

## O teatro bissau-guineense: egotismo e alienação em *As orações de Mansata*, de Abdulai Sila

The bissau-guinean theater: egotism and alienation in *As orações de Mansata*, by Abdulai Sila

**Agnaldo Rodrigues da Silva**

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT/ Brasil)  
agnaldosilva20@unemat.br

**Palavras-chave:** Teatro bissau-guineense, Abdulai Sila, *As Oorações de Mansata*, relações de poder, egotismo e alienação.

**Keywords:** Bissau-guinean theater, Abdulai Sila, *As Oorações de Mansata*, Power relations, Egotism and Alienation.

### Abdulai Sila no panorama do teatro da Guiné-Bissau

A dramaturgia na Guiné-Bissau ganha gradativa visibilidade no âmbito do teatro em língua portuguesa. Couto & Embaló (2010), no trabalho *Literatura, Língua e Cultura na Guiné-Bissau*, indicam um teatro bilíngue português-francês, citando exemplaridades como: *Patriote* (1966), de Bankera Kanfory e *Amílcar Cabral ou la tempête em Guinée-Bissau*, de Alexandre Kum'a N'dumbe. Os autores contextualizam a existência de um teatro, cujos textos cênicos estão essencialmente em crioulo e que, nas últimas décadas, estava adquirindo nova dinâmica, a partir da criação de grupos teatrais. Ao pesquisar sobre as culturas africanas, pode-se identificar a riqueza dos rituais que, por natureza, são performáticos e adotam elementos da linguagem teatral. Não é à toa que o teatro, conforme aponta a história do gênero, tenha nascido no bojo de festas ritualísticas, com forte influência da dança e da música. Sobre o teatro da Guiné-Bissau, pode-se ainda afirmar que o nome mais representativo dos textos cênicos escritos em crioulo é Carlos Vaz, pois, ele

escreveu umas cinco peças em crioulo, ou seja, *No odja dja manga di cussa ne mundo* 'nós já vimos muita coisa neste mundo' (1980), *Si kussa muri, kussa ku matal* 'se algo morreu, algo o matou' (1981), *Sufridur ka ta padi fudalgu* 'sofredor não pare fidalgos' (1981), negação do provérbio *sufridur ta padi fugaldu* 'aquele que sofre dá à luz alguém nobre', *Tempu ka ten di pera tchuba* 'não há tempo para esperar pela chuva'

(1982) e *Si bu tene fugu* ‘se você tem fogo’ (1993). O caráter popular dessas peças já pode ser entrevisto nos títulos que, frequentemente, evocam provérbios ou outras frases feitas. (Couto & Embaló, 2010, p. 76)<sup>1</sup>

Segundo Couto & Embaló, na Guiné-Bissau há um sistema literário que abarca diversas literaturas; esse sistema compreende as literaturas em português, em crioulo, em francês e as literaturas étnicas. No entanto, identifica-se uma transição nessa produção nacional, em que uma nova vertente intensifica-se em um percurso que segue da oralidade à escrita. Em *Guiné-Bissau – história, culturas, sociedade e literatura*, Odete Semedo (2011) fala de uma modernidade que transporta o indivíduo para novas e inquietantes experiências. Essa modernidade, da qual fala a escritora, é aquela que permite a distinção do contemporâneo com as culturas tradicionais, atribuindo ao passado um valor singular que consolide experiências transmitidas de geração a geração. Nesse sentido, é uma tradição não estática, porque é “reinventada e recriada pelos mais novos”. “É, pois, essa modernidade que não se opõe ao tradicional, mas que dela se distingue, ao mesmo tempo que a ela recorre como fonte” (Semedo, 2011, p. 17). Inocência Mata, por sua vez, quando analisa a literatura colonial de inspiração bolamense, considera que “da literatura guineense, talvez já não faça sentido dizer-se que é escassa. O seu percurso e a sua feição podem, sim, ser diferentes. Cabe ao estudioso pesquisar essa diferença!” (Mata, 1993, p. 209).

Rosa (1993), no seu trabalho *A literatura na Guiné-Bissau*, afirmou que o teatro era uma forma de expressão quase que inexistente no país naquele período histórico-cultural, ou seja, entre a década de 1980 e início de 90. Porém, apontava para um trabalho voltado à representação teatral que, antes da colonização, caracterizava-se pelos “rituais fúnebres, de casamentos, as manjuandades e os jograis”. No lastro da evolução do teatro, nesse espaço africano, percebe-se que houve também as representações de cunho religioso, fomentadas pelos missionários que investiam na catequização dos povos, além de representações baseadas em peças europeias, assim como aconteceu em outras colônias, inclusive no Brasil do século XVIII. Um dos nomes do século XX que se apresentou como uma das pioneiras nas representações teatrais na Guiné é o da brasileira Teresa Costa, mas é o guineense Carlos Vaz (dramaturgo, ator e diretor) quem é considerado um dos maiores nomes do teatro guineense. Encontra-se também registrado o nome de Jorge Cabral, que, além de poeta, produziu peças em crioulo; porém, como afirmam Couto & Embaló, a maioria desses trabalhos permaneceu inédita, apenas esboços, sem nunca terem sido publicados.

Abdulai Sila, segundo informações encontradas na sua biografia e em textos críticos, foi o pioneiro na produção e publicação de uma peça teatral no contexto da pós-independência, ambientalizada no período pós-colonial do continente africano. *As Orações de Mansata*, para Hamilton, “é a primeira peça teatral da Guiné-Bissau a ser escrita e cuja acção decorre no período pós-colonial [...]

<sup>1</sup> Para fazer a afirmação desta citação, Couto & Embaló (2010) citam Augel (1998, pp. 379-399), que se refere à seguinte bibliografia: Augel, Moema Parente. *A nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: INEP, 1998.

é uma das primeiras peças do pós-independência em toda a África” (Hamilton, in Sila, prefácio, 2011, pp. 9-10). O dramaturgo tem sido um dos escritores mais citados e analisados nesses últimos anos, tornando-se um dos primeiros contatos dos críticos brasileiros com o texto cênico guineense. O seu teatro parece ter tomado maior dimensão em outros países, a partir da publicação de *As Orações de Mansata*, pela Cena Lusófona, contando com uma Turnê de espetáculos sobre esse trabalho, tanto em Portugal quanto em outros países da Europa e da África. De acordo com biografia disponibilizada ao final do livro, o escritor nasceu na Vila de Catió, sul da Guiné-Bissau, em 1958. Engenheiro eletrotécnico e gestor de empresas, ele foi cofundador de várias instituições de carácter empresarial, científico e cultural, entre as quais se destacam: INEP (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, 1985), SITEC (Sila Technologies, 1987), Eguitel Comunicações (2001), GREC (Grupo de Expressão Cultural, 1994), a revista cultural Tcholona (1995), bem como da primeira editora privada guineense, a Ku Si Mon Editora (1994). Foi igualmente cofundador da Associação de Escritores da Guiné-Bissau (AEGUI, 2013) e PEN Guiné-Bissau (2017).

