



---

<http://dx.doi.org/10.30681/issn23163933v26n01/2019p158-179>

## A “FALESCRITA” DE ODETE SEMEDO

\*\*\*

## THE ORALITY OF ODETE SEMEDO

Lilian Paula Serra e Deus<sup>1</sup>

**Data de recebimento:** 10/04/2019

**Data de aceite:** 15/05/2019

**RESUMO:** O presente trabalho objetiva investigar como a escritora guineense Odete Semedo promove através de estratégias textuais uma espécie de passagem da oratura para a escrita, ressignificando, pelos caminhos da ficção, tradições, oralidades e outros elementos culturais de Guiné-Bissau.

**PALAVRAS-CHAVE:** Guiné-Bissau; Odete Semedo; Oralidades; Escrita; Ressignificação.

**ABSTRACT:** The present work aims to investigate how the Guinean writer Odete Semedo promotes through textual strategies a kind of passage from oratura to writing, resignifying, through the paths of fiction, traditions, oralities and other cultural elements of Guinea-Bissau.

**KEYWORDS:** Guiné-Bissau; Odete Semedo; Oralities; Writing. Reframing

---

<sup>1</sup> Doutora da UNILAB.





Na Guiné-Bissau o olhar para a terra, mediado pela literatura, se deu de maneira peculiar. Não pode contar com a mesma força de movimentos político-literários como houve em Cabo-Verde (*Claridade*-1936), em Angola (*Vamos descobrir Angola*-1948/1952), e em Moçambique (*Msafo* 1952). No caso da Guiné-Bissau, a ausência de escolas - a primeira escola oficial de Bolama foi fundada somente em 1933 - impediu a criação de embriões de movimentos literários, tal como aconteceu em Angola, Moçambique e Cabo Verde. Outro fator que explica o abafamento da produção literária na Guiné é a Lei do Indigenato (1954), que impedia a participação dos nativos na escola, além de suprimir-lhes diversos outros direitos.

A Guiné-Bissau torna-se independente por meio de uma luta armada contra o regime colonial, liderada pela PAIGC (Partido Africano para a independência da Guiné Bissau e de Cabo-Verde) que durou dez anos e se iniciou em 1963. Declara unilateralmente sua independência em 1973, embora Portugal não a reconheça. O reconhecimento vem só um ano depois, 1974.

Odete Semedo (2010) faz uma análise do surgimento da literatura guineense pautando-se na teoria de Cândido (2000) que diferencia a literatura de meras manifestações literárias. Segundo Antonio Cândido (2000), a literatura deve ser enxergada como um sistema integrado, em que há a formação de uma continuidade literária, por conseguinte, de uma tradição. Já as manifestações literárias, são manifestações individuais ou de pequenos grupos, em que não há a formação de um sistema que possa se perfazer em uma tradição. São apenas manifestações individuais, escritos, por vezes relevantes, embora avulsos, o que segundo ele, não pode ser enxergado como literatura.



Baseando-se nessa teoria, Odete Semedo elenca períodos, como por exemplo, a década de 50, do século XX, em que se evidencia a existência de poetas, embora seus textos não configurassem um sistema literário. Eram, portanto, escritos avulsos. Nas palavras de Semedo (2010):

E em termos de existência de uma unidade e/ou de estilo, a Guiné-Bissau, infelizmente, não contava, na época, com um grupo de intelectuais que pudessem dedicar-se à escrita; tampouco contava com instituições interessadas em subsidiar o nascimento de um corpo literário nacional, aliás, não fazia parte dos interesses do governo colonial a criação de uma massa crítica nacional, formada por nativos. (SEMEDO, 2010, p.30).

Quando se dá, portanto, a formação de uma literatura guineense?

Manuel Ferreira confere o nascimento da literatura guineense ao surgimento da antologia poética *Mantanhas para quem luta!* (1977). Ferreira sublinha que:

[...] os fundamentos irrecusáveis de uma literatura africana de expressão portuguesa vão definir-se com precisão, deste modo: a) \_em Cabo Verde a partir da revista *Claridade* (1936-1960); b) \_em S. Tomé e Príncipe com o livro de poemas *Ilha de Nome Santo* (1943), Francisco José Tenreiro; c) \_em Angola coma revista *Mensagem* ( 1951-1952); d) \_em Moçambique com a revista *Msafo* (1952); e) \_ na Guiné-Bissau com a antologia *Mantenha para quem luta!* 1977 (FERREIRA, 1977, p. 34).

À medida que a literatura guineense foi sendo construída, uma nova questão foi posta em pauta: Em que língua escrever a literatura da Guiné-Bissau?

