



ODETE SEMEDO: ORALIDADE E TRADIÇÃO

ODETE SEMEDO: ORALITY AND TRADITION

Érica Cristina Bispo¹

RESUMO:

Este texto se destina a investigar a construção de contos recriados a partir da tradição oral guineense pela escritora Odete Semedo, bem como seus mecanismos de simulação da oralidade na escrita. Para tanto, retoma-se o conceito de oralitura, de Lambert-Félix Prudent.

PALAVRAS-CHAVE: Odete Semedo, oralidade, tradição oral

ABSTRACT:

This text aims to investigate the short-stories by Odete Semedo whose construction is founded in the recreation of oral tradition of Guinee Bissau, as well its mechanisms of simulation of oral tradition in writing. For this, we will revisit the concept of "orature", by Lambert-Félix Prudent.

KEYWORDS: *Odete Semedo, orality, oral tradition*

O ato gozoso de contar e ouvir histórias é tão antigo quanto a humanidade, porém, hoje, tal gozo é, em algumas sociedades, reduzido a um passatempo destinado, apenas, a crianças e velhos, ou seja, àqueles que se encontram fora dos círculos do lucro e do capital. Nas tradições orais, não só da África, mas também em outras sociedades que privilegiavam a voz, a enunciação envolvia mais do que entretenimento. Através dos contadores, os ouvintes podiam conhecer a história de sua gente, suas leis, costumes e tratados. De etnia para etnia se modificavam a razão e a forma de narrar, porém, em nenhuma delas, se perdia a noção da relevância dos ensinamentos e do prazer transmitidos por essas narrativas a cada povo.

Como forma de evocar o passado anterior à colonização em busca de raízes culturais, diversos autores africanos de língua portuguesa enveredam pelos bosques da tradição para, assim, fazerem nascer ou ressuscitar uma identidade que congregue, por meio da memória, os povos de seus países. Dentre esses, se encontra a escritora guineense Maria Odete da Costa Semedo. Nascida em 7 de novembro de 1959, em Bissau. Licenciada em Estudos Portugueses – Línguas e Literaturas Modernas – na Universidade Nova de Lisboa, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Odete foi diretora da Escola Normal Superior *Tchi-*

¹ Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro. Doutora em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa; bispoerica@gmail.com.

co Té, em Bissau, e também foi fundadora e membro do conselho de redação da revista *Tcholona*. Concilia participação educacional, atuando como professora; política, tendo sido ministra da Saúde e da Educação do país; além de ter importante papel na vida cultural, como, por exemplo, sendo membro-fundadora da Associação de Escritores da Guiné-Bissau.

As estórias de Odete têm, por vezes, como ponto de partida a tradição e ganham uma nova roupagem, por meio de uma *mise-en-scène* narrativa, na qual são reinventadas e dramatizadas, no papel, as vozes e os gestos característicos das narrativas orais. Nas palavras de Inocência Mata, os contos da ficcionista “não são simplesmente ‘textos da oratura’ mas contos com uma autoria identificada, uma elaboração estilística e uma intenção, a estética”. (MATA. In: SEMEDO, 2000, p. 7).

Diante disso, este texto se destina a investigar as estratégias usadas pela escritora Odete Semedo para a construção do conto “Aconteceu em Gã-Biafada”, publicado em 2000 no livro *Djênia – histórias e passadas que ouvi contar II*, pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP). A seleção deste conto dentre os dez que compõem a coletânea *Histórias e passadas que ouvi contar II* se deve à sua curiosa trajetória. O conto, que hoje temos pela pena de Odete Semedo e abre o livro *Djênia*, integra o compêndio de narrativas orais do imaginário guineense. Em Bolama, contava-se que Lamarana e Saliu eram dois amigos que se amavam, mas a união não dera certo. Em Kansala, dizia-se que não era um casal, mas duas amigas que trataram mal uma pessoa doente, que as amaldiçoou e as duas morreram. No local da morte nasceram duas árvores, as quais acreditavam ser as duas amigas. O músico guineense José Carlos Schwarz, por sua vez, também revisitara a história, fixando-a pela escrita em crioulo guineense na canção *Saliu ku Lamarana*, cujo final diz *mon na mon, pe na mundo*, que traduzido surge no texto da recriação de Odete “mão na mão e pés no mundo” (SEMEDO, 2000, p. 27).

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.