A fonte acima ainda revela que o ingresso à escrita ficcional deu-se pela literatura como romancista, para depois transitar pelo teatro. Em 1994, Sila publicou *Eterna Paixão*, considerado o primeiro romance guineense. A sua segunda obra romanesca, *A Última Tragédia*, de 1995, foi o seu segundo romance, narrativa traduzida e editada em países como França (1997), Brasil (2009) e Reino Unido (2016). *Mistida*, publicado em 1997, é um romance que fora adaptado ao teatro de palco e teatro radiofónico por grupos de teatro guineenses. O quarto romance, *Memórias Somânticas*, foi publicado em 2016, com edições previstas em países europeus.

Após *As Orações de Mansata*, publicada em 2007 pela Editora Ku Si Mon (Bissau), depois em 2011 pela Cena Lusófona (Coimbra), o escritor lançou *Dois tiros e uma gargalhada*, texto cênico considerado um segundo momento de uma trilogia iniciada em *As Orações*. *Dois tiros* é uma peça levada à cena no início de 2018, montada pelo Grupo de Teatro do Oprimido (GTO, Guiné-Bissau), em parceria com os grupos portugueses Chão de Oliva (Sintra) e a Folha de Medronho (Loulé), com apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian. O espetáculo foi apresentado em Bissau em fevereiro de 2018, tendo posteriormente participado no FITA (Festival Internacional de Teatro do Alentejo) e PERIFERIAS (Festival Internacional de Artes Performativas de Sintra). *Kangalutas* (2018) é a mais recente obra de Sila, e marca uma nova visão da dramaturgia guineense, caracterizada pela inclusão de elementos da oralidade e do teatro popular, sem abandonar as diretrizes do teatro moderno.

A dramaturgia de Abdulai Sila adota a estratégia peculiar do teatro político, revelando o engajamento do autor nas questões socioculturais, ideológicas e económicas do país, em um cenário de ressignificação da memória e construção da identidade nacional. Sem adotar um carácter panfletário, muito menos de agitação e propaganda, as peças produzem um efeito catártico no espectador, associando os dramas da ficção aos contextos históricos perfeitamente inidentificáveis pelo público. Texto e contexto organizam-se na perspectiva de elucidar os bastidores da política, questionando as relações de poder e seus agentes, diante das marcas deixadas pelo colonialismo.

## As relações de poder – egotismo e alienação em *As Orações de Mansata*

*As Orações de Mansata* é uma tragédia que revitaliza o clássico *Macbeth*, do dramaturgo inglês William Shakespeare. O texto de Abdulai Sila contextualiza a temática do abuso de poder à realidade africana, reunindo personagens que fariam o que fosse possível para ascensão social e política, mesmo que tivessem de trair e matar. Nesse sentido, o trágico revela-se nas personagens e em seus destinos, cujo espaço os empurra para aquele determinismo realista que faz do homem fruto do meio em que vive. A sobrevivência dependerá da habilidade em trapacear o destino, aspecto que, assim como nas tragédias áticas, constitui desfecho quase impossível. O drama concretiza-se, sobremaneira, pela presença da morte, em que o ritual de coroação e destronamento é fato recorrente, no confronto entre personagens egóticas e obcecadas pelo poder. A coroação e o destronamento articulam o sagrado e o profano, a vida e a morte, a ascensão e a queda, em que o número três parece uma constante na referência de uma trindade universal (03 esposas, 03 videntes, 03 talibés e 03 katanderas).

O foco no simbolismo do número três e a predição do poder atribuído a um indivíduo impreparado relembra o encontro entre Macbeth e as três bruxas, mas, nesta adaptação contemporânea, as ligações entre o poder espiritual e temporal foram desenvolvidas de uma forma mais extensiva, e a vontade dos seis em atribuírem poderes a um indivíduo contra a sua vontade foram localizados num contexto político onde a crença em indivíduos heróicos, que podem ser os salvadores da nação, tende a produzir líderes ditatoriais. (Rayner, 2014, p. 01)

A peça articula o enredo no contexto da pós-independência, levando ao palco um momento de tensão social, diante de certa desilusão a respeito dos rumos adotados pela administração pública, no trato com a reorganização política e econômica do país. É como se depois da guerra e da esperança viesse uma amarga desilusão, perante um “sonho” não realizado (ou seria utopia?). O ideal de nação imaginada choca-se com a realidade histórica vigente, em que a briga pelo poder torna-se o epicentro da estagnação cultural. A burocracia para com o bem comum, a corrupção reinante entre grupos operantes, a inércia da nova burguesia que emerge no seio social, assim como a vontade de classes políticas para se manter no poder foram, sem dúvida, motivações para a criação das cenas, nas quais a tragédia da vida encontra-se com o desfecho trágico das personagens. Valandro (2011) lembra a desilusão e o ressentimento que afligia a população guineense e que foram expressos pelos antigos combatentes; posteriormente, essas cenas foram endereçadas ao presidente João Bernardo Nino Vieira e publicadas no Diário de Bissau, de 08 de abril de 1998. Nessa carta, um desabafo: “nenhum combatente veio rico da luta e durante os primeiros tempos da independência ninguém procurava riqueza pessoal. Hoje alguns fazem correr

sangue, se necessário, para serem ricos. Não era isso que Amílcar Cabral queria para nossa terra” (2011, p. 49)<sup>2</sup>.

Quando Williams (2002) formula a sua teoria sobre a *Tragédia Moderna*, ele afirma que os indivíduos que não se reconhecem na história social de seu povo não conseguem reconhecer a tragédia como crise social, muito menos a crise social como tragédia. Nessa linha de pensamento, a nova ideologia resultante de uma revolução, por exemplo, constrói-se a partir de fatos da desordem, ignorando os sofrimentos da coletividade para lançar ao passado aspectos fundamentais da crise social. Uma cegueira política é erguida sob o pretexto de soberania, em que a ideia central da revolução exclui parte significativa da experiência social. Diante do exposto, é importante salientar que

a vinculação mais evidente está nos eventos reais da história, com observados de modo bastante simples por todos nós. Uma época de revolução é evidentemente uma época de violência, deslocamento e de longo sofrimento que é natural senti-la como tragédia, no sentido cotidiano da palavra. No entanto, quando o evento se torna história, é normalmente visto de forma inteiramente diversa. Um grande número de nações olha para o passado de revoluções da sua própria história como para a era de criação da vida que é agora a mais preciosa. A revolução bem-sucedida, poderíamos dizer, torna-se não uma tragédia, mas uma épica: é a origem de um povo, e do modo de vida pelo qual tem apreço. Quando lembrado, o sofrimento é simultaneamente ou honrado ou justificado. Aquela revolução específica, dizemos, foi uma condição necessária da vida. (Williams, 2002, p. 92)

