

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Letras

Sara Elizabeth Martins Ferreira Silva Pinto

“MÃO NA MÃO E PÉS NO MUNDO”:

a oralitura de Odete Semedo em *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II*

Belo Horizonte

2024

Sara Elizabeth Martins Ferreira Silva Pinto

**“MÃO NA MÃO E PÉS NO MUNDO”:
a oralitura de Odete Semedo em *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II***

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

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Terezinha Taborda Moreira
Linha de Pesquisa: **Trânsitos literários: produção, tradução, recepção.**

Belo Horizonte

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

P659m Pinto, Sara Elizabeth Martins Ferreira Silva
“Mão na mão e pés no mundo”: a oralitura de Odete Semedo em *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II* / Sara Elizabeth Martins Ferreira Silva Pinto. Belo Horizonte, 2024.
106 f. : il.

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

1. Semedo, Odete Costa, 1959- - *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II* - Crítica e interpretação. 2. Oralidade na literatura. 3. Literatura guineense. 4. Tradição oral - Guiné-Bissau. 5. Literatura - Estética. 6. Identidade étnica. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(6).09

Ficha catalográfica elaborada por Fabiana Marques de Souza e Silva - CRB 6/2086

Sara Elizabeth Martins Ferreira Silva Pinto

“MÃO NA MÃO E PÉS NO MUNDO”:
a oralitura de Odete Semedo em *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II*

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

Linha de Pesquisa: **Trânsitos literários: produção, tradução, recepção.**

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

Prof^a Dr^a Renata Beatriz Brandespin Rolon (Banca examinadora) – UEA – AM

Prof^a Dr^a Roberta Guimarães Franco (Banca examinadora) – UFMG

Prof. Dr Wellington Marçal (Suplente) – UFMG

Belo Horizonte, 30 de setembro de 2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e aos Òrìsàs pelo cuidado e pela permissão para trilhar esse caminho tão sonhado e temido por mim. Chegado o final dessa *passada*, registro nessas linhas os agradecimentos por todos que me sustentaram até aqui.

Agradeço a minha mãe, Wania Beatriz, que uma vez mais foi amparo, segurança e carinho. Obrigada por sua valentia e solidez, que sempre foram e serão incentivo e exemplo. Agradeço pela presença e apoio em cada um dos desafios que me pareceram grandes demais para enfrentar, mas foram superados ao seu lado. À vovó Jasmita e ao vovô Waldir, pelo amor e cuidado que para sempre me farão abrigo. Agradeço ao meu irmão, Juan Carlos, pelo apoio incondicional, pela escuta compreensiva e amorosa, por ser meu abrigo no mundo. À Maria Cecília, pelo ânimo, alegria e doçura, pelo amparo e pelo renovar das energias. À tia Beth, Dedé, com quem divido o nome e as Letras, pelo amor e pela torcida, à tia Valéria, Lelela, pela mão sempre estendida e pronta para ajudar. À vovó Rita e vovô Zé pelo carinho. À Jeniffer, minha companheira de vida, que me ampara diariamente com amor e cumplicidade, agradeço pela paciência, pela escuta, pelo encorajamento, por nós. Ao Arthur, à Bertha, ao Caio e à Leilane pelo apoio, risadas e desabafos. À Débora, pela companhia, apoio e amizade. À Francine, pela irmandade, pela confiança que deposita em mim, pelo incentivo e apoio em cada uma das minhas caminhadas. À Julia, pelos sorrisos provocados mesmo quando parecem impossíveis e pela força de sempre. Ao Mateus, pelo sonho compartilhado, o incentivo ao percurso e por ser sempre inspiração. À Nariângela, pelo apoio e incentivo precioso com que sempre me presenteia, pela presença sincera, pela fraternidade e por uma nova família, tão presente e amorosa - à Cibele, à Paula, ao Iago, ao Henrique e ao Rodrigo, pelo carinho, apoio e refúgio. Ao Bàbá Olúdàré e ao Bàbá Toboji pela companhia, orações, torcida e incentivo, pela comunidade criada e pelos ensinamentos preciosos. Agradeço a vocês, amigos, família, que estão sempre ao meu lado, “mão na mão e pés no mundo”.

À Odete Semedo, pessoa admirável e de escrita sensível, autora das histórias e *passadas* que têm sido minha companhia diariamente, pela fonte de inspiração e aprendizagem.

À minha orientadora, professora Terezinha Taborda Moreira, que demonstrou confiança na minha caminhada na pesquisa antes mesmo que eu a tivesse. Agradeço pela escuta e pelas orientações. Agradeço pelo estímulo e incentivo ao percurso acadêmico, desde as oficinas de poesia e a Iniciação Científica até o ingresso no mestrado. A confiança, a disposição e a dedicação concedida aos seus alunos será sempre um balizador para minha jornada profissional.

Ao Grupo de Pesquisa África e Brasil: Repertórios Literários e Culturais, ao Grupo de Estudos em História e Literatura - GEHISLIT e ao Grupo de Estudos, Pesquisa e Trabalho Sobre a(s) H(h)istória(s) das Mulheres por contribuírem, com cada discussão tecida nos últimos anos, para manter sempre acesa a curiosidade e o ânimo pela pesquisa. À professora Raquel Beatriz Junqueira Guimarães pelas orientações nas ocasiões dos Seminários Discentes, que me foram preciosas para essa pesquisa.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas por todas as oportunidades formativas proporcionadas. Aos professores, pela dedicação, seriedade e compromisso que dedicam tanto aos discentes quanto à pesquisa. À Secretaria do PPG em Letras por toda a colaboração e a gentil escuta e disponibilidade com que somos sempre atendidos.

Finalmente, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, que fez materialmente possível a entrada e a permanência no mestrado, subsidiando a produção dessa pesquisa.

RESUMO

A presente investigação anseia em compreender os modos pelos quais a oralidade e a tradição guineense estão presentes na obra *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II*, de Odete Semedo, com base na reflexão de como a literatura guineense (re)cria e mantém em movimento saberes tradicionais que convivem e sobrevivem em constante diálogo com a contemporaneidade, resultando em textos comprometidos com a estética literária e com a ética guineense. Para tanto, será necessário reconhecer, em cada um dos contos da obra, o trânsito entre tradição, oralidade, escrita literária e a renovação estética por ela proporcionada e sua importância no projeto estético e ético da autora. Nesse percurso, nos dedicaremos a discutir os conceitos de oratura, literatura oral, oralitura, termos recorrentes nos estudos críticos sobre as literaturas africanas, além de explorar o conceito de tradição. Essas duas noções serão fundamentais para as análises dos contos sob a perspectiva dessa investigação. Pretende-se, assim, analisar as produções de Semedo (2000) como uma escrita que deseja a escuta, característica das narrativas performáticas, como força motriz de sobrevivência da tradição guineense, não em uma perspectiva essencializadora, mas renovadora e construtora, em permanente diálogo com a contemporaneidade e em uma constante busca pelo ouvinte/leitor participante.

Palavras-chave: oralitura; tradição; literatura guineense; Odete Semedo.

ABSTRACT

This research aims to understand the ways in which orality and Guinean tradition are present in Odete Semedo's *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II*, based on a reflection on how Guinean literature (re)creates and keeps in motion traditional knowledge that coexists and survives in constant dialogue with contemporaneity, resulting in texts committed to literary aesthetics and Guinean ethics. In order to do this, it will be necessary to recognize, in each of the short stories in the book, the transit between tradition, orality, literary writing and the aesthetic renewal it provides and its importance in the author's aesthetic and ethical project. Along the way, we will discuss the concepts of orature, oral literature and oral reading, recurring terms in critical studies of African literatures, as well as exploring the concept of tradition. These two notions will be fundamental to the analysis of the short stories from the perspective of this research. The aim is thus to analyse Semedo's (2000) productions as writing that desires listening, characteristic of performative narratives, as the driving force behind the survival of Guinean tradition, not from an essentializing perspective, but from a renewing and constructive one, in permanent dialogue with contemporaneity and in a constant search for the listener/participant reader.

Keywords: oralitura; tradition; Guinean literature; Odete Semedo.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Guia de Marcha.....	48
Ilustração 2 – Amison Na Bai.....	59
Ilustração 3 – Amison Na Bai e Cadoncítio Québom.....	65
Ilustração 4 – Djênia e dôna Pesangue.....	84

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	MÃO NA MÃO E PÉ NO MUNDO: o movimento caleidoscópico da oralitura.....	17
2.1	Oratura, literatura oral, oralitura: conceitos sob rasura.....	19
2.2	“Faz-se, desfaz-se e refaz-se”: o movimento da tradição viva	30
2.3	Breve percurso pela literatura guineense	36
2.4	Lamarana e Saliu – a transgressão e a renovação da tradição	40
3	OS GIROS DO CALEIDOSCÓPIO: movimentos da narrativa oraliturizada.....	46
3.1	“As peripécias do doutor Amison Na Bai” – entre a maleabilidade e fixidez	46
3.2	Narrativa e realidade performada: “o lugar da verdade mais exigente”	56
4	A RODA GESTUALIZADA: autora, personagens e leitores	72
4.1	“Já tenho, e ainda ando a procura!..”: a sabedoria da tradição.....	72
4.2	Naquela noite... uma carta do inconsciente	84
4.3	<i>Lubu ku lebri</i> - o recontar e recriar da tradição.....	89
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
	REFERÊNCIAS	99
	ANEXOS.....	104
	ANEXO A – História Mininu ku orta.....	104

1 INTRODUÇÃO

A oralidade é característica importante das mais diversas sociedades africanas. Por extensão, sua presença e impacto na produção literária destes contextos é um elemento relevante em sua constituição e, para além, carrega em si um aspecto diferencial dessas produções. Maria Odete da Costa Soares Semedo – professora, pesquisadora, escritora e política guineense –, afirma sobre o valor da tradição oral em Guiné-Bissau: “[...] a oralidade ocupa um lugar muito importante; o cantar é onipresente, pois acompanha o contar – a narrativa –, o riso e o pranto, a alegria e a dor” (Semedo, 2010, p. 26). Contudo, olhares centrados, ou encarcerados, por culturas tradicionalmente escritas, não raramente produzem discursos que ora inferiorizam culturas orais e suas produções, ora elaboram análises que não dão conta de compreender e analisar textos literários dessa natureza. A esse respeito, Leda Maria Martins (2021), professora pesquisadora brasileira, em *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, afirma que

A filosofia africana leva em conta toda a gama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica. A palavra oraliturizada se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento. Ao contrário do pensamento preconceituoso europeu que desqualificava África como continente pensante. Esse tipo de raciocínio excludente deve-se em muito à falsa dicotomia entre a oralidade e a escrita, enfatizada pelo Ocidente, que prioriza a linguagem discursiva escrita como modo exclusivo e privilegiado de postulação e expansão do conhecimento. Esse modo se institui pela primazia da concepção linear e progressiva do tempo e se realiza, como pensamento, pelo quase absoluto domínio da escrita alfabética como plataforma de grafias de fixação de sua narratologia e de suas escrituras, ignorando ou preterindo outros modos de fixação dos saberes, dentre eles os que se perfazem pela voz em suas ressonâncias nas corporeidades (Martins, 2021, p. 22).

Na contramão dessa tendência, cada vez mais se fortalece a compreensão de que, conforme Jan Vansina (2010), importante historiador do campo da História oral, “a oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade” (Vansina, 2010, p. 140). Enquanto postura perante a realidade, a oralidade também transforma o fazer literário e reconfigura as dinâmicas do texto. Partindo desse princípio, pensar os interstícios entre oral e escrita é fundamental para compreender de que maneira essa transformação é operada. Terezinha Taborda Moreira (2023b), professora pesquisadora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, em “A escrita e a oralidade em estudos críticos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa”, alerta para a tendência encontrada frequentemente nas produções críticas acerca dessas literaturas a pensar a oralidade e a escrita sob uma “[...] perspectiva disjuntiva que responde, mesmo que inconscientemente, pela permanência de alguns problemas com que

o leitor se depara quando se dispõe a analisar o texto literário africano de língua portuguesa” (Moreira, 2023b, p. 7). Essa maneira de conceber essas duas modalidades languageiras prejudicam a compreensão das produções literárias africanas de língua portuguesa, incorrendo, inclusive, em uma visão essencializadora que limita, e até deturpa, conceitos relevantes para esse tipo de análise. Retomando Moreira (2003), compreendemos que:

As abordagens propostas a partir desse pensamento disjuntivo ressaltam as especificidades de cada uma das partes. No entanto, encontram-se também aí visões muito essencializadoras tanto da escrita quanto da oralidade. Contribui para o processo essencializador a associação direta entre oralidade, tradição oral e memória. Em tal associação a tradição oral é vista em perspectiva laudatória, inclusive se destacando a possibilidade de se alcançar algo como uma totalidade de uma tradição. Concebida como um todo, no qual as coisas se religam e interligam para assegurar a memória, muitas visões da tradição oral atribuem-lhe uma ideia de imutabilidade, no mínimo, comprometedora, justamente, para a capacidade da tradição de sobreviver (Moreira, 2023b, p. 7).

Mais ainda, essa perspectiva disjuntiva, seguindo com Moreira (2023b), embasa análises que usurpam dos textos literários africanos justamente as características formais que o enquadram como tal, insistindo em paradigmas essencializadores que limitam a crítica elaborada sobre essas literaturas. Laura Cavalcante Padilha, professora pesquisadora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, na obra *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*, obra que reúne uma série de ensaios, defende essa mesma perspectiva e prática metodológica que considera a relação intrínseca existente entre oralidade e escrita:

Começo pela questão da recuperação, no universo narrativo escrito, da tradição e, em consequência, da oralidade. Vale antes notar, com Alain Ricard (1995), ser chegada a hora de se pensarem algumas postulações sem os clichés dualistas que as recobrem e que não contribuem para o avanço dos estudos literários africanos. Assim, ao invés de atribuir à África apenas o peso da tradição oral e do arcaico, deixando para a Europa o papel da modernidade que se associa naturalmente ao universo da escrita, quero-me debruçar sobre a inter-relação de ambas as coisas. Interessa-me o isto e o aquilo e, não, o isto ou o aquilo (Padilha, 2002, p. 32)

No ensaio “Velhas palavras e idades”, presente na mesma coletânea, Padilha (2002) nos oferece uma significativa consideração sobre oralidade, que caminha ao lado da compreensão de Vansina (2010) anteriormente apresentada. Como uma atitude perante a realidade, a oralidade é dotada de força que gera e movimenta a vida, tudo alcança e interliga, assim como também rompe e reconstrói a realidade que também por ela é construída:

Na África, falar não é um gesto gratuito. Pelo contrário: é um acto integrador dos vários elementos constitutivos da cadeia da força vital. Também essa palavra dita é pertença do colectivo e, como atributo aglutinador, emana sempre dos antepassados fundadores. Se a escrita imortaliza o seu sujeito, a oralidade sagra o seu, conferindo-lhe um peso extraordinário no corpo social. Geralmente os senhores do dito são os “mais velhos” do grupo, não só pela idade mas pelo papel que nele exercem. A eles cabe ordenar o caos, mantendo a identidade clânica, transmitindo os mistérios da iniciação, enfim, impedindo o esfacelamento da alteridade e/ou a morte dos mitos (Padilha, 2002, p. 252).

As concepções já apresentadas seguem na mesma direção de Amadou Hampâté Bâ, importante referência de estudos sobre tradição oral, que atesta que “A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. [...] Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados” (Hampaté Bâ, 2010, p. 169). Escala da vida, junção do espiritual e material, a tradição oral orchestra também, como já afirmado, a produção literária de diversas sociedades.

Retomando Vansina (2010), compreende-se que as tradições orais e literárias se correlacionam e aglutinam, permitindo considerar que “As tradições são também obras literárias e deveriam ser estudadas como tal, assim como é necessário estudar o meio social que as cria e transmite e a visão de mundo que sustenta o conteúdo de qualquer expressão de uma determinada cultura” (Vansina, 2012, p. 159). Ainda sobre essa relação, o estudioso afirma que

Numa sociedade oral, a maioria das obras literárias são tradições, e todas as tradições conscientes são elocuições orais. Como em todas elocuições, a forma e os critérios literários influenciam o conteúdo da mensagem. Essa é a principal razão das tradições serem colocadas no quadro geral de um estudo de estruturas literárias e serem avaliadas criticamente como tal (Vansina, 2010, p. 142).

Nesse sentido, o conceito *oralitura*, de Leda Maria Martins (1997), aguça o olhar crítico e metodológico para as especificidades dessas literaturas que gestam em si a tradição – oral, escrita e literária. Compreendemos *oralitura*, portanto, como

[...] singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas (Martins, 1997, p. 21. Grifos da autora).

A utilização do conceito de *oralitura* expande, ao mesmo passo que direciona, a visão do pesquisador que pretende investigar literaturas que carreguem em si aspectos da oralidade e, ainda mais, nos permite contemplar a oralidade em seu potencial estético, para além de uma

característica reveladora de uma forma de existir, perceber e intervir no mundo, artisticamente ou não. Essa concepção norteia, portanto, uma postura metodológica que pretende ultrapassar as lacunas existentes no entendimento sobre a aparente dicotomia entre oralidade e escrita, além dos erros que dela decorrem, como discursos que corroboram com a ideia de anterioridade/posterioridade entre oral e escrita, essencialismos e foco demasiado nas temáticas das obras em detrimento de análises formais.

Com esse olhar é que se pretende estudar a obra *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II*, de Odete Costa Semedo. Essa produção, como já anunciado no título, carrega histórias e passadas,

[...] 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. 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 (Semedo, p. 19, 2000, grifos da autora).

No total, cinco histórias são contadas – “Aconteceu em Gã-Biafada”; “As peripécias do doutor Amison Na Bai”; “Djênia”; “Naquela Noite...” e “A lebre, o lobo, o menino e o homem do pote” –, trazendo em si elementos da tradição guineense – crenças, valores, costumes – carregados de, retomando Moreira (2005, p. 55), “um modo singular de contar e em uma certa maneira de ler”. A estudiosa afirma ainda que “Tornar a cena ritual da contação de histórias visível significa, portanto, reordená-la para acomodá-la à forma escrita. Assim, a performance é, nos textos, a apresentação do que não pode ser representado” (Moreira, 2005, p. 54). Traço muito significativo da escrita de Semedo é justamente a encenação, ou performance, conforme Moreira (2005) e Martins (2021), da tradicional contação de histórias que convoca o leitor a participar ativamente e atentamente dessa troca de saberes. Nas notas da autora que abrem a obra, Semedo conta ao leitor que

[...] os contos aqui apresentados, inspirados, na sua maioria, nos contos tradicionais que ouvi contar, revelam sem dúvida a cultura da oralidade, a cultura do contar e 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. 15, grifos da autora).

Considerando os apontamentos iniciais, apresenta-se o tema dessa dissertação – “a oralitura de Odete Semedo em *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar IP*”. As análises

dos contos serão dedicadas a compreender como a oralidade e a tradição estão presentes nas narrativas de Semedo e como, através da fluidez presente em cada uma dessas categorias – oralidade, tradição e literatura – e do diálogo virtual criado entre narrador e leitor, configura-se a constante renovação da tradição oral, da literatura guineense e dos saberes tradicionais na contemporaneidade. Essa renovação de uma tradição que é viva flui pela escrita amorosa e sensível de Odete Semedo e, elaborada de diferentes formas estéticas, é marca de suas produções. Em sua tese, *As Mandjuandadi: cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura*, Semedo (2010) discorre sobre a tradição, que se mantém viva e presente não pelo encarceramento e cristalização, mas justamente pelo trânsito e pelo (re)contar:

A tradição é passada de geração para geração. Nesse processo, ela contamina e se deixa contaminar por ambientes estranhos a ela. E, ao longo dos tempos, as histórias ganham novos personagens e perdem outros. O tempo, mesmo sendo corrosivo, vai reconstruindo e tornando vivas essas memórias, ao mesmo tempo em que as altera. Desse modo, nem sempre quem planta hoje assiste ao kebur [ceifa] de amanhã; nem sempre o tecelão se protege com o pano tecido por ele, mas o testemunho jamais se apagará nas fricções com ambientes e eventos estranhos a ele. O tempo, no seu movimento em espiral (GLISSANT, 1994), desconstrói e reconstrói, reformulando eventos, conservando o seu cerne, ainda que sob outras roupagens. É também nesse processo de passagem de testemunho entre gerações que a tradição guineense vai se construindo e reconstruindo, como bandas saídas do tear e transformadas em panos (Semedo, 2010, p. 75-76).

Nessa mesma perspectiva, o intelectual Honorat Aguessy (1980) afirma que “[...] a tradição, contrariamente à ideia fixista que se tem dela, não poderia ser a repetição das mesmas sequências; não poderia traduzir um estado imóvel da cultura que se transmite de uma geração para outra. A actividade e a mudança estão na base do conceito de tradição” (Aguessy, 1980 p. 105-106). Odete Semedo, artesã da palavra, escrevendo como quem manuseia um tear, para continuar utilizando da metáfora feita pela autora para ilustrar a passagem das tradições, ora cria ora recria histórias que se entrecruzam e se revelam em muitos matizes, abrindo espaço para a imaginação criativa do leitor que permite vislumbrar, a cada página, cenas dos universos guineenses. Nas palavras da autora,

[...] são histórias, algumas inspiradas em histórias tradicionais que muitos tiveram o privilégio de ouvir em criança; umas basearam-se em piadas, ditos ou provérbios escutados aqui e alí (nos djunbai em Cacheu, Bolama e algures em Geba nas noites das cerimónias de *rua garandi* e de *ialsa stéra di tchur*), às quais banhei de alguma fantasia. Outras simplesmente inventadas (Semedo, 2000, p. 15, grifos da autora).

A contação de histórias, retomando Padilha (1995), na obra *Entre voz e letra: o lugar*

da ancestralidade na ficção angolana do século XX, realiza-se como um ato de iniciação. No ato de contar e de ouvir, integram-se contador, ouvinte e o universo que rege e é regido pela/na narrativa que se desenrola na contação. Esse universo, compreendido como o universo da tradição, é colocado em movimento, ganha nova vida pela fala e se fortalece através da comunicação. Nesse sentido, a estudiosa afirma que

O contador e seus ouvintes são seres em interação para quem o dito cria a necessária cumplicidade e reitera que é preciso *ser*, na força da diferença, preservando-se, com isso, o vasto manancial do saber autóctone. Do ponto de vista da produção cultural, a arte de contar é uma prática ritualística, um ato de iniciação ao universo da africanidade, e tal prática e ato são, sobretudo, um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento do meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia (Padilha, 1995, p. 15, grifo da autora).

Essa característica relação entre contador e ouvinte presente na contação de histórias é traduzida também pela escrita. A voz, descrita por Paul Zumthor (1997) como “[...] querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se torna presença” (Zumthor, 1997, p. 11), deseja ser ouvida atentamente. Esse desejo é descrito de maneira sensível e precisa por Aline Rochedo Pachamama, historiadora e escritora indígena, em “Mbaima Metlon: narrativas de mulheres indígenas em situação urbana” (2020). Ainda que o artigo mencionado não aborde a relação aqui analisada, consideramos que o intercâmbio para o contexto desse estudo é possível, uma vez que o valor da escuta são pares em ambos: “Para quem fala, é preciso quem ouça. É necessário também aprender a ouvir. Ainda que as palavras estejam escritas, são nossas vozes que ecoam, que perpassam o sentido da visão e chegam aos ouvidos” (Pachamama, 2020, p. 149-150).

Considerando esses primeiros aspectos, delineamos o objetivo desta pesquisa em compreender os modos pelos quais a oralidade e a tradição guineense estão presentes na obra *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II*, de Odete Semedo, com base na reflexão de como a literatura guineense (re)cria e mantém em movimento saberes tradicionais que convivem e sobrevivem em constante diálogo com a contemporaneidade, resultando em textos comprometidos com a estética literária e com a ética guineense. Para tanto, será necessário reconhecer, em cada um dos contos da obra, o trânsito entre tradição, oralidade, escrita literária e a renovação estética por ela proporcionada; refletir sobre como a categoria de *narrador performático*, conforme apresentado por Moreira (2005), está presente nos contos de Semedo (2000) e sua importância no projeto estético e ético da autora e analisar as produções de Semedo (2000) como uma escrita que deseja a escuta, característica das narrativas performáticas, como

força motriz de sobrevivência da tradição guineense, não em uma perspectiva essencializadora, mas renovadora e construtora, em constante diálogo com a contemporaneidade e em uma constante busca pelo ouvinte/leitor participante.

O primeiro capítulo será dedicado à discussão, em diálogo com o conto de abertura da obra – “Aconteceu em Gã-Biafada” – a respeito da forma como a oralitura compõe a escrita literária de Odete Semedo. O título desse estudo, “Mão na mão e pés no mundo”, parte do primeiro conto da obra estudada, é destacado pensando no duplo movimento da tradição que se sustenta “mão na mão” com os que compartilham desses saberes através de gerações, e “pés no mundo”, mantendo a atualidade e a renovação que responde à sociedade e às demandas próprias de cada tempo e espaço. A análise do conto citado abrirá horizontes para todas as subsequentes, buscando demonstrar as estratégias estéticas pelas quais Semedo (2000) retoma contos e passadas guineenses, traduzindo, no processo de re(criação), a própria tradição oral. De forma conjunta, serão realizadas reflexões teóricas que contemplem as discussões pretendidas sobre, reiterando, a maneira como a literatura possibilita o movimento de saberes tradicionais que convivem e sobrevivem em constante diálogo com a contemporaneidade, resultando em textos comprometidos com a estética literária e com a ética guineense.

O segundo capítulo será dedicado à verticalização das considerações inicialmente elaboradas no primeiro capítulo, por meio da análise do maior conto da obra – “As peripécias do doutor Amison Na Bai”, de 49 páginas. Nesse percurso analítico visaremos reconhecer o trânsito entre tradição, oralidade, escrita literária e a renovação estética por ela proporcionada, além de refletir sobre como a categoria de narrador performático (Moreira, 2005) está presente nos contos de Semedo (2000) e sua importância no projeto estético e ético da autora. O terceiro capítulo será voltado ao terceiro objetivo específico, analisando individualmente e comparativamente os contos restantes, pensando a obra como um todo e o fazer literário de Semedo (2000) como uma escrita que deseja a escuta, característica das narrativas performáticas, como força motriz de sobrevivência da tradição guineense. Por fim, a conclusão retomará brevemente as discussões desenvolvidas durante esse estudo para responder às questões iniciais, de modo próximo a um ensaio, demonstrando como a escrita de Odete Semedo performa gestos da tradição oral e da circulação da tradição.

2 MÃO NA MÃO E PÉ NO MUNDO: o movimento caleidoscópico da oralitura

A literatura mobiliza e movimenta o mundo ao condensá-lo em produções que carregam, dos mais diversos modos, o real. Aspectos socioculturais – saberes, crenças, valores –, por extensão, estão presentes nas narrativas. Conhecimentos tradicionais e contemporâneos convivem e sobrevivem em constante diálogo no terreno fértil da ficção. Odete Semedo, em entrevista concedida a Wellington Marçal de Carvalho, revela considerar a literatura, em especial a guineense, como um “atalho da história”:

Eu costumo dizer que a literatura guineense procura ser uma literatura “atalho da história”, eu chamo assim. Uma literatura “atalho da história”, que por vezes deixa um véu muito tênue entre a realidade e a ficção. Às vezes as pessoas têm a tendência a confundir aquilo que está aficcionado com a nossa realidade, de tão perto, ou, de tamanha que é a verossimilhança (SEMEDO, 2022, p. 2)

A literatura pensada enquanto atalho da história pode abrir vistas à realidade através da ficção, não com o objetivo de retratá-la ou representá-la tal como é (tarefa que seria impossível ainda que pretendida), nem mantendo qualquer compromisso, a priori, de verossimilhança, mas partindo dessa e, em seu fazer estético e criativo, ultrapassando-a. Essa percepção a respeito do texto literário mantém certa proximidade com o que postula Leyla Perrone-Moisés (1990) em “A criação do texto literário”. Para a referida autora, “A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (Perrone-Moisés, 1990, p. 102). Alfredo Bosi (1996), em “Narrativa e Resistência”, também diz da capacidade da literatura de transpassar o real e, ao fazê-lo, alcançar a verdade: “A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente” (Bosi, 1996, p. 27).

É importante dizer que, nessa ocasião, não pensamos em realidade, verdade e história como conceitos estanques. Neste estudo, o uso dessas três categorias considera vivências e experiências socioculturais plurais, por vezes heterogêneas, e não generalizadas. Vale ainda um cuidado maior ao tratarmos de história, palavra que nomeia tanto uma ciência, área de conhecimento específica com métodos e epistemes próprios, quanto o que podemos definir como um conjunto de experiências, um repertório individual ou coletivo, que diz sobre a trajetória de uma pessoa, comunidade, sociedade, enfim, não guiado por qualquer rigor científico. Consideramos, ainda pensando na afirmação de Semedo – “[...] a literatura guineense procura ser uma literatura ‘atalho da história’” (Semedo, 2022, p. 2) – que o texto literário dá

acesso privilegiado a qualquer uma das categorias pensadas acima. Insistindo nessa reflexão inicial, recorreremos a Moreira (2023a), em “Da oratura à oralitura: a travessia da palavra nas aventuras da letra”, que considera as literaturas africanas de língua portuguesa como uma possível mediação com o mundo. Para a pesquisadora,

[...] o texto literário moçambicano, angolano, cabo-verdiano, santomense ou guineense, não seria reflexo do real desses espaços, de sua tradição oral, de uma oralidade originária de cada um deles. *Seria, antes, mediação para alcançá-los*. Como mediação, o texto literário pressupõe uma infinidade de mediações outras, entre “línguas nacionais, repertórios culturais, pactos de leitura definidos pelos gêneros, pelo tom, etc.” (Perrone-Moisés, 2002), por meio das quais estabelece relações significativas entre passado e presente, tradição e modernidade, oralidade e escrita, e oferece-as ao leitor num exercício que é, simultaneamente, visão crítica dos valores das culturas de que resulta e autocrítica em relação a seu próprio processo de produção (Moreira, 2023a, p. 11).

Nessa estreita relação, conforme visto na citação acima, entram em jogo “[...] passado e presente, tradição e modernidade, oralidade e escrita” (Moreira, 2023a, p. 11), em um duplo movimento da tradição que se sustenta “mão na mão” com os que compartilham desses saberes através de gerações, e “pés no mundo”, mantendo a atualidade e a renovação que responde à sociedade e às demandas próprias de cada tempo e espaço, favorecendo o movimento de saberes tradicionais que convivem e sobrevivem em constante diálogo com a contemporaneidade, resultando em textos comprometidos com a estética literária e com a ética guineense.

No primeiro tópico deste capítulo serão discutidos os conceitos de oratura, literatura oral, oralitura, termos recorrentes nos estudos críticos sobre as literaturas africanas, a fim de percorrermos a trajetória das noções sobre esses termos. Tendo como base os estudos de Moreira (2023a, 2023b), investigaremos a maneira como esses conceitos foram e são empregados, dando especial atenção para a verificação da persistente visão disjuntiva sobre oralidade e escrita que os orienta. Nesse processo, voltaremos aos textos dos autores citados pela estudiosa para compreender os argumentos que sustentam as escolhas dos conceitos em cada um dos casos. Além disso, outros pesquisadores serão envolvidos no diálogo para, por fim, justificarmos a nossa escolha pelo conceito de oralitura.

O tópico seguinte será dedicado à discussão do conceito de tradição, de forma mais sucinta que a anterior, para apresentarmos alguns conflitos envolvidos na utilização do termo. Parte do léxico coloquial e acadêmico, a palavra tradição é relacionada com uma série de contextos e signos e, nesses trânsitos, são mobilizadas uma série de noções que podem apontar para compreensões distintas sobre seu próprio significado. Não raramente nos deparamos com percepções dicotômicas a esse respeito, que apartam tradição e mudança, tradicional e moderno,

incorrendo em interpretações essencialistas e, por vezes, preconceituosas sobre o que pretendemos analisar. Nesse sentido, essa breve reflexão se dará para contestar esse modo de conceber a tradição e apresentar, com o diálogo com estudiosos sobre o assunto, a ideia com a qual este estudo se aproxima. Por fim, no último tópico nos dedicaremos à análise do primeiro conto da obra aqui estudada, à luz desses e outros conceitos.

Por fim, no terceiro tópico, faremos um breve panorama do contexto literário guineense, a fim de compreender em que momento e a que tendência a obra de Semedo aqui estudada está enquadrada. Nesse momento, também justificamos a escolha de trabalharmos com o segundo livro de *histórias e passadas* da autora.