Embora a língua portuguesa tenha predominado quase que exclusivamente até a década de 1980 na escrita da literatura nacional, nos últimos tempos, diversos autores têm-se confrontado com a questão de em que língua publicar suas obras. Alguns autores guineenses como Nelson Medina e Flaviano Mindela dos Santos



---

optaram por publicar apenas em crioulo guineense. Já outros, como Odete Semedo, Tony Tcheca e Félix Sigá, optaram por publicar suas obras simultaneamente em crioulo e português.

É sabido que na Guiné-Bissau, a língua portuguesa é a língua oficial, mas está longe de ser a língua veicular. A língua mais falada no país é o crioulo guineense, que coexiste com a língua portuguesa e as mais de vinte línguas orais africanas, que constituem a língua materna das muitas etnias que formam a Guiné-Bissau. Apenas 12% da população guineense têm domínio sobre a língua portuguesa, portanto, como já mencionado, o português não se constitui como língua de comunicação nacional, cabendo esse papel ao crioulo. É o que afirma Semedo (2003), no artigo *A língua e os nomes na Guiné-Bissau* :

Na Guiné-Bissau, tal como em muitos países de África, as línguas são muitas porque os grupos étnicos são vários, possuindo cada um a sua língua. Porém, no caso específico do meu país, para além das línguas usadas por cada um dos grupos étnicos, existe uma língua franca falada por cerca de 70 por cento da população de todo o país, o crioulo de base portuguesa, e uma língua oficial utilizada na administração e no ensino, o português, dominado por cerca de 12 por cento da população guineense. (SEMEDO, 2003).

O crioulo guineense (Kriol) é de base portuguesa. Surgiu do contato do português com as línguas africanas, facilitando a comunicação não só entre os próprios africanos, mas também entre os europeus e os africanos. Assim, o crioulo permite aos guineenses conviver com a diversidade linguística de cada região. Como se sabe, coabitam no país várias línguas orais africanas, já que suas fronteiras geográficas não correspondem exatamente às fronteiras étnicas e linguísticas.



Por esse motivo, o teatro e o cinema na Guiné-Bissau são encenados em crioulo. É também em crioulo que o imaginário da tradição oral é contado. As músicas populares, as canções das mandjuandadi<sup>2</sup>, os cantos guerreiros da luta armada de libertação, foram ou são veiculados por meio do crioulo guineense. O crioulo é, como já acentuado, a língua de unidade nacional.

Por que então a maioria dos escritores opta por publicar seus textos na língua portuguesa, já que ela, apesar de oficial, está longe de ser a língua de unidade nacional?

São vários os fatores que se imbricam para explicar essa questão. Primeiramente, há os fatores mercadológicos: publicar apenas em crioulo guineense restringiria o alcance das obras a um determinado público, ou seja, àquele que tem acesso e domínio do crioulo da Guiné-Bissau. Outro fator seria a própria questão de como enxergar a língua portuguesa nos países em que ela foi introduzida pelo colonizador. Seria ela ainda apenas a língua do colonizador? Acredita-se que a resposta seja não. Inicialmente, quando uma língua é introduzida impositivamente em outra cultura, por meio da colonização, ela abarca a tensão, o

---

<sup>2</sup> As cantigas de *ditu* ou *mandjuandadi*, esclarece Odete Semedo, são textos em geral muito breves, cantados quase sempre por mulheres, muitas vezes improvisados, presentes em certas ocasiões específicas (...). Chama-se *cantiga de ditu* porque geralmente se trata de uma resposta a alguma situação; é composta, por exemplo, quando se vê necessidade de acabar com algum desentendimento ou contenda. Uma terceira pessoa interfere em versos com intenção apaziguadora (e é então denominada canção de harmonia), ou para retratar uma ofensa ou intriga domésticas (*ora ku bu obi pa algin*), ou ainda para chamar a atenção de uma situação desestabilizadora, tanto a nível familiar, conjugal ou relativo ao clima entre colegas de trabalho. Odete Semedo aproxima certas canções de *ditu* às cantigas de escárnio ou de maldizer, dada a semelhança com essas cantigas medievais. Essas canções são muitas vezes cantadas - e dançadas - em reuniões de *mandjuandadi*, que são agrupamentos de indivíduos de ambos os sexos, da mesma faixa etária, de uma determinada etnia, mandjacos ou balantas, por exemplo, com uma estrutura social específica e hierarquizada, que promovem a tradição da etnia e se confraternizam em festas e encontros sociais. (AUGEL, 1998, p. 40).



embate entre culturas e repercute a repulsa do colonizado para com o colonizador. A língua, depois de atravessada pela cultura, no caso a africana, passa por um processo de hibridação, em que duas culturas se mesclam e dessa mistura surge outra língua, não mais simplesmente a do colonizador, mas, sim, aquela que abarca o multiculturalismo do espaço no qual se insere. Portanto, o português que se fala em África não é mais o mesmo que saiu de Portugal e não possui mais a carga de repulsa que o permeava no período colonial. A relação com a língua não é mais a mesma, ela passa a ser uma segunda ou terceira possibilidade de comunicação para a população do país do qual faz parte, quando nesse país ela coexiste com línguas nativas.