O substrato trágico em *As Orações de Mansata* está justamente no confronto entre a ordem e a desordem. Por um lado, há o cansaço da violência colonial e a reação das lutas independentistas; por outro, a condição pós-colonial que parece não se concretizar, em um país que se transformara em um espaço de disputas de ideias. A tragédia de Sila não tem heróis, uma vez que o protagonista, Amambarka, nutre os mesmos sentimentos negativos identificados nas demais personagens de seu círculo, que giram em torno da cobiça e da centralização do poder. A morte do protagonista não revigora aquele destino trágico que, na tragédia grega, possibilitava a catarse como um meio de redenção coletiva. Porém, demonstra a crise existencial que os conduz à violência e à desordem. O conflito entre as personagens não se resolve com a violência que causa mortes gradativas, muito menos estabelece a ordem no sistema político; ao contrário, a violência caracteriza-se por atos que geram desordem que abalam a instituição maior: o Estado. No fragmento abaixo, pode-se identificar a perseguição àqueles que têm ideias contrárias ao sistema, bem como os exílios causados pela instabilidade política:

DJUKU – Estás com raiva dele porque vocês não conseguiram prendê-lo. Ele foi mais inteligente que todos vocês e escapou da prisão. Da prisão e da tortura. Tu mesmo me confessaste isso num dia que estavas bêbado.

<sup>2</sup> O trecho citado por Valandro (2011) e que se refere à publicação do Diário de Bissau, de 1998, foi retirado de Cardoso, Carlos. “Compreendendo a crise de 7 de junho na Guiné-Bissau”. *Soronda. Revista de Estudos Guineenses*: Bissau, número especial 7 de junho, pp. 87-104, dez/2000.

AMAMBARKA – Mentira! Nós quisemos prendê-lo porque ele era um agitador, um anarquista, um reacionário, um antipatriota... Tanto assim que ele continua a criar confusão até hoje, usando a internet e outras porcarias do gênero para manchar a boa imagem do nosso querido país e do nosso governo.

DJUKU – Governo? Chamas governo a esse bando de malfeitores?

AMAMBARKA – Vê lá o que tiras da boca!

DJUKU – Agora deu-te para ameaçar-me, é isso?

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

DJUKU – ... em eleições que a bendita comunidade internacional qualificou de justas, livres e transparentes, não é isso? Assim completa-se o discurso... Como tu és hipócrita!

AMAMBARKA – Hipócrita, eu?

DJUKU – Hipócrita sim... Hipócrita e imbecil! (Sila, 2011, pp. 57-58)

No diálogo, observa-se menção à prisão, tortura e fuga, possivelmente uma alusão a alguma personagem histórica considerada anarquista, reacionária, antipatriota. Na mesma direção, há um questionamento sobre a composição do governo, quando se considera a presença de “malfeitores”, constituindo-se uma análise negativa do quadro de governista daquele momento histórico. O ponto de vista positivo (talvez irônico) de quem está no poder contrasta-se com aquele negativo de quem observa de fora os bastidores da política, classificando sarcasticamente o processo eleitoral como justo, livre e transparente. A impressão que o espectador tem nas expressões “justas, livres e transparentes”, quando se refere à bendita comunidade internacional, é que a comunidade internacional fazia vistas grossas ao que realmente acontecia politicamente no país. No jogo entre o social e o individual, o público e o privado, o egotismo e a alienação atravessam as cenas, transformando as personagens em fonte de violência e preconceitos.

Discutir o egotismo e a alienação em *As Orações de Mansata* é mergulhar no modo operante com o qual as personagens se relacionam, estabelecem os seus círculos de poder e organizam os mútuos interesses. Há cinco grupos de personagens: os políticos (no qual se pode incluir Kemeburema, potencializando o futuro da política; e os militares), as esposas, os videntes, os talibés e as katanderas. Os políticos, que são constituídos pelo Chefe Supremo da Nação e seus Conselheiros, para discutirem o que se tem de podre no sistema e na ideologia vigente; as esposas que trazem uma carga simbólica voltada à cultura da poligamia, pois elas são esposas de um mesmo homem, Amambarka, o Conselheiro para Assuntos de Confusão e Desordem; os três videntes que representam a ligação do homem com o sobrenatural, bem como a necessidade de ter o apoio do metafísico sobre as ações humanas; talvez o canal de comunicação com os antepassados; os talibés e as katanderas, espécies de líderes religiosos que estabelecem a relação entre a política e a religião. Todas as personagens, e aquilo que elas representam na

peça, estão envolvidas em um círculo maior de ação, o poder, cujo desejo desenfreado torna-se o algoz da inevitável queda humana. Nessa altura da pesquisa, é importante recuperar algumas noções teóricas sobre o egotismo e a alienação, a fim de analisar as relações de poder estabelecidas entre as personagens.

O egotismo é um mecanismo descrito por Perls, Hefferline & Goodman (1951), em *Gestalt Therapy – excitement and Growth in the human personality (Terapia da Gestalt – excitação e crescimento da personalidade humana)*. A função principal desse mecanismo é aumentar e fortalecer a fronteira do contato, mediante o engrandecimento narcisista do ego. Nesse processo, acontece um incremento defensivo do eu em detrimento do outro ou dos outros; por isso, o egotismo aproxima-se bastante do narcisismo, tendo em vista que o egotista antepõe as suas necessidades às daqueles que o cercam, atingindo, algumas vezes, a psicopatia. A *Gestalt* desenvolve um método terapêutico, cujos efeitos poderiam ser o desenvolvimento do autoapoio, amor-próprio e a responsabilidade por si mesmo, sobretudo quando aplicado a indivíduo inibido. No entanto, é um método considerado um tanto perigoso e precisa de muita habilidade profissional, tendo em vista que o resultado poderá ser a transformação de uma pessoa inibida em narcisista.

Escritor, crítico literário, psicoterapeuta, crítico político e educacional, Goodman produziu intervenções nos diversos campos do conhecimento, tais como: antropologia, educação, psicanálise, filosofia, psicologia, entre outros. Na concepção desse teórico, o Ego é a identificação progressiva com as possibilidades e a alienação destas, a limitação e a intensificação do contato em andamento, incluindo o comportamento motor, a agressão, a orientação e a manipulação. Isso quer dizer que “o egotismo é indispensável em todo processo de complexidade elaborada e de maturação prolongada; de outro modo, há um compromisso prematuro e a necessidade de desencorajar o desatamento. O egotismo normal é hesitante, cético, arredio, obtuso, mas se compromete” (Perls, Hefferline & Goodman, 1997, p. 257). Por isso,

o egotismo é um tipo de confluência com a *awareness* deliberada, é uma tentativa de aniquilação do incontrolável e do surpreendente. O mecanismo de evitar a frustração é a fixação, a abstração do comportamento controlado a partir do processo em andamento [...].