2.1 Oratura, literatura oral, oralitura: conceitos sob rasura

A análise da produção literária de Odete Semedo pelo prisma da oralitura exige um primeiro esforço investigativo a respeito do próprio termo utilizado. Justificamos tal necessidade voltando à discussão elaborada por Stuart Hall (2009) a respeito do conceito *identidade*. Trata-se, neste caso, de uma extensão das postulações elaboradas pelo autor, apostando na similaridade entre as motivações e circunstâncias que instigam a constante (re)investigação dos conceitos em questão. Em “Quem precisa de identidade”, Hall (2009) responde a questionamentos que levanta no início do raciocínio que desenvolverá adiante na obra: “Onde está, pois, a necessidade de mais uma discussão sobre a ‘identidade’? Quem precisa dela?” (Hall, 2009, p. 103). Das duas possíveis respostas formuladas pelo autor, interessa-nos sobretudo a primeira, que aponta para a existência de uma crítica conceitual feita a partir da perspectiva desconstrutiva, que coloca “certos conceitos-chave ‘sob rasura’” (Hall, 2009, p. 104). O estudioso conclui, a esse respeito, que “A identidade é um desses conceitos que operam ‘sob rasura’, não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas” (Hall, 2009, p. 104).

Os conceitos aqui analisados (e sob a perspectiva conforme o adotamos) podem ser considerados, com algumas ressalvas, resultados de uma série de rasuras feitas durante o processo de pensar a especificidade das literaturas que incorporam gestos da oralidade. De acordo com Moreira (2023b), em “A escrita e a oralidade em estudos críticos sobre as literaturas africanas de língua Portuguesa”, essa dificuldade em conceituar essas produções é fruto da compreensão da oralidade e da escrita a partir de uma perspectiva disjuntiva. Dentre outros prejuízos projetados sobre as análises críticas dessas obras, esse em específico “[...] refere-se

às dificuldades de enquadramento das formas da textualidade oral africanas, que têm sido arroladas sob noções como as de literatura oral, oratura e oralitura” (Moreira, 2023b, p. 9). Tendo isso em vista, as pesquisas de Moreira (2023a; 2023b) serão a planta baixa das investigações adiante, funcionando como um norteador e ponto de partida para o diálogo com outros textos, parte citados pela estudiosa, que serão trazidos a fim de explorar as discussões elaboradas em torno dos conceitos oratura, literatura oral e oralitura.

Moreira (2023a) discorre sobre essas nomenclaturas e as noções que delas subjazem elencando os principais aportes teóricos usados nos estudos críticos a respeito das literaturas africanas de língua portuguesa, a começar por Ngũgĩ Wa Thiong’o, pesquisador queniano que retoma a concepção de *oratura* de Pius Zirimu, linguista ugandês. Para Wa Thiong’o, buscando Pius Zirimu, “[...] a oratura assumiria primazia em relação à escrita” (Moreira, 2023b, p. 9). A seguinte passagem de “*Notes towards a Performance Theory of Orature*”, de Wa Thiong’o (2010), demonstra a ideia de primazia da oratura existente nessa linha de pensamento:

O termo oratura tem sido usado de diversas maneiras desde que o linguista ugandês Pio Zirimu o cunhou no início dos anos setenta do século passado para contrariar a tendência de ver as artes comunicadas oralmente e recebidas auditivamente como inferior, um degrau inferior, no desenvolvimento linear da literatura. Ele estava rejeitando o termo literatura oral. Mas ele não viveu o suficiente para desenvolver o conceito; a sua vida foi interrompida prematuramente pela brutal ditadura de Idi Amin, cujos agentes o envenenaram na Nigéria durante a famosa *Festac’77*. Idi Amin odiava artistas críticos e Pio Zirimu era uma de suas vítimas. Mas sua breve definição de oratura como o uso de enunciado como um meio de expressão estético permanece tentadoramente por aí, apontando para um sistema oral de estética que não precisava da validade do literário (Wa Thiong’o, 2010, p. 4. Tradução nossa).

Mugo (1991), professora, escritora e crítica literária queniana, também retoma a história do termo *oratura* para contextualizá-lo em seu estudo “*African Orature and Human Rights*” e, ao fazê-lo, elabora uma breve descrição do conceito. A teórica afirma que:

No meu conhecimento, o termo Oratura surgiu no final dos anos sessenta e início dos setenta entre círculos de literatura africana e críticos de "literatura oral" na África Oriental. Entre os principais proponentes e criadores do termo estavam Pio Zirimu e Austin Bukonya, da Universidade Makerere em Uganda. Por anos, os críticos se preocuparam com o debate sobre usar ou não "Literatura Oral". Oratura estava sendo definida em termos de literatura e sendo forçada a entrar no tipo de "compartimentos" criados pelos estruturalistas para a literatura; essa tendência parecia paralisar essa herança dinâmica. Portanto, Pio Zirimu e Austin Bukonya cunharam o termo Oratura. A tradição falada deveria ser simplesmente conhecida como Oratura – a arte criativa e imaginativa de composição que se baseia na arte verbal para a comunicação e culmina em performance (Mugo, 1991, p. 40).

Por seu turno, Jean Derive, ainda de acordo com Moreira (2023b), diverge dessa

compreensão e “[...] parece não fazer distinção entre os termos literatura oral, oratura e oralitura, tratando-os como parte dos processos de literalização da oralidade e oralização da literatura” (Moreira, 2023b, p. 9). Em “Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africana”, o pesquisador francês entende a oralidade e a literatura, subentende-se, neste caso, a escrita, como aparentemente opostas enquanto “alternativas culturais”, sendo, cada uma delas, “[...] uma escolha cultural para assegurar a perenidade do patrimônio verbal de certas sociedades das quais, sabe-se, ele é um fator essencial da consciência identitária” (Derive, 2010, p. 7)

Essa aparente oposição seria superada em decorrência do que o autor define como uma característica paradoxal da oralidade – a necessidade de ser literarizada para tornar-se um possível objeto de estudo (Derive, 2010). Retomando o exposto por Moreira (2023b), chegamos ao entendimento do termo *literatura oral* para Derive (2010), como sendo a nomenclatura, advinda da crítica, do primeiro nível de literarização pelo qual a oralidade é submetida. O autor afirma que “nomeá-la [produções orais literarizadas] desta forma é fazê-la entrar num campo conceitual vindo de um outro tipo de cultura, podendo-se questionar então se o termo é adequado” (Derive, 2010, p. 8). Essas inadequações do termo poderiam conduzir o leitor não familiarizado com uma cultura de tradição oral a interpretações que não alcançam “a verdadeira natureza desse objeto cultural” e, mais ainda, que, “[...] instigado pela designação ‘literatura oral’, ele tende ainda mais a interpretar esse objeto cultural à luz dos critérios de sua própria cultura” (Derive, 2010, p. 9). Em resposta a essas possíveis inadequações, o autor aponta para os conceitos *oratura* e *oralitura*, mobilizados por alguns críticos como designações mais acertadas. De todo modo, o pesquisador adverte para a necessidade de contextualização dos conceitos nas análises críticas, sobretudo dos dois últimos por sua menor disseminação.

Diferente dessas duas concepções, acrescentamos as observações de Walter Ong (1998) a respeito do termo *literatura oral*, que se coloca no extremo oposto do considerado por Pio Zirmu e, portanto, Ngũgĩ Wa Thiong’o. Também pensando em oralidade e escrita sob uma perspectiva disjuntiva, Ong (1998) considera aberrante a utilização do conceito *literatura oral*, isso porque,

Em virtude dessa primazia da cultura escrita, parece não haver nenhuma possibilidade de usar o termo "literatura" para abranger a tradição e a apresentação orais, sem que estas sejam sutil mas irremediavelmente reduzidas a variantes da escrita. Pensar na tradição oral ou numa herança de apresentações, gêneros e estilos orais como "literatura oral" é pensar em cavalos como automóveis sem rodas. O mesmo vale para aqueles que falam em termos de "literatura oral", isto é, "escrita oral". Não é possível, sem causar uma distorção desastrosa, descrever um fenômeno primário começando por um fenômeno subsequente secundário e comparando as diferenças. Na verdade, a

começar assim, de trás para diante - pondo o carro na frente dos bois -, nunca se pode ter uma idéia clara das diferenças reais (Ong, 1998, p. 21).

A anterioridade da oralidade em relação à escrita, em Ong (1998), aponta não só para um lapso temporal referente à ocorrência na humanidade, sendo a oralidade como um ponto de partida da linguagem, como também para a superioridade cultural da escrita. A oralidade, ainda que valorizada como capaz de produzir o que o mencionado autor prefere nomear de *formas de arte verbal*, é vista como um primeiro exercício que deve caminhar em direção à escrita, única forma da consciência humana “atingir o ápice de suas potencialidades” (Ong, 1998, p. 23):

Na realidade, as culturas orais produzem realizações verbais impressionantes e belas, de alto valor artístico e humano, que já não são sequer possíveis quando a escrita se apodera da psique. Contudo, sem a escrita, a consciência humana não pode atingir o ápice de suas potencialidades, não é capaz de outras criações belas e impressionantes. Nesse sentido, a oralidade precisa e está destinada a produzir a escrita. A cultura escrita [...] é imprescindível ao desenvolvimento não apenas da ciência, mas também da história, da filosofia, ao entendimento analítico da literatura e de qualquer arte e, na verdade, à explicação da própria linguagem (incluindo a falada) (Ong, 1998, p. 23).

Todos os modos de se pensar apresentados até aqui são postulados partindo, ou mantendo, (d)esse princípio que aparta oralidade e escrita. No último caso apresentado, além de uma noção de anterioridade nessa relação, verifica-se também a avaliação da escrita como superior à oralidade. Essas perspectivas, retomando Moreira (2023b), são produtos desse pensamento disjuntivo, que trabalham pela “[...] permanência de uma perspectiva que insiste numa relação vertical entre escrita e oralidade, seja para questionar a aparente supremacia da segunda sobre a primeira; para afirmar uma suposta anterioridade do oral em relação ao escrito [...]” (Moreira, 2023b, p. 7)

Ao criar ou questionar conceitos, (re)coloca-se os aspectos por eles abrangidos e as noções deles subjacentes no centro do debate. As perspectivas de Wa Thiong’o (2010), Jean Derive (2010) e Walter Ong (1998) dão um panorama de posturas comuns em estudos críticos das literaturas que mobilizam gestos da oralidade, demonstrando perspectivas que sobrepõem a oralidade à escrita e vice-versa.

Em *Oralidades e Escritas nas Literaturas Africanas*, Ana Mafalda Leite (1998), pesquisadora portuguesa, discute “[...] o modo como foram construídas e são entendidas as categorias intelectuais de oralidade e, na sua esteira, de escrita e de literatura” (Leite, 1998, p. 14) e, ao fazê-lo, aponta para ideias já fixadas, e errôneas, existentes no debate sobre a importância da oralidade nas sociedades africanas, qual seja “[...] a escrita é europeia, a

oralidade é africana. E aquilo que é um fenómeno accidental passa a ser encarado como um fenómeno essencial. Ou seja, a ‘natureza’ cultural africana é oral; são os europeus que vieram perturbar este estado ‘natural’ e adâmico” (Leite, 1998, p. 15, grifos da autora). A pesquisadora apresenta, demonstrando a ocorrência dessa “verdade aceita” em estudos críticos, o estudo de Janheiz Jahn, em *Las Literaturas NeoAfricanas*. No capítulo de abertura da obra, nomeado “Definições”, o pesquisador alemão formula o tópico “As literaturas da África”, em que apresenta, como fechamento das discussões anteriores elaboradas, o que define como “literatura neo-africana”. Essa categoria se refere à literatura que é, conforme afirma o autor, “[...] herdeira de duas tradições: a literatura tradicional africana e a literatura ocidental” (Jahn, 1968, p. 22). Dando continuidade a esse raciocínio, o autor afirma que

A literatura escrita da África teve origem na área de “sobreposição” de três culturas: a africana, a islâmica-árabe e a ocidental. A literatura da área em que as culturas africanas e islâmica se sobrepõem, chamarei de afro-árabe; a literatura da área em que as culturas africanas e ocidental se sobrepõem, chamarei de neo-africana. [...] Uma obra que não apresente influências europeias, incluindo o facto de não ter sido escrita, pertence à literatura tradicional africana e não à neo-africana. A fronteira entre as duas é fácil de traçar: é a fronteira entre a literatura oral e a literatura escrita (Jahn, 1968, p. 22. Tradução nossa).

Leite (1998) confronta o postulado do mencionado autor citando Ruth Finnegan, antropóloga norte-irlandesa, que contesta concepções que consideram a existência de uma diferença radical entre a poesia oral e a poesia escrita. A pesquisadora, na conclusão da obra *Oral Poetry*, afirma que:

Em primeiro lugar, um dos pontos principais desta discussão tem sido a negação de uma diferenciação clara entre literatura oral e escrita. Ao longo do livro, rejeitei a sugestão de que há algo de peculiar na "poesia oral" que a distingue radicalmente da poesia escrita na sua natureza, composição, estilo, contexto social ou função. [...] A rejeição de erros - ou do que me parece ser erros - pode ter a sua utilidade; e as generalizações duvidosas sobre a "poesia oral" têm sido muito utilizadas (Finnegan, 2017, p. 272, grifos da autora).

Ong (1998) e Jahn (1968) aproximam-se ao traçar o que seria o limite entre oralidade e escrita, em que a última, ao que nos parece, recebe um lugar privilegiado. O início do que Jahn (1968) denominou de literatura neo-africana começa a existir e se desenvolver “[...] desde que os africanos começaram a entrar em contato com as culturas árabes e ocidental” contexto em que “[...] eles produziram obras literárias escritas; no início, apenas alguns fizeram, mas depois muitos o fizeram” (Jahn, 1968, p. 21). Esse (des)encontro intercultural também é mencionado por Moreira (2023b), mas, neste caso, demonstrando que a tensão entre oralidade e escrita se sustenta desde essas primeiras relações “[...] dos cronistas, navegadores e aventureiros com as

realidades africanas” (Moreira, 2023b, p. 2). A pesquisadora afirma que:

A incompreensão da alteridade abriu espaço para a configuração das relações de dominação que se seguiram, estabelecidas a partir do inventário de aspectos da civilização europeia que não compunham as realidades africanas. Tal modo de olhar os países africanos, inventariando aspectos que os colocavam em posição deficitária em relação aos países europeus, consolidou, no dizer de José Luís Cabaço, “as primeiras percepções da ‘superioridade’ que se fundiriam, num só corpo, com a autojustificação das posições de poder e privilégio” (CABAÇO, 2009, p. 100) (Moreira, 2023b, p. 2).

As considerações de Moreira (2023b) sobre as tensões provocadas pela negação da alteridade e suas repercussões aproximam-se das percepções de Finnegan (2017), que alerta para a necessidade de discutir certos modos de compreender criticamente a oralidade e a escrita, uma vez que

É essencial que algumas dúvidas sejam expostas, como parte da busca da verdade, e também para combater a ideia, ainda prevalecente, de que existe um abismo profundo e fundamental entre aqueles de nós que são “modernos”, industriais e letrados e o mundo supostamente muito diferente dos povos não letrados, “tradicionais” ou “em desenvolvimento” (Finnegan, 2017, p. 272, grifos da autora).

Também característica do pensamento disjuntivo, a essencialização tanto do oral quanto da escrita faz-se presente nas teorias já abordadas. Argumentos que determinam a cultura oral como sendo parte da natureza africana e a escrita como naturalmente ocidental sustentam parte significativa do debate a respeito dos conceitos que pretendem nomear um certo tipo de produção literária que, em seu fazer, mobiliza gestos da oralidade como recurso estético que resulta em um “[...] modo singular de contar e em uma certa maneira de ler” (Moreira, 2005, p. 55). Sobre esses essencialismos, Moreira (2023a) aponta que:

Um deles resulta da vinculação da África a uma “tradição oral” ou a uma “oralidade” cuja generalidade, além de não alcançar as diferenças específicas reivindicadas pelas literaturas produzidas nos espaços e nos tempos africanos em que elas são gestadas, também não as explicita. [...] Outro essencialismo resulta da “insistência no caráter ‘europeu’ da língua portuguesa”, desconsiderando as variações que ela sofre nos espaços africanos, conforme mostram Rejane Vecchia R. Silva e Ubiratã R. B. Souza. (2015, p. 115), mas também como já o havia discutido Inocência Mata em afirmação anterior, segundo a qual “uma língua tem usos diversos, isto é, linguagens diferentes, que o mesmo é dizer, expressões culturais diferentes em língua portuguesa, que conformam o variegado painel de expressões de identidades sociais dos países” (Mata, 1998, p. 263, grifos da autora) (Moreira, 2023a, p. 10-11, grifos da autora)

O termo oratura, ainda seguindo a trajetória de Moreira (2023a; 2023b), mantém essa perspectiva disjuntiva pendendo, como visto em Wa Thiong’o (2010), buscando Pius Zirimu,

para a valorização da oralidade, o que implica, “[...] conseqüentemente, [em] uma relação de dependência da oralidade com relação à escrita graças à fixação grafêmica desta e, conseqüentemente, à possibilidade a ela atribuída de perpetuar a memória e a tradição” (Moreira, 2023a, p. 12-13). Lourenço J. C. Rosário (1989) também é citado pela pesquisadora como uma das fontes frequentemente utilizadas nesses estudos críticos. O pesquisador moçambicano, no estudo *A Narrativa Africana de Expressão Oral*, discute sobre essa atribuição dada à escrita, de fixação da oralidade:

Há a tendência de se pensar que somente a escrita pode resistir ao desgaste do tempo, transmitindo às gerações vindouras os seus ensinamentos. É natural que tal convicção não corresponda à realidade dos factos. Está mais que provado que as comunidades sem escrita encontram formas, por vezes muito mais eficientes de conservação e veiculação dos seus valores através das gerações (Rosário, 1989, p. 43).

Moreira afirma que essa visão da escrita também guarda certo essencialismo, uma vez que “[...] não se pode considerar a escrita algo absolutamente imutável, pois a ideia de fixação grafêmica corresponde antes a uma ilusão do que a um fato que as próprias transformações históricas das línguas comprovam” (Moreira, 2023b, p. 9). Rosário (1989), dando continuidade às considerações feitas, desenvolve uma breve apreciação dos termos aqui debatidos. O pesquisador adota *literatura oral* como conceito operatório no estudo aqui citado. Essa escolha é justificada pelo autor por considerar que “nela está contido o essencial, a característica literária de um acto criativo verbal e a sua transmissão na oralidade que faz com que se deva reger por conceitos muito próprios em termos de teoria literária” (Rosário, 1989, p. 45). A abrangência vista no conceito anterior não está presente no termo *oratura*, considerado pelo autor insuficiente para nomear o fenômeno literário em questão. O autor afirma que:

[A oratura] Foi uma saída bem conseguida para o impasse quanto à nomenclatura do fenómeno que estamos a tratar na medida em que na produção literária do sistema oral existe uma postura estética extralinguística que não pode ser abrangida pelo conceito Jakobsoniano de literariedade. No entanto, consideramos que a oposição Literatura/Oratura não cobre de modo nenhum todos os aspectos distintos existentes entre os dois sistemas literários (Rosário, 1989, p. 46-47)

A compreensão do termo *oratura* como uma “saída” para o que aqui pensamos como rasuras postas sobre outros conceitos também é encontrada em outras concepções aqui abordadas. Derive (2010), como vimos, compreendia que tanto *oratura* quanto *oralitura* servem ao mesmo propósito – descrever, de forma mais fidedigna e abrangente, o “sistema literário” pretendido. Nos dois casos, o termo *literatura oral* é defendido como dotado da

“transparência” dos fatos envolvidos neste fenômeno e, além disso, do reconhecimento que lhe garantiria maior aceitação e inteligibilidade. Essa motivação não coincide com Pius Zirimu, trabalhada e adotada por Wa Thiong’o (2010) que, em movimento contrário, rejeita o termo e adota *oratura* como o mais apropriado e transgressor da noção de superioridade da escrita em relação à oralidade. De forma problemática, também contrariando o termo defendido acima, Ong (1998) considera-o uma aberração conceitual. Félix Ayoh’Omidire (2005), pesquisador nigeriano, discute a obra de Ong aqui analisada como um exemplo desse pensamento disjuntivo que, em sua perspectiva, é “[...] um texto ideal para demonstrar alguns dos equívocos desse posicionamento ideológico” (Ayoh’Omidire, 2005, p. 100).

Parte da tese de doutoramento do estudioso é dedicada a contestar essa perspectiva dicotômica e seus aspectos ideológicos. Essa discussão é parte do processo de definição da chamada *oralitura yorubana*, conceito chave para a investigação de Ayoh’Omidire (2005). O autor entende que:

Hoje, a dicotomia e a polaridade entre oralidade e escrita continuam a ser abordadas por vários estudiosos de várias formas. Embora muitos entendam as duas modalidades da palavra como complementares, parece-me que subsiste ainda no imaginário do Ocidente muita incredulidade em relação à palavra falada, sobretudo no tocante a suas capacidades sócio-literárias (Ayoh’Omidire, 2005, p. 100).

O pesquisador desenvolve, neste estudo, o termo *oralitura yorubana* como a força motriz da *yorubanidade*, o que define como “[...] a identidade étnica de grupos e ‘nações’ étnicos, espalhados pelo mundo atlântico, que têm como sua maior referência coletiva a cosmovisão e a expressão religioso-cultural, oriundas do povo nagô-yorubano da África Ocidental” (Ayoh’Omidire, 2005, p. 18, grifos do autor). A motivação para elencar o estudioso e sua concepção de *oralitura* neste estudo está ligada justamente a essa capacidade de manter em trânsito a tradição yoruba, aspecto que nos interessa no estudo da oralitura de Odete Semedo. Vale dizer que Ayoh’Omidire (2005), ao longo da investigação realizada, utiliza o termo *literatura oral yorubana* para tratar dos gêneros literários analisados no estudo, lançando mão de uma discussão que resguardasse e orientasse o termo ao entendimento por ele defendido.¹ Aqui, *oralitura* aparece como um modo contido na literatura oral. Nas palavras do autor:

¹ Em diálogo com estudiosos como Luiz Gonzaga de Mello e Akporobaro, Ayoh’Omidire (2005, p. 99-100) conclui que “[...] a relação entre literatura oral e escrita é mais íntima do que as teorias ideológicas eurocêntricas pretendem admitir. De fato, na cultura yorubana, como em várias outras culturas não-européias, admite-se que sempre existia algo da escrita em toda literatura oral, da mesma forma que existe sempre algo de oral em toda literatura escrita.”

De fato, não se pode negar que a oralidade permeia toda e qualquer expressão das sociedades africanas na sua grande maioria, inclusive a yorubana, tanto na sua versão continental quanto nas versões diaspóricas, seja ela no âmbito da música, na literatura, nos contos, cantos e histórias, ou mesmo nos filmes, na religiosidade e na filosofia. Porém, em vez de pensar a oralidade como um conceito limitado que comprova supostas deficiências de expressão nos povos não-europeus, prefiro pensá-la a partir de novos paradigmas, procurando desconstruir a própria idéia de deficiência que se procura legitimar pela sua aplicação a tais povos. Daí o meu investimento no conceito da oralitura yorubana, descrita como um conjunto de mecanismos embutidos na concepção, tratamento e armazenamento do saber e do saber-fazer yorubá-africanos que facilitam a sua codificação e decodificação, permitindo que vença os maiores desafios de tempo e espaço sem perder a sua essência (Ayoh’Omidire, 2005, p. 23).

Moreira (2023a) dialoga com Ayoh’Omidire e considera que a postura assumida na tese em questão é próxima da contextualização recomendada por Derive (2010) para o uso dos conceitos aqui analisados. Com o foco voltado especialmente para identidade yorubana, em África ou em diáspora, encontramos uma percepção em muito ligada a um modo de fazer específico dessa cultura que, além de ser uma particularidade estética, é visto como meio útil “[...] para desenvolver mecanismos de perpetuação da palavra yorubana, dando-lhe condições para perdurar na memória dos seus usuários, seja na forma de textos mágicorituais, seja na forma de textos históricos e oraculares” (Ayoh’Omidire, 2005, p. 347). Moreira (2023a) afirma, a respeito da conclusão obtida pelo mencionado autor em suas investigações, que “[...] a oralitura é uma outra forma de escrita na cultura yorubana, que atravessa toda e qualquer expressão ou texto nagô-yorubano, tanto na sua versão africana quanto nas diversas versões diaspóricas brasileiras” (Moreira, 2023a, p. 15).

Ayoh’Omidire (2005), ao elaborar o termo *oralitura* no contexto de sua investigação, isto é, no estudo da identidade e da cultura yorubana, também segue o ímpeto de rasurar concepções equivocadas, em partes também frutos pelas visões disjuntivas de oralidade e escrita. Subvertendo a ideia, essencialista e ultrapassada, vale dizer, de escrita como única forma de textualidade privilegiada para a preservação de conhecimentos e, ainda mais, como marca da capacidade racional e científica de uma sociedade, o estudioso,

Partindo duma análise profunda do conceito da oralidade, refutando, sobretudo, a maneira como ela tem sido associada nas literaturas eurocênicas, tanto da época colonial como na contemporaneidade, a idéias preconceituosas com as quais se procura comprovar o estágio “primitivo”, “pré-lógico” e “pré-científico” das culturas não-européias, procurei argumentar o contrário, trazendo vários gêneros da literatura yorubana para mostrar a especificidade da oralidade yorubana e os mecanismos mnemotécnicos que a tornam mais próxima ao ideal da escrita na sua concepção e transmissão (Ayoh’Omidire, 2005, p. 22).

Adiante, no capítulo dedicado a essa discussão, o estudioso organiza e propõe a análise

de dois grupos de gêneros literários yorubanos – gêneros considerados como “puramente estético” e gêneros de “[...] alta carga histórica e epistemológica, necessitando de vários suportes mnemônicos e gráficos” (Ayoh’Omidire, 2005, p. 111). Como já exposto anteriormente, a *oralitura* de Ayoh’Omidire (2005), além de ser compreendida como uma outra escrita, também parece não abranger recursos estéticos, ou pelo menos limitá-los, uma vez que a produção estética exige, ou precise, de certa flexibilidade, oposto aos textos da oralitura. Nos interessa, nessa concepção de *oralitura*, a capacidade de “manutenção” da tradição, entendida aqui tendendo mais para a compreensão de Aguessy (1980, p. 112), para quem “[...] a cultura tradicional faz-se, desfaz-se e refaz-se. É um sinônimo de actividade e não de passividade” do que para a preservação debatida por Ayoh’Omidire (2005) nesse estudo específico, que está diretamente relacionada a um contexto cosmológico yorubano que, em determinadas práticas, contrariamente as possibilidades de “faz-se, desfaz-se e refaz-se”, devem permanecer inalteradas².

A definição de *oralitura* de Leda Maria Martins dialoga, em alguns aspectos, com o pensamento do estudioso no que se refere à motivação para a elaboração de um novo conceito operatório. Martins (2021[1995]), em “Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá”, mobiliza o termo criado por ela na ocasião da pesquisa, elaborado no intuito de matizar as textualidades orais e escritas, recusando a visão disjuntiva que norteou, e norteia, uma parcela dos trabalhos críticos. A estudiosa, em uma aula ministrada no curso “Fazedora de memórias negras”, realizado pela *Casa Sueli Carneiro*, em parceria com a *Fundação Rosa Luxemburgo*, retoma e apresenta a compreensão disruptiva que rompe com essa vertente e se constrói sob um novo paradigma³ que dispensa essa suposta dicotomia e, ao fazê-lo, torna-se capaz de assimilar

² Ayoh’Omidire (2005), ao analisar gêneros literários yorubanos para demonstrar a sua tese da oralitura, elenca textos que obrigatoriamente devem obedecer a uma “ordem interna preestabelecida”. Nas palavras do autor: “Hoje, mais que nunca, afirmações como essas [a defesa de Ong sobre a tendência a flexibilidade da reprodução oral de textos, ainda que ritualísticos] deixam de ter cabimento, já que o avanço da tecnologia permite vivenciar as realidades que antes se limitavam ao chamado ‘mundo mágico de povos primitivos’. O uso de senhas para ter acesso a arquivos restritos no computador hoje facilita uma plena compreensão da ‘tecnologia avançada’ que sempre existia entre povos como os yorubanos, como o que se verifica na concepção de textos como ôfô, àyájô e ògèdè. Da mesma forma que o acesso a um arquivo protegido é negado a quem não saiba a senha; da mesma forma que o acesso é negado também, quando quem sabe a senha se confunde na hora de digitá-la, a mínima falha na hora de reproduzir os textos de ôfô, àyájô e ògèdè, ‘gravados na memória’, acabará travando o sistema de comunicação, tornando impossível a execução de arquivos secretos que representam as forças ocultas cujo axé se procura acessar na hora de fazer uso de tais textos. Levando mais adiante essa analogia, digo ainda que, da mesma forma que a linguagem da informática não permite nenhuma ‘flexibilidade’ na hora de digitar as senhas, ou seja, não se pode digitar em maiúsculas uma senha que foi criada em minúsculas, descarta-se da mesma forma, a possibilidade da flexibilidade na reprodução de textos de ôfô, àyájô e ògèdè como insinua Ong no trecho citado acima” (Omidire, 2005, p. 137).

³ Na ocasião, Leda Maria Martins diz que “[...] Falar sobre oralidade é falar sobre textualidades. Em geral, as pessoas só reconhecem textualidades quando se referem a escrita, mas quando nós falamos de oralidades nós estamos falando de textualidades, assim como quando falamos da escrita, estamos falando de textualidades.

e analisar

[...] a singular inscrição do registro oral que, como littera, “letra”, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de litura, “rasura” da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas (Martins, 2021[1995], p. 21, grifos da autora).

Moreira (2023a), ao apresentar o conceito pelo prisma da estudiosa, afirma a oralitura, como “[...] letra da textualidade oral cuja inscrição no ato enunciativo, escrito ou performático, recupera mnemonicamente a própria cultura oral à qual ela também remete” (Moreira, 2023a, p. 15). Temos, portanto, uma ideia de oralitura não como uma

[...] representação da oralidade, nem mesmo a uma busca de representação do ato ritualístico da performance oral das narrativas. Mais do que um retorno do corpo físico que realiza esse ato tradicional no texto, essa voz é algo minunciosamente produzido, laboriosamente secretado pela escrita (Moreira, 2005, p. 23).

A descrição do processo de escrita feito por Martins (2021[1995]) na apresentação da obra aqui elencada é bastante explicativa sobre o termo *oralitura* conforme sua proposta. Incumbida pelo capitão-mor do Reinado do Jatobá, João Lopes, de escrever a história da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, a pesquisadora passa a ouvir as histórias contadas pelo mestre do reinado e a refletir sobre o ofício ao qual se dedicaria. A pesquisa envolveu a escuta das narrativas dos membros da irmandade e o cruzamento dessas histórias com dados encontrados por Martins em arquivos. O empenho em escrever de forma sensível e representativa a história da irmandade é narrado pela estudiosa em linhas que revelam o desejo de conseguir apanhar a riqueza da oralidade com a escrita. Ao contar desse “impossível desejo”, Martins (2021[1995]) acaba por descrever características da *oralitura*:

E, assim, escrevi esta narrativa. Queria eu desenhar uma melopeia que traduzisse na letra escrita (impossível desejo!) o fulgor da performance oral, os matizes de uma linguagem sinestésica que conjugasse as palavras, os gestos, a música e o encantamento imanentes na materialidade sígnica e significativa dos cantares e festejos dos congados, uma dicção que não separasse o sujeito e o objeto, o sopro e o estilete, o ritmo e a cor. Mas a escrita se recobre de outros matizes e modulações e, mesmo quando reveste a sinestésica performance da oralidade, desvela-nos outras diferentes possibilidades de fruição e magia, pois, como afirma Eneida Maria de Souza, o ato de leitura do escrito abre-se “a novas interpretações, recortando suas letras e recompondo

Porque o texto, a textualidade, vamos dizer assim, ela não se confina no estado de escrita. Eu acho que isso é importante pra nós, particularmente porque muitas vezes se cria algo que eu chamo da falsa dicotomia entre, ou é escrito ou é oral, como se houvesse aí uma guerra entre as escritas e as oralidades, o que não acontece.” (CORPO, 2022 8:17)

outro repertório”, pressupondo “um sistema de trocas e do pacto com a voz do outro”, a partir dos quais “qualquer manifestação literária (ou não) poderá ser repensada” (Martins, 2021[1995], p. 19, grifos da autora).

Levando em consideração a breve discussão realizada, tomaremos *oralitura* como conceito operacional conforme pensado por Martins (2021[1995]) que, como o pretendido em sua elaboração, matiza as textualidades orais e escritas através do gesto e da performance (Moreira, 2023a). Perseguiremos, baseados nessas noções, essas “novas e diferentes possibilidades de fruição e magia” na obra de Odete Semedo.