Um fator que pode explicar tanto o processo de africanização da língua portuguesa, quanto à intenção de escrever a literatura em crioulo estaria no fato, assumido por alguns escritores, de que alguns traços culturais só podem ser verdadeiramente expressos pela língua materna, ou pelo crioulo, ou pelas línguas da afetividade, as línguas étnicas. Por outro lado, a propagação dessas culturas pelo mundo indica ser melhor que isso seja feito por meio da língua de maior amplitude, nesse caso, a portuguesa.

Retomando o poema de Odete Semedo (1996), na versão em português:

Como falar dos velhos  
Das passadas e cantigas?  
Falarei em crioulo?  
Falarei em crioulo!  
Mas que sinais deixar  
Aos netos deste século?  
(...)





Deixarei o recado  
 Num pergaminho  
 Nesta língua lusa

Que mal entendo  
 E ao longo dos séculos  
 No caminho da vida  
 Os netos e herdeiros  
 Saberão quem fomos. (SEMEDO, 1996, p. 10-11).

Quando um escritor guineense decide publicar suas obras em português e crioulo, independentemente da razão específica que o motiva, ele enfatiza a ideia de que são, no mínimo, duas as línguas que perfazem a sua cultura, além de sinalizar para a ideia de multiculturalismo.

A obra em prosa de Semedo permite perceber, como faz a autora, uma espécie de passagem da oratura para a literatura, mesmo quando a língua escolhida para a publicação é o português. Nas palavras de Augel sobre a obra narrativa da autora:

Escrever em português poderia significar, pelo menos em parte, usar um veículo de segunda mão, empalidecer a riqueza da tradição, da história e obscurecer a sua própria identidade. Odete Costa Semedo recorre nesses textos não apenas a incontáveis expressões e vocábulos na língua guineense como impregna a sua narração com enunciados relativos a objetos, crenças, usos e costumes das culturas étnicas locais, buscando assim fundir a realidade do texto com a realidade de seu mundo e dos seus leitores imediatos.

O surgimento numa outra língua étnica no meio de um texto em português é sempre intencional e essa aparição é estilisticamente bem marcada, patenteando sempre um momento de tensão no acontecer literário de um enunciado em crioulo (...) (SEMEDO, 2000, p. 13-14).





Odete Semedo representa a nova geração de escritores guineenses. Seus livros de poesia publicados, *Entre o ser e o Amar* (1996) e *No fundo do canto* (2003/2007), abordam temáticas como a do sofrimento dos guineenses em virtude do conflito armado 1998/1999 e a decepção com a instabilidade política de seu país, no período pós-independência. Seus livros abordam ainda, a incerteza dos percursos futuros da Guiné-Bissau, país ainda em formação.

Nos seus livros em prosa, *Sonéá: histórias e passadas que ouvir contar I* (2000), *Djênia: histórias e passadas que ouvir contar II* (2000), Semedo mergulha nas tradições orais guineenses, “combinando transcrições da oratura com criatividade inovadora”, como afirma Augel, no prefácio da obra *Djênia*. E a própria autora, por meio de nota, reafirma essa imersão na oratura guineense presente em ambas as obras, ao dizer:

Os contos, aqui apresentados, inspirados, na sua maioria, nos contos tradicionais que ouvi contar, revelam sem dúvida a cultura da oralidade, a cultura do cantar histórias que corre na veia africana em geral, e na guineense em particular: o er i er...er i sertu, o i tem ba um bias que durante séculos juntou pais e filhos, avós e netos em convívios que se revelaram verdadeiros momentos de aprendizagem e de ensinamentos. (SEMEDO, 2000, p. 19).

Há nas obras a presença do português, do crioulo e de algumas línguas nativas africanas. É também a autora quem esclarece o porquê dessa opção:

O uso de palavras ou vocábulos em crioulo e, em pelo mais cinco línguas étnicas guineenses nestes contos, foi propositado: em alguns casos foi apenas pelo prazer de ver esses vocábulos irmanados com a língua portuguesa; noutros casos, foi pelo seu uso na comunidade e pelo valor afectivo que têm enquanto expressão idiomática, só por isso, de difícil tradução; noutros casos, não menos importantes, foi devido à sua carga simbólica na tradição. (SEMEDO, 2000, p. 20)





Sonéá e *Djênia* são constituídos, cada um, por cinco contos e perfazem, respectivamente, a parte I e a parte II das “histórias e passadas que ouvi contar”. Os títulos das obras são nomes próprios da língua mandinga, carregados de significados muitos deles são trabalhados nos contos Sonéá e Djênia, em que as personagens-título caracterizam diferentes tradições do país. É importante salientar que o termo ‘passadas’ contido no subtítulo de ambos os livros abarca vários significados: reconto; narração de acontecimentos feita com ênfase; relato de bisbilhotices; fofoca. Já no que se refere à expressão ouvi contar Semedo explica que:

A expressão *ouvi contar* traduz um pouco a tão cultivada cultura guineense de *N obi Kuma* \_ouvi dizer\_, em que jamais se sabe a origem daquilo que alguém diz ter ouvido. Porque, no fundo, quem diz ter ouvido dizer, ter ouvido contar, é na maioria dos casos o autor da passada, mas que, no entretanto, não quer assumir a responsabilidade ou as conseqüências que a repercussão dessa *passada* pode vir a ter. E os mais velhos dizem:

*N obi! I ermon di* « *bota Verdi PA panha maduru*» \_Ouvi dizer! É irmão de « plantar verde para colher maduro». (SEMEDO, 2000, p. 19).

As narrativas constituem-se, portanto, como a própria autora as define, de:

histórias, algumas delas inspiradas em histórias tradicionais que muitos de nós tiveram o privilégio de ouvir em criança; umas basearam-se em piadas, ditos ou provérbios escutados aqui e ali (...), às quais banhei de alguma fantasia. Outras foram simplesmente inventadas. (SEMEDO, 2000, p. 15).

Os contos resgatam o universo da oratura guineense, os ensinamentos, os aprendizados, os valores, as tradições.

A partir dos contos Semedo resgata valores fundamentais para as sociedades de tradição oral africanas: o valor da ancestralidade, por exemplo, é



---

repisado pelo conto “Dois amigos”. Os amigos conseguiram enganar a todos, com exceção do senhor, que no conto representaria a sabedoria do ancestral, daí a expressão “omi-garandi”. O velho falava pouco, ouvia a tudo atenciosamente, era calmo e surpreende aos garotos com uma lição: os amigos, desde então, não conseguem conviver mais juntos e ao invés de enganar o velho e fazer-lhe perder o carneiro comprado eles é que saem com a amizade desfeita. Portanto, por trás de cada “história passada” há um ensinamento.

As histórias não são escolhidas e tampouco contadas ao acaso. Elas perfazem um cordão de ensinamentos que são transmitidos pelos contadores. E o que pode parecer um simples ato descompromissado de contar um caso abarca aprendizados vários que perfazem o universo da oralidade africana e de tradições que são transmitidas de uma geração à outra. Hampatê Bâ, ao falar das tradições orais africanas, explica que,

[...] o ensinamento não é sistemático, mas ligado às circunstâncias da vida. Este modo de proceder pode parecer caótico, mas, em verdade, é prático e muito vivo. Lição dada na ocasião de certo acontecimento ou experiência fica profundamente gravada na memória da criança [...] Assim, qualquer incidente da vida, qualquer acontecimento trivial pode sempre dar ocasião a múltiplos desenvolvimentos, pode induzir à narração de um mito, de uma história ou de uma lenda. (HAMPATÊ BÂ, 1982, p.195).

No conto “A morte do filho do régulo Niala”, fica marcada a força da premonição dentro da tradição oral guineense. O conto abre-se com a seguinte frase: “Naquele dia os pássaros não cantaram” e na sequência o narrador vai elencando aspectos naturais do cotidiano que foram deslocados da sua ordem habitual naquele dia: o galo não acorda no horário de costume, as *badjudas* (raparigas) da tabanca não têm, naquele dia “em que os pássaros não cantam”, a





graciosidade que lhes é peculiar e, tampouco, entoam as cantigas cotidianas que conduzem ao trabalho de moedura do arroz para preparar o *Kus-Kus* da manhã. Tudo foge à ordem normal. O dia está triste, e cada parágrafo narrado sinaliza para o fato de que algo diferente está prestes a acontecer. Ti Aseni é o primeiro a profetizar que algo sinistro há de acontecer “na tabanca do régulo ou na vizinhança, onde vive uma família de linhagem sagrada. Posteriormente, frases ditas pelo narrador, destacadas no texto em negrito, e os próprios acontecimentos vão confirmando os maus presságios, que levam à quase morte do filho do régulo Niala. Em um determinado momento do conto, por exemplo, é retomada uma tradição em que,

Quando as mães ou as tias vão a *Kau di tchur*<sup>3</sup>, ao de lá voltarem, não se deve ir ao encontro delas, para cumprimentar, seja com abraços, seja dando a mão, ainda que ao pé de casa. Não se deve *neni*<sup>4</sup> quem acaba de chegar de dar pêsames ou de acompanhar um enterro. A primeira coisa que se faz, essas circunstâncias, é dar a quem chega uma caneca com água para lavar a cara e as mãos, antes de entrar em casa, isso para lavar todo o azar e as lágrimas de tristeza. (SEMEDO, 2000, p. 35)

Mas, naquele dia quando tia Lucrécia e tia Léuda voltavam de um *Kau di tchur*, foram surpreendidas pelas sobrinhas que abraçaram-nas, antes das tias lavarem as mãos e o rosto. Tia Lucrécia, então, pressupõe “o mau sinal”.