O recurso é largamente utilizado dentre diversos escritores africanos. Mergulhar na inesgotável fonte da tradição oral para dela extrair e recriar artisticamente a efabulação literária tem sido marca não só da ficção de Semedo, mas também é lida em Boaventura Cardoso ou Mia Couto, por exemplo. A beleza da recriação das narrativas tradicionais orais pela literatura escrita está justamente na reinvenção da oralidade feita por um discurso escrito que se apresenta como uma espécie de *mise-en-scène*, o que permite ao leitor sentir-se ao redor de uma fogueira diante de alguém muito sábio e ao lado de pares sedentos das palavras ouvidas de um narrador que se comporta como um *griot*. O que temos não é a literatura escrita no modelo ocidental, tampouco a literatura oral, uma vez que se apresenta por meio alfabético. Há um registro que está entre os dois universos. Valendo-se da escrita, imita-se a oralidade: oralitura.

O termo “oralitura”², “expressão já canonizada entre os estudiosos antilhanos” (MATA, 1998, p. 58), foi o termo utilizado pela professora Leda Martins (MARTINS, 1997, p. 21) para definir o processo que

2 O termo “oralitura” é definido por L.F. Prudent, na obra *Les problèmes d’émergence d’une littérature créole antillaise. Littératures insulaires et mascareigne: itinéraires et contacts de cultures*.

utilizou ao registrar, por escrito, a história do Reinado do Rosário em Jatobá, em Minas Gerais, no Brasil. Durante o levantamento de dados, a pesquisadora se deparou com uma série de aspectos orais sem equivalentes escritos, o que a levou à seguinte conclusão:

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 imanes dos cantares e festejos dos congados; uma dicção que não elidisse o sujeito e o objeto, o sopro e o estilete, o ritmo e a cor. [...] Optei, pois, por um estilo indireto de narração, atuando eu mesma como narrador, bordando a letra do texto ágrafo como os grafites do escrito, intervindo algumas vezes com breves e fugazes reflexões, pontuando o ouvido e o lido, como um corifeu que dialoga, às vezes por interjeições, como o coro e os protagonistas, transitando por seus múltiplos timbres e intervalos. (MARTINS, 1997, p. 20-21)

Leda Martins, ao usar o termo “oralitura”, se inspirou no termo inglês *orature* (SCHIPPER *apud* MARTINS, 1997, p. 21), largamente utilizado em estudos culturais africanos de autoria anglo-saxônica; tal expressão refere-se ao emprego de elementos próprios da oralidade recriados pelo registro escrito. Lourenço do Rosário também se referiu ao termo inglês, mas o traduziu por *oratura* que, segundo ele, surgiu “por oposição em extensão de significado à designação Literatura” (ROSÁRIO, 1989, p. 53). Segundo Rosário, “a oposição Literatura/Oratura não cobre de modo nenhum todos os aspectos distintos existentes entre os dois sistemas literários” (ROSÁRIO, 1989, p.53).

O termo “oralitura”, por sua vez, é mais abrangente que *oratura*; pois contempla a encenação das peculiaridades da oralidade na escrita, agregando em si marcas do oral e o radical *littera*, letra, equilibrando, assim, os valores da oralidade e da escrita, ao mesmo tempo que une, criativamente, a origem temática do registro oral e a “performance” estética da escritura literária. Em suma, estamos falando aqui de um processo de “griotização” do discurso que envolve a recriação dos textos tradicionais, o conhecimento da forma de narrar oral e a encenação de aspectos que levam o leitor a imaginar-se na situação da contação. O que temos nesses contos é uma criação estética que se debruça sobre a tradição, revisitando-a e dramatizando-a no papel, ou seja, a voz narradora do *griot* é reinventada na cena da escrita.

Russell Hamilton, contudo, nos alerta para o caráter aberto do texto recriado pela escrita, uma vez que

Seria errado pensar, porém, que uma vez transformada em escrita a oralidade se torna estática, pois cada leitor reformula as funções dos fatores linguísticos por meios diferentes daqueles empregados por um ouvinte, que recebe a mensagem normalmente no meio de outros ouvintes. (HAMILTON, 1987, p. 230)

À medida em que lemos uma obra oriunda da tradição oral, percebemos “coincidências” e reincidências de temas específicos. De acordo com Lourenço do Rosário, a gênese da narrativa oral é impossível de ser determinada com precisão, mas é inegável sua natureza poligenética, em que o caráter universal da temática desencadeia as reincidências por tratarem das relações humanas exemplificadas nas narrativas. Por essa razão é que sempre encontramos temas “repetidos” como consequência da ganância, a esperteza dos pobres para subverter a ordem estabelecida pelos ricos, o amor proibido buscado a qualquer preço, a amizade posta em xeque diante do poder financeiro, dentre outros; além dos personagens-tipo.