2.2 “Faz-se, desfaz-se e refaz-se”: o movimento da tradição viva

Assim como a discussão a respeito dos conceitos de oratura, oralitura e literatura oral foram necessárias, consideramos que a reflexão sobre a ideia de tradição faz parte do encadeamento lógico que guiará as análises aqui propostas. Parte do exame crítico que será desenvolvido a esse respeito retoma questões semelhantes às já abordadas na seção anterior, tais como a necessidade de romper com ideias essencialistas e de questionar influências ideológicas, sem recair na ilusão da neutralidade, que qualificam diferentes tradições como sinais de desenvolvimento ou de sua ausência.

Ao mobilizarmos a ideia de tradição, convocamos uma série de possíveis esferas sógnicas que frequentemente são associadas a ela, como *tradição* oral, escrita, política, religiosa, literária, entre tantos outros. Também não é raro nos depararmos com o uso da palavra *tradição* “isolada”, fora de um sintagma nominal, utilizada como aglutinadora de todo e qualquer costume, atributo, valor, enfim, que na situação discursiva em que aparece é anunciado como parte simbólica de um todo, distinta das demais. Comum tanto no léxico popular quanto no crítico, a palavra é usada correntemente, de acordo com Gérard Lenclud (2013[1987]), antropólogo francês, de maneira irrefletida:

Ora, acontece que a frequência no emprego de certas palavras é inversamente proporcional à clareza de seu conteúdo. Elas são utilizadas sem que se reflita muito a seu respeito. Essa situação pode ser observada não apenas na linguagem cotidiana, mas igualmente no interior das ciências sociais. Verifica-se que, nelas, certos termos de uso corrente são, à imagem das palavras de ordem políticas, bem pouco definidos. Isso não é um acaso, nem necessariamente um mal. O alcance heurístico de certas noções, notadamente sociológicas, deve-se, em parte, à sua indefinição relativa (Lenclud, 2013[1987], p. 149).

Nesse sentido, em “A tradição não é mais o que era... Sobre as noções de tradição e de

sociedade tradicional em etnologia”, o pesquisador propõe a retomada dos termos tradição e sociedade tradicional, extrapolando o “uso automático” e investindo em uma reflexão de suas noções em pormenores para, assim, evitar um de seus produtos, a saber, o fortalecimento de “[...] um quadro de referência intelectual, constituído por um sistema de oposições binárias (tradição/mudança, sociedade tradicional/sociedade moderna), cuja pertinência se revela bastante problemática ao se atribuir a tais oposições um valor genérico” (Lenclud, 2013[1987], p. 149).

Avançando nessa análise, o estudioso elabora três questões que perpassam a noção de tradição – a ideia de demarcação temporal e, ao mesmo tempo, de movimentação no tempo; a depuração do passado em um conjunto de elementos, fatos, objetos que sejam dotados de significado e, portanto, tendem a serem reproduzidos e, por fim, a maneira singular pela qual se dá essa transmissão. Lenclud (2013[1987]) explica, portanto, que a noção de tradição está associada a produtos do passado que, por deterem importância simbólica e cultural dentro de determinado contexto, uma vez que nem toda realização passada é concebida como tradicional, permanecem no presente e são repassadas, transmitidas, mantendo-as conservadas em maior ou menor medida. Adiante, o pesquisador questiona o pressuposto da imutabilidade e da conservação temporal das tradições como condição *sine qua non* para a existência e denominação do que é ou não tradicional. Segundo Lenclud (2013[1987], p. 152), dessa compreensão resulta a ideia de que, “[...] um objeto cultural pode ser chamado de tradicional desde que repita um modelo original elaborado em uma época mais ou menos longínqua. A tradição seria a ausência de mudança em um contexto de mudança.” Diferente disso, o autor defende que

[...] todos os objetos culturais, qualificados de tradicionais pelos etnólogos, sofrem, contudo, transformações. Todos passaram pela experiência que, de uma recitação à outra, por exemplo, o texto de um mito ou de um conto varie, seja porque certos elementos foram omitidos, seja porque outros foram incorporados; pela experiência que, de uma cerimônia à outra, um ritual se desenrole de maneira diversa. A realização de uma tradição não é jamais a cópia idêntica de um modelo; modelo contra o qual, de resto, tudo conspira para que não possa existir. [...] Ela não tem o rótulo inflexível, o protocolo imutável. *Em resumo, a tradição, supostamente tomada como conservação, manifesta uma singular capacidade de variação: possibilita uma impressionante margem de manobra para aqueles que se servem dela (ou a manipulam)* (Lenclud, 2013[1987], p. 153, grifo nosso).

Lenclud (2013[1987]) discute ainda a visão da tradição como portadora de uma mensagem e, por extensão, retoma a segunda assertiva que a entende como um conjunto de significados importantes em determinado contexto social e cultural. Implicada à ideia de tradição como portadora de uma mensagem está a compreensão de que o tradicional não se

concretiza em “práticas e os enunciados”, mas existe “[...] escondida por detrás das palavras e dos gestos, orientando-os sub-repticiamente, mas permanecendo sempre a decifrar. [...] A tradição seria esse núcleo duro, imaterial e intangível, em torno do qual se ordenariam as variações” (Lenclud, 2013[1987], p. 154). Dessa forma, pensa-se a tradição como manifestação, nas palavras do estudioso, “do espírito durável de uma cultura”, que rege em alguma medida as práticas – sociais, culturais, políticas, enfim – daqueles que a compartilham. Ainda nessa esteira, questões que envolvem o crivo do que é ou não tradicional; o porquê uma dada tradição, ainda que compreendida como mensagem comum de um povo, não determina a vivência de uma comunidade em sua integralidade; ou mesmo o status dessa visão de tradição como um sistema de concepções que são transmitidas e atuam coercitivamente sobre os que a compartilham. Lenclud conclui com essas reflexões que “[...] tudo parece ocorrer como se a ‘tradição’ não estivesse nas ideias, mas residisse nas próprias práticas, como se fosse menos um sistema de pensamento do que modos de fazer” Lenclud (2013[1978], p. 155, grifos do autor).

A última sentença formulada pelo estudioso – a que direciona atenção, para além do conteúdo transmitido, para a maneira singular de transmissão – também passa por uma reavaliação. Ao elaborar essa questão, Lenclud (2013[1978]) salienta que essa singularidade de transmissão está ligada à oralidade, tanto no que diz respeito à palavra falada quanto ao exemplo que é passado de maneira geracional. O autor considera que, ainda sob essa perspectiva, as problemáticas da definição do que é ou não tradicional e de sua preservação não são resolvidas. O pesquisador prossegue a análise sugerindo o abandono de duas premissas recorrentes no uso da palavra tradição como ponto de partida para superar parte desses impasses – uma que considera a tradição como um dado do passado predestinado ao registro, internalizado passivamente e repetido de forma automatizada e padronizada, e outra que entende a tradição exclusivamente como algo transmitido do passado para o presente e, portanto, tem seu valor de verdade atrelado com seu tempo de existência (Lenclud, 2013[1978]). Nesse sentido, invertendo essa lógica, Lenclud (2013[1978]) define tradição da seguinte maneira:

Em que consiste, então, a tradição? Ela não é o produto do passado, uma obra de outra época que os contemporâneos receberiam passivamente, mas sim, segundo os termos de Pouillon, um “ponto de vista” que os homens do presente desenvolvem sobre o que os precedeu, uma interpretação do passado conduzida em função de critérios rigorosamente contemporâneos. “Não se trata de colar o presente no passado, mas de encontrar neste o esboço de soluções que cremos, hoje, justas, não porque foram pensadas ontem, mas porque nós as pensamos agora”. Nessa acepção, ela não é (ou não é necessariamente) o que sempre foi, é o que fizemos dela (Lenclud, 2013[1978], p. 157, grifos do autor).

A inviolabilidade da tradição como sinônimo de preservação também é contrariada pelo autor, que afirma que as transformações do que é tido como tradicional não diminuem esse status, já que “[...] mesmo que se verifique que ela trai a verdade do passado, a tradição não permaneceria menos tradição. Sua força não se mede pela régua da exatidão no exercício da reconstituição histórica” (Lenclud, 2013[1978], p. 157). Também contrário à ideia de estagnação, Aguessy (1980), retomando o texto já mencionado, sinaliza sobre a capacidade de transformação das tradições:

O que é tradicional na concepção do mundo de um povo? Aquilo que é relegado para o passado muito antigo desse povo? Não será antes o que não deixa de manifestar a marca particular do povo considerado e que, desprezado pelo modernismo, vem sempre ao de cima? A tradição, em lugar de traduzir um período volvido da vida de um povo, em lugar de traduzir o seu «ter sido», não traduzirá antes o seu «ser» permanente, não no sentido de definição da essência de uma cultura, mas — na medida em que uma tradução pode sempre apresentar um texto não importa em que língua, — não traduzirá a tradição, não importa em que conjuntura actual, o estilo textual dessa cultura? Assim, a cultura tradicional faz-se, desfaz-se e refaz-se. É um sinónimo de actividade e não de passividade. Não é uma moda passageira como o modernismo. Só ela caracteriza uma cultura e a distingue de uma outra cultura. Como já dissemos, a tradição não é uma repetição das mesmas sequências em períodos diferentes, ou uma força de inércia ou de conservadorismo arrastando os mesmos gestos físicos e intelectuais para um imobilismo de espírito, incapaz de se renovar (Aguessy, 1980, p. 112).

A desconstrução de visões estatizantes a respeito das tradições colabora para a superação de ideias essencialistas que, ao rejeitar a possibilidade de mudança, encarceram qualquer que seja o objeto de análise em um estado inerte incompatível com a realidade. Da mesma maneira, ao manter uma concepção dual entre tradição *versus* mudança, ou tradicional *versus* moderno, reiteramos interpretações preconceituosas que recaem, majoritariamente, sobre culturas denominadas como tradicionais, atribuindo-lhes o rótulo de primitivas e subjugando-as como subdesenvolvidas pelos parâmetros das sociedades ditas modernas. Um indivíduo ou comunidade que se quisesse dizer seguidores de uma dada tradição não poderiam ou deveriam, nessa perspectiva, aceitar o diálogo natural com o que é contemporâneo sob o risco de danificar ou perder o que se deseja preservado. Compreende-se assim que analisar tradições com base nessas noções dicotômicas serve, antes, para a criação de uma caricatura do que para a compreensão do contexto analisado.

Valentin-Yves Mudimbe (2013[1988]), filósofo congolês, compreende essa e outras dicotomias como produtos da “estrutura colonizadora”:

Eu sugeriria que ao analisar estes processos [experiências coloniais], é possível utilizar três explicações principais para determinar as modulações e métodos

representativos da organização colonial: os procedimentos de aquisição, distribuição e exploração de terras nas colónias; as políticas para domesticar nativos; e a forma de gerir organizações antigas e implementar novos modos de produção. Assim emergem três hipóteses e acções complementares: o domínio do espaço físico, a reforma das mentes nativas, e a integração de histórias económicas locais segundo à perspectiva ocidental. Estes projectos complementares constituem aquilo a que se poderia chamar a estrutura colonizadora, que abarca completamente os aspectos físicos, humanos e espirituais da experiência colonizadora [...] (Mudimbe, 2013[1988], p. 16).

A criação de um sistema dicotômico, portanto, corresponde aos interesses coloniais e são evidência, ainda de acordo com o estudioso, em diálogo com Sachs,⁴ do eurocentrismo, que elege determinadas culturas como padrão enquanto outras são vistas como desviantes, inadequadas. Mudimbe (2013[1988]) segue a argumentação apontando para a existência de um terceiro “espaço”, intermediário entre os extremos subdesenvolvimento e desenvolvimento, em que a marginalidade é medida de acordo com a ocorrência de eventos socioeconômicos. O pesquisador afirma que.

[...] se a nível cultural e religioso, através das escolas, igrejas, imprensa e meios audiovisuais, o projecto colonizador difundiu novas atitudes que eram modelos contraditórios e profundamente complexos em termos de cultura, valores espirituais e no que respeita à sua transmissão, também fragmentou o esquema culturalmente unificado e religiosamente integrado de grande parte das tradições africanas (Bimwenyi, 1981a). A partir desse momento as formas e formulações da cultura colonial e dos seus objectivos serviram de alguma forma de meio de banalização de todo o modo de vida tradicional e da sua estrutura espiritual. As transformações necessárias e possíveis significaram que a simples presença dessa nova cultura esteve na base da rejeição de pessoas inadaptadas e de mentes confusas. À marginalidade designa o espaço intermédio entre a denominada tradição africana e a modernidade projectada do colonialismo (Mudimbe, 2013[1988], p. 19).

Se a tese da imutabilidade como um critério de tradicionalidade fosse válida, a constatação do pesquisador a respeito da difusão de novos modelos de pensamento e da fragmentação do(s) sistema(s) cultural(is) frutos da estrutura colonial levaria a considerar que dizer sobre tradição como uma categoria viva e ainda presente e atuante contemporaneamente é incompatível, sendo vista antes como uma lembrança estanque de um passado que não se liga ao presente. Semedo (2010) observa essa tensão e descreve a capacidade de renovação e sobrevivência:

⁴ O pesquisador dialoga com a compreensão de eurocentrismo de Ignacy Sachs, a saber, “É um modelo que domina o nosso pensamento e devido à sua projecção a nível mundial através da expansão do capitalismo e do fenómeno colonial, ele marca a cultura contemporânea, impondo-se como um modelo fortemente condicionado para alguns que obrigou à aculturação de outros (Sachs, 1971, p. 22; citado por Bigo, 1974, p. 23, n. 3)” (Sachs *apud* Mudimbe (2013[1988]), p. 18)

Assim, a cultura e a tradição guineenses, em contato com culturas europeias e grupos vindos de outros cantos do continente africano, abrem-se dando espaço ao nascimento de uma nova língua, o guineense ou o crioulo da Guiné-Bissau, ao surgimento dos filhos da terra, mestiços resultantes de relações maritais entre brancos e mulheres africanas, as então chamadas tongomas. Esses fatos se vão somar à multiplicidade étnica e linguística num território sob uma administração colonial que impõe a sua presença pela força das armas. A população autóctone vê-se entre um fogo cruzado: a cultura colonial e a sua própria cultura. A aceitação da cultura colonial implicaria a negação da sua; a recusa daquela significaria a exclusão do mundo dos “civilizados” [...]. Vale ressaltar que, apesar das imposições das autoridades coloniais, da violência que caracterizou essa presença em África, e na Guiné-Bissau em particular, o pano multicolorido em que se configurava (e se configura ainda hoje) a cultura e as tradições conservou o cerne da sua tessitura, porém, nele foram pintados outros matizes (Semedo, p. 50, grifos da autora).

A visão dicotômica, ao desconsiderar essa capacidade, favorece concepções essencialistas que afetam o conhecimento e o discurso a respeito das sociedades, causando prejuízos em diferentes frentes. Pode-se, a partir disso, tanto confinar uma determinada comunidade dentro de um “modelo tradicional”, associando essa característica a uma legitimidade quando conveniente, quanto denunciar o rompimento com a tradição e, assim, deslegitimar comunidades que não mantiveram o arquétipo tradicional. Vale notar que esse raciocínio está sempre baseado em uma tensão “eu e outro”, em uma avaliação de graus de tradicionalidade feita por um observador externo.

Retomando a ideia de condição intermediária definida por Mudimbe (2013[1988]), trazemos para o diálogo o entre-lugar de Homi Bhabha (1998), em *O local da cultura*. Na introdução da obra, o pesquisador disserta sobre uma mudança de paradigma vivenciada no fim do século que reconfigurou a experiência existencial dos sujeitos, que passam a viver “nas fronteiras do presente”. Essa virada é marcada pela complexificação das identidades, que passam a considerar categorias além das de raça e gênero no processo de subjetificação. Nessas relações fronteiriças são articulados

esses ‘entre-lugares’ [que] fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novas signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no alo de definir a própria ideia de sociedade (Homi Bhabha, 1998, p. 20, grifos do autor).

Essa nova maneira de conceber as relações humanas e suas repercussões também a nível individual torna necessário compreender identidades multifacetadas e, dessa maneira,

[...] não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da

nostalgia, de viver (Bhabha, 1998, p. 27, grifos do autor).

O “passado-presente” aproxima-se da noção de tradição viva, que consideramos basilar para essa pesquisa. Consideramos que a escrita literária de Maria Odete Semedo, ao retomar contos tradicionais em um exercício imaginativo e mesclá-los com histórias por ela criadas, elabora uma obra que gestualiza os trânsitos da tradição tanto em conteúdos e temáticas quanto no modo de expressão das práticas tradicionais. Buscaremos demonstrar como esses conceitos estão presentes nos contos da obra aqui investigada que, como fios de algodão em um tear, entrelaçam-se e formam um todo significativo que reconstrói artisticamente o movimento da tradição viva.

2.3 Breve percurso pela literatura guineense

As nossas estórias têm asas. Elas andam de boca em boca, e cada um conta do seu jeito, ganhando sempre asas para irem mais longe, isto é, dando uma nova versão a cada novo contador (Iê, 2019, p. 48)

Compreender o contexto literário de Guiné-Bissau, ainda que brevemente, dado as limitações desta pesquisa, contribui para o nosso entendimento a respeito da construção, não só da obra aqui investigada, mas também do fenômeno da oralitura. Pretende-se observar o caminho trilhado pelas produções literárias guineenses que, como salienta Eliseu José Pereira Iê na dissertação *Pequena Longa Viagem da Literatura Guineense*, pode ser pensado como dividido em três momentos - pré, durante e pós-colonial. O pesquisador guineense afirma que, embora essas divisões, também observadas em Hildo Honório Couto e Filomena Embalo, Rui Jorge Semedo (2012) e Odete Costa Semedo (2011), não deem conta da história literária guineense em sua integralidade, auxiliam a compreensão de seus percursos (Iê, 2012).

Augel (2007), Semedo (2010) e Iê (2019) apontam Cônego Marcelino Marques de Barros pelo trabalho pioneiro de recolha por ele realizado. As publicações *Guiné Portuguesa ou breve notícia sobre os usos, costumes e línguas da Guiné, Litteratura dos negros. Contos, cantigas e parábollas e Litteratura dos Negros* são exemplos de produções em que Barros reúne contos, poesias e canções da tradição oral guineense. Os autores também elencam Teresa Montenegro e Carlos Morais pelas recolhas produzidas, com exemplo das obras *N sta li, 'n sta la* e *Junbai* (Augel, 2007, p. 115). Hildo Honório do Couto (2008) também dá destaque para essas importantes contribuições:

Provavelmente, “Lubu ku garsa” (a hiena e a garça) tenha sido a primeira fábula crioula a ser publicada, no caso no folheto *A fraternidade*, Guiné a Cabo Verde, em 1883, por Marcelino Marques de Barros, que divulgou também “Storia d’un fiju starbaganti”, na *Revista lusitana* (vol. 5, p. 284-289, 1897/1899), em edição bilíngue guineense-caboverdiana, e “Tris golós” (os três gulosos), também na *Revista lusitana* (vol. 10, p. 307-310, 1908), com tradução em português. Em Barros (1900), publicaram-se ainda as stórias “A noiva da serpente”, “História de Sanhá”, “Storia de Djambatutu, rei di pastrus” (História do Djambatutu, rei dos pássaros), “Storia di lubu ku karnel” e “Falkon ku jugudi”, todas na versão crioula e em português, exceto as duas primeiras, que são “contos mandingas”. Elas estão apresentadas só em português, embora na segunda haja muitos trechos em crioulo bem como versos cantados em mandinga. No entanto, a primeira coletânea de fábulas a aparecer em crioulo é a de Teresa Montenegro e Carlos Morais Junbai (Bolama: Imprensa Nacional, 1979), contendo 21 stórias. Os mesmos autores publicaram ainda a coletânea *Uori - stórias de lama e philosophia* (Bissau: Ku Si Mon Editora, 1995), com 24 narrativas. Entre as duas publicações saiu *Contes créoles de Guinée-Bissau*, com 20 stórias, organizada por Emilio Giusti (Paris: CILF/EDICEF, 1981) (Couto, 2008, p. 83-84)

O pesquisador, expondo as recolhas do que trata como oratura guineense, chama atenção para a existência de produções literárias locais anteriores às literaturas em português, produções essas que considera como o germe de contos que seriam produzidos mais tarde, inclusive com menção aos de autoria de Odete Semedo (2000) em *Sonéa - histórias e passadas que ouvi contar I e Djênia - histórias e passadas que ouvi contar I* (Couto, 2008).

Iê (2019), assim como Rui Jorge Semedo (2012) e Odete Semedo (2010), expressam a dificuldade de pensar em uma literatura guineense, compreendendo essa enquanto sistema, antes da independência de Guiné-Bissau, uma vez que a dominação colonial representava uma barreira que limitava as possibilidades do desenvolvimento de manifestações culturais. A última estudiosa mencionada, pensando conjuntamente a Antonio Candido a respeito da formulação desse sistema literário, afirma que

Nesta linha, e respeitante à literatura guineense, é pertinente asseverar que, embora tenham existido poetas que ainda na década de 1950 já escreviam seus textos, poemas nomeadamente, esses não passavam de escritos avulsos. E em termos de existência de uma unidade temática 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, isto é, formada por nativos (Semedo, 2010, p. 30)

Nesse período em que, considerando Semedo (2010), as obras literárias que eram produzidas ainda não integravam uma “unidade temática e/ou estilo”, podemos registrar algumas produções, como o conto *Amor e Trabalho*, de James Pinto Bull, mencionado como o primeiro conto de autoria guineense publicado, ainda em 1952 (Couto, 2008; Semedo, 2012; Iê, 2019). O livro *Poemas*, de Calos Semedo, primeira obra de poesias de autoria guineense individual publicada, conforme menciona Rita Marques Moreira (2017) e Augel (2007). Ainda

que faça parte do contexto colonial, a obra poética é ponderada por Semedo (2010) como possível marco do nascimento da literatura guineense, mas a autora compreende que, mantendo o considerado por Antonio Candido, *Mantanhas para quem luta!*, a antologia poética de 1977, representa esse ponto inicial. Érica Bispo (2014, p. 84), em “Trilhas e rumos das leras guineenses”, apresenta perspectiva semelhante, ao afirmar que o autor “[...] sinaliza um primeiro momento da literatura efetivamente guineense – descartamos a produção em território guineense que se limitou a reproduzir o olhar colonial. Ele retrata o país, os costumes nacionais e tinge seus poemas com as cores locais”.

Da mesma maneira, anteriormente à independência, destacamos as produções de Amílcar Cabral e Vasco Cabral, autores que, usando as palavras de Iê (2019, p. 28), “transformaram seus versos em armas de combate”.

Mesmo antes do início de guerra de libertação nacional (1963), já havia obras de cunho identitário e de denúncia ao colonialismo. Por exemplo, Amílcar Lopes Cabral, um dos poetas fundamentais do período da luta pela independência, já havia escrito, quando ainda era jovem, com apenas 21 anos, em 1945, em Cabo Verde, ‘Poema’, considerada a poesia mais conhecida desse líder político [...] Vasco Cabral, um dos pioneiros da poesia guineense. Quando falamos de Cabral, vem logo à memória a sua obra bem conhecida: *A luta é minha Primavera* (1981) (Iê, 2019, p. 28, grifo do autor)

Após a independência, a literatura guineense afirma seu desenvolvimento. Conforme a discussão de Semedo (2010) com os postulados de Antonio Candido, esse momento é marcado por um sentimento em comum, oportunizando a produção de uma “[...] literatura de combate, expressão da contestação e repúdio ao colonialismo e à cultura elitista e alienante”, além da presença da “[...] exaltação da revolução e dos heróis que levaram o país à vitória contra o jugo colonial. A essa feição estão atrelados o orgulho e a euforia de se estar a viver no país que já havia conquistado a sua soberania” (Semedo, 2010, p. 31). Já em 1973 (Augel, 2005; Couto, 2005; Bispo, 2014; Iê, 2029), a antologia poética *Poilão*, primeira publicada em Guiné-Bissau, foi lançada, contando com a presença, dentre outros autores de diferentes nacionalidades, de quatro autores guineenses. Mas é a já mencionada obra *Mantanhas para quem luta!* a representante desse levante literário, ao reunir, de acordo com Iê (2019), 51 poemas, de 14 autores guineenses motivados pela luta pela liberdade e seus combatentes.

Bispo (2014) demarca o massacre Pindjiguiti, evento histórico apontado pela estudiosa como o estopim da luta pela independência, como sendo também marca do que entende como um segundo momento da literatura nacional (A produção de Carlos Semedo é destacada como o primeiro). A autora não ignora o hiato de publicações que entre a data do acontecimento - 1959 - até a libertação, mas associa o momento com as produções posteriores que, como já

mencionado, é “[...] ligada à luta pela independência, conscientização da população acerca dos valores africanos, euforia pelo fim da colonização e, posteriormente, a distopia – momento em que se evidencia que o discurso que embalsamaram a luta não se tornara prática política” (Bispo, 2014, p. 86). Bispo (2014) traz como exemplo dessa produção a obra de Tony Tcheka, de 1996, *Noites de insônia na terra adormecida*, que carrega todos os sentimentos listados em seus poemas, de forma semelhante ao que a pesquisadora identifica nas produções de “[...] Jorge Cabral, Francisco Conduto Pina, Pascoal D’Artagnan Aurigemma e Félix Sigá” (Bispo, 2014, p. 91). Há ainda a menção de um terceiro período, marcado não mais pela euforia, mas pelo olhar crítico para a revolução e seus desdobramentos, em termos da discrepância entre o discurso e a prática política vivenciados no país. Como representantes desse momento, Bispo (2014, p. 91) elenca “[...] a Domingas Samy, Odete Semedo, Abdulai Sila, Filinto de Barros, Huco Monteiro, Respício Nuno, Filomena Embaló e Raul Mendes Fernandes”.

Domingas Samy, primeira mulher guineense a publicar uma obra em prosa (Augel, 2005), com a coletânea de contos *A escola*, marca um momento em que a prosa começa a estar mais presente na literatura guineense (Iê, 2019). A década de 90, de acordo com Iê (2019), gesta esse momento que é inclusive data de publicação do considerado o primeiro romance de autoria guineense, *Eterna Paixão*, de Abdulai Sila, e mais dois romances posteriores de mesma autoria, *Última tragédia* e *Mistida*, em 1995 e 1997 respectivamente, além das produções: “[...] Tâli (1993), de Abdul Carimo Só, *Um Cabaz de amores* (1998), de Carlos Edmilson Vieira, *Kikia Matcho* (1998), de Filinto Barros, *Tiara* (1999), de Filomena Embaló” (Semedo, 2012, p. 80).

Semedo (2012) aponta para os anos 2000 como um período de inovação para a literatura de Guiné-Bissau, com uma nova expressão vindo por parte dos literatos, agora com uma postura voltada para a exaltação cultural. É nesse momento que as obras *Sonéá - histórias e passadas que ouvi contar I* e *Djênia - histórias e passadas que ouvi contar* são publicadas.

Relembrando a análise de Couto (2008) que considera os contos presentes nas recolhas já mencionadas como os germes dos contos que seriam produzidos em Guiné-Bissau, dando destaque especial aos de Odete Semedo, pode-se compreender essa postura de exaltação mencionada anteriormente. As obras *Sonéá* e *Djênia* carregam em seus títulos essa característica de valorização da cultura, especialmente a de contação de histórias. Esse será um importante aspecto a ser observado neste estudo, assim como a maneira como diversas tradições, valores e costumes são mobilizados nas narrativas semedianas. A escolha por trabalharmos com o segundo livro, e não com o primeiro ou com ambos, está relacionada com a familiaridade com o segundo volume e com as limitações desta pesquisa, que impossibilitam

a inclusão do primeiro. Ainda assim, vale destacar que as obras se comunicam e, sem dúvidas, outras investigações que deem conta desse estudo seriam muito enriquecedoras, tanto para compreensão desse diálogo quanto para a contribuição com a fortuna crítica da literatura guineense como um todo.

2.4 Lamarana e Saliu – a transgressão e a renovação da tradição

“Naquele tempo... começou a minha mãe a contar às crianças que estavam à sua volta. Eu fazia parte desse grupo” (SEMEDO, 2000, p. 20). Essas são as primeiras linhas do conto de abertura do livro analisado que, de certo modo, abrem a roda de contação de histórias que é encenada em todos os contos subsequentes. A narradora, ao tomar a palavra para recontar o que ouviu da mãe, toma também o lugar de contadora. O leitor, nessa organização, pode ser entendido como um novo membro da roda, assim como a narradora fora na infância. O narrar da contadora inclui, nesse mesmo acontecimento, a(s) história(s) contada, seus personagens e o leitor ouvinte, remontando a própria tradição de contar ao lembrar e narrar a partir da contação primeira realizada pela mãe. Presente, passado e futuro também se entrelaçam e comunicam-se. O tempo presente – da narração –, o passado – da contação recordada –, e o futuro – tempo dos próximos que tomarão para si o lugar de contadores – engendram a circularidade dessa tradição e o movimento constante dessas histórias. A cena de contações de histórias enquanto uma prática cultural, coletiva e geracional dialoga com o primeiro elemento da lista elaborada por Martins (2021[1995]) de algumas das características fundadoras dos processos discursivos da oralitura, salvo a afirmativa a respeito da impossibilidade da autoria dos textos analisados no contexto da obra. A pesquisadora observa que

[...] alguns elementos que fundam os modos de enunciação da oralitura da memória se sobressaem, dentre eles: a. A vinculação do narrador a um universo narratório que o antecede mas que, simultaneamente, o constitui e nele o inclui. A voz da narração, articulada no momento evanescente da enunciação, presentifica o narrado e os narradores antepassados, mas também singulariza o performer atual. Nesse ritual de apropriação e execução, a questão da autoria não se coloca e só pode ser abordada de forma secundária. Singular é a performance da fala, pois a fala é coletiva, legada pelos ancestrais. Da convergência da voz coletivizada, a da tradição, com a dicção particular do narrador, emerge o narrado (Martins, 2021[1995], p. 82).

No conto, a história começa trazendo, antes de qualquer personagem, o contexto que os envolve. O universo em que a narrativa se passa, pensado conforme descrito por Martins (2021[1995]), é contido e contém a narradora em uma relação organicamente mantida de

geração em geração, como em um “ritual de apropriação e execução” (Martins, 2021[1995], p. 82). Essa escolha criativa faz-nos pensar, em alguma medida, no *ato de iniciação*, conforme Padilha (1995), uma vez que revela uma organização social que, adiante, é compreendida como fator determinante para o desenrolar dos fatos narrados:

Naquele tempo, as raparigas eram educadas de forma a obedecer não só aos mais velhos mas a toda a comunidade, e dizia-se que era a forma mais correcta de *da kriason*. Não deviam pois desobedecer aos mais velhos, nem resmungar quando eram castigadas verbalmente ou com *mantampa*. Desobedecer ao pai e à mãe era um sacrilégio e conduzia sempre a uma praga, isto é, à filha que desobedecesse só aconteciam desgraças. Todavia, Lamarana desobedeceu (SEMEDO, 2000, p. 20).

Esse é o enquadramento inicial da história de Lamarana, que, conforme o tempo passava, “[...] tornava-se cada vez mais numa bonita e esbelta adolescente, com os seus grandes olhos e as tranças corridas com missangas a cair [...]” (SEMEDO, 2000, p. 20), e a paixão proibida por Saliu “[...] o jovem namorado de Lamarana” (SEMEDO, 2000, p. 23). Prometida em casamento para Mussá, vizinho muito mais velho que ela, “um homem rico e poderoso, proprietário de bolanhas e pontas” (SEMEDO, 2000, p. 20), Lamarana, para honrar a palavra do pai e lhe prestar obediência, não poderia viver o amor que nutria por Saliu. Determinados a permanecerem juntos, os jovens criam um plano de fuga, realizado logo após a festa matrimonial da jovem, assim que o marido adormece:

O noivo dormitava na cadeira, enquanto os garandis⁵ davam conselhos à jovem esposa e, mal caiu na cama, adormeceu. Assim, Lamarana nem se deu ao trabalho de tirar o vestido de noiva. Saiu tal como estava vestida. Saliu, que estava nos arredores da propriedade de Mussá, correu a abraçar a sua amada e, segurando-a pelo braço, segredou: — É melhor irmos até à estrada de Gã-Biafada, assim não corremos o risco de sermos vistos por algum vizinho. Foi na estrada de Gã-Biafada que os dois planejaram a fuga. Depois de tudo combinado, a pedido de Lamarana, ficaram um pouco... só mais um pouco e, quando deram conta, a lua já descia no horizonte a caminho da lála⁶, espreitando os animais que, aconchegados às crias, sonhavam com o novo dia, num sono tranquilo (SEMEDO, 2000, p. 24).

Conforme o predito na abertura do conto, do ato de desobediência foi desencadeada uma tragédia. A transgressão desdobrou-se no assassinato dos jovens enamorados pelas mãos de Mussá que, por sua vez, não deixa de responder pelo crime cometido. Repleto de fúria e rancor, o velho homem transmuta, perde sua humanidade e assume forma de erva espinhosa:

⁵ “Velhos; os mais idosos.” (SEMEDO, 2000, p. 138).