Ele evita as surpresas do ambiente (medo de competição) tentando isolar-se como sendo a única realidade: isto ele faz “assumindo o comando” do ambiente e o tomando seu. Seu problema deixa de ser um problema de contatar algum Tu no qual está interessado, e passa ser um problema de acumular ciências e relações pessoais, incluir uma parte cada vez maior do ambiente no seu campo de ação e sob seu domínio, para que ele próprio seja irrefutável. Semelhante “ambiente” deixa de ser um ambiente, pois não alimenta, e ele não cresce nem muda. Assim, finalmente, já que ele impede que a experiência seja nova, fica enfadado e solitário. Seu método de obter uma satisfação direta é compartimentalizar: ao separar uma atitude que está consumada e é segura, ele pode regular a quantidade de espontaneidade. Um tamanho exercício de controle deliberado satisfaz sua vaidade (e desprezo pelo mundo) [...]. O egotista transforma-se facilmente na “personalidade autônoma” bem-ajustada, modesta e prestativa. Essa metamorfose é a neurose do psicanalizado: o paciente compreende seu caráter perfeitamente e acha seus “problemas” mais absorventes do que qualquer outra coisa — e haverá de forma

incessante tais problemas para absorvê-lo, porque, sem a espontaneidade e o risco do desconhecido, não assimilará a análise assim como nenhuma outra coisa. (Perls, Hefferline & Goodman, 1997, pp. 257-258)

Na linha de pensamento de Perls, Hefferline & Goodman, o egotismo é indispensável em todo processo de complexidade elaborada e de maturação prolongada; de outro modo, há um compromisso prematuro e a necessidade de desencorajar o desatamento. O egotismo normal é hesitante, cético, arredo, obtuso, mas se compromete. Belmino (2016), ao analisar Paul Goodman e o problema da natureza humana, a partir de uma leitura gestáltica, salienta que “a natureza humana é um dos primeiros pontos fundamentais que deve ser discutido em qualquer investigação, seja no campo da política, da psicoterapia e ou da educação”, pois, “a natureza humana precisa ser pensada a partir do princípio de que ela é em parte dada e em parte mutável”, negando-se a total imutabilidade dessa natureza. Considerando o indivíduo como um ser cultural e social que age no meio em que vive, o egotismo pode deflagrar um processo de alienação de ordem existencial e política, tendo em vista que o homem é essencialmente político, mas que pode se tornar algoz de seus próprios sentimentos. Na peça de Sila, o Estado parece agir sobre os setores sociais, dando a pseudo ideia de que eles são peças fundamentais nas engrenagens de um governo feito pelo e para o povo. No entanto,

as tensões internas na sociedade agravam a alienação, na medida em que incorporam o Estado às condições em que as pessoas vivem. O Estado, segundo Marx, é uma ‘comunidade ilusória’: ele manipula as pessoas e lhes proporciona sucedâneos de encontros humanos e ações conjuntas de sentido libertário. A alienação torna-se mais aguda, e aquilo que os seres humanos criam, em vez de ser dominado por eles, ergue-se como um poder estranho no caminho de seus criadores. (Konder, 2010, p. 38)

O ponto de vista de Konder permite pensar a alienação como abandono de si mesmo pelo indivíduo e, com isso, adentrar no conceito marxista e hegeliano. A alienação faz brotar o estranhamento sobre as questões do mundo, em que a consciência do indivíduo não se reconhece no espaço em que vive e o mundo lhe torna uma realidade alheia ao discernimento de ser-social e político. No percurso entre a consciência pura e a alienação, o resultado é “a consciência convertida em objeto de si mesma, contemplada, mas não reconhecida. É como se a consciência olhasse para o mundo tal qual estivesse olhando pela janela e não olhando para si mesma, no espelho do mundo” (In Marx & Engels, 2007, pp. 11-12)<sup>3</sup>.

Em *As Orações de Mansata*, no círculo que articula a política e a economia, as personagens configuram-se amplamente ambiciosas, pois elas cultivam o desejo de possuir e de se manter no poder, utilizando-se de fórmulas ilícitas (trapaças e traições), sem o mínimo de escrúpulo em recorrer aos poderes sobrenaturais, muito menos tirar a vida de quem se põe no caminho. Com isso, o egotismo coloca-se como a principal fonte de alienação ideológica, um tipo de doença psicoló-

<sup>3</sup> A citação é um trecho da apresentação que Emir Sader produziu para o livro.



gica que assola aquelas personagens que tentam manter-se a qualquer custo no poder. Produzida em seis atos, cada ato apresenta um título que tem como mote principal o poder, emergindo a tensão e a intensidade do projeto dramaturgico. A ação, que segue sempre avante como nas narrativas, revela gradativamente os segredos escondidos nos bastidores da política, assim como as artimanhas utilizadas no processo de ascensão e queda entre as personagens, naqueles parâmetros que Bakhtin denominou de Coroação e destronamento. Superioridade e subalternidade, portanto, são os quesitos que definem quem deve mandar e obedecer ou, até mesmo, quem deverá entrar, permanecer ou sair do grupo que comunga certa ideologia e domina o sistema de governo vigente.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997), Bakhtin afirma que o movimento que segue da coroação ao destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição hierárquica. Isso significa que as relações de poder estão envolvidas pelo ritual de coroação e destronamento, pois é preciso que quem o detenha caia, para que o outro possa ascender. Essa queda, portanto, simboliza a morte de um para o nascimento de outro. Tal aspecto da ambivalência é atenuante em *As Orações de Mansata* e, sem intervenção sobre a trama, o espectador assiste o destino trágico de cada personagem que, amargamente, desemboca-se na morte. Se há personagens egóticas, outras estão caracterizadas pela alienação, já que para elas o que importa é lucrar com a vitória ou queda dos compatriotas.

Mészáros frisa que “o ser humano está dominado por suas instituições, a tal ponto que o tipo de vida que ele leva sob as condições da institucionalização não pode ser chamado senão de escravidão: o homem civil nasce, vive e morre na escravidão” (2011, p. 126). São, pois, nesses termos que se consolida a alienação do Supremo Chefe da Nação e seus Conselheiros, uma alienação sustentada no egotismo negativo, cuja fonte é a riqueza e o poder, o que os torna calculistas e dissimulados. Os personagens são verdadeiros mercenários que mantêm o pobre na sua miséria e os ricos na usurpação imoral do capitalismo. Nesse contexto, Amambarka diz aos seus ouvintes: “Há uma coisa que vocês, vocês três que aqui estão, podem fazer para que tudo isso, a paz, a estabilidade, o progresso e a felicidade, **todas essas nossas ambições**, sejam realidade” (Sila, 2011, p. 118, grifo nosso).

