



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

Entre o ser e o amar:
a poesia de Odete Costa Semedo como
"viagem segura num mundo incerto"

Relatore
Prof.ssa Barbara Gori

Laureanda
Ester Pedone
n° matr. 2027563 / LMLLA

Anno Accademico 2022 / 2023

Índice

Introdução	4
1. CAPÍTULO 1 - LITERATURA GUINEENSE, LITERATURA NECESSÁRIA.....	7
1.1 Contexto histórico-cultural da Guiné-Bissau.....	7
1.1.1 A Guiné-Bissau antes e durante a presença portuguesa.....	9
1.1.2 A opressão colonial e a luta pela libertação	12
1.1.3 A Guiné-Bissau independente	16
1.2 O espaço literário guineense	19
1.2.1 A importância da oralidade	19
1.2.1.1 Um traço da oralidade guineense: as <i>mandjuandadi</i>	22
1.2.2 Fase nacional: a literatura guineense e os alicerces dos sonhos.....	25
1.2.3 O desvanecer dos sonhos e uma literatura que resiste	29
1.2.4 As vozes femininas.....	33
1.2.4.1 Odete Semedo: uma mulher de letras para a Guiné-Bissau	36
2. CAPÍTULO 2 – <i>ENTRE O SER E O AMAR</i> : A POESIA DE ODETE SEMEDO COMO “VIAGEM SEGURA NUM MUNDO INCERTO”	38
2.1 Estrutura da obra	39
2.2 A criação poética: <i>Em que língua escrever?</i>	42
2.3 Eu e a poesia	49
2.4 Uma viagem segura num mundo incerto.....	64
3. CAPÍTULO 3 – OS TERRITÓRIOS DA POESIA DE ODETE SEMEDO: ENTRE O INDIVIDUAL E O COLETIVO	76
3.1 Quem sou eu	78
3.1.1 O feminino na poesia de Odete	86

3.2	Nunca longe da sua terra	88
3.3	Um espaço coletivo	94
	Conclusões	101
	BIBLIOGRAFIA.....	104
	APÊNDICE.....	108
	Entre memória coletiva e memória pessoal: entrevista à poetisa guineense, Odete Costa Semedo.	108

Introdução

A poesia, enquanto forma artística de expressão, tem a capacidade singular de capturar as complexidades da experiência humana, revelando-se uma das formas de sublimação da dor. Pela sua beleza e subtileza, a poesia permite que os sentimentos mais profundos e os pensamentos mais íntimos sejam comunicados de maneira poderosa. Nesta dissertação, embarcamos numa *viagem segura* pelo mundo da poesia intimista de Odete Costa Semedo, uma figura proeminente no cenário literário da Guiné-Bissau.

A escolha dessa recolha como sujeito desta dissertação surgiu da leitura do volume *Heranças Pós-coloniais nas Literaturas de Língua Portuguesa* (2020), coordenado por Margarida Cafalate Ribeiro, onde num capítulo dedicado à jovem literatura da Guiné-Bissau, aparece o nome de Odete Semedo como uma das poucas vozes femininas do território guineense, gerando assim o primeiro contacto com a autora. A escolha de *Entre o ser e o amar* nasce depois de uma consulta sobre os diferentes trabalhos que tinham sido realizados sobre as obras da autora, alguns dos quais estão citados na bibliografia deste trabalho, notando assim que, além de comentários sobre alguns dos poemas, eram muito poucas as análises sobre a inteira recolha poética, diferentemente do que tinha acontecido com *No fundo do canto* (2007), coletânea poética da autora, publicada depois da atroz guerra civil (1998-99).

Assim nasceu a vontade de dar maior voz a esta obra inaugural da autora, tentando valorizar todos os matizes de uma obra que precisa de uma análise profunda e acurada para fazer revelar os seus lugares escondidos.

Para a realização desta dissertação, três foram os trabalhos que se revelaram fundamentais e sem os quais a análise da coletânea poética teria sido muito mais escassa: trata-se da Tese de Doutoramento da própria Odete Semedo, *As Mandjuandadi: cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura* (2010); a profundíssima análise do espaço literário guineense, realizada por Moema Parente Augel no volume *O desafio do Escombros: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau* (2007) e o trabalho mais recente realizado por Joaquim Eduardo Bessa da Costa Leite, *A Literatura Guineense: Contribuição para a Identidade da Nação*, tese de doutoramento publicada em 2014. Além desses três pilares, também a entrevista concedida por Odete Semedo à autora desta dissertação deu um contributo significativo a este trabalho.

A coletânea poética *Entre o ser e o amar* permitiu-nos explorar as intrincadas intersecções entre a esperança e o incerto, o ser individual e o coletivo, a perda dum espaço identitário e a valorização do espaço coletivo, enquanto navegamos por uma realidade constantemente evolutiva e muitas vezes incerta.

O presente trabalho está estruturado em três capítulos, cada um explorando facetas diferentes da poesia de Odete Costa Semedo e o contexto em que ela se insere. No primeiro capítulo, situamos a obra no contexto histórico e cultural da Guiné-Bissau com uma particular atenção sobre a história pré-colonial. Esta dissertação traça um mapa da evolução literária da Guiné-Bissau, desde os primeiros lampejos literários nos anos da Luta pela Independência, até à consolidação de uma literatura mais intimista nos anos da década do 1990. Ao examinar as distintas fases literárias, esta pesquisa ilumina como a literatura guineense emerge das sombras da colonização para expressar a identidade e a aspiração de um povo caindo depois na desilusão por causa das promessas não cumpridas pelo Estado.

Antes de nos adentrarmos nas complexidades da literatura guineense, abordamos a importância da oralidade como base fundamental da expressão artística nesse espaço. Desde tempos remotos, a tradição oral tem servido como veículo de preservação da cultura, transmitindo narrativas, saberes e valores de geração em geração. Serão analisadas também as diversas fases literárias do país, observando como elas se desenvolveram e influenciaram o panorama poético contemporâneo. Dentro deste contexto, ressaltamos a posição das mulheres na literatura guineense e como elas moldaram a voz literária do país para introduzir a autora protagonista deste trabalho e mergulhar na vida e na obra de Odete Costa Semedo.

No centro desta investigação está a poesia de Odete Semedo. Navegando pelas águas líricas por ela traçadas, analisamos o processo de criação poética da autora. Desde a escolha linguística até à meta-poesia presente em “Entre o ser e o amar”, exploramos como a sua obra oferece um refúgio seguro num mundo de incertezas. Examinando os seus versos, deparamo-nos com oscilações contínuas entre a esperança e a desilusão, onde a alegria da infância e a unidade da comunidade contrastam com as duras realidades da nação. No segundo capítulo, concentramo-nos sobre *Entre o ser e o amar*, explorando a jornada poética de Odete Semedo como “uma viagem segura num mundo incerto”. Analisamos o processo criativo da autora, começando pela escolha linguística que

permeia os seus versos. Nesse corpo poético, encontra-se uma rica exploração de metapoesia, onde as palavras transcendem a sua definição literal para criarem um diálogo interno entre *o poeta* e o leitor, mas sobretudo entre o poeta e o poeta. Através de imagens, metáforas e simbolismos, Odete Semedo constrói uma ponte entre o ser individual e o território guineense. Nessa exploração, o leitor testemunha as oscilações contínuas entre esperança e desilusão, com atenção às crianças às quais deixar um futuro.

No terceiro capítulo, as lentes da análise focalizam a intersecção entre a identidade individual e coletiva nos poemas da poetisa guineense. Exploramos como as vozes líricas se fundem, como nos versos individuais ecoam as pulsações da nação e como os símbolos da terra guineense evocam memórias coletivas. Expandimos o nosso olhar aos territórios que a poesia de Odete Semedo abraça: os da memória individual e coletiva. Baseados em conceitos de memória coletiva, como aqueles explorados por Halbwachs, e a conceção de identidade proposta por Erikson, investigamos como a autora entrelaça elementos pessoais e universais. Tratamos os poemas intimistas de Semedo, onde a introspeção se funde com o mundo circundante, e exploramos o papel crucial da mulher que sobressai desses versos. Analisamos ainda os poemas que convocam memórias coletivas, conectando as experiências individuais com os eventos e as narrativas partilhados pela comunidade.

Neste âmbito, a obra de Odete Costa Semedo transcende os limites da página, transformando-se em espelho da experiência no *tchon* guineense, uma tapeçaria de emoções, memórias e reflexões que ecoam através do tempo e do espaço. Ao longo desta dissertação, imergimos na complexidade poética da autora, desvendando as nuances da sua visão e as ressonâncias que as suas palavras têm sobre o ser e o amar, num mundo que, embora incerto, encontra segurança na arte da poesia.

1. CAPÍTULO 1 - LITERATURA GUINEENSE, LITERATURA NECESSÁRIA

Inspirando-se este título na publicação de Russel Hamilton, *Literatura africana, literatura necessária* (1984), este capítulo tem o objetivo de descrever e analisar o contexto histórico e cultural da Guiné-Bissau para depois aprofundar as tradições orais, primeira forma de transmissão dos saberes no país, e as primeiras luzes da jovem literatura guineense, o seu desenvolvimento até chegar à criação poética da autora protagonista desta dissertação, Odete Costa Semedo, detendo-nos também nas vozes femininas presentes no panorama literário africano em língua portuguesa. Tudo isso resulta ser necessário porque, como afirma Moema Parente Augel, «A literatura é sem dúvida o espelho da sociedade em que desenvolve e é uma das suas manifestações mais vivas» (1998)¹. Esta análise tem como ponto inicial uma breve descrição do território guineense, da sua história colonial e das décadas de luta pela libertação, período histórico no qual a literatura guineense move os seus primeiros passos, uma literatura que será apresentada neste capítulo citando os nomes e as publicações mais importantes, com o fim de criar uma comparação com a recolha poética na qual esta dissertação tem o seu foco principal. Para fazer isso, não é possível prescindir do conceito de oralidade e de como a tradição oral se cruza-com a escrita no seu processo criativo.

1.1 Contexto histórico-cultural da Guiné-Bissau

“Como imaginar a história, as tradições e as letras guineenses sem se reportar à história do continente africano, aos grandes Impérios e à invasão da costa africana pelos europeus?” (SEMEDO, 2011:17). É assim que Odete Semedo abre um ensaio sobre a literatura do seu país e será principalmente graças a ela e aos seus trabalhos, junto com outros dos principais estudiosos da Guiné-Bissau e da sua literatura, que iremos construir este capítulo introdutório.

¹ Citada por Semedo O. C. no ensaio “Literatura guineense: entre a (re)criação e os atalhos da história”, p. 20 em M. C. Ribeiro, O. C. Semedo (orgs.). *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*. Porto: Afrontamento, 2011.

Quando falamos da literatura da Guiné-Bissau, assim como da dos outros Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), falamos de uma cultura que engloba etnias, línguas indígenas e tradições herdadas do período pré-colonial, mas também a uma língua que nem sempre é aquela representativa de um povo inteiro.

A Guiné-Bissau situa-se na costa ocidental da África subsariana e tropical, estendendo-se, no litoral, desde o Cabo Roxo até a ponta Cadete. O território guineense é limitado, ao norte com o Senegal, ao leste e sudeste com a República da Guiné-Conacri e ao sul e oeste com o Oceano Atlântico. Além do território continental, o país apresenta também uma parte insular, constituída por cerca de 40 ilhas que formam o Arquipélago dos Bijagós, separado do Continente pelos canais de Geba, Pedro Álvares, Bolama e Canhabaque. A superfície continental consiste numa parte costeira semi-pantanososa e numa zona planáltica pouco elevada. Numerosos rios percorrem o território e são uma das melhores vias de penetração no interior. Embora o território guineense não seja muito grande, distribui-se por todo o seu espaço continental e insular, uma complexidade étnica, linguística, religiosa e cultural muito ampla. Segundo René Pélissier (1997), a Guiné-Bissau é um «mosaico étnico, uma Babel Negra» (*apud* SECCO, 2011: 49) onde convivem várias etnias² e idiomas africanos, esses grupos étnicos têm um tradição cultural bastante rica e diversificada, enfatizada através das diferenças linguísticas e das expressões artísticas, entre outras. O país consta de mais de vinte grupos étnicos, que se encontram por toda a parte do seu território, organizados por regiões administrativas, onde se pode encontrar uma maior concentração de um grupo étnico em detrimento de outro. Cabe sublinhar que as migrações, as guerras de conquista e a colonização, desempenharam um papel importante na redistribuição e no entrecruzamento da população.

O território que é hoje a Guiné-Bissau é fruto principalmente de uma divisão do território que foi feita através de um tratado assinado entre Portugal e França em 1886, e que teve como base a carta da *Conferência de Berlim*, de 1885. Assim, o território guineense está atualmente dividido administrativamente em oito regiões: Bafatá, Biombo, Bolama, Cacheu, Gabu, Oio, Quínara e Tombali, e um setor autónomo, Setor Autónomo de Bissau (SAB), e tem Bissau como capital do país. Tem um milhão e quinhentos mil

² Por etnia entende-se aqui uma unidade tradicional de consciência de grupo que se diferencia de outros por partilhar traços comuns de território, cultura, língua, valores, raça ou tradição histórica.

habitantes, entre os quais se contam, sobretudo, os balantas (30%), fulas (20%), manjacos (14%), mandingas (13%), papéis (7%) e brames, mancanhas, beafadas, bijagós, felupes, cassangas, banhuns, baiotes, sussos, saracolés, balantas-mané, futa-fulas, oincas, entre outros grupos étnicos (SEMEDO, 2010a: 56).

As línguas faladas nesse território são muitas porque cada grupo étnico tem a sua própria língua, porém, a nível institucional é o português a língua oficial da Guiné-Bissau: é a língua da administração, a língua da escola, dos serviços e, em alguns casos, da literatura também. Todavia, a língua-franca entre as diversas etnias e falada por cerca de 90,4% da população guineense é o crioulo guineense (*o kriol*) (INE, 2009, p. 36)³, ou, mais corretamente chamado ‘língua guineense’⁴ como a mesma autora afirma (APÊNDICE). Esta língua formou-se durante a dominação portuguesa e trata-se de uma língua nascida do contacto entre a cultura e a tradição do atual território guineense, as culturas europeias e grupos vindos de outros lugares do continente africano, é a língua dos “filhos da terra”, mestiços nascidos de relações maritais entre brancos e mulheres africanas, as então chamadas *tangomas* e *nharas* (SEMEDO, 2011: 18).

1.1.1 A Guiné-Bissau antes e durante a presença portuguesa

A história da Guiné-Bissau, porém, não começa com a chegada dos portugueses, mas tem raízes mais antigas, as quais nem sempre são realçadas nas narrações hegemónicas com prerrogativas eurocêntricas. Isso se deve a este país, como a maioria dos países africanos, se fundar numa tradição oral e ser desta forma que se têm veiculado todas as informações historiográficas ao longo dos séculos.

Entre os vários académicos que têm dedicado os seus estudos à Guiné-Bissau, é a voz de Odete Semedo que ressalta maiormente na narração escrita e na promulgação da história pré-colonial do seu país. No seu livro *Guiné-Bissau: histórias, culturas,*

³ Guiné-Bissau. *Instituto Nacional de Estatística e Censo*. 3º Recenseamento geral da população e habitação. Bissau: INEC, 2009.

⁴ Nessa dissertação será utilizado o termo ‘guineense’ ou a expressão ‘língua guineense’ para falar do crioulo da Guiné-Bissau. Esta escolha linguística nasce da necessidade de se afastar das origens do termo que remontam ao começo do colonialismo (para aprofundar este assunto, ver: LARANJEIRA, 2011: 137-138). Além disso, apoia-se no linguista Luigi Scantaburlo que afirma: «A escolha do nome Guineense para designar a língua crioula da Guiné-Bissau, termo já utilizado por Marcelino Marques de Barros em 1897, ajudará a respeitar melhor o estatuto desta língua, verdadeiramente nacional, veicular e interétnica, e a evitar a conotação depreciativa que o termo crioulo tem ainda no país e no mundo» (SCANTABURLO, 1999: 6).

sociedade e literatura, publicado em 2010 pela editora brasileira Nandyala, a autora fala-nos do Império que mais caracterizou a história do país, ou seja, o Império Máli, constituído por os Mandiga, etnia muçulmana, vindos do Alto Níger. Tratava-se de um império não homogéneo, formado por cidades-estados, reinos e aldeias que obedeciam as assembleias de anciãos (SILVA⁵, 2006 *apud* SEMEDO, 2010b: 55). Os Mandiga, vindos do interior da África, expandiram-se através de invasões, com a consequente lenta submissão de outros grupos, deslocando-os para a costa e impondo a sua supremacia. Esse império teve o seu apogeu nos séculos XIII e XIV com a dominação de várias etnias muçulmanas. É, pois, no século XV que o poder do Império do Máli entra num lento declínio que vai levar à perda da sua supremacia sobre os povos que faziam parte desse grande Império africano.

A dominação portuguesa na Guiné-Bissau, como na maioria dos casos de dominação portuguesa nas colónias, começou no século XV. Foram Nuno Tristão (1444) e Álvaro Fernandes (1446) que chegaram à atual terra guineense, território onde já coexistiam, no interior do continente, as diferentes etnias, nomeadas no parágrafo anterior, enquanto, no litoral, as populações estavam submetidas aos mandingas islamizados oriundos do Máli.

Diferentemente do que aconteceu em Angola ou em Moçambique, na Guiné-Bissau, Portugal limitou-se a explorar o território quase exclusivamente como ponto de apoio para a comercialização dos escravos e sem nunca o usar como centro comercial ou colónia de implantação. Parece que não tinham interesse em se estabelecer nem em desenvolver atividades de uma vida sedentária naquele território. Mas o tratamento reservado à população guineense era o mesmo que em todos os regimes colonias: falta de respeito, brutalidades e a completa ignorância do que hoje definimos os direitos humanos básicos. Desde a chegada das caravelas portuguesas, Portugal declarou a sua missão: levar a “civilização” e a salvação aos “primitivos” e *gentios*⁶. A missão civilizadora e evangelizadora foi sempre apresentada como ponto central da filosofia colonial portuguesa.

⁵ SILVA, Alberto da Costa e. *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

⁶ *Gentios* era a designação para os africanos não-cristãos, os pagãos.

Ligada à missão civilizadora, outra parte integrante da doutrina colonial portuguesa era a assimilação. Esta, segundo Leila Hernandez (2005), pretendia converter gradualmente o nativo africano em europeu⁷. Essas modificações pelas quais passariam as culturas locais, tinham como base o ensino da religião e da moral cristã, dos modos e das ideologias europeias que teriam de ser feitas na língua do colonizador (citada por DINIZ, 2021: 27). Se a condição de assimilado não significava ser considerados ao par dos portugueses, não obstante se possuíam os elementos culturais deles, os assimilados tinham a possibilidade de exercer cargos na administração colonial, enquanto os *não assimilados* eram obrigados aos trabalhos forçados.

Embora os portugueses tenham chegado à Guiné-Bissau (antigamente chamada Guiné Portuguesa) no século XV, foi só através da *Conferência de Berlim* (1884-1885), como já antecipado antes, que começou a colonização dos territórios africanos mas, até que o processo de colonização ficasse completo, demorou mais algumas décadas.

Foi, assim, no mês de janeiro de 1936 que Portugal conseguiu ter o domínio da atual Guiné-Bissau, todavia, isso não aconteceu sem que se seguissem uma série de eventos de rebeldia por parte do povo guineense que, desde a altura em que os portugueses chegaram nesse território, tentaram sempre de se enfrentar com o colonizador. Para realizar a posse do território, foram muitos os esforços e sacrifícios que os portugueses deviam enfrentar e foram muitos os homens portugueses que morreram nessa conquista, porque os habitantes da *Guiné* mostravam uma cruenta e persistente insubordinação, até o ponto de ser conhecida como *Guiné, a rebelde* (Pélissier, 1989: 408, *apud* AUGEL, 2007b: 56). É importante sublinhar isto, porque a supremacia da narração colonialista tende sempre a ignorar a existência de episódios de rebeldias dos povos colonizados, fazendo assim emergir a imagem de um povo que aceita passivamente a dominação. No caso da Guiné-Bissau, são muitos os documentos que testemunham o que os portugueses definiam como “insolência de gentios”, e alguns destes documentos são os Boletins Oficiais e os seus suplementos, fontes históricas onde se podem encontrar todas as atualizações administrativas da então colónia e testemunhos das leis e regras que os

⁷ A conversão do nativo africano em europeu verificava-se basicamente através o domínio da língua portuguesa, falada e escrita, a aquisição da cultura da metrópole e a conversão ao catolicismo. Esses eram elementos fundamentais para alcançar uma elevação social, para o nativo se considerar um *assimilado*, mas isso não significava ser postos ao par dos europeus porque o elemento racial era sempre utilizado pelos europeus como meio de distinção entre africanos e ocidentais e o homem negro ficava, todavia, sempre numa condição de ilegitimidade em frente ao europeu.

portugueses tinham que impor para contrastar o desrespeito que o povo guineense, justamente, manifestava. Como sugere Odete Semedo na sua tese de doutoramento: «Parece que o desconhecimento total do modo de vida, da cultura e das línguas desses povos, aliado à intenção, contestada, de explorar as riquezas do lugar, estavam na base desses conflitos» (SEMEDO, 2010a: 56).

Além dos conflitos provocados pelo colonizador, o atual território guineense sofreu diferentes conflitos internos ao longo dos séculos. Representativo deste ponto de vista é o século XVII que foi uma altura de grandes mudanças económicas, sociais e geopolíticas da atual Guiné-Bissau. As raízes destas mudanças encontram-se na expansão de grupos fulas do Império Mandinga de Cabú e de Fridu. Isso provocou o nascimento de diferentes conflitos nos quais estavam envolvidos também os portugueses que apoiaram os fulas, sob promessa de apoio na guerra contra os outros grupos étnicos. A queda dos impérios africanos coincidiu com a ascensão do comércio de escravos na costa de África, ao qual seguiu um período conflitual entre as potências. Esse período terminou a 18 de março de 1879, dia em que a coroa portuguesa, através da Carta de Lei de 1879, fez a separação administrativa de Cabo Verde, que por séculos tinha estado ligado ao território guineense. Com esta separação foi criada a Província da Guiné Portuguesa, com capital em Bolama. Como indica Maria Archer (1946⁸: 209 *apud* LEITE, 2014: 12) a Guiné portuguesa vivia até 1879 «amarrada ao governo de Cabo Verde. Quer em regime de capitania, quer em regime de prefeitura, a colónia era sempre uma dependência de Cabo Verde».

Outras batalhas que marcaram o território da Guiné foram as Campanhas de Pacificação levadas a cabo por Teixeira Pinto entre os anos de 1913 e 1915. As diferentes guerras, que duraram de maneira alternada até 1935, tinham como objetivo levar à dominação paulatina e total do território da Província da Guiné Portuguesa. Essas guerras, sublinha Odete Semedo, serão de ‘inspiração’ para as cantigas das mulheres, as quais repudiavam as guerras (2010a: 64).

1.1.2 A opressão colonial e a luta pela libertação

⁸ Archer, Maria (1946) “Conquista e ocupação da Guiné” In: *O Mundo Português*, Revista de Actualidades do Império, 3/4 (XIII – II Série), 209-215.

A dominação efetiva dos portugueses no território que hoje é a Guiné-Bissau remonta apenas às primeiras décadas do século passado. Mesmo com a conquista final do território continental, adquirido através da *Conferência de Berlim*, a soberania portuguesa não foi estabelecida no arquipélago dos Bijagós antes de 1936. A tradição de resistência, explica Peter Mendy, «continuou durante o breve período de dominação colonial efetiva, na forma de resistência passiva, culminando em onze anos de luta armada pela libertação nacional» (1993, pp. 3-4).

Como já mencionado, a Guiné-Bissau, diferentemente das outras colônias portuguesas, configurava-se como ponto de apoio para o comércio escravagista ao longo da costa ocidental africana, vendo a região como centro comercial para os comércios com franceses, holandeses e ingleses e não constituía para a Coroa portuguesa uma colônia de assentamento própria para a agricultura. Por isso não houve um interesse significativo por parte do Governo português em investir nos serviços públicos, entre eles a educação. «Assim, a precariedade do ensino fez com que a maior parte da população daquele território desconhecesse a língua portuguesa falada e escrita. Por isso, a Guiné ficou conhecida, por muito tempo, como um país de cultura de expressão exclusivamente oral» (DINIZ, 2021: 35) mas isso significou também uma chegada tardia das obras literárias, como veremos adiante.

O primeiro liceu na Guiné-Bissau, Liceu Honório Barreto, de facto, foi fundado só em 1950, mas, como explica Russel Hamilton, o acesso a este liceu era muito limitado, e «até 1960, apenas catorze guineenses, tinham concluído um curso superior» (1984: 216). Este fator influenciou a chegada tardia da literatura: como observaremos adiante, não foi antes dos anos '50 do século passado que começaram a surgir os primeiros textos escritos por guineenses, onde os temas principais foram a contestação contra o poder colonial e, paralelamente, as mensagens de luta para a libertação do país. E é sempre nos anos de 1950 que, diferentes estados africanos sob o domínio português, começam a posicionar-se contra os colonizadores.

A administração colonial incentivava os cabo-verdianos a emigrar para a Guiné mas, para a população guineense, eles eram vistos como agentes culturais a serviço da colonização portuguesa. Essa reação por parte dos guineenses dá-nos já os primeiros sinais que algo estava a mudar nos ânimos da população. Na Guiné colonial crescem, em

meados do século XX, os sentimentos nacionalistas⁹, assim como nos outros territórios sob o domínio português. No caso da atual Guiné-Bissau, foi nos centros urbanos e semiurbanos de Bolama e Bissau, onde residia a maioria dos “civilizados”, que começaram a nascer os ideais nacionalistas.

Em 1953, um pequeno grupo, que incluía também estudantes que tinham chegado de Portugal, fundou, em Bissau, o primeiro agrupamento de tendência nacionalista, a *Associação Desportiva e Recreativa dos Africanos*, mas, infelizmente, foi uma associação que teve vida breve, tendo sido proibida um ano depois da sua criação. Os estudantes que tiveram a possibilidade de estudar em Portugal eram os chamados *assimilados* e a eles era permitido estudar nas universidades portuguesas. Esta estadia em Portugal foi para eles uma viragem radical porque, depressa, se transformou numa tomada de consciência política face à dominação portuguesa em África.

No mesmo ano da proibição da Associação Desportiva, formou-se a organização clandestina, o *Movimento para a Independência Nacional da Guiné* (MING), ao qual sucedeu, em 1956, o partido que revolucionou a história da Guiné-Bissau delineando uma longa história de resistência à ocupação colonial, ou seja, o *Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde* (P.A.I.G.C.). Um partido liderado por Amílcar Cabral, o qual se distinguirá também como uma das primeiras e mais influentes vozes literárias bissau-guineenses. No seu ensaio *A herança colonial e o desafio da integração*, Peter Mandy analisa as funções e os ideais promulgados pelo PAIGC explicando que

os princípios fundamentais da ideologia do PAIGC são socialistas no seu carácter, apesar da palavra “socialismo” nunca ter aparecido no programa original do partido [...]. O movimento estava, não só engajado no objetivo de “independência total e imediata”, mas também na “eliminação da exploração do homem pelo homem”, na “eliminação de todos os relacionamentos de natureza colonialista ou imperialista” e, entre outros, na “obtenção da independência económica” (Cabral 1969: 137). [...] O Programa Principal do partido também incluía um compromisso para “lutar pela unidade dos povos africanos, como um todo ou por regiões continentais”, assim como o seu “direito ao progresso político, económico, social e cultural”. (Programa Principal do PAIGC, em Rudebeck, 1974: 254) (MENDY, 1993, p. 10-11)

⁹ Sentimentos de reivindicação do próprio espaço físico e cultural que por muito tempo tinham estado sob a opressão dos colonizadores.

¹⁰ Amílcar Cabral, *Revolution in Guinea: An African People's Struggle*. Stage 1 Books, Londres, 1969.

Esse partido, então, tinha como interesse principal, não apenas a liberdade da Guiné e de Cabo Verde, mas uma reivindicação da identidade nacional, assim como uma solidariedade com os outros países africanos oprimidos pelo colonizador. Outro aspeto promulgado pelo partido era a importância da educação, a qual estava ligada de maneira íntima ao plano global para a transformação da sociedade guineense. Tratava-se de uma educação que devia ser significativa e libertadora, «devia desenvolver a consciência crítica para permitir ao indivíduo aperceber-se das contradições sociais, políticas e económicas da sociedade» (MENDY, 1993: 12). O discurso educativo teve um impacto muito forte e ainda hoje tem. É a mesma Odete Semedo que, nas entrevistas¹¹, sublinha a importância da educação, falando das escolas como espaço para corrigir o que não foi bem feito e como arma para “descolonizar as mentes” (2019).

Os fortes ideais do PAIGC promulgados por Amílcar Cabral abriam um caminho nos espíritos dos guineenses; a opressão colonial, no final dos anos 1950 e início de 1960, causava fortes descontentamentos e foi nessa altura que se começou a viver na Guiné-Bissau uma atmosfera verdadeiramente de resistência ao colonialismo português.

O evento que marcou uma viragem decisiva nas ações rebeldes por parte dos guineenses foi o massacre de Pindjiguiti que se cumpriu no dia 3 de agosto de 1959, no Porto de Pindjiguiti (Porto de Bissau), onde morreram cerca de cinquenta marinheiros e estivadores que faziam uma greve devido às más condições de trabalho. Esse massacre foi, por parte do colonizador, uma forma de calar as reivindicações desses operários, mas provocou, inevitavelmente, uma série de ações dos revoltosos contra a presença do colonizador português. O massacre demonstrou que os portugueses «estavam decididos a utilizar a violência contra toda e qualquer forma de contestação. A partir daí, a luta por meios pacíficos não tinha sentido» (Lopes, 1982: 24 *apud* LEITE, 2014: 23). Foi um evento que marcou para sempre a memória dos guineenses, como demonstram os versos do poema de Tony Tcheka, *Pindjiguiti*: «No Pindjiguiti/ tudo começou. [...] /o genocídio cometido/ contra um povo em paz/ foi o marco» (*Mantilhas para quem luta* p. 35-36, *apud* AUGEL, 2007b: 197). Assim como Tcheka, serão vários os poetas que farão ecoar as atrocidades daquele dia nos seus versos.

¹¹ Chá de Beleza Afro - Conversa com Odete Semedo Guiné-Bissau. Youtube 20 junho 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fJjQSOv4alk> Acesso em: 23 de junho de 2023.

É no dia 23 de janeiro de 1963, com um ataque à caserna militar portuguesa de Tita, que se sanciona o início da luta armada. Foi uma luta que durou onze anos e culminou com o assassinio de Amílcar Cabral no dia 20 de janeiro de 1973 e a proclamação unilateral da independência da República da Guiné-Bissau no 24 de setembro de 1973, independência que foi reconhecida por Portugal somente a 10 setembro de 1974.

É necessário sublinhar que na Luta de Libertação Nacional tiveram um papel fundamental também as mulheres. Um nome reportado por Doris Wieser é o de Ernestina Silá (Titina Silá), guerrilheira do PAIGC, heroína da luta falecida em 1973 e hoje, em seu nome, celebra-se o Dia da Mulher Guineense (Wieser, 2022: 144). É importante evidenciar este aspeto porque ajuda a compreender melhor o papel das mulheres no território guineense e como elas foram efetivamente, e ainda são (um exemplo é Odete Semedo), pilares fundamentais na construção de uma identidade guineense.

Durante a luta, elas não se ocupavam só de assistência sanitária, educação e alfabetização de crianças e jovens mas foram incluídas tanto em cargos políticos quanto no combate das guerrilhas e, «mesmo com muita resistência de alguns homens, as mulheres estiveram inseridas no processo de libertação nacional e alcançaram espaços de destaque no cenário político guineense» (MARTINS & PEROTE, 2019: 118). Um exemplo, entre outros, foi Carmem Pereira que exerceu, entre outras funções, a de comissária política em 1961 e de presidente da Assembleia Nacional Popular em 1981.

