerando uma onda de revoltas e movimentos de resistência. (Abadia, 2018). As mãos de ferro que conduziram o país durante os anos de chumbo marcados pela ditadura resultaram em violações dos direitos humanos, prisões e espancamentos, eventos encenados da parte final da Trilogia *Mistida* (1997).

O hiato que decorre dos testemunhos dos dissidentes só poderia ser preenchido pelo texto ficcional, conforme afirma o crítico literário Márcio Seligmann Silva:

> Não podemos pensar em literatura de testemunho sem ter em mente essa concepção antiessencialista do texto. Nesse gênero, a obra é vista tradicionalmente como a representação de uma "cena". Mas qual a modalidade dessa representação? Certamente não podemos mais aceitar o seu modelo positivista. O testemunho escrito ou falado, sobretudo quando se trata do testemunho de uma cena violenta, de um acidente ou de uma guerra, nunca deve ser compreendido com uma descrição "realista" do ocorrido. (Seligmann-Silva, 1988, p. 10).

A prática de contar através do texto oral, corroída pela chegada da tecnologia da escrita, mantém-se operante pelo próprio uso da arma usada pelo colonizador, neste caso, apontada contra si mesmo; pois na obsessiva tentativa da imposição da escrita, reproduziu-se e sedimentou-se o testemunho do outrora unívoco texto vocal na escrituração das vozes. De todos os modos o testemunho, conforme diz Márcio Seligmann Silva, impera sob a ordem dos recursos orais e escritos.

Coloco em diálogo a pesquisadora Aleida Assmann a qual afirma: "A comunicação entre épocas e gerações interrompe-se quando um dado

repositório de conhecimento partilhado se perde". (Assmann, 1999, p. 17). A autora vem em auxílio para aclarar a extrema importância da memória no ato de dar testemunho. No círculo de depoimentos dos seis personagens Woro, Kilin, Kononton, Kemesai, Tan-Nin-Saba e Worowula estão sempre acesas as lembranças memorialísticas que atravessam o corpo cultural coletivo.

Felizmente o texto escrito não decreta a morte dos narradores. Por isso, o narrador desses eventos é descrito como Djidiu de caneta. A escrita reaviva as vozes individuais dos personagens, neste caso memória individual, e consequentemente a coletiva, ratificando a permanência da rede de transmissão das memórias. De forma que, o narrador ressuscita-os do estágio terminal de decadência na prisão, dando a eles oportunidade de dar testemunho.

A Guerra de Independência da Guiné-Bissau foi um conflito armado e sobretudo ideológico entre o Partido Africano para a Independência de Guiné-Bissau e de Cabo Verde (PAIGC), liderado por Amílcar Cabral, e as Forças Armadas de Portugal. Com ataques considerados subversivos desde 1961, a guerra teve início efetivo em 23 de Janeiro de 1963, com um ataque do PAIGC ao quartel de Tite no sul de Guiné-Bissau, e terminou em 10 de Setembro de 1974 com o reconhecimento da independência do país. (Mendy, 2012).

Quando a Guerra Colonial Portuguesa começou no país havia já quase dois anos que as forças portuguesas combatiam, com relativo sucesso, em Angola, outro país dominado pelo colonialismo português. Este fato permitiu às autoridades portuguesas se precaverem para uma possível eclosão de ações de guerrilhas que já vinham acontecendo também em Moçambique e na própria Guiné-Bissau. Todavia, apesar do sucesso político e militar, o PAIGC contava com problemas internos. O espírito sectarista invadia Guiné-Bissau, gerando o binacionalismo com Cabo Verde e as rivalidades entre as diversas correntes das Forças Armadas Revolucionárias do Povo.

Todo esse cenário pavimentou o caminho para que cidadãos do povo que discordavam do Regime Político fossem atacados pelo Regime político do pós-independência. Em tese, tratava-se da imposição dos silêncios continuados pela máquina colonial. Quem narraria estes eventos de forma

imparcial e sem estereótipos? O filósofo Walter Benjamin, ao considerar o ato de narrar pode vir em auxilia ao dizer que:

> A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de adesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (Benjamin, 1994, P. 205).

Aqui, reside o ponto nevrálgico dessa argumentação uma vez que se verifica a triangulação entre memória, história e testemunho, visto que a historiografia oficial toma o lugar do testemunho das memórias individuais e coletivas do povo africano guineense. Partindo desse princípio, podemos aproximar as histórias dos prisioneiros, enfileiradas uma a uma, como forma artesanal de comunicação.

Apesar da solidariedade dos companheiros de cela, cada indivíduo fala de si, para si, e para outros. O testemunho do horror é retirado das experiências de vida dos sujeitos. Contudo, justamente por se tratar de ficção, “o puro em si”, retrato fiel das realidades encenadas, conforme já mencionado por Márcio Seligmann Silva como “descrição realista” aparece sob a forma de memórias distorcidas ou atravessadas pela imaginação.

No excerto acima há seis prisioneiros forçados a adotar pseudônimos a fim de não comprometer o grupo militante resistente. Os nomes são referências a números cardinais fora de uma sequência da lógica matemática como Kilin, cujo nome se refere ao algarismo 1, Kononton uma referência ao numeral 9, Kemesai que remete ao número 800, Tan-Nin-Saba que seria o número 13 e Worowula que seria o cardinal 7. Todos os presos mencionados assumem a dupla identidade as quais são pseudonímias ou numéricas. Tal impessoalidade era uma estratégia para enganar as frentes de dominação autoritária. Essa estratégia serve como filigrama sofisticado que denota uma estratégia organizada de resistência.

Todo cuidado era pouco diante da empresa colonial e pós-colonial que sufocava os murmúrios, manifestos pelo texto literário, dos que ousavam desafiar o sistema. O mesmo se pode dizer de narrativas de testemunho como as da Trilogia *Mistida* (1997), que foi pioneira em Guiné-Bissau, em denunciar as atrocidades cometidas pelo colonizador e pelas frentes de dominação no período do pós-independência, obrigando os narradores a fazê-lo sob a bruxuleante luz da clandestinidade. Um espelho dessa conversa está no cuidado com que os prisioneiros narram suas experiências na prisão.

O texto literário assume um compromisso ético e social de usar os mecanismos da escrita como forma de denúncia e enfrentamento dos autoritarismos e totalitarismos. Seguindo por esse caminho, verifica-se que a tradição oral, é para o guineense instrumento de combate. É no instante em que o texto oral se metamorfoseia em texto escrito que ele se torna potência nas mãos dos resistentes. E, é aqui que a figura do griot escriba assume gesto e voz, pois ele registra o testemunho dos perseguidos pelo Regime Autoritário em Guiné-Bissau. O texto literário guineense oralizante e oralizado é a mímese estética do retrato social que encena as realidades. (Cândido, 1995).

O primeiro guerrilheiro é Woro. O narrador diz que o número que o identifica é o 6. Contudo, seu nome é escrito em uma língua africana de Guiné-Bissau, a língua mandinga, mantendo assim a oclusão da real identidade do guerrilheiro para os agentes a serviço da vigilância sobre os prisioneiros. Ao nomear os prisioneiros a partir das línguas locais o narrador assume a função de contador de histórias do povo guineense. O costume de contar histórias aloca a narrativa dentro de um enquadramento da cultura de tradição oral.

Decorre que resistir através da palavra é a tônica que viabiliza os movimentos de resistência. A crítica literária Rita Chaves assim considera a problemática que gira em torno do uso da língua portuguesa no ato de contar:

> Foram muitas as rupturas agenciadas pelo colonizador. Entre as mais drásticas, está o afastamento entre o colonizado e sua língua de origem. E nesse campo, a situação atinge um patamar dramático. Porque aqui se impõe um corte de caráter irreversível. Impedido de falar a sua língua, o dominado também não tem total acesso à língua do colonizador. Seu universo fica assim comprometido pelo risco da incomunicabilidade, que levaria à morte de toda e qualquer forma

> cultural. Para fugir à situação de emparedamento, a saída deve se guiar pelo pragmatismo, ou seja, para expressar a luta contra o mal que se abateu sobre o seu mundo, é necessário valer-se de um dos instrumentos de dominação: a língua do outro. (Chaves, 2000, p.152-153).

Seria previsível e prudente, por parte da empresa colonial, impedir qualquer tentativa de denúncia por parte dos colonos, e para alcançar êxito, o caminho mais seguro foi impedir os nativos de se comunicarem nas línguas locais, relegando seus sistemas linguísticos ao estatuto de abjeção.

Uma vez que o dominado não apreende plenamente os sentidos dos signos linguísticos do grupo oponente, ele estaria fadado ao insucesso em sua luta. Em uma escalada em paridade com o colonizador, em que o colonizado estava em clara desvantagem, o que lhe restava era sua insistência, que trabalha dentro de um quadro antinômico ao seguir com os fragmentos, sussurros, dos dizeres tanto quanto fosse possível.

E se a palavra é instrumento de resistência, o narrador eleva a potência dessa arma ao nível mais alto. O esforço do narrador griot, que didatiza a dinâmica do uso do poder instrumental da palavra em estado de teatralidade no texto, esbarra na operação de forças contrárias firmadas pelo Estado Português. É nesse contraponto que estabeleço um diálogo entre a pesquisadora Rita Chaves e a pesquisadora Laura Cavalcanti Padilha, que considera o recurso linguístico como alavanca de dominação ao declarar:

> Tanto quanto o lusismo, já o disse, a lusofonia constitui, de princípio, um fato linguístico. Também como aquele, ela passa, em uma instância mais abrangente, a significar um gesto político de afirmação da força simbólico - cultural lusitana, assim como se dá com relação à francofonia, à anglofonia, etc., construções cujo ponto de partida é dado pela hegemonia das nações colonizadoras e pela língua igualmente hegemônica expandida pela ação colonizatória. (Padilha, 2005, p. 14).

Woro, com muita sagacidade, começa a puxar o fio solto da história de sua vida fazendo-o na língua do colonizador, porém com uma mescla entre a língua do colonizador e a língua do colonizado. Com perícia, ele não admite fazer parte de uma sociedade que atua de forma clandestina dentro de sua

nação. Em um quadro de vigilância e opressão é preciso ter cautela e desconfiar de todos. Até o final da narrativa Woro continuará a negar sua participação no movimento de resistência, agindo com sagacidade ao articular o discurso oralizado para o narratário.

Circunda a narrativa o caráter híbrido que oportuniza perceber traços da oralidade registradas pela escrita. O narrador está incumbido da tarefa de sentar-se para contar como foi o depoimento de Woro para os agentes policiais que o investigam. Lê-se:

> Continuou sempre parado no mesmo sítio a ver o Alma-beafada a subir e a escutar aquela voz, que ia aumentando de tamanho até encher as suas orelhas. O que é que a voz dizia? Não gostava de repetir isso porque sabia que muita gente não iria acreditar nas suas palavras. Mas também é preciso reconhecer que de fato aquilo tudo era muito estranho. Ele estava a perguntar a si mesmo para onde é que o pássaro ia daquela maneira. E foi aí que ouviu a tal voz responder-lhe. Disse que o Alma-beafada ia assistir o casamento do sol com a lua. (Seligmann-Silva, 1997, p. 354-355).

A invenção de um caso imaginário está ancorada no modo de contar da tradição oral e vai ao encontro da proposta do pesquisador Márcio Seligmann Silva que considera essa proposta como uma visão antiessencialista de contar eventos catastróficos. O imaginado contado ganha a dimensão do real em disfarce com o qual o sujeito consegue fugir do delírio psicótico que acompanha os sobreviventes de eventos traumáticos. Ao fazer uma especulação pelas trilhas da psicanálise Márcio Seligmann Silva relata que:

> Essas neuroses traumáticas são caracterizadas, escreveu Freud então, pela “fixação no momento do acidente traumático que está na sua base. Esses doentes repetem nos seus sonhos regularmente a situação traumática. Quando ocorrem ataques do tipo histérico, que permitem uma análise, percebe-se que o ataque corresponde a uma total transposição naquela situação. É como se esses pacientes não tivessem se desvencilhado da situação traumática, como se ela estivesse diante deles como uma tarefa [Aufgabe] não dominada e nós aceitamos com toda seriedade esse ponto de vista [...]”. (Seligmann-Silva, 2016, p.138).

Revistar o passado traumático reproduz, nas memórias dos combatentes, cenas de medo justificadas pela menção dos muitos dissidentes políticos torturados pelo Regime Autoritário. Os silêncios dos personagens são sintomas de uma mente perturbada e marcada pela tentativa de dizer o trauma. Por isso, o recurso estilístico do discurso livre direto aparece com menor frequência na narrativa. É o narrador quem toma a palavra, na quase totalidade da narrativa e serve como testemunha dos eventos.

O narrador diz que o testemunho é dado “sem que o companheiro ao lado ouvisse”. A ideia que o desfecho da narrativa traz é de que logo ao amanhecer os prisioneiros acordariam do pesadelo que os inquieta. (Sila, 1997, p. 357). Reafirmando o compromisso com o registro dos testemunhos Márcio Seligmann Silva prossegue dizendo:

> Nesse contexto é importante destacar também a complexa relação existente entre os discursos individuais das testemunhas – no registro da memória -, o da memória coletiva que se articula na cena pública, o discurso jurídico (no âmbito dos julgamentos no tribunal e cortes, locais ou internacionais) e o histórico. (Seligmann-Silva, 2016, p. 143).

Os comentários do autor pavimentam o caminho que leva à formação de uma rede de testemunhos alimentados pela memória, os quais imiscuem sujeitos individuais e coletivos, formando uma rede de tapeçarias, que pretende tecer com louvor as histórias dos esquecidos.

Ligando a confecção da narrativa aos eventos históricos que desembocaram na independência de Guiné-Bissau em 1973, fica clara a tentativa do povo guineense de produzir o esfacelamento de um discurso testemunhal contado e envelopado pelo simples pretexto de civilizar os povos ditos primitivos, seguido pela narração de uma contranarrativa que levanta a bandeira em defesa dos esquecidos.

A voz que invade a cena enunciativa é de Woro, que se nega a mencionar para os agentes policiais as cores do pássaro que o guiaram até o lugar onde se reuniria com outros membros do movimento popular. As cores do pássaro apresentam nuances de representação das cores da bandeira de

Guiné-Bissau. Ao fazer menção desse animal, o narrador embrenha-se pelos habitats naturais de sua terra e nos faz pisar o mesmo chão que ele. O narrador caminha junto conosco pelas trilhas que configuram repetidas vezes os modos de encenar a tradição cultural.

A palavra do testemunho, contação de histórias dos perseguidos e esquecidos pelo Regime Ditatorial, que ganha mundo afora está em consonância com o eu poético anunciador no poema “Viagem” do autor caboverdiano Filinto Elisio, conforme se lê:

VIAGEM

Em torno da odisseia das ilhas, creio levar
Neste puro desejo que me transcende, a senha
E a palavra-chave de os labirintos serem aqui
Simples lugares de passagem, apenas paisagem...
O andarilho palmilha as dunas, as areias
De intermináveis desertos e todas as ondas
Que os oceanos concedem, quando furibundas
Ou, mesmo, serenadas e das praias acariciadas...
Sem culpa, nem sina – ou de Job puro devedor –,
Percorro de lés a lés o mapa que é de ti e do mundo
Como quem responde à morte o saldo estival...
Como quem salta para a eterna idade da vida
E fica suspenso entre a estrela e sua cadência
A riscar, de viajar tão-somente, o céu da noite...

(Elísio, 2011, p. 45).

O eu poético, reinscreve, em chave lírica e simbólica, elementos estruturantes da tradição oral africana em Cabo Verde, ele se coloca na função de narrar de forma poética, tal como faria o griot como contador de histórias, viajante e mediador entre o mundo ocidental e o mundo oriental. A noção de viagem, longe de se restringir ao deslocamento físico, adquire no texto uma dimensão epistemológica e memorial, aproximando o eu lírico da função ancestral do griot, cuja autoridade se constrói pela circulação da palavra e pela travessia de espaços, tempos e saberes. Tomo por empréstimo, as palavras do eu poético caboverdiano, que griotiza a palavra que sai mundo afora por aplicá-las ao episódio dos perseguidos pelo Regime Autoritário em Guiné-Bissau. Tomo a liberdade em fazer tal relação uma vez que Guiné-Bissau e Cabo Verde estiveram unidos na luta pela independência de seus territórios

erguendo vozes que reclamavam a liberdade. Dessa forma, penso que atravessam espaços, tempos e saberes o testemunho de homens e mulheres que lutaram fim dos períodos de opressão e militarismo os quais silenciam as vozes dissonantes.

Desde os versos iniciais *"*Em torno da odisseia das ilhas, creio levar Neste puro desejo que me transcende, a senha E a palavra-chave", observa-se a centralidade da palavra como elemento fundador da experiência do sujeito. E, é pela palavra que os condenados pelo Regime de chumbo que os condenados pedem anistia por seus "crimes" em violar as leis do sistema opressor. Nas trilhas do eu poético encontra-se a "senha" e a "palavra-chave" as quais remetem diretamente à tradição oral, na qual o conhecimento não é acessível a todos indistintamente, mas transmitido por aqueles que detêm a legitimidade da memória coletiva. Tal formulação aproxima o sujeito poético da figura do griot, o contador de histórias, que carrega não apenas histórias, mas os códigos simbólicos que permitem a leitura do mundo**.** A palavra do griot se multiplica pelas vozes dos perseguidos pela Ditadura em Guiné-Bissau e se performa através da oralidade como denúncia das atrocidades cometidas pelos perseguidores.

Os "labirintos" que se tornam "simples lugares de passagem" evocam uma concepção não linear do tempo e da história, típica da oralidade africana. O griot caboverdiano não narra para fixar definitivamente os acontecimentos, mas para (re) articulá-los conforme a escuta e a circunstância, transformando o percurso em experiência compartilhada. Assim, a viagem configura-se como metáfora da própria narrativa oral, a saber, um movimento contínuo, aberto, em que o sentido se constrói no trânsito.

A imagem do "andarilho" que "palmilha as dunas" e atravessa "intermináveis desertos" e "todas as ondas Que os oceanos concedem" reforça a dimensão da errância como traço identitário do contador de histórias. Historicamente, os griots percorriam aldeias, reinos e territórios, levando consigo genealogias, mitos fundadores e memórias de feitos heroicos. O eu lírico anuncia essa errância que não é marcada pela culpa ou pelo destino trágico, conforme o eu poético anuncia: "Sem culpa, nem sina", mas sobretudo, por uma ética que impulsiona a circulação da palavra. Continuo a emaranhar

as vozes que ecoam da narrativa poética caboverdiana às vozes dos guineenses que usam a palavra para tentar ludibriar as investidas dos algozes.

O verso “Percorro de lés a lés o mapa que é de ti e do mundo”, sugere uma fusão entre sujeito, coletividade e espaço, característica fundamental da oralidade africana. O griot não fala de si de modo isolado, sua voz é sempre uma voz plural, atravessada pelo outro e pelo corpo coletivo. O “mapa” não é cartográfico, mas simbólico, constituído por memórias, histórias contadas e relações humanas, movimento que poderia ser considerado como arquivo oral em movimento.

Chamo a atenção para o fato de que a dimensão ritual da narrativa oral também se manifesta na suspensão do tempo evocada nos versos finais: “Como quem salta para a eterna idade da vida E fica suspenso entre a estrela e sua cadência”. O griot, ao narrar, instaura um tempo outro, que não é nem passado nem presente, mas um tempo mítico, onde vivos e ancestrais coexistem. A cadência mencionada remete à musicalidade da oralidade, elemento essencial da performance griótica, na qual ritmo, pausa e entonação são tão significativos quanto o conteúdo narrado. Por fim, o gesto de “riscar, de viajar tão-somente, o céu da noite” pode ser lido como metáfora da inscrição efêmera da palavra oral, atitude diferente da escrita, que fixa, a oralidade marca e apaga, permanecendo na memória coletiva mais do que no registro material. Tal característica não diminui seu valor; ao contrário, reafirma seu poder de reinvenção e resistência.

Dessa forma, o eu poético em “Viagem” articula a tradição oral africana não como tema explícito, mas como estrutura profunda do poema, em que o sujeito lírico assume a função simbólica do griot, aquele que viaja para narrar, que narra para manter viva a memória e que transforma o deslocamento em gesto de transmissão cultural. O sujeito poético, ao inscrever essa lógica da oralidade no espaço da escrita, participa de um projeto estético de descolonização da palavra. Pavimentei o caminho que aponta a presença da tradição oral em diferenças territórios africanos, sem me distanciar de meu objeto de estudo a Trilogia *Mistida* (Sila, 1997) de Abdulai Sila. É proveitoso caminhar por outras trilhas por onde passam os saberes orais a fim de não

incorrer o risco de trazer Guiné-Bissau com único país de língua portuguesa cuja tradição oral esteja instalada.

5.3 Resistência e Memória: vozes de dentro e vozes de fora

"O primeiro sinal tinha vindo de cima, do Alma-beafada que descia apressadamente do céu, chilreando". (Sila, 1997, p. 457). Sobrevoando os ares está o Alma-beafada que percorreu toda a parte final da Trilogia *Mistida* (1997) trazendo um anúncio antecipado das boas novas que se seguiriam. É ele quem anuncia o esperado casamento entre "o sol e a lua" (Sila, 1997, p. 456), uma clara alusão à liberdade que os resistentes tanto almejavam.