Ao se pensar sobre o poder alienante do dinheiro, esse grande trunfo e vilão das relações de poder na sociedade moderna, certamente as pessoas compreenderão com mais clareza a estrutura de forma e conteúdo de *As Orações de Mansata*. O primeiro ato denomina-se “Poder bluf”, que significa poder não iniciado ou aquele que está predestinado ao poder, em que há presença do religioso e do profético. O ato está constituído de duas cenas: na primeira, aparecem os três Talibés; na segunda, as três Katanderas. A intenção do dramaturgo pode ser a de imaginar um líder ideal de nação, que tenha uma vivência do universal, sem desprezo pela memória, história e tradição africana. Tradição e modernidade são colocadas em xeque, não como aspectos antagônicos e inconciliáveis, mas

como necessidade de sobrevivência no mundo onde se investe na globalização. Observa-se nos trechos a seguir:

KEMEBUREMA – O que é que querem de mim?

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

[...]

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

PRIMEIRO TALIBÉ – Andei todo o tempo à sua procura. *Faz um gesto como quem quer mostrar algo no peito.*

KEMEBUREMA – Pára com isso!

PRIMEIRO TALIBÉ – Toda a gente, em todos os locais onde fui, todos os murus e djambakuses me disseram que só você me pode curar.

[...]

KEMEBUREMA – Agora chega! Vocês estão malucos, completamente doidos...

OS TRÊS TALIBÉS JUNTOS – Estamos é desejosos de viver! Olhe só para nós. Por amor de Deus, olhe!

[...]

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

KEMEBUREMA – O que?

PRIMEIRO TALIBÉ – ALDIN: Alto Dignitário da Nação!

SEGUNDO TALIBÉ – ... E no dia em que se tornar o MALDIN, o Mais Alto Dignitário da Nação, quando o nosso sol começar a arder, não se esqueça de nós. Iremos celebrar... (Sila, 2011, pp. 15, 16, 21)

Os diálogos acima trazem elementos que permitem relacionar o mundo da política ao religioso, embebido de certo misticismo, uma vez que a cena atribui aos talibés poderes metafísicos, que os fazem perseguir Kemeburema e forçá-lo a responder às indagações (o fato dos talibés aparecerem como mágica para Kemeburema, mesmo que ele tente fugir). Além de profetizar a ascensão de um futuro líder da nação, o Primeiro Talibé tem o corpo em chagas, em nítida alusão a uma nação doente e que precisa de tratamento em regime de emergência. Pode-se fazer uma relação entre a profecia dos Talibés com a vinda de um messias, cuja missão seria acabar com a fome (“Precisamos comer, há dias que não pomos nada na boca”, p. 17) e tirar o povo das trevas da ignorância (“Estou cansado da escuridão, não aguento mais!”, p. 20). Em “todo o mundo ficará a saber como é que é o alvorecer numa nação que renasce das cinzas para se tornar no mais belo jardim do mundo” (p. 22), há uma comparação entre a nação e a fênix, pássaro que se queima para morrer, mas, depois, renasce das cinzas; observa-se, portanto, a predição de um futuro ditoso que se encerra com a recomendação do Segundo e Terceiro Talibé para que o futuro Líder, quando ascender ao poder, não esqueça o povo: “Quando o nosso sol começar a arder, não se esqueça de nós. Iremos celebrar...” (p. 21)/ ‘Mas no dia em que o nosso sol começar a arder, não se esqueça de nós... Iremos celebrar!’ (p. 22).

Para Cardoso (2014), essa é a figura do redentor, do presidente que ainda não é, do presidente em-se-fazendo, que aparece no primeiro ato e se põe como

um ícone do homem mestiço, pois tem formação no exterior, mas ainda guarda a sensibilidade/ passado de todo povo da nação. O novo líder imaginado é um sujeito antigo e jovem ao mesmo tempo, alguém que possa marcar presença no mundo sociocultural e político, consciente de que o espaço de hoje é um entroncamento de culturas parceiras e rivais, compósitas e atávicas, cuja convivência é conflituosa e híbrida, mas que pode ser, através das relações horizontais, também harmônica na busca de soluções e no reconhecimento da opressão.

Na segunda cena do primeiro ato, o jogo entre a vida política e a crença religiosa ainda permanece, quando a trama se desenvolve com a intromissão de três Katanderas: “Três raparigas, levando á cabeça potes com água, cruzam-se com um homem” (p. 23), que é Kemeburema. Depois, elas “descarregam os potes precipitadamente à beira da estrada e correm atrás do homem, cada uma com uma caneca de água” (p. 23). A exemplo dos Talibés, as Katanderas fazem também a predição da ascensão de um líder à supremacia da nação, pois a cena em que elas lavam os pés do predestinado remete à passagem bíblica em que Jesus lava os pés aos discípulos. Na passagem bíblica, o Messias lava os pés de seus discípulos e, em diálogo com Simão Pedro, diz que nem todos ali presentes estavam limpos, porque ele sabia que alguém iria lhe trair. Em “tire as sandálias, por favor! *Ajoelha-se a frente do homem e começa a molhar-lhe atrapalhadamente os pés. Deixe-me lavar-lhe estes pés abençoados...*” (p. 23), confirma-se aquilo que historicamente era pensado sobre os reis, quer dizer, que eles fossem escolhidos pelas divindades para a tarefa de dirigir o povo, um reconhecimento que a Terceira Rapariga enfatiza: “Éle! É ele! É ele! *Lança o que restava da água que tinha na caneca para o peito do homem e, gritando, põe-se a correr na direção oposta à da tabanca.* É ele mesmo! (p. 23). A cena termina com uma multidão correndo atrás de Kemeburema, como se a seguiu-lo: “a multidão vai atrás dele, cada vez mais numerosa e barulhenta”; no entanto, resta ao espectador relacionar a predição do primeiro ato com a trama que se desenvolve a partir do segundo ato, em que se depara com um grupo articulado de personagens a governar uma nação.

Os atos seguintes, denominados como: segundo ato – Poder Djapuf (variedade de caranguejo que se alimenta de detritos); terceiro ato – Poder Malgós (amargo, sagrado, religioso); quarto ato – Poder à La carte (compartilhado, dividido, que pode ser servido a muitos); quinto ato – Poder Fantoche (que tem poder, mas não manda) e sexto ato – Poder em índice (aquele que existe, mas não é exercido). No decorrer dos atos, o personagem Mwankeh, que é o Supremo Chefe, empenha-se em se manter no poder, mas sucumbe diante de um maquiavélico jogo de traição, operacionalizado pelos seus conselheiros (ministros). Tal como se observa no título de cada ato, o poder é o tema gerador da peça de Abdulai Sila, de modo que as personagens que estão nos bastidores da política precisam desse poder para alimentar seus egos. A presença dos videntes (Kamala Djonko, Djinna Hara, Yewta Yawta) reforça a relação entre o mundo dos homens e o espiritual, quando esses enigmáticamente indicam que Mansata, uma sacerdotisa africana, poderia proteger o Supremo Líder, seja lá quem fosse. Suas orações seriam como uma proteção contra os inimigos e, por isso, o empenho pela sua posse, conforme se pode observar a seguir:

AMAMBARKA – Estou a falar de como chegar àquela mulher...