Por meio de uma das frases em destaque é dito: “**Nantói Deixa a Casa dos Pais contra a Vontade Destes**”. O conto é direcionado para a figura de Nantói, que mais tarde o leitor fica sabendo ser o filho do régulo Niala. É interessante notar, como afirma Semedo (2000), que os nomes dos personagens de alguns contos foram criados de acordo com o contexto da narrativa. Segundo a autora:

<sup>3</sup> A expressão refere-se à casa de pessoa falecida ou de seus familiares onde decorreram as cerimônias fúnebres.

<sup>4</sup> O vocábulo significa dar as boas vindas.





---

Deixando de ser apenas aquela palavra que identifica determinada pessoa para se assumir como um enunciado, e permitindo aos que conhecem a língua associar a expressão a um conteúdo e esses nomes acabam por fazer parte do próprio enredo. (SEMEDO, 2000, p. 20).

Nantói, na língua manjaco, significa o dono da *moransa*, nada mais natural, então, que esse personagem queira sozinho trilhar o seu próprio caminho. Nantói sai em uma viagem pelo mundo, mesmo quando os pais o pedem para que ele vá apenas após as cerimônias do *fanadu di matchu*, o ritual da circuncisão, que aconteceria dentro de um ano. O jovem filho do régulo Niala se recusa a esperar e parte em viagem pelo mundo. Há outros pedidos feitos pelos pais dos quais Nandói abre mão: ele se recusa a levar o *guarda di Kurpu*, o amuleto sagrado, e as sete bolas de farinha que o velho conselheiro da família, o velho Tís, tinha mandado preparar para protegê-lo durante a viagem. A narrativa é construída de tal forma que, por trás de cada um desses pedidos recusados, são trazidos ao conhecimento do leitor um ritual, uma tradição, uma lenda ou um valor que perfaz a tradição oral guineense. O ritual da iniciação ao qual os jovens são submetidos é retomado estrategicamente pela autora.

Outra questão apresentada no conto é a da força premonitória dos sonhos na tradição. A personagem Djanke sonha com o filho do régulo imóvel, quase morto, tentando lutar contra alguém que ela não sabe bem ao certo quem é. Posteriormente, o velho Tís descobre que é a feiticeira Nhanha. Nesse sentido, vale a pena observar o que nos explica Hampatê Bâ sobre a crença em sonhos premonitórios:

Outra coisa que às vezes incomoda os ocidentais nas histórias africanas é a freqüente intervenção de sonhos premonitórios, previsões e outros





fenômenos do gênero. Mas a vida africana é entremeada deste tipo de acontecimento que, para nós, são parte do dia-a-dia e não nos surpreendem de maneira alguma. Antigamente não era raro ver um homem chegar a pé de uma aldeia distante apenas para trazer a alguém um aviso ou instruções a seu respeito que havia recebido em sonhos. Feito isso, simplesmente retornava, como um carteiro que tivesse vindo entregar uma carta a um destinatário. (HAMPATÊ BÂ, 1986, p. 15)

Dentre as várias tradições retomadas por Semedo nesse conto há também a da relação que os vivos estabelecem com os já mortos em África. Em determinado momento do conto, o velho Tís diz o seguinte:

[...] alguma desgraça vai cair sobre ti ou sobre a nossa gente, se os nossos defuntos não estiverem atentos. (SEMEDO, 2000, p. 35)

Em outros trechos a questão é retomada da seguinte forma:

Nantói voltou a recusar, dizendo que se sentia protegido pelas almas dos antepassados do *djorson* dos seus. (SEMEDO, 2000, p. 40)

[...] Se, no entanto, isso não acontecer...se os defuntos dos antepassados do régulo me vencerem nessa guerra, devo ser apupada nas ruas de Mussurum por vós...todos vós, meus amigos. (SEMEDO, 2000, p. 41).

Os defuntos daquela tabanca nada podiam fazer senão enviar uma mensagem ao régulo, pois Nantói não era do *djorson* deles. (SEMEDO, 2000, p. 46).

Mesmo após a morte, os constituintes de uma determinada linhagem (*djorson*) continuam a exercer seus papéis hierárquicos dentro delas, se envolvem em lutas e guerras em benefício de sua linhagem. Continuam, portanto, exercendo seu poder e força dentro da linhagem e da comunidade.