O Alma-beafada é também catalogado pela Ornitologia como Alma-de-beafada. É um pássaro cujas tonalidades de cores das penas variam entre os tons vermelho, amarelo e predominantemente preto. (Meu dicionário.org, 2023). Uma alegoria formada a partir das cores do pássaro seria pensar a negação do personagem Woro, figura principal do episódio dois de *Mistida* (1997), em revelar as cores da ave justamente por essas se relacionarem com as cores da bandeira de Guiné-Bissau. De fato, revelar as cores da ave seria uma clara confissão do apoio aos grupos de resistentes que defendiam a bandeira como símbolo da nação.

No período da pós-colonialidade instalou-se um sistema de governo autoritário em Guiné-Bissau e, como toda ordem estabelecida como ditadura, naturaliza-se o uso e a apropriação dos símbolos nacionais como forma de fortalecimento do Regime. Decorre que a alusão que o personagem Woro faz à bandeira de Guiné-Bissau, é na verdade, uma alegoria criada como forma de representação da reapropriação dos símbolos nacionais pelo povo como forma de resistência.

Nesse caso, o preto é símbolo da unidade do continente africano, a cor amarela representaria o sol que anuncia e mantém a vida e a força, a cor vermelha é a representação da longa luta travada pelos guineenses pelo fim do colonialismo. Ao fundo estaria o verde, lugar onde o pássaro habita e que bem poderia representar a esperança.

Nesse círculo cromático estão em evidência as cores quentes, como o amarelo e o vermelho, que estão postas como sinal da luta árdua pela independência. Ainda carece de uma interpretação a cor verde, que é secundária no círculo de cores, e que, na significação das cores da bandeira, indica o desejo de paz e a esperança de uma nação marcada como que por um ferro de marcar pelo autoritarismo, tão presente nas formas totalitaristas de governo. Convido para esse coro de vozes que testemunha contra os regimes autoritários a filósofa Hannah Arendt, a qual menciona:

> Comparadas a essa invenção, outras características tipicamente totalitárias, como a nomeação de funcionários por uma cúpula ideológica e a monopolização final das nomeações por um homem só, são de menor importância. O chamado "princípio de liderança" não é totalitário em si; algumas de suas características derivam do autoritarismo e da ditadura militar, que muito contribuíram para obscurecer e subestimar o fenômeno essencialmente totalitário. (Arendt, 1973, p. 413).

A autora coloca as cartas na mesa por elencar o desconcerto de nações que pretendem ser governadas por um líder único. Dentre as muitas lideranças políticas em Guiné-Bissau destacam-se posições políticas que instituíram formas totalitárias de poder como o presidente João Bernardo Nino Vieira. No alvorecer do raiar de um novo dia o país tem se aberto para o sistema democrático que ainda deixa a desejar quanto à promoção das liberdades individuais e coletivas. (Assembleia Nacional Popular, 2023).

E, se o otimismo idealizado ocupa lugar em *Mistida* (1997), considero novamente a repetida aparição na narrativa do Alma-beafada. Este é o pássaro que anuncia o alvorecer da esperança, e por isso, junto a ele vem a promessa do casamento entre o sol e a lua, o qual, acrescento, prefigura o nascimento de uma nova nação livre das amarras do autoritarismo. O sol bem que poderia ser o astro que neutraliza os efeitos da noite de opressão, simbolizado pela presença da lua. O casamento de ambos sugere a possibilidade de uma harmonização entre as forças díspares que atuam em Guiné-Bissau.

O medo envolve os personagens e eles pouco ou nada falam sobre seu passado e sua atuação como partidários políticos dissidentes. Os silêncios dos

personagens se coadunam com a proposta do governo opressor que silencia os opositores de governo. A palavra ganha forma pela voz do narrador, Woro, que passa a fazer uma espécie de boletim de ocorrência acerca de si e da vida dos outros personagens. Lê-se:

> Até parecia que tinham algum prazer nisso, em falar da tortura, das cenas de espancamento, dos horrores das prisões por onde tinham passado. Às vezes aquilo até lembrava a passada que alguém contou num livro, passada de um Embaixador, salvo erro, que tinha sido espancado até à morte, acusado de tentativa de golpe de estado (Sila, 1997, p. 349).

Aqui, encontramos novamente a menção a Félix Kinsumah, personagem de *Eterna Paixão* (1994) mencionado na página duzentos e dezesseis como anfitrião de Daniel para a reunião que o enviaria para a África a fim de promover o desenvolvimento do continente. Algumas páginas depois da narrativa, página duzentos quarenta e um, o Embaixador é encontrado morto em uma prisão, tendo o suicídio como suposta causa de sua morte.

O suicídio é a desculpa mais recorrente para justificar as mortes dos opositores ao governo em qualquer sistema de ditadura. A delação do motivo real que levou à morte do Embaixador só é relatada através do encontro dos dizeres da memória. Afinal, o narrador em *Eterna Paixão* (1994) se limita a dizer que houve um suicídio. É natural que seja assim, afinal, a publicação de *Eterna Paixão* (1994) se dá em 1994 e a obra procura fazer um deslinde dos eventos que cercaram os anos anteriores à independência de Guiné-Bissau. A obra encontra-se cerceada e limitada a não fazer uma denúncia escancarada e corajosa do período de chumbo. Os silêncios que pairam sobre a publicação da obra são bem semelhantes aos silêncios impostos à quaisquer formas de manifestação artística que ousavam denunciar as atrocidades dos Regimes ditadores.

Entretanto, *Mistida* (1997), parte final da Trilogia, é uma obra que intenciona descortinar os episódios do pós-independência. Decorre que o momento de abertura política permite maior liberdade para se testemunhar os eventos não ditos. A linha interrompida e cerceada por interditos do sistema de

controle da Metrópole é removida, oferecendo aos sujeitos a oportunidade de narrar as memórias reprimidas.

Outro personagem que é ouvido nesse tribunal de redenção é Kilin, sobre quem Woro diz: “Um deles, o Kilin, até parecia ter mais idade do que ele, talvez por isso o reconheciam como chefe. Ele é que de fato comandava tudo. Sim, Kilin era o comandante, sem dúvida”. (Sila, 1997, p. 349).

As narrativas de testemunho que denunciam o horror desnudam cenas encobertas pela ditadura. Por isso, o narrador se sente responsável pela continuação do ato de relatar e indaga: “Não temos todos que falar?” (Sila, 1997, p. 350). Um por um, cada sujeito narra seus traumas, ainda que pela voz do narrador griot. Em todos os depoimentos dados há uma organicidade no encadeamento das ideias. Essa forma de narrar assinala um discurso de resistência organizado no plano físico e ideológico. Ainda que sob suspeita o narrador, na somatória dos testemunhos, traz para a roda de conversa ainda mais um personagem. Ele nos informa: “O Kononton, que está sempre com ele? Mas... é verdade! Esse ainda não tinha falado!” (Sila, 1997, p. 350).

Kononton, definitivamente, não pode falar por ser mudo. A afasia do personagem bem que poderia ser resultado do trauma a que é submetido nas muitas sessões de tortura que induzem a confissão forçada dos perseguidos pelo Regime. E, se, a mudez é congênita, de qualquer forma, ele tipifica o povo africano sujeito aos silêncios impostos pelo colonizador. O narrador revela o motivo real da ausência de voz de Kononton:

> - Mas como é que ficou mudo? Foi uma doença que apanhou assim de repente? – Interrompeu Kemesai, aproveitando a ligeira pausa que Kilin fizera para lubrificar os lábios.
> - Foi por causa dos seus antigos alunos...
> - Os seus alunos?
> Kilin mudou de posição, visivelmente embaraçado. Antes de fornecer a explicação, olhou para Kononton. Este tinha, como aliás todos os restantes presos, os olhos postos nele. Tudo levava a crer que tinham a parte da história que era desconhecida de todos. Kononton moveu a cabeça lentamente para frente e para trás, como que a querer pedir Kilin que continuasse a narrativa.
> - Os seus antigos alunos foram procurá-lo um dia. Um dia muitos anos depois da independência. E sabem o que é que pediram? Podem imaginar uma coisa dessas? – e Kilin abriu os braços como se fosse medir o tamanho dessa coisa. – Disseram ao professor que lhes mostrasse onde estava o país que ele lhes tinha prometido...

> - Mas ele não era o presidente!
> - Eles queriam ver a justiça, a camaradagem, a solidariedade...
> Queriam saber onde estava o patriotismo, o *espírito da luta*...
> - Tudo isso?
> - Foi nesse dia que ele perdeu a voz... (Sila, 1997, p. 351).

Quem explica o motivo da mudez de Kononton é Kemesai que toma a narrativa de resistência do amigo Kononton como se fosse sua. Narrar para o outro impossibilitado é a forma mais austera de não permitir que a história caia no esquecimento. O gesto de narrar pelo outro recupera a função do Djidiu de caneta que narra as experiências dos esquecidos. O pós-independência é a abertura dos portões até então cerrados para o conhecimento depositado nos sujeitos silenciados. A pergunta dos alunos empareda não só o professor, mas também, o corpo coletivo guineense cujo sentimento de utopia transformou-se em uma distopia do horror que, contudo, não deteve a luta.

Nessa tentativa de recomposição dos eventos narrados chega a vez de Tan-Nin-Saba e ele nada explica sobre os motivos de estar preso. Tan-Nin-Saba quer apenas saber como se deu a prisão de Woro como se o testemunho do outro fosse suficiente para dizer os seu. Ele indaga: “-Como é que foi que aconteceu esse equívoco?”, evidentemente, se referindo ao equívoco pelo qual Woro afirma ter sido preso. (Sila, 1997, p. 352). Dando por terminado o depoimento de todos, entra em cena o Worowula que não entende a metáfora de Woro referente ao casamento entre o sol e a lua, momento em que haveria a predominância da luz do dia, cujo resultado seria a obliteração da noite de opressão colonial e pós-colonial que encobriu a nação guineense. De todos os modos, a presença Worowula faz parte do ajuntamento das peças que engendram a narrativa dentro de um enquadramento dos modos de testemunhar Regimes Autoritários.

Discuto agora o caráter, quase que autobiográfico, do testemunho de cada réu. A conformação da narrativa lembra o testemunho dos Campos de Concentração nazista na Alemanha, entre os anos de 1933 a 1945, quase sempre feito em primeira pessoa, e que deixa escapar relatos do período de autoritarismo e horror. Convoco para este fim o escritor italiano Primo Levi que, no prefácio de sua obra: *É isto um homem?*, dialoga com a condição de miserabilidade e imposto silêncio em que se encontra o sujeito africano;

primeiro, enquanto colono e depois sob a mão poderosa do governo opressor no pós-independência. O autor declara:

> Este meu livro, portanto, nada acrescenta, quanto a detalhes atrozes, ao que já é bem conhecido dos leitores de todo o mundo com referência ao tema doloroso dos campos de extermínio. Ele não foi escrito para fazer novas denúncias; poderá, antes, fornecer documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana. Muitos, pessoas ou povos, podem chegar a pensar, conscientemente ou não, que “cada estrangeiro é um inimigo". Em geral, essa convicção jaz no fundo das almas como uma infecção latente; manifesta-se apenas em ações esporádicas e não coordenadas; não fica na origem de um sistema de pensamento, quando isso acontece, porém, quando o dogma não enunciado se torna premissa maior de um silogismo, então, como último elo da corrente, está o Campo de Extermínio. Este é o produto de uma concepção do mundo levada às suas últimas consequências com uma lógica rigorosa. Enquanto a concepção subsistir, suas consequências nos ameaçam. A história dos campos de extermínio deveria ser compreendida por todos como sinistro sinal de perigo. (Levi, 1988).

Embora relate sua própria biografia, há de se pensar no relato do Primo Levi como sinal que acende uma lâmpada em busca de registros que venham a denunciar as arbitrariedades dos governos ditadores, tal como acontece na Trilogia *Mistida* (1997). No caso do povo africano em Guiné-Bissau, bem como nas outras cinco ex-colônias africanas dominadas por Portugal, o projeto de resistência tem, nos eventos ocorridos durante os anos de opressão que antecederam a independência e no pós-independência, o material sólido para dizer as memórias soterradas. O testemunho dessas memórias está envolto em um modo de dizer ancorado na cultura de tradição oral, e para alcançar esse fim, o narrador da Trilogia usa diferentes estratégias, como a simulação de uma forma de contar que mais se assemelha a um discurso testemunhal.

Da Trilogia emanam forças centrípetas e centrífugas distribuídas nos escaninhos da narrativa reunindo condições prévias para que as memórias de tradição oral estejam projetadas através dos recursos da escrita, a qual simula a vocalidade da cultura de tradição oral através da voz do griot, e, formatada pelo testemunho dos personagens. Incide na narrativa o peso que reclama pela presença constante dos contadores de histórias nativos e conhecedores de sua cultura.

Uma fissura profunda está demarcada no uso da língua portuguesa, pois o narrador faz questão de usar os léxicos dos falantes das línguas locais com habilidade e proficiência. Estabelece-se, então, um movimento reverso em que o primeiro, o colonizador, passa a servir o segundo, o colonizado. A fim de ilustrar trago a própria expressão que é título da Trilogia *Mistida* (1997), usada pelo personagem Woro três vezes. Os seis personagens, ao sair da cadeia, têm uma "mistida a safar". A propósito, todos os personagens na Trilogia de Abdulai Sila têm sempre uma mistida a safar, aspirar a resolução que extingue a lógica de dominação colonial e pós-colonial, no campo da vida privada ou social comunitária. (Sila, 1997, p. 354, 357).

Teria sido bom demais para o colonizador se se confrontasse com uma espécie de narração que apenas pincelasse, de forma esparsa, alhures e algures, por assim dizer, em uma tela branca, palavras, frases e recursos sintáticos, que distribuídos no texto, estivessem alocados como tentativa tímida e pouco perceptível para o leitor. Entretanto, acumulam-se, endógenos ao texto escrito e indissociavelmente impregnados a ele, signos da cultura de tradição oral que pela voz do griot dão testemunho do período de horror.

São tantos os mecanismos linguísticos elaborados e cunhados no e pelo texto escrito, que as evidências da onipresença dos léxicos guineenses é um ordenamento pungente, do qual seria impossível desconsiderar a realização material e simbólica da cultura de tradição oral na elaboração do texto escrito. A assertiva que comprova essa afirmação é seguida de exemplos da narrativa, como na ocasião em que Woro recorda o lugar, *Bissalanca*, onde havia um refúgio para os perseguidos pelo Regime opressor ou a menção a uma anciã, *djidiu de Korá*. E, a fim de assegurar o valor regulatório e determinante das nuances de encenação da tradição, há de se recordar a grafia do nome do protagonista, Woro, na língua Mandinga. A menção à Djidiu de Korá, evidentemente uma griote, tece um tapete de recordações contadas por homens e mulheres que almejam a liberdade.

A flagrante rememoração do passado contado é exigência dos residentes e naturais dos espaços africanos em Guiné-Bissau. Por eles e para eles é que se contam as memórias de opressão. A escolha pelos modos de realização da narração oral se dá pela utilização dos modos típicos de contar

histórias do povo guineense como as “passadas” griotizadas pelo voz do narrador com a caneta nas mãos, histórias contadas à maneira do povo da terra. (Sila, 1997, p. 347, 349, 354).

5.4 Independência, dependência e insurgência

Dentro desse quadro de reflexões que arrola os momentos que antecederam a independência de Guiné-Bissau. O foco narrativo ilumina o protagonista Daniel, também chamado de Dan em *Eterna Paixão* (1994), ele é um dos que resistem e insistem em manter viva as memórias e a tradição do povo africano. A iluminação do cenário coloca na penumbra os objetos que cercam o personagem Dan para enquadrar os movimentos corporais lentos, porém, repetitivos de Dan em seu processo de recuperação após ter sido preso:

> Custou-lhe acreditar que iria ser capaz de caminhar sem muita dor, mas lá ia ele passo a passo em direção à porta. Um enorme prazer encheu o seu peito e não soube esconder o contentamento quando finalmente entrou na cozinha sem o amparo de Didi. Caminhou os últimos metros sozinho. Como se quisesse provar a si mesmo que tal era possível. Apoiou-se na mesa e arrastou uma cadeira. Pediu a Didi que se aproximasse outra vez e só depois iniciou o movimento descendente.
>
> Estendeu os braços sobre a mesa, como se quisesse abraçá-la, como se fosse a ela que tivesse que agradecer por aqueles momentos de prazer depois de tantos dias de sofrimento, depois olhou com um olhar de triunfo para Didi, que se colocara do outro lado da mesa com uma expressão semelhante na face. (Sila, 1994, p. 282).

A movência lenta e gradativa de Dan reverbera a ânsia do personagem em apegar-se ao compromisso social e ético de contribuir para a independência do continente africano. O narrador, contador de histórias, lança luz sobre a atuação do protagonista. Fora da penumbra ele ganha contornos cada vez mais definidos que geram uma cadeia subsequente de eventos conduzindo Dan ao contínuo desejo utópico pelo progresso da África. Seguindo nessa trilha, pode-se pensar em uma história cuja arquitetura narrativa

pretende contar as histórias dos esquecidos pelas vias dos caminhos da literatura.

"Paixões" é o título do capítulo cinco de *Eterna Paixão* (1994). A concisão do título é a planta baixa dessa narrativa. Afinal, desde o início de os eventos narrados é a paixão pela África que move Dan a enfrentar com sucesso todos os problemas que lhe sobrevém. Novamente, o narrador parece re (criar) uma alegoria em que as paixões de Mukedidi são um modelo exemplar espelhado da única paixão que ocupa o pensamento de Dan, a África. Não em vão, o narrador usa a palavra paixão sete vezes. Este é o momento em que o anfitrião do protagonista define o amor. Sua longa e pormenorizada descrição abre o debate para outras fabulações. Lê-se:

> - O amor na vida de uma pessoa é fundamental. Mas para a gente como eu, com tantas feridas no coração, o amor só não chega. É preciso algo mais forte, mais ardente, mais puro: a *paixão*. Isso mesmo que ouviste. *Paixão*, só um estado de profunda *paixão,* é possível a um indivíduo como eu reencontrar-se a si mesmo, recuperando os valores morais e o sentido da justiça, que constituem a essência da vida. Sem essa *paixão* não há conduta decente nem coerente, não há ação orientadora do pensamento, não há juízo de valor. E o que é a vida sem tudo isso? – afastou o olhar e pegou a sua chávena de café, onde não encontrou nada. Mas mesmo assim levou-a à boca. – A minha *paixão* são estas mulheres. Eu amo-as profundamente e elas sentem isso. Dou-lhes todo o meu amor, esse amor tão grande que eu sempre tive aqui no meu peito, que me proibiram afetar a outras pessoas. Dan, eu dou a essas mulheres o amor que elas não encontram junto dos seus parceiros oficiais. Eu dou-lhes todo esse amor porque são a minha *paixão*. No dia em que essas mulheres bonitas deixarem de existir ou fugirem de mim, a partir desse dia, Dan, a minha vida deixará de fazer sentido...
>
> Levantou-se devagarinho e deixou o amigo só, cabisbaixo. Dirigiu-se outra vez para o quarto. Voltou para a mesa poucos instantes depois. Pôs uma mão sobre o ombro de Dan. Este levantou a cara e olhou para cima, para a cara de Didi como se tivesse o chamado.
>
> - Dan, meu amigo, a vida tem dessas coisas – fez uma pausa para engolir a saliva. – Tu também tens o coração apunhalado, não é verdade? É a altura de identificares a tua *paixão*.
>
> Retirou a mão e foi-se. Volvidos poucos momentos o táxi anunciava o início de uma jornada de trabalhos de um homem cuja vida merecia outras *paixões*. (Sila, 1994, p. 294-295, grifo próprio).

O tom dialógico dessa conversa descontraída entre Didi e Dan re (cria) o efeito de uma contação oral, familiar pela boca do griot contador de histórias. O

diálogo é um tecido permeável que absorve nuances de encenação da tradição oral. O grande tradicionalista africano Amadou Hampaté Bâ menciona que:

> A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode -se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana. Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um todo onde todas as coisas se religam e interagem. (Hampaté Bâ, 1982, p. 169).

Retomo o desfecho do recorte narrativo, o qual permite visualizar o momento em que Didi retira a mão do ombro de Dan. Entretanto, o griot narrador mantém sempre sua mão segura nas tradições da narração oral. Voltando-me para as considerações do pesquisador, percebo que ele dá um salto na conceitualização da tradição oral, ampliando-a e marcando de modo difuso não apenas as taxonomias inerentes a ela, mas sobretudo, as implicações ideológicas, culturais e sociais que dela emanam. O resultado não poderia ser outro, ao procurar retirar do eixo central de significações restritivas que definem a tradição oral o pesquisador tece a malha de sentidos múltiplos que abarca tal tradição.

As sete marcações feitas por mim no excerto acima têm o objetivo de acender o estopim que possibilita pensar no intenso sentimento que é a paixão. Esse sentimento se contrapõe à serenidade, à calma e à racionalidade que acompanham o sentimento do amor. A paixão é também, conforme a origem da palavra grega, pathos, um indicativo do sofrimento passivo. Tracei esse percurso para mostrar que o personagem fala de paixão e não de amor, portanto, uma alegoria que se coaduna com o sofrimento que acompanha o

desejo impulsionador das ações do corpo coletivo guineense na busca pela liberdade.