DJINNA HARA – Que mulher?

AMAMBARKA – Mansata! *Os três homens-Grandes não conseguem esconder a surpresa. Trocam olhares durante alguns instantes.* Quero que me levem até junto de Mansata.

DJINNA HARA – E quem é... Mansata?

AMAMBARKA – Isso vocês sabem melhor do que eu... Foi dela que falaram no outro dia, lembram-se, naquele dia em que prometeram ajudar Mwankeh... É ela quem apareceu nos búzios, que você, Yewta Yawta, você mesmo lançou. É a ela que se referiram quando falaram de uma mulher muito sofisticada, poderosa demais. Prometeram ajudar Mwankeh, hoje ele não está, vão-me ajudar a mim. Preciso desses poderes, não para benefício pessoal, mas para fazer progredir a nação [...]

KAMALA DJONKO – Mansata é um mito...

AMAMBARKA – Não acredito!

KAMALA DJONKO – Mansata é um mito... Não existe!

AMAMBARKA – Mansata existe, os poderes existem!

KAMALA DJONKO – Puro mito!

AMAMBARKA – Mito? E as orações dela?

KAMALA DJONKO – Que orações! (Sila, 2011, p. 119)

Para Silva (2011), o teatro africano articula a relação entre homem e natureza, mitos e ritos, elementos que prevalecem de maneira secular na organização social das comunidades, eixos esses que fortalecem o respeito pela cultura e história das coletividades. Por esse caminho, algumas civilizações definiram os meios de valorizar suas raízes, os antepassados, as convenções sociais que transformaram tantos povos e nações em vozes que ecoaram no mundo. Nessa direção, alimentar a tradição é também dizer que os antepassados permanecem presentes na comunidade, porque aquilo que eles fizeram faz parte de práticas das novas gerações.

Mansata, na qualidade de mito, sacerdotisa africana ou divindade, torna-se a representação da espiritualização do ser. As suas orações não seriam uma forma de blindagem contra os inimigos, mas uma retomada das crenças, tradições e, sobretudo, valores éticos e étnicos de uma nação que estava em plena busca de sua identidade. Do mesmo modo, a aproximação com a espiritualidade poderia combater a cultura de violência que se enraizara no país, mesmo após a independência, retomando a harmonia e a benevolência cultivada pelos antepassados. Para fazer um confronto entre a história e a ficção, pode-se recorrer a Cardoso (2014), que identificou uma figura bastante emblemática da história política de Guiné-Bissau, e que merece uma breve retomada:

Trata-se de João Bernardo Vieira [1939-2009], mais conhecido como “Nino Vieira”, ex – combatente do PAIGC (Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde), ex-primeiro-ministro e ex-presidente bissau-guineense. É bom recordarmos que, no momento da publicação da peça de Sila (2007), Nino era o então presidente de Guiné-Bissau. Nino Vieira se filiou ao PAIGC na década de 60, participou como combatente na luta independentista contra os portugueses no período. Após a independência, ele foi, em 1978, nomeado primeiro-ministro do país.

Apesar de guerrilheiro e de formação mediana, Nino conseguiu paulatinamente atingir os postos mais altos na escala de poder. Em 1980, derruba, através de um golpe militar, o governo de Luís Cabral, e torna-se então o Chefe de Estado do país. E, em 1994, ele consegue novamente, agora por meio das urnas, a presidência do

país, redimindo, assim, sobretudo aos olhos internacionais, a sua cumplicidade em intentonas e pressões militares. Porém, um conjunto de insatisfações em relação à sua conduta política (e militar), bem como o agravamento das tensões sociais e econômicas no país, empurraram Nino para uma guerra civil na qual saiu vencido. Em 1999, os rebeldes depõem Nino, que vai para o exílio. Contudo, mais tarde, voltando do exílio, Nino ainda vence as eleições em 2005, tornando-se outra vez presidente do país.

Em resumo, ex-guerrilheiro, ex-primeiro-ministro e três vezes presidente do país, Nino encerra sua odisseia política em 2009 de maneira trágica. Na sequência de um golpe contra o chefe das forças armadas do país, Nino foi brutalmente assassinado num (contra) golpe que, desta vez, não foi possível esconder-se ou exilar-se em tempo. A história de Nino é uma história que chama a atenção para o fato de como que, por tanto tempo, ele conseguiu manter-se na frente política do país, e livrar-se não só uma vez de várias escaramuças feitas contra ele. E, por outro lado, de como ele usou a astúcia e o poder para liquidar vários focos de resistência a seus planos políticos. (Cardoso, 2014, p. 326)

É inevitável o confronto entre a matéria registrada pela história oficial e a produção ficcional do autor. Assim como o historiador seguiu pistas para reconstituir eventos do passado, o espectador poderá identificar as relações entre as cenas criadas e os abalos socioculturais, políticos e econômicos sofridos pela sociedade, em certa época e lugar. Abulai Sila não situa o enredo de sua peça em um espaço específico, muito menos relaciona os acontecidos do texto aos fatos em particular. No entanto, a discussão que desenvolve entra em sintonia com os rumos tomados pela Guiné-Bissau, bem como de muitos países do continente africano, após a independência. De outro modo, essa pode ter sido uma estratégia adotada pelo dramaturgo, a fim de reavaliar a história e tecer críticas às ideologias vigentes, sem que caia sob o efeito da censura, afinal, para todos os efeitos, trata-se de um livro de ficção, uma escrita criativa que tem um mundo de faz de conta e seres de papel a encenar uma estória que, se pesquisada a fundo, até existe.

O protagonista da trama é Amambarka, personagem egocêntrica e alienada, na qual o dramaturgo potencializa a procura implacável de controle político-ideológico, cerceado por outras personagens ambiciosas que atribuem um toque de desordem social, tirania e violência. Em uma análise particular, pode-se dizer que a nação representada é a Guiné-Bissau, cujo chefe supremo (alusão ao presidente) é Mwankeh, que tem sob sua administração 08 conselheiros (que podem ser os ministros), sendo eles: Conselheiro para assuntos de desordem (confusão), Conselheiro para assuntos de trapaça, Conselheiro para assuntos de secretismo, Conselheiro para assuntos de anarquia, Conselheiro para assuntos de conspiração, Conselheiro para assuntos de caos, Conselheiro para assuntos de Cilada e Conselheiro para assuntos de intriga. No contexto da peça, o Conselheiro mais poderoso é aquele para assuntos de desordem, cuja pasta é ocupada justamente pelo protagonista, Amambarka, sujeito ganancioso e trapaceiro.