A valorização da memória social e do legado cultural que identificam as tradições locais tem sido hoje uma das tendências da ficção contemporânea, praticada por escritores africanos de língua portuguesa. Na Guiné-Bissau, essa é uma das marcas da moderna literatura nacional, especificamente na produção do último decênio do século XX.



A originalidade da literatura popular transformou-se na principal fonte inspiradora. As publicações, desde então, se mostraram preocupadas com os rumos do país, buscando soluções para o mesmo, criticando as imperfeições da sociedade, além de proporem o criativo resgate e a difusão da cultura oral pela literatura. A respeito deste último traço Leopoldo Amado afirma:

É essa poderosa cultura popular a fonte inesgotável da nossa inspiração cultural e o espelho no qual melhor nos reconhecemos que estimula e inspira os literatos guineenses que abandonaram, num passado recente, a ideografia do exclusivismo revolucionário. (AMADO, 1999, p. 67)

“Aconteceu em Gã-Biafada” foi publicado pela primeira vez em Bissau na revista *Tcholona*, em outubro 1994 (TCHOLONA, 1994, p. 20-22) e está presente em *Djênia – histórias e passadas que ouvi contar II* (2000). 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.

A estória sobre o amor de Lamarana e Saliu é-nos narrada por duas vozes, sendo o discurso da filha o que se acumplia com a voz enunciadora do conto e o discurso da mãe o que se apresenta como uma representação reinventada do oral.

A filha ocupa dois lugares na narrativa, ela é quem informa ao leitor acerca da direção da *passada* e é, também, ouvinte da estória. Tal qual Walter Benjamin caracteriza o narrador, ou seja, como quem explica os conteúdos a serem narrados, a filha interrompe a voz materna para dizer: “Começou a minha mãe a contar às crianças que estavam à sua volta. Eu fazia parte desse grupo” (SEMEDO, 2000, p. 20). Situa, assim, o leitor no contexto narrativo.

Outra informação importante é acerca do uso do pretérito imperfeito do indicativo em “Eu fazia parte desse grupo” (SEMEDO, 2000, p.20). O tempo verbal nos revela que a filha nos conta o que era hábito ouvir quando criança. No entanto, nem a sua infância, nem o costume de escutar estórias narradas compõem o contexto atual, isto é, o tempo da enunciação, que se configura como tempo presente em relação ao tempo do enunciado, sendo este constituído pela narrativa de sua mãe. Entendemos, assim, que o narrar da filha se tece na distância existente entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação. Vale ressaltar também que a voz enunciadora desse conto acumula a função de narrar num plano narrativo e a de ser personagem participante de outro. Portanto, ela é também um “ser de papel” (BARTHES, 1972, p. 48).

A narrativa sobre Lamarana e Saliu é um exemplo de encaixe: entre os primeiro e segundo finais está uma nova intervenção da filha, que nos conta a reação dos ouvintes e dela mesma ao primeiro final, quando Lamarana e Saliu morrem por descumprirem a tradição.

Sobre a estrutura de encaixe, Tzvedan Todorov afirma, em concordância com o pensamento de Walter Benjamin, que “a história raramente é simples; contém frequentemente muitos ‘fios’ e é apenas a partir de um certo momento que estes fios se reúnem” (TODOROV, 1972, p. 213). A metáfora dos fios nos remete à noção etimológica da palavra texto (tecido), dá-nos a dimensão exata do encaixe narrativo que pressupõe “a inclusão de uma história no interior de uma outra” (TODOROV, 1972, p. 234). Em outras palavras, o encaixe é uma micronarrativa inserida num contexto macro. A narrativa encaixada pode estabelecer um efeito de espelhamento, complementação metafórica e/ou alegórica em relação à macronarrativa ou, simplesmente, ser uma estratégia estética para a representação do contexto narrativo oral.

Tal traço não é exclusividade deste conto, mas se manifesta em Odete Semedo em diversas narrativas. 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.