O povo guineense renasce das cinzas quando tudo parecia perdido. E, se é do pó que ele renasce, então é das mais abissais e profundas condições que Dan ressurge. Primeiro, ele se recupera e sai da casa de Didi a fim de atingir seu objetivo. Há aceleração na narrativa, momento em que o narrador atravessa o tempo e abre a cena por colocar Dan dirigindo uma escola. O que marca esse narrador é que o lugar de onde ele fala pertence àqueles sobre os quais se escreve a história do povo africano:

> A verdade é que muitas estações de chuva se passaram e com elas muita coisa tinha mudado. Entre a mudança havia a vida de um professor que um dia chegara a uma tabanca chamada Woyowayan, situada longe da capital, na companhia de uma senhora que depois se fora e o deixara ficar na sua morança.
>
> Era um jovem alto, com vestes europeias, que não falava a língua que todos falavam. Tinha muitas ideias e não tinha medo do trabalho. O seu olhar era esquisito, mas ao mesmo tempo humilde. O povo acabou por aceitá-lo no seu seio e integrá-lo na comunidade.
>
> Aprendeu com espantosa facilidade a língua e os costumes. Escrupulosamente, respeitava as tradições e os anciãos. Cedo conquistou o respeito dos adultos e o coração das crianças.
>
> A escola foi o primeiro empreendimento. Encheu-a de crianças e adolescentes. O clube da juventude foi o passo seguinte. Foi um grande êxito. Depois foi a cooperativa dos agricultores e falou-se num trator. E a máquina chegou antes que pudessem acreditar na ideia. (Sila, 1994, p. 301).

Entendo que o narrador registra o espaço africano caracterizando a existência das línguas locais, dos costumes, da tabanca, das tradições e dos anciãos. Para além de um inventário de lugares ele faz o registro de elementos que fazem a projeção e a tradução da cultura em África. O carro-chefe que impulsiona essas fabulações são as marcas linguísticas deixadas pela voz do narrador na escrita narrativa. Sem me distrair com a função que os anciãos exercem na sociedade guineense e com as nuances de representação das tradições que são objeto de análise mais profunda em outras páginas dessa pesquisa, faço minhas as palavras da investigadora Ana Mafalda Leite, a qual, considera que cabe aos examinadores da tradição oral a seguinte tarefa:

> Reconhecer os lugares textuais onde se intertextualiza a oralidade; todavia, além do reconhecimento de uma textualidade reconhecível, como por exemplo o uso do provérbio, do conto, o autor assinala as declarações de intenção paratextuais, como as introduções, dedicatórias, títulos, subtítulos, etc, bem como considera fundamental um sólido conhecimento antropológico, que permita o reconhecimento de certos símbolos, e atitudes mentais características do espaço tradicional; no entanto, o autor considera que as marcas de oralidade constituem um inventário em aberto, e suscetível de múltiplas reformulações, e não um inventário constante. (Leite, p. 151-152, 2005).

Embora estivesse tratando da autoria de Georges Ngal, crítico e ensaísta da República Democrática do Congo, há um paralelismo muito evidente entre as ponderações realizadas pela professora Ana Mafalda leite acerca da escrita de George Ngal e a escrita de Abdulai Sila, pois este último deixa transparecer nos elementos textuais, títulos de seu romance e no prefácio que antecede a escritura do romance, as pistas que indiciam uma narrativa vinculada à cultura de tradição oral.

Divago, primeiro, sobre as marcas linguísticas, que do meu ponto de vista, são representações simbólicas das formas de dizer dos sujeitos gerados no espaço social africano. Dessa constatação, decorre os usos de expressões que indiciam objetos, topônimos, identificação de grupos tradicionais, deificação de seres sagrados, tais como alisto a seguir: “tabanca” (Sila, 1994, p. 300), “Woyowayan” (Sila, 1994, p. 301), “yrans e marabús”, “Wayanké” (Sila, 1994, p. 308), “nhama-nhama” (Sila, 1994, p. 309).

Em entrevista publicada na edição do Centro Cultural Português Praia-Mindelo o autor Abdulai Sila afirma que: “Eu tento, em determinado momento, dar a palavra às personagens e tentar reproduzir a forma como cada uma dessas personagens fala.” (Sila, 1994, p. 16). Se considerarmos mais de perto os narradores da Trilogia *Mistida* (1997), fica claro que ele está instalado, com os pés fincados, na cultura de tradição oral.

Provando que está em um espaço da tradição guineense o narrador griot, o Djidiu de caneta, continua a fazer o registro das histórias contadas a fim de que sejam preservadas, tantas quantas possíveis, as memórias que a tradição oral comporta. Então, o narrador focaliza dois personagens: Kawsu, africano que Dan conheceu nos Estados Unidos da América, e Mukedidi, amigo

que lhe abrigou em seu lar enquanto se recuperava. O narrador dá voz, primeiro a Kawsu e depois a Mukedidi:

> Começou por falar dos tempos na América, mas evitou qualquer referência a David e Ruth. Lembrou a viagem ao Zimbabwe e o célebre espetáculo de Bob Marley. Depois referiu-se aos sonhos que ambos partilhavam, sonhos de uma África próspera, desenvolvida. Falou a seguir do regresso ao país, da discriminação social, da repressão policial. Referiu-se à corrupção generalizada, ao despotismo e aos outros males de que enfermavam a sociedade e o país no seu todo. Finalmente, fez alusão à chegada da democracia e descreveu as perspectivas que se abriam, a possibilidade de repor as coisas no seu respectivo lugar e construir o progresso.
>
> Kawsu fez todo o seu discurso sem pausa. No fim, olhou para Dan, como que exigindo o seu parecer. Este mantinha a mesma posição, a expressão inalterada.
>
> - Eu acho isso tudo muito bom, sinceramente falando. Acho até que vocês merecem as minhas felicitações pelo que conseguiram até agora. (Sila, 1994, p. 308-309).

O narrador pega o leitor pela mão e o conduz a outros espaços que comungam com a noção de reificação da tradição. Lê-se:

> Decorria o intervalo. Alguns alunos corriam alegremente por todo o recinto, sem meta definida, outros cantavam canções populares. No campo de jogos, duas equipes disputavam uma animada partida de futebol. Perto do portão, um grupo de raparigas ensaiava uma nova dança. (Sila, 1994, p. 306).

Aqui estão alusões às cantigas e às danças que fazem parte da tradição guineense. É a musicalidade africana que labora na composição das memórias de tradição oral as quais não ficaram sepultadas durante a era colonial em Guiné-Bissau. A menção que o narrador faz ao cantor jamaicano Bob Marley é um prelúdio para o desenvolvimento pontual da musicalidade que aparece de forma expressiva nas epígrafes musicais da última parte da Trilogia, *Mistida* (1997). Esse arranjo musical, que aparece em toda a Trilogia de Abdulai Sila, multiplica-se nas narrativas do autor fornecendo evidência da contundente marca da oralidade no texto. Caminho nessa seara com a crítica literária Terezinha Taborda Moreira que em sua obra *O Vão da Voz: a Metamorfose do Narrador na Ficção Moçambicana* afirma que a “linguagem agencia o cantar e

o dançar, que metonimicamente projetam feitos ícones e símbolos na complexa rede de relações sígnicas estabelecidas na enunciação narrativa.” (Moreira, 2005, p. 163).

Já considerei que o ex-colonizado realizou atos de insurgência pela independência do país. E ele o faz com maestria através do uso da palavra. A crítica literária Laura Cavalcanti Padilha assim afirma: a oralidade “foi um grito de resistência e uma forma de autopreservação dos referenciais autóctones, ante a esmagadora força do colonialismo português.” (Padilha, 2007, p. 37).

Há outro aspecto a ser considerado no episódio em que Kawsu e Mukedidi dialogam com Dan. Nessa cena forma-se a imagem distópica que remete às condições políticas e sociais das ex-colônias africanas no período do pós-independência, pois o progresso que se esperava após o fim da colonização não ocorreu tão prontamente como se esperava gerando um espírito de utopia distópica, e por que não dizer desilusão, nos intelectuais que promoveram a emancipação das colônias. E, diga-se de passagem, este é um sentimento que permanece entre os sujeitos africanos na contemporaneidade. A Trilogia de Abdulai Sila é publicada no pós-independência e registra, conforme o propósito do griot contador de histórias, a frenética intenção dos atores envolvidos no processo de libertação da Metrópole portuguesa, sem contudo, deixar de apontar os descaminhos que conduziram a África liberta.

Na condução que a mão do narrador faz percorrer para olhar de perto a tradição ele convida o leitor a emprestar os ouvidos para escutar as palavras de Daniel protagonista de *Eterna Paixã*o (1994):

> - Eis a minha paixão – afirmou Dan com toda serenidade, apontando sucessivamente para os sucessivos grupos de alunos.
>
> Deixaram a escola em silêncio e seguiram pelas ruas poeirentas da povoação. Dirigiram-se pelo posto sanitário. Chegaram à parte que servia de maternidade no momento em que a parteira saía da sala de partos com um recém-nascido embrulhado num lençol branco e o exibia a um grupo de dois homens acompanhados de outras tantas mulheres, que aguardavam aquele momento com muita ansiedade.
>
> - Eis a minha paixão – repetiu calmamente Dan, apontando para o sorridente grupo, onde cada um queria ser o primeiro a ver a cara do bebê. (Sila, 1994, p. 306).

A eterna paixão do personagem se reduplica na voz do narrador griot e é demonstrada em toda a Trilogia por estar vinculada aos modos de ser e estar no mundo do povo africano. São os hábitos, os costumes e a gestualidade dos indivíduos; toda a cosmovisão do mundo africano que se deixa transpirar através da admiração que Daniel tem pela cultura de tradição. Seu amor declarado pelo povo africano é uma assinatura que confirma o valor da cultura de tradição.

Na sequência dessas ponderações estão os anciãos, portadores das memórias de tradição oral. O narrador registra o encontro entre Dan e seus amigos Kawsu com os anciãos:

> Sem mais uma única palavra, retornaram o percurso de regresso. Depois de terem caminhado uma boa distância em completo silêncio, perto da entrada da tabanca foram abordados por dois anciãos, que pareciam ter estado todo o tempo ali à espera.
>
> - Professor, faz favor, é só uma pergunta - disse sorrindo um dos anciãos que, depois de apertar a mão a Dan, continuou com ela bem presa com uma das suas mãos, enquanto que com a outra apontava para o seu companheiro. – Diga ao meu amigo aqui ao lado que agora também vai haver escola para nós, os mais velhos.
>
> Dan olhou para um ancião e depois para o outro. O que falara, mantendo sempre o sorriso, piscou-lhe um olho.
>
> - Sim, sim, é verdade mesmo – confirmou Dan, dirigindo-se para o velhote que o fitava incrédulo. – Olha, aqui está o novo professor que recebemos – e apontou para Didi. – É ele quem vai dar o curso de alfabetização para todos os adultos, incluindo vocês os velhos...
>
> O ancião libertou a mão de Dan e abriu-se uma gargalhada sem fim, que se intensificava à medida que aumentava a surpresa na face do seu companheiro.
>
> Didi, que não havia entendido totalmente o que se passava, manifestou-se também algo surpreendido com a vivacidade e, sobretudo, com a disposição dos dois anciãos, que naquele momento riam ambos, felizes, abraçados um ao outro. (Sila, 1994, p. 307).

Ana Mafalda Leite já elencara o valor da representação dos aspectos antropológicos que aparecem no texto africano os quais são facetas que legitimam traços da tradição africana. É apropriado que um narrador cujos sentidos estão voltados para a tradição coloque a figura dos anciãos em destaque. A ação de piscar o olho por parte de um dos anciãos se junta ao gesto que aparece no conjunto narrativo da Trilogia *Mistida* (1997) a fim de formar, em estado de similitude, uma multiplicidade de piscadelas do narrador.

O movimento ocular do velho é por analogia o mesmo movimento que faz com que o narrador griot pisque para o leitor e serve como pista que identifica a presença constante da tradição.

Forma-se uma condição antitética entre o texto literário africano e o texto produzido fora dos espaços africanos. O motivo é que a tradição africana não pode ser reproduzida pelas narrativas ocidentais com a mesma potência criadora uma vez que não comungam das mesmas experiências. Contaminadas pela cultura ocidental elas não mobilizam em seu enredo com a mesma força a agudeza e a evidenciação da tradição africana, ainda que, simulem em seus textos a construção de uma narratologia que pretenda contar a África.

Aproprio-me da simbologia que o número seis ocupa na divisão dos seis capítulos do romance *Eterna Paixão* (1994). Jean Chevalier e Alain Gheerbrant ao empreender a tarefa de recolha dos signos socioculturais encarregam-se de ampliar as dimensões de sentido atribuídos a esse número. As pesquisas desses autores auxiliam em mais uma análise. Eles afirmam que o número seis: “Para os chortis, descendentes dos maias, é um número feminino, em função das seis revoluções sinódicas da lua, enquanto o sete é masculino. (Chevalier e Gheerbrant, 2020, p. 889). Dessa forma, valho-me da constatação dos pesquisadores acerca deste número e sigo em uma possível interpretação: o número seis é por analogia uma metonímia da mãe África. Tal qual a mãe de muitos filhos, Guiné-Bissau é a filha escolhida para contar as memórias e a tradição de seu povo.

Os anciãos, griots, são incentivados pelo personagem Daniel, a adquirir a tecnologia da escrita formal. Imiscuem-se nessa cena enunciativa a anunciação de um modo de contar que assume a ambivalente função do dizer oral e escrito. Tal dupla tarefa é alcançada pelo Djidiu de caneta na parte final da Trilogia de Abdulai Sila no momento em que ele assume o gesto do dizer escriturado. Dessa forma, o colonizado toma a arma do colonizador e a usa a seu favor.

5.5 Memórias de Guerra e Trauma

O emolduramento das histórias dos esquecidos se encadeia no próximo episódio de *Mistida* (1997), *Sem sombra de dúvida*. Decorre dessa experiência estética as memórias de guerra que atormentam o inominado soldado ex-combatente de guerra. O narrador eleva sua contação de histórias às últimas consequências por esgarçar o tecido que remonta aos eventos sociais e políticos que marcaram a independência do povo africano guineense. Trata-se de uma narrativa limítrofe exatamente por relatar eventos de guerra que levam os sujeitos à loucura. De outro lado está a aparição dos mortos que na cultura de tradição africana, recupera a crença na ancestralidade. Memórias de tradição e guerra se entrelaçam na tentativa de dizer o passado que se faz presente.

O narrador, griot investido da necessidade de contar, refém de suas memórias de guerra, cava uma trincheira e conduz o leitor com cuidado a uma digressão aos eventos traumáticos da guerra que puseram fim ao colonialismo:

> Manteve o soldado inimigo na mira durante algum tempo sem todavia premir o gatilho. De repente teve a impressão que ele vinha prendê-lo. Foi nesse momento que ouviu o tiro. Primeiro olhou para o invólucro, que caíra junto aos seus pés, depois para a sua arma e finalmente para o soldado inimigo. Avistou-o no momento em que, já sem a metralhadora, tinha os braços abertos, a cabeça lançada para trás. Viu também os seus olhos muito arregalados e da sua boca pareceu-lhe ter visto sair um longo grito que percorreu toda a floresta antes de confundir com um eco do seu primeiro disparo de guerra. A partir daquele instante, seguiu todos os seus movimentos e gestos: o passo incompleto, o ajoelhar desapoiado, a expressão de amargura no rosto, a queda abrupta...
>
> O que viu naqueles momentos ficou definitivamente gravado na sua memória e marcou-o para o resto da vida. (Sila, 1997, p. 367).

As cicatrizes cunhadas na memória do inominado combatente de guerra contra o exército português são traços mnêmicos que reverberam do inconsciente recalcado. São imagens superpostas que se formam e das quais não se pode escapar. Não é novidade que episódios de guerra apareçam no texto literário e deixem impressas suas memórias. Os pesquisadores Elcio Cornelsen e Tom Burns que fazem a seguinte afirmação:

> As contribuições demonstram também que, em diversos gêneros, seja na épica, no drama, na lírica, nos relatos de testemunho e nos romances históricos, a guerra, sem dúvida, permanece um tema muito presente na literatura. Os modos como ela é literalmente expressa vão do clamor pela batalha à dor pelos mortos, do enaltecimento da guerra e sua total rejeição, do discurso belicista que fala do "inimigo" ao discurso antibelicista que expressou o luto pelos mortos e o desejo de paz associado à incondicional aversão ao ato de matar. (Burns e Cornelsen, 2010, p.14).

Concordo com os pesquisadores ao se debruçarem sobre os esquemas que arquiteturam a temática de guerra na literatura. Eles afirmam haver uma preocupação com o assunto em diferentes gêneros textuais. O tema da guerra é uma categoria que preocupa, também, os escritores africanos, dado o contexto histórico da luta pela independência e as guerras do pós-independência nos cinco países africanos de língua portuguesa: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe.

Na Trilogia *Mistida* (1997), de Abdulai Sila, se materializa ainda uma outra condição sobre a qual a guerra aparece e que foge do discurso antibelicista ou do luto pelos mortos, a saber, a rememoração do passado memorial através de um discurso que reivindica, para si, a garantia da sobrevivência da cultura das tradições que se propaga por diversos meios.

A situação que abre a cena do capítulo três da parte final da Trilogia *Mistida* (1997), *Sem Sombra de Dúvida*, parece ser, a princípio o momento da busca pelo conforto de um combatente que retoma suas atividades diárias após a guerra da descolonização. Ele consegue um emprego e se esforça em deixar o passado traumático para trás. Lê-se:

> Pacientemente esperava que o momento certo chegasse. Não valia a pena gastar o pensamento com coisas que não o merecem. Quando uma coisa vem em frente de uma pessoa e essa pessoa sabe que essa coisa vem mesmo para ela, o melhor é ficar onde está e preparar-se. Cada coisa tem a sua hora certa. Não é bom antecipar, nem é bom atrasar. Tudo tem o seu tempo. Quem não entendeu isso com certeza que vai ter problemas na vida. Porque tormenta não é bom: mole-mole também não. (Sila, 1997, p.361).

A cena enunciativa se abre com o advérbio de modo "pacientemente" para simular a construção de um estado psicológico de calma e tranquilidade

que caracteriza, inicialmente, os pensamentos do ex-combatente de guerra. Entretanto, na construção sintática, percebe-se uma quebra nessa expectativa. O desassossego começa a tomar conta do ex-guerrilheiro. Superpondo léxicos descritores da cena aparentemente pacífica percebe-se a invasão gradativa das perturbadoras memórias de guerra das quais é impossível escapar. É como se o personagem entrasse em um solilóquio, estado de introspecção, onde é possível esbarrar no inevitável encontro com as memórias traumáticas. E é dos profundos silêncios da alma que se pode ouvir o personagem dizendo para si mesmo: “Não valia a pena gastar o pensamento com coisas que não o merecem”, e; como que lançando-se sobre ele o peso das memórias, o narrador informa: “melhor é ficar onde está e preparar-se”. A alegoria que se cria é de um corpo social atravessado por um passado que se presentifica pelas memórias de guerra no pós-independência. Na parte final da Trilogia *Mistida* (1997), é evidente que a descolonização não decretou o fim das memórias do trauma. Ao contrário, elas foram reavivadas durante a guerra civil que se seguiu ao período da pós-colonialidade.

Depois de tentar reconstruir sua vida no pós-independência o ex-combatente torna-se um guarda noturno e presencia o assassinato de seu patrão envolvido com o tráfico de drogas, com os casos de relacionamento sexual com mulheres casadas e com meninas bem jovens, a última menção, evidentemente, se refere ao envolvimento em casos de pedofilia. O curioso dessa cena é que ela desperta o gatilho das memórias de onde emergem os “traumas psíquicos” do ex-combatente. (Freud, 1996, p. 41). Coloco em paridade as reflexões da pesquisadora da memória Aleida Assmann, que diz:

> A memória não heroica e o self danificado remontam a traumatizações que as vítimas do holocausto não são capazes de converter em símbolos remissórios. Uma experiência cujo excedente ultrapassa a capacidade psicofísica trata de destruir a possibilidade de uma autoconstituição integral. O trauma estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência como presença latente. (Assmann, 2011, p. 277).

Enquanto fenômeno que atravessa o corpo cultural das sociedades a memória pode assumir a ambivalente função de dizer tanto de si mesma como

da história oficial enquanto forma de recordação. O acesso às memórias atua como vórtice onde os movimentos espiralares das lembranças traumáticas se repetem em uma infinita e indesejável (des) vontade do sujeito que, sugado pela força do passado, não consegue se desprender dele.

Atrelado ao desespero do sujeito que não tem controle sobre as memórias dos eventos de guerra associam-se vozes que reclamam pelos erros cometidos no passado. Este é o caso do ex-combatente que ouve as vozes das reclamantes esposa, filha e mãe do soldado português a quem ele assassinou, acusando-o de assassinato.

Faltaria nessa narrativa a recorrente onipresença da tradição senão fosse pela estratégia do narrador que permite adentrar na confusão psíquica criada na mente no ex-soldado, o qual ouve outras vozes ainda mais perturbadoras. Do ponto de vista da psicanálise, seriam sombras de uma mente atormentada pela culpa. Entretanto, por se tratar de uma contação de história ancorada nos espaços africanos, o leitor desconfia e persegue as pistas que direcionam para outros caminhos da encenação da ancestralidade e que encarnam a presença dos mortos entre os vivos como sintomatologia natural da a cultura de tradição. Por isso, o suspeitoso narrador transforma sua narrativa de um período de guerra, em uma manifestação do animismo. Ele nos dá três pistas da onipresença da tradição ancestral:

> Logo no dia seguinte, quando acordou, sentiu uma coisa estranha nas costas que lhe prendia o pescoço e não deixava voltar-se para trás. Quando queria ver algo na retaguarda, era obrigado a rodar sobre si mesmo. E cada vez que fazia havia sempre um gemido rouco. Foi assim durante anos, a viver em silêncio com aquele problema. Consultou médicos e *yrans, Djambakuses e murus*. Tudo em vão. (Sila, 1997, p.367, grifo próprio).
>
> Um dia, já depois do fim da guerra, teve a impressão que durante o dia tinha sempre alguém atrás de si a persegui-lo por todo o lado. *Onde quer que fosse, estava sempre alguém a acompanhá-lo silenciosamente*. (Sila, 1997, p.367-368, grifo próprio).
>
> Vagueou sem rumo, sem destino certo, até à noite, quando adormeceu, o soldado que tinha sido a sua primeira vítima surgiu à sua frente. Mostrou-lhe a enorme ferida que tinha no peito sobre o coração e perguntou-lhe por que é que tinha disparado sobre ele.
>
> A partir daquele dia passou a viver um novo pesadelo. *O soldado aparecia quando ele menos esperava. Exibia-lhe a enorme ferida que tinha no peito sobre o coração e perguntava por que é que tinha feito aquilo com ele*. Às vezes o soldado aparecia sem a ferida, mas com

> rosto de criança e pedia carinhosamente que lhe devolvesse a vida que lhe tinha tirado. (Sila, 1997, p.370, grifo próprio).