⁶ “Planície; várzea.” (SEMEDO, 2000, p. 138).

Entretanto, Mussá acordou, passou a mão pela cama... e nada! Num sobressalto, sentou-se e num só gesto levantou-se. Saiu, gritou pelos criados, mas ninguém sabia de Lamarana. Furioso, pegou numa catana bem afiada e lançou-se pela estrada fora. Acabou o acaso por conduzi-lo aos dois apaixonados, que murmuravam promessas de amor eterno à luz da lua que já se despedia. Despeitado, avançou em direção aos dois. Cravou a catana no peito de Saliu, atingindo também a pobre Lamarana. Os dois abraçaram-se mais ainda, lutando contra a dor, e tombaram ali, no meio da estrada. O vestido branco de Lamarana, manchado de sangue, reflectia a luz que a lua fugidia foi deixando atrás de si, por não querer ser testemunha de um fim tão trágico. Mussá, entre a fúria e o arrependimento, correu enlouquecido em direcção ao mato, de onde nunca mais saiu. Transformou-se num *nhara sikidu*⁷, que se agarra às roupas de quem passa, como que a pedir perdão (SEMEDO, 2000, p, 24-25).

Assim como Mussá, existiam rumores de que o destino do jovem casal também foi permanecer na terra, uma vez que a morte prematura fez com que não encontrassem um lugar no mundo dos mortos. Nos dois casos, a transformação sofrida pelos personagens os mantém fixados nos sofrimentos que marcaram suas trajetórias. Mussá permanece pedindo perdão pelo mau cometido, enquanto Lamarana e Saliu continuam abraçados, revivendo, a cada sábado, o assassinato:

No lugar da tragédia, nasceram duas árvores, uma colada à outra. Para quem vem de longe, dá a sensação de que são duas pessoas abraçadas, e se alguém espetar nelas uma faca, ou lhes fizer algum golpe, deitam uma seiva avermelhada de sangue. As gentes da tabanca dizem que são Saliu e Lamarana que, por não terem encontrado lugar no mundo dos mortos, pois morreram antes do tempo ditado por Deus, transformaram-se em árvores. E todos os sábados, quando há lua cheia e esta começa a despedir-se e a caminhar para a lála, quem passa pela estrada de Gã-Biafada vê os dois namorados abraçados e ouve o último grito que deram antes de morrerem (SEMEDO, 2000, p. 25).

O final trágico dos personagens é o primeiro narrado na história. É interessante, nesse ponto, realizarmos algumas considerações sobre a construção do conto. “Aconteceu em Gã-Biafada” é uma história que carrega histórias, a começar pela demonstração da tradicional contação, apresentada de forma sutil, como parte da construção do(s) cenário(s) que será narrado. Seguem, durante a narrativa, a história da obediência aos mais velhos; a história de Lamarana e Saliu terminada em tragédia; a nova versão da história do jovem casal que, por sua vez, contém a história de Se n'ah-n'ah, “um príncipe que foi transformado em pássaro” (SEMEDO, 2000, p. 33). O movimento da escrita de Semedo (2000) encena a própria natureza da tradição viva, funcionando como um caleidoscópio que, ao ser movimentado, forma diversas

⁷ “Erva espinhosa que nasce de arbustos denominados nasinu; abrolho, erva espinhosa do capim e dos terrenos de cultura abandonados, de pontas agudas e penetrantes (*Polygonum acuminatum*) (SEMEDO, 2000, p. 138).

imagens/cenários. Essa característica está relacionada também à concepção de tempo, compreendida, aqui, de acordo com Martins (2021):

[...] o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (MARTINS, 2021, p. 14).

Essa movimentação caleidoscópica, além de aludir a uma certa maneira de perceber o tempo, demonstra, através da construção da narrativa, as alterações pelas quais as tradições são retomadas e renovadas, em um processo constante e não linear. A princípio, de uma cultura da obediência irrestrita aos mais velhos desenrola-se a trágica história de Lamarana e Saliu. Apesar da comoção na tabanca e mesmo do arrependimento do pai, o costume do casamento arranjado perdurou: “O pai da noiva chorou muito quando soube da tragédia e confessou o seu arrependimento à mulher. A tabanca de Lamarana já não era a mesma, nada era como dantes... Passaram-se muitos anos, a vida continuou e os pais continuaram a decidir sobre os casamentos das filhas” (Semedo, 2000, p. 25).

A história de amor, transgressão e tragédia toca os ouvintes. Ao perceber “[...] as faces molhadas de lágrimas” (Semedo, 2000, p. 27), a contadora – mãe da narradora – retoma a história, desta vez com um final diferente:

— Esta história tem outro final... Há quem diga que, quando fugiu de casa de Mussá, Lamarana levou consigo, num balaio, tudo quanto trouxera da casa do seu pai. Que se encontrou com Saliu e que se puseram a caminho, à procura de um lugar onde fosse possível viverem o seu amor... Mão na mão e pés no mundo, continuam a caminhar, sob a protecção da lua, que os acompanha na sua busca (Semedo, 2000, p. 27).

Nessa versão, Mussá não encontra os enamorados e, tomado de angústia, “[...] pegou na catana que levava consigo e cravou-a no seu próprio peito, ali mesmo na estrada de Gã-Biafada, tendo por testemunha um grande e frondoso pé de kola” (Semedo, 2000, p. 27). Aqui, a natureza continua próxima da alma humana, não com uma transmutação, como anteriormente, mas guardando a sombra de Mussá. Debaixo do pé de kola, testemunha da morte do homem, era possível vê-lo, agora como sombra que continuava à procura da esposa. A contação continua com um novo enredo, em que Lamarana e Saliu conseguem escapar para o início de uma nova vida. Após uma longa caminhada, encontraram uma *moransa*, lugar onde foram recebidos por

uma mulher-velha. A mulher permaneceu em silêncio durante todo o tempo, até que desapareceu, assim que os dois jovens notaram características sobrenaturais no corpo da senhora:

— Saliu, vêes o mesmo que eu? Olha só, viste quantas pernas é que a mulher-grande tem?

— Vi, sim, Lamarana, e vi muito mais, só que nenhum de nós deveria ter comentado, até sairmos desta moransa. Vi uma coisa que tu não deste conta, a velha tem um braço no meio das costas. Agora, depois deste comentário, não sei o que nos vai acontecer. Seja o que Deus quiser! (Semedo, 2000, p. 29)

O sobrenatural, já presente na narrativa desde o início, torna-se ainda mais presente. Os jovens namorados encontram no caminho de rumo desconhecido seres e cenários que transformam a história de Lamarana e Saliu em uma jornada mística. Para serem bem sucedidos na vida nova após a transgressão cometida, devem superar os desafios propostos pela mulher-velha, enviada pelos *defuntos* do *djorson* da mãe da jovem:

— Lamarana, escuta bem o que te vou dizer: Carregas contigo uma grande desgraça, *praga* do teu pai e da tua mãe, pois partiste sem a sua bênção, deixando desgraça na tabanca!

— Lamarana... — retomou a mulher-pastro — tens de ser lavada! Foram os *defuntos* do *djorson* da tua mãe que me enviaram. Entenderam que merecem ter um sinal, tu e Saliu, por isso, encontraram esta *moransa*. Os dois hão-de passar por muitas dificuldades e tentações, mas devem resistir sempre! Dar-vos-ei três ovos de Se n' ah-n' ah, pastro sagrado, que só canta à meia-noite de cada sexta-feira. Os ovos deverão ser atirados ao chão ou contra qualquer obstáculo que se vos opuser. Quem deve segurar os ovos é Saliu; terá de fazê-lo com toda a segurança, para que nenhum deles se parta antes da hora certa! Levarão também sete bolas de farinha de arroz, pilada por três *katanderas* da *baloba* do *djorson* da mãe de Saliu!... Quem guardará as bolas de farinha será Lamarana, e deverá fazê-lo com todo o cuidado, sem deixar que se partam nem se misturem. As bolas de farinha serão utilizadas só em caso de extrema necessidade, tal como os ovos, e alternadamente (Semedo, 2000, p. 31-32, grifos da autora).

Como já mencionado, acrescenta-se à narrativa uma nova história, a de Se n' ah-n' ah. O príncipe também estava sofrendo as consequências trágicas de uma desobediência, nesse caso, a quebra de confiança pela revelação de um segredo de família. O régulo de Bidam, “[...] terra sagrada, onde o valor mais sagrado era o segredo [...]” (SEMEDO, 2000, p. 34), transforma o filho como castigo pelo erro cometido. Pouco antes de morrer, o pai roga o destino do primogênito:

Gerou-se um grande conflito entre as moransas e logo depois o régulo adoeceu, tanto era o desgosto. Às portas da morte, muito abalado, mandou chamar o seu filho e disse-

lhe: Kelé, meu filho, por tua causa mais de três moransas que viviam em harmonia ficaram destruídas. E tu, como gostas muito de falar e de contar o que não te perguntam, hás-de te transformar num grande pastro, bonito mas sinistro, e serás eterno; porém, o teu castigo vai ser de teres de percorrer quilómetros para levar recados seja de alegria seja de tristeza, até seres perdoado um dia! Ao acabar de proferir estas palavras, o régulo morreu (SEMEDO, 2000, p. 34).

Assim como na história anterior, a transformação de Kelé o mantém preso ao erro cometido. O pássaro “[...] de penas negras e brilhantes, asas brancas, bonito mas sinistro [...]” (Semedo, 2000, p. 36), é o portador de boas notícias ao casal, libertando os amantes para um novo destino. A canção de *Se n' ah-n' ah* é o anúncio de libertação dos namorados para uma nova caminhada e, após ouvi-la, o destino se cumpre e o futuro é transformado.

*Se n' ah-n' ah, Se n' ah
Este é o meu destino
obra dos meus defuntos
de mim fizeram peregrino
Mas a vós trago este hino
mantenha da boa nova
chegou o tão esperado dia
Se n' ah-n' ah... se n' ah-se n' ah... se n' ah*
(SEMEDO, 2000, p. 36).

A desobediência tematizada no conto analisado e nos contos que fazem parte dele pode ser entendida também como ponto inicial de um processo de renovação. Ao inovar, tomar novos rumos e considerar novas perspectivas, a tradição passa por reconfigurações, não sendo substituída ou descaracterizada, mas mantendo-se viva e atuante. Essa primeira análise busca demonstrar como a oralitura de Semedo (2000), em um gesto caleidoscópico, encena os movimentos pelos quais a tradição é retomada, lembrada e modificada, em uma constante interação com aqueles que compartilham.

3 OS GIROS DO CALEIDOSCÓPIO: movimentos da narrativa oraliturizada

O segundo capítulo será dedicado à verticalização das considerações inicialmente elaboradas no primeiro capítulo, por meio da análise do maior conto da obra – “As peripécias do doutor Amison Na Bai”, de 49 páginas. Nesse percurso analítico visamos reconhecer, em cada um dos contos de “Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II”, de Odete Semedo, o trânsito entre tradição, oralidade, escrita literária e a renovação estética por ela proporcionada, além de refletir sobre como a categoria de narrador performático, conforme apresentado por Moreira (2005), está presente nos contos de Semedo (2000) e sua importância no projeto estético e ético da autora.

3.1 “As peripécias do doutor Amison Na Bai” – entre a maleabilidade e fixidez

— No fim de uma passada tudo pode acontecer, sobretudo *se...*!
(Semedo, 2000, p. 88)

A segunda história da roda de contação performada no livro de Semedo (2000) é iniciada de maneira semelhante à do primeiro conto. Inserida em uma conversa entre amigos, a *passada* que dá nome ao conto é precedida por uma discussão entre duas amigas – uma que planeja contá-la e outra que duvida do que será contado. O termo *passada*, já conhecido do próprio título da obra, significa “reconto; narração de acontecimentos feita com ênfase; relato de bisbilhotices; fofoca” (Semedo, 2000, p. 138). Esse costume de recontar, presente no conto anterior como causador da desgraça da família do primeiro régulo de Bidam⁸, no segundo conto é representado como um momento de encontro entre amigos, divertimento do contador e dos ouvintes, além de ser uma fonte de informação sobre o contexto “bisbilhotado”.

⁸ Relembremos a passagem: “Se n’ah- n’ah era um príncipe que foi transformado em pássaro. Tudo aconteceu assim: foi o primeiro régulo de Bidam, terra sagrada, onde o valor mais sagrado era o segredo, que o transformou. Saber guardar um segredo era o melhor que se podia fazer em Bidam. Porém Kelé, primeiro filho do régulo, rapaz bem parecido, alto, preto retinto, famoso lutador, cobiçado por raparigas casadoiras, tinha um grande senão. Gostava de ouvir passadas e não resistia a reproduzi-las fosse onde fosse. O pai chamou-o e aconselhou-o mais de sete vezes e ele não se corrigia. Um dia o régulo e a esposa falaram de um segredo do djorson deles que mais ninguém devia saber. Kelé, o príncipe de Bidam, mal o ouviu correu a contar a novidade aos seus amigos, que logo-logo espalharam a nova pelas tabancas. Gerou-se um grande conflito entre as *moransas* e logo depois o régulo adoeceu, tanto era o desgosto. As portas da morte, muito abalado, mandou chamar o seu filho e disse-lhe: Kelé, meu filho, por tua causa mais de três *moransas* que viviam em harmonia ficaram destruídas. E tu, como gostas muito de falar e de contar o que não te perguntam, hás-de te transformar num grande pastro, bonito mas sinistro, e serás eterno; porém, o teu castigo vai ser de teres de percorrer quilômetros para levar recados seja de alegria seja de tristeza, até seres perdoado um dia!” (Semedo, 2000, p. 33-34. Grifo da autora).

A *passada* diz sobre Amison Na Bai, “[...] maior, solteiro, de trinta e seis anos de idade, profissão pintor” (Semedo, 2000, p. 65), que, compreendendo os atravessamentos sociais que influíam nos trâmites para o requerimento da guia de marcha, documento necessário “[...] para quaisquer movimentos e movimentações de pessoas e bens pessoais ou alheios” (Semedo, 2000, p. 41), constrói um personagem capaz de driblar os privilégios concedidos “[...] a pessoas importantes, pessoas de bem e de benefícios, doutores e arquidoutores”:

Era que um cidadão baiburibense, sabendo das medidas implementadas pelo novo administrador Cadoncítio Québom e querendo sair temporariamente de Baiburiba a todo o custo, aprumou-se bem aprumado: de casaco, colete e gravata; teve ainda o cuidado de arranjar uma pasta e uns óculos de lentes brancas sem graduação, para completar a figura importante (Semedo, 2000, p. 43).

As medidas citadas no trecho acima são adotadas a fim de superar os obstáculos da lei promulgada por Cadoncítio Québom, administrador de Baiburiba, local onde a *passada* ocorre. Essas determinações limitavam o direito de locomoção dos cidadãos, exigindo a emissão de uma guia de marcha para que qualquer movimentação, de pessoa ou objeto, seja autorizada. A rigidez dos processos, pelo menos para os cidadãos comuns, tornava a lei preventiva, desencorajando o trânsito. Voltando nossos olhos para o plano real do qual parte a ficção, apresentamos Joana Gorjão Henriques, no artigo intitulado “A colônia onde todas as Fatumata tinham de se chamar Maria”, que revela esse contexto:

Havia um posto de controlo que exigia a chamada “guia de marcha”, autorização onde se descrevia o motivo da deslocação. Ninguém podia atravessar descalço a fronteira que dava acesso a Bissau, cidade que em 1941 substitui Bolama como capital. O antropólogo e arquivista Fodé Mané ainda conserva as guias de marcha da mãe. “Um assimilado podia andar onde quisesse, um indígena tinha de ir à administração pedir uma guia e responder a várias perguntas. Não podia ultrapassar os dias que foram concedidos para estar no centro urbano.” Além da guia de marcha, o indígena tinha uma caderneta, obrigatória a partir de 1920, para todos os homens. Num exemplar da Caderneta do Indígena vêem-se várias folhas, cada uma com itens que alguém preencheria: as características, o imposto indígena, a contribuição braçal, castigos e condenações... O estatuto do indigenato, lei que tinha como objectivo a assimilação, vigorou oficialmente até 1961, mas vários relatos dizem que na prática continuou a ser aplicado até à independência. Ao assimilado era exigido que comesse à mesa, usasse garfo e faca, tivesse um salário e que, enfim, adoptasse o estilo de vida português (Henriques, 2015, grifos da autora).

A imagem 1 é um exemplo desse documento. Emitido em 1963, foi assinado pelo Administrador Raúl Rodrigues Ferreira, do Concelho de Bafatá, e autoriza o professor Francisco Gomes a viajar para Bissau a fim de passar o natal com a família.

Imagem 1 – Guia de Marcha



Fonte: Fundação Mário Soares / DAC - Documentos Amílcar Cabral

Anterior à contação da *passada*, o contexto em que a história está inserida, assim como no conto de Lamarana e Saliu, é apresentado. No primeiro, essa descrição era parte da contação feita para o grupo de crianças ouvintes, como um preâmbulo que apresenta “aquele tempo” em que a história do jovem casal teria passado, distante do tempo presente da narrativa. Já no caso do conto aqui analisado, essa contextualização se apresenta direcionada ao leitor, uma vez que os personagens envolvidos são contemporâneos aos acontecimentos contados e são conscientes das circunstâncias que os envolvem:

Tudo começou no tempo do senhor administrador Cadoncício Québom, que ao chegar a Baiburiba instaurou uma lei: para quaisquer movimentos e movimentações de pessoas e bens pessoais ou alheios é obrigatório o uso de guia de marcha, com carimbo e período de ausência em, e de permanência em, bem definidos e delimitados. Este administrador defendia o direito de cada um gozar ao máximo, até a exaustão, o seu espaço aéreo, marítimo ou terrestre. [...] O rigor vigorava e ninguém podia dizer que não. Os factos estavam a vista. O senhor administrador sentiu-se orgulhoso das medidas ora implementadas na Administração sob a sua tutela e explicava o porquê de tais medidas, tão eficazes, aliás consideradas preventivas (Semedo, 2000, p. 41).

Se no conto anterior a história contada registra valores e normas de ordem consuetudinária, aqui o que está em jogo são valores e normas do direito positivo, instaurado de cima para baixo, e do individual para o coletivo. No primeiro conto, tanto as leis quanto as consequências para o não cumprimento respondem a uma tradição popular e se concretizam inclusive, mas não só, pelo insólito. Neste caso, não há imposição do “Estado” sob os indivíduos. A comunidade, incluindo seres viventes e antepassados, é autorregulada.

Diferente disso, o segundo texto traz à tona o direito (im)posto pelo Estado que, em suas determinações, afeta até mesmo os feiticeiros:

Assim, a lei nem os feiticeiros poupou. Estes não podiam esvoaçar em espaço alheio sem permissão dos grandes feiticeiros de capote. No disposto, o administrador teve o cuidado de, em nota de rodapé, escrever: *post scriptum*: ficam também os feiticeiros interditos de esvoaçarem em território alheio sem guia de marcha (Semedo, 2000, p. 41, grifos da autora).

Essas informações, contudo, não partem de Midana, mulher que planeja contar a *passada*, mas do narrador que se revela posteriormente à cena de diálogo que abre a narrativa, ao qual retornaremos mais tarde.

Ainda que o título do conto contribua para a ideia de que Amison Na Bai seja o foco da narrativa, conforme a leitura avança é possível perceber que, antes, o personagem funciona como que o primeiro dominó derrubado frente a uma série de outros, desencadeando, ainda que fora de sua expectativa e controle, mudanças em todo um ciclo social. Semedo (2000), no texto *Notas da autora*, paratexto⁹ do livro aqui estudado, aponta para os significados dos nomes dos personagens dos contos. Ao buscarmos no glossário final do livro, ou mesmo investigando em fontes externas, dicionários e glossários, nos deparamos com significados que compõem a rede de sentidos produzida nos textos e, ainda, respondem a uma tradição guineense no que diz respeito ao nomear¹⁰:

⁹ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: FALE/UFMG 2010.

¹⁰ Inocência Mata, em prefácio da obra de Semedo (2010), também diz sobre essa característica: “Outro aspecto interessante da aprendizagem dos fundamentos da identidade que este [sic] contos proporcionam é visível na onomasiologia textual: os nomes das personagens significam para além do seu lugar no universo diegético, isto é, têm um alcance simbólico se tivermos em conta a relação entre o seu significado e o significante. Por exemplo, personagens como [...] Amison Na Bai, Manha; Mbim Mansebu, Nrôga Son Nabô, Uliê («As peripécias do Doutor Amison Na Bai»), [...] cujos significados o leitor pode perceber da consulta do glossário e muitos outros lexemas e expressões designativas de antropónimos e que ilustram a «mensagem» (ou, no caso, a «lição») do autor textual o qual, disfarçado de narrador (um narrador evidentemente parcial e autoritário), pretende transmitir. Essas personagens são instâncias já com uma derivação semiótica (portanto com funções actanciais), entidades que se objectivam em valores morais, éticos, culturais e afectivos e conceitos ideológicos” (Mata *In*. Semedo, 2000, p. 10).

Na cultura tradicional guineense o nome próprio — nome de pessoas — corresponde, na maioria dos casos, a um dito, um agoiro, uma expressão de agradecimento, um apelo ou ainda a uma expectativa. Reportando a essa crença, não esquecida nos nossos tempos e muitas vezes adotada pelos mais jovens, os nomes das personagens e até de algumas localidades de alguns contos que compõem os dois volumes de «histórias e passadas que ouvi contar» foram criados ou adotados de acordo com o contexto da narrativa. Deixando de ser apenas aquela palavra que identifica uma 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. 10).

Encontramos o nome do personagem que indiretamente dá início a esse emaranhado de histórias como a junção de: “Amison – nome próprio; expressão que significa: “Sozinho; único”; “Na — no; na; em;” e “Bai — ir; vai” (Semedo, 2000, p. 139-140). Conclui-se, portanto, que “[...] Amison Na Bai é aquele que sozinho consegue os seus intentos” (Semedo, 2000, p. 10). De fato, conforme vemos na narrativa, o personagem é capaz de se desdobrar e, usando da astúcia e flexibilidade contra a obtusidade e rigidez, alcançar seus intentos – a guia de marcha e a viagem para fora. No entanto, a “individualidade” do personagem é responsável, ainda que indiretamente, por uma série de mudanças a nível coletivo. Compreendemos, portanto, que não é por acaso a palavra peripécia estar presente no título. Se buscarmos no dicionário, veremos as seguintes noções:

Peripécia. [Do gr. peripéteia, *incidente*.] S. f 1. Lance em poema, drama, etc. que muda a face das coisas: “É verdade que à primeira vista parece estranho que um poema, que nasceu nos braços da alegria e da festividade, exija de sua natureza uma peripécia sanguinolenta” (Correia Garção, *Obras Poéticas e Oratórias*, p. 434). 2. Fam. Sucesso imprevisto; incidente; aventura: “Interessou-me aquele rosto enrugado e macilento, em que julguei descobrir vestígios de um passado cheio de peripécias e vicissitudes” (Artur Azevedo, *Contos Cariocas*, p. 152.) (Aurélio, 1975, p. 1071).

A peripécia de Amison Na Bai – usar das falhas sistêmicas contra o próprio sistema de privilégios – é responsável por uma mudança no desenrolar dos acontecimentos durante a narrativa. Partindo dessa história de subversão, surgem as histórias de outros personagens, parte de maneira mais sucinta, como no caso do administrador Cadoncício Québom e sua secretária Ivete; parte de maneira mais aprofundada, como a de Nbim Mansebu, doutorado pelo qual o personagem primeiro é confundido; Mmalé, sua esposa, e Rosa, secretária do doutorado.

Além de ser uma característica marcante do enredo, as mudanças de direção chamam atenção também na forma da narração. Assim como no conto anterior, duas narrativas se entrecruzam e formam uma terceira esfera de sentido, resultando em um conto sobre a contação de um conto. O narrador, nessa construção, é um elemento que merece atenção pormenorizada. Moreira (2005), ao construir a noção de narrador performático, sentencia que “todo ato de narrar

instala a sua perspectiva logo nas primeiras linhas. Isso torna evidente que a adoção de um modo de narrar corresponde a uma intenção deliberada do narrador” (Moreira, 2005, p. 31). Seguindo essa direção, nos cabe compreender quais as intenções desse narrador que abre espaço para a fala direta dos personagens (de qual história?) para, posteriormente, entrar na história e tomar a narração para si.

O conto se inicia, como já mencionado, com uma conversa entre amigos, indicada inclusive pelo travessão:

— Não acredito que haja gente capaz disso, mas se assim o dizes... lá sabes tu das tuas verdades.

— Ai não acreditas? Olha que o senhor administrador me contou com todos os detalhes e ele nem uma vírgula aumentou, e se me deixares falar, vais concluir que tenho razão. Mas se fazes questão de não acreditar, só por teimosia, vou sentir muito; porque, sabes, muita gente era capaz de me pagar só para ouvir esta novidade. É actualíssima e tem gente importante e tudo (Semedo, 2000, p. 40).

A primeira impressão ao nos depararmos com a fala da personagem na abertura do conto é de que a história que se seguirá será narrada por um dos integrantes do grupo de amigos. No entanto, uma terceira voz – a do narrador – entra em cena, quebrando a expectativa primeira. No decorrer da narrativa, as vozes de Carla e Midana não aparecem e, com isso, esse cenário de conversação entre amigos chega mesmo a desaparecer, dando lugar de ênfase à *passada* da guia de marcha. Vale a pena, retomando brevemente a questão das significações dos nomes, pensar sobre a figura de Midana. De acordo com Semedo (2006):

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 bebé, 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 (Semedo, 2006).

A intriga inicial vivenciada entre as amigas revela que Midana, na tentativa de provar que a passada que pretendia contar era relevante e importante, afirma tê-la ouvido diretamente do senhor administrador, fato que ela mesmo desmente, ou reconta, após as dúvidas de Carla sobre a veracidade da história e de sua fonte:

— Bom, podes até não gostar da minha atitude, pelo que também lamento bastante. Mas eu tenho o direito de ter as minhas dúvidas. E duvido muito que tenha sido o senhor administrador quem te contou esta *nôba*.

— Olha até já falas em direito! E o meu direito de contar as *passadas* que me contaram, aonde é que fica, ahn? Olha, calaste-te pois toquei-te na ferida, não foi? E

olha que foi mesmo o senhor administrador Cadoncício Québom quem me contou, na pessoa de um dos seus colaboradores, o que quer dizer exactamente a mesma coisa.
— Qual ferida, qual colaborador, qual quê, tu és mesmo uma grande *banobá*¹¹
(Semedo, 2000, p. 40, grifos da autora).

Conforme vimos no trecho explicativo de Semedo (2003), o nome da personagem parece apontar para um sentido social, também abordado no paratexto “Nota da autora”. Semedo (2000) explicita uma característica frequente na contação de casos, retratada também em ditados populares brasileiros, como notadamente em “quem conta um conto aumenta um ponto”:

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 consequências 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. 15, grifos da autora).

Além disso, essa característica ressaltada por Semedo (2000) reforça a compreensão sobre o duplo movimento de contar presente nos contos da obra aqui estudada. O jogo entre a voz do narrador e das personagens, conforme observado nos trechos apresentados até aqui, nos permite compreender que as segundas são parte de uma história maior, ainda que de forma inconsciente. As duas primeiras histórias são, como visto, histórias ouvidas pelos próprios personagens e recontadas aos ouvintes/leitores. O título da obra, *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar*, nos convida à compreensão desse jogo do contar e recontar. Semedo (2000), ao escrever o livro, (re)cria as histórias ouvidas ao longo da vida e, em seu gesto criador, constrói personagens que repetem esse mesmo movimento de contação¹².

¹¹ “Banobá — aquele(a) que sabe das novidades e que as conta” (Semedo, 2000, p. 139).

¹² Em entrevista concedida a Wellington Marçal, a escritora guineense conta sobre a significação das contações de história, tanto em sua vida quanto em seu fazer literário: “W: Percebe-se uma presença forte de uma mescla das oralidades, da tradição e da memória viva nos dois volumes de passadas. Essa imbricação é um princípio de seu projeto literário? S: De alguma forma, sim. Mas, por outro, é uma vivência. E creio que é uma forma de manter a minha mãe viva em mim, a minha infância. Porque eu ouvi muitas histórias contadas pela minha mãe e, então, essas histórias fazem parte de mim... É como se ela estivesse ainda viva. Mesmo hoje, as histórias que eu já tenho prontas para constituir Histórias e passadas III, sinto que essa presença está lá. E está lá, num canto de cada stória! Essas stórias/histórias são a minha ligação com essa memória viva. É aquela busca de completude que cada um vai procurando a vida inteira, pensando: “É nisto que vou encontrar-me!” E ao finalizar o conto, sente que ainda não foi daquela vez. Não me encontrei aqui! Talvez no próximo conto. E vou escrevendo, e cada vez que eu escrevo, na minha criatividade aparecem as minhas fantasias (coisas que vivi – pessoas que me terão dado carinho, as que me ensinaram, que brigaram muito comigo para aprender algo que não quis e/ou não pedi que me ensinassem); as minhas lembranças, que acabam fazendo parte da stória que (re)crio” (Semedo Marçal, 2022, p. 204)

O modo como os narradores deste conto e de “Aconteceu em Ga-Biafada” se posicionam guardam semelhanças entre si, na medida em que ambos dão a palavra a um contador de histórias – no primeiro, a mãe da narradora¹³, no segundo, Midana. Apesar dessa semelhança, a maneira como essa fala é concedida acontece de formas distintas. A presença do travessão, demonstrando o discurso direto da personagem, somente existe na *passada* da guia de marcha. No conto de Lamarana e Saliu, a voz da mãe permanece diluída na do narrador durante a contação da primeira versão da história. A segunda versão, resposta à inquietação dos ouvintes, já demonstra a autonomia da voz da mulher que conta: “Quando a minha mãe deu por terminada a história, reparou que estávamos todos com as faces molhadas de lágrimas. Então, ela disse: — Esta história tem outro final...” (Semedo, 2000, p. 27)

O narrador do segundo conto, por sua vez, concede a fala às personagens em um primeiro momento, mas, posteriormente, toma para si a narrativa, não só do conflito que ocorria até então, mas também da *passada* que motivou a discussão. Observando sua primeira aparição, percebe-se, inclusive, a presença de pistas sobre aspectos que serão importantes na história que seguirá. Conforme a leitura avança, toma-se consciência que questões como o direito e as aparências são a faísca que movimenta os acontecimentos narrados:

A discussão entre as duas nunca mais acabava, e a razão era que Carla supunha já ter ouvido a mesma história, só que numa versão diferente, e quando Midana quis contar a sua versão a outra ficou irritada, pois já não poderia recontar a mesma passada, porque correria o risco de esta ficar sem sal. *Aliás, ficaram as duas furiosíssimas: a primeira julgando-se com o direito de se sentir ferida e a segunda com o direito de se sentir indignada.* Mas como nada pode impedir quem quer contar passada de o fazer, eis que... (Semedo, 2000, p. 40-41, grifo nosso).

A sentença “Mas como nada pode impedir quem quer contar passada de o fazer, eis que...” (Semedo, 2000, p. 41) parece sugerir o início da história, mas o embate inicial é retomado para que, só então, a história que dá nome ao conto tenha início: “Apesar da Carla *disdangu*¹⁴ Midana, esta insistiu em contar a sua versão da passada da guia de marcha, aliás, os amigos presentes estavam curiosos e pediram a Midana que contasse a sua versão” (Semedo, 2000, p. 42, grifo da autora).

¹³ Relembremos o início do conto: “Naquele tempo... começou a minha mãe a contar às crianças que estavam à sua volta. Eu fazia parte desse grupo. Naquele tempo, as raparigas eram educadas de forma a obedecerem não só aos mais velhos mas a toda a comunidade, e dizia-se que era a forma mais correcta de *da kriason*” (Semedo, 2000, p. 20, grifos da autora).

¹⁴ “Disdangu - v. intr., *fazer ouvidos de mercador; desdenhar; não responder; amuar” (Dicionário completo, s/d, p. 118).

O conto é aberto com uma cena imediata, compreendida de acordo com Norman Friedman (2002[1967]), em “O ponto de vista na ficção” – “O próprio evento predomina, não a atitude patente do narrador” (Friedman, 2022, p. 173). Quando a voz narrativa aparece, temos contato com um narrador onisciente intruso que descreve a cena anteriormente mostrada, deixando transparecer suas percepções a respeito do que acontecia. Além de ter conhecimento sobre a ocasião narrada no presente, inclusive dos sentimentos que envolviam os personagens, o narrador tem igual acesso à *passada* da guia de marcha e à psique dos personagens nela inseridos.