A tradição guineense de cobrir o morto com panos de pente também está presente no conto:





E era uma vergonha e humilhação para qualquer membro de uma família se acontecesse o caso de, na *mortadja*, isto é, entre as peças de roupa que acompanhava o defunto, não haver bons panos. Por isso, uma das tarefas das mulheres-grandes era coser os *panos de pente*, para serem religiosamente guardados na mala até o dia da viagem final. (SEMEDO, 2000, p. 38).

É também Semedo que nos dá a explicação dos sentidos da expressão “pano de pente”:

A denominação pano de pente advém de uma das peças essenciais usadas na confecção dos panos, assim chamada por ter o aspecto de um pente, entre cujos dentes se fazem trespassar as linhas durante o processo de tecelagem. Ressalte-se que o uso de panos de algodão na costa africana é anterior à chegada dos europeus àquela zona, assim também toda a tradição que os envolve. (SEMEDO, 2102, p. 94)

[...]pode-se dizer que ele aqui é entendido do mesmo modo como é usado no linguajar guineense: como qualquer tecido que se adapta como veste, que se traz à cintura, ou ainda que possa servir para se enxugar depois do banho. O pano de pente é confeccionado no tear tradicional com o formato de bandas ou tiras que, depois de costuradas com quatro, seis, dez, doze ou quatorze tiras ou bandas, constituem um pano. (SEMEDO, 2010, p. 96).

Os panos estão imersos na cultura de vários países africanos. Eles representam muito mais que simples panos de algodão. Cada pano abarca uma simbologia, cada cor perfaz um universo simbólico, um ritual, uma cerimônia. Em vários países os panos são tecidos pelos homens, os oficiais, isto é, homens cujo ofício é tecer, e após retirados do tear, são trabalhados com corte, costura e bordados pelas mulheres. Eles são usados de acordo com o motivo, a cor, o número de bandas, em diferentes ocasiões e eventos. De acordo com Semedo:

São muitas as serventias dos panos de pente; por exemplo, podem ser usados como coberta: os chamados lanceados ou panos leves, *panu di*





---

*kubri* [pano de cobrir] que, como o pano preto, tem relação estrita com as cantigas nas quais o amado é, metaforicamente, cantado como um pano de cobrir. O pano faz parte ainda das oferendas aos irans, isto é, as divindades tradicionais protetoras das famílias e de suas linhagens; é também um dos presentes que constam da cabaça de pedido de mão das moças. No caso das etnias islamizadas, os panos usados nessas ocasiões são os de bandas brancas, sem qualquer desenho ou tintura, dados à mãe da noiva. Já nos animistas e nos grupos chamados cristãos de “praça”, levam-se panos de pente como parte do conteúdo da cabaça. Há panos que antigamente eram reservados às recém-casadas, no dia seguinte à noite de núpcias, significando que a moça se casara virgem. Outros panos serviam de presentes dos maridos às esposas, quando essas acabavam de dar à luz, o *bambaran di padida* [pano da recém-parida, da nova mãe]. Antigamente havia os denominados *panu di tongoma* ou *panu di katibu* [pano de tongoma ou pano de cativo] feito de tecido grosso, usado pelas escravas da casa. (SEMEDO, 2010, p. 98).

Portanto, o conto em questão se encena através de tradições, rituais, cerimônias e valores que circunscrevem o universo das tradições orais da Guiné-Bissau, muitas vezes cultuados, com alguma diferença, em outros países africanos, já que muitos costumes e tradições ultrapassam os limites geográficos para alcançarem os territórios étnico-religiosos.

No conto que dá nome ao livro: *Sonéá*, a autora estabelece um contraponto entre a tradição e a modernidade.

A personagem *Sonéá*, cujo nome significa futuro promissor, mostra-se dividida entre os valores tradicionais e os princípios da vida moderna. *Sonéá* desde criança apresenta-se diferente das demais crianças da tabanca de seus bisavós. Ela é uma criança curiosa, questionadora e cresce tentando conciliar tradição e modernidade, o que faz com que se situe sempre no universo dos conflitos, sejam eles internos ou externos. Em meio a relatórios de trabalho, conferências, *Sonéá* vê-se dividida entre as atribulações na vida na *prasa* (cidade) e as recordações da vida no interior que perpassam pelo respeito e adoração por seu velho tio *Kilin*.





O velho tio simboliza a sabedoria do ancestral enquanto que a *prasa* metaforicamente representa tudo aquilo que o tio repudia: seria uma espécie de ameaça à preservação das tradições ancestrais.

Já no início do conto, Sonéá recebe a notícia da morte do seu tio Kilin e se vê no embate entre deixar de lado os compromissos e obrigações da vida na cidade para seguir para o interior, como mandam as tradições, e participar da cerimônia do funeral do seu tio. O conflito toma a personagem ao longo de todo o conto. Ao mesmo tempo em que, diante dos ensinamentos tradicionais, quer ir ao funeral do tio, ela quer ficar na *prasa*. São dois comportamentos que, aparentemente contraditórios, perfazem o que ela é.