Narcisista, o protagonista sente-se preterido pelos bastidores do poder e, por isso, adota uma postura perversa e desumana, cujo comportamento se torna egoísta. Com o sentimento de superioridade e perfeição, a personagem se afasta do modo dialógico a partir do momento que se volta apenas para si, à procura do próprio bem-estar; tal atitude constitui a negação do outro, pois deixa de haver

a relação eu-tu, na qual se realiza a alteridade, em que o tu está potente no eu. Ao adotar o sistema eu-isso, a personagem revela-se egótica, pois, analisando a teoria de Buber (1982), desenvolvida no livro *Do diálogo e do dialógico*, chega-se à conclusão de que o egotismo está na esfera do não dialógico. Nessa direção, “no modo não dialógico de sermos do eu-isso, o isso não é uma alteridade. O isso não é um tu. No modo não dialógico de sermos, o isso não é possibilidade em desdobramento, não é ação, não é uma alteridade atuante, não é inter-ação”. Desse modo, pode-se dizer que o “isso” não é uma pessoa, é uma coisa. Amambarka torna-se escravo do poder e, nessa experimentação, coisifica a todos que o circundam. Os outros não são humanos, portanto, não merecem compartilhar aquilo que lhe é bom. Como marcas predominantes do narcisismo de Amambarka, pode-se apontar: “exibicionismo, grandiosidade, impiedade, frieza e desejo pelo poder”, pois, segundo Soares & Goulart, além de “maquiavélico e destrutivo [...] tais narcisistas buscam subordinados adutores e não suportam quando são criticados” (Soares & Goulart, 2009, p. 10). Portanto,

o narcisismo faz parte da constituição do eu de todas as pessoas em suas infâncias, mas, como se vê, ele dizia respeito também a um modo de funcionamento patológico que explica as psicoses. Elas se caracterizariam, em termos gerais, por um recolhimento do interesse da pessoa com relação aos objetos externos e um fechamento no mundo interno. Foi do estudo das psicoses que Freud derivou o conceito de narcisismo: toda a energia psíquica estaria voltada ao próprio eu. (Santi, 2005. p. 181)

Para a teoria da Gestalt, o modo do diálogo se opõe drasticamente ao narcisismo, egótico, não dialógico, e permite ao indivíduo a experimentação do efeito fenomenológico existencial de ser, o modo ontológico de ser, modo eu-tu de ser, que implica o comportamento compreensivo, somente possível pela alteridade, portanto, dialógico. De acordo com o psicólogo Fonseca (2012, p. 236), a alteridade torna-se possível mediante a composição necessária entre o “como logos”, “fenômeno logos”, “dia logos” e “onto logos”. Na peça de Sila, há um elemento fundamental do egotismo no fato de prever o futuro: “a fatalidade. A fatalidade é intrinsecamente egótica e o egotismo é intrinsecamente fatal” (Fonseca, s.d, p. 18).

Amambarka não aparece pela primeira vez em *As Orações de Mansata*, pois havia feito parte do time de protagonistas do romance *Mistida*, publicado em 1997. Esse romance é o último de uma trilogia, cujos livros anteriores são *A última tragédia* (1995) e *Eterna paixão* (1994). Sila afirma que o personagem era um político e que, na parte final de *Mistida*, “ele corta a língua de um dos adversários. E ele vai aparecer em um momento de campanha, como aquele que estamos a viver neste momento” (Leite, 2014, p. 268). O dramaturgo, como se observa, constrói uma personagem que vive fases diferentes de certa história sociocultural e política, representada em obras de gêneros distintos como o romance e o teatro. Abdulai Sila confessa que não escreveu a estória completa em *As Orações de Mansata*, observando que “se for ver na capa das *Orações de Mansata*, a imagem aparece cortada, só metade. Falta a outra metade da estória para ser contada a seguir. Por isso é que não há continuidade entre a primeira parte. O Amambarka nunca morre” (Leite,

2014, p. 270). Em seguida, o dramaturgo conclui: “vou fazer a segunda parte de *As Orações de Mansata*” (Leite, 2014, p. 274).

O protagonista está alienado em um mundo de poder, subordinando-se a ele, pois acredita cegamente que Mansata poderia brindá-lo contra os inimigos, por isso tenta conseguir as orações a qualquer custo. A alienação enclausura o indivíduo cada vez mais no objeto e, com isso, ascende o ressentimento e a arbitrariedade. O problema da alienação humana é discutido na peça nas suas diversas formas: no trabalho, na religião, na política, nas próprias relações culturais do homem contemporâneo com o seu passado histórico. A alienação, na concepção marxista, é um gatilho para permissão da exploração do homem pelo homem. O religioso se torna a fonte das demais formas de alienação; isso quer dizer que a alienação parte do sagrado e contamina os demais setores da experiência humana. Sila observa que Amambarka, nome de origem mandinga, “representa tudo o que pode haver de mau e de negativo. O Amambarka significa, textualmente, que não presta. É o nome que eu inventei”. Se eu tivesse que eliminar uma personagem, “seria ele, porque ele está associado a tudo: à hipocrisia, à maldade ou ao ódio” (Leite, 2014, p. 272).

Marx é enfático ao afirmar que “a religiosidade ou a pertença a alguma igreja sejam entraves para a luta do homem contra a ‘alienação’: ‘a religião é apenas o sol ilusório em torno do qual se move o homem enquanto não se move em torno de si mesmo’. A frase mais conhecida, certamente, é aquela que diz ‘a religião é o ópio do povo’” (1993, pp. 77-78). Ópio é o embrutecimento moral; talvez possa ser também o adormecimento moral do homem (aceitação). No decorrer da história, os chefes supremos sempre foram coroados em nome de uma divindade, como se fossem os escolhidos para exercer tal função, representando uma força cósmica maior naquele espaço cultural e político. Na fala da personagem Nkungha, em *As Orações de Mansata*, ele afirma: “Deus seja louvado! Deus seja mil vezes louvado! Amambarka meu supremo chefe, foi ele que o mandou para me salvar das garras daquele abutre, daquele criminoso, daquele maldito ditador... Aleluia, obrigado, meu Deus, por me teres enviado este anjo para me salvar” (Sila, 2011, p. 97).

Para encerrar esta análise, é importante destacar que Abdulai Sila tece na sua dramaturgia uma memória individual e, ao mesmo tempo, coletiva. De certo modo, trata-se de uma memória do trauma que se configura na busca do compromisso entre o trabalho intelectual e a memória social, em que o passado, matéria prima da história, é a base no modo como o teatro relê os eventos decorridos. *As Orações de Mansata* revelam as relações do homem com o mito naquela busca desenfreada da explicação do próprio eu. Nas últimas linhas da peça, o espectador toma conhecimento de que o papel no qual estariam as cobiçadas orações é um papel em branco, em alusão à nação imaginada, um tudo para se construir.