O protagonista entra no campo do sagrado e consulta deidades cujos nomes reafirmam a presença da textualidade de tradição na narrativa. A coisa estranha sobre a qual o narrador fala é a aparição do soldado português morto pelo inominado ex-combatente. O conceito de finitude da vida, como se ela tivesse início, meio e fim, quiçá, seja um destino teleológico que se naturalizou moldado pela cultura judaico-cristã; não raro protótipo do criado pelo mundo ocidental. Contudo, nos excertos acima evidencia-se uma concepção de mundo diferente sobre a qual é preciso considerar seguindo com as palavras do filósofo Honorat Aguessy:

> Nessa perspectiva, tudo se passa como se o mundo pudesse ser representado por um triângulo que mostrasse: 1) no cimo e por fora, o *Ser supremo*; 2) na base, os *poderes mágicos inferiores*; 3) nos dois outros lados, os *seres sobrenaturais*, por um lado, e os *antepassados*, por outro; 4) por dentro, o homem, representado no interior de um círculo rodeado por todos os lados pelo *universo material*.
>
> Assim se apresenta o esquema desse mundo onde o universo, a vida e a sociedade estão inextricavelmente ligados e simbioticamente envolvidos. (Aguessy, 1980, p. 99).

Considero como parte do "*proprium africanum"*, uma cosmovisão que nasce da percepção de mundo do sujeito cujo movimento de existência da vida não termina com a morte: a existência, para o homem africano, seria um exercício de continuidade da vida, no que poderíamos considerar como pós-morte consciente e em atividade contínua que age influenciando e sendo influenciada pelo mundo dos vivos. A busca pelos yrans, Djambakuses e murus, seres sobrenaturais, é a crença de que os mortos estão vivos em um plano superior. Entretanto, é a presença dos espíritos maus, como a do soldado português, que assombra as memórias do ex-combatente. (Aguessy, 1980, p. 95).

No desfecho do episódio que concretiza as memórias de guerra encontram-se o ex-combatente assistindo a um tipo de jogo de imagens que teatraliza a reduplicação do soldado português morto corporificando-se na

pessoa do patrão também morto por envolver-se com atividades ilegais. Em um ato surpreendente, o ex-combatente reconcilia-se com o soldado morto e sai de mãos dadas com ele. Na verdade, forma-se um jogo de imagens em que uma aparição fantasmagórica, que confunde, pelo efeito de duplicação, soldado português assassinado e patrão assassinado, simula a encarnação da ancestralidade sempre presente como marca registrada da tradição africana. Agora, ambos têm “uma mistida urgente a safar”. (Sila, 1997, p. 374). De outra forma, a cena pode ser compreendida como a parábola que representa a formação de um palimpsesto em que o colonizador se redime das atrocidades cometidas contra o povo africano tentando reescrever a história oficial marcada pelas atrocidades do colonialismo.

Sem desperceber a relação que o griot estabelece entre a narrativa que recupera os traumas de guerra e a musicalidade procuro construir, novamente, uma interpretação possível para a epígrafe do capítulo três da parte final da Trilogia de Abdulai Sila. O griot escritor das histórias narradas amalgama sua contação às notas musicais. Dessa forma, ele se torna um contador e cantador das experiências do povo guineense.

Antes, porém, é necessário considerar que o cantor José Manuel Fortes, artisticamente conhecido como Zé Manel citado na epígrafe, emerge no cenário cultural de Guiné-Bissau, não apenas como intérprete, mas como um cronista das vicissitudes da nação. O cantor iniciou sua carreira no emblemático grupo musical *Super Mama Djombo*. Os artistas sonorizaram o desejo utópico da independência de Guiné-Bissau. É interessante mencionar que o cantor trilhou um caminho de crescente densidade lírica e sonora. Destaco ainda que, José Manuel Fortes emigrou nos anos de 1970 para os Estados Unidos e depois para a Europa. As experiências fora de seu país levaram-no a entrar em contato com as propostas libertárias da diáspora africana musicalizadas pelo gênero jazzista. (Voz da América, 2023).

A influência do jazz na musicalidade de Zé Manel transcende a mera apropriação técnica. De fato, o ritmo musical funciona como uma ferramenta que introduz em suas canções, tal como aconteceu com os cantores guineenses José Carlos Schwarz, Iva e Iche, Amadou Barry, Ray David e Nfore Sambu para citar apenas aqueles que são objeto de estudo dessa pesquisa por

serem mencionados nas epígrafes musicais da parte final da Trilogia *Mistida* (1997), a técnica do improviso e da síncope como metáforas para a instabilidade política e social de Guiné-Bissau. Um ponto de destaque da música desse artista é que ela deixa de buscar a linearidade coral da era revolucionária para abraçar uma sonoridade mais intimista e reflexiva, em que os sopros e os arranjos de piano sublinham a solidão do sujeito frente aos descaminhos tomados no pós-independência.

As composições do artista revisitam as cicatrizes deixadas pela Guerra pela Independência e, posteriormente, pelas guerras civis no período do pós-independência as quais fragmentaram o tecido social guineense e reificam as memórias traumáticas. Há ainda nas letras das canções do autor a denúncia do desequilíbrio causado pelas guerras, bem como, a evocação dos heróis esquecidos e o sofrimento dos dominados. A música de Zé Manel torna-se, portanto, um espaço para o exercício do não esquecimento das memórias individuais e coletivas.

A letra completa e a tradução da música citada no capítulo três da parte final da Trilogia *Mistida* (1997) estão no anexo F. A música pode ser ouvida através do link colocado na nota de rodapé [3]. Novamente, em contato com cidadão de Guiné-Bissau consegui a letra e a tradução. Sigo com a interlocução possível das estruturas: narrativa e música tomando como ponto de partida uma das canções do cantor.

Abro essa possível interpretação com a menção que o narrador faz ao ex-combatente. A teatralização das imagens criada pelo narrador opera como um dispositivo de busca pela reconciliação do combatente com seu passado. Mesmo sabendo que lutou por justiça na guerra pela independência de seu país, ele se sente atormentado por memórias traumáticas. Na esteira dessas fabulações a figura do ex-combatente transcende a dicotomia entre amigos e inimigos através da reduplicação simbólica na cena final em ambos saem de mãos dadas. Ao reconciliar-se com oo soldado português, agora fundido à imagem do patrão morto, o personagem realiza um ato de "safar a mistida",

[3] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7z6R4dCtcCw. Acesso em: 19 jan. 2026.

expressão que, no contexto narrativo, remete à urgência de resolver dilemas e lembranças que afetam seus conflitos existenciais.

Realizo um diálogo com a proposta apresentada pelo eu poético que canta os dilemas individuais e coletivos do povo guineense. Evoco os versos que dizem: “Se eu vier a desaparecer sem despedir, perguntem e verifiquem bem, estarei ao pé de vós não estou longe”. O excerto musical corrobora com a noção africana da onipresença da crença na ancestralidade. De forma que, a morte não representa a finitude da existência consciente, mas a transição para o plano da ancestralidade. Decorre que, há a garantia de que os sujeitos que lutaram pela independência não tenham as histórias de si mesmos esquecidas pela "amnésia" uma vez que elas continuariam a ser narradas após a morte. (Manel, 1982).

A relação mais próxima que estabeleço com a parte final de *Mistida* (1997) e a música analisada é a recuperação da cena em que o ex-combatente de guerra é assombrado pela presença do soldado a quem ele assassinou. O soldado estava “ao pé”, próximo ao ex-combatente a todo momento. Essa é uma clara alegoria do movimento sempiterno e circular que faz da vida após a morte uma continuação do ciclo de existência. A realidade da ancestralidade entre o povo africano assombra do ponto de vistas das realidades fabulas pelo mundo ocidental. Entretanto, para o africano faz parte de sua constituição psíquica e cultural a qual percebe a presença dos mortos entre os vivos como fenômeno naturalizado.

O sujeito poético vocaliza o trauma gerado pela guerra de libertação em Guiné-Bissau ao enumerar os instrumentos da violência: “Pode ser com pau, com bala ou com faca que me mataram”. Essa repetição exaustiva faz do griot um contador de histórias que precisam ser lembradas e funciona como a inscrição das marcas no palimpsesto na história oficial ao denunciar as atrocidades do colonizador. Na obsidiante busca pelo passado do povo em Guiné-Bissau o griot ergue um grito que requer atenção: “Povo! Povo! Povo minha gente!” e convoca o povo, corpo coletivizado, a "tocar de batoque", ou seja, convida-os a se juntarem a ele de forma unida em conclamar a permanência das memórias contadas, cantadas e escritas pelo griot com a caneta nas mãos. (Manel, 1982).

Por fim, o eu poético adverte: “se os olhos veem, cérebro não memorizou e o sentido disse não, o corpo tem que sair”. Há aqui o anseio pela sobrevivência, e sobretudo, pela necessidade do testemunho. O ex-combatente que sai de mãos dadas, com o soldado português no estado de pós-morte, metaforiza a tentativa de superação de um niilismo pós-colonial. Afinal, nesse teatro de vozes, ele é forçado a aceitar que a identidade de Guiné-Bissau é formada por camadas sobrepostas da dor que se reifica nos rastros do colonialismo e na distopia que se instalou no período do pós-independência.

5.6 Vozes de Ontem, Escrita de Agora: a persistência do griotismo no texto

No curso das memórias traumáticas encontramos, no capítulo oito de *Mistida* (1997), o personagem Yem Yem atormentado pela lembrança de ter condenado um amigo para a prisão em um campo de concentração. Lê-se: “Mas por que é que continuara a insistir? Tinha-lhe avisado há muito, mas infelizmente não quis ouvir a sua palavra”. (Sila, 1997, p. 430). “A sua palavra” ou “aquela palavra” não mencionada especificamente e de modo claro pelo personagem é o comando final para que o amigo inominado fosse jogado na prisão. É evidente que o poder da palavra tonifica a racionalidade e a lógica instrumental, e sobretudo, utilitária do povo guineense. Ela tem o poder para fazer viver ou morrer e deve ser obedecida e seguida como guia.

O universo narrado sedimenta-se com o uso das palavras do léxico guineense que tipificam o narrar característico das memórias de tradição oral instrumentalizadas pela voz do griot de caneta nas mãos. Delimito-o fazendo uma topografia que circula e contextualiza os usos da oralidade a partir de trechos do corpo narrativo. O narrador qual griot contador de histórias não abre mão da sua condição de cidadão da terra e registra as experiências de Yem Yem que está em um bar, o “Klandô”, rememorando o fato de que, para sobreviver à guerra, teve que desenrascar-se, “safar uma mistida”, uma complicação temporária que o impedia, “tchumul-tchamal”. O protagonista é invadido pelas memórias de guerra e se lembra de ter que fugir por regiões

como a “bolanha”, caminho melhor do que a região do “Orike” onde residia a presença de um “feiticeiro”. (Sila, 1997, p. 428, 430, 433).

Advoga a favor da conformação das memórias a música que o narrador seleciona como faixa musical para abrir o capítulo oito da narrativa. Coloco a letra na língua inglesa e a tradução em língua portuguesa, bem como o link de acesso na nota de rodapé[4] onde é possível ouvir a música através da plataforma do Youtube. “House Of Exile” é o título da canção de Jimmy Cliff. A letra e a tradução estão no anexo E [4] .

Nascido em 30 de julho de 1944, Jimmy Cliff emerge como uma figura central na diáspora negra, cuja estética musical transcende as fronteiras do *reggae* ao incorporar elementos estruturantes do jazz. (Costa, 2018). A influência jazzística é observada na maleabilidade de seus fraseados melódicos e na complexidade dos arranjos musicais, permitindo uma hibridização sonora que facilitou a recepção de suas canções em escala transnacional. Para o autor e compositor, o jazz não foi apenas uma referência estética, mas uma ferramenta de sofisticação narrativa que conferiu densidade às letras de suas músicas. Tais composições converteram-se em dispositivos de mobilização política e social e serviu como fonte de inspiração em contextos de insurgência contra regimes opressores, com destaque para a luta contra o *apartheid* na África do Sul. A canção analisada, cuja tradução própria consta no Anexo E, exemplifica a simbiose entre o lamento rítmico e a crítica social ao reafirmar o papel da música popular como um espaço de denúncia e de reconstrução das identidades oprimidas no Atlântico Negro. A relação do cantor Jimmy Cliff com o Jazz iniciou-se no início dos anos de 1960 quando o autor e outros artistas jamaicanos foram influenciados pela gramática desse gênero musical que já havia chegado ao Caribe entre os anos de 1910 e 1920. (Jesus, 2021). Realizo uma intersecção entre a musicalidade presente na parte final da Trilogia de Abdulai Sila e a tradição oral em Guiné-Bissau. De todos os modos, percebe-se a persiste presença do Djidiu, ou fazendo um trocadilho, o griot de caneta nas mãos, como arquiteto da memória coletiva.

[4] Disponível em: https://www.letras.mus.br/jimmy-cliff/house-of-exile/. Acesso em: 30 dez. 2023.

E é dessa forma, que esse narrador opera na fronteira entre a oralidade e a urgência do registro escrito. Ao caracterizar os retalhos da cultura de tradição oral como um axioma de certezas demonstráveis, a musicalidade e a narrativa sublinham que a história do povo africano não se limita ao mito, mas constitui um sistema epistemológico e ontológico robusto em que a palavra proferida possui valor de documento histórico e jurídico.

Na *Trilogia Mistida* (1997), o narrador assume a função estética e política do griot ao costurar os fragmentos das memórias narradas pelos personagens e pela música em um mosaico de memórias da tradição oral guineense. Nesse caso, a escrita é o instrumento que reflete e refrata as tensões de uma nação que vive sob o signo dos rastros do colonialismo e da opressão. A presença da música e o drama do personagem Yem Yem, confrontados com a distopia da “Casa de Exílio”, atualizam a função social do griot que assume a função de cronista das vicissitudes políticas. Assim, a parte final da Trilogia *Mistida* (1997) não apenas mimetiza a oralidade, mas a instrumentaliza como uma ferramenta de resistência contra o apagamento histórico. Ao trazer para a cena enunciativa o trauma do campo de concentração como forma de denúncia, o griot assume a ambivalente função de fazê-lo também através da música, como se fosse possível ir à locais públicos e cantar em público para o povo o registro escrito que não pode ser lido. O resultado não poderia ser outro, senão, a manutenção de memórias de Regimes Autoritários que se instalaram no período pós-colonial. (Cliff, 1974).

Recupero ainda o episódio do personagem Yem Yem, faço novamente uma intersecção entre as memórias traumáticas que se performam na parte final da Trilogia *Mistida* (1997), e a estrutura lírica da música "Casa do Exílio" do autor Jimmy Cliff. Em ambas as estruturas, revela-se uma ontologia em que a palavra não é apenas um signo linguístico, mas um ato potente de força. A "palavra", o comando oculto que sela o destino do outro, manifesta-se como uma ferramenta da lógica instrumental que, embora confira poder ao sujeito, condena-o simultaneamente a um exílio subjetivo. Nessa dinâmica de causa e efeito, ressoa o postulado do eu poético no verso “Tudo na criação deve obedecer a uma lei É verdade em palavras como em ações". (Cliff, 1974). Ao refletir sobre o peso das memórias de ter enviado um amigo ao campo de

concentração, o personagem encarna o indivíduo que, após se julgar "bem protegido" por sua posição de comando, vê-se agora "como um peixe fora d'água", confrontado pela irreversibilidade de seus atos. A "casa do exílio", neste contexto, serve com parábola do espaço psíquico que se torna o labirinto da memória traumática, onde o algoz se descobre prisioneiro da própria decisão. (Cliff, 1974).

Ademais, a reiteração do aviso negligenciado pelo amigo estabelece um paralelo direto entre a fala de Yem Yem: "Tinha-lhe avisado há muito, mas infelizmente não quis ouvir a sua palavra" (Sila, 1997, p. 430) e o trecho musical anunciado pelo eu lírico: "Você foi avisado, mas não deu ouvidos". (Cliff, 1974). Em ambas as estruturas, a tragédia é modulada pela resistência em obedecer, por parte de quem ignora a vulnerabilidade intrínseca à condição humana, quiçá, por acreditar que a vida seria apenas um "brinquedinho" passível de manipulação. A "palavra" que o povo guineense utiliza como guia para "fazer viver ou morrer" transmuta-se, na consciência de Yem Yem, em uma "última milha" de sofrimento psíquico. Conforme o eu poético sugere, aquele que outrora era "orgulhoso de suas pompas" e costumava "desprezar as pessoas ao seu lado", acaba por se encontrar "exposto", sem ter "nada para esconder" diante da própria consciência. Dessa forma, a relação entre a música e a história contada pelo griot escritor evidencia que a memória do trauma é o momento em que o sujeito é obrigado a "colher o que planta", transformando a racionalidade utilitária em uma sentença de exílio interior permanente. (Cliff, 1974).

A música que vinha dos países latino-americanos, muitos deles precursores e pioneiros na luta engajada pela libertação nacional, vai ao encontro das aspirações e da essência do povo guineense cuja musicalidade também serviu como arma de combate. O pesquisador Júlio Aponto António Té afirma que:

> Ao longo do período da mobilização das massas populares, para o combate armado contra os colonialistas portugueses que haviam dominado e explorado este povo, os integrantes do PAIGC utilizaram a música como instrumento para promover a unidade entre etnias. Concentraram seus objetivos num único problema, que era a luta contra os colonialistas portugueses. (Té, 2016, p. 59).

O exílio sobre o qual eu-lírico canta é matéria viva a qual o narrador prefere usar como ponto de partida para começar a narrar o episódio que leva um resistente do governo a um campo de concentração. De outro lado, pode-se compreender essa canção como símbolo da luta nacional de todos os que ousaram desafiar a Empresa Colonial e o governo vigente no pós-independência. Se aplicam nesse caso as palavras do pesquisador Lourenço do Rosário, o qual, ao discorrer sobre aspectos da oralidade afirma que: “Cada episódio representado no texto pode constituir uma recriação do ambiente literário próprio da tradição oral”. (Rosário, 2010, p. 121).

Todo apoio era bem-vindo na luta contra o colonialismo e no empenho pela resistência em relação ao governo autoritário do pós-independência. Seria necessário reavivar uma memória nacional que reacendesse no povo africano o encanto pela nacionalidade, mas não um nacionalismo exacerbado, fraturada pela guerra e pela opressão colonial. O pesquisador José Luís cabaço menciona que “A situação de guerra, com a deslocação e dispersão a que obrigava as populações, criara um momento de crise e de enfraquecimento estrutural da tradição” (Cabaço, 2009, p. 306). A mesma memória que promovia um reencanto em relação à tradição musical era a seiva que vicejava entre os resistentes realimentando formas plurais de evidenciação das memórias outras de tradição.

Reaparece no cenário narrativo o jovem Madjudho. Dessa vez no capítulo nove da parte final da Trilogia *Mistida* (1997). Ele tem uma mensagem de esperança a levar para o povo guineense. Essa era sua mistida a safar. As memórias de guerra atormentam os sujeitos e é a causa da doença que deixa o personagem de “Marrio” em um hospital. Madjudho perde a memória como a maioria dos personagens na Trilogia *Mistida* (1997). Os personagens perdem a memória em uma clara ilustração que remete à tentativa de apagamento das memórias do corpo coletivo africano em Guiné-Bissau. O filósofo e psiquiatra Frantz Fanon menciona que:

> Nunca se salientará suficientemente que a psicanálise, como se sabe, se propõe a compreender determinados comportamentos no seio de um grupo específico representado pela família. E quando se trata de uma neurose vivida por um adulto, a tarefa do analista é

> reencontrar; na nova estrutura psíquica, uma analogia com certos elementos infantis, uma repetição, uma cópia de conflitos surgidos no seio da constelação familiar. (Fanon, 2008 p. 127).

Frantz Fanon adentra pela seara da psicanálise, considerando-a como insuficiente para descrever os traumas resultantes do colonialismo. Como sujeito que conhece as experiências do subalterno e contador das experiências dos grupos dominados, o autor discorre sobre a tentativa de retratar os efeitos e os comportamentos que advém dos traumas introjetados pela dominação da civilização europeia. Caminha nesse sentido as informações que o narrador nos dá:

> Diagnosticaram lhe uma doença em cura. Quando soube, passou o resto do dia a rir. No dia seguinte tinha nascido aquele sorriso com que premiava os médicos todos os dias. Quando chegava a hora da visita, quer comparecessem ou não, o sorriso libertava-se dos seus lábios e exibia-se. (Sila, 1997, p. 439).