1.1.3 A Guiné-Bissau independente

A independência da Guiné-Bissau provocou um período de entusiasmo gerado pela liberdade conquistada. Trata-se de um momento de euforia na população guineense, e como escreve Hélder Proença em *Assim respira minha pátria*: «Há um sorriso novo/ em cada face/ uma esperança renovada/ em cada peito/ e é assim que a minha Pátria Setembro respira e cresce!»¹². É um momento histórico em que emergem, de maneira sempre mais intensa, um forte sentimento nacionalista e uma celebração dos heróis da

¹² *Antologia Poética da Guiné-Bissau*, p. 83, citado por Moema Parente Augel em “Guinea-Bissau” In: Chabal, P. *The post-colonial literature of Lusophone Africa*. Evanston, Illinois: Northwestern university press, (1996), p. 173.

luta, elementos que levam à necessidade de criar uma identidade nacional que envolva todos os povos guineenses e a subsequente vontade de reconstruir um *novo* país, livre.

A altura do pós-independência é caracterizada na Guiné-Bissau por uma imensa positividade. A literatura que nasce nessa altura, como veremos adiante, é uma representação evidente desse sentir, todavia é um período de euforia que não durará muito. Seguirá, a partir dos anos de 1990, indicativamente, um período de pós-euforia em que as ideias positivas ligadas à construção da nação e à celebração de um país independente serão substituídas pela desilusão e falta de esperança, por um país que demonstra não ser capaz de se restabelecer. A história hegemónica oficial que festejava os heróis nacionais e as vitórias conquistadas deixa o seu espaço ao «[...] desespero a fome / a doença os bolsos minguados / todos estes fiéis companheiros» (Tony Tcheka, 1996: 61¹³, *apud* AUGEL, 2007a).

Após a conquista da independência, o Estado da Guiné-Bissau sofreu uma profunda modificação na estrutura administrativa. O território foi dividido em oito regiões, 38 setores e um setor autónomo.

Depois do assassinato de Amílcar Cabral, foi instalado um Conselho de Estado, presidido por Luís Cabral, o qual tomou o controlo da Guiné-Bissau logo após Independência, tornando-se o primeiro Presidente da República da Guiné-Bissau, e assumindo a responsabilidade do PAIGC, «partido único que foi reconhecido como expressão suprema da vontade do povo» (SECCO, 2011: 51).

Com a independência, uma das grandes preocupações do novo governo do PAIGC era “nacionalizar” as novas estruturas criadas durante a guerra, aspeto que respondia à exigência nacionalista da criação de uma identidade própria. Mas essas primeiras tarefas dificilmente podiam ser realizadas porque foi adotada, por parte dos libertadores, quase por extenso, a burocracia do Estado colonial. Isso significava uma continuidade com o passado.

A 14 de novembro de 1980, os desequilíbrios internos provocaram um golpe de Estado que aboliu a constituição e levou ao poder o “Conselho da Revolução”, presidido por Nino Vieira (pseudónimo de João Bernardo Vieira). Uma das causas deste golpe de estado foi a política económica desastrosa, adotada pelo governo. «No entanto as políticas

¹³ Trata-se do poema “Desafio” presente em: Tony Tcheka, *Noites de insónia na terra adormecida*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1996. (Coleção Kebur, v. 2).

econômicas e financeiras levadas a cabo depois disso também não surtiram os efeitos esperados por também elas não terem sido realistas [...] e o Programa de Ajustamento Estrutural dos primeiros anos da década de oitenta agravou ainda mais a precariedade econômica do país.» (COUTO & EMBALÓ, 2010: 16).

Segundo a estudiosa Moema Parente Augel, seja durante o período de Luís Cabral, seja no início dos anos de 1990, «a corrupção, o nepotismo, o compadrio dominaram. O discurso oficial prosseguiu pautado na permanente evocação do heroísmo dos combatentes pela pátria [...], na glória da revolução” (1998: 196).

A Guiné-Bissau viveu, até 1991, num sistema político com partido único, o PAIGC, mas em 1991 foi aprovado o multipartidarismo, dando espaço a uma oposição finalmente tolerada. Em agosto de 1994, durante as primeiras eleições legislativas e presidenciais, o PAIGC voltou a ganhar com o antigo presidente Nino Vieira, que foi reeleito, colocando-se como herói continuador de Amílcar Cabral. Mas a política de Nino Vieira levou o país a uma instabilidade sempre mais crescente.

Quatro anos depois, em 1998, surgiu uma crise político-militar que terminou em guerra civil. Nino Vieira foi deposto por um golpe militar e o conflito durou onze meses, até maio de 1999. Entre os vários acontecimentos desta guerra civil, as barbaridades cometidas pelos senegaleses contra os guineenses, muitas delas retratadas na literatura produzida depois da guerra. Trata-se de um evento que marcou drasticamente a história recente da Guiné-Bissau e que provocou milhares de mortos. Ainda hoje, o país tenta ultrapassar os desequilíbrios causados por esta guerra.

Quanto às liberdades individuais, Hildo Honório do Couto e Filomena Embaló, apontam que

o sistema de segurança implantado no país, logo depois da independência, foi um sistema autoritário, fato que prevaleceu mesmo depois da instituição do multipartidarismo. Há que ter em conta que a repressão e a violência sempre estiveram presentes na história do país: a repressão colonial, a violência da luta de libertação e a repressão pós-independência contra os adversários do partido no poder. Tudo isso fez com que se tenha criado uma cultura de violência praticada pelos partidos e pelas forças armadas e a consequente instalação de um sistema de impunidade que aniquilou totalmente o poder judicial. (2010: 18)

Hoje, a Guiné-Bissau é entre os cinco países mais pobres no mundo. Tem vivido nas últimas décadas diferentes golpes de estado que têm causado sempre mais instabilidade no país, com uma população que luta dia a dia para sobreviver. Desencanto

e medo caracterizam a quotidianidade dos guineenses mas, face à incerteza do mundo, há quem, através da literatura, encontre um espaço de esperança para reagir a esse *mundo incerto*.

1.2 O espaço literário guineense

Uma das obras literárias em que emerge desse espaço literário como *viagem segura num mundo incerto*¹⁴ é, sem dúvida, a primeira coletânea de poemas de Odete Costa Semedo, *Entre o ser e o amar* (1996), objeto principal dessa dissertação. A sua obra insere-se no espaço literário da pós-euforia, espaço que se coloca temporalmente a partir da década de 1990, época na qual os literatos exprimem sentimentos bem distantes das ideologias revolucionárias e, num espaço de desilusão, buscam uma identidade social e nacional. Mas, para melhor compreender as dinâmicas literárias da Guiné das últimas décadas, é preciso recuar um pouco para colocar o nosso olhar numa perspetiva de confronto com o passado.

1.2.1 A importância da oralidade

É fundamental ressaltar, quando falamos de literaturas africanas, que, antes da chegada da escrita nesses territórios, existia já uma forma de representação cultural que ainda hoje tem um impacto considerável. Se, no caso da Guiné-Bissau, o estudioso português Manuel Ferreira afirmava, em 1977¹⁵, que o espaço literário guineense era um espaço vazio, a crítica literária atual e, em particular, a pesquisadora Moema Parente Augel, rebate sublinhando a importância que a cultura oral tinha, e ainda tem, nesse território multicolorido; uma cultura cheia de histórias, cantigas, lendas e provérbios, transmitida pelos depositários da memória coletiva de geração em geração (2022: 40). Pode-se dizer que a tradição oral conjuga o material e o espiritual, o esotérico e o exotérico. Por isso, quando falamos de espaço literário guineense, hoje não podemos prescindir da tradição oral, um coacervo de histórias, contos e cantigas que, graças

¹⁴ Versos 8 e 9 da poesia de Odete Costa Semedo, “Eu e a Poesia”, *Entre o ser e o amar*, 1996, p.53.

¹⁵ Manuel Ferreira, *Literaturas Africanas de expressão portuguesa: Introdução geral. Cabo Verde. S. Tomé e Príncipe. Guiné-Bissau*, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, citado em: Augel M. P., *Guinea-Bissau*, In: Francavilla, R., Mata, I. e Tocco V. (orgs.). *Le letterature africane in lingua portoghese: temi, percorsi e prospettive*. Hoepli, 2022, p. 40.

sobretudo ao cónego guineense, Marcelino Marques de Barros, começou a ser transportado para forma escrita.

É nos anos da saída do primeiro *Boletim Oficial da Guiné Portuguesa* (1879), ligado à administração colonial, que o cónego, profundo entendedor das línguas e culturas locais, começa a partilhar os seus estudos e as suas recolhas sobre a tradição oral guineense: as baladas, as cantigas, os contos, todos elementos da tradição popular da Guiné-Bissau. Os seus trabalhos têm uma grande relevância no âmbito dos estudos sobre as tradições orais guineenses porque, antes das suas publicações, não se conheciam outros documentos sobre o assunto. A sua primeira obra foi *Litteratura dos negros: contos, cantigas e parábolas*, publicada em 1900; tratava-se de uma recolha das tradições que circulavam em crioulo.

Outros meios de difusão das tradições ancestrais guineense foram os *Boletins Culturais da Guiné-Bissau* (BCGB), editados pela primeira vez em 1946, com 110 números publicados, até 1973. Tratava-se de meios de comunicação privilegiados para a difusão de ritos, costumes e línguas locais. Hoje em dia esses documentos têm um papel fundamental no estudo das tradições guineenses mas não se pode esquecer que os testemunhos da tradição oral guineense evidenciados naquelas páginas eram fortemente influenciados pelo pensamento colonial, que tendia a apoucar o colonizado e a justificar a ocupação do território.

Após a independência, em 1979, foram editadas duas coletâneas dedicadas aos contos da tradição oral guineense: uma de adivinhas (*dibiñas*), intitulada '*N sta li 'n sta la*, e outra de estórias, sob o título *Jumbai*, ambas organizadas por Teresa Montenegro e Carlos Morais, que pesquisaram durante muitos anos na região de Bolama e analisaram diferentes aspetos da oratura guineense.

Quando nos relacionamos com as tradições da cultura oral temos que ter em conta o que o estudioso de narrativas da tradição oral, Lourenço do Rosário, sublinha, ou seja, que um erro comum nas civilizações com tradição escrita é analisar as sociedades baseadas na tradição oral com uma aproximação epistemológica, servindo-se dos mesmos instrumentos de análise usados para as civilizações com tradição escrita (2022: 213). O estudioso aponta que não é possível ter a mesma aproximação porque na tradição oral há um sistema de transmissão das histórias e, por consequência, dos saberes, que se distingue completamente do das sociedades baseadas na escrita.

Nas tradições orais, a palavra é transmitida de geração em geração e é a palavra, quer seja na forma de histórias, contos ou cantigas, que é capaz de criar sistemas de conhecimento: «é o veículo fundamental de todos os valores, quer *educacionais*, quer *sociais*, quer *político-religiosos*, quer *económicos*, quer *culturais*» (ROSÁRIO, 1989: 40). Além disso, a transmissão geracional da *palavra* torna-se um modo de criar e perseverar uma identidade singular e coletiva, formando uma cadeia social na qual a coletividade quer criar um sistema de transmissão que permita um acesso ao conhecimento, com a conseqüente criação de memórias coletivas.

No caso das comunidades da África Ocidental, a função dos transmissores de memórias é desempenhado pelos *griots* que, no caso da Guiné-Bissau, correspondem aos *djudius*¹⁶, trovadores ou cantores de origem mandingas. Mas o termo que melhor resume a tradição oral guineense é *djumbai*, termo que pode ser traduzido como “convívio, reunião” e refere-se, citando Russel Hamilton, «aos serões noturnos quando membros de uma família ou de uma comunidade se reúnem para trocar histórias» (1984: 227). O *djumbai* é o lugar onde se entrelaçam «**pecadores**, árvores, chuvas, ferramentas, insetos, mezinhas, sons do mato, pássaros, avisos, prantos, iran¹⁷, música, peixes, secas, alegrias, lalas, cerimónias, arroz e asares» (Montenegro e Morais, 1979/2019 *apud* SEMEDO, 2022: 203). Todos estes substantivos, mencionados por Montenegro e Morais, são representativos dos contextos e dos lugares onde se desdobram as histórias contadas. Essas histórias são narradas por pessoas de origens diferentes, falando em termos de pertença regional, cultural e de línguas faladas mas são esses grupos de *falantes-transmissores* que constroem a memória de gerações, são eles os verbos da tradição oral e da literatura guineense (SEMEDO, 2022: 204).

¹⁶ No capítulo sucessivo veremos como Odete Semedo, na sua recolha poética *Entre o ser e o amar*, usa o termo “djidiu” na versão em crioulo da poesia *Cantor da alma*, (p. 42-43). Elemento que já nos antecipa, não só a relevância que as tradições orais têm nos escritos guineenses contemporâneos, mas também como a versão em crioulo dá um significado mais profundo ao texto, com uma ligação à ancestralidade.

¹⁷ Escrito também *irã* ou *iran* e no plural *irans*, é um termo guineense derivado de *erande*, empréstimo da língua dos Bijagó, e que significa ‘espírito inferior a Deus’. Os irans, são divindades, espíritos sagrados da tradição guineense que, segundo a tradição popular, protegem mas podem também castigar quando se está em falta com eles. Os *irans* são também as almas dos antepassados que protegem os familiares. Existem vários tipos de *iran*, havendo também uma hierarquia. Para aprofundar o assunto, consulte: Moema Parente Augel, *O desafio e o escombro: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, pp. 92-97.

As histórias são muitas vezes contadas e cantadas à noite, em lugares sugestivos onde a natureza narrada se encontra com a natureza poderosa do espaço físico em que a palavra dos *djudius* ecoa. Assim, os mais velhos narram histórias aos mais jovens e, nestas narrações cheias de valores simbólicos, quem ouve pode encontrar significados diferentes pois cada um ouve tendo dentro as próprias experiências e a própria individualidade que se confrontam com algo de imenso e ancestral.

Morais e Montenegro dividem as histórias em três grupos principais: os conselhos dos idosos (detentores dos saberes) que não podem ser desafiados; as justificações para os momentos em que as decisões tomadas não eram apropriadas às situações e os enigmas com os quais convivemos ao longo da nossa vida (1979, *apud ibid*). Deste pequeno quadro podemos extrair alguns aspetos fundamentais desse tecido coletivo que é a tradição oral. Em primeiro lugar, a importância que os idosos têm na sociedade guineense, mas, sobretudo, como as histórias transmitidas de geração em geração têm profundo valor educacional.

Com a chegada da escrita, a oralidade transforma-se em símbolo ideológico de afirmação nacional, encontra-se na literatura guineense, especialmente aquela produzida durante o pós-independência, em que os escritores, querendo despertar na sociedade sentimentos identitários e estando eles mesmos à procura de uma identidade perdida, buscam elementos nos quais as pessoas se reconheçam e se identifiquem culturalmente.

Antes da transposição de elementos da oralidade para a literatura escrita, era necessário transportar em forma escrita as cantigas que por séculos têm acompanhado o povo guineense. Essa é uma passagem fundamental na criação de uma interligação entre oralidade e escrita. Como se disse no começo deste parágrafo, foi o cónego Marcelino Marques de Barros a ter transcrito uma importante parte dessa literatura oral, dedicando parte do seu trabalho à salvaguarda das cantigas de mulheres em crioulo, traduzindo e comentando esses textos da tradição oral. Mas, nas décadas passadas, um importante trabalho sobre a oralidade guineense foi realizado por Odete Semedo. Trata-se da sua tese de Doutoramento sobre as *mandjuandadi* (2010).

1.2.1.1 Um traço da oralidade guineense: as *mandjuandadi*

Num trabalho dedicado à primeira recolha da autora Odete Semedo, não se pode prescindir de dedicar um pequeno parágrafo a um dos estudos mais recentes da autora: as cantigas de *mandjuandadi*. A importância deste tema não reside apenas em a autora ter realizado um trabalho de investigação sobre ele, mas também na relevância que esse fenómeno tem tido na vida dela e como, inevitavelmente, tem influenciado a sua produção literária, poética e prosaica. A autora declara numa entrevista que a sua mãe fazia parte das *mandjuandadi* e sempre a tinha ouvido cantar, não só nos momentos de recolha, mas também nos espaços caseiros: «ela enquanto cozinhava cantava e ao final criava e inventava cantigas»¹⁸.

As cantigas podem ser consideradas um dos principais géneros da tradição oral guineense. Odete Semedo explica que as cantigas são divididas em três ramos principais: «cantigas de história, cantigas de *djamu* [carpir] e cantigas de dito ou cantigas de *mandjuandadi*. Essas últimas são cantigas de-mulher criadas e cantadas nas coletividades femininas denominadas *mandjuandadi*» (2010: 83). Sempre na sua tese, a autora explica-nos que

Uma *mandjuandadi* só é digna desse nome, quando seus membros se sentem à vontade e, até certo ponto, protegidos. E esse à vontade é construído no dia-a-dia, nas conversas, nos encontros, nas cantigas que as *mandjuas* vão dedicando umas às outras. *Mandjuandadi* é o espaço em que cada uma das mulheres, e cada um dos seus membros, se sente livre: lá pode cantar, ostentar o seu pano ou vestido novo, brincar, ser maliciosa e livre, dar vazão aos seus sentimentos, inclusive à sua sensualidade, tanto nos versos que canta quanto na sua performance enquanto dança. (ibid: 134)

As *mandjuandadi* são associações culturais e sociais de zonas que se encontram entre cidade e campo; são típicas das regiões de Bolama, Bissau, Cacheu, Geba e Farim. Por se encontrarem em lugares diferentes, as cantigas de *mandjuandadi* são muitas vezes cantadas em *mandigas* com partes repetidas em crioulo guineense, com adaptações e até deturpações fonéticas. Entre as cantigas de *mandjuandadi*, distinguem-se as cantigas de harmonia e as de dito por dito. Nas cantigas de harmonia, distinguem-se as cantigas de amor e as de amizade. Nas de amor, o fulcro não é quem canta, mas o amor cantado. Nas cantigas de dito por dito, encontram-se as de *kumbosadia* [rivalidade], as de inimigos(as), de lamento, amor não correspondido.

¹⁸ Conversa com Escritor, #157/2022 - *Conversa com Escritor(a) recebe Odete Costa Semedo*. Youtube 23 dezembro 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hbtjib6UNeQ&t=6454s>.

Na literatura contemporânea, uma homenagem direta às cantigas de *kumbosadia* é feita por Odete Semedo na recolha *Entre o ser e o amar*. Na página 56 encontramos o poema só em língua guineense, com o título “Kumbosas di Bida”, que poderíamos aproximadamente traduzir por “Rivais de vida”. Não temos as competências para analisar em profundidade um texto poético inteiramente em língua guineense mas, graças ao vocabulário bilingue guineense-português de Scantaburlo (1999), conseguimos compreender alguns significados gerais do texto. Foi possível, assim, encontrar um termo como “ñhara sikidu”, planta espinhosa de ponta aguda e penetrante, acostada ao verbo “rañan” que significa arranhar. Esses elementos sugerem-nos, além do título, um ato de homenagem às cantigas de *kumbosadia*, porque um dos elementos básicos dessas cantigas é uma planta espinhosa, metáfora da dor provada pela mulher, uma dor à qual a mulher está abraçada (*brasan*).

Esse exemplo é só um dos traços das *mandjuandadi* que emerge, neste caso de maneira mais explícita, na poesia de Odete Semedo, uma poesia que, segundo Pires Laranjeira, ao se apresentar na sua versão dupla em português e em crioulo, «de voz feminina emanada do labor cultural das *mandjuandadi* periurbanas, pode simbolizar [...] a suprema consciência ético-estética da amalgama da esfera do privado e do público e do feminino com o masculino, forçando a coalizão do local com o regional e nacional» (2011: 140).

As cantigas de *mandjuandadi* são, porém, traços de vida comunitária cantados e são “ecos da terra” (Semedo, 2006 *apud* SEMEDO, 2007a) porque é a magia da fala que repete em sequência a fala guineense. Essas cantigas podem ser um meio lúdico para criticar a sociedade, exaltadoras da harmonia e fontes históricas da sociedade guineense.

São cantigas de dito, também elas, memórias que podem influenciar a criação poética em geral mas especialmente a criação feminina, como no caso de Odete, criando assim um hibridismo entre a ancestralidade e a modernidade mediado por um olhar feminino.

A tradição oral apresenta-se, porém, como algo fortemente interligado à produção literária guineense a qual, não surpreendentemente, manifestará as suas primeiras manifestações escritas no género da poesia, o género que mais se aproxima da oralidade, mas também que permite que as mensagens revolucionárias saiam e sejam partilhadas com uma força e intensidade maior relativamente a outros géneros.

A oratura, também definida como literatura oral, «é um acervo transmitido apenas pela voz e pela memória, constituído pelas histórias tradicionais, provérbios, adivinhas, cantigas, manancial de saber e de criatividade populares, filosofia e sabedoria» (AUGEL, 2007b: 30) e todo isso, próprio do mundo da oralidade, entrelaça-se com as vozes revolucionárias e intimistas da escrita guineense, é parte integrante dessa literatura. O ponto de intersecção entre oralidade e escritura, encontra-se no momento em que, quem tem a possibilidade, dá voz ao seu povo e destrói os discursos hegemónicos inserindo elementos ancestrais da Guiné-Bissau nesses novos espaços literários. Se com a prática da assimilação, o *kriol* e as línguas étnicas foram caladas assim como o que era relacionado com a oralidade, com o nascimento da literatura, estas línguas, especialmente o crioulo guineense, e as tradições orais ganham um espaço central nos poemas dos autores guineenses que decidem ou de escrever inteiramente em língua guineense ou inserem expressões em guineense e elementos ligados as histórias transmitidas de geração em geração: as crenças, as tradições e os mitos. É principalmente do 1993 em diante, como afirma Augel, que praticamente todas as obras literárias «incluem textos, ou pelo menos expressões, em guineense, numa atitude consciente por parte dos autores de assinalar sua pertença, sua *guineidade*» (*ibid*: 89). A oralidade, porém, torna-se meio de oposição ao pensamento colonialista através da evocação da palavra oral através daquela escrita, com uma literatura nacional que une e mistura os elementos populares com os eruditos.

1.2.2 Fase nacional: a literatura guineense e os alicerces dos sonhos

Nos diferentes contextos coloniais africanos é difícil detetar o nascimento de uma literatura própria. Isso deve-se principalmente à imposição colonial que, inevitavelmente, interferia com a produção escrita, não podendo considerá-la como filha da sua terra. No caso específico da Guiné-Bissau, as primeiras obras literárias aparecem nos anos 20 e 30 do século XX: trata-se dos primeiros textos em português que tinham como temática principal a natureza guineense mas são, nesse caso, poemas com uma forte marca colonial e com uma visão estereotipada do país.

Entre os primeiros autores autóctones destaca-se Carlos Semedo (pseudónimo de António José Jacob Leite de Magalhães), poeta da ilha de Bolama, o primeiro guineense

a ter publicado uma obra individual, ou seja, uma recolha de poemas, intitulada *Poemas* (1963). Mas nem toda a crítica contemporânea está de acordo em decretar o início da literatura guineense com essa recolha poética porque, não obstante o valor que possui como primeira publicação individual na ainda Guiné colonial, não se insere num panorama literário com contornos bem definidos como, pelo contrário, acontecerá com as recolhas publicadas nos anos sucessivos.

Esse dado põe em evidência a chegada tardia da literatura à Guiné-Bissau, relativamente aos outros países africanos lusófonos, e a pouca ressonância que tiveram os poetas guineense no panorama das literaturas Africanas em língua portuguesa, dado evidenciado precedentemente. Representativo é o nome de António Baticã Ferreira como único autor guineense presente na grande antologia de poesia da África lusófona, *No reino de Caliban* (1975)¹⁹, organizada por Manuel Ferreira, antologia que consta de 138 poetas. Nessa antologia, apareciam seis poemas do autor, datados de 1972.

A primeira literatura escrita guineense, de carácter nacionalista, expressão de um corpo armado, começa a delinear-se entre 1945 e 1977. Os elementos que emergem maiormente na poesia desta época de literatura nacionalista e guerrilheira são, sem dúvida, a luta pela libertação nacional como ato cultural e a visibilidade da literatura negra escrita em língua portuguesa, aspetos promulgados maiormente por, respetivamente, o libertador da Guiné-Bissau, Amílcar Cabral que, com os seus poemas, desconstrói o discurso oficial, e Vasco Cabral. Um elemento que emerge com muita frequência na poética Vasco Cabral é o mar; objeto poético que acompanhará muito a poesia sucessiva, inclusive a de Odete Semedo. O mar de Vasco Cabral é um mar da infância, desfigurado pela opressão assim como uma memória dolorosa ligada ao massacre de Pindjiguiti.

A maioria dos estudiosos da literatura guineense estão de acordo em escolher como ponto início da produção literária e editorial da República da Guiné-Bissau o volume de poemas *Mantinhas para quem luta* (onde «mantinhas», em crioulo, significa «saudações»), publicado em 1977. Trata-se de uma recolha nascida durante a evolução da luta armada contra o colonialismo português “intimamente ligado a todo o processo cultural desenvolvido desde o estabelecimento das primeiras áreas libertadas até a independência” (Martinho, 1978 *apud* HAMILTON, 1984) e à conseguinte fase de

¹⁹ Manuel Ferreira, *No reino de Caliban: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*. vol. I, Lisbon: Plátano Editora, 1975.

reconstrução nacional, identificando-a, assim, como poesia militante. As vozes mais influentes presentes nessa recolha são de José Carlos Schwarz e Hélder Proença²⁰, onde o primeiro luta pela promoção do crioulo guineense como língua literária enquanto o segundo emerge pela sua voz firme que se rebela contra o imperialismo e a escravidão. Esta antologia foi escolhida como ponto de partida da literatura guineense por os escritores guineenses envolvidos se terem unido em torno de uma temática comum: a contestação e o repúdio ao colonialismo. Paralelamente a esta temática está presente também a da exaltação da revolução e, sobretudo, dos heróis que levaram o país à vitória contra o colonizador opressor.

Sempre na mesma recolha, encontramos um poema significativo de Agnelo Regalla, ou seja, *Poema de um assimilado*, texto que encarna as contradições provadas por aqueles que foram educados com uma educação europeia incorporando assim valores distantes da própria cultura e impostos pelos colonizadores (AUGEL, 1996). O resultado desta educação provoca uma sensação de alienação e alheamento e a perceção de estar sem raízes: «Fui levado/ a conhecer a nona sinfonia/ Beethoven e Mozart/ na música/ Dante, Petrarca e Bocácio/ Na literatura/ Fui levado a conhecer/ a sua cultura.../ mas de ti Mãe África/ Que conheço eu de ti?»²¹.

Depois dessa recolha poética, foram publicadas, nos anos seguintes, outras duas recolhas de uma certa relevância: *Momentos primeiros da construção. Antologia dos jovens poetas*, que saiu em 1978 e, um ano depois uma terceira intitulada *Os continuadores da revolução e a recordação de um passado recente*. Não é competência dessa dissertação identificar todas as obras que caracterizaram esta fase da literatura guineense, mas será fundamental continuar a sublinhar alguns aspetos dessa época literária para poder criar uma comparação com sucessiva.

A recolha *Momentos primeiros da construção* sugere, desde o seu nome, a vontade de reconstruir o país na época pós-revolucionária e apresenta poemas carregados de implicações positivas. Um exemplo da antologia pode ser o poema do já citado José Carlos Schwarz, poema que será usado para intitular a antologia e que acaba desta forma: «Sob estes ventos soalheiros da revolução/ Que as quedas não sejam definitivas/ E que os

²⁰ Como analisaremos adiante, a poética de Hélder Proença será muito influente na produção poética de Odete Semedo a ponto de ela identificar esse poeta como o *seu poeta*.

²¹ Mantenha para quem luta! p. 25.

desfalecimentos sejam vencidos/ pela certeza da vitória que amanhecerá/ Na frescura das madrugadas»²².

Como objetivo primário, os poetas da fase nacional tinham a vontade de partilhar uma mensagem revolucionária e, depois da vitória, a euforia causada por esse evento acrescentava uma confiança no futuro que clamava por ser partilhada.

Entre as vozes dos jovens poetas da revolução, não pode deixar de ser considerada também de António Soares Lopes Jr, mais conhecido como Tony Tcheka, um dos poetas guineenses entre os mais envolvidos nas questões sociais até hoje, como sublinha Moema Parente Augel (1996: 172). Num dos seus poemas mais conhecidos, *Esperança*, há um aspeto que ainda não aprofundámos: o desejo de mudança. Nesse poema o autor tem consciência de que «os espinhos tentarão entrelaçar os nossos passos», mas isso não põe fim à sua *esperança*, ele está convencido de que «nós cantaremos amanhã, eu sei bem»²³. Aqui não emerge apenas uma certeza de felicidade futura, evidenciada pelo verbo celebrativo ‘cantar’, mas é perceptível um sentido de coletividade expresso pelo ‘nós’, elemento comum nessa fase da literatura guineense que evidencia como o sujeito literário está subordinado a um corpo coletivo. O objetivo comum é, porém, descrever e ressaltar a realidade daquele momento, nutrir um patriotismo e amar a nação que está a renascer, uma nação que na fase emergente das literaturas africanas, é representada como uma “comunidade imaginada”.

Nas obras desses jovens poetas, além dos elementos propagandísticos, fervilhava um desejo de celebrar o país independente e o seu futuro, tudo isso fundando-se num interesse em curar também a forma e o estilo em que essas mensagens eram transmitidas, com uma visão de futuro.

Mas o que não perdurou no tempo foi a euforia. A ilusão da independência durou muito pouco, algumas décadas depois da libertação do país do jugo colonial, Guiné-Bissau começa a viver diferentes transformações sociais que inevitavelmente se refletirão na literatura. Ante a decepção causada pela traição dos ideais revolucionários por parte dos

²² *Momentos primeiros da Construção*, p. 29, citado por Moema Parente Augel em ‘Guinea-Bissau’ In: Chabal, P. *The post-colonial literature of Lusophone Africa*. Evanston, Illinois: Northwestern university press, 1996, p 171.

²³ *Momentos primeiros da Construção*, p. 21, citado por Moema Parente Augel em ‘Guinea-Bissau’ In: Chabal, P. *The post-colonial literature of Lusophone Africa*. Evanston, Illinois: Northwestern university press, 1996, p.172.

dirigentes, a nova literatura guineense hospedará tanto o passado recente, quanto os caminhos de emancipação, assim como o estado dos guineenses face a um país que traiu a esperança deles. Se no período pós-colonial os poetas estavam cheios de esperança no futuro, durante os anos '80, muitos poetas demonstravam um desencanto com os resultados adquiridos até aquele momento, comparados com as grandes promessas e expectativas da década anterior, dando configuração a um período cultural e literário de pós-euforia.

1.2.3 O desvanecer dos sonhos e uma literatura que resiste

Moema Parente Augel deteta na década de 1990 o desabrochamento da literatura guineense (2007a). Nessa década, depois de uma fase ufanista, assim definida pela estudiosa (*ibid*), abrem-se novos universos culturais e sociais, começam a emergir as primeiras obras em prosa onde, junto com as obras poéticas, se delineiam aspetos que, embora diferentes dos exórdios da literatura guineense, apontam para um objetivo comum: a resistência e a reivindicação de uma própria identidade que não celebra os heróis da Independência, mas dá espaço às vozes marginais não consideradas pelo Estado. Sempre Augel, no novo milénio afirma:

numa fase anterior, dominava a dicotomia entre a África antes e depois do colonialismo, hoje, a oposição faz-se entre os sonhos do país emancipado e a triste realidade reinante, entre a utopia e a distopia, uma vez que o jugo dos governantes inescrupulosos depois da libertação não difere, em muitos aspetos, do jugo colonialista. (2007b: 304)

O mesmo Schwarz, que em 1978 celebrava o país em construção e “a vitória que amanhecerá”, vê-se na década de 1990 com um olhar cheio de sofrimento, desiludido, quando afirma no seu poema *Bu djubin* [Quando olhaste para mim]: «sofre, sofre, sofre/ nada se pode fazer/ esta é a luta da nossa terra!»²⁴. Esse exemplo ilustra-nos a desilusão do autor, que não vê mais na luta uma forma de esperança, porque a única luta que pode cumprir o sujeito poético com o seu interlocutor, nesse caso representativo do povo guineense, é a luta contra o sofrimento. Assim, o *nós* guerrilheiro passa a ser um *eu*

²⁴ Schwarz *apud* Augel, 1997:67, citado por Odete Semedo.

intimista sempre, todavia, ligado à comunidade, mas mais por um desencanto do que por um grito comum de batalha.