Para Walter Benjamin (1994), conforme em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” e a “arte de narrar” consiste justamente na “faculdade de intercambiar experiências” (Benjamin, 1994, p. 197-198). João Gabriel Lima e Luis Antonio Baptista, em “Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin”, perseguem esse conceito na obra do autor alemão e apontam a concepção mais delimitada como a exposta em “Sobre alguns temas em Baudelaire”:

Como em nenhum outro texto, Benjamin define o que é a experiência (Erfahrung): “Na verdade, experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória” (Benjamin, 1994, p. 103) (Lima; Baptista, 2013, p. 473).

Temos, portanto, a experiência como dado da tradição, dados acumulados e exteriores ao indivíduo, mas por ele interiorizados. Ao descrever o narrador tradicional, Benjamin (1994) destaca dois tipos fundamentais – “o narrador como alguém que vem de longe” ou o “marinheiro comerciante”, e o “homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” ou “o camponês sedentário” (Benjamin, 1994, p. 198-199). Dessas experiências “o narrador retira [...] o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1994, p. 201). Partindo da experiência, a narrativa ainda guarda um papel utilitário. O autor afirma que

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (Benjamin, 1994, p. 199).

De certo modo, essa percepção de narrativa utilitária, que gesta um ensinamento moral, guarda semelhanças com o que Padilha (1995) compreende, como já vimos anteriormente, como “ato de iniciação ao universo da africanidade”, enquanto um ensinamento moral, um conselho, que responde em grande medida a um contexto social que o ratifique. Se a narrativa no caso anterior é destacada pela capacidade de aconselhar, a estudiosa mencionada acrescenta, referindo-se em seus estudos a um contador tradicional específico – o griot, parte da cultura angolana –, a possibilidade da fantasia, da fabulação¹⁵.

A cumplicidade criada em uma roda de contação de histórias é encenada na escrita de Odete Semedo. A maneira como as histórias são construídas conduz o leitor a se aproximar cada vez mais do que está sendo contado, imergindo-o no universo ficcional que, naturalmente, parte do universo guineense. Moreira (2005) mobiliza a ideia de desterritorialização e reterritorialização para construir a ideia de narrador performático, caro para nossa análise. A estudiosa compreende que há, na singular forma de contar que remonta à performance oral, o “corpo reterritorializado do narrador [...] uma matéria corpórea figurada na e pela escrita” (Moreira, 2005, p. 49). Assim como esse corpo reterritorializado, a tradicional contação de histórias, compreendida como objeto de discurso, passa por um processo performativo, uma vez que “tornar a cena ritual [...] visível significa, portanto, reordená-la para acomodá-la à escrita” (Moreira, 2005, p. 54). Nesse processo, temos como resultado a narração performática.

O narrador performático (Moreira, 2005), assim como o narrador viajante (Benjamin, 1994), percorre distâncias carregando em si, mais do que história, a especial capacidade de contá-las, e busca nesse trajeto a capacidade de escuta. Benjamin (1994, p. 205) compreende que essa capacidade última também estaria em vias de desaparecer – “Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” – mas, assim como o narrador está reterritorializado na literatura, o ouvinte, agora também leitor, faz-se presente nessa dinâmica de leitura:

A inscrição do corpo cultural do contador de história [...] nos textos coloca-nos na situação de escuta de uma voz que obriga a uma percepção conjunta da vista, do ouvido e do próprio corpo. Uma forma de ouvir essa voz é fazer da leitura também a escuta de um acontecimento: o acontecimento-texto que nos permite captar um

¹⁵ Relembramos a citação: “O contador e seus ouvintes são seres em interação para quem o dito cria a necessária cumplicidade e reitera que é preciso ser, na força da diferença, preservando-se, com isso, o vasto manancial do saber autóctone. Do ponto de vista da produção cultural, a arte de contar é uma prática ritualística, um ato de iniciação ao universo da africanidade, e tal prática e ato são, sobretudo, um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento do meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia” (Padilha, 1995, p. 15).

contexto em que a palavra escrita se encena em ato, e ato performático (Moreira, 2005, p. 70).

Compreendemos a produção de Semedo (2000) como uma escrita que deseja a escuta, característica das narrativas performáticas, atuante como força motriz de sobrevivência da tradição guineense, não em uma perspectiva essencializadora, mas renovadora e construtora, em constante diálogo com a contemporaneidade e em uma constante busca pelo ouvinte/leitor participante.

3.2 Narrativa e realidade performada: “o lugar da verdade mais exigente”

Uma das premissas assumidas ao iniciar esse estudo foi a de que a oralitura de Odete Semedo, em seu fazer estético, se fazia também comprometida com a ética guineense. Bosi (1996), no célebre texto “Narrativa e resistência”, já citado anteriormente, disserta sobre o apurado alcance da realidade presente na literatura:

É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente (Bosi, 1996, p. 27)

A *passada* de Amison Na Bai é capaz de nos dar a dimensão desse aspecto. Mediante uma narração perspicaz, irônica e com tons satíricos, uma faceta da realidade social de Guiné-Bissau é transpassada pela ficção. O modo como o narrador de Semedo (2000) agencia as diversas realidades presentes na *passada* guia o leitor por um emaranhado de causas e efeitos e, ao fazê-lo, abre vistas para uma série de incongruências, sobretudo no âmbito da administração pública. A narração dessa estrutura começa pela descrição do próprio edifício administrativo:

A Administração ficava num casarão que tinha vários compartimentos para recepção de diversas individualidades: delegações, visitantes, pedintes, requerentes, pretendedores, etc. Havia uma enorme varanda com um longo corredor que terminava numas escadas tipo caracol, por onde os pretendedores e os requerentes de guia de marcha se punham em filas enormes. As cores das suas vestes davam um tom colorido e tropical para quem tivesse tempo de apreciar o exótico cenário. O casarão tinha ainda um salão para recepção das delegações, uma salinha para atendimento dos pedintes, requerentes e pretendedores; uma salita para acolhimento de gente importante, como era uso e hábito em Baiburiba (Semedo, 2000, p. 43).

A descrição do casarão onde funcionava a administração de Baiburiba é rica em detalhes que conotam a maneira desigual de seu funcionamento. É apresentada, assim, uma casa ampla,

dividida em muitos cômodos destinados a receber “diversas individualidades” que, ao serem enumeradas, criam um primeiro estranhamento por se tratarem, antes, de coletivos: delegações, visitantes, pedintes, requerentes, pretendedores. Seguindo a linha dos adjetivos aumentativos, a imagem de uma enorme varanda, seguida de um longo corredor é acrescentada, além de escadas tipo caracol por onde os cidadãos aguardavam em filas enormes.

A vastidão do lugar salta aos olhos, e a imagem de uma escada em caracol, espiralada, sugere as voltas dos trâmites necessários para requerer a guia de marcha. Antes que a descrição do ambiente prossiga, a imagem dos cidadãos comuns é inserida, partindo a cena contada em duas metades, interrompendo a ordem que seguia até então. O narrador, deixando transparecer suas percepções a respeito do que é relatado, descreve o local como estranho, excêntrico, exótico, enquanto o “tom colorido e tropical” dos requerentes parece estar no lugar do familiar, nativo. As cores quebram a normatividade do ambiente e o contraste anunciado no discurso do narrador também remete ao existente entre a administração e a sociedade civil.

Retomando com algumas últimas observações sobre o prédio da administração, vemos em ordem decrescente os ambientes destinados para cada grupo – “um salão para recepção das delegações, uma salinha para atendimento dos pedintes, requerentes e pretendedores; uma salita para acolhimento de gente importante”, expondo, sem dizer expressamente, a estrutura piramidal da sociedade, assim como a política de exceção que “era uso e hábito em Baiburiba” (Semedo, 2000, p. 43). O tom irônico e satírico na narração do conto funciona como fio condutor da crítica que é sutilmente construída. Essa entonação irônica é aqui compreendida conforme vista pela pesquisadora Lélia Parreira Duarte (1994), em “Ironia humor e fingimento literário”. A autora afirma que a

Ironia e literatura têm, portanto, uma estrutura comunicativa; ambas dependem de um receptor para que possam existir realmente. A ironia depende de um receptor para ser compreendida ou até mesmo para existir; o texto deseja o leitor e usa artifícios para conquistá-lo e prendê-lo, sendo o fingimento da ironia um dos processos utilizados para isso. [...] Ao dizer o contrário do que diz, ela [a ironia retórica], indica seu caráter de ironia, isto é, revela apresentar intratextualmente uma mensagem com o sentido antifrástico, cuja inversão de sentido deverá ser percebida por algum elemento intra ou extratextual [...] Nessa primeira perspectiva — a da ironia — já se enfatiza portanto a preocupação do texto com a comunicação e já se valoriza o receptor, que o emissor acredita capaz de perceber que o dito deve ser entendido em sentido oposto ou diferente ao que é enunciado (Duarte, 1994, p. 65-68).

As descrições elaboradas pelo narrador deixam aberturas para que o leitor/ouvinte perceba as incongruências do sistema no qual o conto está contextualizado a partir desses deslocamentos de sentidos descritos pela autora. A princípio, a descrição feita pelo narrador pode ser alocada em uma primeira dimensão da leitura, em que decodificamos as propriedades

lexicais e as relações sintagmáticas, sem refletirmos sobre a construção de sentido por elas construídas. Porém, partindo das aberturas deixadas no texto, é possível retomar a leitura e compreender o texto tendo em vista um plano de dizer que ultrapassa o primeiro sentido percebido. De acordo com Mari:

[...] o que o leitor faz é construir um princípio de compreensibilidade que seja capaz de responder por aspectos do processo de significação. A construção de qualquer princípio, entretanto, pode ter um custo de processamento diferente, dependendo da quantidade e da qualidade dos vestígios de conexão conceitual que a expressabilidade deixou marcada no texto e que serve de base para o trabalho do leitor. Há textos que se orientam por uma saturação das duas funções acima — um texto do noticiário jornalístico almeja esse padrão e, por isso, raramente o releemos —; outros há em que as exigências de construção da compreensibilidade requerem que voltemos ao texto, por diversas vezes, na busca de vestígios — raramente julgamos suficiente uma única leitura de um poema, por exemplo (Mari, 1999, p. 13).

Assim, sem que seja necessário ao narrador dizer especificamente, os privilégios políticos existentes na sociedade guineense são expostos e, mais que isso, criticados. O dado material presente no texto literário se refere a uma organização social arbitrária que, desde a colonização e mesmo após a independência, se fez atuante. Rui Jorge da Conceição Gomes Semedo (2009) descreve esse aspecto social:

Com o culminar da luta de libertação e simultaneamente a independência, o grupo que ativamente tomou parte nesta transformação político-social, naturalmente, ascendeu ao poder. Esse grupo era parte de assimilados ou civilizados constituídos pela congregação de mestiços e de nativos indígenas subagrupados em operários urbanos, camponeses e desempregados, que passaram a substituir a liderança portuguesa no controle da máquina pública. E qual foi a contribuição dessa nova elite no pós-independência? Na opinião de Augel (1996, p. 139), muito embora um dos propósitos da luta de libertação foi de garantir igual direito a todos os cidadãos, como acesso à educação, à saúde, à justiça e ao lazer, ou seja, de criar condições favorecedoras das necessidades básicas das populações, a ação do Estado guineense após a independência tem resultado mais no privilegiamento da elite emergente do que em garantir os pressupostos pelos quais havia lutado. Bastava a ascensão ao poder para repetir as práticas da época da colonização (Semedo, 2009, p. 45-46).

Além dos privilégios, a sociedade de aparências também é criticada, inclusive de forma mais contundente. Percebendo a existência desses privilégios e a maneira pela qual eles operavam, o personagem que dá nome ao conto consegue escapar dos intermináveis trâmites para a obtenção do documento desejado: “Na salita de recepção estava Amison Na Bai à espera de ser recebido pelo senhor administrador. Dado o seu *look*, o cidadão baiburibense Amison Na Bai foi chamado a retirar-se da longa fila em caracol, para ocupar uma das cadeiras macias da salita” (Semedo, 2000, p. 43, grifos da autora).

Ilustração 1 – Amison Na Bai



Fonte: (Semedo, 2000, p. 44)

O narrador, ao chamar o personagem de cidadão baiburibense, demarca seu status social e, ao mesmo tempo, segue com o tom irônico ao dizer que o *look* usado, apontando-o com um estrangeirismo, o distinguia dentre os demais requerentes. É nessa ocasião, já na salita destinada a pessoas importantes, que o personagem “[...] doutorado Nbim Mansebu, pessoa de muito respeito e grande couro intelectual no território” (Semedo, 2000, p. 43) é mencionado. O doutor, não estando vestido conforme o esperado para uma pessoa de sua classe social, passa despercebido pela organização do local. Em nenhum momento foi perguntado a Amison Na Bai sobre sua identidade, assim como com o doutorado, não sendo necessário que o primeiro mentisse para tirar proveito da falha administrativa:

Enquanto isso o doutor Nbim Mansebu manteve-se educadamente na longa fila à espera de ser também identificado e chamado a retirar-se da fila de penitência. Mal sabia ele que o seu lugar tinha sido usurpado por um suposto doutor chamado Amison

Na Bai, e que este até dos seus benefícios já beneficiava: um assento macio, jornais e revistas de actualidade, assim como água fresca (Semedo, 2000, p. 46).

Os privilégios seguem destacados com frequência na narrativa através da voz do narrador, desde os maiores e simbólicos – o acesso facilitado à guia de marcha e, portanto, ao trânsito e ao direito à terra – até os mais concretos e materiais, como os benefícios normalmente destinados às pessoas de importância – um assento macio, jornais e revistas de atualidades e água fresca.

A escolha da palavra usurpado para caracterizar a presença de um cidadão comum ocupando o lugar de um doutorado, lembrando de seu significado, “1. Apossar-se violentamente de [...] 2. Adquirir com fraude [...] 3. Alcançar sem direito [...] 4. Exercer indevidamente [...] 5. Assumir o exercício de, por fraude, artifício ou força [...] 6. Tomar à força [...] 7. Obter por fraude [...]” (Aurélio, 1975, p. 1434), contrasta com a palavra penitência, usada, de propósito, como característica da fila destinada ao povo baiburibense. Essas escolhas lexicais demarcam o tom sarcástico da voz narrativa e demonstram sua tomada de partido, mostrando sutilmente para o leitor/ouvinte o cenário social da *passada*. Associados às descrições do narrador, os discursos diretos dos personagens ampliam ainda mais a visão para a dimensão crítica da história por escancarar, através da fala dos envolvidos, as incongruências que perpassavam as relações sociais desenvolvidas no meio narrado. A fala de Ivete, secretária da administração, direcionada a Amison Na Bai, é exemplo disso, ao destacar uma suposta rigorosidade, subentendendo competência, do administrador:

— O senhor administrador já o atende, doutor. Ele manda dizer que está ao telefone. Está a falar com o exterior, é o senhor Intendente Geral. Sabe doutor, ele é muito rigoroso, sobretudo quando se trata de guias de marcha. O senhor Intendente está lá mas é como se cá estivesse, sabe de tudo. Até histórias de *casa dois* e *casa três* dos funcionários ele sabe. Diz que recebe as nossas informações por fax e pela internet. Já viu doutor, como já não se pode falar em privacidade hoje em dia, com todos estes avanços! (Semedo, 2000, p. 45, grifos da autora).

A fala da secretária, assim como afirmamos sobre a do narrador, também deixa pistas sobre um tema debatido posteriormente pelos personagens envolvidos na *passada*, também parte significativa da estrutura social guineense – a dúvida de Rosa, secretaria de Nbim Mansebu, sobre o possível interesse por parte do doutor por ela, um interesse extraconjugal. “As histórias de casa dois e casa três” mencionadas por Ivete remetem à poligamia, conforme vemos em “As políticas de ajustamento e o bem-estar das famílias, na cidade de Bissau, República da Guiné-Bissau, no período 1986-2001”, de Carlos Eduardo Machado Sangreman Proença (2003). O autor descreve essa realidade da seguinte maneira:

A família poligâmica adaptada ao espaço urbano pode ser constituída por: um homem, que é o chefe de família, e membro masculino de dois ou mais casais com diferentes mulheres, habitando a mesma unidade de alojamento com os respectivos filhos, com uma hierarquia definida entre as mulheres e comportamentos homem/mulheres fixados por costume; várias habitações onde habita uma mulher e filhos e onde o homem passa com uma periodicidade não definida e para cujo orçamento contribui também de forma não permanente nem suficiente (aquilo que em Bissau se chama informalmente, caso haja duas casas/mulheres, como “a segunda casa” ou “casa dois”) (Proença, 2003, p. 35-36).

Além disso, a conversa entre os personagens também demonstra que a atitude de Amison Na Bai não se limitou à vestimenta, mas compôs um discurso que lhe garantisse o aspecto de “naturalidade” no ambiente que não era destinado a ele. A resposta direcionada à secretária a respeito dos avanços tecnológicos mencionados por ela é indicação da construção de um personagem intelectual aos moldes idealizados pela racionalidade administrativa. O enunciado do personagem parece desconexo em relação aos assuntos por ele comentados - “— Pois é, minha senhora, os avanços tecnológicos têm o seu preço, e a macroeconomia também vai ajudando” (Semedo, 2000, p. 45) -, mas demonstra perspicácia, sabedoria social e comunicacional: “Acho que nunca se imaginou em Djángô-Diôddi, uma terra muito desenvolvida, onde tudo é feito a tempo e horas. Ainda ontem li algo sobre a Balança e sobre a Bolsa de Djángô-Diôddi. Olha, minha senhora... eram só milhões e milhares, que só visto” (Semedo, 2000, p. 45). O glossário disponível ao final do livro oferece a tradução de Djángo-Diôddi como “amanhã é longe; expressão que significa: o tempo urge; não há tempo a perder; tempo é dinheiro” (Semedo, 2000, p. 139). Amison Na Bai inclui no discurso o provérbio, dito popular, como nome de uma localidade, que inclusive é caracterizada pelo significado de seu nome, e de uma bolsa de valores, como NYSE ou BOVESPA. Semedo (2010), analisando cantigas de mandjuandadi em sua tese de doutoramento, aborda o uso de provérbios, dentre outros recursos, como recurso estilístico para tornar a composição mais opaca:

É evidente que, mesmo quando se pertence à *mandjuandadi* cujo membro criou uma cantiga, é preciso conhecer as motivações que levaram a essa produção, para se poder entender seu significado, pois, nem sempre, a intenção da cantadeira é a de produzir algo transparente. Quanto mais subterfúgios, subentendidos, sentidos alegóricos e metafóricos se utilizarem, melhor será, porquanto o que a cantadeira pretende é incitar as coetâneas a entrarem no jogo de decodificação do que é dito e do que fica subentendido na cantiga. Por esse motivo as cantadeiras se utilizam de provérbios populares, metáforas e metonímias, roupagens que podem camuflar, propositalmente, a opaca transparência desses textos da tradição oral. Nesses casos, a cantadeira não tem a intenção de ser completamente entendida ou, como acentua Hall, perfeitamente *hegemônica* (HALL, 2003, p. 366, grifo nosso), na sua ‘comunicação’, já que não é de seu interesse ser compreendida por quem a escuta e sim lançar ditos e incitar dúvidas sobre seu objeto de referência (Semedo, 2010, p. 198, grifo da autora).

Ainda que o excerto não seja relacionado diretamente com o contexto aqui analisado, o funcionamento do uso do provérbio em uma composição nos parece similar em ambos os casos. O personagem de Semedo (2000) elabora uma mensagem que responde e impressiona a ouvinte, aludindo a um “espaço” social enquanto diz de outro. Para a menina Ivete, a fala eloquente do personagem não levanta suspeitas, mas para o leitor, ao entrar em contato com as palavras em crioulo guineense, instaura-se uma questão, semelhante ao que ocorre na composição de cantigas: “[...] a cantadeira não tem a intenção de ser completamente entendida [...] já que não é de seu interesse ser compreendida por quem a escuta e sim lançar ditos e incitar dúvidas sobre seu objeto de referência” (Semedo, 2010, p. 198).

Aos ouvidos da secretária, a fala de Amison Na Bai soa como um verdadeiro ensinamento, mesmo que não consiga compreender do que se trata:

- É o que eu costumo dizer, usando a teoria do senhor administrador, falar com doutores é que é; a gente aprende muito e cresce mais; até sentimos como estão altos os preços. Eu nunca imaginei que o preço de uma bolsa ou de uma balança pudesse ser assim tão alto. [...]
- Bom, de facto, minha senhora, a balança e a bolsa a que me refiro talvez não sejam as que lhe tenham ocorrido.
- Nem poderiam ser mesmo... (Semedo, 2000, p. 45-46).

O diálogo soa cômico assim como a narração, mas neste caso a comicidade não vem do olhar e da fala afiada do narrador, mas dos desencontros na comunicação e do conhecimento por parte do leitor do fingimento por parte do suposto doutor. Ainda mais, o efeito burlesco vem da consciência da falha sistemática, da quebra de protocolo, da bem sucedida farsa capaz de penetrar a rígida estrutura administrativa que, ao voltar-se contra os cidadãos, configura-se também como uma farsa, ainda que legitimada pelo poder. Henri Bergson (1983), em *O riso - ensaio sobre a significação do cômico*, explica essa relação entre o cômico e a desvio, a quebra da rigidez:

Vejamos agora o caso de uma pessoa que se empenha em suas pequenas ocupações com uma regularidade matemática, e cujos objetos pessoais tenham sido baralhados por um brincalhão: mete a pena no tinteiro e sai cola; acredita sentar-se numa cadeira sólida e cai estatelada no chão; enfim, age sem propósito ou o que faz dá em nada, sempre em consequência de um ritmo adquirido. O hábito imprimiu certo impulso. Seria preciso deter o movimento ou dar-lhe outro rumo. Mas, em vez disso, a pessoa continua em linha reta. A vítima dessa brincadeira está, pois, em situação análoga à do corredor que cai¹⁶. O caso é cômico pela mesma razão. O risível em ambas as

¹⁶ Relembremos o caso do transeunte que cai, citado por Bergson (1983, p. 9. Grifo do autor): “Alguém, a correr pela rua, tropeça e cai: os transeuntes riem. Não se riria dele, acho eu, caso se pudesse supor que de repente lhe veio a vontade de sentar-se no chão. Ri-se porque a pessoa sentou-se sem querer. Não é, pois, a mudança

situações é certa *rigidez mecânica* onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa. A única diferença nos dois casos é que o primeiro deu-se espontaneamente, enquanto o segundo foi produzido artificialmente. No primeiro caso, o transeunte apenas *observava*; no segundo, o brincalhão *experimenta* (Bergson, 1983, p. 10, grifos do autor).

O mesmo fenômeno acontece quando estamos perante ao diálogo subsequente, agora do administrador com a funcionária, no qual acompanhamos a *rigidez mecânica* sendo transpassada pelo “brincalhão”. O administrador se revela vaidoso na conversa, gabando-se da eficácia da gestão, resultado da rigidez com que trata os funcionários. Contrastando com essa fala de auto exaltação, a evidente falha permanece em curso. A maneira como os cidadãos comuns são encarados pela autoridade também é escancarada:

- Mandou chamar-me, senhor administrador?
- Claro! Já posso receber o doutor que está à minha espera; confirma o nome, está bem?
- O doutor já está na salita. Assim que foi visto na fila convidaram-no a entrar.
- A menina Ivete sabe como é que isso se chama?
- Desculpe, senhor administrador, mas... suponho que não!
- Então, olhe... chama-se eficiência e dinamismo. E ainda dizem que sou exagerado e duro com os funcionários. Não fosse o meu rigor com vocês, a esta hora ainda estaria o doutor a transpirar na fila como qualquer um.
- É verdade, senhor administrador, e... posso mandar entrar o...
- Mas é claro, menina Ivete! (Semedo, 2000, p. 46-47)

A eficácia e a eficiência descritas por Cadoncício Québom, como visto, não está relacionada a atender a todos os requerentes, mas a não permitir que um membro da elite fique aguardando junto dos demais, como qualquer um. Opostamente a isso, o cidadão comum que nomeia o conto é atendido e, rapidamente, tem sua solicitação ouvida: “[...] decidi mudar de ares e actualizar-me com as novidades lá de fora. E como bem sabe o senhor administrador, sem guia de marcha não posso fazê-lo!” (Semedo, 2000, p. 48).

Já nesse ponto da narrativa, o narrador deixa evidente sua posição em relação à *passada* contada e aos personagens envolvidos. Durante a breve conversa entre os personagens, Amison Na Bai é questionado a respeito de ser acompanhado por herdeiros durante a viagem e confunde-se com a resposta. Assim é feita a descrição da situação: “O nosso doutor, que tinha pensado que era um *bôta verdi pa panha maduru* da parte do senhor administrador, respondeu dando um suspiro de alívio” (Semedo, 2000, p. 49, grifos da autora). Destaca-se nesse excerto,

brusca de atitude o que causa riso, mas o que há de involuntário na mudança, é o desajeitamento. Talvez houvesse uma pedra no caminho. Era preciso mudar o passo ou contornar o obstáculo. Mas por falta de agilidade, por desvio ou obstinação do corpo, *por certo efeito de rigidez ou de velocidade adquiridas*, os músculos continuaram realizando o mesmo movimento, quando as circunstâncias exigiam coisa diferente. Por isso a pessoa caiu, e disso é que os passantes riram.”

primeiramente, o pronome possessivo de primeira pessoa *nosso* para referir-se ao doutor. Além de demonstrar a cumplicidade existente com o personagem, o narrador inclui o leitor, colocando-o como um dos vértices dessa relação, corroborando com nossa premissa da produção de uma escrita que anseia por um leitor/ ouvinte participante. Observa-se também que, quando o narrado está diretamente relacionado ao personagem homônimo do conto, frases em crioulo guineense são utilizadas pelo narrador, estreitando ainda mais o vínculo entre narrador e personagem e personagem e tradição.

O contato entre o administrador e Amison Na Bai se encerra, após as orientações de envio da documentação necessária para a emissão da guia de marcha, com outra quebra de “protocolo”:

Com a preocupação de mostrar que não era *pô di tera* e que era doutor de verdade, quando o senhor administrador lhe estendeu a mão, o nosso doutor puxou-o para si dando-lhe um grande abraço acompanhado de grandes palmadas nas costas. O senhor administrador, estupefacto, e ainda sem se ter livrado dos braços do seu interlocutor, gritou pela Ivete que veio a correr, como sempre (Semedo, 2000, p. 51, grifos da autora)

A preocupação do personagem, traduzida como “expressão usada actualmente para qualificar aquele(a) que é novo na cidade; aquele(a) que acaba de chegar da tabanca” (Semedo, 2000, p. 140), traz novamente à narrativa a escrita em crioulo. Além disso, o gesto do falso doutor, o abraço de despedida, também diz mais de uma característica próxima da tradição do que das regras de etiqueta que se esperam no tratamento com autoridades.

Ilustração 3 – Amison Na Bai e Cadoncítio Québom



Fonte: (Semedo, 2000, p. 50)

A proximidade de Amison Na Bai com a tradição torna-se ainda mais evidente em sua festa de despedida. Já em posse da guia de marcha, fato esse que inclusive gera dúvidas nos convidados – “Não seria uma das suas partidas? - interrogavam os presentes na festa. Se for uma viagem para fora da terra, como poderia ele ter conseguido uma guia de marcha naquela administração tão rigorosa? (Semedo, 2000, p. 85) – o personagem organiza uma *kontrada*¹⁷, realizada no “quintal da tia Mésia, mãe de Amison”, onde os mandjuas – colegas, camaradas – se reuniram para a despedida. A descrição dessa reunião nos permite afirmar que esse festejo se trata de um encontro de *mandjuandadi* – considerada por Pinto Bull como “uma velha tradição, escrupulosamente respeitada na Guiné” (Bull, 1989, *apud* Odete, 2010, p. 127). Semedo (2010), após uma extensa digressão etimológica, define *mandjuandadi* da seguinte maneira:

Portanto, *mandjuandadi*, pelo apreendido nos documentos consultados, é uma coletividade, uma associação ou um grupo de pessoas da mesma idade ou, ainda, da mesma geração, que se organizam para confraternizações e apoio mútuo em ocasiões ou circunstâncias diversas. *Mandjuandadi* é, também, a atividade, os encontros ou as reuniões de camaradas da mesma faixa etária, para fins sociais e/ou de confraternização (Semedo, 2010, p. 134, grifos da autora).

O que nos permite identificar nessa *kontrada* a existência dessa coletividade específica são elementos descritos pelo narrador: o uso do termo *mandjuas* - “colegas” (Semedo, 2007, p. 175); a passagem “O *korderu* avisou também que, excepcionalmente, não seria necessário levar abota. Tudo seria por conta e risco dos bolsos de Amison” (Semedo, 2000, p. 84); e a presença da cantiga de dito, “Bom, se for apenas pretexto para juntar os mandjuas, nada mau, mas Amison não ficaria sem uma cantiga de dito” (Semedo, 2000, p. 85).

O primeiro trecho menciona uma das categorias de membros que compõem uma coletividade: o *korderu*; cordeiro. Ainda em Semedo (2010, p. 144), temos que “o cordeiro é o mensageiro do grupo [...] que anda de casa em casa para anunciar os encontros, informar qual o montante a ser dado para dinheiro de vela e outras abotas, recolher lenços, quando for necessário, para enfeitar bandeiras para festas de casamento”. Além de informar sobre esses membros, entramos em contato com a prática da abota, descrita por Augel (2007, p. 160) como “[...] uma mensalidade, para despesas em comum como uma quota extra quando há alguma festa, cerimônia ou funeral”

O segundo trecho cita a cantiga de dito, elemento profundamente significativo da cultura guineense: “permita-se parafrasear Paul Zumthor e reafirmar que, veiculadas pela tradição oral,

¹⁷ “Kontrada: Encontro” (Semedo, 2010, p. 24)

as cantigas de dito não só espalham as palavras ao longo do tempo, fragmentando o real, mas também reúnem tempo e memória num instante único – o da performance (ZUMTHOR, 1993, p. 139)” (Semedo, 2010, p. 93). A cantiga de dito cantada na despedida de Amison Na Bai se encaixa nas cantigas de harmonia¹⁸, e narra a trajetória da viagem que se anuncia:

Sol firma tcham
ma Amison ka medi
i manda tchama mandjuas
kuma bias sâha

Si ista pasedo
Pa ka i tarda
bom viás oh bom biás
bu mandjuas na despidi di bo

Com o sol ainda firme
Amison não teve receio
mandou chamar os colegas
a viagem eslta prestes

Se há-de ser
Que seja p'ra já
boa viagem, boa viagem
os colegas despedem-se de ti
(Semedo, 2000, p. 85)

Feita a *kontrada* de despedida e a celebração da coletividade, o personagem parte em sua viagem: “E Amison sempre partiu, deixando para trás o eco das vozes dos seus mandjuas. De guia de marcha na mão, na bagagem bens pessoais e alheios, na mente a busca de Gundû-Uéltáre” (Semedo, 2000, p. 85). A proximidade de Amison com as tradições guineenses, já indicada pelo narrador anteriormente, se confirma nessa ocasião. A história do personagem em questão é encerrada desta forma, com a bem sucedida empreitada para conseguir a guia de marcha. Nesse mesmo conto, o mais extenso do livro, ainda temos o desenrolar da história do verdadeiro doutor, Nhim Mansebu. Voltaremos a ela posteriormente.

Ainda sobre Amison Na Bai, vale a pena discutir as características das ações que lhe permitiram alcançar um direito que, normalmente, é dificultado para pessoas comuns. Além de apostar em vestes que o diferenciavam dos cidadãos comuns, o personagem adotou uma postura que acompanhasse tal indumentária para interagir com os membros da administração,

¹⁸ Semedo (2010) analisa uma cantiga de dito igualmente relacionada a uma despedida, chamada Monteru konta bias (Monteiro anunciou a viagem), e a considera como uma cantiga de harmonia. Além dessa categoria, a autora afirma que existem “[...] dentre as cantigas de *mandjuandadi* [...] as cantigas de dito por dito e as de harmonia. Nas cantigas de dito por dito, encontram-se as de *kumbosadia* [rivalidade], as de inimigos(as), de lamento, amor não correspondido. [...] Dentro das cantigas de harmonia, distinguem-se as cantigas de amor e as de amizade” (Semedo, 2010, p. 85)

desde a secretária até o administrador. A maleabilidade, perspicácia e criatividade foram armas capazes de romper com a rigidez da administração e os consequentes entraves impostas para a livre circulação.

Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano* (1998), elabora dois conceitos que nos servem para pensar nessa dinâmica existente entre Amison Na Bai e a Administração: estratégia e tática. Para o historiador francês, entende-se como estratégia

[...] o cálculo (ou manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolada. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio a ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.). Como na administração de empresas, toda racionalização “estratégica” procura em primeiro lugar distinguir de um “ambiente” um “próprio”, isto é, o lugar do poder e do querer próprios (Certeau, 1998, p. 99, grifos do autor).