Constata-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 estórias. Nas estruturas encaixantes, conhecemos as personagens que são uma espécie de *griot* e os outros que participam do exercício dialógico de ouvir e apertar. Como resultado, há a narrativa de encaixe, que, segundo Todorov, é “uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa” (TODOROV, 2003, p. 126). Nos contextos orais – sejam africanos ou não – são comuns esses tipos de narrativas que saem umas das outras como os infundáveis fios das estórias de Sherazade, cuja sedução de contar a salvou da morte e a fez ser considerada uma tecelã por excelência. Walter Benjamin complementa tal ideia ao ensinar-nos que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” (BENJAMIN, 1986, p. 205).

A mãe é a figura da genuína “mulher-grande”, ela é a mais velha, exerce a função didática e adéqua seu discurso à situação. Seu contar se assemelha, portanto, ao padrão narrativo descrito por Walter Benjamin. Em seu discurso, ela não diz como aprendeu o conto, mas deixa claro seu objetivo na advertência inicial:

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*³. Não deviam pois desobedecer aos mais velhos, nem resmungar quando eram castigadas verbalmente ou com *mantampa*⁴. 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)

O ensinamento ou a moral, que é o resultado do conto, é anunciado logo no início: “meninas, obedçam, caso contrário as consequências serão graves”.

Há poucos traços descritivos das personagens: “Lamarana tornava-se cada vez mais numa bonita e esbelta adolescente, com seus grandes olhos e as tranças corridas com missangas a cair, que sempre trazia” (idem). A descrição de Lamarana concentra-se em sua beleza, a que ela tem e a que ela adquire no dia do casamento:

Lamarana estava linda! Vestida de branco, com gargantilhas de ouro cobrindo quase todo pescoço. [...] As tranças corridas com as missangas [sic] a cair realçavam a beleza daquele rosto meio escondido pelo lenço branco que Lamarana também trazia. (SEMEDO, 2000, p. 23)

Mussá, noivo escolhido pelo pai da noiva, como Lamarana, também é descrito por seu exterior. Ele é um vizinho “muito mais velho” (SEMEDO, 2000, p. 20) que a moça, “um homem rico e poderoso, proprietário de bolanhas e pontas” (idem). Mussá nos é apresentado apenas pelo que ele tem.

Saliu, por sua vez, é descrito exclusivamente como o namorado de Lamarana que é um “jovem da sua idade” (SEMEDO, 2000, p.20). A descrição física enfatizada – beleza, em Lamarana; riqueza, em

3 Dar educação, educar.

4 Vara delgada e flexível usada como chicote doméstico.



Mussá; juventude, em Saliu — é o ponto de partida para que o leitor delinear as características psicológicas decorrentes das físicas e que podem ser apreendidas através das ações. Em outras palavras, são as atitudes e os atos das personagens que nos mostram quem elas são. Lamarana é a moça capaz de romper com a tradição para priorizar seus sentimentos, mesmo que isso desencadeie consequências inesperadas. Mussá é o homem que mata e morre para cumprir e fazer ser cumprida a tradição. Saliu é o jovem disposto a aventurar-se para vivenciar seu grande amor. Estas conclusões acerca das personagens não nos oferece a mãe, a narradora, mas tanto os ouvintes, quanto os leitores chegam a elas.

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”.

É claro que a narradora não pode, simplesmente, abandonar a função didática inicial; por isso mantém-se a punição em face à desobediência, embora surja um novo final. Há um meio tradicional para que Lamarana seja liberta da praga adquirida pela desobediência. Assim, africanamente, Lamarana consegue ser eternamente feliz ao lado de Saliu.

Ressalte-se que a narradora desse conto é a mãe que quer levar as filhas a obedecerem e parece, portanto, contraditório oferecer à Lamarana, que é desobediente, um final feliz. Mas, ao mesmo tempo em que a voz materna rompe com a tradição, ela a mantém ao enunciar mais uma história, cujos fios se enlaçam à narrativa maior: a lenda mandinga de *Se n’ah n’ah*. Esta versava sobre Bidam, onde o segredo era o valor mais sagrado e o filho do régulo não havia guardado o sigilo de família; por isso fora punido e transformado num pássaro, cujo ofício era levar recados de alegria ou de tristeza até ser perdoado.