O que mais chama a atenção nesse jogo que evidencia os traumas da memória é que dele emanam formas inarticuladas escondidas nos labirintos da memória. De fato, nas palavras do filósofo Frantz Fanon “os condenados da terra” não são apenas sujeitos que são atacados individualmente pelo drama do colonialismo e de seus rastros, são sobretudo, um corpo social coletivo que forma um circuito de memórias traumáticas. (Fanon, 1968).

Sem recordação da origem de suas verdadeiras memórias Madjudho apenas diz acerca do Comandante “Encontraram-me sozinho na floresta... Depois de um bombardeamento”. (Sila, 1997, p. 446). Quem o encontra depois do ataque de guerra é o Comandante sobre quem o narrador fala no capítulo um da parte final da Trilogia *Mistida* (1997). O encontro de ambos retira o caráter individual da contação de uma história e coloca o coletivo como forma de dizer as lembranças.

O título do capítulo nove da narrativa é sugestivo, *Marrio*, afinal, conforme se sabe o fenômeno que designa o encontro entre águas do rio com o mar é denominado como pororoca, o qual, gera grandes ondas bravias sobre a praia. Em alegoria, seria possível pensar nas ondas de perturbação geradas

na psique de Madjudho. Explicando como as memórias traumáticas afetam o sujeito recorro à Obra *Catástrofe e Representação* onde o pesquisador Márcio Seligmann Silva considera que:

> O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento transbordante - ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui também, da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos "limites" da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem-forma. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática. O trauma, explica Freud, advém de uma quebra do Reizschuiz (pára-excitação), provocada por um susto (Schreck) que não foi amparado pela nossa Angstbereitschaft (estado de prevenção à angústia). A volta constante à cena do trauma (sobretudo nos sonhos) seria o resultado de um mecanismo de preparação para essa sobreexitação que, patologicamente, vem atrasado. O que importa para nós na teoria freudiana do trauma é tanto a sua relação com o choque - cuja onipresença na sociedade moderna lemos no poema de Baudelaire - como também o fato de tratar-se de um distúrbio de memória no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção. (Seligmann-Silva, 2000, p. 84-85).

Transborda aos sentidos e à capacidade de recepção psíquica de Madjudho a elaboração das memórias traumáticas e ele ri como sintoma do trauma que não pode ser simbolizado plenamente pelos mecanismos da fala. Em consequência dessa inabilidade e impossibilidade do dizer é que o narrador toma a palavra e tenta dizer o inaudível. O riso, nesse caso, age como mecanismo de escape e fuga de uma realidade difícil demais de ser sublimada. O inesperado, tal como acontece em um evento bélico, atinge o aparelho psíquico do sujeito paralisando-o. Decorre que, em todo o capítulo nove, Madjudho sequer se levanta da cama. Considero apropriado colocar em diálogo a definição de Márcio Seligmann Silva acerca do trauma com as reflexões da pesquisadora Cathy Caruth, a qual afirma que:

> Desde seu aparecimento na virada do século, nos trabalhos de Freud e Pierre Janet, a noção de trauma nos confronta não somente com uma simples patologia, mas também com um enigma fundamental que diz respeito à relação da psique com a realidade. Em sua definição genérica, o trauma é descrito como a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em flash-backs, pesadelos e outros fenômenos repetitivos. A experiência traumática sugere um determinado paradoxo: a visão mais direta de um evento violento pode ocorrer como uma inabilidade

> absoluta de conhecê-lo; a imediatez pode, paradoxalmente, tomar a forma de um atraso. A repetição de um evento traumático - que permanece não disponível para a consciência, mas intromete-se sempre na visão - sugere, portanto, uma relação maior com o evento, que se estende para além do que pode ser visto ou conhecido e que está intrinsecamente ligado ao atraso e à incompreensão que permanece no centro desta forma repetitiva de visão. (Caruth, 2000, p. 111-112).

O que se observa é que o Djidiu de caneta, o griot narrador faz questão de trazer a presença do personagem Madjudho como forma de repetição e de dizer as memórias traumáticas. O reaparecimento do personagem é o testemunho de um período histórico que não pode deixar de ser contado. Conforme a pesquisadora Cathy Caruth, o trauma é uma representação difícil demais de ser representada; e é nessa roda de conversa com o pesquisador Márcio Seligmann Silva que há um ponto de encontro quando ele fala da "quebra" da estabilidade dos estados psíquicos diante de realidades como a guerra.

Em seguida, a tradição recebe destaque quando o narrador descreve e frisa a natureza antropológica e sociológica das experiências do homem guineense em um mundo onde os mortos se apresentam em uma cultura que os crê vivos e atuantes. Mais uma vez o Djidiu narrador ao contar suas histórias reclama pela presença do caráter cíclico da vida comum aos espaços africanos. O narrador conta o que ocorre após a morte de Madjudho:

> O seu corpo fragilizado e roído pela doença ia ficar definitivamente enterrado. E ela não poderia nunca mais ver aquele rosto bonito, cheio de esperança, carente de ternura...
>
> Ela inclinou-se sobre a sepultura e... uma gota espessa de suas amargas e revoltadas lágrimas caiu sobre o defunto...
>
> Diz-se que foi então que tudo começou.
>
> A gota transformou-se em mil gotas. Cada uma dessas gotas transformou-se em outras mil. E seguiram-se transformações e mais transformações que ninguém sabia contar. Sem que os presentes dessem por isso já havia um mar a correr no cemitério. O mar que forneceu as palavras que faltavam...
>
> Os defuntos esquecidos daquele cemitério abandonado levantaram-se todos um a um. Foram à sepultura onde tudo começara e desfilaram atrás do jovem que de cabeça erguida agradecia com um terno olhar a um reduzido grupo de pessoas que tinham vindo ao seu enterro. (Sila, 1997, p. 447-448).

A leitura atenta do fragmento acima deve nos mover a considerar o que o filósofo Kwame Anthony Appiah considerou como “identidade africana” (Appiah, p. 243). Nas palavras do autor a identidade surge como exigência de uma filosofia que venha a pensar efetivamente a África a partir das reais condições sociais, culturais, econômicas, políticas e ideológicas fundadas nas bases do pensamento do homem africano. Uma filosofia que seja verdadeiramente o centro do debate do que é ser africano deve considerar a formação de um sistema literário que venha a abarcar as cosmovisões e mundividências dos sujeitos da terra.

A epígrafe musical do capítulo nove da parte final da Trilogia *Mistida* (1997) foi colocada com o intuito de fornecer elementos que contribuam para a leitura da narrativa. Sendo assim, trago para mais uma possível interpretação comparativa o excerto musical:

> Ami, ña kudali,
> I di n bua pa lunju
> Nos n ta tisi rekadu amaña
> Rey David
> In “Sanó”
> (Sila, 1997, p. 439).

Uma tradução aproximada do trecho musical seria:

> Eu com a minha preocupação
> (Que) é de voar para longe
> Para trazermos o recado amanhã"
> Rey David
> In “Sanó”
> (Sila, 1997, p. 439).

Antes de começar a análise considero apropriado trazer algumas informações acerca do cantor Rey David. O artista surge no cenário de Guiné-Conacri como um símbolo da consolidação da música guineense. Embora não tenha feito parte do *Cobiana Djazz*, ele é considerado um continuador daquela estética. Pois, o cantor se apega a base sofisticada e jazzística estabelecida por José Carlos Schwarz e a adapta para um mercado fonográfico mais

moderno, com uma verve voltada para o romantismo social e a nostalgia. Enquanto José Carlos Schwarz utilizou a tradição oral para a libertação política, Rey David a utilizou para a preservação afetiva da identidade nacional no pós-independência. (Silva, 2019).

Postas essas ponderações, prossigo recuperando o já mencionado episódio do personagem Madjudho, por refletir na reconfiguração ontológica do personagem. Afinal, ele opera sob a tensão entre a imobilidade física e a premência de uma transcendência coletiva. Se, por um lado, o personagem jaz confinado ao leito hospitalar, penso ser essa uma alegoria da própria nação guineense forçada a estar estagnada pelos traumas de sucessivos conflitos nos períodos que antecederam a independência e no período do pós-independência. De outro lado, sua existência é perpassada por uma mistida que ressoa na palavras do eu lírico: "Eu com a minha preocupação (Que) é de voar para longe Para trazermos o recado amanhã". A "preocupação" mencionada pelo griot cantor, mimetiza a angústia de Madjudho, cuja psique, fragmentada pelo bombardeamento e pela amnésia, assemelha-se ao fenômeno do "Marrio", onde o encontro das águas gera ondas de profunda perturbação. Entretanto, o "voar para longe" na trajetória do jovem não significa uma fuga da realidade. Mas, sinaliza o deslocamento necessário do sujeito traumático para o plano da memória compartilhada. Ao ser resgatado pelo Comandante, Madjudho transfere sua dor individual em um "recado" histórico, a saber, a mensagem de esperança necessária para a reconstrução do amanhã guineense.

Termino essas divagações ao considerar que a melhor maneira de conceber a condensação da filosofia de um “*proprium africanum”* é perceber no texto literário as provas que estabelecem a diferença das narrativas ocidentais e das narrativas que administram as elocubrações de um sistema que permita dizer as memórias de tradição do povo africano. Para alcançar esse objetivo o griot narrador conta as memórias de guerra sem deixar de alivanhar as histórias a uma experiência que coloque o mundo dos mortos entre os vivos. Ele não apenas os ressuscita, mas os coloca em incômoda e inquietante presença entre os agentes sociais. A notória constatação é que as memórias

de guerra estão plasmadas às memórias de tradição sem que uma possa existir sem a presença da outra.

5.7 Músicas que embalam as narrativas das memórias de tradição oral

A musicalidade, formatada em *Mistida* (1997), em graus e tons variados e vibrantes, embala a luta e a resistência do povo guineense. Ela é mais do que simples símbolo de resistência. É, sobretudo, manifestação legitimada das formas de encenação da tradição oral contadas e cantadas pelo narrador griot escriturário. As notas musicais estão postas na parte final da Trilogia *Mistida* (1997) orquestram as vozes da tradição cultural e performam a oralidade onipotente e singular do povo africano em Guiné-Bissau. Por isso, o narrador opta por iniciar alguns dos capítulos da parte final da Trilogia com epígrafes musicais cuja melodia remete aos espaços africanos e latino-americanos. O conteúdo dessas canções se entrelaça às histórias contadas pelo narrador. Elas podem ser compreendidas como quirografias, copiadas pelas mãos do Djidiu de caneta, que registram a contação de histórias do povo guineense.

Conforme procurei mostrar, através da citação de excertos de autores dos cinco países africanos de língua portuguesa Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e são Tomé e Príncipe: a presença da oralidade se constitui enquanto marca da subjetividade da linguagem prosaica e poética expressa pelos sujeitos africanos e estão impressas no projeto de escrita dos escritores guineenses, da mesma forma que, na escrita literária de escritores como os moçambicanos Mia Couto, Paulina Chiziane, Ungulani Ba Ka Khosa, José Craveirinha, assim como os angolanos Ondjaki, Ana Paula Tavares, Manuel Rui, Pepetela e Boaventura Silva Cardoso, ou, os santomenses Francisco José Tenreiro e Conceição Lima, além dos caboverdianos Germano Almeida e Manuel Lopes. São autores sobre os quais seria necessário abrir uma pesquisa que desse conta dos muitos gestos de expressão da oralidade em cada um desses escritores. Restrinjo-me a apenas citar por nomes alguns deles na certeza de que eles formam um circuito de autores cuja escrita reverbera a tradição oral que mimetiza o peso das memórias dos povos sobre os quais escrevem.

Não poderia faltar na galeria de escritores os guineenses Odete Semedo e o próprio Abdulai Sila. Na escrita de todos os escritores mencionados, e dos muitos outros sobre os quais seria impossível citar todos os nomes, estão impressas as subjetividades de um povo cuja oralidade é a marca registrada de expressão da milenar arte da oratura. Perfilei esses autores para mostrar que a escrita literária que veicula a tradição oral não é uma característica única da escrita de Abdulai Sila, mas se distribui entre outros escritores como assinatura que valida a tradição oral. Importa reiterar que para o texto africano, que pretende alcançar receptividade fora da cultura de tradição oral, é preciso que ele tenha na grafia o suporte necessário para alcançar seu objetivo. Intencionalmente então, o narrador se coloca como Djidiu de caneta assumindo a tríplice função de contador-cantador-escritor das histórias de seu povo.

Na incursão que busca significação para as letras musicais que aparecem nos recursos epigráficos de alguns capítulos da parte final da Trilogia *Mistida* (1997) fica evidente a tentativa do narrador de ocultar do opressor a relação entre o conteúdo da mensagem a ser divulgada, e que não raro assume um compromisso ético com as realidades encenadas, de algumas canções e as experiências dos resistentes. Haja vista que, no esforço de encontrar algumas dessas melodias fica claro que são cantadas por cantores guineenses em línguas locais, grande maioria em crioulo guineense, sem que haja o registro escrito de algumas das letras. Vasculhando com perícia os meios digitais disponíveis, é possível encontrar, na plataforma virtual do Youtube, algumas das músicas que estão nas epígrafes.

Entretanto, a tradução de algumas dessas canções não está disponível por estarem restritas aos espaços de Guiné-Bissau. De modo que, em contato com alguns cidadãos guineenses através do aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz WhatsApp, consegui a tradução de algumas dessas músicas.

Sobre o papel das epígrafes o pesquisador Jorge Schwartz afirma que:

> Ela sintetiza um jogo de tempos: recupera o passado (seu texto original) e se afirma no presente do novo texto, o qual adquire dimensão de futuridade na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior a ele. Privilegiada por catalisar tempos narrativos em diversos níveis, aponta continuamente para o seu

> próprio passado, ao mesmo tempo que anuncia o tempo que lhe segue, fazendo-se presente no ato de sua leitura. A tensão dos tempos projeta-se também no campo formal: isolada no branco da página, ela assume uma autonomia aparente, mas, na verdade, depende tanto do texto que lhe é anterior quanto do que lhe segue. É neste jogo de convergências semânticas e formais que as epígrafes têm existência. (Schwartz, 1981, p. 3).

Epígrafes sempre existiram e foram usadas nos mais diversos campos do saber científico. Elas são um *locus* de transição e transação que permitem um diálogo entre presente, passado e futuro. Além disso, a intertextualidade gerada por suas aplicações nos textos permite que se estabeleça uma conversa entre os mais variados gêneros textuais e os contextos narrativos. A intertextualidade é o recurso usado na escrita da parte final do romance *Mistida* (1997) através dos usos da epígrafe alógrafa, ou seja, aquela que convoca vozes que não estão na narrativa.

O uso das epígrafes no discurso textual é compreendido nas palavras do crítico literário Gérard Genette da seguinte maneira:

> Desse mesmo fato (de que a epígrafe é uma citação) decorre que sua atribuição propõe duas perguntas em princípio distintas, mas nenhuma das quais é tão simples quanto parece: quem é o autor, real ou putativo, do texto citado? Quem escolhe e propõe a dita citação? O primeiro chamarei de epigrafado, o segundo de epigrafador, ou destinador da epígrafe (sendo seu destinatário — sem dúvida, o leitor do texto - se fizerem questão, o epigrafário). (Genette, 2009, p. 136).

Três pilares fazem parte das subdivisões que seccionam o estudo das epígrafes segundo Gérard Genette. Primeiro, o que o pesquisador decide taxonomizar de epigrafado ou conteúdo latente. No estudo a que me proponho a debruçar o conteúdo são as memórias de tradição via oralidade e musicalidade, guerra colonial e luta contra a opressão colonial e pós-colonial transmutados pelos grafismos da escrita. Nesse caso, há um empenho em rubricar cada página da contação dessas histórias com uma caneta cuja tinta é permanente e que ratifica a cultura de tradição oral.

Segundo, o epigrafador ou narrador que se confunde com a voz autoral uma vez que criador e criação se unem em contar as memórias do povo africano. Terceiro, o epigrafatário, ou aquele a quem se destina a mensagem. A

cabo dessa corrente que se estabelece está o leitor qual expectador e espectador dos eventos narrados.

Antes, porém, é preciso destacar que dois capítulos da parte final da Trilogia, *Mistida* (1997), capítulos um e oito, iniciam-se, respectivamente, com epígrafes dos cantores jamaicanos Bob Marley e Jimmy Cliff. São composições que reivindicam justiça social, um espírito anti-imperialista e a tomada de consciência para os entraves que impedem o livre exercício da liberdade que faz parte do espírito humano individual e coletivo. Tentei estabelecer, tanto quanto possível, uma relação entre as letras das músicas desses cantores e o conteúdo das letras dos cantores guineenses, ao menos as que estão disponíveis. (Portal Geledés, 2021).

Robert Nesta Marley, mais conhecido como Bob Marley, nasceu no dia 06 de fevereiro de 1945 no interior da Jamaica. As produções do autor gravitavam em torno de temas político-sociais e espiritualistas. Bob Marley foi um sujeito que se dedicou a protestar contra injustiças sociais. Suas canções celebram vozes dos subalternos e oprimidos. O cantor é um símbolo da resistência negra, da defesa dos direitos humanos e da luta por justiça social. Suas músicas denunciam o colonialismo e a guerra, e serviram de porta-voz às aspirações libertárias dos afrocentrismos e do pan-africanismo. (Costa, 2018).

O continente africano e suas questões foram também assuntos amplamente abordados em suas músicas. Não por acaso o narrador convida para a narrativa o cantor Bob Marley. O estilo musical do autor é influenciado pelo jazz de forma indireta ou mediada assim como acontece com o cantor Jimmy Cliff. Ao passo que o jazz surge no final do século XIX e início do século XX nos Estados Unidos da América, o estilo musical do cantor Bob Marley, a saber, o Reggae surge na Jamaica nos anos de 1960. Tal tendência musical segue dialogando com as propostas de denúncia das injustiças sociais dos grupos subalternizados. As letras das canções do artista são o espaço que serve como instrumento de resistência e voz dos negros no Caribe. Evidentemente, os sons que ecoam nas Américas chegaram ao continente africano como propostas estéticas que alavancam os movimentos de libertação e emancipação. (Jesus, 2021).

A mola propulsora dessas reflexões é acender os holofotes que iluminam as memórias de tradição oral do povo guineense como vitrines a serem observadas através da musicalidade. O narrador abre suas memórias no capítulo um página trezentos e trinta e um da parte final da Trilogia *Mistida* (1997) com a seguinte introdução musical:

> There is one question
> I'd really like to ask:
> Is there a place for the
> Hopeless sinner
> Who was hurt all mankind
> Just to save his own dignity
>
> Bob Marley
> In "One Love"
> (Sila, 1997, p.331).

Reproduzo, no anexo C, a letra completa no idioma original, língua inglesa, e a tradução, em língua portuguesa, da música "One Love" do autor Bob Marley a fim de analisar e construir uma possível interpretação que vá ao encontro da proposta dessa pesquisa. A canção pode ser ouvida através da plataforma de compartilhamento de vídeos Youtube, basta acessar o link que está na nota de rodapé [5].

Na condição de insularidade, tal como ocorreu com Guiné-Bissau, a Jamaica encontra-se marcada pelos rastros do colonialismo inglês. A condição de colonizado coloca o eu-lírico dentro de um contexto onde operam as forças do opressor e os anseios por liberdade que escapam aos poderes do dominador. Reconheço que cada país colonizado tem particularidades próprias de cada processo de dominação. Por isso, sem pretender adentrar pela densa floresta que distingue cada processo colonizatório, intento fazer uma aproximação entre a mensagem dessa canção e as experiências do povo guineense. Na música do cantor Bob Marley a repetição da expressão "One

[5] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1PDdCmJ84LI. Acesso em: 25 dez. 2023.

Love” cuja tradução em língua portuguesa seria “Um só Amor” lembra a poesia clássica fundada sob o signo da repetição para que o processo de memorização fosse consolidado. A música potencializa a memória no desempenho de suas faculdades cognitivas. Ela é o tônico que entretém não para divertir, mas, para produzir um efeito estimulante nos sujeitos, levando-os a agir.

Dada a repetição, o sujeito era capaz de manter armazenado na memória um registro permanente das imagens captadas. O refrão da música é um lembrete de que o amor fraterno deve prevalecer e de que as diferenças precisam ser extintas a fim de que todos sigam unidos.

O tom melodioso repetitivo poderia servir como método em que se marca como que por um ferro de marcar as memórias de tradição e luta do povo guineense. Ademais, a alegoria que se forma é do convite para que o povo guineense se una na luta por seus direitos. Seguindo em mais uma possível interpretação “Um só Amor” e “Um só corpo” era o desejo do povo guineense após a independência em se manter coeso na busca por uma nação próspera. Importa que, o griot narrador-cantador está imbuído de um espírito libertador cujos sons ecoam de vozes advindas da Jamaica.

O uso que o narrador faz de uma canção em língua inglesa, parece indicar um movimento de antropofagia da cultura que serve de modelo e inspiração para os movimentos de libertação em Guiné-Bissau, uma vez que a Jamaica se tornou independente em 1962. O grupo de libertários é convocado para a cena, em uma noite fria e sem esperança, para unirem-se. O narrador nos informa:

> A altas horas da noite, cada um deles dobrado no seu canto, todos fingiam dormir. Uns até tinham os olhos fechados. Mas, de repente, ergueram-se todos de uma vez e avançaram para o centro da cela. De mãos dadas, sentaram-se no chão. Formando um círculo. Foi então que chegou até eles aquela voz que no início era fina, parecida com voz de mulher djidiu de korá.
>
> A voz cresceu devagarinho, devagarinho, até encher as orelhas de todos eles. Quando deu a nova, estavam todos a ouvir com muita atenção: o Alma-beafada ia voltar no dia seguinte ao amanhecer, altura em que ia ocorrer o casamento do sol com a lua. Depois segredou a cada um, sempre que o companheiro ao lado ouvisse, a mistida que tinha que safar antes da alvorada.