Nessa altura o país começa a ser percorrido por fragilidades políticas e desigualdades sociais que causam um sentimento de forte desilusão na população, onde os sonhos revolucionários morrem num Estado, não só politicamente corrupto, mas que, na sua coletividade, é ainda ameaçado por um persistente halo colonialista que tende a obscurecer a subjacente identidade guineense. O povo sofre a mal governança do país e continua a sofrer um discurso hegemônico dos governantes, uma fala que celebra constantemente os heróis da Independência mas repropõe determinadas práticas, estruturas e modelos derivantes da potência colonial, sem respeito pela historicidade dos grupos étnicos autóctones. Assim a população guineense encontra-se num Estado indefinido que não celebra as suas facetas mas, pelo contrario, as obscura e que, uma vez mais, não se preocupa do seu povo, deixá-lo com «uma herança indigesta do colonialismo» (*ibid*: 266) e sobretudo à busca constante de uma identidade que possa amalgamar esse *pano multicolorido*²⁵ que é a terra guineense. A Guiné-Bissau encontra-se, porém, naquela fase definida por alguns historiadores como neocolonialismo,²⁶ mas é através da retomada do trauma decorrente da exploração colonialista e da perda de confiança no novo Governo que as obras desta época se constituem.

A literatura pós-eufórica é, porém, fortemente caracterizada por esse sentimento de desilusão, mas esse profundo sofrimento é também a força que leva os escritores guineenses a elevar as suas vozes e os seus gritos. São vozes que usam a memória histórica e a história recente como matrizes do discurso identitário, vozes masculinas e femininas que não são mais emittentes subordinadas mas tentam criar uma nova gramática do discurso que não seja subordinada a um discurso único hegemônico. Assim, na Guiné-Bissau, território composto por um pluralismo étnico, a história compartilhada por estes grupos vem a ser o que permite a criação de um sentimento de unidade. Os elementos que

²⁵ Expressão usada mais do que uma vez por Odete Semedo na sua tese de doutoramento para se referir ao território guineense, seu chão materno.

²⁶ Expressão cunhada pela primeira vez por Kwame Nkrumah (1909-1972), o primeiro presidente de Gana, depois da independência (1957). Ele, mesmo membro da elite burguesa, afirmava que a soberania nacional dos países africanos, conquistada com a independência, na verdade no tinha havido grandes modificações no relacionamento desigual entre os poderes coloniais e os povos colonizados, ficando uma relação de dependência e exploração, sendo assim o neocolonialismo a pior forma de imperialismo (1965), citado por Moema Augel em: *O desafio do Escambo: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, pag. 145

mais caracterizam esse *pano multicolorido* e que serão os sujeitos constantes nesse novo espaço literário são, sem dúvida, uma memória do colonialismo e da luta com as suas lembranças traumáticas; as tradições ancestrais; os elementos da natureza que marcam espaços comunitários e íntimos e o uso do *kriol*, seja como língua principal, seja como interferência voluntária nos textos como ato de reivindicação identitária²⁷.

Todos esses elementos fazem parte do que Jan Assmann define “memória cultural”, ou seja, uma memória que está fixada em momentos precisos no passado e que tem um horizonte temporal bem delineado; isso significa que o passado pode fazer parte da memória, só se relacionado com as individualidades do presente²⁸, individualidades que interagem quotidianamente, no caso dos países africanos e, especificamente, da Guiné-Bissau, através da partilha de informações ligadas à tradição oral.

Assim a oralidade entra a fazer parte da literatura escrita como meio de reivindicação identitária, para dar uma voz às tradições postas em silêncio com a chegada do colonizador. Os traços orais aparecem através do uso da língua guineense, (o *kriol*), língua fortemente interligada à tradição oral, mas também com o uso de elementos caracterizantes das cantigas, que se inserem naturalmente entre os versos e as linhas das obras literárias guineenses do fim do milénio. Como nos explica sempre Augel no seu ensaio *Literatura e inclusão – o papel dos escritores guineenses no empenho contra a invisibilidade*, através da leitura dos diferentes autores dessa altura, percebemos uma exclusão do discurso hegemónico do colonizador através de uma “apropriação antropofágica” da língua «processando uma transgressão das normas estabelecidas do “bem escrever”, de forma consciente e politicamente direcionada, africanizando, criouliando o idioma do colonizador» (2007a: 52).

Outro traço importante da literatura guineense que começa a produzir-se na última década do século XX é a profecia da explosão da crise que iria caracterizar o país, da guerra civil de 1998-99 até hoje. Trata-se de uma previsão não feita de forma explícita, mas perceptível dos sentimentos de desilusão e de crítica que parecem estar a anunciar uma catástrofe iminente. Neste sentido, a correlação das duas primeiras coletâneas poéticas de Odete Semedo pode ser um bom exemplo, isso porque a poetisa, como analisaremos

²⁷O crioulo como língua literária será aprofundado nos primeiros parágrafos do próximo capítulo.

²⁸ Jan Assmann, *Memória comunicativa e memória cultural*. In: F. M. Alves, L. A. Soares & C. V. Rodrigues, (orgs.), *Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural*. Ribeirão, V.N. Famalicão: Húmus, (2016) pp. 121-123.

adiante, põe na sua primeira coletânea *Entre o ser e o amar*, um olhar triste que oscila entre a esperança e a desilusão, uma *oscilação* que na sua segunda coletânea, *No fundo do canto*, publicada em Portugal em 2003, alguns anos depois da “guerra dos onze meses”, se torna mar liso que assusta porque nada muda, nenhuma oscilação, só “desilusão”, escreve a autora num seu poema, concluindo com «nem uma palavra apontei/ Era apenas mais um sonho» (SEMEDO, 2007b: 32).

Outra voz que emerge nessa altura é de Abdulai Sila, que pode ser considerado «autor do primeiro romance genuinamente guineense a ser publicado» (COUTO e EMBALÓ, 2010: 78), ou seja, *Eterna Paixão*, publicado em 1994. O autor, assim como fizeram muitos outros intelectuais africanos da sua geração, começou a dar-se conta dos atalhos para os quais os políticos locais, na maioria dos casos ex-combatentes das lutas de libertação, estavam a levar o seu país, com muita corrupção, regimes ditatoriais, desinteresse pela desigualdade do povo. Entre as suas obras mais reconhecidas nesse panorama literário emerge *Mistida* (1997), obra em que, aponta Semedo, «o crime do roubo da memória vai conduzir a graves consequências como a perda da memória coletiva» (2011: 44).

São vários os romances que saem depois do primeiro publicado por Sila e isso permite também a edição de recolhas de contos, entre os quais *A escola* (1993), uma pequena coletânea de três contos publicada por Domingas Samy, a primeira mulher guineense a ter publicado uma obra literária. Outras recolhas de contos que não podemos deixar de citar são os dois volumes de contos publicados em 2000 por Odete Semedo: *Sonéá; histórias e passadas que ouvi contar* e *Djênia; histórias e passadas que ouvi contar*, onde é evidente a presença fiel da oratura transformada em literatura.

Apesar de o conto e o romance começarem a ser sempre mais usados como géneros literários, a poesia continua a ser o meio privilegiado para os escritores guineenses poderem partilhar a própria identidade cultural. Um nome que continua a estar presente neste panorama desde a luta pela libertação até aos nossos dias é Tony Tcheka, que representa as camadas populares na sua poesia; um poeta que assume as amarguras da dura realidade quotidiana e que não se esquece da vasta parte da população que é marginalizada e silenciada. Segue o mesmo trajeto Pascoal D’Artagnan Aurigemma, o qual nomeia e questiona tudo o que aflige o seu povo, como ato de responsabilidade

social. Também Félix Sigá se pôs do lado dos marginalizados e dos subalternos mas identificando-se com eles, tendo como moldura as tradições ancestrais.

Entre os vários nomes que emergem no final do milénio passado, partilhamos aqueles inseridos na nova antologia de poesia guineense, *Antologia Poética da Guiné-Bissau* (1990), onde, além dos poetas supranomeados, encontramos, entre os outros, Hélder Proença, poeta que será assassinado em 2009, decretando assim o fim dos sonhos de Amílcar e a «exacerbação de uma era de catástrofes e perplexidades» (SECCO, 2011: 58); também Francisco Conduto de Pina, Agnelo Regalla e, pela primeira vez, dois nomes femininos, Domingas Samy e Eunice Borges. Será nos anos sucessivos que começa a emergir um terceiro nome feminino, ou seja, Odete Costa Semedo que, através da sua primeira recolha poética, *Entre o ser e o amar*, publicada em 1996, será a primeira mulher a publicar uma recolha poética individual na sua terra natal e até hoje, uma das autoras, e não só, mais influente na Guiné-Bissau.

Entre o ser e o amar pode ser classificada como obra fortemente intimista da autora, com um intimismo carregado de lirismo amadurecido principalmente na dor. O sujeito dos seus versos é quase sempre um eu poético, mas trata-se de um sujeito fortemente envolvido nos «tristes olhares» (p. 91) da sua gente, fortemente consciente do triste presente mas intimamente ligado às vozes do passado, onde por ‘vozes’, nos referimos às dos *djudius* e das *mandjuandadi* que se mesclam de mansinho ao poetar contemporâneo da autora. É um eu coletivo, o seu, um sujeito poético que nem sempre precisa de se identificar como homem ou mulher, «homem nem mulher / Apenas um pedaço deste chão» (p. 31), porque a mensagem que quer transmitir transcende os sexos e encarna cada individualidade da sua terra. Ao mesmo tempo, emerge nos seus versos também uma voz feminina, uma voz que precisa de partilhar «esta raiva de ser Mulher» (p. 99), uma voz feminina até aquele momento quase nunca ouvida.

1.2.4 As vozes femininas

No ano da publicação de *Entre o ser e o amar*, Odete Semedo era a segunda voz feminina a emergir no panorama literário guineense, depois de Domingas Samy, a qual até aquela altura, tinha publicado em 1993 o primeiro livro em prosa na Guiné-Bissau, *A*

*escola*²⁹. Contudo, Odete Semedo é considerada a primeira mulher guineense a ter publicado uma recolha própria de poemas.

Para entrar na análise desta sua primeira publicação, é necessário inserir a poética da autora no interior do panorama literário guineense, como temos feito mas, como obra de autoria feminina, é imprescindível colocá-la numa visão mais ampla, entre as vozes poéticas femininas dos PALOP, contemporâneas à autora.

Para tratar desse assunto, consideraremos um recente estudo feito por Doris Wieser, “Letteratura al femminile e costruzione della nazione” (Literatura feminina e construção da nação)³⁰. Wieser começa o seu discurso sobre a literatura feminina nos PALOP com uma introdução sobre o discurso colonialista. A estudiosa evidencia que é imprescindível remarcar o aspeto colonialista nesses países quando falamos de literatura feminina, isso porque o sistema colonial é racista e patriarcal, pelo que temos, ~~por isso~~, uma dupla opressão e um duplo silenciamento das mulheres africanas (2022: 140). Porém, num contexto já extremamente problemático como a Guiné-Bissau, onde a educação escolar chega muito tarde, as mulheres encontram mais tarde ainda um lugar no panorama literário. Como aponta Odete Semedo, que além de ser escritora, desempenha um lugar muito importante nas reivindicações dos direitos das mulheres da sua terra, na Guiné-Bissau as mulheres são muito discriminadas relativamente aos homens e isso acontece maioritariamente nas famílias a baixo rendimento económico onde os meninos vão à escola enquanto as meninas são obrigadas a ficar em casa ajudando a mãe em tarefas domésticas (2007). Só com este fator, já se pode perceber quão difícil é para as mulheres, mais do que para os homens, serem inseridas no espaço literário; de modo que, se os homens são discriminados menos do que as mulheres, as obras de autoria feminina publicadas na Guiné-Bissau têm um valor duplo em relação à dos homens, porque elas falam também por aquelas mulheres que não tiveram a mesma sorte de poder ter uma educação escolar.

Antes da independência, em outros PALOP, já eram conhecidos outros nomes de escritoras autóctones com uma certa relevância, como por exemplo Noémia de Sousa (1926-2002), em Moçambique, e Alda Espírito Santo (1926-2010), em São Tomé e

²⁹ Não consideramos a autora Eunice Borges, precedentemente nomeada, por ela ser cabo-verdiana de nascimento.

³⁰ Foi consultado o ensaio na sua tradução em italiano, realizada por Sofia Morabito para o volume *Le letterature africane in lingua portoghese*. Organizado por Roberto Francavilla, Inocência Mata & Valeria Tocco, Hoepli Editore, Milano, (2022) pp. 139-150.

Príncipe. Pelo contrário, na Guiné-Bissau, os únicos nomes femininos relevantes na primeira metade do século passado são Maria Archer (1899-1982) e Fernanda de Castro (1900-1994), mas trata-se de mulheres portuguesas que tinham publicados obras literárias sobre a Guiné-Bissau, e por isso não podem ser inseridas no panorama literário guineense. É só no pós-independência que aparecem os primeiros nomes femininos. Em 1978, aparece o nome de Mariana Marques Ribeiro, hoje pouco conhecida no mundo literário lusófono, na antologia *Momentos Primeiros da Construção. Antologia dos Jovens Poetas*, e, em 1990, encontramos pela primeira vez os nomes de Domingas Samy e Eurice Borges na *Antologia Poética da Guiné-Bissau*, onde constam os poemas delas entre os de outros 12 autores; e, em 1992, encontramos outra vez Mariana Ribeiro presente em *Eco do pranto. A criança na moderna poesia guineense*³¹: aqui o foco principal é a criança, sujeito temático também de alguns poemas presentes em *Entre o ser e o amar*.

Em 2014, Augel afirmou que «ao se passar em revista a produção literária guineense contemporânea, em especial a do século XXI, tem-se a grata surpresa de se verificar uma presença mais expressiva de publicações literárias de autoria feminina.» (p. 131). Em 2018 sai o primeiro volume da série Palavras de mulher, da coleção Kibur II, do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP). Este projeto, dirigido por Odete Semedo, propõe dar voz às mulheres que, através das suas experiências de vida, foram testemunhas importantes na altura da guerra pela libertação.

Viu-se, porém, que, por causa da presença tardia das meninas nas escolas e de uma forte discriminação contra as mulheres, foi difícil para elas emergir no contexto literário da Guiné-Bissau, mas não se pode esquecer, ao mesmo tempo, o papel importante que as elas tiveram na tradição oral, (como se disse no parágrafo 1.2.1.1) onde «foram protagonistas, as atrizes principais no mundo da fala» (SEMEDO, 2007).

Odete Semedo demonstra, mais uma vez, o seu interesse e o seu envolvimento no seu país e nas questões que o atravessam, sendo sempre uma das vozes mais influentes na sua terra nativa e a que mais preserva a memória coletiva.

³¹ As duas antologias são citadas por Moema Parente Augel em “Guinea-Bissau”, ensaio presente em *Le litterature africaine in lingua portoghese*. Organizado por Roberto Francavilla, Inocência Mata & Valeria Tocco, Hoepli Editore, Milano, (2022), p. 42-43 traduzido por Sofia Morabito.

1.2.4.1 Odete Semedo: uma mulher de letras para a Guiné-Bissau

Nos parágrafos antecedentes foram feitas muitas referências à autora, começando assim a delinear algumas das características principais de uma das vozes femininas mais importantes na Guiné-Bissau contemporânea e porta-voz de uma literatura pós-eufórica, intimista e coletiva ao mesmo tempo.

Maria Odete da Costa Soares Semedo, mais conhecida como Odete Semedo, nasceu a 7 de novembro de 1959, em Bissau. É hoje considerada, além de poetisa, contista, professora, política e cronista. Estudou Línguas e Literaturas Modernas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa onde se licenciou, em 1990. Após a formação superior, regressou à Guiné-Bissau e foi convidada a desempenhar várias funções que acumulava com a de professora de língua portuguesa na Escola Normal Superior. Chegou a dirigir esta escola e a desempenhar outros cargos políticos. Em 1995, foi diretora-geral do Ensino da Guiné, presidente da Comissão Nacional para a Unesco-Bissau, ministra da Educação do seu país, entre 1997 e 1999, e Ministra da Saúde, entre 2004 e 2005. É co-fundadora e membro do Conselho de Redação da *Tcholona*, Revista de Letras, Artes e Cultura. Em 2006, começou o seu doutoramento em Letras, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas, em 2010, e defendeu a tese “*As mandjuandadi – cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura*”, já citada muitas vezes neste trabalho. Atualmente, Odete Semedo trabalha como investigadora do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, para as áreas de Educação e Formação, de Bissau. As suas obras literárias até hoje publicadas, foram já nomeadas nos parágrafos antecedentes, mas cabe realçar que além delas, Odete tem seus poemas e contos publicados em antologias, jornais e revistas nacionais e estrangeiras. Ao mesmo tempo, ressaltam também as suas publicações, artigos e ensaios, sobre a Guiné-Bissau, das tradições à literatura contemporânea, publicações que em parte foram e serão usadas como bibliografia deste trabalho.

O percurso realizado até agora através da história do país e da sua produção literária, passando pelos traços da oralidade e chegando à produção contemporânea, foi necessário para se adentrar na primeira recolha poética da Guiné-Bissau escrita por mulheres, e também, a primeira obra literária publicada por Odete Semedo, *Entre o ser e*

o amar, uma análise que necessita de um olhar do passado, no presente para melhor ver o futuro.

2. CAPÍTULO 2 – *ENTRE O SER E O AMAR: A POESIA DE ODETE SEMEDO COMO “VIAGEM SEGURA NUM MUNDO INCERTO”*

*Eu e a poesia
A confissão
O prazer
O gosto de dizer
Sem reprimir
O prazer de dar
O que se quer
A viagem segura
Num mundo incerto [...]*

(Entre o ser e o amar, p. 53)

Eu e a poesia é o nome do poema aqui citado, presente na recolha apenas na sua versão portuguesa. Foi daqui que se tirou inspiração para o título desta dissertação. É um poema que explica uma relação com o mundo poético que é bem diferente da primeira fase literária guineense onde predominavam discursos de cunho mais nacionalista e quase nunca intimista. A voz poética, que parece coincidir com a voz da autora, explica que para ela a poesia é um ponto firme, uma salvação, uma maneira para poder enfrentar um mundo que não é mais o das certezas independentistas, da euforia da poesia militante, mas é um mundo desiludido de «olhos-que-já-não-acreditam» (p. 63). Nesses dois versos usados no título, encontra-se simbolicamente concentrada a poética desta recolha, as *oscilações*, um contraste contínuo entre as certezas, que podem residir na memória coletiva ou pessoal da autora, e as incertezas provocadas por um presente, numa «terra/tão frágil e vasta» (p. 31), que lembra constantemente o passado e parece não deixar espaço a um futuro melhor. É na poesia, na criação poética, na palavra registada no papel *sem reprimir*, que essa esperança começa a nascer, é no poder da palavra, na força de cantar e partilhar a palavra viva que a esperança, também, vive.

Neste capítulo, portanto, ponto central desta dissertação, será brevemente apresentada a organização da recolha poética e o processo de criação poética que acompanhou a autora. Antes deste processo, será desenvolvida uma análise sobre a escolha linguística. Esta discussão será realizada através da análise do seu célebre poema,

o primeiro da recolha: *Em que língua escrever (Na kal lingu ke n na skribi nel)* onde se encontram as primeiras oscilações entre espaços seguros e incertos. Desse modo, continuar-se-á com o conceito de meta-poesia que caracteriza esta obra, ou seja, será desenvolvida uma análise sobre as poesias da recolha, que falam de poesia e do valor que a autora confere a esse meio literário, uma poesia salvífica; acabando com um olhar sobre a evocação dos espaços serenos e inquietos, os lugares de *Desespero* e de *Esperança*, numa oscilação contínua que faz ouvir sempre o seu som.

Na entrevista realizada em maio de 2023, foi perguntado a Odete Semedo com que frequência o eu poético correspondia a si mesma, à poetisa. Ao responder a essa pergunta, a autora deteve-se sobre exemplos em que os entrevistadores pensavam que os elementos que ela capturava nas pessoas do seu povo pudessem ser elementos da própria autora e da sua vida privada (APÊNDICE). Esse é um erro bastante comum quando se tenta estudar e analisar a fundo uma obra poética e é por isso, seguindo as sugestões da autora, que tentaremos examinar os seus primeiros poemas sem a pretensão de encontrar segredos da intimidade da autora em palavras ambíguas, mas, com a ajuda dos elementos históricos, culturais e identitários até agora apresentados, iremos encontrar a voz íntima da autora que fala do seu povo e para o seu povo, uma voz com as suas *oscilações* entre esperanças e desilusões, uma voz consciente de ser voz e que, não obstante o futuro incerto, continua a partilhar «o que é ser poeta!» (SEMEDO, 1996: 17).

2.1 Estrutura da obra

A recolha poética está dividida em duas secções, a primeira, a mais breve é intitulada “Oscilações” e consta de treze poemas, dez dos quais têm duas versões, uma em português e outra em língua guineense (o *kriol*) e outros três que são apresentados só em português. A segunda parte tem o mesmo título da obra, “Entre o ser e o amar”, nela se encontram poemas que questionam profundamente a condição humana, os desejos, as questões metafísicas, os sonhos e as dúvidas. Nesta segunda e última secção são apresentados vinte e dois poemas em versão bilingue, cinco poemas só em português e cinco só em guineense. Cabe especificar que os mesmos poemas que aparecem em duas línguas não são a tradução um do outro, são duas versões diferentes do mesmo poema, por isso, usaremos o termo ‘versão’ e não ‘tradução’. Os poemas são, depois,

acompanhados muitas vezes por ilustrações realizadas por Fernando Júlio³²; trata-se de desenhos de grupos de pessoas, homens, mulheres, crianças, mas também elementos da natureza guineense.

A escolha linguística é justificada pela autora já no prefácio da obra onde, depois de um comentário realizado por Carlos Lopes, um dos mais ilustres pensadores guineenses contemporâneos, a autora dedica um breve parágrafo à sua obra, explicando a sua dupla pertença cultural que a leva a escrever em português e em crioulo, adiantando que «Nem todos os poemas são apresentados em duas versões, dado que uns foram escritos originalmente em *kriol* e outros em português. E a tradução fá-los-ia perder a autenticidade.» (1996: 7). A escolha feita pela autora não exprime só um sentimento pessoal de dupla pertença, mas revela uma reivindicação linguística e, por conseguinte, identitária, que por séculos foi silenciada pelo colonizador, o qual, impondo o seu idioma, apagava as línguas africanas e o crioulo, e este, concebido como uma deformação do português, experimentou uma forma de silenciamento ainda maior.

Já na escolha linguística pode-se observar um elemento oscilatório que encontra-se constantemente enquanto nos mergulhamos nos versos de *Odete*: um encontro entre o olhar íntimo e pessoal da autora com uma reivindicação da voz do povo guineense e a recuperação de valores e tradições que são, sim, evocadas pela autora, mas são representativos de uma ancestralidade guineense da memória coletiva.

A poesia de *Entre ser e o amar* é, como já foi apontado, uma poesia da pós-euforia. Não há nenhuma evocação de um sentimento nacional, nenhuma luta ou elogio à nação; mas as referências constantes ao país natal da autora são direcionadas à valorização cultural da terra guineense para desconstruir as identidades idealizadas aportadas pelo discurso eurocêntrico. Quando se fala de discurso eurocêntrico referimo-nos ao que o texto poético *Poema de um assimilado* (citado no parágrafo 1.2.2) de Agnelo Regalla evoca, ou seja, um discurso europeu, longe da história e dos saberes da Guiné-Bissau, que o legitima como discurso melhor para a construção do conhecimento. Acontece, portanto, como sublinha Inocência Mata, que nos próprios espaços considerados periféricos se naturaliza a hegemonia do colonizador, «ao considerar que a autoria estrangeira da

³² Fernando Júlio é conhecido em Guiné-Bissau por ser, junto com o seu irmão Manuel, o mais famoso autor de “estórias em quadrinhos”, cadernos ou folhetos com estórias cheias de humor e sátira, onde a língua veicular é a língua guineense.

palavra concede ao enunciado uma legitimidade crítica e teórica exemplar» (2014: 34). E é contra essa hierarquização do saber que se enfrentam os escritores guineenses da pós-euforia, é nessa «descolonização teórica» (*ibid*) que se inserem os exórdios poéticos de Odete Semedo.

O país nunca é evocado através de topónimos guineenses, as referências à Guiné-Bissau são direcionadas às crianças, aos homens, às mulheres e aos velhos dessa terra e às suas tradições e são realizadas pela autora com evocações diretas à gente do seu *tchon* (chão) ou através de elementos caracterizantes do espaço físico guineense assim como do espaço ancestral: a autora nomeia os pássaros, os fenómenos marítimos característicos da sua zona, o grande poilão³³ ao qual é dedicado um inteiro poema (*Um velho poilão – Polon garandi* pp. 22-25) e a imagem da capa, e depois encontramos também as máscaras, os panos, os insetos, as tabancas³⁴, os rituais e o tambor com o “cantor da alma” (*djidiu di alma*), todos elementos do *djumbai*, da tradição oral que é evocada, inevitavelmente, através da escolha linguística, do uso constante e persistente da língua guineense que se encontra em toda a recolha, não só nas versões dos poemas inteiramente em língua guineense mas também na presença esporádica de termos em *kriol* que aparecem entre os versos em português. É a mesma Odete que, involuntariamente, ao descrever a literatura moderna guineense, descreve também a sua maneira de escrever quando, na sua tese, afirma: «A escrita moderna recorre aos símbolos, aos ritos e ditos populares no seu fazer narrativo ou poético; é muitas vezes de forma metafórica, por meio de alusões, de metonímias que os matizes da tradição oral se fazem presentes nos textos modernos» (SEMEDO, 2010a: 83).

A Guiné-Bissau é, portanto, em todos os seus matizes, fonte de inspiração para a autora que declara numa entrevista: «a minha poesia é a Guiné-Bissau, é ela que me inspira»³⁵. Por isso, cada vez que, nos poemas que serão analisados, encontrarmos referências a personagens ou lugares não explicitamente identificados no território guineense, saberemos que a referência será, com muita probabilidade à Guiné-Bissau.

³³ O poilão é uma das árvores sagradas da Guiné-Bissau. É uma árvore de grande porte com tronco robusto e raízes tubulares. Pela sua majestosidade, torna-se para os guineenses ~~o~~ lugar onde rogar, fazer preces, fazer promessas, pedir coisas aos deuses. Então, é uma espécie de catedral, dirá Odete Semedo na nossa entrevista, disponível no apêndice.

³⁴ *Tabanca* é o substantivo usado na Guiné-Bissau para se referir à aldeia.

³⁵ Conversa com Escritor, #157/2022 - *Conversa com Escritor(a) recebe Odete Costa Semedo*. Youtube 23 de Dezembro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hbtjib6UNeQ&t=6454s> min: 1:26:30.

2.2A criação poética: *Em que língua escrever?*

Na sua criação poética, como poetisa da pós-euforia, Odete Semedo sente dificuldade em compreender qual será a melhor língua para exprimir a sua intimidade, os seus pensamentos, o seu sofrimento, mas sobretudo, as histórias da sua terra.

Em 1989, quando tinha terminado a Licenciatura e estava a começar a formar-se no Ramo Educacional, Odete Semedo partilhou com o seu professor de Literatura Africana, o estudioso Rosário de Lourenço, algumas das suas criações poéticas que tinha composto naqueles anos (SEMEDO, 2007:128). Naquela altura, nos alvares da sua criação poética, tinha já escrito o seu poema *Em que língua escrever - Na kal lingu ke n na skribi nel* (*Entre o ser e o amar*, pp. 10-13) e foi o mesmo professor Rosário de Lourenço que a aconselhou a, caso publicasse os seus poemas, escolhê-lo como poema de abertura da recolha (APÊNDICE). Hoje, este poema abre efetivamente a recolha *Entre o ser e o amar* mas, não só, representa também, na literatura guineense contemporânea, o espelho da ambivalência sentida em relação à língua do dominador, um manifesto do debate linguístico. A escolha das duas línguas é provocatória por tentar incorporar através delas as muitas outras vozes que compõem o *pano multicolorido* que é o panorama etnolinguístico e a diversidade cultural do seu país. Eis as duas versões:

Em que língua escrever
As declarações de amor?
Em que língua cantar
As histórias que ouvi contar?

Em que língua escrever
Contando os feitos das mulheres
E dos homens do meu chão?
Como falar dos velhos

Das passadas e cantigas?
Falarei em crioulo?
Falarei em crioulo!
Mas que sinais deixar
Aos netos deste século?

Ou terei que falar
Nesta língua lusa
E eu sem arte nem musa
Mas assim terei palavras para deixar
Aos herdeiros do nosso século

Na kal lingu ke n na skribi
Ña diklarasons di amor?
Na kal lingu ke n na kanta
Storias ke n contado?

Na kal lingu ke n na skribi
Pa n konta fasañas di mindjeris
Ku omis di ña tchon?
Kuma ke n na papia di no omis garandi

Di no passadas ku no kantigas?
Pa n kontal na kriol?
Na kriol ke n na kontal!
Ma kal sinal ke n na disa
Netus di no djorson?

O n na tem ku papia
Na e lingu lusu
Ami ku ka sibi
Nin n ka tem kin ku na oioin
Ma si i bin sedu sin

Em crioulo gritarei
A minha mensagem
Que de boca em boca
Fará a sua viagem

Num pergaminho
Nesta língua lusa
Que mal entendo
E ao longo dos séculos
No caminho da vida
Os netos herdeiros
Saberão quem fomos

N na ten palabra di pasa
Erderos di no djorson
Ma kil ke n ten pa konta
N na girtal na kriol
Pa recadu pasa di boka pa boka

Tok i tchiga si distinu

Ña recadu n na disal tambi na um fodja
Na e lingu di djinti
E lingu ke n ka ntindi
Pa os netus ku no erderos bin sibi
Kin ke no sedu ba
Anos... mindjeris ku omis d'e tchon
Ke firmanta no storia

Decidimos transcrever as duas versões, respetivamente em língua portuguesa e em língua guineense, principalmente por o tema deste poema ser a escolha entre essas duas línguas, mas também porque, embora não tenhamos um conhecimento profundo do guineense³⁶, podemos tentar encontrar algumas analogias e diferenças entre os dois textos. É interessante observar como parte do léxico guineense é bastante fácil de compreender para quem conhece a língua portuguesa, isso acontece porque, como aponta Artur Biasutti, sacerdote italiano entre os pioneiros do estudo do crioulo na Guiné-Bissau, se trata de uma língua «filha do português pelo vocabulário, mas de mãe africana, isto é: gramática, sintaxe e psique» (1987 *apud* AUGEL, 2007b: 82-83). Ser consciente desse fenómeno pode ajudar, na análise da obra, a tentar criar um confronto entre as duas versões, acrescentando assim um valor mais profundo à obra.

Além de ser evidente que o poema em língua guineense é mais comprido na versão em português, o primeiro tem 32 versos enquanto o segundo só 29, pode-se constatar que este comprimento não é devido à sintaxe, mas ao facto de na versão em guineense estar quase sempre expressa uma mensagem diferente. Moema Parente Augel afirma que o texto em guineense, *Na kal lingu ke n na skribi nel*, além de ser mais comprido, é também mais explícito. São significativos os últimos versos onde encontramos alguns elementos que nos ajudam nesse sentido: depois do verso 29 encontramos a palavra *netus* que corresponde a “netos”, palavra que na versão portuguesa é posicionada no verso 28. No

³⁶ Não será competência deste trabalho analisar os poemas em crioulo por não possuímos as competências adequadas para o fazer mas, com a ajuda do dicionário bilingue de Luigi Scantaburlo, já citado no capítulo antecedente, iremos entender pelo menos parte do léxico da língua guineense.

penúltimo verso, o poema recita assim: “anos... mindjeris ku omis d’e tchon” (a nós, mulheres e homens deste chão) (AUGEL, 2007a: 87), pois, aqui a autora está a falar com a comunidade que a entende, que compreende aquela língua e está-lhes a dizer que são eles que podem fixar (*fimanta*) a história. A mensagem da voz poética crioula tenta evocar um sentido de coletividade, estritamente ligado à história comunitariamente partilhada e que permanece naquele espaço mais íntimo e identitário que é a língua guineense. Está-se diante, assim, de uma dupla identificação coletiva: da língua e da história.