A estratégia, portanto, articula as relações de forças por meio do isolamento de sujeitos de poder e da criação de um próprio, base para gerir relações exteriores. Dessa forma, a estratégia, enquanto ações, tem o poder de criação de “lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes)” que, por sua vez, articulam “um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem” (Certeau, 1998, p. 99). A Administração no conto de Semedo (2000) pode ser compreendida como inclusa no espectro da estratégia, enquanto Amison Na Bai está no da tática. Certeau (1998) define o segundo conceito da seguinte maneira:

[...] chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza uma lei de uma força estranha. Não tem meio para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia Von Büllow, e no espaço por ele controlado [...] Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende [...] Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia (Certeau, 1998, p. 100-101, grifos do autor).

A noção de tática nos é preciosa por tratar da “arte do fraco”, do recurso que dispõem aqueles que, diferente da estratégia, não possuem poder, próprio, nem mesmo a possibilidade de “estocar benefícios” e produzir ações a longo prazo, estando sempre agindo no contingencial. As características das ações de Amison Na Bai correspondem às da tática e ilustram as operações “golpe a golpe, lance a lance” pelas quais é possível superar uma barreira construída pela estratégia. Perante a incapacidade individual de promover uma mudança a nível

sistemático, Amison age fingindo adequar-se à norma ilegítima que predomina e, dessa forma, resiste à imposição, sem que o personagem por ele criado interfira ou modifique (por escolha ou coercitivamente) sua identidade.

No início desta análise, a multiplicidade de histórias existentes na *passada* do Doutor Amison Na Bai foi mencionada. Dessas, destaca-se a do Doutor Nbim Mansebu, homem pelo qual se confundiu o personagem que nomeia o conto. Inocência Mata (2000), no prefácio da obra, descreve essa construção narrativa:

Os elementos de recriação individual notam-se na construção narrativa, na articulação temporal («Aconteceu em Ga-Biafada»), na técnica do *mise-en-âbyme* (encenação em abismo) ensaiada em «Aconteceu em Gã-Biafada» ou ainda em «Soneá», nas narrativas encaixadas, na operacionalidade e coerência dos procedimentos da focalização, como no conto «As peripécias do Doutor Amison Na Bai», em que o narrador, num jogo de «montagem» parece concentrar a sua câmara no falso doutor Amison Na Bai, enquanto o Doutor Nbim Mansebu se assume como o verdadeiro protagonista da história que se propõe a uma sugestão crítica de fundo moralista sobre as relações entre patrão e secretária (Mata, 2000, p. 11, grifos da autora).

O Doutor Nbim Mansebu, apesar de possuir um cargo que lhe garantiria tratamento especial e acesso facilitado à obtenção da guia de marcha, deixa de receber essas benesses por não ostentar a aparência que se espera de alguém de sua posição. Diferente de Amison Na Bai, o doutorado não esperava que a aparência fosse o que o distinguiria em meio à população geral, fato que mudou quando o tratamento recebido foi o mesmo do de um cidadão comum:

— Mas se estava tudo organizado com o protocolo, porque é que não fui recebido? Aliás, nem sequer me dirigiram palavra, quando foram chamar o outro fulano todo bem vestido. A secretária pareceu nem ter reparado em mim; a minha Mmalé é que tem razão! Ela andava sempre preocupada com as minhas roupas, o casaco... será que terei de usar casaco para em certas circunstâncias ser reconhecido como um quadro sapiente de Baiburiba?... Só que nunca me dei bem com casacos; na terra de frio até que é ótimo, mas aqui em Baiburiba com este calor infernal... bom, também o meu gabinete tem um potente aparelho de ar condicionado, só que depois falta a luz e as janelas hermeticamente fechadas, o casaco, a gravata, a camisa de mangas compridas, o colete, a... meu Deus, tanta roupa numa vez só! (Semedo, 2000, p. 52)

O questionamento do doutor também acaba por revelar a inadequação das roupas consideradas apropriadas ao seu cargo, quando considerado o clima de Baiburiba. As vestimentas, portanto, servem mais como um aparato que facilita o trânsito e a identificação dos pares para a manutenção de uma sociedade de aparências e privilégios. A mobilização dessas relações erguidas com base na aparência e no status no texto literário, voltando a Bosi (1996), resistem à mentira e escancaram uma realidade com a qual se deseja romper. Retomando a fala de Inocência Mata no prefácio da obra, adentramos na relação existente entre

o doutor Nbin e a secretária Rosa. A convivência entre patrão e funcionária passa a ser o foco narrativo, a começar pelo questionamento, por parte do doutor, sobre sua aparência: “[...] que eu queria saber mesmo é se a Rosa me acha uma pessoa desmazelada, que não se veste bem... bom, pronto, é assim: Rosa, achas que não me visto bem, isto é, achas que não pareço um doutor?” (Semedo, 2000, p. 54). Como visto, ser um doutor não é o bastante e parecer um doutor consta como uma cédula de troca.

A pergunta destinada a Rosa provoca na mulher uma série de questionamentos por envolver uma intimidade maior do que a da relação costumeira com o chefe. Surpreendida, a secretária chega a suspeitar estar vivenciando um caso de assédio: “Meu Deus do céu, mas é isso mesmo... toda esta intimidade repentina, uai!... É o ASSÉDIO! Já tinha ouvido falar, até vem nas revistas e tudo; mas até o doutor Nbin Mansebu vai entrar nessa?” (Semedo, 2000, p. 54). O nome do personagem, assim como em outros casos já mencionados, estabelece relações com a hipótese de Rosa - “Mansebu: mulherengo. [...] Nbin: cheguei; vim, nome próprio” (Semedo, 2000, p. 140) -, mas, diferente dos nomes anteriores, a personalidade do homem não corresponde à característica denotada por sua alcunha. Ainda que insegura com essa atitude incomum do chefe, a secretária responde que:

— Parecer até parece, porque o é, mas podia arranjar-se mais; de vez em quando um fato discreto; por exemplo, um corte de cabelo não lhe faria mal algum, até porque não dói. Já que perguntou, digo-lhe: as pessoas cá dizem que é simples demais para o posto que ocupa e que até parece que não tem mulher em casa! Que até medo de ir a recepções tem (Semedo, 2000, p. 54).

Além de sua aparência dizer de si, também dizia, aos olhos dos demais, sobre a esposa do personagem, já que ela, também respondendo a um papel social, deveria ser responsável pela apresentação do marido. No entanto, Mmalé, esposa do doutor, tinha igual preocupação com a imagem do parceiro. Toda a preocupação com a aparência e o desconforto proporcionado pelo ocorrido na administração daria lugar, no dia seguinte, ao regozijo por saber da falha da organização administrativa que causara toda a confusão. O mal-entendido começa a ser desfeito a partir de uma ligação de Rosa, a fim de marcar uma audiência para o chefe. Ivete, confusa com a chamada recebida, uma vez que, até onde sabia, o doutor já havia sido atendido, retorna à ligação para a secretária do verdadeiro doutor e, ao final da conversa, compreende o que ocorrera com as guias de marcha:

— Meu Deus, que história mais recambolêsca! Tenho de me encher de coragem e assumir a minha desatenção, e contar tudo ao senhor administrador; mas quem é que pensaria que aquela figura, todo pimpão, não era um doutor? E ele falava de macroeconomia, da balança, da bolsa e tudo... onde teria o impostor ido buscar tanta terminologia moderna? Teria visto na televisão ou lido em alguma revista? E nós aqui

com tantas revistas e não lemos! Bom, também não temos tempo; e verdade seja dita, às vezes sabe tão bem ouvir uma passada, que se acaba por perder grandes oportunidades para boas leituras (Semedo, 2000, p. 66).

A reação da menina Ivete ao dar-se conta do que aconteceu demarca a tensão e a fragilidade entre o ser e o parecer. A falha cometida deu-se justamente pela valorização da imagem em detrimento de qualquer outro dado, já que nem mesmo o nome do homem foi solicitado antes do atendimento: “mas quem é que pensaria que aquela figura, todo pimpão, não era um doutor?” (Semedo, 2000, p. 66). Vale ainda pensar na reflexão da personagem a respeito da leitura das revistas disponíveis no local, incitada pela dúvida da fonte dos assuntos abordados pelo falso doutor. A escuta de *passadas* é colocada como um empecilho para a realização de “boas leituras”, contudo, se retomarmos a trajetória de Amison Na Bai, pode-se perceber que a desenvoltura e a perspicácia do personagem vêm justamente da escuta e da leitura, não de revistas, mas da realidade da sociedade em que vivia:

Foi então que ouviu a conversa das funcionárias que comentavam que só havia uma pessoa importante para ser recebida pelo senhor administrador Cadoncício Québom nesse dia. Tratava-se do doutorado Nbin Mansebu, pessoa de muito respeito e grande couro intelectual no território. Amison Na Bai, aparentemente desinteressado do assunto, observava as imagens de um grande jornal que tinha entre as mãos (Semedo, 2000, p. 43-44).

No início deste capítulo, abordamos a concepção de que narrativas, especialmente as ligadas a tradições de contação de histórias, possuem uma característica utilitária, capaz de gerar ensinamentos. A escuta de Amison às passadas a sua volta é demonstrativo dessa característica. Ainda que se tratando de passadas, relembremos “reconto; narração de acontecimentos feita com ênfase; relato de bisbilhotices; fofoca” (Semedo, 2000, p. 138), a potencialidade de aprendizado para o ouvinte, assim como nos casos de histórias tradicionais, também se faz presente.

Retomando, o regozijo de Nbin Mansebu ao ficar sabendo da falha ocorrida traz ao discurso do homem falas em crioulo guineense:

— Acho mal, porque é um grande *bandidasku*¹⁹, mas chega bem a quem recebeu esta partida. *I tchigal, i djustal nan rek!* Tanta burocracia para no fim serem ultrajados. Essa tem piada, não tem? Agora resta-nos esperar pela audiência e ouvir o que terão para nos dizer (Semedo, 2000, p. 66, grifos da autora).

¹⁹ “Bandidasku — malandragem; malandrice” (Semedo, 2000, p. 139)

O final da passada vem acompanhado do retorno das vozes iniciais do conto, de Midana e dos amigos que ouviram a contação. Ainda que a voz narrativa não seja a da mulher, a impressão que permanece para o leitor é que esta, a realizada pelo narrador, e aquela, realizada pela personagem, ocorrem de maneira simultânea. Assim como no conto anterior, o leitor é novamente alçado à posição de ouvinte, assim como os demais personagens da roda. A curiosidade dos ouvintes por mais detalhes da história faz se misturarem, uma vez mais, as vozes dos narradores:

— ... E Amison Na Bai, será que deu notícias de Gundó-Uéltáre? Ou teria sido apanhado pelo aparelho administrativo do senhor administrador? Ai... que curiosidade que eu tenho em saber tudo isso. Pensava cada um dos presentes. Mas, como sabem, Rosa ou seja Rosy — como é tratada por Manha — é muito discreta, digamos que sempre foi, daí que ela não tenha comentado qual o nível da sua relação com Manha; porém, saem sempre juntos, e no fim do expediente. Segundo Oscar, é Manha quem a vai buscar para a levar a casa. Amison Na Bai... esse partiu mesmo. Todas as diligências do administrador chegaram tarde demais. Mas... — Escutem! — disse Midana: — No fim de uma *passada* tudo pode acontecer, sobretudo se...! (Semedo, 2000, p. 88, grifo da autora)

Diferente do conto anterior, de Lamarana e Saliu, a *passada* narrada é contemporânea dos ouvintes e narradores e, assim, saber dos desenrolares das histórias dos personagens é também saber do desenrolar da própria sociedade, ainda que em pequena escala.

Voltando a Aguessy (1980), “a cultura tradicional faz-se, desfaz-se e refaz-se. É um sinônimo de actividade e não de passividade. Não é uma moda passageira como o modernismo. Só ela caracteriza uma cultura e a distingue de uma outra cultura” (Aguessy, 1980, p. 112). A narrativa, ao mostrar a perspicácia e maleabilidade de Amison Na Bai, encena também as mesmas características das tradições que, frente a barreiras materiais e/ou simbólicas, mantêm-se viva e atuante, inclusive no “terreno inimigo” (Certeau, 1998).

4 A RODA GESTUALIZADA: autora, personagens e leitores

Neste capítulo, parte final deste estudo, aspiramos analisar as produções de Semedo (2000) como parte de um projeto literário que resulta em uma escrita que deseja a escuta, característica das narrativas performáticas, como força motriz de sobrevivência da tradição guineense, não em uma perspectiva essencializadora, mas renovadora e construtora, em constante diálogo com a contemporaneidade e em uma constante busca pelo ouvinte/leitor participante. Nesse percurso, serão analisados os três contos restantes da obra, "Djênia", "Naquela noite..." e "A lebre, o lobo, o menino e o homem do pote", lançando luz aos aspectos que respondem às premissas deste estudo.

4.1 "Já tenho, e ainda ando a procura!..": a sabedoria da tradição

Djênia, terceiro conto da obra, narra a história da família de Sirem e Nsumbo, mãe e pai da menina Djênia e do menino Luana. Os quatro viviam em uma tabanca pequena, com apenas mais uma moradora, a mulher-grande Kdama Pesangue, que sobrevivia com a ajuda de seus vizinhos. Existia uma maldição no povoado, "havia já sete chuvas, sete idas e vindas de lua e sete sóis" (Semedo, 2000, p. 90) que atingira toda família de Pesangue no passado. Essa *mufunesa* volta à tabanca, anos depois e, novamente, faz vítimas na pequena comunidade, tirando a vida de Sirem e Luana. A morte da mãe e do filho deixam Nsumbo e Djênia sozinhos na *moransa*, contando apenas com a companhia da velha mulher. Tempos após essa solidão, Andreza, mulher de uma tabanca próxima, entra na vida das três pessoas, primeiro como amiga da menina, depois como esposa do homem. Desse novo casamento, dá-se a desventura de Djênia.

Mais uma vez, nos concentramos na voz narrativa. Diferente dos contos anteriores, o narrador não participa como ouvinte (visto no caso de "Aconteceu em Gã-Biafada) ou observador (como em "As peripécias de Amison Na Bai"), nem mesmo narra uma história que gesta outra. Nesse caso, o narrador onisciente neutro (Friedman, 2002) também possui a dicção do contador tradicional, mas a narração da história não é encenada em uma roda de contação. Em Djênia, a performance da narração oral acontece em um duplo movimento, remetendo não apenas à contação tradicional guineense, mas também para a do conto de fadas. Essa aproximação se estabelece fundamentalmente com a abertura do conto com a fórmula "Era uma vez", típica do gênero. Esse narrador, de acordo com Benjamin (1994), foi "O primeiro narrador verdadeiro [...] e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom

conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência” (Benjamin, 1994, p. 215).

Assumindo novamente a premissa de Moreira de que “todo ato de narrar instala a sua perspectiva logo nas primeiras linhas. Isso torna evidente que a adoção de um modo de narrar corresponde a uma intenção deliberada do narrador” (Moreira, 2005, p. 31), compreendemos essa aproximação não apenas como uma referência e adoção da forma dos contos de fada pura e simples, mas como uma mescla de perspectivas contrastantes que leva traços culturais guineenses para um gênero tipicamente ocidental. Encontramos perspectiva semelhante em “Ancestralidade e imagens de nação no cantopoema *No Fundo do Canto*, de Odete Semedo”, de Karina de Almeida Calado (2015), que analisa a obra mencionada no título do texto como uma antiépica. A autora afirma que

Carvalho (2008) nos possibilita perceber como as obras que ela analisa dialogam com a epopeia para ativar a própria negação do épico. Dizendo de outro modo, a autora apresenta a existência da antiépica na épica. Ela argumenta que as obras usam códigos próprios da epopeia, mas inserem todo um universo de outros códigos que faz com que se afastem da essência do épico. Carvalho (2008, p. 34) enfatiza que “a epopeia não é, por natureza, lugar de desalento, confissão ou desabafo”. Assim, por exemplo, num tema tão caro à epopeia homérica, que é a guerra, não haveria lugar para vítimas, vencidos, perdas, sangue, lágrimas, dor, sofrimento, denúncia ou testemunhos de quem viveu o conflito. A emergência dessas “sombas”, ofuscadas pela luz da epopeia, esvazia os valores primordiais do gênero e inscreve, portanto, a antiépica (Calado, 2015, p. 59).

A mobilização do universo guineense no contexto da guerra civil, dando luz a “vítimas, vencidos, perdas, sangue, lágrimas, dor, sofrimento, denúncia ou testemunhos de quem viveu o conflito”, se opõe de maneira explícita à epopeia. Compreendemos, contudo, que a oposição entre a forma dos contos de fada e o universo guineense, ao menos no caso do conto estudado, não é tão transparente. Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (1981), fala sobre o status do sobrenatural nas narrativas maravilhosas, das quais os contos de fadas fazem parte. Para o estudioso, o sobrenatural - entendido como aquilo que não “pode ser explicada pelas leis da natureza tal como são reconhecidas” (Todorov, 1981, p. 30) - por si só não distingue o conto de fadas entre outras narrativas que também o possuem, mas sim a forma como ele é mobilizado:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos. [...] Costuma-se a relacionar o gênero do maravilhoso com o do conto de fadas; em realidade, o conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma: nem o sonho que dura cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons

mágicos das fadas (para não citar mais que alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o status do sobrenatural (Todorov, 1981, p. 30).

Conforme visto, na escrita do maravilhoso o insólito não desperta reações nos personagens e no leitor. Essa naturalidade responde a uma atitude adotada pelos personagens ao deparar-se com algo que foge do familiar. Ainda de acordo com o estudioso, existem duas soluções possíveis para essa situação: considerar que o fato sobrenatural, na verdade, é fruto de ilusão, imaginação, ou o oposto, considerar que o fato realmente aconteceu. Nessa perspectiva, Todorov (1981, p. 15-16) afirma que “o fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso”. Seja como for, qualquer uma das alternativas partem da mesma premissa: a ocorrência de “[...] um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar” (Todorov, 1981, p. 15). Silvio Ruiz Paradiso (2020), em “O realismo animista e as literaturas africanas: gênese e percursos”, explora o trânsito desses conceitos - realismo, fantástico e maravilhoso - e suas metamorfoses para alcançar, especificamente, o universo latino-americano. O autor afirma que:

A questão chega às Américas e soma-se às discussões literárias sobre o Realismo do século XIX. Os críticos Ramón Xiaru em *A crise do Realismo* (1979) e Jorge Enrique Adoun em *Realismo de outra Realidade* (1979) nos revelam que as especificidades da literatura latino-americana não dariam conta da descrição da realidade, tal qual se propunha o Realismo, tampouco, do conceito Fantástico, discutido por Todorov. Para dar conta da realidade latino-americana, a História, os mitos pré-coloniais, a fantasia, o folclore e a própria noção de homem (a partir da identidade local), seriam essenciais na construção e leitura desta “realidade”. Assim, na metade do século XX, a realidade latino-americana não é observada apenas como “real”, mas “real-mágica” (CHIAMPI, 1980) (Paradiso, 2020, p. 99, grifos do autor).

A discussão proposta pelo estudioso contempla o que consideramos como o ponto de cisão entre o maravilhoso, especialmente o conto de fadas, com as produções literárias de Smedo (2000). Compreendemos, portanto, que as concepções de familiar e sobrenatural agenciam o ponto de ruptura mencionado, já que esses dois termos não apontam para categorias estanques, antes, são contingenciais. Os elementos lidos como fantásticos ou mágicos na verdade respondem, neste caso, a uma cosmovisão animista e, a nível social, ao inconsciente animista – “uma foram [sic] de subjetividade coletiva que estrutura o ser e a consciência em sociedades e culturas predominantemente animistas” (Garuba, 2012, p. 242). Harry Garuba (2012) descreve essa forma de significar o mundo da seguinte maneira:

Em vez de erigir imagens esculpidas para simbolizar o ser espiritual, o pensamento animista espiritualiza o mundo do objeto, dando assim ao espírito uma habitação local. Dentro do mundo fenomenológico, a natureza e seus objetos são dotados de uma vida espiritual tanto simultânea quanto coextensiva com suas propriedades naturais. Os objetos, portanto, adquirem um significado espiritual e social dentro da cultura muito em excesso de suas propriedades naturais e de seu valor de uso (Garuba, 2012, p. 241-242).

O familiar, portanto, na perspectiva do inconsciente animista, abarca fenômenos que em outros contextos seriam considerados sobrenaturais. Retomando o exposto por Callado (2015) – “A emergência dessas ‘sombras’, ofuscadas pela luz da epopeia, esvazia os valores primordiais do gênero e inscreve, portanto, a antiépica” (Callado, 2015, p. 59, grifos da autora) – e a breve discussão realizada em diálogo com Garuba (2012) e Paradiso (2020), compreendemos um semelhante funcionamento no caso aqui pensado: a mobilização de um universo regido pelo inconsciente animista esvazia os valores primordiais do maravilhoso e inscreve, portanto, o realismo animista na escrita de Semedo. A concepção de tradição oral de Hampaté Bâ (2010, p. 169), segundo a qual “A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. [...] Dentro da tradição oral, na verdade o espiritual e o material não estão dissociados”, aproxima-se com a de animismo de Garuba (2012):

Talvez a única e mais importante característica do pensamento animista — em contraste com as grandes religiões monoteístas — é seu quase refutamento total a uma face não localizada, não incorporada e não física de deuses e espíritos. [...] Em vez de erigir imagens esculpidas para simbolizar o ser espiritual, o pensamento animista espiritualiza o mundo do objeto, dando assim ao espírito uma habitação local. Dentro do mundo fenomenológico, a natureza e seus objetos são dotados de uma vida espiritual tanto simultânea quanto coextensiva com suas propriedades naturais. Os objetos, portanto, adquirem um significado espiritual e social dentro da cultura muito em excesso de suas propriedades naturais e de seu valor de uso (Garuba, 2012, p. 239-240).

A tradição oral e o pensamento animista, como visto, aproximam-se na compreensão de que o espiritual e o material não são distantes e contrastantes. Opostamente à premissa dessa dicotomia, ambos são descritos como uma característica fundamental de diversas sociedades – a tradição oral como a “grande escala da vida” (Hampaté Bâ, 2010, p. 169) e o inconsciente animista como um processo mental que “condiciona o ser e estrutura a subjetividade em um nível que vai muito além da crença religiosa (Garuba, 2012, p. 249). Nos parece possível, portanto, compreender ambos como partes constitutivas da subjetivação humana e do reconhecimento do mundo em que vivemos. Avançando um pouco mais, seguindo nesse raciocínio, voltamos a Martins (2021) e sua definição de oralitura. A autora afirma que

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasuras da dicotomia entre oralidade e escrita (MARTINS, 2021, p. 41).

A oralitura, portanto, compreende em si memórias, histórias e cosmovisões, e perscruta as maneiras como se inscrevem nas performances orais, corporais e gráficas, matizadas pelo trânsito que as mobiliza e renova a cada nova produção. Assim, carregando também os modos de perceber o mundo, a oralitura e o animismo se encontram, combinando o poder criador da palavra (Hampaté Bâ, 2010) com o constante reencantamento do mundo (Garuba, 2012; 2018). Mapear essas relações é importante para compreender o conto que nomeia a obra de Semedo (2000) sem que a leitura seja atravessada por valores insuficientes para dar conta do contexto de produção, que carrega em si o que consideramos adequado chamar de inconsciente animista (Garuba, 2012).

O terceiro conto do livro analisado, diferente do anterior, tem o olhar narrativo voltado ao passado, assim como “Aconteceu em Gã-Biafada”. Semelhantes, as fórmulas introdutórias dos dois contos – “Naquele tempo...” e “Era uma vez...” – apontam para um passado indeterminado e “sugerem que o que se segue não pertence ao aqui e agora que nós conhecemos” (Bettelheim, 2002, p. 65). No primeiro caso, a expressão faz parte da história narrada simultaneamente para os leitores e, performaticamente, para os personagens ouvintes e, portanto, possui um vínculo significativo intra e extratextual. No segundo conto, esse tempo anterior e indeterminado pelo “era uma vez...” somente é sugerido para o leitor. De qualquer maneira, o passado para qual a narrativa aponta não é desassociado do tempo da enunciação, antes, mantém relações estreitas com o contexto no qual é retomado e, especialmente quando tratamos do conto Djênia, carregam ensinamentos valorizados e caros ao tempo presente e ao futuro. O modo como Martins (2021) relaciona ancestralidade e percepção do tempo, além de proporcionar sustentação para a leitura de um passado intimamente ligado ao tempo presente, auxilia na leitura do conto de Semedo (2000) que, conforme demonstraremos, funciona na mesma lógica exposta pela autora:

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro (Martins, 2021, p. 52-53).

A ancestralidade e o tempo espiralar compõem e enquadram o conto analisado, presentes desde os eventos iniciais que criam o contexto da história que se seguirá, até a conclusão da narrativa com a máxima - “*Garandi i puti di mesinhu* — os mais velhos são o remédio santo” (Semedo, 2000, p. 141). A maneira como a maldição que pairava sob a *moransa* é descrita é exemplo desse movimento em que “nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta” (Martins, 2021, p. 115). No imaginário das pessoas, a *mufunesa* era por vezes vista como enviada de Deus, em outras como resposta furiosa dos *irans*, “[...] espírito sagrado, protetor das famílias e de suas linhagens, mas que pode ser implacável nas punições aos que não cumprem com a promessa feita a ele” (Semedo, 2010, p. 116):

Era destino de Deus diziam uns, outros comentavam que era a ira dos *irans* que tinham sido desalojados de sua *moransa*, um velho poilão derrubado por uma tempestade e cujos ramos as gentes da tabanca resolveram aproveitar para fazer lenha e paus para fazer o tapado dos quintais. Cada um contava à sua maneira, mas a mulher-grande que sabia das coisas e que muito tinha visto já neste mundo, para além de assombrações e defuntos que andavam perdidos sem um canto de descanso no reino dos mortos, disse que era a repetição da maldição que se abateu sobre a tabanca, havia já sete chuvas, sete idas e vindas de lua e sete sóis (Semedo, 2000, p. 90).

A mulher-grande, dotada de sabedoria e experiência, afirmava que a desgraça que se abateu sobre a família de Sirem e Nsumbo se tratava de uma repetição, um retorno. A periodicidade dessa repetição, “sete chuvas, sete idas e vindas de lua e sete sóis”, remete a uma série de significados vindos do número sete. Dentre os listados por Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 827-828), destacamos os seguintes: “[...] símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total” e “O sete encerra [...] uma ansiedade pelo fato de que indica a passagem do conhecido ao desconhecido: um ciclo concluído, qual será o próximo?”, por caracterizarem o dinamismo temporal que formam um todo e, no segundo trecho, a insegurança pela chegada do novo, do desconhecido, uma vez que o conto é iniciado a partir de um término de ciclo, marcado pela morte de mãe e filho, e o recomeço de pai e filha.

O término do período de tranquilidade é introduzido pelo narrador com a linguagem semelhante à de um provérbio – “Porém, boa comida não fica muito tempo na cabaça, assim como a paz e a harmonia não reinaram por muito tempo nessa *moransa*” (Semedo, 2000, p. 90) – guardando proximidade com a contação oral e trazendo elementos socialmente significativos no contexto guineense. A linguagem do narrador performa, ao trazer esses elementos, a sabedoria dos anciãos e dos ancestrais, também atribuída à velha Kdama Pesangue. Câmara

Cascudo (2000) elenca essa característica dos provérbios no verbete em seu “Dicionário do Folclore Brasileiro”:

Toda criatura humana sabe uma anedota e alguns provérbios. Porque essa é a maneira como o povo expressa a sua sabedoria, como transmite a experiência de vida adquirida. Por meio de provérbios o indivíduo expõe a sua posição diante de um problema qualquer ainda que não seja exatamente o seu, e revela também o quanto se identifica com determinadas situações (Cascudo, 2000, p. 540).

Padilha (2007, p. 20) também ressalta essa característica dos provérbios ao dizer que “[...] os provérbios que são muito populares em Angola, como em toda a África, sendo a peça de resistência pela qual se sedimenta o edifício da sabedoria angolana”. Ainda que a estudiosa fale de um contexto específico, o de Angola, a possibilidade de se pensar no caso guineense é expresso na própria citação, que aponta para popularidade desses ditos em toda África. Semedo (2010, p. 82) nos acrescenta, ainda, sobre o papel educador não só dos provérbios, mas também das adivinhas e dos contos, e afirma que sua função “[...] é também o de regulador social, pois são escolhidos e ditos, conforme o público que interage com o animador do djumbai, ou seja, depende do lugar e convívio onde se contam e se escutam essas histórias”. A fala da escritora e pesquisadora demonstra a maneira precisa como são usados os provérbios, já que esses são adequados para os ouvintes de cada situação. Essa adequação está presente, como veremos adiante, na história de Djênia.

A “mulher-grande que sabia das coisas” (Semedo, 2000, p. 90) explicou ainda que tudo aconteceu no *fuska-fuska*, crepúsculo, porque durante a noite as almas protetoras da comunidade passeiam pela tabanca. A maldição chega na aldeia na forma de uma serpente, com “[...] uma enorme cabeça com orelhas do tamanho das de um elefante, tinha sete pescoços que mais pareciam *malilas* e tinha um comprimento que dava para andar de uma *moransa* para outra” (Semedo, 2000, p. 91), e na *moransa* da família em forma de *urdumunhu* – redemoinho. Em seus ventos, a maldição consome tudo o que encontra em seu caminho, incluindo Sirem e Luana, deixando apenas um rastro de destruição. A partir desse momento, pai e filha passam a viver sozinhos em sua morada. A inocência de Djênia, anos passados após a tragédia, contribuiria para o não reconhecimento das más intenções de Andreza, nova esposa de Nsumbo, mesmo com o aconselhamento da mulher-grande. Andreza, mulher jovem e bonita, encontrava-se com Djênia em uma fonte próxima e a auxiliava nos serviços domésticos – lavar a louça e carregar água. Desses encontros e com os gestos de solidariedade surge uma amizade e, com o passar do tempo, a aproximação da jovem mulher com a família. Pai e filha se encantavam com a bondade e amizade de Andreza, mas o olhar experiente e atento de Kdama Pesangue

enxergava além do demonstrado pela mulher. Diante disso, a velha sempre dizia: “*nna buska, ku ntene dja, ka djuntu* — estou à procura de, e já tenho o que quero, não é jamais a mesma coisa” (Semedo, 2000, p. 94).

Com o incentivo da menina, o viúvo pede Andreza em casamento e começam uma nova família que, por um certo período de tempo, foi feliz e harmônica. “Na verdade, nos primeiros tempos, tudo era uma maravilha”, contudo, conforme já advertido pela anciã, “um dia Andreza começou a mudar de *manha*, acabando por mudar totalmente” (Semedo, 2000, p. 95). Distante dos olhos do pai, que passava o dia trabalhando na *bolanha*, a madrasta passou a mandar que a menina realizasse todas as tarefas de casa. A amizade e a cumplicidade criada entre as duas deixa de existir, e até mesmo a companhia e assistência prestada à mulher-grande, a quem Andreza chamava de “*bedja futuseru* — velha feiticeira” (Semedo, 2000, p. 96), são negadas: “Djênia chorava desesperada sem saber o que fazer. Vivia num autêntico calabouço sem poder contactar com ninguém” (Semedo, 2000, p. 96). O ápice dos maus-tratos se dá com a penalidade imposta pela mulher pela falta de um fruto na figueira, que tinha os figos cuidadosamente contados, e era dever da menina mantê-los livres dos passarinhos: “Fez amizade com os passarinhos e pediu-lhes encarecidamente que não roubassem os frutos, pois ela seria severamente castigada se isso acontecesse. Só que, mesmo entre os meigos passarinhos, havia os que gostavam de brincadeiras de mau gosto” (Semedo, 2000, p. 97). Como castigo, a menina foi enterrada viva aos pés da figueira, local em que permaneceu até ser encontrada, tempos depois, pelo pai. Com o tempo passado enterrada, os cabelos de Djênia cresceram com as ervas do chão e, um dia, foram comidos pelo cavalo de Nsumbo, amarrado pelo homem ao pé da árvore. O mascar dos cabelos fez com que a menina entoasse uma cantiga de lamento, canção em que “[...] as cantadeiras pranteiam os maus tratos, a morte, e algumas infelicidades ligadas à infertilidade feminina, a ‘trabalhos’ feitos que, acredita-se, podem trazer infelicidade e até a morte” (Semedo, 2010, p. 85, grifos da autora). A canção é a responsável por revelar ao pai o paradeiro da filha.

Cavalinho di nha papé
Ka bu nhemen nha kabelu
Andreza nteran bibu
Pabia di un figuera
Pasarinho já levô...
Levô... levô...