> De mãos dadas já feitos irmãos, abandonaram juntos a cela e a prisão. Com a mistida em mente. (Sila, 1997, p. 357).

É inevitável fazer um paralelismo sintático evidente entre a música do autor Bob Marley e a narrativa da parte final da Trilogia *Mistida* (1997). O convite que aparece no refrão final da música é “Vamos ficar juntos”, e mais uma vez, “Vamos ficar juntos”, (Marley, 1965), é o mesmo que: vamos andar de “mãos dadas”. A mensagem é clara: precisamos uns dos outros para vencer. (Sila, 1997, p. 357).

A voz que aumenta em volume e se dissipa até ser ouvida por todos é a voz individual que cresce e é partilhada, por fim, com o corpo coletivo irmanado. A música convida ao deleite e ao ato gozoso da dança. São apelações sinestésicas que geram infinitas sinergias sensoriais na memória dos sujeitos. O resumo da peleja pela recordação das memórias seria uma experiência entre som, letra e corpo. De forma que, o som musical, a narrativa escrita e a percepção sensorial dos sujeitos metamorfoseiam-se para contar as histórias do povo africano em Guiné-Bissau.

Fazendo um giro, sigo com outras fabulações que aproximam a letra da música à tradição oral guineense, à memória individual e coletiva, bem como, aos movimentos de inconformidade em relação ao sistema opressor que se instalou no período do pós-independência. Aproveito o ensejo e procuro relacionar a epígrafe com a narração feita pelo Djidiu de caneta no capítulo um da parte final da Trilogia *Mistida* (1997). Cabe emprestar os ouvidos para o griot contar:

> O que os ligava um ao outro ninguém jamais conseguira saber. Viviam juntos num posto de controle abandonado, feito de ferro e betão maciço, num espaço diminuto, quase todo ele ocupado de sucatas. Era um posto feito à prova de balas e granadas agora transformado numa habitação à prova de curiosos olhares. (Sila, 1997, p. 335).

O episódio reitera o momento em que Madjudho, salvo da morte pelo comandante negro que lutou pela independência de Guiné-Bissau, apoia seu salvador. O narrador descreve ambos num "posto de controle abandonado,

feito de ferro e betão maciço". É aqui que o griot materializa a seguinte estrofe da canção do autor Bob Marley "Não tem onde se esconder com o Pai da Criação". O posto, uma "habitação à prova de curiosos olhares" repleta de sucatas, torna-se a metáfora do corpo coletivo guineense, “um espaço diminuto” e resistente, onde a história dos sujeitos que lutaram pela independência é preservada. O sujeito poético na canção ao pedir piedade por aqueles com "poucas oportunidades", fornece ao Djidiu de caneta o material necessário para registrar o que "ninguém jamais conseguira saber". Desse modo, ele une as memórias individuais e coletivas dos esquecidos em Guiné-Bissau. (Marley, 1965). Decorre que, a ilação entre a epígrafe e a narração do Djidiu de caneta, na parte final da Trilogia de Abdulai Sila, revela a tentativa de transposição da oralidade para a escrita como um ato de sobrevivência.

A composição da música "One Love" (Marley, 1965), embora consolidada no cânone do reggae, carrega em sua gênese a síncope do Jazz, especialmente em sua estrutura de chamada e resposta. A influência do jazz não aparece apenas na forma, mas sobretudo, tem um cunho político. Afinal, o Jazz como linguagem da diáspora, empresta ao cantor Bob Marley a oportunidade de transformar o lamento marcado pela exclusão social em celebração coletiva.

O eu poético ao clamar "Vamos ficar juntos para nos sentir bem", realiza uma operação que busca a harmonia dissonante ao se confrontar com a realidade da opressão em Guiné-Bissau no período do pós-independência. Tal movimento é similar ao modo como o Jazz subverte estruturas de dominação para criar espaços de liberdade. Ademais, a expressão "um só corpo", que aparece na canção de Bob Marley, reforça a organicidade jazzística de um conjunto que, embora formado por individualidades distintas, converge para uma unidade indissociável diante da opressão. (Marley, 1965).

A escolha da música "One Love" como epígrafe na Trilogia *Mistida* (1997) de Abdulai Sila não é apenas uma escolha estética. Entretanto, configura-se como um gesto de afirmação da tradição oral guineense. O eu lírico anuncia em tom altissonante uma voz que ressoa como um cântico de resistência e que atravessa o Atlântico para encontrar eco no período do pós-independência de Guiné-Bissau. O Djidiu de caneta escreve e canta uma

marcha triunfal, a qual evoca a memória coletiva de seu povo que, após a luta de libertação, viu-se confrontado com novos sistemas opressores. Dentro dessa perspectiva, destaco o trecho "Existe um lugar para o pecador sem esperança Que fez todo tipo de maldade apenas para se salvar?". Ele dialoga com o gesto de inconformismo, descritos pelo narrador e pela galeria de personagens na Trilogia de Abdulai Sila, em que a promessa de unidade assinalada pela expressão "Um só amor" se encontra emparedada pelo sistema que se instalou sob a sombra do colonialismo. (Marley, 1965).

A tradição oral se alicerça nas bases mnemônicas de um discurso sistematizado e gravado entre os sujeitos. É da memória que emanam as lembranças do passado. O filósofo Paul Ricoeur vem em socorro ao abraçar o tema memória ao afirmar que:

> Assim, a psicanálise é, para o filósofo, o aliado mais confiável a favor da tese do inesquecível. Uma das convicções mais firmes de Freud foi mesmo que o passado vivenciado é indestrutível. Essa convicção é inseparável da tese do inconsciente declarado *zeitlos*, subtraído ao tempo, entenda-se o tempo da consciência com seu antes e seu depois, suas sucessões e suas coincidências. (Ricoeur, 2007, p. 453, grifo do autor).

O passado está sempre presente nas memórias do povo guineense. Ele é indestrutível. No caso da Trilogia de Abdulai Sila o narrador compra a ideia de um passado que recupera através da contação oral as memórias de tradição. O narrador move-se pela narrativa escamoteando-se, ora como narrador autodiegético; e nesse caso ele é a personificação da própria Guiné-Bissau, ora como narrador heterodiegético, distanciando-se dos eventos narrados para assumir um caráter imparcial das realidades narradas. Baralhar as vozes do discurso é confundir o opressor, pois, não o saberá de quem são as vozes que denunciam as arbitrariedades.

O compasso da música do cantor Bob Marley parece indicar um bailado lento, mas não melancólico e taciturno, que mais se assemelha à tentativa de se imprimir na memória a letra que deve ser repetida até que se grave seu conteúdo. Ela é um adágio, palavra latina, adagium; cuja tradução tem como efeito polissêmico o sentido de “trecho musical de andamento vagaroso” e

ainda “andamento lento” (Bechara, 2011, p. 101). Esse movimento lento da memória acompanha os modos de narrar do narrador na parte final da Trilogia *Mistida* (1997) o qual prefere construir uma multiplicação de histórias distintivamente em dez micronarrativas inventariando as memórias individuais e coletivas do povo guineense.

Acendi a lâmpada que ilumina as ontologias e epistemologias que rondam os temas da oralidade e da memória. Pode-se espraiar a relação entre essas duas instâncias considerando-se as ponderações do sociólogo Maurice Halbwachs, que em sua obra *A Memória Coletiva* apresenta uma visão dialética acerca da memória:

> Fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras. Ora, a primeira testemunha, à qual podemos sempre apelar, é a nós próprios. Quando uma pessoa diz: “eu não creio em meus olhos”, ela sente que há nela dois seres: um, o ser sensível, é como uma testemunha que vem depor sobre aquilo que viu, diante do “eu” que não viu atualmente, mas que talvez tenha visto no passado e, talvez, tenha feito uma opinião apoiando-se nos depoimentos dos outros. Assim, quando retornamos a uma cidade onde estivemos anteriormente, aquilo que percebemos nos ajuda a reconstituir um quadro em que muitas partes estavam esquecidas. Se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais. (Halbwachs, 1956, p. 25).

A memória é antes de tudo um construto individual. Individual não significa uma sinonímia de um objeto isolado, haja vista que os sujeitos são formados em sociedade. E, como tal, estão se comunicando, formando relações interpessoais. Elas são transmitidas através de lembranças guardadas ao mesmo tempo em que são influenciadas pelas narrativas memoriais que chegam a ela. O resultado é uma sobreposição de histórias individuais que se entrecruzam e formam uma rede de contação oral, outrora individual, mas agora, coletiva.

Os mecanismos que agenciam as lembranças são aqueles que servem de apoio, quase que muletas indispensáveis, para a recordação. Não me refiro às muletas como se houvesse uma deficiência, mas como instrumentos que

auxiliam a memória no processo de recordação do passado. Quais são os mecanismos usados para compensar a falta? A escrita literária que pretende narrar o passado. Ademais, a musicalidade que faz parte do corpo coletivo guineense, e ainda sim, a instância situada na base dessa instrumentalização das memórias, a saber, a oralidade.

5.8 Encontro de Vozes Musicais: histórias de dentro de casa

Concorda com a experiência estética do cantor Bob Marley a canção do cantor guineense José Carlos Schwarz. As canções desses produtores musicais emolduram as memórias que contam as experiências do povo guineense. José Carlos Schwa é amplamente reconhecido como um dos mais importantes ativistas e notáveis músicos de seu país. Sua desenvoltura no uso acadêmico das letras fê-lo desenvolver a habilidade em escrever nas línguas portuguesa e francesa. Contudo, José Carlos Schwarz tem suas músicas gravadas na língua crioula. Segue a dificuldade tradução para suas músicas.

Além, é claro, dos poucos recursos sonoros para gravação, reprodução e armazenamento de voz da época em que iniciou sua carreira. Em 1970 ele formou o *Cobiana Djazz*, banda formada por um grupo de amigos. O cantor esteve preso na *Colónia Penal e Agrícola da Ilha das Galinhas,* uma das muitas ilhas de Guiné-Bissau, devido à sua atividade política em defesa da independência. (Couto, 2008). Suas músicas estão entre os artefatos usados para recuperar as memórias de tradição do povo guineense através do uso de letras cuja matéria prima são as experiências do povo africano em Guiné-Bissau.

Após a independência da Guiné-Bissau, o artista tornou-se diretor do Departamento de Artes e Cultura do país. Em 1977 iniciou sua carreira na Embaixada de Guiné-Bissau em Cuba. No dia 27 de Maio do mesmo ano, José Carlos Schwarz morreu em um acidente de avião próximo a Havana. A musicalidade do cantor é um expoente da cultura de tradição oral africana em Guiné-Bissau. A música do cantor era cantada entre o povo comum e atendia aos anseios do corpo coletivo que ansiava por um país livre e em

desenvolvimento. Felizmente, é possível ouvir a música através da plataforma do Youtube por acessar o link da nota de rodapé [6]. A letra e a tradução da música estão no anexo D. É na introdução do capítulo dois da parte final da Trilogia *Mistida* (1997) que o leitor se depara com um trecho da música de José Carlos Schwarz. Lê-se:

> Armon kudi, armon kudi
> Ba ta djubin kaminu
> Si e na bin bu kontan
> Si e ka na bin bu kontan
>
> José Carlos Schwarz
> In “Flema di Korson”
> (Sila, 1997, p.347).

As letras das músicas de José Carlos Schwarz são nas palavras do pesquisador Hildo Honório do Couto, “tidas como poemas” (Couto, 2008, p. 86) devido ao alto grau de lirismo que abriga o conteúdo dessas canções. O narrador leva seu apego à tradição oral as últimas consequências por esgarçar um modelo canônico pautado na escrita e trazê-lo através da musicalidade com marcas indeléveis da cultura africana em Guiné-Bissau.

A ocorrência das formas elementares e simbólicas de representação da tradição oral não estão encapsuladas a Guiné-Bissau. Ela se distribui pulverizada enraizada profundamente em todo o continente africano formando uma rede de conecções que identifica o tecido cultural do povo africano. Comentando sobre a plurívoca presença da oralidade em África o pesquisador caboverdiano Oswaldo Osório na obra *Cantigas de Trabalho Tradições Orais de Cabo Verde* menciona que: “Uma vez registrado e transcrito, um texto oral pode não só revelar a técnica da sua construção como também assumir a sua identidade formal”. (Osório, 1984, p.39).

[6] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P5jpoBAK-II. Acesso em: 03 jan. 2024.

Ele chama a atenção para o fato de que o texto oral nasce da identidade do povo em Cabo Verde. É essa identidade formal que o texto

literário escrito assume enquanto funcionalidade dentro de um sistema oralizante.

O pesquisador Oswaldo Osório investiga o valor utilitário que as cantigas de trabalho assumem entre os falantes em suas atividades de trabalho secular. De forma análoga, os elementos formais que compõe as canções compostas pelos cantores em Guiné-Bissau fazem parte de um repositório da memória que indicia as atividades cotidianas dos sujeitos, tal como acontece na música mencionada acima, “Um Desgosto de Amor”, como se o trabalho do enunciador fosse estar à espreita do perigo iminente, esse seria um olheiro, espião, que protege o grupo das possíveis invasões da polícia na busca pelos que lutam contra o Regime de opressão. (Schwarz, [1970?). Em ambos os casos há sempre um eu enunciador que se constrói no encalço da oralidade.

O capítulo dois da parte final da Trilogia *Mistida* (1997), em linhas gerais, estabelece relação com a canção acima. Os seis personagens presos por lutarem contra o regime ditador do período do pós-independência experenciam “um desgosto de amor” pela pátria e pelas expectativas não realizadas que se seguiram ao fim do colonialismo. Paira o medo que move o eu enunciatário ao declarar que “tem confiança que não vem ninguém”. O medo de ser preso, torturado ou morto pelos oficiais da polícia ronda a todos. Todos falam “em segredo” e estão a “murmurar”.

A intertextualidade entre a canção do artista José Carlos Schwarz e a música do compositor Bob Marley pode ser sentida no plano do conteúdo, pois ambas transmitem, pela voz do griot narrador, uma mensagem musical cifrada que tem por objetivo ludibriar o opressor e fortalecer o compromisso com a luta pela libertação de Guiné-Bissau. Daí a repetição, na canção de Bob Marley, da estrofe “Um só amor, um só corpo” e “Vamos ficar juntos para nos sentir bem”, as quais são uma convocação para que os cidadãos guineenses oprimidos se mantenham unidos. As consequências da desobediência ao sistema vigente podem ser a deflagração de penalidades físicas e, no plano simbólico, significam a manutenção dos silenciamentos das vozes dissidentes.

O mais grave é que os silêncios impostos atravessam o corpo coletivo cultural guineense, resultando no quase apagamento das memórias de tradição. O periclitante perigo que repousa sobre esse corpo cultural dominado

é a reformulação, digo em sentido negativo, das tradições guineenses sob o disfarce da implantação de uma tradição lusitana que venha a ocupar o lugar que de direito pertence ao povo africano. O historiador Eric Hobsbawm discorre sobre o tema ao dizer:

> Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. (Hobsbawm Ranger, 1984, p. 9).

Há um ditado popular no Brasil que diz que “uma mentira dita muitas vezes se torna verdade”. Por isso, o discurso de dominação introjetado pelo colonizador implantou memórias falseadas de um passado que não existiu, por colocar os sujeitos europeus como protagonistas e salvadores messiânicos dos povos africanos. A tentativa de assassinato das memórias culturais do povo africano em Guiné-Bissau ainda é um projeto em construção e que precisa de constantes reparos.

Recordo o episódio do capítulo dois da parte final da Trilogia em *Mistida* (1997) cujo título é *O Tribunal de Redenção*. Nessa cena estão os prisioneiros políticos Woro, Kilin, Kononton, Kemesai, Tan-Nin-Saba e Worowula, unidos com “um só coração”, conforme diz a canção do cantor jamaicano simulando a absolvição de si mesmos. São eles mesmos quem presidem o tribunal da verdade diante da presença de um imaginário tribunal de justiça que os redime de seus supostos crimes contra o governo.

Daniel protagonista de *Eterna Paixão* (1994), a personagem Ndani em *A Última Tragédia* (1995), o Comandante e os seis prisioneiros políticos em *Mistida* (1997) estão irmanados com um só espírito na luta pelo fim da “guerra” ideológica que se estabeleceu em Guiné-Bissau desde a invasão e dominação dessa nação pelos europeus.

“Um desgosto de amor” também arde no coração do personagem Daniel em *Eterna Paixão* (1994) ao perceber a traição da esposa Ruth. Entretanto, o desgosto maior é perceber que a esposa não tem a intenção de

promover o progresso do continente africano. O mesmo desencanto em relação à falta de oportunidades para Ndani em *A Última Tragédia* (1995) a fim de trilhar caminhos que lhe façam livre das amarras do patriarcado cobre seu coração de desgosto. É como se ambos clamassem por ajuda pela mãe África, a "mamã" em desespero, conforme se pode ler nas palavras da canção do autor José Carlos Schwarz: "Ia, ia, oh, ia, ia, oh, mamã", "A vergonha é maior que a morte".

Voz e letra assumem um só corpo nas palavras do griot para contar as memórias de tradição africana em Guiné-Bissau. O uso do vocativo na letra da música do cantor José Carlos Schwarz mais se parece a um chorinho de viola que embala a narrativa e move os sujeitos a ação. Lê-se:

> Guiné, ó, Guiné, ó
> Guiné, ó, mama
> Guiné, ó, Guiné, ó
> Guiné, ó, mama
> (Schwarz, [1970?]).

O choro é a expressão do sentimento de desconsolo dos filhos da terra que desejam ir ao encontro da mamã, mamãe no português brasileiro, indicando a ternura e a proteção que a matrona pode oferecer, para serem consolados. É a obsidiante busca dos filhos da colônia pela mãe África. Ao alocar dentro da narrativa a musicalidade o narrador tece as memórias de tradição oral de Guiné-Bissau e torna evidente que a escrita literária africana em língua portuguesa da Trilogia *Mistida* (1997) assume uma gestualidade vocal através da escrita.

A acústica é a forma como o som reage dentro dos espaços por onde as ondas sonoras se propagam. A vibração das vozes nas canções em amostra penetra nas entranhas dos sujeitos de Guiné-Bissau e catalisa energias sinérgicas que já vem, no primeiro caso, penso com a letra da música do artista Bob Marley; embebidas de sentimento de coletividade latino-americano a qual serve de inspiração para o africano guineense. Pode-se sentir essa pluralidade de vozes no excerto que segue:

Um só amor, um só corpo
Vamos ficar juntos para nos sentir bem
Como foi no começo (um só amor)
Então também tem que ser no final (um só corpo)
Tá certo, 'agradeça e ore a Deus e eu vou gostar disso'
Vamos ficar juntos para nos sentir bem
Só mais uma coisa
(Marley, 1965).

A união do povo latino-americano, no encalço da liberdade, anunciada já desde o início da canção do cantor Bob Marley, serve como instrumento com o qual o guineense se apoia e se sustenta. Ele se vê em um espelho que o coloca frente a frente com o futuro promissor. A voz tímida e suave que abre a canção do autor José Carlos Schwarz parece solitária e tem um tom monocórdico conforme lemos:

Guiné oh, Guiné oh
Guiné oh mama
Guiné oh, Guiné oh
Guiné oh

Um desgosto de amor
Irmão, ouve lá,
Fica atento.
Se vem alguém, avisa-me
Se não vem ninguém, avisa-me
(Schwarz, [1970?]).

Entretanto, o eu enunciativo individual ganha força e assume um caráter de coletividade conforme se pode perceber no trecho seguinte:

Irmão, tem confiança, não vem ninguém
Tem confiança que não vem ninguém
Tem confiança que não vem ninguém

Tem confiança que não vem ninguém
Tem confiança que não vem ninguém

Se nos vires preocupados
Senta-te e aguarda
Se nos vires preocupados
Senta-te e aguarda
(Schwarz, [1970?], grifo próprio).

O sentimento de coletividade é uma temática recorrente para o povo guineense. A musicalidade como traço característico da tradição não poderia deixar de incluir todo o corpo coletivo guineense. É como se a contação das memórias e da tradição feita pelo Djidiu de caneta, griot contador-cantador-escritor, pudesse ser realizada através da música. A lógica que se estabelece é a estreita relação entre as diversas formas de linguagem, narrativas musicalizadas, que abrigam a oralidade. Tomo por empréstimo as palavras do escritor Haroldo de Campos “Minha relação com a tradição é antes musical” é dessa forma que o narrador procura investigar o passado, contornando-o, reelaborando-o extinguindo quaisquer vestígios que o vinculem a uma forma essencialmente canônica de narrar as memórias de tradição oral. (Campos, 2004, p. 257).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Trilogia *Mistida* (1997), de Abdulai Sila mostra ser a mola mestra que evidencia as pluralidades de conformação das memórias dos esquecidos contadas a partir da tradição oral. Sendo a memória uma instituição fluida que se distribui nos espaços geográficos, psíquicos e socioculturais, a tradição oral alavanca as evidências da onipresença da formação e manifestação do amplo espectro de expressões dessas memórias das tradições africanas em Guiné-Bissau. Concordemente, são estabelecidas relações intrínsecas entre a construção do passado, vinculado ao apego inerente à cultura de tradição do povo guineense, e as representações encenadas que dela emanam pela memória sempiterna que a escrita literária permite manter.