A escolha de pôr esse poema em primeiro lugar no seu livro inaugural significa comunicar prontamente ao leitor qual é o pensamento que está diante da sua criação poética e das razões dessa escolha. Durante a nossa entrevista, a autora falou da altura dos seus estudos em Lisboa e declarou que esse poema tinha nascido precisamente nessa mesma altura, bem como que não tinha origens tão positivas (APÊNDICE). Na quinta estrofe podemos ler dois versos muito significativos, “Esta língua lusa/ que mal entendo”, versos que, analisados literalmente, comunicam aparentemente uma dificuldade em entender a língua portuguesa. Como se pode imaginar, a autora, já naquela época tinha um perfeito conhecimento da língua portuguesa ao ponto de ter sido professora da língua logo após ter terminado o Secundário; isso sugere um significado mais profundo daqueles versos. De facto, a origem destes versos remonta aos anos dos seus estudos em Lisboa, onde a poetisa se dá conta de que o seu português é discriminado pelos seus colegas pelas diferenças fonéticas, típicas de cada língua nascida num contexto de colonização. Mas, cabe especificá-lo, os colegas que na época discriminaram a autora eram filhos e filhas de um fascismo há pouco terminado, mas ainda sedimentado nas mentes de uma parte dos portugueses. Esse sentimento de exclusão ligado não só à língua, mas também a uma discriminação sofrida em geral no contexto universitário³⁷, foi um dos fatores que levou a autora a refletir sobre *em que língua escrever* as suas criações poéticas.

Além da experiência pessoal da autora, o debate linguístico tem raízes ainda mais antigas. A escolha linguística sempre foi algo muito sentido na produção literária dos países africanos de língua portuguesa, isso porque a língua, nesses países, é um instrumento capaz de assumir todas as misturas originadas nessas culturas caracterizadas por uma grande diversidade de línguas e costumes como a Guiné-Bissau. No debate

³⁷ Para aprofundar esse assunto, ver a transcrição da entrevista em apêndice.

linguístico dos países africanos, uma voz que tem tido muita ressonância é do escritor queniano Ngugi Wa Thiong'o³⁸, que afirma que uma literatura autêntica tem de ser escrita nas línguas maternas, pois «as línguas africanas são depositárias de histórias étnicas e nacionais e as formas narrativas, o léxico, o aparato retórico, a sintaxe, são modulados na história da comunidade linguística» (*apud* LEITE, 2016: 145). Essa atitude foi contestada por vários autores e críticos literários. Voltando ao caso específico da Guiné-Bissau, é Russell Hamilton que, ao falar da legitimação do crioulo guineense como língua literária, afirma que o autor que, pelo contrário, escreve na língua do colonizador «deseja chamar a atenção de um leitor lá fora, se não por outra razão, para afirmar a própria existência cultural» (1984: 225), sublinhando assim as razões detrás da escolha do português como língua literária.

No debate linguístico guineense, exprimem pensamentos parecidos ao de Hamilton a maioria dos literatos guineenses que enfrentam constantemente nos seus trabalhos a dificuldade em escolher entre a língua lusa e a língua nacional, o guineense. Francisco Conduto de Pina, por exemplo, confessa não escrever em crioulo porque não domina o crioulo escrito³⁹, enquanto Filinto de Barros optou pela língua portuguesa para as suas obras por questão de «universalismo», por, segundo o autor, ser mesmo «instrumento bastante bom, porque as outras línguas, como o crioulo, não evoluíam bastante para retratar» a realidade que ficciona (2009 *apud* BESSA⁴⁰: 170). Pelo contrário, Nelson Medina publica em 2002, *Sol na mansi*, a primeira obra individual de poesia em crioulo publicada em Guiné-Bissau, e faz esta escolha por sentir o português como «língua emprestada», afirmando que o seu poema em crioulo não é uma fotocópia dos seus sentimentos, é os seus sentimentos no original (2009 *apud* BESSA: 171).

São diferentes as opiniões dos escritores guineenses sobre a escolha linguística, mas o que é certo é o valor que as duas línguas têm na Guiné-Bissau. A língua guineense,

³⁸ Ngugi Wa Thiong'o (1938) conhecido no panorama dos estudos pós-coloniais pela sua obra *Decolonising the Mind – the Politics of Language in African Literature*, de 1986.

³⁹ A falta de dominação do crioulo escrito é um problema bastante comum na Guiné-Bissau, porque, como explica Augel no volume *O desafio do Escombros: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau* (2007), o crioulo está inserido numa sociedade multilingue e até hoje não teve uma regulamentação para a escrita nessa língua, ocasionando assim «uma grande insegurança quanto à maneira de grafá-lo, sendo natural um certo número de variações e incertezas.» (p. 86).

⁴⁰ Trata-se de declarações feitas pelos dois autores a Joaquim Bessa durante as suas entrevistas, realizadas em Bissau respetivamente no dia 9 de maio de 2009 e 21 de maio de 2009.

como já apontado, é não só a língua da tradição oral “das passadas⁴¹ e cantigas” e das raízes guineenses, mas foi também a língua desprezada pelos colonizadores e proibida no ensino, chegando a ser a língua reacionária durante a luta pela libertação e nas campanhas eleitorais. Ainda hoje, é usada por parte das instituições para envolver a parte de população menos letrada, porque o *kriol* é a língua de unidade nacional, a língua urbana falada pela maioria da população guineense e aquela parte da população que não o fala, é uma pequena porção da coletividade que tem um receio do crioulo mas que fala a própria língua étnica. No que concerne ao português, apesar de todos os limites, não é dissociável da vida cultural da Guiné-Bissau porque é a língua do ensino, da administração e dos serviços e foi até considerada por Amílcar Cabral como «melhor legado deixado pelo colonizador» (AUGEL, 2007b: 167), todavia, os autores guineenses, por mais que se sintam inteiramente à vontade dentro da língua portuguesa, têm as suas raízes profundamente fincadas no seu chão.

Nas palavras de Odete, *o grito em crioulo* torna-se «espaço fundamental no processo de sensibilização política e construção identitária da nação guineense» (QUEIROZ, 2007: 223). O *kriol* é a língua dos afetos e das sensibilidades locais, mas sobretudo das tradições guineenses, sendo usada em parte nas primeiras duas estrofes. No primeiro verso do poema *Em que língua escrever*, que corresponde ao título da composição, encontra-se o verbo “escrever” que representa o desejo de fixar pela escrita uma série de elementos, elencados depois, que são característicos da tradição oral; entre eles encontramos já no verso sucessivo “as declarações de amor”, sujeitos temáticos recorrentes nas cantigas de *mandjuandadi*. Significativos são os verbos “cantar” e “contar”, usados no infinitivo e no gerúndio nos versos 3, 4 e 6. Trata-se de verbos não escolhidos como simples sinónimos do verbo escrever, mas com o objetivo preciso de evocar as tradições orais, “as histórias que ouvi contar” (v. 4), são verbos que introduzem os elementos que mais caracterizam as cantigas, como “os feitos das mulheres/ e dos homens” (vv. 6-7), do seu chão, onde por ‘feitos’ se faz referência às histórias contadas no *djumbai*; os velhos, pilares da coletividade guineense e as “passadas e cantigas” (v. 9) já nomeadas. Cabe chamar a atenção para a diferenciação entre os *feitos das mulheres* e os *dos homens* (*fasañas di mindjeris/Ku omis*), porque a escolha de diferenciar as histórias

⁴¹ Conversa, fofoca, estória (contar passada – divertir-se contando episódios da vida alheia).

dos homens da das mulheres pode não ser casual. A poetisa guineense podia ter escolhido o termo ‘gente’ ou termos similares que podiam ter agrupado ambos homens e mulheres, contudo, é interessante refletir sobre a sua escolha de não falar simplesmente da gente do seu *tchon* mas de diferenciá-la com base no sexo, além da idade (os “velhos” do verso 8), isso para sublinhar os papéis diferentes que homens e mulheres têm tido e ainda têm na história e nas histórias do país natal da autora.

Na contínua pergunta sobre a escolha da língua, que ecoa nas estrofes desse poema, cria-se uma gradação ascendente que parte com “escrever”, continua com “falar”, repetido mais do que uma vez nas primeiras três estrofes, usando diferentes tempos verbais, e acaba com a explosão do verbo “gritar” no verso 19: “em crioulo gritarei”. A escolha desse verbo tão poderoso no campo semântico da fala, faz emergir uma forte convicção e necessidade de usar a língua guineense para transmitir *a sua mensagem* que, no momento em que é expressa em crioulo, “de boca em boca/ fará a sua viagem” (vv. 21-22). Através da sinédoque “boca”, onde o elemento do corpo humano representativo da fala mostra o indivíduo guineense que transmite o saber através da oralidade, é evocada uma contraposição com os versos iniciais da mesma estrofe: entre a língua escrita, o português, que é a língua das gerações futuras, dos *herdeiros*, e a língua guineense que, pelo contrário, será sempre língua da oralidade, porque a transmissão dos saberes nas comunidades orais advém quase sempre em crioulo. Ao mesmo tempo, o uso do português torna-se necessário por ser capaz de levar os textos fora dos limites territoriais da Guiné-Bissau.

A esse propósito, Eduard Glissant, o escritor originário das Antilhas, afirmará que o texto literário em culturas marcadas pela colonização, transforma em forma escrita os sinais da oralidade, continuando a expressar a força do grito, deixando no texto o tom explícito da rebeldia (1981 *apud* FONSECA, 2011: 75). Através do seu *grito* guineense, a autora lança, usando as palavras de Augel, «um proclamar coletivo de auto-definição e auto-afirmação. [...] O idioma oficial e elitista, a estética legitimada são desmontados e desestabilizados para dar lugar a uma nova ordem, um novo espaço inventivo e libertário.» (AUGEL, 2006: 85).

A língua portuguesa, pelo contrário, que é nomeada no poema através da expressão “língua lusa”, é uma língua distante das raízes da autora, “um veículo de segunda mão” (*ibid*: 87) mas necessária para transmitir uma mensagem que *deixe sinais*

“aos netos deste século” (v. 13), “aos herdeiros do nosso século” (v. 18). Assim, o sujeito poético encontra-se na necessidade de renunciar, em parte, a algo que é essencial como a língua da coletividade, algo imprescindível: transmitir às gerações futuras a cultura da sua terra. O “recado” que o eu poético deixa fixado no papel será indispensável para “os netos e herdeiros” (v. 28), unidos no final do poema num mesmo verso, que precisarão de uma memória histórica para se reconhecerem numa identidade comum que não seja aquela do colonizador. É o que Odete Semedo, no capítulo introdutório da sua tese de doutoramento, define como *passagem da tocha*: “de traços da tradição oral para a nova literatura guineense, pois esta muito se vale da memória coletiva, dali a presença bem visível de matizes da tradição na literatura da Guiné-Bissau.” (2010a: 51).

Foi, portanto, por um posicionamento consciente que Odete Semedo optou por um livro quase inteiramente bilingue e são diversos os poemas que, nas suas versões em português, apresentarão elementos da língua e das tradições guineenses aportuguesados. É esta uma prática subversiva muito comum entre os escritores africanos para reagir ao neocolonialismo, a de utilizar a língua imposta pelo opressor como forma de expressão sem obedecer à norma culta, mas modificando a língua portuguesa estética e ideologicamente.

Assim, o uso de palavras do espaço cultural guineense, inseridas nos poemas em português, colocam o leitor não-guineense perante lugares que não conhece, nomes distantes do próprio espaço cultural e elementos da natureza a ele ou ela desconhecido, levando-os ao universo guineense. Encontrámos assim, já no primeiro poema da recolha, analisado neste parágrafo, um termo como “passadas”, palavra crioula que indica histórias, acontecimentos ou notícias; assim como a maneira de brincar das crianças, o *silimbiki-n'biki*, citado em *Moçambique* (p. 59); na página seguinte, aparecem os nomes de algumas divindades como os *irans*, deuses que fazem parte da cosmogonia guineense, pelo menos nos grupos animistas. Mas há referências também à história do pássaro *se n'há n'há* e às “serpentes do grande mar”, da tradição mandiga, assim como aos “passos de asalmas”, as almas defuntas, em *Ansiedade* (p. 71). Trata-se de palavras e expressões que não são explicadas pela autora num glossário final ou em notas de rodapé, mas é o leitor que, se tiver interesse, terá de fazer o esforço de encontrar os diferentes significados.

A *Guinendade/i*⁴² de Odete Semedo não emerge de forma ostensiva, mas aflora como parte da composição multicultural que é o seu ser, desvelando-se na descrição do seu *tchon* e, entre um futuro incerto e uma esperança alimentada com dificuldade, abre-se um espaço onde se insere a força da sua criação poética.

2.3 Eu e a poesia

Além de partilhar com o leitor o processo de escolha linguística, a autora dedica muitos poemas à criação poética, aos processos interiores que a levam a escrever. Este processo torna-se explícito ao longo de toda a recolha, começando pela inspiração poética, passando pelas origens guineenses da poesia que influenciam o espaço poético moderno: a cantiga com o seu *cantor*; chegando ao papel poderoso e salvífico da poesia, criando assim uma viagem entre os diferentes mundos criativos e as motivações que permitem à caneta continuar a imprimir a palavra no papel. A poesia, nos versos de Odete, emerge como um constante viajar entre o passado lacerado quase nunca expresso explicitamente, mas evocado através de imagens simbólicas, e um futuro que, ciente do presente, nem sempre emerge como espaço esperançoso. O passado, todavia, está ao mesmo tempo constelado de histórias contadas e cantadas. Mas é justamente na força desta oscilação que a poesia não desiste e existe, mantém-se no seu espaço liberatório para derramar as suas incertezas, para buscar o seu espaço identitário único e para descobrir «a voz da esperança» (*Criança sem rosto*, p. 49).

Como cada poeta (ou poetisa) digno desse nome, também Odete Semedo declara ter alguns poetas que a inspiraram na sua criação poética e que tentou homenagear nos seus poemas. Dois são os nomes que emergem na entrevista (APÊNDICE), ou seja, Amílcar Cabral e Hélder Proença, o primeiro é explicitamente homenageado pela autora na sua segunda recolha, *No fundo do canto*, quando cita parte de um célebre poema dele como epígrafe (p. 21) enquanto Hélder Proença, que a autora afirma ter sempre homenageado através da expressão “meu poeta”, está inserido de forma anónima na recolha *Entre o ser e o amar*:

⁴² Categoria representativa da “identidade nacional” guineense e a sua ligação com a diversidade étnica. O termo é aqui grafado com uma barra seguida de um “i” por não existir um consenso sobre a sua grafia.

Poeta meu poeta
Procuro o meu poeta
Inventor do eco
De todos os sons

Procuro o meu poeta
O que esteve presente
Em todos os tempos
E tudo testemunhou

Procuro o meu poeta
Sombra prateada do mundo
Da vida
Sombra esguia
Do homem e de tudo

Procuro o meu poeta...

(*Meu poeta*, p. 51)

É inevitável, depois das declarações da autora, que nesse “meu poeta” repetido anaforicamente no poema aqui apresentado, esteja escondida uma homenagem a um dos poetas mais célebres da literatura guineense, Helder Proença, que, na altura da composição deste poema, não tinha ainda sido assassinado. Todavia, o poeta evocado permanece anónimo e nem são apresentados elementos que possam sugerir algumas referências a um poeta específico, todavia foi considerado importante sublinhar o nome de Helder Proença para que a homenagem, querida pela autora, ficasse mais explícita.

O *poeta* representa aqui a voz poética por antonomásia. Na sua procura de um ponto de referência para poder compor, o sujeito poético começa a sua busca com a invocação do “poeta meu poeta”. Aqui o eu lírico tenta comunicar diretamente com um poeta que não é alguém distante, mas, pelo contrário, está muito perto e bem identificado nas suas características poéticas. Essa proximidade é sugerida pelo adjetivo possessivo *meu* que acompanha sempre o *poeta* em todas as suas repetições ao longo do poema. O poeta tem de ser aqui entendido, além de uma pessoa física perto da alma do sujeito poético por pertencer ao mesmo chão, também como metáfora da inspiração. O sujeito que procura o poeta está na verdade à procura de uma inspiração que possa satisfazer parâmetros bem precisos. O eu enunciador elogia o papel do poeta que é “inventor do eco/ de todos os sons”, onde “eco” é usado como metáfora de algo que perdura no tempo que, se enunciado, pode viajar no espaço: trata-se do poema, algo que não fica apenas no papel, mas viaja longe. A metonímia aqui usada para evocar a palavra poética, que permite

ao poema existir, é “som”, uma metonímia significativa porque evoca a palavra na sua oralidade e não na sua forma escrita, símbolo, portanto, de uma tradição oral onde as palavras são efetivamente representadas pelos sons, por fonemas, palavras difundidas oralmente mais do que por letras escritas. A inspiração procurada pelo eu enunciatador tenta aproximar-se à tradição ancestral através do uso da palavra escrita, criando uma forma nova de expressão onde o ancestral se encontra com o moderno. Com esse último termo se faz referência à concepção de modernidade de Anthony Giddens, o qual afirma referir-se «a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência» (1991: 11), adiantando que essa modernidade, hoje ainda mais globalizada, tem que ser concebida como *pós-modernidade*, porque o moderno não se opõe ao tradicional, mas do tradicional se distingue e a ele recorre como fonte, porquanto «[...] mesmo na mais modernizada das sociedades, a tradição continua a desempenhar um papel.» (GIDDENS, 1991, p. 45).

Voltando ao poema em questão, a busca do “meu poeta” é uma necessidade insistente expressa pelo eu lírico: “procuro o meu poeta” é repetido anaforicamente em cada estrofe e deixado a concluir o poema como verso solitário, seguido por reticências, símbolos de algo sempre necessário e que continuará no tempo. O eu enunciatador precisa da sua inspiração, da voz “que esteve presente/ em todos os tempos/ e tudo testemunhou”, sublinhando assim, o valor conferido ao poeta, concebido nesse caso como transmissor de histórias, mas transmite também a possibilidade de poder ser o eu lírico mesmo a voz do que acontece ao seu redor, a voz da sua terra, da sua história e do seu povo.

Na terceira estrofe, o poeta é representado como uma sombra múltipla, nos antípodas na sua multiplicidade: é a sombra do mundo assim como do homem, infinitamente pequeno relativamente ao planeta terra. No meio entre o homem e o mundo, o poeta posiciona-se como sombra *da vida*, posição que realmente ocupa a vida no mundo real, representado pela autora também a nível sintático, ao posicionar “na vida” precisamente no meio da estrofe, a qual se conclui identificando o poeta como o poeta “de tudo”, acabando assim com uma palavra que recapitula todas as qualidades de um poeta, dando-lhe assim o valor máximo que podia ser-lhe dado: ser a voz de todas as gerações, que está detrás de qualquer coisa que existe porque a sua realidade pode ser

transportada para os versos através de criações simbólicas, metáforas, metonímias e todas as imagens que a linguagem poética permite criar.

O desejo de encontrar uma inspiração que possa dar ao poema todas essas qualidades percorre o espírito da autora que, no seu processo meta-poético, além de procurar inspiração, expressa o desejo de ser poeta:

Queria ser poeta
Cantar
Sentir
Chorar
Queria ser poeta
E poder cantar
Quando chora o meu coração
Chegar à alma
Quando os ouvidos não escutam
E a mente não entende

Queria ser poeta
Ser humilde
Ser...
Tocar-me
Sentir-me envolta
Num manto de desassossego
E assim entender o ser

Queria ser poeta
E olhar a distância
Olhar esta distância
Navegar no mar de olhos alheios
Culpar a Providência
O quem sabe
Dar-Lhe graças

Queria ser poeta
E cantar
Cantar
Pelo menos uma vez
O que é ser poeta!

(*Queria ser poeta*, p. 17)

Assim como em *Meu poeta*, também aqui o desejo ligado à criação poética é expresso intensamente pela autora através do uso da anáfora. “Queria ser poeta” (*N misti sedu poeta*, em guineense) recorre sempre no começo de cada uma das quatro estrofes, celebrando na conclusão esse desejo com a reiteração do verbo “cantar”, repetição que, além de conferir ao poema um carácter cíclico, antecipa a nível semântico o entusiasmo

que culminará com o verso final: “o que é ser poeta!”. Embora a autora declare preferir identificar-se como poetisa e não como poeta (APÊNDICE), a escolha do termo no masculino genérico resulta de uma vontade de se referir, nesse caso, ao poeta num sentido absoluto e ao que ser um criador de poemas pode significar no universo da autora.

O papel do poeta é descrito como meio para se libertar dos próprios sofrimentos evocados pelo verbo “chorar”, repetido mais do que uma vez, e pela palavra constantemente presente na literatura guineense da pós-euforia: “desassossego” (v. 16). O poeta tem uma força introspectiva que *chega à alma*, e a poesia dele é o ato sublimatório do desejo; a palavra do poeta permite sair o que de mais íntimo temos dentro de nós, permite “cantar/sentir/chorar” (vv. 2-4) o que racionalmente, às vezes, não se consegue compreender através dos *ouvidos* e com a *mente*.

Nesse poema, o terceiro da recolha, começa a delinear-se o *ser* que, na segunda estrofe, emerge com a função de verbo “ser humilde/ser...”, evocando a condição que permite ao *ser* revelar-se na sua forma mais pura, a humildade, qualidade que segundo a voz poética é encarnada pelo poeta; mas o *ser* torna-se substantivo também, no último verso da segunda estrofe: é no desassossego, na profunda inquietação que o sujeito poético pode chegar *assim* a “entender o ser” (v. 17) que nesse caso, diferentemente do poema sucessivo *Eu* (p. 19), onde o ser é “meu ser”(v. 6), se refere ao ser humano. Nesse poema, o sujeito poético, diferentemente da maioria dos poemas da recolha, exprime-se no feminino, “sentir-me envolta”: desse modo a autora atribui ao poema um valor mais íntimo porque deixa entender ao leitor a coincidência entre o eu enunciador e a autora.

A autora compõe este poema na contínua alternância entre a conceção geral de poeta e a sua visão pessoal, ou seja, as exigências que são subjacentes à vontade de ser poetisa. Essa alternância é mais evidente nos versos 19 e 20, “e olhar a distância/ olhar esta distância”, onde se apresentam de forma muito similar, mas que se distinguem principalmente pela dêixis “esta”, presente no verso 20. A dêixis permite distinguir a distância que o poeta geralmente é capaz de incorporar nas suas criações poéticas de uma distância mais pessoal, que a autora mesma sente dentro de si e que identifica no “mar de olhos alheios” nos quais quer *navegar*. Não é uma casualidade que os desconhecidos sejam evocados através da sinédoque “olhos alheios” porque os olhos são por antonomásia os que permitem cruzar a superfície e entrar no *ser* do Outro, operação que a autora tenta fazer constantemente nas suas composições poéticas.

Os olhos são, efetivamente, os que parecem capturar a autora cada vez que quer encontrar a sua gente, quer vasculhar o fundo da alma do seu chão onde se apresentam *olhos-que-já-não-acreditam* (*Ilhas sem nome*, p. 63), porque perderam a esperança, ou os “olhos.../ tristes e perdidos” que “espalham a dor” (*Olhos tristes*, p. 75). Às vezes são acompanhados por outras partes do corpo, como no poema *Voz* (p. 77), “olhos, pés, mãos/ mãos e olhos/ num conjunto seguro”, são as partes do corpo que comunicam, são olhos que, no mesmo poema, na sinestesia “olhos que falam por mim/ com voz de benjamim” precisam de ser escutados, porque é através deles que começa o diálogo com o Outro. Prosseguindo para o fim da recolha, os olhos apresentados são os do eu lírico, no caso do poema *Paixão* (p. 95), onde é a paixão que “faz meus olhos falarem” (v. 4) e “faz passear nos meus olhos/ a sereia negra e cintilante” (vv. 8-9). Nesse caso o poema é também acompanhado por uma representação gráfica de um olhar (*fig. 1*), sublinhando assim maiormente a força dos olhos que falam e que no poema conclusivo da recolha, *Não disse nada*, [*N ka purfia*] (p. 107) são “olhos desmesurados” nos quais se encontra o *infinito*, ou seja, a infinidade que o ser humano pode conter.

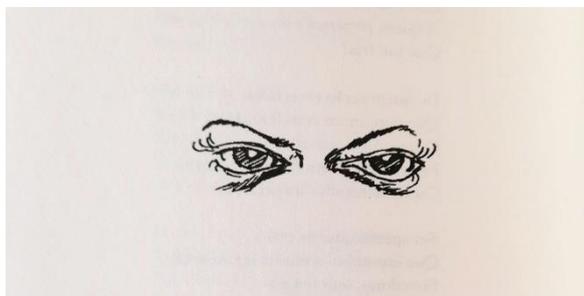


Fig. 1 - Página 94 do livro *Entre o ser e o amar*: arquivo pessoal

Os olhos são, portanto, elementos fundantes na criação poética de Odete Semedo, são a porta de acesso aos lugares interiores não só do sujeito enunciador mas principalmente dos alheios que, nos vários poemas, emergem não como indivíduos isolados mas como parte de uma comunidade. Isso torna-se possível porque a fala da poetisa guineense abraça sempre a sua comunidade e o que ela vê ou que se lembra da sua terra está moldado por uma vivência comum, por uma memória coletiva quotidianamente evocada numa terra dilacerada pelo colonialismo, antes, e por um neocolonialismo depois, que ainda aflige a comunidade guineense. Parece ser

precisamente essa desarmonia externa que, ainda uma vez, lhe dá a vontade de não desistir e buscar uma nova harmonia na escrita. O ser poético mergulha na busca de si mesmo e da sua comunidade, assim a poesia de Odete Semedo, usando as palavras de Antonio Bosi,

torna-se meio para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver. Às vezes, o intelecto transforma em substância eterna essa pena, como o faz o pessimismo cósmico de Schopenhauer; mas [...] o filósofo soube ver na arte a pausa bem-vinda que suspende por algum tempo a certeza da carência e da dor. (1977: 155)

Odete Semedo é fortemente consciente dos “olhos tristes” que a rodeiam, mas através da palavra escrita imprime essa dor e celebra a força criativa da palavra que lhe permite não apenas dar voz ao sofrimento, mas também celebrar a natureza, falar da sua terra e das suas tradições assim como da Odete poetisa, que se pode libertar na poesia:

Na poesia liberto-me
Sou poeta
Sou livre
Enquanto poeta
A natureza leva-me embalada
Apodera-se do meu ser
E da minha alma
Enquanto poeta
Sou apenas eu
(*Eu*, p. 19)

O *eu* debate-se para se libertar das amarras da razão, não se reprime e expõe os seus sentimentos e as suas tensões. O sujeito poético, aqui também expresso no feminino, fala do seu ser poeta e do papel da natureza, omnipresente em *Entre ser e o amar*, que a leva “embalada” (v. 5). Emerge aqui uma ligação entre o ser poeta e a natureza, elemento imprescindível nas literaturas africanas e, por essa razão, na literatura guineense também. Já nas primeiras formas de expressão poética guineenses, como as cantigas de *mandjuandadi*, emerge esta profunda ligação, porque são «lugares de diálogos entre o ser humano e a natureza» (SEMEDO, 2010a: 98).

No caso do poema *Eu*, a natureza relaciona-se ao eu lírico *apoderando-se do seu ser* que se mostra aqui explícito e intimista, mas sobretudo humilde, coerente com quanto afirmava em *Queria ser poeta*. A humildade do eu enunciador é evidente nos últimos versos que dizem “enquanto poeta/ sou apenas eu”, o que o sujeito declara através dos

poemas é o seu ser, a sua *alma*, e as suas visões; aquele “apenas” parece comunicar que o que está partilhando é fruto do seu simples ser, mas, como leitores, podemos constatar que se trata de uma voz nítida e clara com a tarefa nobre de cantar o seu povo e contar as suas estórias. Odete quer ser testemunha da sua cultura, quer transmiti-la aos seus sucessores; quer passar as estórias que ouviu cantar. Assim, o eu lírico, no poema introdutório da segunda secção da recolha, declara identificar-se como “cantor da alma” (*djidiu di alma*) criando assim uma forte ligação entre o moderno e o ancestral, evocando mais uma vez o *canto*, o *conto* e o *choro*, como elementos ligados ao poeta guineense que canta a alma. Eis o poema na versão em português:

Chamou-me cantor da alma
Por ser poeta
Por cantar e contar
O que outro chora
E sente

Que razão terei
Que não esta natureza
Que me embala
Que nos envolve?

E chamou-me poeta...

(*Cantor da alma*, p. 43)

Este poema abre a segunda secção da recolha e faz o leitor ter um contacto mais próximo com as tradições orais guineenses, marcando a passagem entre a oralidade e a escrita com uma fusão entre as duas. Simplificando, o cantor da alma é, na cultura guineense, como afirma Odete Semedo, «o poeta que vê as coisas» (APÊNDICE). Não é casual que a autora identifique um cantor que, já através do nome, evoca uma relação com a oralidade, com o poeta, sujeito fortemente ligado à escrita. Esta escolha tem entre as suas motivações a vontade de continuar com uma tradição ancestral, como a das cantigas, mas transportando a mensagem não só na língua do seu povo, o guineense, mas também em português, para poder partilhar tudo isso com a posterioridade e com quem está distante da cultura guineense. O canto é necessário para *penetrar na alma* através de um “ritmo suave e lento”, declarará o eu poético em *Esta canção [E kantiga]* (p. 82-83), onde, sempre num espaço meta-poético, se revela o desejo de cantar, nesse caso, a um

interlocutor aparentemente não identificado, mas em cuja alma pode entrar através do uso da *melodia* poética.

Para analisar o significado mais profundo desse cantor que chega à alma dos outros, é preciso ler o título da versão em guineense. Na versão em *kriol*, o termo “cantor” corresponde ao termo “*djidiu*” (p. 42) que, consultando o dicionário guineense-português de Luigi Scantaburlo, é efetivamente traduzido pela palavra “cantor”⁴³, mas trata-se de uma tradução que, sem dúvida, evoca uma relação entre a poesia e o canto, mas não deixa muito espaço ao profundo valor que possui a palavra original no contexto cultural guineense. Isso porque os *djidius* não são simples cantores, são parte integrante da tradição da Guiné-Bissau:

os *djidius* mandingas são os trovadores ou bardos que tão bem exercem a tarefa de carpir: dedicam cantos aos reis e à sua família, cantam epopeias e até as pessoas simples, sendo essa atividade a forma de muitos deles ganharem a vida. A tradição oral mandinga é rica, por isso, em poemas que cantam e contam histórias das grandes famílias e o seu modo de vida. Os *djidius* não precisam de convite para estarem presentes em festas. Participam das celebrações mais importantes da comunidade: do nascimento à morte, pois cantam os recém-nascidos, participam das festas de batizado, dos casamentos. (SEMEDO, 2010a: 81)

O *djidiu* é, porém, quem consegue cantar “o que o outro chora” e o poeta de Odete Semedo que é definido, por parte dum sujeito anónimo, “cantor da alma”, é capaz de realizar essa tarefa, de dar voz a quem não pode, porque ele consegue entrar na profundidade da sua alma, é o poeta contemporâneo da pós-modernidade que adquire as características ancestrais. Abulai Sila usará na sua obra *Mistida* a expressão «*djudius* da caneta» (1997 *apud* BESSA: 165), expressão que, nas palavras do autor, significa um artista, historiador ou músico que conserva a memória coletiva e tem a missão de a transmitir, evocando assim a ideia de que qualquer artista capaz de promulgar na sua obra traços da história da Guiné-Bissau pode ser identificado como um *djudiu* da escrita. No caso do poema de Odete Semedo, ela não confere ao sujeito poético diretamente o título de *djidiu di alma* mas faz com que seja alguém externo e não identificado a conferir este título ao poeta, um enunciador que nos comunica o *ser humilde* do poeta.