Ao narrar esta lenda, a mãe reiterou a tradição e manteve a ordem estabelecida pela comunidade. A ruptura provocada pelo final de Lamarana não subverteu totalmente a ordem, pois a maldição sofrida pela moça era fruto da tradição, o que é diferente do que acontecera com Kelé, filho do régulo, que fora amaldiçoado pelo pai:

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! (SEMEDO, 2000, p. 34)

Ao contrário do régulo, pai de Kelé, rapaz transformado em pássaro, a mãe de Lamarana a abençoou. A proteção dada à Lamarana excedeu o perdão.

O modo africano, já mencionado, para conceder a Saliu e Lamarana o final feliz passa pela tradição, mas não só. Para um novo final, surge no texto o dado sobrenatural. A metamorfose dos amantes em árvore é a primeira marca disso, revelando a forte presença do elemento mágico. No segundo final, vemos Mussá tornar-se uma sombra na estrada de Gã-Biafada, o qual, em busca de Lamarana, assombra os que por ali passam. Além disso, é por meio do sobrenatural que o pecado dos amantes é expurgado.

Estavam ambos cada vez mais assustados, sobretudo quando viram a mulher-grande, que julgavam desaparecida, transformar-se num *pastro*⁵ de asas enormes. (SEMEDO, 2000, p. 31)

Dar-vos-ei três ovos de Se n'ah-n'ah⁶, *pastro* sagrado, que só canta à meia-noite de cada sexta-feira. (SEMEDO, 2000, p. 32)

Se n'ah-n'ah era um príncipe que foi transformado em pássaro. (SEMEDO, 2000, p. 33)

Acabou de tomar banho e estava a enxugar-se quando, surpreendido, viu as suas mãos... os seus braços a transformarem-se em asas de um *pastro*. (SEMEDO, 2000, p. 36)

O processo envolve uma mulher-grande, que abarca a presença da ancestralidade, é ela que detém o conhecimento, além de também conter um elemento mágico ao transformar-se em pássaro, após despedir-se do casal. A metamorfose não é exclusividade da anciã, mas estende-se também ao príncipe Kelé, que, em forma de pássaro, é o elemento de libertação da praga que paira sobre Lamarana e Saliu. O canto de Kelé, na forma do pássaro *Se n'ah-n'ah*, é o elemento que insere a mitologia mandinga como mediadora da purgação. Temos então mais um dado tradicional que é a cantiga.

Se n'ah-n'ah, se n'ah
 Este é o meu destino
 Obra dos meus defuntos
 Que 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-n'ah... se n'ah (SEMEDO, 2000, p. 37)

Vemos, na inserção da cantiga, um dos processos mnemónicos típicos da produção oral. *Ditus*, fórmulas e provérbios, que para Honorat Aguessy, “revelam-se como sendo belos ‘resumos’ de longas e amadurecidas reflexões, resultado de experiências mil vezes confirmadas” (AGUESSY, 1977, p. 111), são utilizados pelos *griots* para manterem a atenção do público e emocioná-lo. Através dos provérbios, a tradição e os costumes se fazem representar na literatura como substratos de uma cultura que, embora reprimida pelo mundo da escrita, acaba por subverter o modelo do colonizador, afirmando as raízes orais que resistiram e sobreviveram à opressão.

A recuperação da figura do *griot* como exemplo maior narrativo provoca a aproximação entre o oral e o escrito. A canção, bem como a lenda do filho do régulo transformado em pássaro colaboram para que as narrativas de Odete Semedo se mantenham no limite entre o oral e o escrito. E segundo Walter Benjamin, “entre as narrativas escritas as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anónimos” (BENJAMIN, 1986, p. 198).

Além da revisitação do modelo narrativo, a canção do pássaro *Se n'ah-n'ah* também é uma retomada dos conteúdos da tradição. A fórmula para a libertação da praga não se limita apenas aos ascendentes já finados, mas também se relaciona à desobediência aos pais, tema da narrativa sobre Saliu e Lamarana. Dessa forma, a cantiga encerra em si o ensinamento que precisa ser aprendido pelas ouvintes da narradora e, por ser cantada, já carrega em si um método mnemónico que facilita a fixação.