Sonéá separou-se do marido, o que é motivo de reprovação por parte de sua mãe. Enquanto nenhuma criança sabia ainda ler e escrever, ela já o fazia. Ao passo que na tradição a figura de Deus ou dos deuses se materializava por meio da força da natureza, Sonéá, encontrava Deus também na forma cristã, metaforizada pela figura do padre, a quem fez questão de convidar para a cerimônia do *Kau di tchur*, a casa de pessoa falecida ou de seus familiares onde ocorrem as cerimônias fúnebres. Ao mesmo tempo em que deve respeito à sua mãe, como hierarquicamente estabelece a tradição, Sonéá não concorda com ela em diversos pontos. Mesmo ao conversar com o velho Kilin, a quem deve respeito de acordo com os princípios da tradição e a quem respeita por reconhecer-lhe o conhecimento e a sabedoria, Sonéá questiona aspectos que perante a tradição seriam pontos pacíficos.

Através da narrativa do *Kau ti chur* alguns ritos tradicionais africanos são retomados e por meio da personagem que dá nome ao conto, eles são encenados de forma a abarcar o moderno e o tradicional. Além de trazer para a cerimônia a figura



---

do padre, Sonéá possibilita o encontro de dois valores culturais distintos: a esteira tradicional em que o defunto é deitado nas cerimônias africanas é posta lado a lado com o caixão, no qual o morto é enterrado, nas culturas ocidentais:

Conforme o desejo de Sonéá, padre Pascoal da Silveira rezou pela alma do velho Kilin e acompanhou o corpo que foi a enterrar no pequeno cemitério de Nbirindolo. Depois do funeral, os comentários sobre a cerimônia eram tantos que uns até diziam que era muita pompa e *mostra kurpu* o facto de Sonéá ter mandado fazer um caixão todo forrado, quando o velho podia ter sido levado a enterrar enrolado na esteira tradicional. (SEMEDO, 2000, p. 70).

Sonéá, como foi mostrado, é tomada por impulsos de modernidade e de tradição. Ela participa dos rituais tradicionais e compactua com os valores da tradição, mas também sinaliza para uma determinada transgressão. Nas cerimônias fúnebres tradicionais, por exemplo, faz parte do ritual de contar os feitos do morto durante a vida, como forma de homenageá-lo. Semedo constroi estrategicamente uma personagem que homenageia o velho Kilin, lembrando “os seus feitos para com ela”, ou seja, Sonéá retoma a sua vida ao lado do tio e os ensinamentos que este lhe transmitiu, no momento em que, no funeral a história particular do morto, passa como um filme, por sua cabeça, à luz de como acontece hoje na modernidade.

O nome Sonéá, como já dito anteriormente, significa futuro promissor. Talvez o futuro promissor que a espere esteja exatamente na possibilidade que a margeia durante todo o conto e que para ela é também uma necessidade: a de promover a conciliação entre o moderno e o tradicional. Todavia, em sua visão o tradicional e o moderno coabitam o mesmo espaço, embora resguardadas peculiaridades que lhes são próprias.





---

O livro *Djênia \_ Histórias e passadas que ouvi contar II*, estabelece uma relação de continuidade com o primeiro *Sonéá\_histórias e passadas que ouvi contar I*. É constituído também por cinco contos que permeiam o universo da oratura guineense por meio da recontação ou da recriação das “histórias e passadas” deslocadas por Semedo para o âmbito da literatura. Segundo Inocência Mata, responsável pelo prefácio de *Djênia*, “a inovação de Odete Semedo reside no facto de estes contos traduzirem já a elaboração e recriação da palavra oral que a escrita fixa” (SEMEDO, 2000, p. 8).

Por meio dos livros *Sonéá e Djênia*, constituintes dos volumes I e II das histórias e passadas que ouvi contar, Semedo (2000) transpõe para texto escrito o universo da oratura guineense. E para que esse objetivo seja alcançado, a autora utiliza-se de estratégias textuais várias, como por exemplo, o uso dos nomes em crioulo ou em línguas nativas africanas que ressoam significados que ultrapassam o de simplesmente nomear um personagem. Além de corroborarem com o enredo, trazem para o âmbito do texto escrito toda a carga simbólica que o nome abriga no contexto africano tradicional. Semedo explica, em seu artigo *A língua e os nomes na Guiné-Bissau* (2003), que essas diferentes relações estabelecidas com o nome do indivíduo são bem características na Guiné-Bissau. Ao explicar aspectos da escolha do nome entre etnias do seu país salienta:

Por vezes, há contradições entre os habitantes de uma aldeia, mas embora de cunho doméstico, muitas vezes dão origem a graves conflitos. Quando uma das pessoas envolvidas numa dessas desavenças vier a ter bebê, à criança pode chamar-se *Busnassum* «deixem-me em paz/parem de falar de mim» ou ainda *Midana* «não leve em conta/ releve/jogue tudo para o alto», e todos estes três exemplos referem-se à etnia balanta.