⁴³ No dicionário, Luigi Scantaburlo reporta: cantador popular mandinga; cantor; trovador. - lembra kuma un djidiu ora ki na toka te sol ta para pa obil (C.V.) -. (deriv. JUDEU). N.F. paroxítone. N.S. o nome deriva, por metáfora, do termo judeu, uma classe social desprezada no século XV, como desprezada era a classe dos cantadores populares.

Nesse poema, portanto, pode-se encontrar uma clara exemplificação do que muitos críticos literários das literaturas africanas lusófonas têm afirmado, ou seja, a capacidade de inserir a tradição da cultura oral numa língua europeia, criando assim uma nova cultura escrita africana onde a modernidade não é, como já apontado, o contrário da tradição mas é a tradição que tem mudado e se modernizou (CHABAL, 1996: 10), sem que a língua dos antepassados desaparecesse; pelo contrário, essa língua mantém-se junto da língua portuguesa para propor chaves de interpretação diferentes que permitam ao leitor confrontar-se com as suas raízes aqui valorizadas ou, no caso dos não-guineenses, relacionar-se com uma realidade desconhecida e quase sempre obscurecida.

O cantor da alma não aparece apenas nesse poema, mas regressa na sucessiva recolha poética da autora, *No fundo do canto*, obra fortemente influenciada pelos trágicos eventos da guerra dos onze meses. Nos poemas dessa recolha, o cantor da alma aparece mais do que uma vez, mas emana a sua voz de maneira mais intensa num dos poemas conclusivos da obra, onde *junta a sua voz ao do tchintchor*⁴⁴: aqui o cantor promete não omitir “nem uma sílaba” nem esconder “a verdade [...] aos meninos da minha terra” (p. 161). Esse exemplo reforça o valor atribuído pela autora a esse cantor, uma voz que faz de intermediária entre o mundo exterior e o interior, que usa a força da natureza e dos elementos da cultura animista guineense para contar cada pedaço da sua terra, assim que a memória das gerações futuras se entrelace com a memória coletiva.

Uma vez mais, o sujeito poético encontra-se embalado na natureza, mas, se no poema precedentemente analisado, a natureza envolvia só o sujeito poético, aqui começa a abraçar um *nós* comunitário, “[...] Esta natureza/que me embala/ e nos envolve” (v. 7-8). O eu lírico encontra a razão para escrever sobre a natureza e a pertença a uma comunidade e é por poder falar de tudo isso que continua a escrever.

É a noite o momento em que a canção (*kantiga*) pode ser criada: “esta melodia.../eu compus à meia noite/ no silêncio absoluto” (*Esta canção – E kantiga*, pp. 82-83), porque a noite é o lugar do silêncio, do repouso e é o momento do dia em que, com o entardecer a despedir-se, em muitas regiões, se contam e se cantam estórias fantásticas e maravilhosas, «na cultura guineense, como em muitos outros espaços africanos, outros mundos e outros seres invadem a mente de crianças e de adultos [...]

⁴⁴ O *tchintchor* é um pássaro, da época das chuvas, naquela altura o *tchintchor* começa logo a cantar e todo o mundo sabe que a chuva está a chegar; é um pássaro que, na cultura guineense, atrai boas novidades.

porque se instala a noite» (SEMEDO, 2010a: 262). No *Dicionário dos símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a noite como símbolo é apresentada sob várias perspectivas:

A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que desabrocharão em pleno dia como manifestação de vida. [...] Porém, entrar na noite é regressar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros [...]. A noite é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente liberta-se. Como qualquer símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto: o das trevas onde fermenta o futuro, e o da preparação do dia, donde brotará a luz da vida. (1994: 474 *apud* SEMEDO, 2010a: 262)

A noite é na e para a poesia da autora o lugar de “passos/gestos/melodia compassada/ de passos” (*Lamento*, p. 69), o momento em que saem as mágoas e os *pesadelos*, mas é também o espaço onde se cria o silêncio tão precioso para a autora, sendo até desse elemento, que parece puro vazio, ausência de som, que o espírito arranca um mar de significados, um silêncio que o eu lírico agradecerá no poema conclusivo da recolha *À minha musa [N na Gardisi]* (p. 99), através do verso: “obrigada por este silêncio/ meu refúgio”.

A viagem de Odete Semedo no espaço literário e na criação poética não é só uma viagem solitária ao encontro dos seus medos e nem sempre as vozes poéticas são subjetivas e intimistas, mas, como já foi visto, tentam ser as vozes de uma comunidade. O sujeito poético dá particular atenção aos herdeiros da sua terra-mãe, como acontece no poema “Criança sem rosto” [*Mininu sin rostu*] (pp. 48-49), onde o futuro do seu país é representado através da metáfora do futuro por excelência: a criança. Esta metáfora não tem uma ressonância só no espaço poético mas é também um eco da memória coletiva que ressoa na produção poética da autora; trata-se, da importância que Amílcar Cabral dava às crianças, o qual, numa sua célebre frase, afirmava: «as crianças são as flores da nossa luta e a razão principal do nosso combate», como uma mensagem de clarividência à geração de combatentes «que a independência só cumpriria o seu destino nas gerações seguintes e não na deles» (SANGREMAN, MAGALHÃES & FARIA, 2023: 30).

A autora deixa transparecer desde o primeiro poema da recolha, *Em que língua escrever*, a ideia de um *recado* às gerações futuras por meio das suas criações poéticas, porque o presente no qual escreve não mudará de um momento para o outro através das suas palavras, mas serão as gerações futuras aquelas que poderão disfrutar do seu instrumento poético para adquirir uma consciência, para se reconhecerem como parte de um multicolorido tecido cultural; crianças que no poema seguinte são abraçadas pelo eu lírico:

Vem comigo
Criança sem rosto
Segue-me nesta cantiga
E esquece a vida sem gosto

Vem criança
Amiga de ninguém
Dá-me a tua mão
E descobre comigo
A voz da esperança

Dá-me a tua mão, menino
Criança sem rosto
E caminha comigo
Nesta aventura de palavras
E vamos descobrir
Juntos
O enredo do pai
O encanto do amor
A suavidade do carinho
E as peripécias da paixão

Vem criança sem rosto
E sem rumo
Viajar comigo
Na magia da poesia
E vamos juntos
Descobrir um rosto
E a mão amiga

(*Criança sem rosto*, p. 49)

O poema é construído no imperativo, tempo verbal que impede o interlocutor de desistir do convite; é o conselho de uma voz adulta que sabe em que direção levar a criança. Nesse caso, o eu enunciador convida uma criança ~~para~~ caminhar juntos numa “aventura de palavras”, é o poema que é apresentado aos herdeiros como meio para descobrir as histórias passadas, “o enredo do pão/ o encanto do amor/ a suavidade do carinho/e as peripécias da paixão” (vv. 16-19) porque é isso que faz a poesia, segundo Odete Semedo, é isso que conta a poesia guineense do fim do século: as histórias de quando não há pão na mesa, as vicissitudes causadas pelo amor, as noites mal dormidas por paixões fugazes e avassaladoras, todas aquelas histórias que foram transmitidas de geração em geração podem ser reencontradas no espaço escrito da poesia, que permite “descobrir um rosto/ e a mão amiga”(vv. 25-26). A criança com quem fala o eu lírico é

apresentada sem rosto, imagem metafórica que evoca uma criança sem uma identidade definida. Essa imagem autoriza duas interpretações possíveis: a falta de um rosto permite ao leitor identificar a criança como sinédoque de todas as meninas e meninos da terra guineense mas, ao mesmo tempo, pode ser representativo também da falta de uma própria identidade, a qual pode ser encontrada através da poesia que, com as suas histórias, contos e passadas pode ajudar as gerações futuras a se reencontrarem através de uma *mão* pertencente à sua mesma terra. Trata-se de uma mão estendida que quer ajudar, que se preocupa que a geração futura não faça o caminho sozinha, mas *juntos*, palavra que, isolada no meio da terceira estrofe, adquire um valor mais soante, reforçado, na estrofe sucessiva, criando um profundo sentido de comunidade que não se esgota na comunicação de um sentir comum, mas na vontade de não deixar a preciosa geração futura fora da “longa estrada dos séculos” (*História*, p. 21).

A poesia, além de ser espaço de recordações e de memória coletiva é representada, nesse caso, também como lugar para fugir a uma “vida sem gosto”. A criança está sozinha, abandonada num país que não a considera, que a deixa morrer de fome, assim a mão amiga da voz poética quer mostrar-lhe onde encontrar a *esperança*, um lugar de consciência, sim, mas que ao mesmo tempo alimenta a vontade de não desistir, de ter a esperança numa Pátria mais justa.

O convite do eu lírico é de caminhar e viajar *juntos* porque onde “a multidão caminha/ a vontade explode”, escreve a autora em *Esperança* (p. 39), poema conclusivo da primeira parte da recolha, “Oscilações”. Falar a uma criança, dedicar interesse às novas gerações significa mostrar uma forma de solidariedade e uma subtil forma de denúncia do estado presente, testemunho de uma sensibilidade participativa por parte da autora.

Volta-se, assim, ao começo deste capítulo, olhando a poesia como “viagem segura num mundo incerto”. Concluimos este parágrafo sobre a análise do processo de criação poética e da meta-poesia, com dois poemas que têm uma forte ligação um com outro, por falarem os dois de poesia e por serem, nesse caso, fortemente intimistas. Trata-se de *Eu e a poesia* (p. 53) e *Poemar* (p. 85), ambos inseridos na secção *Entre o ser e o amar*, e ambos presentes apenas na versão em português. Coloca-se aqui só a transcrição do segundo poema:

Poemar é amar o mar
Poemar é revestir o ser
Com o próprio pensamento
É trazer à superfície

O subconsciente
 É ser vidente
 E viandante
 É amar a dor
 É dar calor
 Ao frio da noite.
 Poemar é dar prazer ao ser
 É estar contente
 Por poder amar
 E poemar é amor
 Poemar é amar
 Quando ao luar
 O mar e a mente se entrelaçam
 Quando a dor e o calor se confundem...
 Poemar é amor
 E amar
 É mar
 E é dor também

 (*Poemar*, p. 85)

Nesse constante trocadilho entre os substantivos *poesia* e *mar* e os verbos *amar* e *ser*, reside o coração da obra. O termo *poemar*, não obstante seja um neologismo, no contexto literário guineense não aparece pela primeira vez nessa recolha poética, mas Odete Semedo adota a palavra “Poemar” depois de Tony Tcheka a ter usado em 1982, num seu poema presente em *Noites de Insónia na Terra Adormecida*. Se em Tony Tcheka “Poemar” representava “um flirt com a poesia / uma paixão gerada em sílabas” (*apud* LEITE, 2014: 70), para Odete “poemar é amor/ é amar/é mar/ e é dor também” (vv. 19-22). Criar poesia está, portanto, estritamente ligado ao sentimento de amor, no penúltimo verso representado pela metáfora do mar, metáfora de profundidade, perigo e incerteza, mas também um mar que ao mesmo tempo fascina. O amor é o fundamento do ser porque sem o amor não poderia existir o ser e é nesses versos que está contido o significado do título da obra, como explica a autora: «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”» (APÊNDICE), e o amor do qual fala Odete Semedo é uma *primavera*, uma paixão na qual se embebeda porque o amor é uma “bebida dolente” que a envolve (*Na sombra*⁴⁵, p. 81), resumindo assim as contradições do amor. *Poemar* é, por conseguinte, «amar o perigo, é

⁴⁵ “[...] Embebedo-me/na paixão da alma/e na dor do amor [...]e apenas por um instante/deixo-me envolver/pela bebida dolente do amor/na penumbra/ e lentamente na sombra!” (vv. 4-6; 19-23).

amar também porque amar é um perigo, quando nós amamos nós mergulhamos de cabeça, não tememos o perigo, nada existe de repente, quando algo acontece, nos apercebemos.» (SEMEDO, APÊNDICE). Mas criar poesia significa reconhecer a dor, enfrentá-la e não fugir, até o ponto de “amar a dor/e dar calor/ ao frio da noite”, isso porque na criação artística o ser humano é capaz de encontrar uma muleta para continuar um caminho que, de outra forma, seria mais doloroso. Criar poesia é assim, para a autora, a forma melhor para enfrentar o seu desassossego e para dar calor ao frio dos sofrimentos.

O ato de *poemar* é sim uma maneira de dar ao *ser*, ao Outro, uma forma nova através do “próprio pensamento” que inevitavelmente pretende olhar para o outro segundo uma perspectiva própria, mas a criação poética adquire aqui outro sentido em relação aos outros poemas até agora analisados, porque há um *eu* mais intimista que quer libertar-se nessa obra, um *subconsciente* que é trazido à superfície através do ato de *poemar*. Todos os medos e as partes mais escondidas de quem escreve, conseguem sair através de imagens recorrentes que abarcam o imaginário do poeta.

Uma das imagens que mais recorre nesse poema assim como em toda a recolha, embora em formas diferentes, é o mar que está inserido não só no seu significado mas também no seu significante, através da recorrente evocação lexical e fonética nas palavras “amar” e “poemar”, conferindo assim ao mar um forte valor simbólico.

Trata-se de um elemento que a autora confessa ter muito valor para ela numa relação de amor e medo (*ibid*). Uma das primeiras coisas partilhadas em relação ao mar, na entrevista realizada, é o seu amor por esta força natural e a sua incapacidade de nadar, deixando assim entender como, não obstante o mar seja para ela *Bonitasku di iagu salgadu* (Beleza de água salgada), como é chamado pelas *mandjuandadi*, é também razão de susto, dado a autora não ter os meios para o enfrentar. Mas na literatura africana em geral o mar tem um valor muito intenso:

as literaturas em geral e, de modo muito particular, as africanas, formulam uma poética marítima visceralmente íntima da vida do homem da África, de onde o mar surge, ora como ser de acolhida, ora como elemento do contraditório: condicionador da dominação colonialista, cúmplice do colonizador que o usou para exercer sua vilania; e nessa mediação, o mar aparece, também, como objeto de afirmação da condição social daqueles homens. (RODRIGUES & SANTOS, 2020: 1)

Assim, o mar é uma oscilação contínua, literalmente, porque pode ser calmo ou ter a força poderosa do “macaréu do mar de fora” (*Carta*, p. 87) mas metaforicamente também porque provoca, ao mesmo tempo, admiração e medo, não só por causa da

memória individual da autora, mas também por percepções interiores que têm as suas raízes na memória histórica da Guiné-Bissau.

O mar é também a força natural de que se vale a cantadeira das *mandjandadi* para ilustrar momentos e sentimentos como a separação, a saudade. «O mar e a natureza, em sentido figurado, podem designar o que causa medo à amada.» (SEMEDO, 2010a: 222).

O mar, com as suas oscilações, é, portanto, metáfora perfeita da poesia de *Entre o ser e o amar*, é um espaço *seguro* num *mundo* cheio de preocupações, é onde o ser poético mergulha na busca de si mesmo, “a magia do som/ da música, do ritmo/ o prazer da viagem”, a poesia é o lugar do lamento e da celebração, um meio para fugir do quotidiano e para se encontrar com si mesmo: “poesia amor/ construção/ fuga e reencontro.” (*Eu e a Poesia*, p. 53).

2.4 Uma viagem segura num mundo incerto

Nesta primeira parte da análise do seu livro inaugural, conseguimos ver que para Odete Semedo a poesia se revela como seu espaço de relação entre as raízes e a modernidade. Na sua tentativa de dar voz às suas preocupações, a poetisa busca o seu lugar não só nas vozes contemporâneas que a possam inspirar, mas nos seus versos desabrocham traços das vozes ancestrais que por séculos cantaram, ecoando até ao peito da autora e ficando na sua memória. É o mesmo processo de transmissão que a autora tenta transportar pela escrita, mudando os meios dessa transmissão, mas sem que a missão última desse saber transmitido mude: deixar um recado para as próximas gerações, os herdeiros da sua terra.

Os poemas desta recolha poética nascem entre o final dos anos de 1980 e começo dos anos de 1990 e, no que tange à poesia dessa altura da Guiné-Bissau, percebe-se que a criação artística é influenciada por roturas e mudanças do panorama contextual, considerando que “o contexto histórico e social opera na consciência e esta transfere-se para o campo estético” (SPAREMBERGER, 2003, p. 222). Nessa altura, cabe lembrá-lo, mudam os sujeitos literários e os espíritos dos escritores que tentam opor-se ao discurso hegemónico promulgado pelo Estado guineense que celebra os heróis nacionais, os escritores contemporâneos, pelo contrário, como forma de oposição, celebram as vozes marginais, como aponta Augel:

A literatura que se está fazendo na Guiné-Bissau de hoje é reflexo da crise política, social e identitária que já se prenunciava e cuja explosão as obras surgidas na década de 1990 profetizavam e confirmavam. Seus poetas e prosadores reafirmam, a cada passo, a crença nas culturas nativas, lutam contra a anulação cultural do acervo simbólico das etnias, solidarizam-se com os excluídos, insistem na necessidade da conjugação de esforços para retirar o país da ruína social e política em que se encontra no momento. E, pelo viés da estética e da representação simbólica, através do discurso literário, os autores guineenses apontam para possíveis saídas, desconstruindo a história hegemônica, deixando falar e agir outros protagonistas. (2007a: 49)

A poesia de Odete nasce deste mal-estar gerado do estado no qual se encontra o seu país, a sua sensibilidade leva-a a interessar-se constantemente pelas gerações futuras pelas quais exprime muita preocupação mas, ao mesmo tempo, sai dela a exigência involuntária de comunicar um seu pessoal e íntimo mal-estar. O eu poético que fala dos olhos tristes dos outros está muitas vezes envolvido em questões mais íntimas onde não encontramos olhos que fazem de intermediários para a alma de um povo mas é a alma da autora mesma que se canaliza no papel, ela “flor sem some/ em chão árido e seco” (*Flor sem nome*, p. 33) tenta encontrar-se, «completamente presa às suas raízes profundas e múltiplas da sua terra natal, suas crenças, suas tradições, ligada à família, aos antepassados e aos seus mitos» (AUGEL, 2007b: 238). Ela, que é alegre *e tudo a encanta*, pede à sua voz para dar lugar a *lamentos* (*Inquietação*, p. 91), porque o que ouve “É a voz do lamento / É a voz do desencanto / [...] Gente em fuga / [...] Olho e vejo / Um vazio” (*Ansiedade*, p. 71). Nessa contradição constante entre o ser de natureza alegre, aspeto que alimenta os *sonhos*, e o mundo ao seu redor, que transforma os seus sonhos em *utopias*, encontram-se as *oscilações* do seu mar.

Entre o céu e a terra
Qual navio sem rumo
Numa quimera
Oscilo no alto mar da vida

Entre sonhos e utopias
Oscilo na miragem do macaréu
Que balança e engoda
O meu tormento

Entre o constante querer
E a incerteza dos sonhos
Da natureza morna... oscilo

Oscilo tristemente

Entre a sombra e penumbra
(*Oscilações*, p. 15)

Os turbamentos de Odete Semedo são aqui metaforicamente representados no seu máximo através da metáfora das oscilações. O elemento marítimo é omnipresente nesse poema e é evocado através de formas diferentes. Na primeira estrofe, a fase da vida é representada pelo “alto mar”, símbolo de algo que com dificuldade pode ser controlado, assim como o “navio sem rumo” que navega nesse mar sem saber em que direção prosseguir. A impossibilidade de ter um rumo é dada por se encontrar “numa quimera” (v. 3), porque é impossível encontrar a rua se houver a consciência de que a destinação não pode ser alcançada. O mar continua a estar presente na segunda estrofe também através da imagem poderosa do *macaréu*, fenómeno marítimo típico das zonas costeiras da África ocidental, que com os seus movimentos é capaz de tranquilizar o sujeito poético porque consegue balançar e abraçar o seu tormento através dos movimentos das ondas, numa oscilação contínua. A metáfora do macaréu é utilizada pela autora também em *No fundo do canto*, “o meu chão/ a minha terra/ macaréu fustigando” (p. 165) e recorre também, entre outros, no poema de Tony Theka, *Povo adormecido*, como lugar onde se perde a alma do seu povo: “perdeu a alma/na parede do macaréu/ fala calado/ e canta magoado” (1996, *apud* SEMEDO, 2011: 40); também na poesia mais recente o macaréu volta nos versos de Ussumane Grifom Camará que, no seu poema *Guineendade*, fala do “canto do macaréu” (2018, p. 39 *apud* NUNES CORREIA, 2023: 116). O macaréu é uma imagem recorrente no imaginário literário guineense onde aparece como fenómeno representativo do espaço coletivo, lugar recetivo que acolhe as almas, as quais podem perder ou encontrar conforto.

As oscilações, presentes de maneira contante nesse poema, são evocadas pela autora através do verbo ‘oscilar’, conjugado na primeira pessoa pessoal do presente do indicativo, *oscilo*, que recorre nas quatro estrofes do poema acompanhado sempre por dois elementos em contraste entre si. As oscilações aqui propostas são, portanto, entre: “o céu e a terra” (v. 1), “sonhos e utopias” (v. 5), “o constante querer/ e a incerteza dos sonhos” (vv. 9-10) e, no último verso, “entre a sombra e a penumbra” (v. 13) que na versão em guineense corresponde a “entre a escuridão e o crepúsculo” (*Entri metadi di sukuru ku fuska-fuska*).

Se nas primeiras três estrofes o confronto dá-se entre elementos em antítese, um esperançoso e outro cheio de desilusão, no último verso a oscilação acaba por ser entre dois elementos que, pelo contrário, estão muito perto a nível semântico, embora ligeiramente. Trata-se de elementos metafóricos que evocam ambos tristeza; se a sombra comunica a falta total de luz e, portanto, da esperança, a penumbra evoca sempre a ideia de um espaço metaforicamente obscuro, mas que apresenta uma pequena porção de luz, assim como o *fuska-fuska* (crepúsculo) na versão guineense. Esta escolha faz emergir a condição em que se encontra o eu lírico depois duma oscilação contínua entre a positividade e a negatividade, no último verso é a segunda que vence, deixando da primeira só um clarão.

A esperança é, portanto, representada por uma pequena porção de luz que emerge através da palavra “penumbra”, comunicando assim que, não obstante as contínuas oscilações tenham levado o eu lírico para um espaço sem ilusão, há sempre uma parte que não morre, mas que precisa com certeza de algo ao qual se agarrar. No poema *Esperança*, presente na página 39 da recolha poética só na sua versão em português, é a ideia da comunidade em caminho que faz explodir a esperança, porque continuar a andar significa ter um lugar onde chegar, que o barco tem finalmente um rumo, um futuro que está à nossa espera e, não obstante o passado, não deixar de visitar a mente do presente, não estar sozinho nesse caminho, caminhar com a *multidão*, não fazer outra coisa do que alimentar ainda mais a esperança:

A esperança explode
Enquanto caminhamos
A vontade renasce
A esperança vive
Recordações surgem
O passado
As passadas...
Torrentes irrompem
Inundando a terra firme
Juizes dilaceram juízos
A multidão caminha
A vontade explode
Não em mim
Que reclamo a velhice
E cansado me sinto
Mas em ti
Vontade renascida
Flor desabrochando

(*Esperança*, p. 39)

Pode-se dizer que a esperança, acompanhada quase sempre por um sentimento antipodal de desilusão, é o tópico fundamental da poesia de Odete Semedo, o núcleo à volta do qual se constroem unidades poéticas de relação dialética, com o lamento e o otimismo, o sonho do poeta e as suas utopias, o passado cruel que volta e as novas vidas que nascem.

Nesse poema, de nome já em si muito evocativo, o sentido de comunidade faz *vontade* de renascer, onde a vontade não pode ser separada do sentimento de esperança porque sem um desejo, os sonhos não podem ser alimentados. A imagem de um caminhar comunitário é muito evocativa neste poema, especialmente porque ao lado do poema está presente a representação gráfica (fig. 2) da “multidão que caminha” (v. 11), amplificando o que as palavras de Odete já foram capazes de evocar: a unidade de um povo.

Se na década de cinquenta, Vasco Cabral lançou o mote, “Deixai-nos caminhar! / até chegar ao fim” (*A Luta é a minha Primavera*, apud LEITE, 2014: 54), nos anos noventa a marcha continua, se bem que com ideais diferentes, mas com a mesma vontade de ir para um futuro melhor e de o fazer através de uma identificação num eu-coletivo.



Fig. 2 – Página 38 de *Entre o ser e o amar*: arquivo pessoal

A imagem do caminho é usada também noutro poema da recolha, *História* (p. 21), onde o protagonista, cantado pelo eu poético, é um combatente anónimo, *sem rosto*, metáfora usada mais uma vez pela autora para indicar uma falta de identidade, pois o protagonista de “hoje confunde-se na multidão”, é um sujeito qualquer entre muitos. O combatente, sinédoque de todos os combatentes esquecidos pela história, “hoje torna o que era/ caminhando/ na longa estrada dos séculos”. O caminhar, nesse caso, representa metaforicamente o processo de partilha da história que permite aos combatentes adquirir

um rosto, metáfora da identidade, evocando assim, através do caminho, uma forma de esperança, uma mudança possível.

Voltando ao poema *Esperança*, podemos notar que, não obstante a forte presença de um léxico relativo ao campo semântico da esperança, os versos “enquanto caminhamos/ a vontade renasce/ a esperança vive” (vv. 2-4) e “ a multidão caminha/ a vontade explode” (vv. 11-12) fazem de sentinelas a um espaço poético no qual emergem as *recordações* do passado, torrentes que irrompem “inundando a terra firme” (v. 9), encontrando a querida metáfora das águas, que nesse caso não acalma a inquietação mas inunda o que antes estava quieto. O passado que volta impetuoso é algo inevitável, no momento em que se atravessa o caminho da esperança, as lembranças passadas voltam insistentes em cada tentativa de mudança para um espaço novo e é por isso que o eu poético que emerge nos versos 14 e 15 afirma que a vontade não pode explodir nele, porque representa a velhice, sente-se cansado, sem mais vontade para ter esperança no futuro. Assim, quem não consegue mais esperar é considerado velho e não pode interferir nesse caminho mas, consciente disso, o “mim” encontra um “ti” que se coloca num espaço oposto ao seu: trata-se da geração futura “vontade renascida/ flor desabrochando” (vv. 17-18). Esta flor é representativa das novas vidas que nascem e que, no presente poético, metaforicamente são a vida que prossegue em contraposição com a velhice interior que não tem mais esperança.

Neste poema, a autora comunica ao leitor a sua convicção de que existem meios para alimentar a esperança e têm que chegar de uma comunidade unida que aponta para os mesmos objetivos, uma comunidade que se move na mesma direção e que não se pode esquecer das gerações futuras. Mas essa esperança, tenta sempre sublinhar a poetisa, não é uma esperança alimentada por uma inconsciência, mas, contrariamente, sabe bem onde reside o inimigo, um passado que volta sempre não só como memória do colonialismo mas através duma memória que se constrói num presente em que o País, não obstante não esteja mais subjugado pelo poder colonial, é governado por uma elite pós-colonial, que abandona os valores antes assumidos no tempo das lutas independentistas, substituindo o poder colonial por um poder local, mas igualmente opressor, ditatorial e desigual.

A esperança é, por isso, difícil de alimentar na altura em que se desenvolve a poesia de Odete Semedo e nascem espontaneamente os sentimentos contrastantes de um sujeito dividido que na estrada dos versos tenta encontrar a direção certa para a

conciliação entre um mundo exterior que o oprime e um mundo interior que quer encontrar a luz da penumbra. A luz é um elemento simbólico que se liga e desliga nos poemas da autora, a qual se deixa “envolver pela penumbra/e lentamente/pela sombra” (*Na sombra*, p. 81), assim como tenta evocar aquela luz da consciência que nunca se desliga e que, pelo contrário, dá espaço a uma dor que segue um *ritmo ondulante*:

Eia luz!
E choro
Num ritmo ondulante
Lágrimas riscando a mente

Eia luz!
Que faz sobreviver
O gosto de escrever

Eia luz!
Que deixa transparecer
O inconstante nos homens
O medo de ser o que se é
E do que traz o amanhecer

Eia luz!
Que faz brotar
Que faz parir se dor
A dor que a mulher vestiu
De luz

Eia luz!
Do poeta perdido
Em busca do viver

(*Eia Luz*, p. 47)

Este poema é um balanço contínuo entre o sofrimento acompanhado pela desilusão e a vontade de ir, de continuar a escrever, de “sobreviver” através da escrita e de “parir sem dor”. Esta alternância constante é criada pela autora também metricamente: nas estrofes díspares o campo semântico é o da dor e do desespero, encontramos, de facto, termos como “choro” (v. 2), “lágrimas” (v. 4), “medo” (v. 11) e o adjetivo “perdido” no penúltimo verso do poema. Enquanto nas estrofes pares, o tema inverte o rumo, dirige-se em direção a um espaço “sem dor” (v. 15) e que alimenta o “gosto de escrever”. A atenção muda entre a primeira estrofe e a segunda de um plano subjetivo a um coletivo, o eu poético fala do seu *choro* que cai num “ritmo ondulante” (v. 3) na primeira estrofe para

depois mudar a atenção sobre os elementos que não fazem parte do seu ser, mas são reações gerais provocadas pela *luz* invocada anaforicamente em cada estrofe.

A luz é uma imagem metafórica muito evocativa no âmbito literário, desde as primeiras obras escritas pela humanidade, e se pensarmos na metáfora da luz em âmbito teológico e filosófico, por exemplo, é quase sempre símbolo de revelação. Como afirma João de Almeida, se examinamos o *Velho Testamento*, encontramos muito facilmente «toda a sorte de metáforas luminosas, tanto para ressaltar a ideia da revelação divina quanto para oferecer a possibilidade de visão da verdade ou dos mistérios do mundo pela prática religiosa», ao mesmo tempo, no âmbito filosófico, é na argumentação platônica que «encontramos a transposição máxima da ideia da luz como revelação, como possibilidade de visão e como o destino humano aparece» (ALEMEIDA, 2015⁴⁶).

É, então, a luz da revelação que, no momento em que o sujeito poético a evoca, gera a tomada de consciência pessoal e do mundo com as suas reações: um mal-estar acompanhado, ao mesmo tempo, pela possibilidade e convenção de poder reagir e lutar para que se possa verificar uma mudança. É por isso que o balanço entre dor e esperança é tão intenso nesse poema, porque há aqui uma celebração da revelação e das suas consequências. Uma delas é o “gosto de escrever” (v. 7) que, como foi aprofundado no subcapítulo precedente, nasce na autora não só por uma vontade de ter um espaço onde não reprimir o seu ser, mas também como meio para criar um espaço de oposição ao mundo ao seu redor. Na terceira estrofe volta a luz e ilumina um medo do futuro, “do que traz o amanhecer” (v. 12), medo gerado do conhecimento do “inconstante nos homens” (v. 10), evocando assim referências à inconstância dos homens do Estado com as suas promessas feitas e nunca cumpridas, homens que têm “o medo de ser o que se é” (v. 11).

A autodefinição expressa no verso 11 pode ter, aqui, uma correlação com as reivindicações das próprias etnias, elementos fundamentais na identificação identitária guineense, mas que o Governo que se formou com a Independência e que ainda estava presente na altura em que Odete Semedo compunha os seus poemas não valorizava, pelo contrário, silenciava-as para valorizar, por exemplo, a língua portuguesa em detrimento das étnicas, aproximando-se assim a algo que estava, no fundo, distante das raízes guineenses.

⁴⁶ Artigo disponível em: <https://dx.doi.org/10.21800/2317-66602015000300014>

Nesse mesmo espaço social político o debate, explícito ou implícito inclui sempre uma variável de dependência face ao exterior que revela a distância ainda existente entre a capacidade de se dizer guineense e a capacidade de assumir a responsabilidade plena de o ser. (SANGREMAN, MAGALHÃES & FARIA, 2023: 30)

É nessa última frase da citação que podemos encontrar uma explicação do verso 9: “o medo de ser o que se é”, ou seja, uma incapacidade por parte de alguns homens de assumir todos os traços da própria terra, que compreendem uma vasta variedade étnica.