Pouco se confiaria na memória se ela não evocasse as instâncias do individual e do coletivo. Afinal, o eu individual do contador de histórias é sempre um espelho das reclamantes necessidades impostas pelos anseios do corpo coletivo. Na sequência, o resultado é sempre um movimento de ida e vinda, movimento espiralar obsidiante e repetitivo, entre o eu em seu espaço privado e o tu coletivizado em estado de constante interpenetração. Na estrada por onde se percorre esse caminho forma-se a metáfora da via de mão-dupla em que ora se vai, ora se vem, sem que seja possível dizer que uma via poderia existir independentemente da outra.

Ademais, seria tortuoso e periclitante o caminho que demoniza a história oficial para se deixar dizer as reminiscências das memórias, sejam elas individuais ou coletivas. Afinal, na contemporaneidade temos presenciado o fortalecimento de movimentos neofascistas e neoconservadores, que em alguns casos, serviram de suporte para a deslegitimação dos saberes científicos e históricos acumulados pela humanidade. Essa assertiva implica dizer que, o discurso científico que pertence às Ciências Humanas e Sociais, nas mais variadas áreas do conhecimento sofrem ataques. Por isso, considero felizes as vias do conhecimento por onde trilha a pesquisadora Aleida Assmann, pois ela consegue sopesar com louvor o valor do registro das memórias dos esquecidos sem descontruir o projeto de pesquisa que a história oficial realiza.

E, visto que a memória é fluida e transita por espaços diversos, ela corre o risco de escorregar por beiradas de onde nunca mais poderia, é esta uma analogia, ser recuperada. Na tentativa de limitar o perigoso caminho por onde ela passa é que caso a memória seja empurrada desfiladeiro abaixo, a escrita pode, como linha pontilhada de marcação de uma estrada urbanizada, vir em seu socorro, impedindo-a de cair no mais profundo esquecimento. E é dessa forma que a tradição oral e a escrita se imiscuem no trajeto por onde percorrem os sujeitos contadores de suas histórias mnemônicas. Não é que a tradição oral seja preservada única e exclusivamente pela escrita, pois de fato a tradição oral está entranhada na sociedade africana em Guiné-Bissau na contemporaneidade. O caso é que a última permite dar manutenção às memórias dos esquecidos, em especial no mundo Ocidental onde a contação de histórias é cada vez mais rara.

O privilégio de ler a Trilogia *Mistida* (1997), do autor Abdulai Sila, coloca o leitor em contato com as memórias do povo africano de Guiné-Bissau. Por conseguinte, promove o (re) encantamento do mundo em um sistema capitalista cuja mecanização dos sujeitos está em pauta como ordem do dia.

A tradição oralizada e oralizante é decididamente uma força que coexiste em África na contemporaneidade paralelamente ao seu registro escrito no texto literário. Sem ela, e, sem ele, a distância geográfica e o tempo envolveriam a tradição na mais completa distorção das mundividências e cosmovisões fabricadas pelo Ocidente. A bem da verdade, a veiculação do texto literário no mundo ocidental permite a manutenção das memórias de tradição do povo africano em Guiné-Bissau.

A escrita literária é o selo que confirma a chegada das memórias e das tradições aos mais variados espaços sem se perder de vista a essência material e simbólica que nele se instala. Quando se fala em essência é evidente que se remete ao conteúdo, matéria-prima, de onde se extraem as histórias contadas pelo povo africano. São tantas as reverberações das memórias e das tradições que elas podem ser pensadas a partir de temas como: a musicalidade fremente que embala os dizeres soterrados em grande parte pela historiografia oficial, o ambiente natural em que o homem antropológico e a paisagem que o cerca acabam por formar uma amalgama

formando um só corpo, a patrimonialização dos saberes ancestrais depositados nos anciãos e nas anciãs, o desejo e a realização das lutas pela independência, o encontro da tradição com a modernidade, o esfacelamento da visão essencialista de uma África exótica e intocada que forma um sistema híbrido identitário e até mesmo a questão da reivindicação emancipatória dos negros encapsulados pelo sistema eurocêntrico branqueador.

O cerne da questão que coloquei nessa pesquisa é perceber na leitura dos textos das literaturas africanas de língua portuguesa, e nesse caso da Trilogia *Mistida* (1997) de Abdulai Sila, o potencial estruturante e estruturador de onde as memórias ecoam como vozes dos sujeitos subalternos marginalizados. Essa é sobretudo a oportunidade para se exorcizar as fantasmagorias espectrais que insistem em assombrar os não-ditos que as memórias dos vencidos deixam escapar.

Guiné-Bissau é um país da África onde as linhas se cruzam e se entrecruzam formando um mosaico na qual memórias da tradição oral se prendem tão fixamente que seria impossível sequer arrancar uma delas sem causar um rasgo no tecido que compõe a cultura de tradição oral. Delas e por elas é que emana o peso que recai sobre a necessidade de se contarem as memórias de tradição oral.

REFERÊNCIAS

ABADIA, Danúbia Mendes. **As lutas anticoloniais em Guiné-Bissau e Cabo-Verde sob a perspectiva ideológica e a trajetória política de Amílcar Cabral (1960–1974)**. 2018. 369 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/d77d7f6d-4826-49fa-b7a4 f51438fad6aa/full. Acesso em 27 jan. 2026.

ABRANTES, Hellen Leonarda. **SÓ RISO: O cômico em Niketche, de Paulina Chiziane, e O guardador de memórias, de Isabel Ferreira**. 2020. 174 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: https://web.sistemas.pucminas.br/BDP/PUC%20Minas?_ga=2.188085217.817522702.1674492113-352787583.1664910121. Acesso: 23 jan. 2023.

ADICHIE. Chimamanda Ngozi. **O Perigo de Uma História Única**. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia da Letras, 2019.

AGUESSY, Honorat. **Visões e percepções tradicionais**. In: SOW, Alpha I et. al. Introdução à cultura Africana. Lisboa: Edições 70, 1980.

AJAYI, Jacob Festus Adeniyi (Ed). **História Geral da África**, VI: África do século XVI ao XVIII. – Brasília: UNESCO, p. 886, 2010.

ALMEIDA, Germano. **Estórias de dentro de casa**. 2ª ed. Lisboa: Caminho, 1998.

AMADO, Leopoldo. **A literatura colonial guineense**. In: Guineidade & africanidade: estudos, crônicas, ensaios e outros textos. Lisboa: Edições Vieira da Silva, 2013.

AMARÍLIS, Orlanda. **A casa dos mastros**. Lisboa: ALAC, 1989.

ANZALDUÁ, Gloria. **Como domar uma língua selvagem**. Tradução de Joana Plaza Pinto e Karla Cristina dos Santos. Revisão de tradução de Viviane Veras. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, n. 39, p. 297-309, 2009.

ANTÓNIO, Mateus Pedro Pimpão. **NOS RASTROS DO EU: a mulher, a intelectual e a guerrilheira na escrita dos corpos simbólicos de Deolinda**

Rodrigues. 2020. 210 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: https://web.sistemas.pucminas.br/BDP/PUC%20Minas?_ga=2.188085217.817522702.1674492113-352787583.1664910121. Acesso em: 23 jan. 2023.

APPIAH, Kwane Anthony. **Na Casa do Meu Pai – A África na Filosofia da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação - Formas e transformações da memória cultural.** Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Unicamp, 2011.

AUGEL, Moema Parente. **Sol na Iardi: perspectivas otimistas para a literatura guineense**. Via Atlântica, n. 3, p. 24-47, dez. 1999.

AUGEL, Moema Parente. **Ficção ou profecia? Aspectos da prosa contemporânea na Guiné-Bissau**. Revista de Filologia Românica, jan. 2001. Disponível em: https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM. Disponível em: 12 jan. 2024.

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

Assembleia Nacional Popular, 2023. Disponível em:https://www.parlamento.gw/institucional/historia/historia-guinebissau/historia-da-guine-bissau. Acesso em: 15 dez. 2023.

BÂ, Amadou Hampaté. **A Tradição Viva** In. História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki -Zerbo. – 2. ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARRY, Amadou. **In: Djiba Mané**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cUcJXGTymrc. Acesso em: 20 jan. 2026.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo Sexo: uma experiência vivida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

BECHARA, Evanildo Cavalcante. **Dicionário escolar da Academia brasileira de letras.** 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, V. 2, p. 197-221, 1994.

BENVENISTE, Émile. **Da subjetividade na linguagem**. In: *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luíza Neri. 2 ed. Campinas, SP: Editora Pontes, Editora da UNESP, 1988.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis; Glaúcia Renate Gonçalves; Myriam Ávila. 2. ed. Belo-Horizonte: UFMG, 2013.

BÍBLIA. **Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas**. Tradução: Comissão da tradução do Novo Mundo da Bíblia. São Paulo: Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 2017. p. 1378-1382.

BOAVENTURA, S. S Meneses, M.P. **Epistemologias do Sul**. Coimbra. Almeidina. 2009.

BONVINI, Emílio. Textos orais e textura oral. In: ***Cadernos Viva Voz***. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006, p. 5-9.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 11 edição, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Edições 70, 2011.

BRAGANÇA, Albertino. “Reencontro”, In **Rosa do Riboque e Outros Contos**. Lisboa: Caminho, 1997.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Oralidade, escrita e literatura. Havelock e os gregos**. In: Literatura e Sociedade. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. São Paulo: USP, n. 2, p. 222-231, 1997.

BURNS, Tom; CORNELSEN, Elcio. (Org). **Literatura e Guerra**. Belo-Horizonte, UFMG, 2010.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo**. São Paulo: UNESP, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Antônio. **A Personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: Vários escritos. São Paulo: Duas cidades; Ouro sobre azul, 1995, p. 169-91.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 2 volumes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CARUTH, Cathy. **A história como trauma**. Em Nestrovsky, A. & Seligmann-Silva, M. (orgs.). Catástrofe e representação, pp. 111-136, São Paulo: Escuta, 2000.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2015.

CHAVES, Rita. **O Passado Presente na Literatura Angolana**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v.3, n.6, p. 245-257, 1ºsem. De 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CLIFF, Jimmy. **House Of Exile**. Disponível em: https://www.letras.mus.br/jimmy-cliff/house-of-exile/. Acesso em: 30 dez. 2023.

COSTA, Anderson de Jesus. **Você não vai ajudar a cantar essas canções de liberdade? (“won't you help to sing these songs of freedom?”): o reggae como pulsões sonoras de resistência.** 2018. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31885. Acesso em: 28 jan. 2026.

COUTO, Hildo Honório do. **A poesia crioula Bissau-Guineense**. PAPIA: Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares, São Paulo, n. 18, p. 83-100, 2008.

COUTO, Mia. **O Último Voo do Flamingo**. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

CRAVEIRINHA, José. Chigubo. In: **Hamina e outros contos**. Maputo: Editora Ndjira, 1996. P. 31-37.

CRAVEIRINHA, José. **Karingana ua Karingana**. Lourenço Marques: Acadêmica, 1974.

DERIVE, Jean. **Oralidade, Literarização e Oralização da Literatura**. In: *Cadernos Viva Voz*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010, p. 3-43.

E-Dicionário de Termos Literários, 2017. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/arquivo/7578. Acesso em: 08 jan. 2024.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELÍSIO, Filinto. **Viagem**. Revista África e Africanidades, Rio de Janeiro, n. 13, p. 45, mai. De 2011.

EMBALÓ, Filomena. **Breve resenha sobre a literatura da Guiné-Bissau**. (2004). Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/download/3597/2554. Acesso em: 24 jan. 2023.

Enciclopédia de Significados, 2024. Disponível em: https://www.significados.com.br/epilogo/. Acesso em: 09 jan. 2024.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivências da Afro-brasilidade: História e Memória.** In: *Releitura*, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, nº 23, novembro 2008.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da USP, 1994.

FERNANDES, Jardel Pereira. **Diferentes Formas de Encenação da Memória na Contística de Mia Couto**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019. Disponível em: https://web.sistemas.pucminas.br/BDP/PUC%20Minas/Home/Visualizar?seq=F0739A8C2E83B1EDA3972EF167C78189. Acesso: 30 nov. 2023.

FERNANDES, Jardel Pereira. **Memórias de Guerra e Trauma em Janela de Sônia de Manuel Rui**. Revista África, São Paulo, n. 43, p. 50-63, 2022. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/204409. Acesso em: Acesso: 10 nov. 2023.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: o nascimento da prisã**o. 42 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis/, RJ: Editora Vozes, 2014.

FRANCISCO, Carlos Guerra de Mendonça Júnior. **A música como forma de resistência em Angola: Da música anticolonial ao rap de intervenção**. Revista África, São Paulo, n. 42, p. 39-60, 2021. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/africa/issue/view/12707. Acesso em: Acesso: 08 jan. 2024.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos** (I) (1900). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 4. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. **Cinco lições de psicanális**e. In: FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*:* edição standard brasileira, v. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo (1914)**. In: FREUD, Sigmund. Obras completas, v. 12*.* Introdução ao narcisismo, Ensaios de metapsicologia e outros tetos (1914–1916). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FREUD, Sigmund. **A dissolução do complexo de Édipo (1924)**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **O eu e o id**. In: O eu e o id "autobiografia" e outros textos (1923) Obras completas, v. 16. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GENETTE, Geraldo. **Paratextos editoriais.** Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006.

GARUBA, Harry. **Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana**. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. Nonada: Letras em Revista – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, n. 19, p. 235-256, 2º sem. de 2012.

GARUBA, Harry. **Reflexões provisórias sobre animismo, modernidade/colonialismo e a ordem africana do conhecimento**. Tradução de Alice Botelho Peixoto. Cadernos Cespuc – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, Belo Horizonte, n. 32, p. 123-131, 1º sem. de 2018.

GOMES, Cleonice Candida. **O sistema Verbal do Balanta: um estudo dos morfemas de tempo**. 2008. 253 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Linguística e Semiótica- Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-19012009-154521/pt-br.php.Acesso: 10 jan. 2024.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, p. 103-133, 2009.

Hall, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Liv Sovik (Org). Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Paris: PUF, 1956.

HANNAH, Arendt. **Origens do Totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1973.

HASS, Vera. **O Silêncio das Epígrafes: a construção das Primeiras estórias**. 2011. 292 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras da universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/37805. Acesso: 10 jan. 2024.

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HÖFS, Carolina Carret. ***Griots cosmopolitas: mobilidade e performance de artistas mandingas entre Lisboa e Guiné-Bissau***. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/handle/10451/12136. Acesso em: 20 jan. 2026

ISER, Wolfgang. **Os atos de fingir ou o que o que é fictício no texto ficcional**. In: LIMA, Luiz Costa (Org). Teoria da literatura em suas fontes, v. 2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 955-987, 2002.

Iva e Ichy. **Mama Sabel**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WfSCcLku5EQ. Acesso em: 30 dez. 2023.

JAN, Vancina. **A Tradição oral e sua metodologia.** In. História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki -Zerbo. – 2. ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

JESUS, Bruna dos Santos de. **“Nós que fazemos o reggae, somos abandonadas pelo sistema…!”**: **mulheres negras que fazem a música Reggae em Salvador/Bahia**. Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2021. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/40194/1/JESUS%2C%20Bruna%20dos%20Santos%20de.%E2%80%9CN%C3%B3s%20que%20fazemos%20o%20reggae%2C%20somos%20abandonadas%20pelo%20sistema...%21%E2%80%9D.pdfAcesso em: 29 jan. 2026.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **No Reino dos Abutres**. Maputo: Imprensa Universitária, 2002.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2e d. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LACAN, Jacques. **A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud**. In: Escritos (pp. 496-533). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. **Modelos Críticos e Representações da Oralidade Africana**. Via Atlântica, Rio de Janeiro, n.8, p. 147-162, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. et al. Campinas: UNICAMP, 1990.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, Conceição. **O País do Akendenguê**. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

LOPES, Carlos (org). **Desafios contemporâneos da África: o legado de Amílcar Cabral**. São Paulo: UNESP, 2011.

LUKÁCS, Gyorgy. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde. **Mnemosyne e as musas da palavra (ou a memória e suas narrativas)**. Revista Água Viva, Brasília, n. 3, 2018.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MAGDALENA, Bialoborska. **Vungu Téla Estudo da Música Santomense: Uma proposta de métodos, técnicas e objetivos**. Cadernos de Estudos Africanos, Lisboa, n. 32, p. 97-122, 2016. Disponível em: https://journals.openedition.org/cea/2121. Acesso em: 08 jan. 2023.

MARLEY, Bob. **One Love**. Disponível em: https://www.letras.com.br/bob-marley/one-love. Acesso em: 23 dez. 2023.

MARLEY, Bob. **One Love**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1PDdCmJ84LI. Acesso em: 25 dez. 2023.

MARLEY, Bob. **Redemption Song**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kOFu6b3w6c0. Acesso em: 12 jan. 2023.

MANEL, Zé. **Si N'Bin Disparse**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7z6R4dCtcCw. Acesso em: 19 jan. 2026.

MARTINS. Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras, v. 26, p. 63–81, 2023.

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

MATA, Inocência. **Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta**. Lisboa: Mar Além, 2001.

MANÉ, Abudo. **Os djidius na Guiné-Bissau: oralidade e ancestralidade na música contemporânea**. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Humanidades) – Instituto de Humanidades, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Acarape, 2019. Disponível em: https://repositorio.unilab.edu.br/jspui/handle/123456789/2924. Acesso: 12 jan. 2024.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador**. 3º. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

MEDEIROS, Alex Sandro de. **O Papel da Epígrafe na Configuração da Ficção Histórica em Um Defeito de Cor, de Ana Maria Gonçalves**. 2019. 153 f. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2019. Disponível em:https://siga.ufpr.br/siga/visitante/trabalhoConclusaoWS?idpessoal=31225&idprograma=40001016016P7&anobase=2019&idtc=1536. Acesso: 20 dez. 2023.

MENDY, Peter Karibe. Amílcar Cabral e a libertação da Guiné-Bissau: contexto, desafios e lições para uma liderança africana efetiva. In: LOPES, Carlos (org). **Desafios contemporâneos da África. O legado de Amílcar Cabral**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

Meu dicionário.org, 2023. Disponível em: https://www.meudicionario.org/alma-de-biafada. Acesso em: 31 dez. 2023.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/busca?id=PqkW9. Acesso em: 04 jan. 2023.

MIGUEL, Ana Flávia Lopes. **Kola San Jon, Música, Dança e Identidades CaboVerdianas.** 2010. 206 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010. Disponível em: https://bibliotecadigital.ipb.pt/handle/10198/2666. Acesso: 02 jan. 2024.

Ministério da Saúde, 2022. Disponível em: https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/a/alzheimer. Acesso em: 06 dez. 2022.

MONTEIRO, Manuel Rui. **Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto**. Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra. São Paulo, Brasil, 1985.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O Vão da Voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Belo-Horizonte: PUCMINAS, 2005.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **Tradução, transcriação: repensando a escrita criativa na literatura africana**. In: Actas do Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas: Rio de Janeiro, 8 a 13 de agosto de 1999. Disponível em: https://lusitanistasail.press/index.php/ailpress/catalog/book/28. Acesso em: 02 jan. 2023.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **Da oratura à oralitura: A travessia da palavra nas aventuras da letra**. Aletria: Revista De Estudos De Literatura, Belo Horizonte, v. 33, p. 229–250, 2023.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **A escrita e a oralidade em estudos críticos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa**. Anuário de Literatura, *[S. l.]*, v. 28, p. 01–16, 2023. DOI: 10.5007/2175-7917.2023.e93057. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/93057. Acesso em: 3 jun. 2025.

MOREIRA, Joacine Katar. **A "cultura di matchundadi" na Guiné-Bissau: género, violências e instabilidade política**. 2018. 452 f. Tese (Doutoramento em Estudos Africanos) – Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Lisboa, 2018. Disponível em: https://files01.core.ac.uk/download/pdf/302960322.pdf. Acesso em: 26 jan. 2026.

NANQUE, Augusto António. **Música e libertação nacional na Guiné-Bissau: as canções do conjunto musical Cobiana Djazz e Super Mama Djombo (1970–1983)**. 2024. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/96741. Acesso em: 25 jan. 2026.

NORA, Pierre. **Entre memória e história – a problemática dos lugares**. Projeto história: revista do programa de estudos pós-graduados de história, São Paulo, v. 10, jul./dez. 1993.

O Democrata, 2016. Disponível em: https://www.odemocratagb.com/?p=9736. Acesso em: 02 jan. 2023.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**, 1948. Disponível emhttps://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos. Acesso em: 15 jan. 2024.

OSÓRIO, Oswaldo. **Cantigas de Trabalho**. Praia: Comissão para as Comemorações do 5º Aniversário da Independência de Cabo Verde\Sub-Comissão para a Cultura, 1980.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónke´. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: 1ª. ed. – Bazar do Tempo, 2021

PADILHA, Laura. **Entre Voz e Letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. 2º. ed. Niterói: EDUFF, 2007.

PADILHA, Laura. **Da construção identitária a uma trama de diferenças – Um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa**. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 73, 2005, p. 03-28.

PEPETELA. **Lueji: o nascimento de um império**. São Paulo: Leya, 2015.

PEREIRA, Elaine Cristina Andrade. **As Rainhas Angolanas na Literatura Pós-independente: uma análise das soberanas Lueji, na obra de Pepetela, e Ginga, na obra de Agualusa.** 2019. 184 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: https://web.sistemas.pucminas.br/BDP/PUC%20Minas?_ga=2.86677144.1057658832.1674236885-352787583.1664910121. Acesso em: 20 jan. 2023.

PEREIRA, Ana Cristina; LOPES, Nelson Constantino. **Desafios - Direitos das Mulheres na Guiné-Bissau**. Bissau: Casa dos Direitos, 2012.