Cavalinho do meu pai
Não comas o meu cabelo
Andreza enterrou-me viva
Por causa de um figo

Passarinho já levou...
 Levou... levou...
 (Semedo, 2000, p. 99)

A personagem de Semedo (2000) guarda semelhanças com a de Tony Tcheka, Djena, do poema “A prometida”. Enquanto a personagem do conto é a incentivadora da união do pai com a jovem Andreza, a da poesia de Tcheka é vítima de um casamento arranjado pelo pai, com dezessete anos, valendo “uma vaca/ um saco de farinha/ um tambor de cana/ umas folhas de tabaco” (Tcheka, 1996, p. 49). Resistindo ao arranjo, Djena, “corpo de mulher/ inerte como o silêncio/ firme como a recusa/ repousa intacta/ num sono inviolável” (Tcheka, 1996, p. 49). A jovem do poema termina repousando em um sono inviolável enquanto a do conto, enterrada viva por um castigo da madrasta que tanto desejou, permanece viva, fazendo-se ouvir. Ao analisar o poema “A prometida”, Roclaudelo N’dafá de Paulo Silva Nanque (2016) chama atenção para um aspecto interessante sobre o nome da personagem que, dada a proximidade dos nomes das protagonistas de Semedo e Tcheka, nos é apropriado: “[...] Vale ainda dizer aqui que Djena foneticamente é vizinha doutra forma crioula de chamar a Guiné: Djiné. Esta proximidade é intencional, conhecendo a tradição oral guineense de cuja apropriação Tcheka é mestre” (Nanque, 2016, p. 106). Essa possível personificação da nação vai ao encontro da leitura feita por Denilson Lima Santos (2016, p. 39), que compreende que “[...] no jogo estético da obra, a figura do pai de Djênia, Nsumbo, é lida como aquele que desenterra a cultura”.

Cenário semelhante ao vivenciado por Djênia embaixo da terra, em que “as baga-bagas e outros bichinhos que vivem debaixo da terra fizeram do seu corpo bentém onde todos os dias iam buscar alimentos. Todo o corpo já tinha sido picado e havia partes que estavam carcomidas” (Semedo, 2000, p. 98), está presente no poema “Bissau vê Guiné aproximar-se”, de Semedo (2007), em que Guiné aparece saindo “[...] de um monte de baga-baga/ uma sombra/ Era a Guiné/ vinha suja... maltrapilha/ pé ante pé... coxeando” (Semedo, 2007, p. 104). Ainda pensando nas possíveis leituras para esse simbólico sofrer da esperançosa menina, chegamos à afirmação de Semedo (2010), que elenca os mais velhos, o poilão, as raízes-rizoma, como traços da tradição e seu trânsito:

[...] a tradição passada de geração a geração, mostra-se em entidades, em eventos e nos vários sentidos que esses produzem. Os mais velhos, o poilão, as raízes-rizoma – que simbolizam a interligação das várias linhagens – são seus traços. As mulheres, na sua ligação com a terra, com os filhos constituem um dos elos de disseminação das tradições junto aos mais novos. E nesse processo contínuo de interação e aprendizado entre gerações, a tradição, ao preservar a memória coletiva, assume deslocamentos e trânsitos (Semedo, 2010, p. 50).

Vista como metáfora para a cultura ou mesmo para a Guiné Bissau, Djênia, após maus-tratos e explorações, sobrevive, colocada junto às raízes da figueira, à tortura de ser enterrada viva. Analisando a partir da citação anterior, o simbolismo da proximidade da menina com as raízes da árvore, local em que inclusive passa a germinar, com o crescimento do cabelo junto das plantas próximas, relaciona-se com a proximidade entre a menina e a velha Kdama Pesangue. A ligação entre a menina e a mulher-grande contracena ainda com o vínculo entre mãe e filha, também elencado como responsável pela transmissão e pelo trânsito de tradições, encerrado precocemente, deixando Djênia “[...] sem conhecer muita coisa do mundo e das pessoas” (Semedo, 2000, p. 93). Essa ausência, ainda que contasse com a companhia da anciã e das histórias por ela contadas, contribui para a ingenuidade da menina, fator que dará terreno fértil para o desenvolvimento de sua desventura. Assim, a voz da experiência da mulher-grande não alcança Djênia, soando mais como desvario do que como ensino:

Um dia a mulher-grande escutou a mesma conversa [o incentivo de Djênia ao pai pedir Andreza em casamento] e murmurou: uma chuva, duas chuvas, dez chuvas, vinte chuvas, serão suficientes para conhecer o pecador? Não! O pecador, ele mesmo não se conhece! Djênia, confusa com as conversas da mulher-grande, disse ao pai que dâna Kdama precisava de mais cuidados porque estava a ficar doida (Semedo, 2000, p. 94).

A incompreensão dos aconselhamentos da velha mulher nos faz lembrar um dos elementos dispostos por Martins (2021, p. 84) como fundantes da enunciação da oralitura: “A recorrência de expressões figuradas de forte efeito discursivo metaforicamente realça o significado da fala ou condensa o enigma, de duplo sentido, que desafia o ouvinte”. As advertências de dona Pesangue não são compreendidas até a mudança de manha - “maneira de ser; feitio, manha” (Semedo, 2000, p. 141) de Andreza e os acontecimentos subsequentes. Somente após a revelação da verdadeira face da jovem mulher, os ditos da mulher grande começam a ganhar a transparência necessária para a sua compreensão:

— Dâna, antes do casamento do meu pai com Andreza, quando foram apresentados, a dâna murmurou uma frase e sempre que a íamos visitar, repetia algo parecido com...
— Ah, já sei! disse a mulher grande com um sorriso... — Afinal sempre sentiram que eu tinha algo a dizer-vos. Apenas queria alertá-los, mas quem mais sofreu com a vossa surdez foste tu, Djênia. Espero, porém, que saberás entender que não existe um tempo determinado para conhecermos uma pessoa, aliás, não há anos que cheguem para isso. E digo-te mais, depois de tudo que passei, de todas as chuvas que vi o chão beber, sabes que não me conheço a mim mesma?... (Semedo, 2000, p. 103).

Martins (2021), ainda descrevendo a característica trazida acima, presente nas narrativas e contos congadeiros por ela estudados, afirma que “alguns cantares são enigmáticos e da ordem

do segredo, pois seu sentido se esconde em imagens que não se deixam decifrar facilmente” (Martins, 2021, p. 84). As falas da mulher-grande são, a princípio, opacas, revestidas de um segredo, não por omissão por parte da interlocutora, mas pela falta de repertório dos interlocutários²⁰. Há de se ponderar que essa opacidade não deriva de um descuido ou de falta de habilidade comunicativa de Kdama Pesangue, mas do respeito pelo tempo de maturação necessária para ultrapassar a “surdez” da menina, denunciada na fala da personagem anciã, assim como a “cegueira” em relação à real natureza da jovem Andreza. Assim, compreende-se que os ensinamentos transmitidos pela mulher-grande, conquistados no decorrer do tempo de vida, com o acúmulo de experiência, não substituem, nem pretendem, a necessidade do caminhar próprio. O conhecimento, próprio e do mundo, é construído justamente na encruzilhada entre ensinamentos e práticas, compreensão que também se faz presente na fala de d.ª Pesangue anteriormente citada: “E digo-te mais, depois de tudo que passei, de todas as chuvas que vi o chão beber, sabes que não me conheço a mim mesma?...” (Semedo, 2000, p. 103).

²⁰ Utilizamos as categorias de interlocutor e interlocutário de acordo com Fiorin (2017): “Quando Greimas e Courtés afirmam que a enunciação é uma instância logicamente pressuposta pelo enunciado (1979, p. 128), o que eles pretendem indicar é que “A Terra é redonda” pressupõe “(Eu digo que) a Terra é redonda”, só que esse “eu” não foi projetado no enunciado; que a afirmação “Eu digo que a Terra é redonda” implica “(Eu digo que) Eu digo que a Terra é redonda”, o que mostra que o “eu” foi instalado no enunciado. Isso quer dizer que há dois níveis diferentes do “eu”: o “eu” pressuposto e o “eu” instaurado no enunciado. O “eu” pressuposto é chamado enunciador. O enunciador é sempre o “eu” pressuposto, é o autor, não o autor de carne e osso, mas sua imagem construída na totalidade de uma obra. Além disso, há um “eu” que conta a história, é um “eu” que, explícita ou implicitamente, está no interior do texto. Esse “eu” não é o enunciador, é um “eu” diferente, é o narrador. [...] Há ainda um terceiro nível do “eu”. O narrador dá a palavra a personagens, que falam em discurso direto e, portanto, constituem-se como “eu”. Esse “eu” não é o narrador, esse “eu” é a personagem que fala; recebe o nome de interlocutor. [...] Há, pois, três níveis de sujeito: o enunciador-autor, o narrador, o interlocutor. Para cada “eu”, existe um “tu”. O “tu” do enunciador é o “tu” pressuposto, o enunciatário, o leitor. O “tu” do narrador é o narratário; o “tu” do interlocutor é o interlocutário” (Fiorin, 2017, 977-978).

Ilustração 4 – Djênia e d'ona Pesangue



(Semedo, 2000. p. 102)

A noção de encruzilhada aqui mobilizada também faz parte das elaborações de Martins (2021), constituindo um importante conceito não apenas para a compreensão desse caso específico, mas para todos os enredos dos contos da obra de Semedo (2000) e, mais ainda, na construção dos textos oraliturizados:

A encruzilhada, *locus* tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos. [...] Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, sua natureza móvel e deslizante, no movimento da cultura e dos saberes ali instituídos (Martins, 2021, p. 32-33, grifo da autora).

No final da narrativa, os ensinamentos de Pesangue, próximos da tradição e da ancestralidade, e as experiências vividas pela menina, encontram-se no terreno fértil da encruzilhada e produzem novos conhecimentos que resultam, no cenário do conto, em um momento significativo do florescimento da mais nova enquanto sujeito. Frente a uma faceta do

mundo até então desconhecida, Djênia experimenta a tristeza do desencantamento e, como resposta, sente medo e receio pelo que ainda há de viver:

Djênia escutava atentamente a mulher-grande. Na sua inocente face de criança estava desenhada uma grande angústia e desilusão daquela amizade e ternura aparente — sol de pouca dura, a amizade da Andreza. A mulher-grande, aconchegando Djênia junto a si, passou-lhe as mãos pelas longas tranças, e continuou dando a Djênia exemplos e lições de vida. [...] — Dôna, achas que não se deve acreditar em ninguém? Se assim for, como poderei viver? Ajuda-me, dôna, porque estou muito confusa (Semedo, 2000, p. 103).

Ainda que, como já mencionado, as lições de vida passadas por gerações não substituam a necessidade da experiência própria, a sabedoria da mulher-grande transforma e ressignifica o caminhar da vida, como podemos observar nos diálogos finais entre as duas personagens. Dôna Pesangue, comovida com a mágoa da criança, oferece refúgio à Djênia, com a escuta afetuosa e aconselhamentos que repercutem os saberes acumulados nas trilhas da vida, ainda que a situação da menina a faça titubear: “— O mundo não é feito apenas de coisas más e de pessoas ruins. Há que saber olhar e ver. Apreciar e amar aquilo que é bom e ajudar os que são menos bons a serem melhores, senão hoje, pelo menos amanhã!” (Semedo, 2000, p. 104). O narrador, introduzindo os dizeres da mulher-grande que encerram o conto, levanta a máxima trazida aqui no início dessa análise: “Garandi i puti di mesinhu — os mais velhos são o remédio santo” (Semedo, 2000, p. 141). Pesangue personifica a resistência da tradição, superando todas as desventuras vindas da maldição e da presença de Andreza, e aponta, com sua fala, para o futuro, demonstrando um compromisso com o tempo que ainda está por vir, comprometendo-se aos que “senão hoje, pelo menos amanhã!” (Semedo, 2000, p. 104), ainda serão formados enquanto sujeitos.

4.2 Naquela noite... uma carta do inconsciente

A obra de Semedo (2000) aqui analisada, como já é antecipado no subtítulo “histórias e passadas que ouvi contar” e explicado no paratexto “Notas da autora”, é construída pela soma de cinco narrativas, algumas retomadas e recriadas dos tempos de infância da autora e outras inteiramente inventadas. Inocência Mata apresenta a produção semediana valorizando o que a escritora guineense descreveu como “banho de fantasia”: “Estes contos não são simplesmente «textos da oratura» mas contos com uma autoria identificada, uma elaboração estilística e uma intenção, a estética” (Mata, 2000, p. 7, grifos da autora). Como se tem buscado demonstrar, o

trabalho estético de Semedo (2000) sobre essas histórias do rico mosaico da tradição oral guineense resulta, através das performances da oralitura, em uma roda de contação gestualizada, abrangendo em si autora, leitores, personagens, narradores, voz, letra, tradição e modernidade.

Ainda nas primeiras linhas da história que abre o livro aqui analisado, nos damos conta desse lugar que passaremos a ocupar durante a leitura, de mais um ouvinte/leitor dessa roda performada, e isso se deve, não apenas, mas principalmente, ao narrador. A análise de Bispo (2016) a respeito da construção da narrativa e o vozeamento de múltiplas narradoras dela decorrente nos dá amparo para a conclusão anterior:

O conto se estrutura por narrativas encaixadas, dando voz a três narradoras: a mãe, que conta acerca do amor proibido entre Lamarana e Saliu; *a filha, que ouve a mãe e informa ao leitor sobre as mudanças de direção da passada*; e a “mulher-grande” que, na narrativa, a respeito do destino de Lamarana e Saliu, lhes dá a fórmula de como estas poderão livrar-se da maldição dos antepassados (Bispo, 2016, p. 48)

Essa característica narrativa de encaixe, que ainda conforme a mencionada estudiosa “[...] pode estabelecer um efeito de espelhamento, complementação metafórica c/ou alegórica em relação à macronarrativa ou, simplesmente, ser uma estratégia estética para a representação do contexto narrativo oral” (Bispo, 2016, p. 48)” volta a ocorrer, como visto, nos demais contos, de diferentes maneiras e em diferentes situações enunciativas, com a exceção de um texto, o quarto conto do livro, de nome “Naquela noite...”, também o único conto que não conta com uma parte dedicada no glossário, dada a dicção da narradora. Na contramão dos demais contos, aqui temos contato com um narrador personagem que relata ao leitor a rememoração de uma situação atípica em seu cotidiano: uma noite de insônia.

Uma noite não dormida, o que antes soava para a mulher como “[...] um modo de arranjar conversa por falta de passadas mais interessantes” (Semedo, 2000, p. 106), torna-se real *naquela noite* após um dia de indisposição, que lhe despertou vontade de chorar e gritar, tamanha a aflição sentida. Desencorajada de procurar ajuda do professor de psicologia por Néna, amiga e colega de classe, a mulher apenas aguarda pela noite de sono que lhe traria um novo dia. Contudo, tomada por aquela sensação de tristeza e nostalgia, “[...] uma dor inexplicável no peito” e “o coração apertado” (Semedo, 2000, p. 106), a insônia toma o lugar das rotineiras noites tranquilas e de descanso:

Pensei no meu sofrer quando não sou compreendida pelos outros; pensei nos meus sentimentos, para mim ainda inexplicáveis, pois não entendia por que é que as pessoas se apaixonam, e por que é que este sentimento pode desvanecer-se de repente ou tornar-se muito complicado. Imaginei um diálogo entre o amor e a paixão, qual destes sentimentos é que nos toca mais, qual deles mais nos atormenta? Não encontrava

resposta plausível para essas e demais dúvidas que nessa noite se tornaram guilhotinas, não para uma morte súbita, mas para torturar-me lentamente (Semedo, 2000, p. 107)

As inquietações que tiram o sono da narradora são, como demonstrado pelo excerto, de ordem sentimental, de razões que pairam *entre o ser e o amar*. Fazemos alusão ao nome da primeira obra literária publicada por Semedo (1997) instigados pela afirmação de Bispo (2019), em “A poesia de Odete Semedo: uma introdução” - “Inferimos que a poetisa apresenta um projeto literário e de investigação cujo objetivo é o de garantir a transmissão às novas e futuras gerações das tradições dos povos que formam a Guiné-Bissau” (Bispo, 2019, p. 94) - e pela de Carvalho (2017), que lê “Naquela noite...” perscrutando as estratégias narrativas da autora como representações possíveis de “lugares de memória”, conforme Pierre Nora, e como parte de um projeto literário de “feição politizada” (Carvalho, 2017, p. 145). O autor entende que

A noite de insônia, em sua aparente simplicidade, parece enunciar uma tomada de partido da escritora, como é bem próprio da criação literária semediana. Ressalte-se que Bispo, ao sintetizar o enredo do conto, sublinha sua impressão acerca do tom individual do que relata a personagem principal, porém, aqui se tende a pensar essa característica do conto como expressão de uma coletividade, de um agrupamento cuja voz, sentimento e desolação da personagem, emblematizam. É como se o fato nunca experienciado por aquela mulher, “que tantas vezes ouvira queixas de colegas e de pessoas amigas por terem tido insônia” (SEMEDO, 2000, p. 106)⁵³, a reintegrasse em tecido social incomodado com algo de seu entorno, como a pseudoletargia de seu próprio povo e a dificuldade de demarcar seu espaço (Carvalho, 2017, p. 151)

As leituras de Carvalho (2017) e Bispo (2019) nos encorajam a pensar nos sentimentos causadores de angústias na narradora – amor e paixão – afastando-nos de uma conotação romântica, ao menos isoladamente, e considerar, sobretudo o amor, como um sentimento voltado à Guiné-Bissau, “... *tchon ku no djunta!*” (Semedo, 2000). É nesse sentido que mobilizamos brevemente o livro *Entre o Ser e o Amar*, produção em que nos deparamos com poemas que são exemplos desse amor à pátria e à guineidade. Ester Pedone (2023), em sua recente dissertação dedicada à análise da obra semediana mencionada, afirma, na conclusão da pesquisa, que

Seus versos ecoam as vozes silenciadas, os espaços vazios e as histórias não contadas. Ao fazer isso, ela abraça a nostalgia, estando longe da sua terra e de uma Guiné prometida e nunca realizada, e as suas palavras tornam-se agentes de cura e lembrança. Ela tece um pano literário que resgata as lembranças coletivas, extraindo significado e identidade de cada sílaba e cada pausa (Penedo, 2023, p. 101).

Na mesma produção, Pedone (2023) realiza uma entrevista com Odete Semedo que explica o que motivou a escolha do título de sua obra inaugural. A resposta da autora guineense

– “O ser, eu enquanto ser, o outro enquanto ser, alguma coisa nos une que é o amor. Quem está entre o ser e o amar só pode-se sentir amada pode-se sentir privilegiada por esse sentimento tão nobre, daí ‘entre o ser e o amar’” (Semedo em entrevista para Pedone, 2023, p. 127-128) – aponta para uma dimensão que, ao que nos parece, não se resume nem à dimensão social nem à individual, constituindo-se também no *entre*.

Não nos prolongaremos aqui com a obra mencionada, dado as limitações demarcadas para essa ocasião de pesquisa²¹. Nosso objetivo com essa retomada, amparados por Mata (2000), Carvalho (2017), Bispo (2019), entre outros nomes trazidos nesta investigação, é fortalecer a nossa premissa de que a escrita semediana gesta um projeto estético que atua como uma força motriz da sobrevivência da tradição guineense, em constante diálogo com a contemporaneidade e em uma permanente busca pelo ouvinte/leitor participante. Além disso, esse diálogo nos é interessante para a análise específica de “Naquela noite...” pela razão já mencionada de demonstrar a extensão de um sofrimento amoroso que extrapola um sentimento puramente romântico e adentra em relações sociais e coletivas, como nos parece ser o caso da narradora: “[...] tive a impressão de ter estado a ver um filme em que eu e as pessoas com as quais convivo e me relaciono, no meu dia-a-dia, éramos os actores principais; mas pairava muita tristeza no ar, muita incerteza e muita desilusão” (Semedo, 2000, p. 107)

Para despistar a tristeza e a falta de sono, a narradora recorre à escrita, pegando um caderno diário e folheando-o em busca do que pudesse escrever enquanto lia anotações anteriores: “Após ter lido algumas páginas, comecei a sentir as pálpebras pesadas; sono não podia ser, porque estava sem sono, e continuei...?” (Semedo, 2000, p. 108) A continuação, como nos demonstram as reticências e o ponto de interrogação, não é certeza da narradora ao rememorar a ocasião. Seja como for, ainda acordada ou já entregue ao reino dos sonhos, a personagem encontra um bilhete: “Gostei do teu país, uma terra linda, pequena e limpa. Um abraço da tua querida amiga Rosa Vilas, de Angola” (Semedo, 2000, p. 108), amizade de sua irmã Tina que passara uma semana em excursão em Guiné-Bissau, a qual decide responder para passar o tempo:

²¹ Nos parece frutífero, em outra ocasião, explorar mais as possíveis relações existentes de *Entre o ser e o amar* e “Naquela noite...”. Em parte, esse interesse se justifica pela intuição, fortalecida principalmente por Carvalho (2017), de que o simbólico papel curativo desempenhado pela escrita frente a angústias e incapacidades (nesse caso, adormecer) guardar, em alguma medida, um dado sobre a experiência de Odete Semedo enquanto escritora literária, considerando, ainda, a afirmação de Pedone (2023, p. 33) de que a obra inaugural de Semedo “[...] pode ser classificada como obra fortemente intimista da autora, com um intimismo carregado de lirismo amadurecido principalmente na dor”. Além disso, outro ponto de encontro entre as duas produções semedianas está relacionada à descrição do estado de espírito da narradora do conto “Deu-me a sensação de querer chorar, apeteceu-me mesmo dar um grito enorme” (Semedo, 2000, p. 106) e o poema Angola, nacionalidade da destinatária do bilhete da narradora: “Angola/ Grita e chora/ Se o destino assim manda/ Grita bem alto Angola/ Chama os deuses/ Os orixás, irans e oxalá/ Mas grita bem alto/ E grita pela paz” (Semedo, 1997, p. 31)

Querida Rosa! A tua partida deixou um vazio imenso neste país que sempre quiseste conhecer e que o destino te trouxe a visitar apenas durante uma semana. Ao ler o pequeno bilhete que me deixaste no dia da tua partida, chorei de emoção. Jamais pensei que alguns dias seriam suficientes para deixar uma saudade tão grande. Gostaria muito que o vosso grupo ficasse por mais tempo, para podermos trocar mais experiências e conhecermo-nos melhor. Foi pena, mas acredito que haverá outra oportunidade, quem sabe, mais breve do que possamos imaginar, para aprofundarmos esta amizade que o acaso fez nascer entre nós. A Céu, o Domingos, o João Carlos, a Aurora, o Nelson, a Milú, o Teherno, a Potchô, o Emílio e a Tuty não param de falar em ti e insistiram para que mencionasse os seus nomes nesta carta que estou a escrever-te. Sempre que nos divertimos durante os intervalos, praticando alguns jogos de Angola que nos ensinaste, lembramo-nos de ti e da tua vivacidade. O nosso grupo vai viajar para S. Tomé; vamos levar vários jogos nossos e os que aprendemos contigo também, para ensinar aos outros. À nossa turma, a VI do TV grupo, é uma turma privilegiada, pois dado o nosso êxito, fomos escolhidos para essa viagem. Muito interessante, não é? É a nossa sorte grande. Escrever-te-emos de S. Tomé. Temos a certeza de que têm postais bem bonitos. Farei questão de te enviar um postal com a imagem do sol poente em S. Tomé. Sei que gostas, pois surpreendi-te, na tarde do dia em que fomos às Ilhas Bijagós, a apreciar o sol poente. Não te chamei, nem fiz barulho, para não quebrar o encanto. Acho que vou terminar por aqui esta minha carta, com um beijo bem grande meu e de toda a turma VI do IV grupo (Semedo, 2000, p. 108-109)

A carta resposta escrita pela narradora em sonho, como fica claro adiante quando a personagem desperta – “Abri o caderno à procura da carta que tinha escrito e... nada! Não havia carta nenhuma. Afinal tinha sido apenas um sonho” (Semedo, 2000, p. 110) –, parece ser, na realidade, uma resposta à própria narradora e às aflições vivenciadas antes de cair no sono. Partindo da premissa que descrevemos anteriormente, de que essas angústias guardariam relações com o social e com base na continuidade da carta, compreendemos o desejo revelado pela narradora por uma maior troca de experiências e conhecimentos entre os grupos como relacionado a um desejo de liberdade, de pátrias livres, independentes: “A nossa turma, a VI do IV grupo” (Semedo, 2000, p. 109), parece lembrar os cinco países colonizados por Portugal – Angola, Cabo Verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe –, dos quais Guiné-Bissau faz parte e é o primeiro a ter sua independência reconhecida: “é uma turma privilegiada, pois dado o nosso êxito, fomos escolhidos para essa viagem. Muito interessante, não é? É a nossa sorte grande” (Semedo, 2000, p. 109). Apesar do pouco tempo compartilhado, a narradora relembra na carta a aprendizagem de jogos angolanos e como essas recordações faziam emergir a lembrança da vivaz Rosa, amiga angolana. Dando continuidade a essa rede solidária e afetiva de ensinamento, a narradora afirma que levará a S. Tomé “vários jogos nossos e os que aprendemos contigo também, para ensinar aos outros” (Semedo, 2000, p. 109). Compreendemos que os jogos aprendidos e ensinados podem aludir a táticas e estratégias para o enfrentamento em favor da libertação, mas também às tradições representadas e

consubstanciadas no brincar de cada povo. A menção ao sol poente – “Farei questão de te enviar um postal com a imagem do sol poente em S. Tomé. Sei que gostas, pois surpreendi-te, na tarde do dia em que fomos às Ilhas Bijagós, a apreciar o sol poente. Não te chamei, nem fiz barulho, para não quebrar o encanto” (Semedo, 2000, p. 109) – nos remete ao nascer de um novo dia, à esperança, e a um novo início, seguindo nessas analogias de liberdade e recomeços.

O despertar da narradora é acompanhado pelo desejo de que a interlocutora, o bilhete e a carta resposta fossem reais: “E a Rosa de Angola? Será que foi tudo um sonho? Que pena! Até já a imaginava bonita, apaixonada pela vida, sempre de bom humor. Altura mediana, cabelos fortes e longos, elegante...! Que bom seria, se fosse verdade!” (Semedo, 2000, p. 109). Do sonho, fica um tom de esperança e solidariedade, de bons desejos a uma amiga de caminhada. Carvalho (2022) pergunta a Odete Semedo sobre intencionalidade dessa aparente “conclamação da esperança” presente nos contos de *Sonéá e Djênia*, questão a qual a autora confirma ser proposital:

É proposital. Porque julgo que a esperança é a nossa coluna vertebral. Quando o ser humano perde a esperança, seja do que for que é positivo, pode perder o rumo. Eu entendo que a esperança não é algo supérfluo. Quando se tem esperança é porque se tem um plano. Só tem esperança quem tem planos; quem não tem planos não pode ter esperança. Quando eu digo: eu tenho esperança, a minha esperança é numa Guiné-Bissau desenvolvida, num país em que os guineenses pensem e sintam o país, antes de tudo (Semedo, 2022, p. 203)

Tratando-se de Semedo, cidadã guineense ativa e engajada, é possível compreender que o fazer literário é também parte desse plano a ser executado por um projeto político e social. É essa esperança motivada e engajada que nos faz lembrar o esperar de Paulo Freire, que parece conduzir o projeto literário semediano e que tentamos ressaltar nesta análise de “Naquela noite...”.

4.3 *Lubu ku lebri* - o recontar e recriar da tradição

Ouvir e contar narrativas é parte constitutiva da vida. Ouvir histórias e recriá-las nos constitui enquanto sujeitos e ambos são gestos que significam o mundo real condensado nas criações. Ainda nos primeiros anos de vida, crianças são habituadas à escuta de histórias e, através delas, apreendem pouco a pouco o mundo novo ao seu redor e os valores que o regem. Com o passar do tempo, a escuta soma-se à narração e criam-se, assim, preciosos espaços de socialização. A contação é, além de um gesto educativo, tanto pela escuta quanto pela narração,

um divertimento e um prazer. Lourenço Joaquim da Costa Rosário, em *A Narrativa Africana de expressão oral* (1989), verticaliza as considerações trazidas acima, explicando as duas vias pelas quais as narrativas orais funcionam como poderoso meio pedagógico. A primeira, chamada pelo autor de função de nível explícito, está relacionada com a fruição proporcionada pelas narrativas e a consequente facilitação da memorização, da aprendizagem e do ensino. A função de nível implícito, o segundo nível, dá-se pela natureza própria da narrativa, que gesta em si conhecimentos desejáveis ao aprendiz e comunica-os subjetivamente aos ouvintes. Semedo (2000) diz sobre essa “função de nível implícito”, ainda que não nesses termos, no contexto de Guiné-Bissau, em que histórias aparentemente ingênuas ou transparentes, como “[...] – histórias do lobo e da lebre – abarca, na maioria dos casos, palavras que indiciam críticas sociais, que podem ser lidas tanto nas falas das personagens, quanto nas do narrador, ou simplesmente, nas entrelinhas de um diálogo que pode, a priori, parecer inocente” (Semedo, 2010, p. 82). Seguindo em sua explanação, Rosário (1989) afirma que

Cada indivíduo que ouve a narrativa está apto a compreender que os conflitos apresentados na intriga podem perfeitamente ter lugar no próprio universo do grupo de que faz parte. Daí o carácter universal das narrativas de tradição oral porque são ao mesmo tempo e em qualquer lugar, um grande ponto de interrogação sobre os problemas com que o indivíduo se defronta no dia a dia, na sua sociedade. Ao mesmo tempo, todos os elementos da comunidade percebem que os conflitos veiculados pelas narrativas representam um universo simbólico, o que lhes permite criar o distanciamento necessário para a reflexão. Por isso mesmo, o momento da narração não é um momento de comunicação simples entre o emissor e o receptor. O contador e os ouvintes funcionam de uma forma complexa em termos de comunicação, embora aquele seja o dinamizador do processo comunicativo, estes tomam parte de uma forma activa participando na construção das mensagens (Rosário, 1989, p. 41)

O último conto da obra de Semedo (2000), “A Lebre, o Lobo, o Menino e o Homem do Pote”, novamente encena uma roda de contação e, nessa performance, faz-se perceptível as complexas interações mencionadas acima pelo estudioso. A narrativa que encerra a obra retoma a que a inaugura, em que um grupo de crianças eram ouvintes: “Naquele tempo... começou a minha mãe a contar às crianças que estavam à sua volta” (Semedo, 2000, p. 20). No caso da primeira história, a narradora era também uma personagem presente na roda de contação. No conto da lebre, do lobo, do menino e do homem do pote, a posição de contador é assumida pelas crianças e a voz narrativa que apresenta a história para o leitor é semelhante à de “As Peripécias do Doutor Amison Na Bai”, comum narrador onisciente intruso. Bispo (2016), analisando o conto primeiro, “Aconteceu em Gã-Biafada”, observa a maneira como as narrativas se organizam na obra de Semedo (2000) e, partindo deste, a autora compreende que estruturas de

encaixe a diferentes níveis narrativos estão presentes em outros contos, como uma fórmula estrutural:

Seus contos apresentam dois níveis narrativos: um em que o narrador narra de fora; o outro em que o narrador é personagem. No primeiro nível, o narrador é onisciente, é ele quem informa o leitor do contexto narrativo, de como o narrador aprendeu ou conheceu a estória e da reação dos ouvintes em primeira instância. Consta-se uma espécie de fórmula estrutural, na qual a autora cria a situação narrativa, onde há, geralmente, uma voz enunciativa que tem como interlocutor o leitor e um narrador que conta para um grupo de ouvintes “de papel”, isto é, para personagens que ouvem as histórias. Nas estruturas encaixantes, conhecemos as personagens que são uma espécie de *griot* e os outros que participam do exercício dialógico de ouvir e apartear (Bispo, 2016, p. 49)

A retomada do cenário proposto pelo primeiro conto – a contação e a aprendizagem do gesto de contar – e a imersão dos papéis de ouvintes e contadores dá à obra uma unidade de sentido, ainda se tratando de contos que, aparentemente, não se relacionam diretamente. O movimento espiralado criado por Semedo (2000), inclusive presente na arte da capa do livro, é o responsável por essa coesão final e, além disso, alude aos saberes ancestrais, à tradição e ao constante movimento de ambos, demonstrando o dinamismo e a atualidade com que são preservados esses valores e epistemes. Assim, como parte de ensinamentos passados por gerações, além das histórias que em si são continuadas, a prática de contar é organicamente mantida pelas crianças:

Esta é mais uma das dezenas e dezenas de histórias de *lubu ku lebri* que já ouvimos contar. Esta é-nos narrada por duas crianças: a Kutchi e a Cici. Ambas adoram ouvir histórias e de tanto ouvir, ganharam o hábito de contá-las também. Esta, contam elas, ouviram-na num *djumbai* em Mangandsia, uma tabanca onde o passatempo dos mais velhos, ao cair da noite, é contar histórias às crianças (Semedo, 2000, p. 82, grifos da autora)