Mas a revelação da luz não traz consigo apenas aspetos negativos, pois permite também a consciência de que no futuro se pode encontrar a esperança, através da educação algo pode mudar nas gerações futuras e é a ideia de gerar um futuro melhor que pode levar as mulheres a “parir sem dor” (v. 16), mulheres aqui celebradas pela sua capacidade de resiliência, por vestir de luz a sua dor, uma celebração que volta com imagens similares num dos últimos poemas da recolha *À minha Musa* (p. 99). Aqui, o eu enunciativo agradece à sua musa “por este momento de angústia/ por esta raiva de ser Mulher/ esta luz”. Volta nesse breve espaço poético a imagem da luz como realização, nesse caso, da condição de Mulher, onde a letra maiúscula exprime uma voz múltipla, que não leva o eu poético a amaldiçoar essa tomada de consciência, mas a celebra como ato que permite lutar através do meio poético e não ficar impassível. Contudo, nos versos finais de *Eia Luz*, acaba a oscilação constante entre uma estrofe e a outra e regressa o sentimento de perda, desta vez relacionado à condição do poeta, que está em constante busca da vida, ou seja, duma maneira para sobreviver na sua condição de poeta que, no momento em que se evoca a luz, não sabe em que direção prosseguir, sente-se perdido na sua estrada.

Num momento de perda, o diálogo poético parece dar novamente esperança à autora no seu poema “(Re)unidos” [*Suma ke nu djunta*] (pp. 66-67), porque através do espaço que ganha a sua voz no papel, se pode abrir uma conversa com o seu povo. Há em muitos poemas desta recolha a consciência das crises que destabilizaram o tecido guineense mas, ao mesmo tempo, aqui encontramos uma esperança que, um dia, o país se harmonize e que o seu povo se possa entender melhor. Eis o poema na versão em português:

(Re)unidos assim
Para nos entendermos como?
Se não entendo
E se tu não me entendes?

Se surge a luz
E medes
O que bem digo
E o que mal tenho

(Re)unidos assim
Para assim nos entendermos
Numa estreia de n bañala
No raiar do sol
Ou com a lua brejeira
A roncar na noite clara

(Re)unidos assim
E assim unidos
Que nos entendermos!

((Re)unidos, p. 67)

Este diálogo entre o eu poético e um interlocutor anónimo, representativo da sua gente guineense, nasce da necessidade de reencontrar um povo que um tempo foi unido. É simbólico o “re” entre parêntesis para evidenciar uma condição de unidade que já aconteceu, ou seja, aquela aparentemente conquistada com a Independência do País, condição que durou pouco mais duma década e para que uma unidade nacional possa acontecer outra vez, o povo tem que se entender e falar, metaforicamente, a mesma língua.

Este poema é construído seguindo uma gradação ascendente, cadenciada pela anáfora “(re)unidos assim”. Na primeira estrofe, a autora tenta evocar uma incapacidade de diálogo entre o eu poético e o seu interlocutor, o qual chega até ao ponto de medir “o que de bem” diz e “o que de mal” tem, numa contraposição que encontra no *bem* as palavras poéticas que conferem beleza ao discurso, e no *mal* o sofrimento e a desilusão que emergem através da sua fala *bem dita*. A segunda estrofe adquire assim o papel de intermediário entre a dúvida da primeira e a certeza da terceira, contraposição evocada também através do uso de dois sinais de pontuação opostos: os pontos de interrogação na primeira e o ponto de exclamação na terceira. Nessa segunda estrofe, o tom passa da dúvida a um tom que tenta propor uma solução: o “para nos entendermos como” do segundo verso passa a um “para assim nos entendermos” do verso 10, seguido por “numa estreia de n bañala” no verso sucessivo, e é aqui que reside o ponto de encontro para que o diálogo entre o eu enunciador e o povo guineense se possa realizar. A autora decide transportar o termo “n bañala” da versão em crioulo (*N e stera di n bañala*), também para a versão portuguesa, o *n bañala* é um exemplar muito especial dos “panos de pente”

(tecido confeccionado em tear manual), semelhante a uma manta de retalhos de várias cores, «que o tecelão confeciona exclusivamente a pedido de uma família e que acaba sendo como que o mostruário do conjunto das peças que uma mulher guarda na sua arca.» (AUGEL, 2007b: 170). A escolha de pôr um elemento da «sua origem mandjaca» (*ibid*) significa, por parte da autora, escolher um elemento que viaja nas raízes, sim, da terra guineense, mas em particular tenta encontrar-se com a sua etnia mandjaca. É esse *n bañala* o ponto de união que permite que as vozes do poema comuniquem e se entendam, assim como “no raiar do sol/ ou com a lua brejeira/ a roncar na noite clara”, dois elementos que evocam mais uma vez a luz, do sol, intensa num território como a Guiné-Bissau a ponto de não precisar de adjetivo nenhum para evocar a sua potência, e a da lua, que acompanha intensamente as noites nas *tabancas* guineenses com a sua audácia. E eis que na terceira estrofe o “assim” adquire um significado: o povo pode-se reunir, pode passar de um *eu* individualista a um *nós* coletivo através da passagem entre os nomes e lugares da tradição.

Conseguimos ver neste capítulo quão poderoso é a poesia para a autora guineense; refletimos sobre o debate da escolha linguística como primeira onda das múltiplas oscilações da poetisa, para depois fazer desbrochar os seus primeiros passos no mundo da poesia, lugar onde poder cantar e chorar, chegando até ao mar de dúvidas e incertezas, de esperanças e celebrações que constelam os versos de *Entre o ser e o amar*. Nesse seu livro inaugural, Odete Semedo dá os seus primeiros passos no mundo poético interrogando-se sobre o que é para ela a poesia e descobrindo que pode ser uma mão amiga que a acompanha numa viagem introspetiva dentro de si e nas almas da sua gente.

Para concluir este capítulo, pede-se a ajuda de um importante poeta e crítico literário italiano, Milo de Angelis que, num artigo sob o nome “O que é a poesia” (*Cosa è la poesia*), afirma o seguinte:

Non si scrive ciò che sai ma cominci a saperlo scrivendo. Non si scrive ciò che si ricorda ma si comincia a camminare nella memoria attraverso i sentieri della parola, che ci conducono in luoghi inattesi e insperati. La poesia è una forma di conoscenza legata allo svelamento (2016)⁴⁷

⁴⁷ Trad.: “Não se escreve o que sabes mas começa a sabê-lo enquanto escreves. Não se escreve o que se lembra mas se começa a caminhar na memória através dos caminhos da palavras, que nos conduzem a lugares imprevistos e inesperados. A poesia é uma forma de conhecimento ligada ao desvelar [...]. A poesia revela algo que já estava antes de nós”. Publicado no dia 9 de novembro de 2016, na revista independente *Doppiozero*, disponível em: <https://www.doppiozero.com/cosa-e-la-poesia>

É exatamente isso o que acontece com Odete Semedo e com esta sua primeira filha (como costuma chamar às suas obras literárias): a presença constante da evocação do poder da poesia enquanto escreve, efetivamente, poesias, é expressão de uma revelação que acontece enquanto escreve, ela precisa do meio poético para compreender os seus pensamentos porque a poesia é para ela a melhor maneira para os libertar, a poesia permite às suas interrogações encontrarem o caminho para a saída ou, noutros casos, para permanecerem como espaço de reflexão. O que o leitor recebe é a celebração da poesia, a vontade de encontrar respostas, o questionamento atento sobre as questões da sua terra porque, como filha daquele chão, são profundamente suas, sobretudo o seu *grito*, recado que tem que ecoar nas gerações futuras.

A poesia de Odete Semedo é espelho da poesia da década de 1990 na Guiné-Bissau, o eu poético é um sujeito fragmentado e oscilante que procura no espaço poético um lugar onde confessar e perscrutar as tensões subjetivas, mas sem nunca desviar o seu olhar da sua terra, *tão frágil e vasta*, juntando assim num balanço contínuo o individual e coletivo.

3. CAPÍTULO 3 – OS TERRITÓRIOS DA POESIA DE ODETE SEMEDO: ENTRE O INDIVIDUAL E O COLETIVO

Se pensarmos nas lembranças que residem dentro da nossa memória e que cada dia aumentam ou diminuem se recebermos mais ou menos estímulos, é difícil distinguir as lembranças que são parte de nós porque pertencem só à nossa individualidade daquelas lembranças que, pelo contrário, vivem em nós porque são parte de uma memória nascida e depois partilhada com uma coletividade. O primeiro teórico a dedicar um estudo inteiro sobre este assunto foi o sociólogo e filósofo francês Maurice Halbwachs, em *La Mémoire Collective*, publicado pela primeira vez em 1950⁴⁸. Segundo Halbwachs (1990), a memória, por mais pessoal que possa ser, é construída através do relacionamento com outros indivíduos e alimentada no tempo através da interação contínua com eles.

Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias. (HALBWACHS, 1990: 25)

Assim, partindo do pensamento de Halbwachs, pode-se afirmar que as memórias são construídas nas interações do indivíduo em grupos sociais. É o indivíduo que lembra a nível literal, temporal e espacial, mas são os grupos que determinam o que é “memorável”, portanto, “as lembranças que nos são mais difíceis de evocar são aquelas que não concernem a não ser que nós, que constituem nosso bem mais exclusivo” (HALBWACHS, 1990: 49). Então, a “memória coletiva” é concebida pelo sociólogo como um sistema de inter-relações de memórias individuais, “eu e o outro” estamos imersos num mesmo pensamento social, porque as nossas lembranças pessoais se articulam com as lembranças de outras pessoas, num jogo de imagens recíprocas e complementares. A memória coletiva é, portanto, um conjunto de memórias, símbolos e narrativas partilhados por um grupo social ou uma comunidade e moldada pela cultura, história e valores do grupo, e influencia como os eventos são lembrados e transmitidos

⁴⁸ Para este estudo foi consultada a versão em português, *A memória coletiva*, de 1990.

ao longo do tempo. Ela conecta indivíduos a uma identidade partilhada e contribui para a coesão social causando assim o desenvolvimento de uma identidade individual através de uma ligação profunda com coletiva.

O psicólogo alemão Erik Erikson, citado por Augel⁴⁹, elabora o conceito de identidade através das etapas do ciclo de vida humano, assim ele considera a identidade como o ponto de intersecção entre as experiências individuais (memória individual) e a integração dessas experiências nas expectativas e valores da sociedade em que o indivíduo vive (memória coletiva), por isso a busca de uma identidade autêntica envolve uma harmonização entre essas duas dimensões.

A poesia de Odete Semedo é representativa de um elo entre a memória individual e coletiva, bem como da formação da identidade nacional. As suas palavras carregam fragmentos de memórias individuais, interligando-as com a memória coletiva da nação. Ao mesmo tempo, assim fazendo, ela captura o processo de formação da identidade nacional, paralelo ao desenvolvimento pessoal delineado por Erikson.

Refletir sobre esse assunto, num contexto de criação poética onde a autora é parte integrante de uma comunidade que tem transmitido os seus saberes de forma oral e, por essa razão também, de forma comunitária, é uma tarefa bastante complicada. Na cultura tradicional africana em geral e, em particular na tradicional bissau-guineense, como vimos no parágrafo 1.2.1, a palavra transmitida de geração em geração, é o pilar das relações familiares, dos grupos familiares e das genealogias, que entrelaçam o passado com o presente, de modo a constituir uma memória continuativa que garanta a identificação do indivíduo e da sua coletividade no seu conjunto (ROSÁRIO, 2022: 213).

Tentaremos compreender onde reside a intimidade da autora, as reflexões sobre si mesma, a sua *intuição sensível* (HALBWACHS, 1990: 37) e onde reside, pelo contrário, toda aquela parte de Odete Semedo que é parte integrante do *tchon* guineense, que fala como porta-voz de uma comunidade e que tenta partilhar os traços mais característicos da sua terra amada.

Importa também sublinhar que como indivíduo do findar do século XX, o guineense, e Odete Semedo também, se encontra entre muitas mudanças e transformações

⁴⁹ Moema Parente Augel cita Erik Erikson em *O desafio do Escambo: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, na página 235, explicando numa nota de rodapé que o conceito apresentado é repetido em múltiplas obras sobre ele, inclusive vários artigos na Internet. A correlação com os conceitos de memória foi realizada pela autora desta obra.

que deslocam a identidade para uma «perspetiva de descentramento», onde «o sujeito é dividido e desarticulado, interrogando-se sobre seu lugar, espelhando a fragmentação e a desorientação (ou as reorientações) da sociedade de fim do século» (AUGEL, 2007b: 235).

O que se tentará fazer neste último capítulo será, portanto, numa primeira parte, analisar os poemas que permitem um questionamento sobre o próprio ser, sobre a história individual da autora, especialmente enquanto mulher guineense numa condição de “desterrada” temporária em Lisboa, uma análise que será efetuada em alguns poemas, entre os quais: *Flor sem Nome* (p. 33), *Desespero* (p. 35) e *Inquietação* (p. 91). Neles o eu enunciador tenta delimitar o seu território interior e detém-se sobre a esfera das preocupações pessoais. Nessa análise será dedicado um subcapítulo a um tema imprescindível na poética da autora: o feminino, seja na própria criação poética da autora, seja como temática principal dalguns seus poemas.

Na segunda parte, o foco será sobre dois poemas muito íntimos, mas que evocam, através de um sentimento nostálgico devido a uma distância física da terra mãe, todas as lembranças ligadas ao chão guineense, lembranças partilhadas por um eu intimista, ou seja estritamente ligado às experiências individuais da autora, mas, ao mesmo tempo, são lembranças evocadas graças a uma memória coletiva construída no tempo. Os poemas que serão analisados nessa parte são *Saudades* (p. 79) e *Janela* (p. 89).

A última parte deste capítulo, pelo contrário, centrar-se-á sobre a evocação por parte do eu poético dos espaços guineense mas, nesse caso, o sujeito poético limita-se, se assim se pode dizer, a partilhar traços marcantes do lugar cultural e histórico dessa terra assim como o sofrimento de um povo abandonado. Os poemas escolhidos para o desenvolvimento desta terceira parte são: *Ilhas Sem nome* (p.63) e *Um Velho Poilão* (p. 23).

3.1 Quem sou eu

Através das suas perturbantes oscilações, a autora tenta delimitar o seu território interior no espaço circunscrito do papel, ela é o que Helena Parente Cunha definiria «sujeito dividido, movido pelo caráter contraditório do desejo, constituído da e na dualidade, do e no conflito» (1994: 48, *apud* AUGEL: 2007b: 241). É um sujeito que, na incerteza do seu tempo, tenta definir-se, busca-se nos diferentes espaços que caracterizam

a sua identidade e, nesta busca contínua, muitas vezes o sujeito se perde. A autora procura a sua identidade e tenta fazê-lo através da reconstrução das etapas da sua vida, conforme afirmava Erikson, mas o que encontra é a incerteza: “eu cresci/ na incerteza do tempo/ do espaço/ desconhecendo-me/julgo já ser homem/sem nome/ sem infância”, é quanto canta o eu enunciativo no poema *Pesadelo (Pisadelu)* (p. 28-29). É uma voz que exprime a desconexão do sujeito com o ambiente circundante, expressando uma sensação de alienação. O sujeito poético não alcança uma interação entre o seu ser e o meio envolvente a ponto de não se perceber como corpo, mas como sombra, no poema *Silhueta da desventura (Sombra di kasabi)* (p. 26-27): “Sou sombra dum corpo que não existe”, declara o eu lírico no primeiro verso e, num completo estado de alienação, continua na segunda estrofe com “perdida neste espaço/ vagueando... finjo existir”. Aqui, a protagonista é uma criança com “gotas salgadas” que “orvalham” o seu “pequeno rosto” é uma criança que não se identifica nesse nome mas sim com “esperança do incerto”. Por quanto o sujeito poético, nesse último poema citado, não corresponda à autora, podem-se encontrar traços de uma angústia percebida na intimidade da autora, acompanhada por uma incerteza que não permite encontrar uma própria identificação.

Nessa incerteza constante, a autora busca algo com o qual poder identificar-se e descobre que o seu território interior está tão bem inserido naquele exterior que se torna um com ele, e o território individual se torna parte imprescindível do território coletivo: “sou parte desta natureza/tão gasta/ desta face da terra/ tão frágil e vasta”, afirma o sujeito poético em *Sou [Kil ke n sedu]* (p. 30-31). O eu enunciativo, portanto, não se afasta da sua terra para encontrar o seu ser, mas é com a natureza do seu país natal que se identifica, espelhando-se na fragilidade da terra, tão gasta por todas as repressões sofridas, ainda assim uma terra tão viva na mente da autora chegando a conferir-lhe uma *face*, personificando-a. Através deste poema, a autora tenta identificar o seu ser que não pode prescindir da natureza e é nela que encontra as metáforas para se delinear, “sou o rio que corre/tropeçando em pedras e vales/para chegar ao seu destino” afirma o eu lírico nos versos sucessivos, descrevendo a atitude da autora com a metáfora do rio: uma força da natureza que, não obstante os muitos obstáculos, flui sempre porque conhece o seu destino, é capaz de ver a luz do futuro. Na busca do seu ser, destaca-se neste poema e em todos aqueles nos quais tenta encontrar o seu espaço identitário, um sentido múltiplo e ambíguo, que quase anula o seu género, parte fundamental da sua identidade, quando o

sujeito poético afirma na conclusão do poema *Sou*: “não sou mulher nem homem/ sou apenas mais uma desta geração/ não sou homem nem mulher/ apenas um pedaço deste chão” afastando-se assim da uma identificação no gênero para se identificar inteiramente nas suas raízes, profundamente inseridas no chão guineense, raízes que fazem nascer uma flor que tenta encontrar o seu ser, uma *Flor sem nome*.

Flor sem nome
Em chão árido e seco
No deserto envolvente
Um fundo verde
De esperança longínqua
Eu sou essa flor
A florir longe de pensamentos
Longe de sentimentos
E ao longe
Lágrimas cobrindo rostos
Essa flor sou eu!
Sem nome, sem cheiro
A beira mar
Colorida
Sobrevive também pelo verde

(p. 33)

Regressa neste poema falta de identificação, o eu poético adquire a forma de uma flor anónima, que tem a qualidade de crescer num “chão árido e seco” (v. 2). A imagem da flor contrapõe-se simbolicamente à do chão pois a terra aqui citada, a Guiné-Bissau, é caracterizada por um clima tropical, é uma terra que produz pouco, de maneira que a maioria dos produtos agrícolas são importados. A *secura* desta terra *árida* é tão presente que se torna *envolvente* mas nesse panorama sem esperança de crescimento, essa flor representa “um fundo verde”, uma esperança longínqua e muito pequena relativamente à vasta terra guineense a qual, por ser tão *colorida*, é vista pelos olhos de quem vive naquela terra. Essa flor pode desabrochar só quando se afasta dos seus pensamentos, dos seus sentimentos, porque é no momento em que os pensamentos negativos se afastam dela que a esperança pode nascer, mas, o que acontece é que, mesmo naquela distância, deixa entender o eu lírico nos versos 9 e 10, as imagens das lágrimas não desaparecem. Com essa imagem simbólica, a autora guineense comunica que porquanto possa estar física ou mentalmente distante dos acontecimentos ou da realidade que lhe provoca dor, aquele sofrimento não pode deixar de lhe reaparecer como “lágrimas cobrindo rostos”: uma vez

que os seus olhos viram “tanta tristeza e desalento” (*Inquietação*, p. 91), aquelas imagens não podem ser removidas, e afastar-se delas parece impossível. Assim, o eu lírico dá-se conta desta impossibilidade e, consciente de os pensamentos não poderem ser eliminados, convive com eles e continua a definir-se como flor ainda com mais intensidade, no verso 11: “Esta flor sou eu!”, uma flor sempre em contacto com o mar, que não vive mas “sobrevive” e o faz “também pelo verde”, por ser aquele verde no campo árido e seco, para poder ser a esperança de que a sua terra precisa.

A autora demonstra continuamente o seu apego à sua terra, porque é daquele chão que, por quanto possa ser o chão da incerteza e da pouca esperança, a sua força se pode alimentar através da recuperação das suas raízes; e quando a autora se encontra longe da sua terra, numa condição de “desterrada” temporária emerge o *desespero*, porque chega o momento de enfrentar a solidão. Cabe lembrar que a autora escreve muitos dos seus poemas numa condição de “exílio” porque se encontra em Lisboa para estudar. Embora ela passe alguns anos fora da sua terra, diferentemente de outros conterrâneos seus que decidiram deixar a Guiné-Bissau para viver noutros países, a autora sai dos limites africanos para depois, sempre, voltar ao seu chão, convencida da importância do seu papel na sua terra-mãe. Mas o que emerge enquanto estrangeira na terra do colonizador é Odete Semedo mesma que no-lo diz na introdução da sua tese de doutoramento:

Foi uma fase que marcou muito a minha trajetória e influenciou, sobremaneira, as minhas decisões e alterou certas linhas do meu projeto de vida, pois ali me senti tantas vezes sem chão, que nem sei quantas vezes tentei “degolar a minha solidão com a emoção da cor púrpura, sepultando a dúvida de ser gente em um mundo que parecia querer engolir-me”. Porém, a cada obstáculo dizia a mim mesma que seria capaz de transpô-lo, isso porque também pude contar com ombros amigos. (SEMEDO, 2010: 22)

A citação deste extrato da introdução da sua tese, faz parte do seu poema *Desespero*:

Disfarçada da gente
Mergulhei no mar da multidão
Nadei em gargalhadas surdas
E estridentes

Degolei a minha solidão
Com a emoção da cor púrpura
Sepultei a dúvida de ser gente
Num mundo que me engole

Neste campo de batalhas

Envergo veste e coletes
E vou bebendo saberes
E filosofias vãs?

Mergulhada num mundo de cor púrpura
Escrevi na campa da solidão
Que me assola: “Aqui jaz pura...”

(p. 35)

Pode-se notar por uma leitura rápida que este poema tem um teor bastante diferente dos outros até agora analisados. Não há nenhuma referência ao chão guineense e o simbolismo, característico desta recolha, aqui não aparece, pelo contrário, vemos um léxico pertencente a outros espaços, como “vestes e coletes” (v. 10), mas também palavras como “filosofia” (v. 12) e a singular “cor púrpura” repetida duas vezes na segunda e na quarta estrofes. É precisamente nessa *cor púrpura* que é preciso deter-se porque contém um valor simbólico muito profundo. Esta cor, declara a autora, «é a nossa cor quando ficamos muito tempo dentro da aula, ficamos assim com um tom de pele tipo um lilás claro» (APÊNDICE). A cor púrpura é, portanto, a cor que a autora liga à altura dos seus estudos universitários e que, nesse caso, evoca de maneira singular as suas raízes guineenses, isso porque “a emoção da cor púrpura” faz refletir a autora sobre a imutabilidade das suas características. Tornar-se púrpura, portanto, significa ter a confirmação de que, não obstante a distância da sua terra, as suas raízes continuam a reaparecer de qualquer forma. A cor é o único elemento de contraste com a *batalha* que o eu poético está a enfrentar: “disfarçada de gente/mergulhei no mar da multidão” (v. 1-2), disfarçada de uma identidade que não é sua, mas necessária para sobreviver, para não ficar na solidão. Volta o campo semântico do mar e o eu poético “mergulha” e “nada” na gente e nas suas *gargalhadas*. É evidente como não se trata de pessoas perta dela, não é evocado nenhum “nós”, característico do seus poemas quando fala da sua comunidade mas, pelo contrário, o eu poético não se reconhece nas pessoas que a rodeiam e chega a *sepultar* “a dúvida de ser gente” (v. 7). Esta dúvida que nasce por um sentimento de não pertença, sentimento que tem de sepultar porque não lhe permitiria poder viver naquele espaço. Neste verso é interessante o uso do verbo “sepultar” pertencente ao campo semântico da morte, assim como o verbo “degolar” no verso 5 ou “campo de batalha” no verso 9 e, de forma mais intensa, a morte é evocada nos últimos dois versos do poema

quando o eu poético afirma querer pôr numa campa a sua aflitiva solidão e escrever: “aqui jaz pura...”.

Este é o único poema da recolha, pelo menos entre aqueles em língua portuguesa, onde se pode encontrar o tema da morte de maneira tão evidente, trata-se aqui de uma morte interior, do espírito da autora que se encontra metaforicamente numa condição temporária de diáspora e não consegue encontrar pontos de referências, só elementos que não pertencem ao seu mundo e que, citados neste poema, criam um maior sentimento de estranhamento e reforçam a sua sensação de solidão. É uma solidão que o sujeito poético não aguenta a ponto de a querer degolar (v. 5) e pôr numa campa, querendo eliminá-la todo o custo.

Não obstante a autora declare ter escrito muito dos seus poemas durante a sua estadia em Lisboa, só neste poema emerge um desespero tão intenso e, por vezes, feroz. Como se observou até aqui, há muitos poemas onde se percebe uma condição de mal-estar mas, naqueles casos, a autora consegue apelar-se às suas origens para poder encontrar uma esperança ou um equilíbrio temporâneo, é através das raízes que despontam dentro dela que a poetisa guineense nunca chega a sentir uma solidão excruciante de modo que a linguagem poética desses poemas se torna mais leve.

No poema *Desespero* a autora descreve a sensação de se disfarçar entre a multidão, mergulhando num mar de pessoas que não partilham as suas raízes nem a identidade. A *cor púrpura*, ligada aos seus estudos, simboliza o contraste entre a sua identidade guineense e a nova identidade que ela está sendo forçada a adotar. A luta é intensificada pelo uso de imagens associadas à morte, sugerindo uma perda de si mesma nesse contexto estrangeiro.

Portanto, a autora retrata de maneira intensa e vívida a experiência de ser uma “desterrada” temporária, confrontando a solidão, o desespero e a busca constante por um sentido de pertença. Nesse contexto, a poesia de Odete Semedo serve como canal para expressar esses sentimentos complexos e para reafirmar a sua ligação indissolúvel com terra natal, mantendo viva a chama da sua identidade e raízes.

Odete Semedo, na sua recolha poética inaugural, interroga sobremaneira o seu sentir, interroga-se sobre o seu pensamento e deixa que a palavra liberte a sua inquietação; explora momentos íntimos da sua vida e as emoções que estes acontecimentos desencadeiam nela. A autora não se limita, portanto, a observar os olhos alheios, a

descrever o mundo incerto no qual vive ou a “gente em fuga” (*Ansiedade*, p. 71) do seu país, preocupa-se em refletir sobre a sua angústia e as razões que a levam a ver, às vezes, a parte negativa do mundo, usando assim o espaço poético como lugar de análise pessoal que lhe permite conferir uma forma ao seu desassossego, como no poema que segue:

Porque serão lamentos
As vozes do meu canto
Eu que sou alegre
E tudo me encanta?
Porque vejo
O lado triste da vida
Este cortejo
E encontro em rostos felizes
Tristes olhares?

Porque será, meu Deus, que vejo
Nos passos apressados de um operário
A inquietação dissimulada
De um espírito perturbado?

Porque será que sinto
Nos passos firmes e lentos
Do velho que cruza a rua
A solidão e insegurança?

Santo exagero!
Ver tanta tristeza e desalento
Nesta vida que é apenas um intento

(*Inquietação*, p. 91)

Este poema, junto com *Desespero*, é dos mais íntimos da recolha. O questionamento contínuo por parte do eu lírico é evocado através da pontuação: pode-se notar a presença de pontos de interrogação em todas as estrofes, menos na última, onde o ponto de exclamação evoca já a ideia de uma mudança no pensamento, a chegada a um ponto de viragem final depois de todo aquele questionar.

A primeira pergunta que o eu enunciador faz, reflete sobre uma contradição que sente dentro de si, porque as vozes que insere nos seus poemas são só lamentos, enquanto ela, através da sua alegria, é capaz de encontrar encanto em tudo. A autora está a usar do meio poético para compreender as razões deste contraste que sente dentro de si mas, ao mesmo tempo, faz também refletir o leitor sobre as origens de toda a esperança que

emerge nos seus poemas: é o encanto que ela consegue encontrar em tudo o que a rodeia que lhe permite, apesar das inquietações interiores, poder encontrar algo em que acreditar.

Assim continua a sua interrogação na segunda estrofe, onde o sujeito poético admite ver a tristeza também onde, provavelmente, não há: “e encontro em rostos felizes/tristes olhares”. Mas há aqui uma tomada de consciência dupla; ela reconhece os olhares tristes, mas no momento em que elabora esse pensamento, dá-se conta de que aqueles olhares, na verdade, pertencem a rostos felizes, realizando assim que a sua perceção tem raízes noutra lugar. A ideia que transmite através desses dois versos é que, por quanto alguns rostos possam parecer serenos, são os rostos da sua terra, da gente que tem constantemente dentro de si uma memória histórica de sofrimento que no tempo presente continua a perpetuar-se e parece impossível não a intercetar nos olhares alheios.

Na terceira estrofe continua a contraposição da estrofe precedente, entre o que se manifesta e o que a autora vê naquele “espetáculo”. Aqui, o eu lírico se apela a Deus para encontrar uma resposta, pergunta-lhe porque vê nos passos de um operário uma inquietação dissimulada, do mesmo modo na quarta estrofe onde se interroga sobre a solidão e insegurança que sente nos passos de um “velho que cruza a rua” (v. 16). O Deus ao qual se apela a autora é o Deus «Todo-Poderoso, onisciente, que está acima de todos os homens e de todas as divindades» (SEMEDO, 2010a: 115), um Deus católico mas, cabe sublinhá-lo, para Odete e a sua cultura manjaca, existem também outras entidades mais próximas dos homens e com as quais é mais fácil os homens interagirem.⁵⁰

A sua interrogação culmina, como apontado ao começo deste comentário, na última estrofe na exclamação: “santo exagero!”. A este verso seguem os últimos dois do poema onde a autora faz sobressair o seu lado niilista que se interroga sobre como se pode continuar a ver tanta “tristeza e desalento” numa vida que não é outra coisa senão um intento.

O que emerge desse poema é um olhar crítico sobre a realidade que não pode ser obscurecida nem sequer por uma pessoa capaz de ver a beleza no mundo. O olhar da autora não é um olhar que fica indiferente ao que acontece na sua terra, ela observa atentamente o que está ao seu redor da mesma maneira que põe a atenção nos sentimentos

⁵⁰ Trata-se dos *dufuntus*, *asalmas* e os *irans*, entidades muito presentes na outra recolha da autora, *No fundo do canto*. Em *Entre o ser e amar*, a única referência é às *asalmas*, no poema *Ansiedade* (p. 71 e p. 73).

e emoções que movem o seu coração. Assim, o seu olhar não pode deixar de se deter sobre uma das partes essenciais que compõem a sua identidade: o feminino.

3.1.1 O feminino na poesia de Odete

Odete Semedo interroga-se muitas vezes sobre a sua identidade: ela, que é mulher moderna, professora, poetisa, intelectual, até funcionária do Estado mas também mulher, com uma profunda ligação às suas raízes, tão profundas e múltiplas que desabrocham em cada verso seu.