Em circunstâncias diferentes desta última, mas em que, com orgulho, os pais do recém-nascido entendem que a vinda da criança trouxe





harmonia em casa e na tabanca, o nome dessa criança pode eventualmente ser *Bufêtar* «amigo/camarada», na etnia manjaco. Já na etnia mancanha, quando se espera um futuro melhor tanto para a criança recém-nascida como para toda a aldeia, o nome adotado pode ser *Uililé* «há-de melhorar/há-de ser bom». (SEMEDO, 2003).

Além de retomar aspectos da cultura guineense, as obras em questão ressaltam valores, comportamentos, rituais, crenças, lendas, mitos e todo um cenário que perfaz a oratura guineense. Através de cada história *passada*, por meio da sua recontação, entremeada pela força criativa de Semedo, a oratura, é de certa forma, atualizada.

Vê-se assim, que, ao resgatar as lendas e os contos da oratura, o processo de criação literária de Odete Semedo dá-se, muitas vezes, como uma “falescrita”. Esse processo híbrido entre voz e letra particulariza procedimentos literários que são fortalecidos com recursos da oralidade e das tradições de canto características da Guiné-Bissau.

Cada um dos contos em questão resgata um valor tradicional ou um saber ancestral. Questões como o embate entre a modernidade e a tradição ou o respeito à ancestralidade são postas em pauta pela autora. Na escrita das “passadas”, Semedo retoma a tradição da recontação de estórias, as recria, as reinventa, deixando sempre a certeza de que cada história não é contada ao acaso. Cada uma delas atualiza uma cadeia de ensinamentos perpassados pela tradição que a literatura recupera. Assim, ao vasculhar as tradições orais de seu país e retomá-las por meio da escrita, Semedo nos possibilita perceber que as “histórias e passadas”, que constituem a oratura guineense, podem ser veiculadas e registradas por meio do texto escrito. Oralidade e escrita não se contradizem, são apenas veículos com características peculiares.



## Referências

- AUGEL, Moema Parente. **A nova literatura da Guiné-Bissau**. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1998, Col. Kebur.
- AUGEL, Moema Parente. **O desafio do Escomburo**: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- APA, Livia; BARRETOS, Arlindo; DÁSKALOS, Maria Alexandre. **Poesia Africana de Língua Portuguesa**: Antologia. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira** (*Momentos decisivos*). Itatiaia, 9. edição, 2 v. (1750-1836; 1836-1880). Belo Horizonte – Rio de Janeiro: 2000.
- COUTO, Hildo Honório. **Introdução ao estudo das línguas crioulas**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- EMBALÓ, Filomena. **Tiara**. Lisboa: Instituto Camões, 1999.
- FERREIRA, Manuel. **50 poetas africanos**. Lisboa: Plátano editora, 1989.
- FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.
- HAMILTON, Russell. **Literatura Africana, literatura necessária**. Lisboa: Edições 70, 1984. v. II - Moçambique, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe.
- HAMILTON, Russel. **A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial**. Via Atlântica. São Paulo, n. 3, dez. 1999.
- HAMPATÉ-BÂ, Amadou. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph (Coord.). *História Geral da África*. S. Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982. v.1 Metodologia e pré-história da África.



HAMPATÉ-BÂ, Amadou. **Prólogo** In: HAMPATÉ-BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Casa das Áfricas; Palas Atenas. 2003.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade & escrita nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. **A poética de José Craveirinha**. Lisboa: Vega, 1991.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **Dicções guineenses: a convivência do crioulo e do português na escrita poética de Odete Costa Semedo**. Disponível em: <<http://www.didinho.org/DICCOESGUINEENSESACONVIVENCIADOOCRIOEDOPORTUGUESNAESCRITAPOETICADEODETECOSTASEMEDO.htm>>.

Acesso em: 21 set. 2011.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. **As mandjuandadi – cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura**. 2010. 415 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Letras, Belo Horizonte, 2010.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. **Sonéá-histórias e passadas que ouvi contar I**. Bissau: INEP, 2000.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. **Sonéá-histórias e passadas que ouvi contar II**. Bissau: INEP, 2000.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. **Entre o ser e o Amar**. Bissau: INEP, 1996.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. **No fundo do canto**. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. 2003. **A língua e os nomes na Guiné-Bissau**. Disponível em: <http://djambadon.blogspot.com> (junho 2010).



SEMEDO, Maria Odete da Costa. Ecos da terra. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura (Org.) **A Mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2007.p. 103-133.