5 Pássaro.

6 Ave de grande porte da mitologia mandinga.



Embora a narrativa encaixada traga um ensinamento acerca da obediência tratando especificamente do casamento, a narrativa encaixante lança incisivas críticas a esse modelo. Em “Aconteceu em Gã-Biafa-da” há um dado de ruptura de um hábito tradicional: o casamento escolhido pelo pai. A denúncia começa logo no início do conto: “Como era costume nessa altura, a noiva era a última a saber” (SEMEDO, 2000, p. 20). O casamento de Lamarana fora fruto do interesse econômico, já que o futuro marido, Mussá, era um homem de muitas posses. A voz enunciativa do conto efetua aí uma crítica a esse tipo de supremacia masculina, comum em certas etnias guineenses. A autora focaliza costumes tradicionais que rompem com a liberdade de escolha e isso se dá de forma bastante sutil. É fato que este conto é representativo de segmentos do imaginário cultural guineense; no entanto, na recriação feita pela escrita, duas frases, quase imperceptíveis, nos fazem notar a crítica. Uma é a frase transcrita acima e a outra se encontra no primeiro final da narrativa: “Passaram muitos anos, a vida continuou e os pais continuaram a decidir sobre os casamentos das filhas” (SEMEDO, 2000, p. 25). Tal enunciado nos causa espanto e este aumenta ao lermos o fim trágico de Lamarana e Saliu, vendo que nada mudou, mesmo após o depoimento do pai da noiva ao declarar seu arrependimento por tê-la obrigado a casar-se.

Comportando-se como as canções de *manjuandades*, as estórias reinventadas pela escrita de Odete Semedo funcionam como ensinamentos que, ao mesmo tempo que mantêm as tradições, são pontes para o presente, onde o passado é criativamente reinventado, mas nunca esquecido.

Entendemos que Odete Semedo reinventa em sua escrita os processos mnemônicos, os provérbios e os *ditus* usados por *griots* guineenses. Além desses traços, há uma especificidade nos textos da escritora: ela oferece, recriado pela escrita, o ambiente guineense da contação *in loco*, permitindo ao leitor atribuir mais de um final às narrativas, tal como acontece com as narrações efetuadas pelos autênticos *griots* da tradição que, de acordo com as reações do público, fazem as estórias mudarem de rumo.

REFERÊNCIAS:

AGUESSY, Honorat; SOW, Alpha I; BALOGUM, Ola; DIAGNE, Pathé. *Introdução à cultura africana*. Trad. Emanuel L. Godinho; Geminiano Cascais Franco; Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1977.

AMADO, Leopoldo. “O itinerário ambíguo da ideografia literária guineense”. In: *Mar Além*. n° 0. Lisboa, maio de 1999. p. 56-69.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: _____ *et alii. Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini. 4. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre a literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Ed. brasiliense, 1986.

HAMILTON, Russell G. *Literatura africana, literatura necessária*. Lisboa: Edições 70, 1984. V. II.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

_____. “A oralitura da memória”. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo

Horizonte: Autêntica, 2000. pp. 61-86.

MATA, Inocência da “A literatura da Guiné-Bissau”. In: LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. pp. 356 - 364.

_____. “Da oralitura à literatura guineense”. In: *Revista África Hoje*. Ano XIV – fevereiro de 1998.

_____. “O escritor e as línguas do seu país”. In: *Revista África Hoje*. Ano XIV – abril de 1998.

_____. “Tradição oral e memória cultural”. In: *Revista África Hoje*. Ano XIV – junho de 1998.

PRUDENT, L.F. *Les problèmes d’urgence d’une littérature créole antillaise. littératures insulaires et mascareignes: itinéraires et contacts de cultures*. Paris: L’Harmattan, 1983.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana de expressão oral*. Lisboa; Luanda: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Angolê, 1989.

SANTO, Carlos Espírito. *Tipologias do conto maravilhoso africano*. Lisboa: Cooperação, 2002.

SEMEDO, Odete Costa. “Aconteceu uma noite em Gã-Biafada”. In: *Tcholona*. Revista de letras, arte e cultura. Bissau: GREC, n.º 2/3, outubro, 1994. p. 20-22.

_____. *Djênia – histórias e passadas que ouvi contar II*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, 2000.

TCHOLONA. Revista de Letras, arte e cultura. Bissau: GREC, Ano 1, n.º 2/3, outubro, 1994.

TODOROV, Tzvetan. “As categorias da narrativa literária”. In: BARTHES, Roland [et al.]. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Texto submetido em 28 de julho de 2016 e aceito em 30 de setembro de 2016.