Embora as suas reflexões, os seus turbamentos, as suas fragilidades e os seus desejos, até agora analisados, não sejam apanágio da sua condição de mulher, nota-se claramente a mão duma mulher que escreve. Moema Augel, a este respeito, apoia-se no pensamento de Angélica Soares que, em *A paixão emancipatória*, enumera algumas características da escrita no feminino que se encontram no livro inaugural de Odete Semedo, tais como: «o desejo que gera a linguagem, a consciência erótica do literário, a errância do desejo [...] o saber corpóreo que passa pelo desejo» (Soares, 1999 *apud* AUGEL, 2007b: 241). Mas além desses elementos muito característicos de uma escrita feminina, em Odete Semedo, mulher empenhada na luta pelos direitos das mulheres da Guiné-Bissau, há o desejo e a necessidade de dar um espaço às vozes daquelas mulheres. No caso de *Heroína do teu conto (Reiña di bu stória)* (p. 44-45), ela tenta dar uma voz diferente à narração hegemónica promulgada pelo Estado que celebra constantemente os heróis que combateram pela libertação. A autora consegue dar uma nova voz à narração, inserindo termos de contraposição ao imperante género masculino: “Quero ser a heroína do conto que inventares [...] / quero ser uma semi-deusa / [...] / quero ser a deusa do teu conto / [...] quero ser a heroína do teu conto” (*Heroína do teu conto*, p. 45). Através da escolha do termo *heroína*, que abre e fecha o poema, Odete Semedo constrói um discurso que se diferencia daquele constantemente promulgado na literatura precedente à sua, seja porque na maioria dos casos se trata de obras ligadas ao tema da Independência que celebram unicamente o herói masculino⁵¹, seja porque os autores que até à altura da publicação de *Entre o ser e o amar* tinham publicado obras poéticas ou de narrativa eram

⁵¹ Cabe sublinhar que a autora se empenha a celebrar também as mulheres que participaram na luta pela Libertação, atuando como coordenadora da série *Palavras de Mulher*, estudo biográfico de mulheres que participaram na Luta de Libertação Nacional da Guiné-Bissau.

homens, e são muito raros os casos em que há um olhar sobre a valorização da mulher parecido com o de Odete Semedo, no poema *Eia luz*, uma mulher poderosa e resiliente porque capaz de vestir de luz a dor. Para Pires Laranjeira, ser mulher para Odete

Não é apenas um corpo sexuado, que se afirma no campo de um gênero, nem que se afirme pela sedução do feminino, como tantas vezes acontece no discurso literário de autoria masculina e também feminina [...] mas ser sobretudo um ser humano, uma cidadã, ser um corpo doutrinal, filosófico e um delicado filtro de evidências sociais. (LARANJEIRA, 2011: 141)

Odete opõe-se à fala dos homens através do seu poema em língua guineense, *Fala de mindjer* (p. 64), que pode ser traduzido como “fala de mulher”, poema em que se contrapõe o discurso masculino ao feminino, onde a língua dos homens é *uma lingu di ningin*, língua de ninguém, que ninguém ouve, ninguém entende, ninguém considera, enquanto a língua da mulher é de todos: a língua da recém-mãe (*i fala di padida*). Nesta dialética, Odete critica a linguagem dos homens que «tanto expressa a violência das relações institucionais, quanto a violência da representação simbólica da possessão do sexo e da polis pela possessão do gênero (masculino)» (LARANJEIRA, 2011: 141) e exalta a *fala de mindjer* que se levanta (*lanta*), canta e toca os tambores (*I kanta i djamu*), é a língua que une (*lingu de tudu djinti*) e a língua de quem gera a vida nova.

Entre as motivações principais que levaram Odete Semedo a escrever está a sua «condição de menina, mais tarde de mulher» (SEMEDO, 2007a: 127), assim ser mulher é um elemento imprescindível da sua identidade individual que se torna coletiva quando celebra as vozes das *mandjuandadi*, quando fala da “raiva de ser Mulher” (*À minha musa*, p. 99) e cada vez que, fora do seu espaço literário não perde a ocasião para falar das meninas e mulheres da sua terra e dos passos que ainda têm que ser feitos para mudar as suas condições.

Odete mulher, Odete escritora, Odete filha da sua terra guineense exprime constantemente a sua feminilidade assim como, sem medo, partilha as suas fragilidades e preocupações, «há coisas que vêm e não têm uma explicação»⁵² afirma numa entrevista enquanto fala do seu processo criativo. São turbamentos que precisam de uma forma de sublimação é que, no seu caso, corresponde àquela poética que faz os seus turbamentos adquirirem uma forma, também, dentro dela.

⁵² Conversa com Escritor, #157/2022 - *Conversa com Escritor(a) recebe Odete Costa Semedo*. Youtube 23 de dezembro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hbtjib6UNeQ&t=6454s>

Esta coletânea poética de Odete Semedo revela-se um mergulho profundo no mundo interior da autora, onde sentimentos e experiências íntimas são transmutados em palavras poéticas de rara beleza e complexidade. Ao longo destes subcapítulos exploramos os poemas nos quais despontam os aspetos mais pessoais da autora, que conduzem quem lê por uma trilha através das suas inquietações, buscas identitárias, a vivência da “diáspora” em Portugal e a exploração de sua identidade como mulher.

Num ambiente de pós-colonialismo, a exploração da identidade torna-se um exercício multifacetado, especialmente para alguém como Odete Semedo que, por meio da sua poesia, convida a partilhar a sua viagem de autodescoberta. A inquietude presente em muitos dos versos parece causar uma reflexão sobre a busca contínua por um lugar de pertença e entendimento.

No entanto, é quando examinamos a intersecção entre sua condição de “desterrada” temporária em Portugal e a sua experiência como mulher que a poesia de Semedo atinge uma profundidade ainda mais marcante. Os versos evidenciam as nuances de uma dupla vivência, onde a dualidade de ser mulher e guineense se entrelaça, revelando as interconexões entre identidade de género e cultural.

3.2 Nunca longe da sua terra

A estadia fora da Guiné-Bissau provoca na autora, como foi sublinhado no subcapítulo 3.1, uma sensação de *desespero* e evoca nos seus poemas uma condição de completa solidão, sente-se perdida num mundo que não lhe pertence. Ao mesmo tempo, quando se encontra longe da sua terra são evocadas lembranças nostálgicas dos momentos ligados à coletividade guineense, assim como momentos dolorosos da sua história pessoal que marcaram definitivamente a sua vida. Assim, a autora tece versos que exploram a melancolia do afastamento, mas é capaz de levigar este estado melancólico através da evocação da sua terra em todos os seus matizes, das histórias ouvidas nos anos da juventude e dos elementos que mais caracterizam a cultura guineense. Um poema que evoca de maneira nostálgica tudo isso é *Saudades (Sodadi)* (p. 78-79) onde se entrelaçam todas as lembranças da terra-mãe do sujeito poético, abraçadas por um forte sentimento nostálgico dado pela consciência de ter ouvido tão poucas histórias e de não poder voltar a ouvi-las. São muitos os elementos ligados à oralidade guineense que sobressaem desse

espaço poético, assim como o eu intimista da autora, que ocupa o espaço final. Eis o poema:

Ai que saudades que sinto
Dos dias do sereno
Dos versos sentidos
Não escutados
Do cheiro da terra-mãe
E de tudo tão sagrado

Que saudade daquelas noites
Da fogueira
Dos pastros sem eira
Levando recados na história

Que saudades eu sinto
Das noites de luar
Da história do se n'há n'há
E das serpentes do grande mar

E que saudade vivi
Ao sentir
Forma tão poucas
As histórias que ouvi contar

(Saudades, p. 79)

A saudade de sua terra natal, a Guiné-Bissau, evoca uma mistura agri-doce de emoções. Ela sente a doçura das lembranças que a conectam à sua cultura, história e gente, mas essa doçura é temperada pela amargura da distância e da separação, reproduzida de maneira mais intensa na última estrofe.

Na primeira estrofe, antes de elencar alguns dos elementos típicos da tradição guineense, a autora começa a introduzir o leitor no território interior dela onde começam a ecoar os “versos sentidos/não escutados” (v. 3-4) que podiam ser sentidos nos “dias de sereno”, ou seja, durante dias na sua terra. É interessante refletir sobre a escolha do verbo “sentir”, porque evidencia como aqueles versos, sinédoque das cantigas, chegavam diretamente ao seu coração. A prova de que se trata do seu lugar de origem é dada nos versos sucessivos quando o eu poético confessa ter saudades do “cheiro a terra-mãe”. Aqui, como sugere Inocência Mata, a autora usou a isotopia do feminino, muito utilizada na literatura africana como símbolo evocativo de uma identidade nacional (2022: 231), uma identidade introduzida e depois evocada nas estrofes sucessivas.

A autora usa anaforicamente a expressão “que saudade” para introduzir cada estrofe, assim na segunda estrofe começa a lembrar-se das “noites/ da fogueira/ dos pastros sem eira”. A noite é um elemento muito importante na cultura guineense porque, como afirma Odete Semedo

As noites são as grandes guardadoras dos segredos dos cantos e cantigas de histórias. É à noite, sob a luz da lua ou das fogueiras, que os mais velhos contam e cantam histórias, transmitindo saberes e experiências de vida aos mais novos. (2011: 193)

A noite é, portanto, o lugar onde as histórias são contadas e cantadas e os seus recados são transportados no tempo não só por quem está a ouvir as histórias mas, nesse momento de coletividade, participam também “os pastros sem eira”, ou seja, aves pequenas típicas da Guiné-Bissau que geralmente habitam áreas abertas, aqui personificados porque se encontram ao redor da fogueira para ouvir as cantigas e para serem eles também mensageiros.

Na terceira estrofe há novamente uma referência às noites, neste caso de luar, e o sujeito poético menciona duas estórias: a do *se n'há n'há* e a “das serpentes do grande mar”. A serpente é quase sempre apresentada na literatura guineense em comparação com *asalamas*, as almas dos defuntos: “Pecadores defuntos/ asalmas ou serpentes”, diz um poema de *No fundo do canto* (SEMEDO, 2007b: 98), ou pode ser uma representação também dos *irans* que vêm «na forma de uma serpente com orelhas de elefante» (QUEIROZ, 200: 249). O outro animal citado nas lembranças nostálgicas do eu enunciador é o *se n'há n'há*, um pássaro conhecido como símbolo cultural e natural das chuvas na Guiné-Bissau. O seu nome deriva do som característico que emite, que se assemelha ao chamado “se n'ha n'há”. É importante na cultura guineense por causa da sua associação com as mudanças climáticas, especialmente no início da estação chuvosa, por ser considerado um mensageiro das chuvas. Como resultado, muitos guineenses veem o pássaro como indicador confiável das mudanças no clima e da transição para a estação chuvosa, que é uma época crucial para a agricultura e para a vida quotidiana das comunidades rurais (APÊNDICE).

A inclusão de elementos da oralidade e de outros elementos tipicamente africanos, como o retorno ao passado mítico e o uso de expressões nativas, demonstram a vontade da escritora de se destituir dos valores pertencentes à terra lusa, onde se encontra enquanto escreve, e constituir algo que represente a autenticidade guineense. Ao utilizar essas

formas discursivas nas suas produções, «de modo a assinalar com odores e saberes africanos o idioma trazido pelo colonizador» (SECCO, 2002, p. 98), Odete Semedo, como muitos autores da África lusófona, além de apresentar elementos das culturas nativas, resgata e legitima um tipo de conhecimento ancestral, já que, ao valorizar o discurso oral, exalta a sabedoria que rege esses povos.

Se, por um lado, a evocação de elementos do *pano* cultural da sua terra-mãe consegue mantê-la próxima às suas raízes, eliminando assim o sentimento de solidão que caracterizava o poema *Desespero*, a consciência de não poder voltar a ouvir as histórias cria no eu poético um sentimento ainda maior de saudade. A autora encontra-se muito longe da sua terra, mas sabe que regressará uma vez terminados os estudos e que uma vez na sua terra poderá continuar a ouvir aquelas histórias. A este ponto as interpretações da última estrofe podem ser duas: será a distância a fazer-lhe ver o futuro de maneira pessimista, a exacerbar o sofrimento, ou a consciência de que algumas das vozes que contavam aquelas histórias não poderão mais ser ouvidas por já não se encontrarem presentes nesta terra.⁵³

A saudade da sua terra natal, das histórias ouvidas e dos símbolos e elementos que acompanhavam os momentos ao redor da fogueira ecoam na mente da autora como lugares distantes mas sempre vivos na sua memória. Assim, a voz de Odete, através deste poema, oferece ao leitor os cheiros e as cores da terra guineense, evocando a sua memória coletiva assim como as suas angústias pessoais.

A poesia da autora mostrou-se até agora, de forma particular, nos poemas analisados neste capítulo, como uma poesia muito simbolista. Encontrámos versos cheios de sugestão e de ambiguidade, assim como uma exploração da interioridade e da subjetividade do eu lírico, muitas vezes abordando temas como o mundo interior da mente, os conflitos emocionais e as reflexões filosóficas. Não faltam nos seus poemas a melancolia, a nostalgia e a saudade, sentimentos frequentes na poesia simbolista, assim como o aspeto que por excelência caracteriza a poesia simbolista: o uso de símbolos, metáforas e imagens para “trazer à superfície/o subconsciente” (*Poemas*, p. 85). Vimos, até agora, entre outros, o símbolo da flor, usado para falar da esperança, a criança como evocação do futuro, a luz como metáfora de revelação.

⁵³ Uma destas vozes pode ser aquela da mãe da autora, que faleceu quando Odete Semedo tinha apenas treze anos.

A autora, portanto, insere-se no panorama literário como voz da coletividade guineense, mas ao mesmo tempo são evidentes os traços da literatura simbolista portuguesa pela qual ela se apaixonou durante a sua juventude. Na entrevista concedida à autora desta tese, Odete Semedo afirma que as suas leituras favoritas eram Camilo Pessanha e Florbela Espanca (APÊNDICE) e, graças a esta afirmação, é ainda mais evidente quanto o simbolismo influenciou parte da sua produção literária.

Entre as diferentes imagens usadas pelos simbolistas portugueses não podia deixar de estar na poesia de Odete Semedo o elemento que por excelência era usado na poesia simbolista para representar o espaço entre a realidade tangível e a interioridade subjetiva: a janela.

Pela janela
Por onde passa o meu olhar
No horizonte do meu tear
Por onde teço a minha esperança
Escapa o fio do amor
Rasteiro e enganador
Pela janela
Por onde passa o encanto
Do amor que eu canto
Passa a flor que enche o meu olhar

É da janela que vejo
O verde do quase descampado mato
É da janela que assisto
Ao enterro do sol vivido e cansado
Na lala enegrecida
Pelo vermelho do fogo posto

É da janela que vejo
O fumo anunciado a noite na tabanca
E por esta janela
Pequena e insignificante
Que o mundo vem a mim.
(*Janela*, p. 89)

Na poesia simbolista portuguesa, a "janela" é frequentemente usada como um símbolo literário para representar a dualidade entre o mundo exterior e o mundo interior, entre a realidade tangível e a interioridade subjetiva. Através da janela, o poeta simbolista pode observar o mundo exterior enquanto reflete sobre próprias experiências e emoções internas. A janela também pode funcionar como um portal entre a realidade tangível e os reinos mais abstratos da mente, permitindo uma exploração poética das complexidades

da existência humana. No caso de Odete Semedo, poetisa guineense, a janela é, sim, o lugar para relacionar o exterior com o interior, mas é sobretudo um meio para evocar, mais uma vez, as lembranças do *tchon* guineense, as suas cores, as suas formas e os fenómenos naturais, tudo o que não pode ser separado do seu eu identitário.

Assim, na primeira estrofe, colocada num espaço diferente dos outros, quer na representação gráfica quer no que é evocado, o eu lírico reflete sobre o que consegue ver e perceber através da janela. Usando o campo semântico da tecedura, faz vir à luz as suas ideias como se fossem um *tear*, onde é tecida a sua esperança, mas não há espaço para inserir o amor “rasteiro e enganador” (v. 6), porque o único amor que o sujeito poético pode cantar é um amor que gera encanto e é neste amor que pode desabrochar “a flor que enche” (v. 10) o seu olhar. Essa flor que evoca a *flor sem nome* do chão guineense, a flor que, por quanto pequena, é capaz de ser metáfora de esperança numa terra árida e seca.

A janela é o espaço limitado que permite que as reflexões da autora afluam e ocupem o seu espaço no papel. Da janela, continua nas estrofes sucessivas, abre-se o mundo, e o eu enunciador consegue ver da mesma janela o “parir do sol” (v. 12), assim como “o enterro do sol vivido e cansado” (v. 16) e, entre o amanhecer e o pôr-do-sol, estende-se o verde do “descampado mato” (v. 14).

O poema conclui-se com o elemento mais representativo da terra guineense: a *tabanca*.

As tabancas se constituem como o primeiro lugar de constituição das identidades no território guineense. As tabancas são espaços territoriais étnicos compostos por um conjunto de *Moransas* pertencentes a diferentes Linhagens e famílias. [...] a vida nas tabancas é marcada pelos espíritos de vivência comunitária baseada na solidariedade na medida que os membros de tabancas todos são famílias por afinidade. As estruturas do poder e da organização das Tabancas variam de etnia para etnia, quer dizer, não existe um padrão universal para isso. (AMONA, 2020: 53)

Assim, depois deste elemento conclusivo, o eu poético reitera a ideia da janela como meio simbólico para estimular as suas lembranças, uma janela que é, de facto, “pequena e insignificante”, segundo um olhar objetivo, mas de um ponto de vista subjetivo muda radicalmente de valor, por ser o meio que permite ao mundo exterior aparecer nos olhos e, por consequência, na alma da autora.

Até este momento, conseguimos entrar numa análise profunda dos poemas que retratam o lado mais íntimo da autora, mesclando a introspeção pessoal com a ressurgência e celebração da rica tradição guineense, juntamente com os ecos da sua

condição de “desterrada” temporária em Portugal. Nestes poemas, o leitor é convidado a partilhar a jornada da autora, que vai além do eu individual e se conecta com uma herança coletiva. Através de imagens poéticas intrincadas, ela expressa as tensões entre a inquietude interior e a âncora cultural que as suas raízes guineenses representam. Neste cruzamento, a introspeção transforma-se num ponto de encontro entre o passado e o presente, criando uma plataforma onde as experiências pessoais se misturam harmoniosamente com as histórias e tradições partilhadas.

Estes poemas estabelecem-se como testemunho poético da complexidade humana e da tessitura cultural. Por meio da exploração íntima, da celebração da tradição e da reflexão sobre a condição de “desterrada”, Odete Semedo cria um espaço onde a individualidade se funde com a herança, onde a inquietação encontra a harmonia e onde a diáspora se entrelaça com a pertença.

3.3 Um espaço coletivo

Uma dança intrincada entre o individual e o coletivo desdobra-se nas páginas desta coletânea, convocando-nos a explorar os espaços onde as vozes individuais se entrelaçam com os coros do povo guineense. Neste subcapítulo, como parte integrante do estudo dedicado à dualidade entre o individual e o coletivo na poesia da autora, concentramo-nos na representação do espaço coletivo, uma dimensão textual que se entrecruza com a riqueza intertextual e a pluralidade de vozes.

Ao mergulhar na essência dos poemas de Odete Semedo, desvendamos um mosaico lírico em que as experiências pessoais não são isoladas, mas sim emaranhadas no *pano* de uma consciência coletiva. A autora revela a interligação intrínseca entre a singularidade do “eu” e o *pano* social mais amplo, revelando uma profunda reflexão sobre os laços que unem a sua comunidade.

Assim os olhos do seu sujeito poético mesclam-se com os olhos da comunidade em *Ilhas sem nome (Djiu sin nomi)* (p. 62-63), “Meus olhos/ilhas sem nome”, afirma o eu lírico nos primeiros versos do poema, repetindo-se alguns versos depois, “meus olhos/olhos sem nome”, para depois criar uma interligação entre os seus olhos e os de um *nós* coletivo: “Meus olhos, nossos olhos/ ilhas sem nome”. Assim, o sujeito comunica a impossibilidade de separar o próprio ser, evocado através da sinédoque dos olhos, de todos os seres da sua comunidade, que, juntos, são representados através da metáfora das

“ilhas sem nome”, ou seja, elementos que são parte de uma mesma comunidade, coesa, mas que ao seu redor não têm nada mais do que o mar, exprimindo assim uma sensação de solidão exacerbada pela falta de reconhecimento (“sem nome”). O sentido de comunidade é mais uma vez exaltado através dos “nossos olhos” que “reconhecem outros olhos”, mas nesse caso os olhos da comunidade “inacreditam esqueletos ousados/ abandonados pela carne”, sugerindo assim, através dessa imagem poderosa e cruel, que o que costumava estar cheio de vida e substância foi deixado para trás, sem ser mais considerado. Esta imagem fortalece o sentimento de desolação e abandono que caracteriza o sentir guineense, como se o elemento vital que dava significado e importância tivesse sido removido: é a população que é deixada pelo Estado numa condição de pobreza absoluta, um povo esquecido e abandonado, assim que as *ilhas* “ganham um nome/passaram a ser/ olhos-que-já-não-acreditam”.

Em última análise, *Ilhas Sem Nome* destaca-se como um mergulho poético nas profundezas da solidão, da falta de reconhecimento e da busca pela identidade. Através da metáfora das *ilhas sem nome*, Odete Semedo apresenta um cenário onde o *nós* comunitário partilha a sensação de ser relegado ao esquecimento, onde o mar vasto que as circunda serve como metáfora das barreiras que a falta de nomeação impõe. A repetição dos versos “meus olhos/ilhas sem nome” e “meus olhos/nossos olhos/olhos sem nome” reforça essa ligação íntima entre o eu e a coletividade, onde ambos sentem a experiência da falta de identidade e validação. Isso implica uma coletividade unida que, mesmo diante das adversidades, reconhece os olhos de todos. Esta atenção mútua exprime o que mais caracteriza a poesia da autora, ou seja, um olhar que não consegue prescindir daquele dos outros e, cada vez que puder, empresta a sua voz e as suas profundas palavras para falar da e pela sua comunidade, uma identidade ameaçada que pode renascer constantemente através da poesia, lugar onde celebrar a cultura e as tradições.

As culturas e as tradições são as fibras que tecem o *pano* identitário de uma nação, mantendo viva a herança coletiva que é passada de geração em geração. No poema *Um velho Poilão (Polon Grandi)* (p. 22-25), entre os poemas mais célebres desta coletânea, Odete Semedo habilmente se serve do termo “poilão” para transcender as páginas da poesia e representar a profundidade das tradições guineenses e a força resiliente das comunidades locais.

O Poilão é o símbolo por excelência do chão guineense, onde o chão é entendido em sentido literal e metafórico. Moema Parente Augel define o poilão como árvore secular “de enormes proporções e que tão bem caracteriza a paisagem africana, árvore de raízes tubulares, gigantescas, com seu tronco rugoso e acidentado, esgalhando-se em todas as direções, formando uma copa majestosa, como um imenso abrigo ombroso.” (AUGEL, 2007b, p. 94).

A grandeza física desta árvore é proporcional à grandeza que assumiu nas cantigas, primeiro, e na literatura guineense, depois, porque, além de ser uma árvore majestosa, adquiriu ao longo dos séculos um profundo valor dentro da comunidade guineense. Como explica a autora na entrevista, o poilão tem uma forte ligação com a simbologia da religião animista de matriz africana, porque para os guineenses os poilões são a morada dos espíritos e o lugar onde celebrar as cerimónias. Graças às suas raízes tão altas, tornam-se lugares tão amplos chegando a parecer quartos (SEMEDO, APÊNDICE). Assim, essas árvores sagradas são usadas pela população guineense para falar com os deuses, para cantar e fazer preces, adquirindo assim um valor muito positivo e representativo da pátria guineense.

No espaço literário, esta árvore sagrada foi usada como título para um dos primeiros cadernos de poesia: *Poilão*, recolha publicada em 1973, que reuniu poetas guineenses e cabo-verdianos. Mas o poilão é metaforicamente utilizado também nas cantigas de *mandjuandadi*, «como a sombra, como o aconchego, como o refúgio, como um lugar de culto» (*ibid*) e tudo isso aparece nas cantigas e no espaço literário da Guiné-



Fig. 3- Imagem de capa do livro: arquivo pessoal

Bissau. A importância deste arbusto é tal que foi escolhido para representar imagem da capa da recolha *Entre o ser e o amar* (fig. 3), imagem onde se podem notar as poderosas raízes desta árvore ancestral.

Assim, a escolha de Odete Semedo de usar o poilão como sujeito do seu poema mostra a vontade de partilhar história e tradições do chão guineense porque a árvore se estende além do seu significado literal e se transforma num ícone que encapsula a ancestralidade, o passado e a resiliência da comunidade. Ao examinarmos as entrelinhas do poema, notamos que o “poilão” transcende a sua manifestação física e assume o papel de uma ligação invisível entre o presente e o passado. Eis o poema:

O tempo fez-me vergar
E as minhas raízes saltar
Agarro ao que de mim resta
E tento reconhecer a minha geração
Neste carnaval
De extrema solidão
No meu reino

Tenho pesadelos
Tractores de dentes aguçados
Ávidos lenhadores
De machado em punho
Meus oradores
Miram o meu tronco
Carcomido pelo tempo
À espera da queda fatal

Angustiado sonho com os belos tempos
Vejo os meus braços verdes
O meu tronco firme
Ostentando uma cabeça frondosa
De cabelos encarapinhados
Simulando perfis ociosos
De rostos apinhados

Ainda recordo
De sombras que dei
Histórias de amor, noites de fogueira...
Quantas não assisti?
Fui símbolo de amor proibido
Refúgio de namorados

Hoje é isto o que de mim resta
Tudo que em mim presta
O tempo levou
E o chão aprovou
Mas não choro

(*Um velho Poilão*, p. 23 e p. 25)

Desde os primeiros versos deste poema pode-se notar que é o próprio poilão, personificado, a tornar-se sujeito poético ora com traços arbóreos ora com características humanas, numa alternância perfeita que ocorre de estrofe em estrofe, e a velhice, característica que distingue o eu lírico, é usada como fio condutor de todo o poema. Uma velhice, atual do eu lírico, que permite escavar através do tempo, chegando até às suas raízes.

O poema começa com a imagem poderosa do tempo que fez o sujeito poético “vergar” e suas “raízes saltar”, notando como a alternância entre campo semântico do humano e tempo ligado às árvores tem aqui uma perfeita representação. Essas raízes podem ser interpretadas como metáforas das conexões com o passado e as tradições, que são essenciais para a identidade cultural, mas neste caso, parecem não estar mais bem inseridas na terra assim que a árvore tenta *agarrar-se* ao que dela resta. O impacto do tempo é, portanto, sentido como um fardo físico e emocional que leva o eu poético à consciência de estar a perder a própria identidade e, num momento de desorientação, o ponto certo para reencontrar o próprio eu, é o encontro com a própria geração, encontro representado no oxímoro: “carnaval/ de extrema solidão”. O poilão é a voz de um povo cuja identidade ancestral está a perder as suas raízes e sente-se só num espaço tão vasto, *no seu reino*.

Na segunda estrofe, o poilão confessa ter pesadelos, onde aparecem “tratores de dentes aguçados” (v. 9) e “ávidos lenhadores/ de machado em punho” (v. 10-11), as piores ameaças que uma árvore pode sofrer. Todavia, quem o deveria proteger nada faz em relação ao abate da árvore porque não há mais esperança, e só a esperança poderia mover para agir: sabe já que a “queda fatal” (v. 15) chegará cedo.

Se nas primeiras estrofes se reclama a velhice da árvore com o seu “tronco/ carcomido pelo tempo”, na terceira estrofe a angústia transforma-se em doces lembranças no momento em que o sujeito poético começa a viajar no passado, nos seus tempos áureos, e transporta o leitor para um passado vibrante e cheio de vida, elencando as características físicas da altura, como se fossem parte do corpo de um ser humano. Assim começa a evocar os seus “braços verdes” (v. 17) e a “cabeça frondosa/ de cabelos encarapinhados” (v. 19-20), deixando assim ao leitor a possibilidade de sobrepor uma imagem humana a

uma imagem natural mas, sobretudo, fazendo assim emergir as imagens da juventude, do vigor e da força da árvore sagrada.

A recuperação dos tempos passados continua na quarta estrofe com a evocação de elementos das cantigas das *mandjuandadi*, onde o poilão é metaforicamente utilizado «como a sombra, como o aconchego, como o refúgio, como um lugar de culto» (APÊNDICE). Mas, como sublinha Érica Bispo, a inteira estrofe é retomada de um conto de amor proibido cantado pelas *mandjuandadi* e fixado na escrita pela própria Odete Semedo sob o título de “Aconteceu uma noite em Gã-Biafada”.

Na narrativa, Lamarana e Saliu se amavam, mas não podiam se casar, pois Lamarana estava prometida em casamento a um velho, com quem o pai da moça havia tratado. Na versão de Semedo, o casal abraçado é transformado em uma árvore, como punição pela desobediência. No poema, o elemento central é o poilão, que é testemunha do amor proibido: “Fui símbolo de amor proibido / Refúgio de namorados”. (BISPO, 2019: 99)

O poilão, portanto, é testemunho de histórias passadas que nunca poderão ser esquecidas e este contraste entre o passado e o presente do poilão sugere uma transformação inevitável, tanto física quanto simbólica mas, mesmo diante da decadência, a árvore sagrada da terra guineense mantém a sua resiliência. A imagem dos “lenhadores” que veem o tronco carcomido reflete as mudanças impostas pela modernidade, enquanto o poilão tenta resistir como testemunha de um tempo passado.

O poema conclui-se com uma mensagem de resistência, face à provável morte e com a consciência que todos os traços “que em mim presta”, afirma o eu lírico, foram levados, ele não chora porque, diante da tragédia iminente, há um caminho alternativo ao pranto. Portanto o desespero não é uma alternativa possível mas, aquele verso conclusivo, sem dizer nada mais, cria o espaço à possibilidade de reagir e não deixar que todos os *poilões* possam seguir o mesmo destino.

O *Velho poilão* é uma exploração poética da relação entre memória, tradição e identidade cultural, traços fundantes de uma identidade coletiva. Odete Semedo habilmente utiliza a figura do poilão como um veículo simbólico para transmitir a profundidade das raízes culturais e a passagem do tempo. O poema quer evidenciar a importância de reconhecer e valorizar as tradições e estórias partilhadas do território guineense, usando o símbolo que por excelência representa esta terra. Mesmo quando confrontadas com as mudanças inevitáveis da vida moderna, as tradições têm de permanecer no espaço coletivo para encontrar um sentido de pertença sem o qual o povo

estaria perdido. A identidade cultural do bissau-guineense, citando Augel, «está cindida, ocupando um entrelugar do imaginário, local de disputas acirradas no desejo de se consolidar uma nova imagem de si mesmo ou da nação» (2007b: 236).

O simbolismo do poilão está intrinsecamente ligado à comunidade. Ele ressoa como uma melodia partilhada, transmitida às gerações como um tesouro inestimável. Através deste símbolo, o poema convoca os leitores a reconhecerem a importância de manter as tradições vivas, como uma forma de honrar o legado dos antepassados e enriquecer a identidade cultural guineense. Através destas imagens evocativas, o poema reafirma a relevância das narrativas culturais na construção de uma identidade que perdura através das gerações.

Odete Semedo, crescida “na incerteza do tempo e do espaço” (*Pesadelo*, p. 29), perdida na busca de uma identidade nacional, utiliza mais uma vez o seu espaço poético, cheio de reflexões, símbolos e metáforas, para denunciar os *tractores* e *lenhadores* que ameaçam o troco da sua terra. O seu povo enfrenta a decadência e é por isso que a poetisa evoca a resiliência do povo guineense diante destas mudanças.

A identidade coletiva guineense acha-se encapsulada por meio da representação simbólica de tradições, estórias, resiliência e vínculos com a natureza. As imagens evocativas e as reflexões sobre o passado e o presente convergem para criar uma representação lírica da identidade cultural partilhada pelo povo da Guiné-Bissau.

Ao longo deste capítulo foram desvendadas as múltiplas facetas dessa coletânea poética, uma tapeçaria intrincada que tece os fios do individual e do coletivo. No cruzamento dos territórios de Odete Semedo, descobrimos que a sua poesia transcende as fronteiras convencionais. Os seus versos são vias que conduzem aos cantos mais profundos do eu individual, à vastidão da identidade coletiva, numa interligação que nunca poderia ser quebrada.

Conclusões

Não disse nada – Nka purfia é esse o título do último poema, na versão portuguesa e crioula, da coletânea poética *Entre o ser e o amar*. É com esse poema de título provocador que a autora decide resumir tudo o que foi escrito, dito e cantado nos seus versos, em português e em crioulo, numa dança contínua entre esperança e incerteza, entre a consciência do seu ser e a falta de reconhecimento, explorando a sua voz íntima e aquela da sua coletividade. É através deste poema que vamos orientar as conclusões desta dissertação.