Sila é certeiro na sua crítica, pois leva à cena os descompassos entre o discurso político das lutas pela independência e as práticas políticas do pós-independência. Esse descompasso é aquilo que o dramaturgo denomina de tragédia pós-colonial, pois, na cena final, protagonizada por Amambarka, que agoniza com um punhal cravado no pescoço, ele dispara à queima-roupa em Yem-Yem (Conselheiro para Assuntos de secretismo), em uma contagem regressiva que

segue de dez a zero, e, “com uma mão sempre a segurar o punhal no pescoço, de onde ainda continua a correr sangue, fica estatelado no chão, de costas, os olhos arregalados fixos no tecto branco. Zero... E dá o último suspiro” (Sila, 2011, p. 133). A ênfase na circularidade do poder, “com base numa série de conspirações e contra conspirações, significa que não restou nenhuma figura heroica no fim do espetáculo, e, apesar das suas constantes afirmações de que os fins justificam os meios, todas as personagens tinham sangue nas mãos”. Desfaz-se qualquer possibilidade de uma investida épica na cena dramática guineense e, com isso, o pano cai, a fim de encerrar mais um episódio sangrento movido pelo egotismo e pela alienação nos bastidores do poder.

## Referências bibliográficas

- Belmino, M. C. B. (2016). Paul Goodman e o problema da natureza humana a partir de uma leitura “gestáltica”: desdobramentos para o campo da política e da educação anarquista. *Revista IGT na Rede*, 13 (25), 234 – 252.
- Buber, M. (1982). *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva.
- Cardoso, S. M. (2014, dezembro). Cosmologia literária da violência. Uma leitura sobre a condição pós-colonial africana. *Crítica Cultural – Critic*, 9 (2), 323-333. Palhoça/ SC.
- Fonseca, A. H. L. (2012). Metodologia Gestaltificativa – O que se quer dizer quando se fala em uma metodologia gestáltica. Gestética. Gestática. Gestaltificativa. *Revista IGT na Rede*, 9 (17), 223 – 247. Disponível em: file:///C:/Users/Cliente/ Downloads/IGTnR-2012-378.pdf.
- Fonseca, A. H. L.. *Impassibilidade. Ressentimento, egotismo e arbitrariedade nos perpetradores de massacres*. Disponível em: <http://bibliotecaparalapersona-epimeleia.com/greenstone/collect/ecritos2/index/assoc/HASH01b5/07dbeff6.dir/doc.pdf>.
- Freud, S. (S.d). *Introdução ao Narcisismo – ensaios de metapsicologia e outros textos*. (1914-1916). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras.
- Konder, L. (2010). *Em torno de Marx*. São Paulo: Boitempo.
- Leite, J. E. B. C. (2014). *A literatura guineense – contribuição para a identidade da nação*. Tese de Doutorado. Orientação de José Luís Pires Laranjeira. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Marx, K., & engels, F. (2007). *A ideologia alemã*. Tradução de Rubens Enderle et al. São Paulo: Boitempo.
- Mata, I. (1993/94). A literatura colonial de inspiração bolamense. *África – Revista do Centro de Estudos Africanos*, 16/17, 199-209. São Paulo: USP.
- Mészáros, I. (2006). *A Teoria da Alienação em Marx*. São Paulo: Boitempo.
- Perls, F., Hefferline, R., & Goodman, P. (1997). *Gestalt-Terapia*. Tradução de Fernando Rosa Ribeiro. São Paulo: Summus.
- Rayner, F. As orações de Mansata e a farsa do poder. *Sinais de Cena*, 22, s.l, Notícias de fora, cento e quinze. Disponível em: file:///C:/Users/Cliente/Downloads/13372-Texto%20do%20Trabalho-40377-1-10-20171020%20(1).pdf.
- Santi, P. L. R. (2005). Consumo e desejo na cultura do narcisismo. *Comunicação, Mídia e Consumo*, 2 (5), 173 – 204. São Paulo.
- Semedo, O. C. (2011). *Guiné-Bissau – história, culturas, sociedade e literaturas*. Belo Horizonte: Nandyala.
- Sila, A. (2011). *As Orações de Mansata*. Coimbra: Cena Lusófona.
- Silva, A. R. (2018). A história invade a cena na dramaturgia são-tomense”. In I. Mata, & A. R, Silva, *Trajectórias Culturais nas Ilhas do Equador – Estudos sobre São Tomé e Príncipe*. São Paulo: Pontes.
- Soares, C. R., & Goulart, Í. B. (2010). Identificando elementos característicos do Narcisismo nos profissionais de uma organização de trabalho. *Revista Gestão & Tecnologia*, 10 (2), 1-15.



Valandro, L. (2011). A difícil mistida guineense – nação e identidade da Guiné-Bissau através da trilogia de Abdulai Sila. Dissertação de Mestrado. Orientação de Jane Fraga Tutikian. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## Resumo

*As Orações de Mansata* (2007) é a primeira peça teatral do período pós-independência da Guiné-Bissau. A obra adota a estratégia peculiar do teatro político, uma vez que se empenha em discutir alguns pontos cruciais da sociedade e da cultura, em um cenário de ressignificação da memória e construção da identidade. Trata-se de um texto que faz uma releitura do clássico *Macbeth*, do dramaturgo inglês William Shakespeare, no qual Abdulai Sila contextualiza a temática do abuso de poder à realidade africana, reunindo personagens egóticas e alienadas que perseguem a ascensão social e política, em plena articulação entre traição e morte. Nesse sentido, o egotismo revela-se nas personagens e também nos seus destinos trágicos, diante do determinismo realista que assola historicamente o caráter do homem. O drama concretiza-se pela presença da morte, em que o ritual de coroação e destronamento é fato recorrente, no confronto entre personagens superiores e subalternas, em espaço e tempo de extrema assimetria social.

## Abstract

*As Orações de Mansata* (2007) is the first play from Guinea-Bissau post-independence period. The work adopts the peculiar strategy of political theater, because it compromises to discuss some crucial points of society and culture, in a resignification scenario memory and identity construction. It is a reinterpretation script from the classic *Macbeth*, by the English playwright William Shakespeare, in which Abdulai Sila contextualizes the theme of the power abuse in the African reality, joining selfish and alienated characters that seek social and political ascension, in a complete articulation between betrayal and death. In this sense, selfishness is revealed in the characters and also in their tragic destinies, in the face of the realistic determinism that historically plagues the man's character. The drama is materialized by the death's presence, in which the coronation and dethroning ritual is a repetitive fact, in the confrontation between superior and subordinate characters, in space and time of extreme social asymmetry.