A escolha de Semedo (2000) de mobilizar em sua produção uma história de *lubu ku lebri* e colocá-la no interior do jogo de contar, ouvir e recontar é preciosa, pois, esteticamente, performa o que Aguessy (1980, p. 112) descreveu como “faz-se, desfaz-se e refaz-se” da cultura, produzindo, assim, retomando as palavras de Inocência Mata no prefácio da obra, “[...] uma experiência literária que actualiza certo saber de uma «civilização em que o Verbo oral funda a cosmogonia do Ser e da Vida»; tudo tecido numa obra que evidencia um compromisso produtivo entre a voz (da tradição) e a letra (o saber da modernidade)” (Mata, 2000, p. 9). Bispo (2016) analisa esse trabalho de retomada e recriação não apenas de histórias, mas dos “gestos e vozes” da tradição. Em acordo com a estudiosa brasileira, mais uma vez realçamos o duplo movimento de valorização realizado por Semedo (2000, p. 15), que enaltece as “histórias

tradicionais que muitos [...] tiveram o privilégio de ouvir em criança” e a “cultura da oralidade, a cultura do contar e cantar histórias que corre na veia africana em geral, e na guineense em particular”. Bispo acrescenta que:

Mais do que a elaboração de uma nova narrativa sobre a história oral, Odete Semedo recria também o ambiente da contação, encenando no papel os gestos e as vozes do momento da contação. Sendo assim, vários processos mnemônicos utilizados pelas “mulheres-grandes” e pelos *griots* são empregados por Odete Semedo em sua ficção como recursos estéticos que recriam ou encenam o discurso dos mais velhos, partindo dos mesmos temas, ora legitimando-os, ora transgredindo-os. A autora não só recria a história, como também os momentos e as estratégias de contação. Sendo assim, Odete Semedo vale-se de formas tradicionais reinventadas para construir sua escrita. Nessa, há ecos da tradição preservados por recursos diversos (Bispo, 2016, p. 46)

Assim, o último conto do livro é construído através da recriação de “mais uma das dezenas e dezenas de histórias de *lubu ku lebrí*” e de um momento de contação, encenado pelas crianças Cici e Kutchi. Avani Souza Silva (2015), no estudo “Narrativas orais, Literatura Infantil e Juvenil e identidade cultural em Cabo Verde”, apresenta traços confluentes entre narrativas orais guineenses e cabo-verdianas relativas ao que chama de *ciclo do lobo*, narrativas protagonizadas pelo Ti Lobo. A estudiosa caracteriza, nesse percurso, os personagens com os quais também nos deparamos na produção de Semedo:

O lobo guineense é glutão, comilão incorrigível, defeito compartilhado também pelo lobo cabo-verdiano, causando a ambos problemas e levando-os à ruína, seja por quedas, surras, rompimento do ventre, castigos corporais e morte. [...] Depois da choca, que figura em diversas histórias guineenses, a Lebre é considerada o animal mais esperto, astuto e inteligente da Guiné-Bissau, conseguindo enganar os demais animais que figuram nos contos populares guineenses: a jibóia (irão cego), o crocodilo, o hipopótamo, o macaco etc. (Silva, 2015, p. 191)

Na história recontada por Cici, a esperta lebre chega até a casa do homem do pote, pai de família que, seguindo os conselhos do grande sábio após um longo período de escassez pessoal, garante a fartura de água e alimentos em um momento de escassez coletiva. O homem não negou auxílio a todos os que lhe solicitaram, mas assim como outros que não o procuraram pedindo por ajuda, a lebre resolveu ter acesso aos alimentos de sua própria maneira: enganando o menino, filho do homem do pote. A princípio, a lebre usa da lábia para conseguir seus intentos, mas, perante a recusa do menino em continuar deixando que ela se alimentasse durante toda a tarde, o animal ameaça o filho do homem do pote com suas orelhas, descrevendo-as como chifres:

— Ai sim? Então não sabias que esta horta é que é a minha alternativa? Olha o menino a querer armar-se em mau, olha bem para mim... para estes chifres bem aguçados; vou

espetá-los nessa barriga que andas a encher todos os dias... E sabes como? Assim: Tchuf... tchuf... tchuuf! E vai deitar sangue choorr... choorr... Já te imaginaste a andar por aí com a barriga furada? (Semedo, 2000, p. 118)

Após contar ao pai o que estava acontecendo, é armado um plano para que o aproveitador fosse pego. Para escapar do castigo que a aguardava, amarrada no meio da lavoura enquanto o menino chamava pelo pai, a lebre engana o faminto lobo que por ali passava em busca de alimentos e, com a promessa de fartura, a coloca em seu lugar. Confundido com a lebre, o lobo apanha de toda a comunidade até que o menino desfaça a confusão e aponte para o verdadeiro culpado que, igualmente, passa a receber pancadas como castigo pela enganação que havia promovido. Fingindo-se de morta após apelar para a consciência das pessoas – “— Acabaram de matar uma pobre pedinte que não tem mãe, não tem pai, nem parente nenhum neste mundo cão...!” (Semedo, 2000, p. 123) – a lebre consegue escapar, enganando novamente o inocente menino, que a presenteia com mantimentos para que pudesse seguir para o mundo dos mortos. Livre, a lebre reencontra o lobo e arma um novo plano de vingança, do qual sai bem sucedida e com ainda mais ganhos de alimentos.

A história do lobo faminto, da esperta lebre, do menino e do homem do pote parecem partir da tradicional “*Mininu ku orta*”, ou “O menino e a Horta”. Ambas, em crioulo e em português, constam nos anexos finais, mas o que nos interessa precisamente em relação a essas histórias diz respeito à mudança realizada por Cici, contadora do conto, no caráter dos animais. A lebre astuta, na história da criança, apresenta também traços de maldade no lidar com o menino que lhe acolhe, fato esse que incomoda Kutchi:

No fim da história, as nossas amigas ainda discutiam sobre o nome da história e o final que este deveria ter:

— Não foi assim que eu ouvi, Cici! O Lobo não podia sair a ganhar coisa alguma. Quem sai a ganhar é a Lebre e tu deixaste que os populares lhe batessem...

— Kutchi... a Lebre foi mazinha... foi muito má ao ameaçar o menino que sempre a tratou bem.

— Mas Cici, tu é que a fizeste má, quando ela podia continuar esperta e marota; e não foi assim que ouvimos contar, a culpa foi tua!

— Eu ouvi exactamente assim, aliás, cada uma de nós ouviu como quis e conta como quer (Semedo, 2000, p. 134)

A discussão das meninas traz à tona aspectos anteriormente mencionados, como a apropriação do hábito de contar histórias e, mais além, da de recriar a história. A recriação corresponde, entre outros aspectos, à maneira como a narrativa é internalizada e a quais conexões são feitas no/com o repertório interno de cada ouvinte. Longe de ser uma escuta passiva, o ouvinte de histórias tradicionais negocia interna e externamente aqueles saberes e

valores ouvidos. Esse jogo encenado na brincadeira de contar entre as meninas ilustra, como falado por Cici, a liberdade criativa envolvida tanto na escuta quanto na contação. Essa mesma liberdade é vista no primeiro conto, com o qual este, como anteriormente argumentado, guarda relações. Retomando Bispo (2016)

De acordo com a lógica didática apresentada na advertência inicial da narrativa, Lamarana devia pagar pela desobediência, o que, de fato, ocorre no primeiro final, no qual Lamarana morre, com uma facada dada por Mussá. Lamarana, abraçada a Saliu, por não encontrar junto com este um lugar no mundo dos mortos, se transforma com o amado em uma árvore, cujo tronco se assemelha a duas pessoas enlaçadas. No entanto, este final não agrada aos ouvintes que estavam “todos com as faces molhadas de lágrimas” (SEMEDO, 2000, p. 27). Então, respeitando o gozo do narrar e do ouvir, a narradora propõe outro final: Mussá morre e Lamarana e Saliu seguem em direção ao futuro, “felizes para sempre”. (Bispo, 2016, p. 50)

A lógica didática, no caso do conto de Cici e Kutchi, ou ao menos a força do tradicional, ligada à história tantas vezes ouvida – a lebre matuta dobra o lobo tolo – é questionada e defendida ao mesmo tempo, e cada uma das crianças apresenta argumentos que defendam suas opiniões. Seja como for, a disputa travada por elas demonstra a transitividade da tradição que, viva no imaginário e no cotidiano, materializada na contação de histórias, passa sempre por reavaliações e reapropriações. Essa autonomia descoberta pelas meninas se estende para outra história que, por sua vez, é defendida tal como tradicionalmente é por Cici, responsável pelas alterações na primeira narrativa: “— Não concordo; mas, olha, se assim for... o gato que rouba peixe naquela história que me contaste, vou fazê-lo fugir; a cozinheira não o vai escaldar. — Isso não, Kutchi... aquele gato é mesmo mau e arisco, e...” (Semedo, 2000, p. 135).

O livro aberto por “Naquele tempo...”, início da contação da história de Lamarana e Saliu, termina com reticências na fala da criança que discute sobre uma narrativa. Começo e final se encontram e formam, como anteriormente relatado, um todo significativo que alude ao que o próprio título da obra menciona – a contação de histórias e passadas. As reticências apontam para um processo para sempre inacabado, para um falar, contar, narrar, que não se interrompe e está sempre na expectativa de um novo “Naquele tempo...” que recomeça o prazeroso ato de narrar, performado e oraliturizado na obra de Semedo.

Ao final da leitura de *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II*, o gesto caleidoscópico da literatura semediana, metáfora utilizada no início desta pesquisa, se faz mais evidente. Partindo de “Aconteceu em Gã-Biafada”, cada novo “giro” cria formas e cenários inéditos. Assim, a leitura do segundo conto é profundamente afetada pela do primeiro e isso se estende para cada uma das narrativas, sendo o sentido oposto também verdadeiro, pois a releitura do primeiro conto, após trilharmos o percurso das histórias e passadas de Semedo

(2000), ganha novas cores e significados. Como as crianças que começam como ouvintes na primeira história, terminamos a trajetória como as que já as tomaram para si, inclusive para negociar suas novas contações.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nestas folhas...
 silêncio falante
 choro cantado de pastros misteriosos,
 que mais poderá ser uma história,
 senão um instrumento fenomenal de comunicação?!
 (Semedo, 2000, p. 3)

Retomemos, como ponto de partida para essas considerações finais, à semelhança do movimento retroativo que vimos nos contos de Semedo (2000), a abertura do livro. A epígrafe trazida pela autora apresenta a obra como abrigo do “silêncio falante” daquilo que consideramos aqui como letras oraliturizadas, que compõem as narrativas que se seguirão. O “choro cantado de pastros misteriosos” nos faz lembrar Se n’ ah-n’ ah, pássaro sagrado da história de Saliu e Lamarana, que carrega e comunica, por determinação de seus *defuntos*, histórias de felicidade e tristeza em seu no canto. Incumbidos da função de contar/cantar, tanto o personagem quanto o livro que o hospeda são veículos comunicacionais de histórias que, por sua vez, também o são - “que mais poderá ser uma história, senão um instrumento fenomenal de comunicação?!”. É com essa declarada intenção de comunicar que mais uma obra dedicada à Guiné-Bissau é elaborada, como também é o caso de *No Fundo do Canto*, em que a autora declara, mais do que a vontade de comunicar, o desejo pela compreensão: “São para ti Guiné-Bissau, estes versos. Simples! Que os saibas entender e abraçar” (Semedo. 2007, p. 16).

No intento de entender e abraçar os contos semedianos, não apenas individualmente, mas como parte de um projeto literário, é que se desenvolveu esta pesquisa. As encruzilhadas (Martins, 1997) nas quais são elaboradas literaturas que carregam em si gestos da oralidade tão significativamente, não são de simples compreensão, e, por isso, voltar às discussões a respeito dos conceitos de oratura, literatura oral e oralitura, frequentemente mobilizados para tratar de produções dessa natureza, fez-se necessário. Nessa trajetória, o conceito de *oralitura*, de Leda Maria Martins (1997; 2021), nos foi precioso e preciso por abarcar, enquanto conceito operacional, os modos pelos quais os traços típicos da oralidade se inscrevem reterritorializados na narrativa. Nesse processo de trânsito, o contador tradicional também é transportando e reinscrito, como nos diz Moreira (2005, p. 238), com traços transcriados na narrativa performática “que insiste na letra da oralitura”.

Por meio da palavra oraliturizada, fazem-se presentes, além do tradicional ato de contar, vozes, valores e sabedorias tradicionais. Igualmente importante para nossa investigação, a noção de tradição também é revisitada a fim de nos aproximarmos de uma compreensão do dado tradicional como força dotada de fluidez e maleabilidade, fecunda e produtiva que,

mobilizando voz e letra, mantém-se *mão na mão* com seus solidários e *pés no mundo* com a contemporaneidade.

A escrita de Odete Semedo caminha nesse sentido, atando a criatividade e o “banho de fantasia” às histórias e passadas ouvidas quando criança, conforme o relatado no paratexto “Nota da autora”. A mobilização dessas narrativas e a transformação por vias da escrita literária é significativa para aquilo que compreendemos como parte de um projeto ético e estético da autora, que celebra a Guiné-Bissau e a guineidade, ao mesmo passo em que zela, preocupa-se e atenta-se a suas feições, necessidades e desafios.

Cada uma das narrativas que compõem o livro carrega em si essas diversas facetas, ora se aproximando mais expressivamente do universo tradicional - seja como rememoração, como em “Aconteceu em Gã-Biafada”, ou como parte do tempo da enunciação em “Djênia” - ora estando mais próximas da modernidade guineense, como em “As Peripécias do Doutor Amison Na Bai” e “Naquela Noite...”. Compreendemos que essas características, no entanto, não funcionam como divisões concretas e cisões entre um e outro modo de viver/ temporalidade. O que ocorre é que todas as realidades ficcionais dos contos se comunicam, como nitidamente em “A Lebre, O Lobo, O Menino e O Homem do Pote”, por exemplo, em que uma história de *lubu ku lebri* - uma das mais tradicionais e frequentes histórias é apropriada, recontada e, naturalmente, recriada, por duas crianças - símbolo de renovação e espontaneidade por excelência, após ser ouvida dos mais velhas.

As narrativas semedianas analisadas, além de socializar histórias e *passadas*, comunicam aos leitores ouvintes sobre as diversas maneiras como a arte de contar, enquanto ato de prazer, socialização e iniciação, mobiliza tradições e as mantém vivas e socialmente significativas. Assim, o objetivo perseguido nesta investigação - “compreender os modos pelos quais a oralidade e a tradição guineense estão presentes em *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II*, com base na reflexão de como a literatura guineense (re)cria e mantém em movimento saberes tradicionais que convivem e sobrevivem em constante diálogo com a contemporaneidade, resultando em textos comprometidos com a estética literária e com a ética guineense” - desvendou-se com o avançar da leitura, em grande medida, graças a esse potencial das histórias como instrumento de comunicação, como manifestado na epígrafe citada.

Por si só, os enredos das histórias nos transportam para esse contexto da “cultivada cultura guineense de *N obi kuma* — ouvi dizer —, em que jamais se sabe a origem daquilo que alguém diz ter ouvido” (Semedo, 2000, p. 15, grifos da autora). Porém, soma-se a eles, a forma como Semedo (2000) articula-os, montando uma espiral de sentido, sem deixar de inscrever em

cada um, elementos que se comunicam, não apenas com os demais contos da obra, mas com textos outros que também compartilham desse universo da tradicional contação. Alguns excertos das narrativas saltam aos olhos por parecer condensar, por vezes com uma dicção proverbial, elementos importantes para a compreensão tanto do universo ficcional quanto do real de que parte. No conto de abertura da obra, a frase “Mão na mão e pés no mundo, continuam a caminhar [Lamarana e Saliu], sob a protecção da lua, que os acompanha na sua busca” (Semedo, 2000, p. 27), da qual parte dá nome a essa pesquisa, nos remonta à maleabilidade da tradição que, não obstante os entraves, se faz presente, viva e atuante. No segundo conto, o trecho que abre a narrativa da *passada* da guia de marcha - “Mas como nada pode impedir quem quer contar passada de o fazer, eis que...” (Semedo, 2000, p. 41) - aponta para força da cultura de contação. O elo entre os mais velhos e os mais novos como partes importantes pela renovação desse aspecto cultural, assim como a valorização dos saberes dos homens e mulheres-grandes, são marcados nos trechos do terceiro - “Ma garandi i puti di mesinhu — Mas os mais idosos são a cura para muitos males [...]” (Semedo, 2000, p. 104) e do último conto - “Esta é-nos narrada por duas crianças: a Kutchi e a Cici. Ambas adoram ouvir histórias e de tanto ouvir, ganharam o hábito de contá-las também” (Semedo, 2000, p. 112). O olhar esperançoso para o futuro, que não se deixa cegar pelo presente e busca constantemente por repertórios ancestrais, provoca, por fim, um exercício criativo e ativo, que tanto vislumbra o que se deseja quanto se propõe para a busca. Esse impulso criador que corresponde a um desejo, nos lembrando nosso Manoel de Barros com a poética afirmação “Noventa por cento do que eu escrevo é invenção. Só dez por cento é mentira”, se faz presente no quarto conto da obra, marcadamente na frase que o encerra “Que bom seria, se fosse verdade!” (Semedo, 2000, p. 110)

Este trabalho não esgota o potencial de reflexões que a leitura da obra de Semedo (2000) provoca e oferece para o estudo de literaturas que gestam em si gestos da oralidade. As narrativas de *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II*, contando com a fecundidade da tradição oral e suas (re)criações, guardam diversas possibilidades investigativas, algumas mencionadas no decorrer dessas páginas. Buscou-se, portanto, dentro das limitações dessa pesquisa, contribuir para o mosaico de produções dedicadas à literatura de Guiné-Bissau, em específico, e às literaturas africanas de língua portuguesa no geral. Certamente, há muito o que ser somado ao esforço aqui produzido, deixando abertas perspectivas para pesquisas futuras que contemplem, além da obra e autora aqui analisada, outras produções elaboradas nas encruzilhadas da oralitura.

REFERÊNCIAS

- AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. *In*. SOW, Alpha I *et al.* **Introdução à Cultura Africana**. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 95-136.
- AUGEL, Moema Parente. **O desafio do Escombro**: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- AYOH'OMIDIRE, Félix. **Yorubanidade Mundializada**: O reinado da oralitura em textos yorubá-nigerianos e afro-baianos contemporâneos. 2005. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO. **História Geral da África v. I - Metodologia e Pré-história**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/345975/mod_forum/intro/hampate_ba_tradicao%20viva.pdf
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Tradução de Arlete Caetano. 16. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1983
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila; Elizana Lourenço de Lima Reis; Gráucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998
- BISPO, Érica Cristina. Odete Semedo: oralidade e tradição. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 45-53, jul.-dez. 2016 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/334483841_Odete_Semedo_oralidade_e_tradicao/fulltext/5d2dcbbf458515c11c362b4c/Odete-Semedo-oralidade-e-tradicao.pdf
- BISPO, Érica Cristina. A poesia de Odete Semedo: uma introdução. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 21, p. 90-106, jul.-dez. 2019 Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/31266>
- BISPO, Érica Cristina. Trilhas e rumos das letras guineenses. **Signótica**, Goiânia, v. 26, n. 1, p. 81–104, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/29967>.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. **Itinerários - Revista de Literatura**, Araraquara, n. 10, p. 11-27, 1996. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207>
- CALADO, Karina de Almeida. **Ancestralidade e imagens de nação no cantopoema "No fundo do canto", de Odete Semedo**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia

Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_CaladoKA_1.pdf.

CARVALHO, Wellington Marçal de. “**A relevante tarefa de forjar a guineidade**”: prosa de Odete Semedo e Abdulai Sila. 2017, Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global, 2000

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.*; 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CORPO e Oralidade - Leda Maria Martins. Casa Sueli Carneiro; Fundação Rosa Luxemburgo. [S. l.], Casa Sueli Carneiro, 4 de abr. 2022, 1 vídeo (52 min) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_nfVstZQ4qo

COUTO, Hildo Honório do. A poesia crioula bissau-guineense. **PAPIA**: Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares, São Paulo, n. 18, p. 83-100, 2008. Disponível em <http://abecs.net/ojs/index.php/papia/article/view/64/55>

DERIVE, Jean. **Oralidade, literarização e oralização da literatura**. Belo Horizonte: Viva Voz. 2010. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Oralidade,%20literariza%C3%A7%C3%A3o%20e%20oraliza%C3%A7%C3%A3o%20da%20literatura%20site.pdf

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia humor e fingimento literário. *Cadernos de Pesquisa do NAPq*, Belo Horizonte, n.15, p. 54-78, 1994.

FINNEGAN, Ruth. **Oral Poetry**: Its Nature, Significance and Social Context. Eugene: Wipf and Stock Publishers. 2017

FIORIN, J. L. Uma teoria da enunciação: Benveniste e Greimas. *Gragoatá*, v. 22, n. 44, p. 970-985, 22 dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33544>

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 53, p. 166–182, 2002. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. **Nonada**, n. 19, p. 235-256, 2012.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: 2010.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 103-133

HENRIQUES, Joana Gorjão. GUINÉ-BISSAU: A colônia onde todas as Fatumata tinham de se chamar Maria. **Público**. Lisboa. 6 dez. 2015, Mundo. Disponível em: <https://acervo.publico.pt/mundo/noticia/a-colonia-onde-todas-as-fatumata-tinham-de-se-chamar-maria-1716239>

IÉ, Eliseu José Pereira. **Pequena longa viagem da literatura guineense**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/25/teses/888443.pdf#page=33.73>

JAHN, Janheinz. **Neo-African Literature**: A History of Black Writing. Tradução de Oliver Coburn; Ursula Lehrburger. Nova York: Grove Press. 1968

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidade e escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Edições Colibri. 1998

LENCLUD, Gérard. A tradição não é mais o que era... sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia. Tradução de José Otávio Nogueira Guimarães. **História, histórias**. Brasília, v. 1, n. 1, 2013[1987]. Disponível em:

LIMA, João Gabriel; BAPTISTA, Luis Antonio. Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin. **Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)**, v. 20, n. 33, p. 449–484, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/75>

MARI, Hugo. Sobre algumas condições da leitura: da naturalidade do significante ao conhecimento de intenções. *In*: MARTINS, Aracy Alves *et al* (Org.). A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil. Belo Horizonte: Autêntica, 1999

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Editora Cobogó. 2021. Edição do Kindle.

MOREIRA, Rita Marques. **Tcholonadur Di Dus Mundus: Um estudo sobre língua e literatura na Guiné-Bissau**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/178867/001067740.pdf?sequence=1>

MOREIRA, Terezinha Taborda. Da oratura à oralitura: A travessia da palavra nas aventuras da letra. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, v. 33, n. 3, p. 229–250, 2023a. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/41877>.

MOREIRA, Terezinha Taborda. A escrita e a oralidade em estudos críticos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa. **Anuário de Literatura**, v. 28, p. 01–16, 2023b. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/93057>.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005.

MUGO, Micere. **Oratura Africana e Direitos Humanos**. Lesoto: Instituto de Estudos da África Austral, Universidade Nacional do Lesoto, 1991.

MUNDIMBE, Valentin-Yves. **A Invenção de África: Gnose, Filosofia e a Ordem do Conhecimento**. Tradução de Ana Medeiros, Mangualde: Edições Pedagogo; Luanda: Edições Mulemba. 2013[1988]

NANAQUE, Roclaudelo N'dafá de Paulo Silva. **Poética da dor-esperança: nação e diáspora em Noites de insônia na terra adormecida e Guiné, sabura que dói de Tony Tcheka**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/17586/1/Dissert_Roclaudelo_BC.pdf

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.

PACHAMAMA, A. R. Mbaima Metlon: Narrativas de mulheres indígenas em situação urbana. **Ekstasis: revista de hermenêutica e fenomenologia**, v. 8, n. 2, p. 134–150, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/ek.2019.48528>

PADILHA, Laura. **Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras**. Lisboa: Novo Imbondeiro. 2002.

PADILHA, Laura. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: EDUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, 1995.

PARADISO, Sílvio Ruiz. O realismo animista e as literaturas africanas: gênese e percursos. **Interfaces**, Guarapuava, v. 1 n. 2, p. 97-112, 2020. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/viewFile/6187/4464

PEDONE, Ester. Entre o ser e o amar: a poesia de Odete Costa Semedo como "viagem segura num mundo incerto". 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) Università degli Studi di Padova, Padova, 2023. Disponível em: https://thesis.unipd.it/retrieve/8c801bd0-5566-4777-8d6e-2bbe1727a261/Ester%20Pedone_%20Tesi%20Magistrale%20%283%29%20%281%29.pdf#page=49.22

PERIPÉCIA *In*: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa**. São Paulo: Nova Fronteira e Folha de São Paulo, 1975

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. *In*: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110

PROENÇA, Carlos Eduardo Machado Sangreman. As políticas de ajustamento e o bem-estar das famílias, na cidade de Bissau, República da Guiné-Bissau, no período 1986-2001. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Lisboa, 2003. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/14521182.pdf>

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **A Narrativa Africana de expressão oral** (Transcrita em português). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.

SANTOS, Denilson Lima. Djênia e Sonêa: Livros, Leituras e Leitores de Guiné-Bissau. *In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL LENDO, PESQUISANDO E ENSINANDO LITERATURAS AFRICANAS*, 1., 2021, Quissamã, **Anais [...]**. Quissamã: Revista África e Africanidades, 2021. Disponível em: <https://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/simposiointernacionallitafricanas2021.pdf#page=4.00>

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

SEMEDO, Maria Odete da Costa. **As mandjuandadi: cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura**. 2010. Tese (Doutorado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2010. Disponível em: www.biblioteca.pucminas.br/teses/LetrasSemedoMO1.pdf

SEMEDO, Maria Odete da Costa. Entrevista com Odete Semedo. [Entrevista concedida a] Wellington Marçal de Carvalho. **Revista Caletrosópio**, Mariana, v. 10, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/caletrosopio/article/view/5819>

SEMEDO, Maria Odete da Costa. A língua e os nomes na Guiné-Bissau. *In: AKUDETA, Ndongle. Djambadon*. Bissau, 2006. Disponível em: <http://djambadon.blogspot.com/2006/03/Ingua-e-os-nomes-na-guin-bissau.html>

SEMEDO, Rui Jorge da Conceição Gomes. **PAIGC: a face do monopartidarismo na Guiné-Bissau (1974 a 1990)**. 2009. 115 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/969/2488.pdf?sequence=1>

SEMEDO, Rui Jorge da Conceição Gomes. Uma Radiografia do Processo Literário Guineense. **Realis - Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais**. v. 2, n. 2, jul.-dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/realis/article/view/8767/8742>

SILVA, Avani Souza. **Narrativas orais, Literatura Infantil e Juvenil e identidade cultural em Cabo Verde**. 2015. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05082015-145237/publico/2015_AvaniSouzaSilva_VCorr.pdf#page=183.10

TCHEKA, Tony. Noites de insônia na terra adormecida. Bissau: INEP, 1996. 128 p. v. 2. Coleção Kebur.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1981.

USURPAR *In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira e Folha de São Paulo, 1975, p.

WA THING'O, Ngũgĩ. Notes towards a Performance Theory of Orature, **Pesquisa de desempenho**: Um Jornal das Artes Cênicas. v. 12, p. 4-7. 2007
Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528160701771253>

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (org). **História geral da África I**: Metodologia e pré-história da África. 2.ed. Brasília : UNESCO, 2010. p. 136-166.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ANEXOS

ANEXO A – História Mininu ku orta²²

Mininu ku orta (texto em crioulo)

I ten ba un omi ku tene orta garandi. Na ki orta i ta planta ba son fison. Un dia omi i bin na bai tarbaju. I coma si fiju i falal kuma pa i ba ta bisia kil fison. Lebri njarga ba tras di arbori. Pape i ka muitu lunju si, lebri i sai i na kanta pa ki fiju: bu pape kuma pa bu maran na ki kau di fison verdi. Mininu tan manera ku kantiga bunitu i seta i bai toma korda i maral. Lebri kume i kume i kume te di tardi. I fala mininu: dismancan. Mininu disarmaral. I bai. Asin utru dia tan ciga. I ciga i kanta mas kil kantiga. Mininu maral mas. I kume, i kume e kume tok i falal mas pa i dismancal. Mininu i dismancal, i bai. Pape ciga utru dia, pa i bin jubi si mininu i na bisia orta diritu. I ciga i fala: anton, abo son di un ladu ku ta bisia?

Mininu kuma: - Ma abo bu ta manda lebri pa i bin kume li!

- Ami! Nunka n ka manda lebri pa i bin kume li.

- Ma lebri fala kuma, abo ku mandal pa i bin kume li.

- Nau! Amaña, ora ku i bin, bu ta maral tesu. Nin ki i falau kuma pa bu dismancal, ka bu dismancal te ora ku n bin.

Lebri i bin mas ku utru kantiga. I kanta. Kila maral, i falal gora:

- Aos ña pape i fala kuma pa n marau. Nin ki bu falan kuma pa dismancau pa n ka dismancau.

Lebri i fika tok pape ciga. Omi ba kenta feru tok i kinti i na burmeju. Lebri oja lubu na pasa. I comal:

- Tiu lubu, tiu lubu bin li, bin li! I ten un ña kolega i mata un karnel garandi. I kuma pa ami n kume. I kuma si n ka kumel i na matan. Ma ami n misti ba pa abo bu kumel na ña konta.

²² Histórias extraídas do livro *O Crioulo Português da Guiné-Bissau*, de Hildo Honório do Couto. Disponível em: <https://guinebissaudocs.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/02/fabulas-em-crioulo.pdf>

Lubu seta. Lebri falal:

- Dismancan pa ami n marau.

Lubu dismancal. Lebri i maral, i bai gora. Pape ciga i fala:

- Ah, i abo ku ta bin ngana ña fiju kuma ami ki falau pa i bin marau na kau di fison verdi!

Pape dal ku feru. Lubu ka muri. I dal, i dal tok kila muri. Lebri kunsai sai gora na kau ku i sukundi ba nel i fala:

- Io, ali n safa di ña morti.

I kaba.

O menino e a Horta (tradução)

Havia um homem que tinha uma horta bem grande. Nessa horta ele plantava só feijão. Certo dia o homem foi trabalhar. Chamou seu filho e lhe pediu que fosse vigiar a plantação de feijão. A lebre estava escondida atrás de uma árvore. Assim que o pai do menino se foi, ela se aproximou do menino e começou a convencê-lo de que o pai pedira que o menino a amarrasse onde o feijão estivesse mais verde. Como a fala da lebre era convincente, o menino pegou uma corda e a amarrou. A lebre começou a comer a plantação. Comeu, comeu até o entardecer. A seguir disse ao menino: -

Desamarre-me! O menino a desamarrou e ela se foi. Outro dia ela volta e torna a engodar o menino. Este a amarrou e ela se pôs a comer até fartar-se. Em seguida pediu-lhe que a desamarrasse e se foi.

O pai chegou no dia seguinte a fim de ver se o menino havia vigiado a horta direito. Assim que chegou disse ao menino:

- Então, você vigia só de um lado da plantação?

O menino respondeu:

- Mas, você mandou a lebre vir comer aqui!

- Eu!? Eu nunca mandei a lebre vir comer aqui.

- Mas, ela me disse que foi você que a mandou vir comer aqui!

- Não! De qualquer maneira, amanhã quando ela chegar você a amarre bem firme. Mesmo que ela peça para você desamarrá-la, não a desamarre até eu chegar.

A lebre apareceu de novo com sua conversa. Falou, falou. O menino a amarrou e lhe disse:

- Meu pai disse para eu amarrá-la. Não é para eu desamarra-la mesmo que você o peça veementemente.

A lebre ficou amarrada até a chegada do pai. O homem foi esquentar um ferro até ele ficar em brasa. A lebre vê uma hiena passando e a chama:

- Tia, tia venha aqui! Tem um colega meu que matou um carneiro grande. Ele me disse que devia comê-lo. Se eu não o comer ele me matará. Eu gostaria que você o comesse no meu lugar.

A hiena aceita. A lebre lhe disse:

- Desamarre-me a fim de eu amarrá-la.

A hiena a desamarrou. A lebre a amarrou e se foi. Nisso o pai chegou e disse:

- Ah, é você que tem enganado meu filho, dizendo-lhe que eu lhe pedira para amarrá-la onde a plantação estava bem verde!

O pai lhe dava pancadas com o ferro. Mas a hiena não morria. Ele lhe deu ferradas e ferradas até que ela enfim morreu. A lebre saiu de onde havia se escondido e disse:

- Ufa! Acabei de me safar da morte.

Acabou.