PEREIRA, Ana Cristina; LOPES, Nelson Constantino. **Desafios - Direitos das Mulheres na Guiné-Bissau**. Casa dos Direitos, 2012.

PIRES, Ricardo Annanias. **A tradição oral africana e as raízes do jazz**. 2008. 136 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-24112009-161055/. Acesso em: 2 jan. 2026.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Projeto história revista do programa de estudos pós-graduados de história, São Paulo, v. 5, n. 10, 1992.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Disponível em: https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 09 jan. 2023.

Portal Geledés, 2021. Disponível em: https://www.geledes.org.br/sou-o-sol-da-jamaica-sou-a-cor-da-bahia%C2%B9-o-samba-reggae-como-atlantico-negro-baiano%C2%B2/. Acesso em: 01 jan. 2024.

PORTUGAL. Decreto-Lei n.º 39.668, de 20 de maio de 1964. **Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique**. Lisboa: Governo Português, 1964.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al]. São Paulo: Unicamp, 2007.

ROCHA SILVA, R. V.; BUENO SOUZA, U. R. **Literatura moçambicana e oralidade: uma postura crítica e uma fundamentação teórica**. In: Scripta, v. 19, n. 37, 2015, p. 95-118.

RODRIGUES, Gabriel Moacyr. **O Papel da Morna na Afirmação da Identidade Nacional de Cabo Verde**. 2020. 282 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2015. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/15256/1/GabrielRodrigues.pdf. Acesso: 2 jan. 2024.

ROSÁRIO, Lourenço. **Moçambique: história, culturas, sociedade e literatura**. Belo-Horizonte: Nandyala, 2010.

SAID, Edward W. ***Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.*** Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SARTRE, Jean Paul. **O ser e o nada**. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCHIPPER, Mineke. **Literatura oral e oralidade escrita**. In: *Cadernos Viva Voz*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006, p. 5-12.

SCHWARZ, José Carlos. **Flema di korson**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P5jpoBAK-lI. Acesso em: 25 dez. 2023.

SCHWARZ, José Carlos. **Dipus Ki e Lebal**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DdWGygh0ASs. Acesso em: 03 jan. 2024.

SCHWARTZ, Jorge. **As epígrafes como programa textual**. In: Murilo Rubião: a poética do uroboro. São Paulo: ática, 1981, pp. 3-11.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção**. Revista do mestrado em letras da UFSM, Rio grande do Sul, n. 16, p. 9-37, 01 jun, 1998.

SELIGMANN-SILVA, M. **Literatura e trauma**. Pro-Posições, Campinas, SP, v. 13, n. 3, p. 135–153, 2016. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943. Acesso em: 27 dez. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A história como trauma**. Em Nestrovsky, A. & Seligmann-Silva, M. (orgs.). Catástrofe e representação (pp. 73-98). São Paulo: Escuta, 2000.

SEMEDO, Carla Indira Carvalho. **Musicalidade das Cabo-verdianas nas Roças de São Tomé e Príncipe**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 959-972, set/dez, 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ref/a/g5cwcsr6qps6x8PNHB4CzSM/. Acesso em: 10 jan. 2024.

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

SILA, Abdulai. **A Última Tragédia**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SILA, Abdulai. **Mistida (Trilogia)**. Praia-Mindelo: Centro Cultural Português, 2002.

SILVA, Fabiana de Araújo e; NASCIMENTO, Gizelda Ferreira do. **A condição feminina representada na literatura**. Disponível em: http://itaporanga.net/genero/3/02/14.pdf. Acesso em: 29 jul. 2020.

SILVA, Euclides Silva E. G**. Duas faixas de cada um dos pilares de Gumbé, nomeadamente: Patcheco De Gumbe, Rey David, Azy Monteiro e Malamba Sissé…** In: Projeto de pesquisa sobre música guineense: Gumbé como expressão cultural e musical na Guiné-Bissau. Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), Redenção, 2019. Disponívelem:https://repositorio.unilab.edu.br/jspui/bitstream/123456789/1483/1/2019_proj_euclidessilva.pdf. Acesso em: 28 jan. 2026.

SILVA e MENDES. In: **Mama Sabel**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WfSCcLku5EQ. Acesso em: 02 jan. 2024.

SOYINKA, Wole. **El peso della memoria la tentazione del perdono**. Brasil: Edições Medusa, 2007.

STEIN, Cirineu Cecote. **Dicionário Bilíngue Português – Crioulo de Guiné-Bissau**. Pernambuco: UFPB, v. 1 e v 2, 2021.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SOARES, Magda. **Novas práticas de leitura e escrita: letramento na cibercultura**. Educ. Soc., Campinas, v. 23, n. 81, p. 145-147, dez. 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/j/es/a/zG4cBvLkSZfcZnXfZGLzsXb/?format=pdf&lang=p. Acesso: 3 jan. 2024.

TÉ, Júlio António Aponto. **Música, Mídia e Identidade Nacional na Guiné-Bissau: da revolução armada à independência**. 2016. 111 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade

Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, Campus de Marília, São Paulo, 2016. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3788925. Acesso: 31 dez. 2023.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

UMABANO, Maria Filomena Gomes Corrreia. **Tradição e Modernidade em Abdulai Sila: “Mistida” e o diálogo político cultural**. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Estudos Românicos: Estudos Brasileiros e Africanos, Faculdade de Letras Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/handle/10451/20329. Acesso: 1 jun. 2023.

VALANDRO, Letícia. **A Difícil Mistida Guineense: nação e identidade da Guiné-Bissau através da Trilogia de Abdulai Sila**. 2011. 133 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/34691. Acesso: 10 jun. 2023.

VANSINA, Jan. **A Tradição Oral e sua Metodologia** In. História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki -Zerbo. – 2. ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

VOZ DA AMÉRICA**. A cultura é que une os guineenses, diz Zé Manel Fortes, um dos fundadores do Super Mama Djombo**. Voz da América – Notícias em Português, 24 set. 2023. Disponível em: https://www.voaportugues.com/a/a-cultura-%C3%A9-que-une-os-guineenses-diz-z%C3%A9-manel-fortes-um-dos-fundados-do-super-mama-djombo/7282037.html. Acesso em: 28 jan. 2026.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

Anexos

ANEXO A

Mama Sabel

O mama kabu bin ku kila aa mama Sabel
N´fala mama kabu bin ku tchora n´na mama Sabel (2x)
O mama kabu bin ku tchora aa mama Sabel
Ma keku buna tchora mama? Kabu bin ku tchora ita de mama Sabel
N´fala limpa bu larma mama, kabu bin ku tchora ita de mama Sabel

Pa mbindiu kandja? Sabel?
Pa bo na beku di Bissau? Mama Sabel?
Pa mbindiu fidjos? Sabel?
Pa bo na beku di Bissau? Mama Sabel?
Kuma mpirdi ku rua, Sabel
Disnan dinha mininesa mama, mama sabel
Kuma mpirdi ku rua mamá! Sabel
Disnan dino koitadesa, mama Sabel
Ali Vico na Portugal, nin sibi di vida
Ali Vico na Portugal, nin sibi di mininus
Ali vico na Portugal, nin sibi di famílias
Kuma ami kibu kodé, nha balur i dinheiro
Ninsi un pes ku n´dau mamá! Nha kalur di tarbadju (2x)

Maria ka ten sorti
Na porta di casamento
kuma Júlia ka ten sorti
Na porta di casamento
Kuma keku bu iara Deus?
Kuma kin ku bu dibi?
Nhu ar Deus ta diskulpan, kusa nha mama (2x)
Sibu koitadi,
Tudu nomi bu ta dadu

Sibu koitadi na Guiné,
Tudu nomi bu ta dadu
Kuma abo i ladron
Kuma abo i muntrus mama
Kuma abo i futuceiro
Tudu nomi bu dadu

Mama Sabel sufri, sufridur kuta padi fidalgu
Kuma limpa bu larma! Sufridur kuta padi fidalgu
Kuma pega bu korson, sufridur kuta padi fidalgu
Mama Sabel tchora mamá, Pitu na de mama (2x)

Bassalan na konsola nha mame, pitu na de mama
Tindon na konsola nha mama, pitu na de mama
Cirico na konsola se mandjua, pitu na de mama
Pé di mutchu na konsola nha mame, pitu na de mama
Pé di banku na konsola nha mame, pitu na de mama
Garafa na konsola nha mama, pitu na de mama
Bambaran na konsola nha mame, pitu na de mama

Sabel, Sabel, Sabel na tchora
Buna pun pan n´dudu? Pa miti na matu?
Buna pun pan n´dudu mamá? Pa miti na matu?
Ami i koitadi de!
Suma kama di tchon mama
Ala matu di kuntum
Ala matu di Antula
Ala matu di bande
Ala matu di Djakal
Mama Sabel kabu pun pan n´dudu

(Iva e Ichy, [1970?])

Uma tradução aproximada seria:

Mama Sabel

Ó mãe, não venha com isso mãe Sabel
Eu disse, ó mãe, não venha com chorar mãe Sabel
Não venha com chorar, ó mãe Sabel

Mas o que é que estás a chorar mãe?
Não venha com isso, dói mãe.
Eu disse mãe, limpe as suas lágrimas
Não venha com chorar, dói mãe

Que eu venda quiabo para ti nos becos (vielas) de Bissau, mãe?
Que eu venda farinha frito para ti nos becos (vielas) de Bissau, mãe?
Como perdi com o destino, quando eu era criança
Como perdi com o destino, nos dias da nossa pobreza
O Vico está em Portugal, não sabe das nossas vidas
O Vico está em Portugal, nem sabe dos meninos
O Vico está em Portugal, nem sabe da família
Ele disse que sou o seu codé, o meu valor é dinheiro
Mesmo que seja um franco cefa que vou-lhe dar, que seja do meu suor (2X)

Maria não tem fortunas, na sua casa
Júlia também não tem
Será que pecaste contra Deus?
Ou pediu emprestado a alguém?
Se assim foi, ó Deus, perdoe-me pelas iniquidades da minha mãe (2X)
Se é pobre, recebe todo tipo de nomes
Se é pobre na Guiné-Bissau, recebe todo nome
Dizem que tu és ladra, mentirosa, feiticeira…
Todo tipo de nomes recebeste

Mãe Sabel sofra, sofredora é que dá luz ao fidalgo
Limpe as suas lágrimas, sofredora e que dá luz ao fidalgo
Segure seu coração, sofredora é que dá luz ao fidalgo

Mãe Sabel chore, porque seu coração está quebrantado (2X)

Bassalam, console a minha mãe, porque coração dela está quebrantado
Tindom, console a minha mãe, porque coração dela está quebrantado
Ciríco, console a minha mãe, porque coração dela está quebrantado …

Sabel, Sabel, Sabel estás a chorar
Queres que eu fique louco mãe?
Que eu meta na mata?
Sou pobre como coberta sem colchão
Mãe Sabel, não me faça ficar louco.

(Iva e Ichy, [1970?], Tradução própria)

ANEXO B

Depus Ke e Lebal

Dipus ke e lebal kasa fika sin ningin
Barudju di porta na batenti
i djagasi ku barudju di bentu
Dipus ke e lebal ku tchur di mininu sin ningin
Dipus ke e lebal kansera panti pa tudu alma
Mininus mininus mininus bo para tchora
Mininus mininus mininus bo para tchora

Dipus ke e lebal kasa fika sin ningin
Mindjeris na djubi e ka na odja nada
Mames distindi mon pa seu e ka na odja nada
Mindjeris na djubi e ka na odja nada
Mames distindi mon pa seu e ka na odja nada

Dipus ke e lebal kasa fika sin ningin
Dipus ke e lebal kasa fika sin ningin
Dipus ke e lebal kasa fika sin ningin

(Schwarz, [1970?])

Uma tradução aproximada seria:

Depois que o levaram

Depois que o levaram a casa ficou vazia
O baralho da porta no seu vai-e-vem
misturou-se ao barulho do vento
Depois que o levaram, seguido pelo pranto das crianças desamparadas
Depois que o levaram, a tristeza invadiu todas as almas
Meninos, meninos, parem de chorar!
Meninos, meninos, parem de chorar!

Depois que o levaram a casa ficou vazia
As mulheres olharam para o céu e nada viram
As mães ergueram as mãos para o céu e nada encontraram
As mulheres olharam para o céu e nada viram
As mães ergueram as mãos para o céu e nada encontraram

Depois que o levaram a casa ficou vazia
Depois que o levaram a casa ficou vazia
Depois que o levaram a casa ficou vazia

(Schwarz, [1970?], tradução própria)

ANEXO C

One love

Let's get together and feel all right
Hear the children crying (One love)
Hear the children crying (One heart)
Sayin', "Give thanks and praise to the Lord and I will feel all right."
Sayin', "Let's get together and feel all right."
Whoa, whoa, whoa, whoa

Let them all pass all their dirty remarks (One love)
There is one question I'd really love to ask (One heart)
Is there a place for the hopeless sinner
Who has hurt all mankind just to save his own?
Believe me

One love, one heart
Let's get together and feel all right
As it was in the beginning (One love)
So shall it be in the end (One heart)
Alright, "Give thanks and praise to the Lord and I will feel all right."
"Let's get together and feel all right."
One more thing

Let's get together to fight this Holy Armageddon (One love)
So when the Man comes there will be no, no doom (One song)
Have pity on those whose chances grow thinner
There ain't no hiding place from the Father of Creation

Sayin', "One love, one heart
Let's get together and feel all right."
I'm pleading to mankind (One love)
Oh, Lord (One heart) Whoa.

"Give thanks and praise to the Lord and I will feel all right."
Let's get together and feel all right.
(Repeat)

(Marley, 1965).

Tradução:

Um só amor

Um só amor, um só corpo

Vamos ficar juntos para nos sentir bem
Olha as crianças chorando (um amor)
Olha as crianças chorando (um só corpo)
Digam: 'agradeça e ore a Deus e eu vou gostar disso'
Digam: 'vamos ficar juntos para nos sentir bem'

Deixe eles passarem todas as suas sujeiras (um só amor)
Tem uma coisa que eu adoraria perguntar (um só corpo)
Existe um lugar para o pecador sem esperança
Que fez todo tipo de maldade apenas para se salvar?
Acredite em mim

Um só amor, um só corpo
Vamos ficar juntos para nos sentir bem
Como foi no começo (um só amor)
Então também tem que ser no final (um só corpo)
Tá certo, 'agradeça e ore a Deus e eu vou gostar disso'
Vamos ficar juntos para nos sentir bem
Só mais uma coisa

Vamos ficar juntos para lutar essa guerra (um só amor)
Então quando o Homem vier, não vai ter nenhum condenado (uma só música)

Tenha piedade naqueles com poucas oportunidades
Não tem onde se esconder com o Pai da Criação

Digam: 'um só amor, um só corpo'
Vamos ficar juntos para nos sentir bem
Estou pedindo à humanidade (um só amor)
Por favor, Deus, (um só amor)
Por favor, Deus, (um só corpo)

'Agradeça e ore a Deus e eu vou gostar disso'
Vamos ficar juntos para nos sentir bem

'Agradeça e ore a Deus e eu vou gostar disso'
Vamos ficar juntos para nos sentir bem

(Marley, 1965, Tradução própria)

ANEXO D

Flema di Korson

Armon kudi armon kudi
A ta djubin kaminu
Si e na bin bu kontan
Si e ka na bin bu kontan

Armon fiansa, oh, ningin ka na bin
Fiansa, oh, ningin ka na bin
Fiansa, oh, ningin ka na bin
Fiansa, oh, ningin ka na bin
Fiansa, oh, ningin ka na bin

Si bu odja no na kuda
Sinta oh bu sukuta
Si bu odja no na kuda
Sinta oh bu sukuta

Serifu fala kuma
Pubis tudu na uni-uni
Si garandi di kasa ta tchami
Fidjus tudu na nornori

Ia ia oh, ia ia oh mama
Borgoña mas morte, kalla ia ia oh

Flema di korson
Flema di korson
Flema di korson
Nin duturis ka pudi kural

Son si garafa di binhu
Son si garafa di binhu

Son si garafa di binhu

(Schwarz, [1970?])

Uma tradução aproximada seria:

Um desgosto de amor

Guiné oh, Guiné oh
Guiné oh mama
Guiné oh, Guiné oh
Guiné oh

Um desgosto de amor
Irmão, ouve lá,
Fica atento.
Se vem alguém, avisa-me
Se não vem ninguém, avisa-me

Irmão, tem confiança, não vem ninguém
Tem confiança que não vem ninguém
Tem confiança que não vem ninguém
Tem confiança que não vem ninguém
Tem confiança que não vem ninguém

Se nos vires preocupados
Senta-te e aguarda
Se nos vires preocupados
Senta-te e aguarda

Serifo disse que toda gente está
a falar em segredo e murmurar
que se o pai de família passa a vida a beber
Os filhos ficarão ao deus dará

Ia, ia, oh, ia, ia, oh, mamã
A vergonha é maior que a morte

Um desgosto de amor
Um desgosto de amor
Um desgosto de amor
Nem os doutores podem curar

Só se for a garrafa de vinho
Só se for a garrafa de vinho
Só se for a garrafa de vinho

Guiné, ó, Guiné, ó
Guiné, ó, mama
Guiné, ó, Guiné, ó
Guiné, ó, mama

(Schwarz, [1970?], Tradução própria)

ANEXO E

House Of Exile

There's a day of feasting and a day of famine
Day of sadness and a day of joy
You could see in the day of feasting
Life isn't just a little play-like toy.
So the day arrived when you least expected
Cos you always thought you were well protected
Now you feel like a fish out of water
So now you're wondering what's the matter.
Oh remember you said it wouldn't happen to you
Now you're thinking how to start a new
A drowning man will catch at a straw
You were warned but you wouldn't take heed.
Everything in creation must obey a law.
Its true in words as it is in deed.
You were so puffed up in your pomps and pride
You're exposed you got none to hide
Yes, you used to look down on the folks beside you
Never they think you would have come down too
Remember they said you got to reap what you sow
Simple truth everybody know
Oh what are you on a house of exile
Watching you now on your own last mile
Yes, what are you on a house of exile
Watching you now on your own last mile
Music interlude
Oh what are you on a house of exile
Watching you now on your own last mile
O OH what are you on a house of exile
Watching you now on your own last mile
Everything in creation must obey a law.
Its true in words as it is in deed

(Cliff, 1974).

Tradução:

Casa do Exílio

Há um dia de festa e um dia de fome
Dia de tristeza e um dia de alegria
Você poderia ver no dia da festa
A vida não é apenas um brinquedinho.
Então chegou o dia em que você menos esperava
Porque você sempre pensou que estava bem protegido
Agora você se sente como um peixe fora d'água
Então agora você está se perguntando qual é o problema.
Ah, lembre-se que você disse que isso não aconteceria com você
Agora você está pensando em como começar um novo
Um homem que está se afogando vai pegar um canudo
Você foi avisado, mas não deu ouvidos.
Tudo na criação deve obedecer a uma lei.
É verdade em palavras como em ações.
Você estava tão orgulhoso de suas pompas e orgulho
Você está exposto, você não tem nada para esconder
Sim, você costumava desprezar as pessoas ao seu lado
Nunca eles acham que você teria descido também
Lembre-se que eles disseram que você tem que colher o que planta
Verdade simples que todo mundo conhece
Oh, o que você está em uma casa de exílio
Observando você agora em sua última milha
Sim, o que você está em uma casa de exílio
Observando você agora em sua última milha
Interlúdio musical
Oh, o que você está em uma casa de exílio
Observando você agora em sua última milha
OH, o que você está em uma casa de exílio

Observando você agora em sua última milha
Tudo na criação deve obedecer a uma lei.
É verdade em palavras como é em ações

(Cliff, 1974, Tradução própria)

ANEXO F

SI N'BIN DISPARSE

Pubis son, pubis son
Pubis son nha djintis
Si n'bin ten ki bai
Si n'bin ten ku lundjusi oo

Pa ka falan mal
Ka bo falan ma
Si udju odja kabesa ka toma sintidu
Fala nau, kurpu ten ki sai

Si n'bin ten ki bai
Si n'bin ten ku lundjusi oo
Si n'bin ten ki bai
Si n'bin ten ku lundjusi oo

Nha pubis bo rasin
Ki nu na fasi batuki ma n'dispidi di bo
Si n'bin disparsi sin dispidi
Bo punta, bo djubi-djubi
N sta ba di bos, n ka lundju di si

I pudi sedu ku po, ku bala o ku faka
Ki e ditandadu
I pudi sedu ku po, ku bala o ku faka
Ki e ditandadu

Pubis son, pubis son
Pubis son nha djintis
Si n'bin ten ki bai
Si n'bin ten ku lundjusi oo

I pudi sedu ku po, ku bala o ku faka

Ki e ditandadu

(Manel, 1982)

Uma tradução aproximada seria:

Povo! Povo! Povo minha gente!

Se terei que morrer ou virei a ficar longe de vocês! (X2)

Não lançam palavrões, se os olhos veem, cérebro não memorizou e o sentido disse não, o corpo tem que sair.

Se terei que morrer ou virei a ficar longe de vocês! (X2)

Meus povos vão me sentir tocando batoque para despedir de vocês.

Se eu vier a desaparecer sem despedir, perguntem e verifiquem bem, estarei ao pé de vós não estou longe.

Pode ser com pau, com bala ou com faca que me mataram (X2)

Povo! Povo! Povo minha gente!

Se terei que morrer ou virei a ficar longe de vocês! (X2)

Pode ser com pau, com bala ou faca que me mataram (X6)

(Manel, 1982, tradução própria)