Falei da língua
Da míngua
Da letra
(So)letrei a minha nostalgia
Lendo pasmado
Nos olhos desmesurados
O infinito

(*Não disse nada*, p. 107)

Este poema revela-se uma síntese eloquente de exploração lírica de Odete Semedo e funciona como farol para guiar as conclusões desta dissertação. Ao longo deste estudo, discutimos a imersão da autora nas profundidades da *língua*, veículo da sua “dupla pertença”. A língua, um tema central na sua obra, é o alicerce sobre o qual a autora constrói a sua exploração poética. Desde o poema inaugural, *Em que língua escrever*, até ao próprio título do último poema, a autora levanta a questão da língua como veículo para a expressão e a comunicação. Explora as dimensões da língua crioula, instrumento de resistência e identificação coletiva, e da língua portuguesa, uma herança colonial que tanto pode unir quanto dividir. Através desse exame, a autora ilustra a complexa intersecção entre língua, cultura e pertencimento.

Na sua viagem poética, Semedo também se debruça sobre a *míngua* — a ausência, a falta, a carência. 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.

Nos *olhos desmesurados* que encontra estão todas as histórias que precisam de ser contadas: está o infinito. Os olhos, espelhos da alma, são as imagens mais usadas pela autora nos poemas desta recolha; através deles se explora o íntimo e se conecta com o universal, e ao partilhar a sua experiência singular, Odete deixa que a caneta se liberte “sem reprimir”, entrelaçando, no seu caminho poético, a sua estrada com a sua comunidade. Essa ressonância, esse eco da sua identidade, é o que une a sua voz pessoal da coletividade.

O último poema, *Não disse nada*, encapsula a dualidade que permeia a obra de Odete Semedo. A falta de reconhecimento, a busca constante do pertencimento e a reafirmação do próprio ser entrelaçam-se nos seus versos. Ela subtilmente declara que, embora possa não ter dito tudo, porque há ainda muito que precisa de ser contado, as suas palavras ecoam como uma sinfonia em movimento. A cada poema, ela cria um caminho entre esperança e incerteza, tecendo a experiência de uma nação e de um povo através de sua poesia.

O que tentámos fazer com este trabalho foi evidenciar os aspetos que foram emergindo na primeira recolha de poemas de Odete Semedo. Depois de ter introduzido o contexto histórico, cultural e literário, com um foco sobre o espaço feminino na literatura guineense, prosseguimos com a análise dos temas que, segundo a nossa percepção, mais ecoavam ao longo de toda a leitura da coletânea. Começámos com uma reflexão meta-poética, para depois mergulharmos nas contínuas oscilações da autora entre a esperança e a incerteza, sentimentos provocados por uma incerteza ligada à sua terra, dirigindo depois a atenção para um dos elementos imprescindíveis na crítica da literatura africana: a questão identitária. Na terceira parte, a análise poética foi realizada considerando os poemas evocativos de uma identidade individual, os da coletividade e os poemas caracterizados por uma profunda intimidade mas que lembravam os traços do chão guineense.

Ademais, é importante destacar que esta dissertação representa um ponto de partida dado as vastas possibilidades de exploração das obras de Odete Semedo e de outras autoras e autores da Guiné-Bissau. Embora tenha sido analisada a alternância entre o português e o crioulo guineense na sua poesia, e, quando possível, também alguns traços dos poemas em língua guineense, há ainda espaço para investigar mais profundamente o impacto da língua crioula nas nuances e nos matizes das suas mensagens. Um caminho

promissor para futuras pesquisas seria trabalhar com um conhecedor profundo da língua guineense, permitindo uma análise ainda mais enriquecedora das camadas de significado presentes na obra.

Com língua crioula guineense, seria possível desvendar os elementos culturais, as subtilezas linguísticas e as expressões únicas que se podem perder nas versões em português. Uma análise conduzida por um especialista em língua guineense poderia iluminar a interação complexa entre a língua, a cultura e as mensagens transmitidas na poesia de Semedo.

Portanto, enquanto esta dissertação lança luz sobre a rica contribuição poética de Odete Semedo, convida-se à consideração de futuros estudos que possam adicionar mais dimensões à análise, possibilitando uma compreensão ainda mais profunda das intersecções entre as línguas, culturas e identidades da Guiné-Bissau.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, J. J. R. L. de. (2015). A luz como metáfora na teologia e na filosofia. *Ciência e Cultura*, 67(3), 43-47. <https://dx.doi.org/10.21800/2317-66602015000300014>
- AMONA, D. P. F. (2020). *NARRATIVAS SOBRE A GUINENDADE/I: IDENTIDADE NACIONAL E DIVERSIDADE ÉTNICA NA GUINÉ-BISSAU*. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFC/UNI, Fortaleza.
- ASSMANN, J. (2016). Memória comunicativa e memória cultural. In: F. M. Alves, L. A. Soares & C. V. Rodrigues, (orgs.), *Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural*. Húmus, Centro de estudos comparados, pp. 117–128.
- AUGEL, M.P. (1996). Guiné-Bissau In: Chabal, P. *The post-colonial literature of Lusophone Africa*. Evanston, Illinois: Northwestern university press, pp. 165-178.
- AUGEL, M.P. (1998). O roubo da memória e sua reconstrução: memória coletiva na literatura guineense contemporânea. In: *La memoria popular y sus transformaciones / A memória popular e suas transformações*, Ascona (Suíça). *La memoria popular y sus transformaciones*. América Latina y/e países luso-africanos. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, (2000). v. 1. pp. 195-207.
- AUGEL, M. P. (2007a). Literatura e inclusão – o papel dos escritores guineenses no empenho contra a invisibilidade. *Via Atlântica*, 1(12), 47-66. <https://doi.org/10.11606/va.v0i12.50081>
- AUGEL, M. P. (2007b) *O desafio do Escombros: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond.
- AUGEL, M.P. (2022). Guiné-Bissau, In: Francavilla, R., Mata, I. e Tocco V. (orgs.). *Le letterature africane in lingua portoghese: temi, percorsi e prospettive*. Hoepli, pp. 40-51.
- BESSA, J. (2011). O contributo dos «djidius de caneta» na construção da identidade nacional, no contexto da literatura em língua portuguesa da Guiné-Bissau. In: M. C. Ribeiro, O. C. Semedo (orgs.). *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*. Porto: Afrontamento, pp. 165-173.
- BICARI, L. (2004). Reorganização das Comunidades Rurais, Base e Ponto de Partida para o Desenvolvimento Moderno da Guiné-Bissau, *Soronda*, Revista de Estudos Guineenses, 8 (nova série), pp. 135-154.
- BISPO, E. C. (2019). A poesia de Odete Semedo: uma introdução. *Muleba*, Rio de Janeiro: UFRJ, volume 11, n. 21, pp. 90-106.
- BOSI, A. (1977). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo.

- COUTO, H. H.; EMBALÓ, F. (2010) (Org.). *PAPIA, Literatura, Língua e Cultura na Guiné-Bissau: um país da CPLP*. Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares, n. 20. Brasília: Thesaurus.
- CHABAL, P. (1996). *The post-colonial literature of Lusophone Africa*. Evanston, Illinois: Northwestern university press.
- DINIZ, A. M. C. A. (2021) *No fundo do canto: Identidade bissau-guineenses em Odete Semedo*. Tese (Doutorado e Programa de Pós-Graduação em Letras). Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.
- FERREIRA, M. (1975). *No reino de Caliban : antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*. vol. I, Lisboa: Plátano Editora.
- FONSECA, M. N. S. (2011). Em que língua escrever? A língua e seus conflitos na literatura da Guiné-Bissau. In: M. C. Ribeiro, O. C. Semedo (orgs.). *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*. Porto: Afrontamento, pp. 71-82.
- GIDDENS, A. (1991). *Modernity and self-identity: self and society in the late modern age*. Stanford University Press.
- HALBWACHS, M. (1990). *A memória coletiva*. Ed. Revistas dos Tribunais LTD, São Paulo, 1990.
- HAMILTON, R. G. (1984) *Literatura africana, literatura necessária*, II: Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe. Lisboa: Edições 70.
- LARANJEIRA, P. (2011) A emergência da mulher-escritora nas pequenas comunidades ditas “Crioulas”: a Guiné-Bissau e Odete Semedo. In: M. C. Ribeiro, O. C. Semedo (orgs.). *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*. Porto: Afrontamento, pp. 131-142.
- LEITE, A. M. (2016) PERSPECTIVAS TEÓRICAS E CRÍTICAS NAS LITERATURAS AFRICANAS & A PERSPECTIVA PÓS-COLONIAL, *Diadorim*, Rio de Janeiro, Especial 2016, pp. 142-149.
- LEITE, J. E. B. da C. (2014) *A Literatura Guineense: Contribuição para a Identidade da Nação*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra, 2014.
- MARTINS, M. D., & PEROTE, B. (2018). A luta de Libertação em Guiné-Bissau e os estudantes da Unilab. *Tensões Mundiais*, 14(26), 101–127. <https://doi.org/10.33956/tensoesmundiais.v14i26.878>
- MATA, I. (2014), *Estudos pós-coloniais: Desconstruindo genealogias eurocêtricas*. Civitas, Porto Alegre v. 14, n. 1, pp. 27-42.
- MATA, I. (2022). La rappresentazione dell’identità nella (moderna) letteratura africana. In: R. Francavilla, I. Mata & V. Tocco (orgs.), *Le letterature africane in lingua portoghese: temi, percorsi e prospettive*. Hoepli, pp. 224-237.

- MENDY, P. K. (1993). A herança colonial e o desafio da integração. In: *Soronda - Revista de Estudos Guineenses*, nº 016, julho de 1993, Fundação Mário Soares / DIP - Documentos INEP. pp. 4-37.
- NUNES CORREIA, E. (2023). Literatura como sistema: o caso da Literatura Guineense. *Ideação*, 25(2), 107–122. <https://doi.org/10.48075/ri.v25i2.30094>
- QUEIROZ, A.O. de (2007). *AS INSCRITURAS DO VERBO: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. Tese (doutorado), Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, Recife.
- RODRIGUES, E. & SANTOS, P. (2020). A poética do mar: Metáfora de entrelugar na Literatura Africana. *Navegações*. 13(2).
- ROSÁRIO, L. (1989) *Narrativa africana de expressão oral: (Transcrita em português)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê.
- ROSÁRIO, L. (2022). La letteratura orale nelle società post-coloniali. In: R. Francavilla, I. Mata & V. Tocco (orgs.), *Le letterature africane in lingua portoghese: temi, percorsi e prospettive*. Hoepli, pp. 213-223.
- SANGREMAN, C., MAGALHÃES, J., FARIA, R. (2023). “A Identidade Nacional na Guiné-bissau - Um ensaio exploratório inspirado na metodologia de J.Cheek, S.Briggs, S.Smith e L.Tropp “. Instituto Superior de Economia e Gestão - CEsa/CSG - Documentos de Trabalho nº 188/2023.
- SCANTAMBURLO, L. (1999) *Dicionário do guineense: introdução e notas gramaticais*. Lisboa: Colibri; Guiné-Bissau: FASPEBI. v. 1.
- SECCO, C. L. T. (2011) Sonhos, sangue, perplexidades, esperança... Um percurso pela poesia da Guiné-Bissau. In: M. C. Ribeiro, O. C. Semedo (orgs.). *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*. Porto: Afrontamento, pp. 105-116.
- SECCO, C. L. T. (2017). TRAVESSIA E ROTAS das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (Das profecias libertárias às distopias contemporâneas). *Revista Léguas & Meia*, 1(1), 91–113. <https://doi.org/10.13102/lm.v1i1.1717>
- SEMEDO, M. O. da C. (1996) *Entre o ser e o amar*. Série Literária, Coleção KEBUR nº 3, Bissau: INEP.
- SEMEDO, M. O. da C. (2007a) Guiné-Bissau, mulheres e letras: vozes femininas... por detrás dos escritos. In: C. L. T. Secco (org.) *Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino*, Trabalhos apresentados no II Encontro de Professores de Literaturas Africanas, realizado de 20 a 24 de novembro de 2007, no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro : Fundação Biblioteca Nacional, pp. 122-130.
- SEMEDO, M. O. da C. (2007b). *No fundo do canto*, Belo Horizonte, Nandyala.

- SEMEDO, M. O. da C. (2010a) *As Mandjuandadi: cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura* Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte.
- SEMEDO, M. O. da C. (2010b) *Guiné-Bissau: histórias, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nandyala.
- SEMEDO, M. O. Da C. (2011) Literatura guineense: entre a (re)criação e os atalhos da história. In: M. C. Ribeiro, O. C. Semedo (orgs.). *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*. Porto: Afrontamento, pp. 17-48.
- SEMEDO, M. O. da C. (2022) Letteratura e tradizione orale in Guinea-Bissau. In: R. Francavilla, I. Mata & V. Tocco (orgs.), *Le letterature africane in lingua portoghese: temi, percorsi e prospettive*. Hoepli, pp. 203-212.
- SPAREMBERGER A. (2003). *A singularidade da literatura guineense no contexto das literaturas de língua portuguesa* (Tese Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- WIESER, D. (2022). Letteratura la femminile e costruzione della nazione. In: R. Francavilla, I. Mata & V. Tocco (orgs.), *Le letterature africane in lingua portoghese*. Hoepli Editore, Milano, pp. 139-150.

VIDEO

- Chá de Beleza Afro, *Chá de Beleza Afro - Conversa com Odete Semedo Guiné-Bissau*. Youtube 20 Junho 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fJjQSQv4alk> . Acesso em: 20 de Junho 2023.
- Conversa com Escritor, #157/2022 - *Conversa com Escritor(a) recebe Odete Costa Semedo*. Youtube 23 Dezembro 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hbtjib6UNeQ&t=6454s> . Acesso em: 25 de Maio de 2023.

APÊNDICE

Entre memória coletiva e memória pessoal: entrevista à poetisa guineense, Odete Costa Semedo.

Esta entrevista foi realizada por Ester Pedone no dia 16 de maio de 2023, em Pádua, Itália, em ocasião do festival *AvvicinaMenti*, organizado pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade de Pádua. Esta entrevista foi realizada com o objetivo de aprofundar os temas que mais caracterizam a poética da autora e para descobrir traços da sua vida que nos pudessem ajudar na realização de uma análise mais completa da primeira recolha poética da autora, *Entre o ser e o amar*.

Antes de a entrevista começar, é Odete Semedo que faz uma pergunta à entrevistadora, perguntando-lhe as razões da escolha da recolha “Entre o ser e o amar”. Depois de ter ouvido a resposta, a autora começa a falar espontaneamente do nascimento desta obra.

OS: “Entre o ser e o amar” é o meu primeiro filho, foi concebido em Portugal enquanto estudante, enquanto eu estive a fazer a licenciatura, alguns dissabores... então eu fui anotando... não era intenção de fazer um livro, com toda a sinceridade. Era uma espécie de diário de bordo, né, aquilo que acontecia, saía naquele formato, então eu deixava. E eu já tinha juntado assim muitos textos e um dia, com o meu professor de Literatura africana, eu disse «Eu ando a escrever umas coisas mas são desabafos» e ele disse que estava curioso e disse-me que estava curioso de ler estes desabafos. Disse «eu quero ouvir (*ênfase*) estes desabafos” e eu levei e o professor Lourenço do Rosário, é moçambicano, levei a ele, ele leu, leu, leu e disse «Olha, eu gostei mais desse que é *Em que língua escrever*», disse, «Se algumas vez fores publicar, eu gostaria que fosse o primeiro texto do teu livro.» E depois ele leu os outros, encorajou-me a continuar, deu-me algumas dicas, disse-me como fazer e também... mmmh... recomendou-me algumas leituras, viu que eu estava muito mais virada para a geração de 70, para a de 1900, e disse que achava que estava muito nostálgica. Respondi-lhe que eu gosto muito do sol, gosto muito, pronto, da *Clepsidra*⁵⁴ – ele disse «não, não, não, tu és tão nova e gostas destas coisas?» – E de

⁵⁴ *Clepsidra* é um livro de poesia da autoria do escritor Camilo Pessanha, publicado em 1920, graças aos esforços de Ana e João de Castro Osório. É considerado uma das obras mais influentes da poesia portuguesa

Florbela Espanca⁵⁵, então ele dizia «Não, tens que ler outras coisas, tens que ler a Clarice, tens que ler outras coisas», e disse-me «Já que gostas destes ambientes, lê a...emh...a...», ele disse-me «não é poesia, é um romance, um conto se quiseres, mas para mim é uma narrativa muito boa», que é [breve pausa], ai! Já não me lembro do título da obra, mas eu li e achei muito interessante [*pergunta e resposta sobre quem pudesse ser esta autora, Odete não se lembra mas irá lembrar-se mais tarde. Trata-se de “A sibila”, de Agustina Bessa-Luís*]. E então ele disse-me «Vai lendo essas coisas». E eu fiz, assim, por iniciativa minha, e voltei a ler *Os Lusíadas*, e fui voltando pra trás, voltando a ler coisas que eu lia por obrigação e, pronto já estava num momento em que eu estava a ler sem pressão: fui lendo, lia aqui, quando me apetecia parava, pegava noutra, era uma leitura diferente não era uma leitura obrigatória. Eu fui pegando nesses clássicos da literatura portuguesa que ele me aconselhou, também porque eu tinha alguns contos que ele viu e disse: «Lê Almeida Garrett, lê, por exemplo, *Viagens na minha terra*, para ver como é que ele faz a descrição, porque a Odete está a fazer aqui umas descrições do seu conto e se calhar lembra Garrett, e aí você vai aprimorar mais a linguagem». Então ele foi-me aconselhando assim e também depois o Eça, disse-me «Pega no Eça, ele é, muito, é muito pormenorizado e... vai..., Lê o Eça e depois falamos». Então, eu lia assim desprendidamente e voltava, reportava e discutia sobre o que eu pensava, o que eu não pensava, etc., e também, como eu tenho um amor especial por Manuel Alegre, eu dava uma volta aí para o Manuel Alegre, pra ver aquelas coisas assim, mas com a política e tal, mais revolucionária, então eu, eu, ele dizia «Eu estou a ver a espécie que tu és ainda nessa altura». Mas ele foi para mim um bom conselheiro e, até hoje, eu continuo a rever as minhas leituras, continuo a ir atrás das coisas que no passado eu lia por obrigação mas coisas que hoje já leio porque quero; mas como estou também na área da pesquisa, estou a fazer um trabalho sobre a história da luta de libertação no subtema *Rádio Libertação e a sua importância*, porque durante a luta, o partido que estava na luta contra a colonização, havia uma rádio com programação que mandavam para outros países,

moderna. Participando na estética do Simbolismo, Camilo Pessanha, por meio da publicação de *Clepsidra*, toma assento entre os grandes vultos da literatura.

⁵⁵ Florbela Espanca (Vila Viçosa, 8 de dezembro de 1894 — Matosinhos, 8 de dezembro de 1930), batizada como Flor Bela Lobo, e que opta por se automear Florbela d’Alma da Conceição Espanca, foi uma poetisa portuguesa. A sua vida, de apenas 36 anos, foi plena, embora tumultuosa, inquieta e cheia de sofrimentos íntimos, que a autora soube transformar em poesia da mais alta qualidade, carregada de erotização, feminilidade e panteísmo.

mandavam para Pequim, mandavam para Moscovo, mandavam para o Gana, eeemmh, mandavam para Dakar e a Guiné era ali o centro desta rádio [*pequena pausa*]: estou a ver e comparar também a intenção pedagógica, demagógica desta rádio em relação à Rádio Portuguesa, a Rádio Bissau. Era uma guerra não só de guerrilha, mas era também uma guerra ideológica através das emissões dos programas da rádio. Então, eu estou a trabalhar nisso e agora estou virada para livros que têm a que ver com isso, vou agora ao Vaticano...

EP: Ah, ao Vaticano!?

OS: Sim, a ver se consigo ver os arquivos da Rádio do Vaticano, sim pra ver, porque o Papa Paulo VI recebeu os revolucionários Amílcar Cabral, Marcelino dos Santos, Agostinho Neto, recebeu e ele apelou à paz nessa altura e não tomou o partido de Salazar. O Papa disse que uma das ferramentas da Igreja é a luta pela paz e se aqueles revolucionários estavam a lutar para ter paz no seu país, para recuperar o seu país não tinha como a Igreja não apoiar. Então isso foi um ataque diplomático muito grande e duro para Portugal, que foi perdendo os passos, as pessoas foram fugindo, a partir da posição do Papa, apesar do Bispo Cerejeira de Lisboa ter contestado a fala do Papa não teve nenhuma repercussão antes de o encontrar; ele foi assim muito criticado, ehm, pela negativa, e ficou essa dinâmica dos partidos que lutavam pela independência até à independência unilateral da Guiné-Bissau. É no 25 de Abril que isso acontece em Portugal e vai conduzir ao conhecimento da Guiné-Bissau enquanto país livre e independente. Então, esta história também me traz um pouco aqui; eu estou a ler coisas agora que não têm a que ver com a área da literatura mas com a área da pesquisa. Estou também a trabalhar a área das cantigas de luta, porque durante a luta houve muitas cantigas que foram criadas para incentivar os guerrilheiros e para mobilizar as pessoas e então estou a estudar estas coisas, eu já tinha feito uma menção na minha tese, porque fiz uma tese sobre as cantigas das mulheres.

EP: A tese sobre as mandjuandadi?

OS: Sim, as Mandjuandadi. E também mandei para a Graça as revistas *Africa 21*, com todas as crónicas que eu escrevi lá, porque desde 2007 até 2019 ou 2017 eu escrevia

regularmente crónicas para esta revista luso-angolana, agora estou a juntá-las para publicar estas crónicas.

[*A autora lembra-se do nome da autora do livro que o seu professor lhe tinha aconselhado e eu continuo com as primeiras perguntas da entrevista, ligando-me aos últimos assuntos tratados pela autora*]

EP: Pronto, no poema que você escreveu sob o nome de “Ansiedade”, eu tinha esta curiosidade, se esse poema tinha alguma relação com outros poemas homónimos, por exemplo, encontrei o “Ansiedade” de Carlos Semedo: você encontrou uma inspiração lá ou foi uma casualidade...?

OS: Casualidade [risada], casualidade. É só o título que coincide.

EP: Uma das primeiras coisas que você me disse foi que escreveu “Entre o ser e o amar” enquanto estava em Lisboa; eu li também na introdução da sua tese sobre as Mandjuandadi e você falou que foi para Lisboa e esta experiência marcou muito a sua trajetória, mas disse também, e vou citar, «pois ali me senti tantas vezes sem chão». Pois, a minha pergunta é, sempre se quiser responder porque percebo que pode ser uma pergunta muito íntima: de que maneira viver numa cidade como Lisboa, que é a cidade do colonizador, marcou a sua vida, negativa ou positivamente, e quanto disso acha que está presente em “Entre o ser e o amar”?

OS: Bom, marcou sim, marcou negativa e positivamente, negativamente marcou-me... Especialmente um professor, que nos tratou muito mal quando nos viu na sala de aula porque chegámos tarde, até resolver a questão da bolsa, até o Ministério da Educação em Portugal responder com a colocação dos bolseiros nas cidades, nas universidades leva tempo e nós, quando chegámos, chegámos sempre com alunos da segunda leve, ou seja, já estavam matriculados mas depois apareciam outros grupos, não éramos só da Guiné-Bissau mas de Angola, Cabo Verde, Mozambique e encontrámo-nos lá entre os vários países lusófonos e eu [pausa] lembro-me que [pequena pausa] quando fomos à primeira aula... era a aula de História das ideias e o professor entrou, olhou para nós e disse «mas estão a fazer o quê, aqui?», eh, uma pergunta bem... e eu disse «Não, somos desta turma»

[pausa] «Só em Portugal é que isto pode acontecer, os indígenas chegam, encontram a porta aberta, um portão bonito, entram, hein».

EP: A sério?

OS: «Veem uma sala com portas abertas, entram, sentam-se» – o professor de História das ideias, mmh, «E acham que está tudo muito bem», e eu disse «Não, somos desta turma» porque eu sou um pouco rebelde [*risada das duas*].

EP: Ótimo assim! [risada].

OS: E disse «Não, somos desta turma». Estava também uma colega minha da Guiné, e estavam também duas cabo-verdianas, mas nós duas é que somos mesmo pretas, as cabo-verdianas eram assim como... como tu. Emh, um pouco menos. Não parecia que eram cabo-verdianas, digamos assim, mas ele identificou-nos logo pelos cabelos que são muito encaracolados e assim cabelinhos encarapinhados e tal; e ele já nos fixou porque nós também chegámos, sentámos, falamos, já um é uma situação de autoproteção, né!?

EP: Sim, claro.

OS: E as cabo-verdianas falam crioulo, nós falamos crioulo e falamos português e então é uma espécie de aconchego, e disse «Lá estão na vossa... no vosso canto». Depois há uma colega que responde por nós porque estávamos ali sem saber o que responder e quando eu disse «nós somos desta turma» e ela desconversou e a colega disse «não, não é a primeira». Não me lembro em que turma estava e estavam lá pessoas que vieram de Moçambique que vieram de não sei donde e estavam nessa turma havia alunos da segunda; há um termo que eles utilizam lá que é... já não me lembro. E aquilo marcou-me e marcou-me mais porque...depois fizemos um teste, eu tive 9/20 (nove sobre vinte), a minha colega teve 7 e ela achou que era a razão para desistir e ela disse «Eu desisto, eu não venho mais, eu vou voltar para a Guiné-Bissau e eu disse «Eu não vou desistir, eu vou ficar, vou sair daqui com o meu diploma, não é esse que me vai fazer desistir». Bom,

o professor não estava a nos ouvir, nós insultávamos no nosso cantinho, xingávamos [risada por parte das duas].

EP: Era uma satisfação, não?

OS: [risada] sim era uma satisfação e a gente ali, os colegas ali a apoiar e [risada] então, essa parte de ter a solidariedade das colegas dessa turma fez-me sentir bem e encorajada porque vinham e diziam «Não, Odete, deixe, ele é assim, ele é filho de fascista, este veio de Angola, veio retornado, tem raiva dos africanos, não liguês, os que vieram eram sempre assim, vais ver que temos o professor comunista e que aquele é extraordinário, não é paternalista mas é de..., é bom professor, ele trata todos por igual» e eu fui encontrar a essas pessoas também; tive outro professor que, contrariamente a este de História das ideias, ele foi... muito professor e muito preocupado connosco, perguntava «Vocês têm livros? Não têm?» e eu disse «Não, não tenho mas vou à biblioteca»; e uma vez disse-me «Okay, como vão à Biblioteca Nacional eu vou estar lá». Depois para ir, a minha colega que disse que ia desistir, não foi, ficou assim «Não, vai à frente que eu vou» e eu acabei indo; quando cheguei lá, ele tinha comprado um livro da Ruth Benedict... sobre... história das ideias e sociologia. Então ele disse-me «Toma!», e eu disse, «Mas, você tirou daqui ou como é que é?», «Não, é para vocês lerem e depois falamos». E ele tinha uma dedicatória aí que era para mim, «Sim» disse, colocou na dedicatória, era pelo esforço, ele viu o que nós estávamos a fazer e que nos desejava boa sorte e que acreditava em nós, palavras bem bonitas. E infelizmente, eu nunca mais vi este professor, não sei dele, já andei à procura mas como ele tem um nome que é o nome tipo que, abre-se a lista de telefone e vê-se tantos com o mesmo nome dele, depois desisti. Porque eu queria pelo menos... no momento em que eu fui, já estava como diretora da Escola Normal Superior, estava a coordenar um projeto na Gulbenkian, estava a financiar na altura. Eu queria-lhe falar para dizer «Eu terminei o curso, voltei, e estou assim, sou responsável do meu país», não consegui, mas pronto, paciência, não consegui falar com ele. Então, estes são os dissabores. Outro, é a nível da língua, porque nós, guineenses, não temos o ‘r’ gutural, nós não pronunciamos ‘carro’ [‘kaʁu] porque não existe em crioulo, a nossa língua materna, nem em outras línguas, nem em manjaco nem em papel nem bijagós, não têm ‘ɾ’, eu escrevia bem mas para eles falava mal. E uma vez estávamos a conversar com

colegas e eu disse, «Não, eu consigo dar aulas mas o meu grande problema é a correção dos testes» e ela disse «O quê?», eu disse «Correção dos testes», «Correção? mas como é que tu escreves correção?» eu disse «Com dois r» «Mas porque é que tu falas assim», «Porque é assim que eu falo». E outra coisa, nós também não pronunciamos, por exemplo, no caso de “Belém”, nós não pronunciamos Belém como eles, nós, pronunciamos [bi'ɫɛ] e ‘também’ [tẽ'be], e os lisboetas pronunciam Belém [bi'ɫɛj] e também [tẽ'bẽj] e nós não pronunciamos assim. Por exemplo, os ditongos, os ditongos para nós, como nós não temos ditongos nasais, então, só temos orais, por exemplo, a palavra ‘mãe’ nós não pronunciamos [mẽj] mas pronunciamos [maɛ]. Então eles diziam, «Como é que tu falas?» «Como é que eu falo? Eu falo como eu falo. Mas será que tu não percebes o que eu digo?» «Sim... mas como tu falas assim», eu disse «Mas eu falo assim... Fátima», que é uma brasileira que estava na nossa turma, «Eu falo assim, a Fátima fala como vocês falam e o professor que é da Madeira, que diz “iuvia”, como é que vocês percebem o que ele diz? Pois então vocês têm que aprender a lidar...» e aí eu arranjei uma estratégia que era mais fácil para mim para pronunciar os ‘r’ [*explica como pronuncia a palavra ‘carro’ de maneira diferente, ou seja, com um ‘r’, uma alveolar polivibrante como aquela italiana*] de maneira que eles possam perceber. E fora disso depois tinha que estar no estágio e no estágio, como nós trabalhámos a língua portuguesa eu tinha que falar corretamente como eles falam porque final estávamos a ensinar, então ali foi para mim um treinamento duro. Então é de ali que eu escrevi “Em que língua escrever”.

EP: “...esta língua lusa que mal entendo”

OS: Mmh porque de facto eu, em Bissau, eu era conhecida como quem tinha o domínio da língua portuguesa e agora... porque eu fui professora antes de vir, porquê? Porque na altura, quando fazíamos o sétimo ano, correspondente hoje ao décimo segundo ano, terminávamos o liceu, éramos obrigadas, não só meninas, mas também rapazes, a dar aulas. Nós íamos a dar aulas no ensino básico e, os que durante o estágio de três meses se revelavam melhores tanto em termos de dicção e da língua, eles eram colocados num liceu, mas tínhamos sempre um professor que estava connosco para ir vendo. Depois já não estava todos os dias mas havia dias em que o professor ia e estava ali para ver como é que nós estávamos a dar aulas. Recebíamos, aliás, a formação em três meses, era matéria

de psicopedagogia, tudo junto, a planificação de aula, planificação semanal, mensal, trimestral, etc. Então era... e nós íamos dar aulas; eu em termos de conhecimento da matéria e em termos de linguística e literatura não tive dificuldades. Eu cheguei primeiro no teste, enquanto os colegas elevados tiravam 5, 4 e eu tive 10, no outro tive 11 e eu disse «Ah! *[risada]* eu dei essa matéria aos meus alunos» só que pronto, não era com aquele primor com aquela profundidade. Mas essa história de dar aulas ajudou-me bastante porque eu dei aulas um ano, porque depois a direção da escola faz um relatório e manda para o Ministério da Educação pa' ver se foste bem-comportado ou malcomportado, se trabalhaste bem e depois os alunos também fazem um apontamento sobre cada um dos professores e tudo junto é enviado para, para o Ministério e aí o diretor disse que precisava de mim, que era das melhores e tal. Ele precisava de mim e eu precisava de bolsa para estudar, então acabei por ficar ali mais um ano e o professor, como foi colocado da Escola de formação de professores para o ensino básico, levou-me com ele, então eu fui, trabalhei com ele e... no ano já... porque pedimos bolsas aquele ano para o ano letivo que ia chegar e aí eu fui ao Ministério, falei com uma das funcionárias e ela disse «Mete já, já ⁵⁶e vai falar com o diretor e pede por favor para ele não mandar aquilo que mandou, porque se volta a mandar vão pensar que tu tens que ficar e isso é um mal para ti⁵⁷ porque os anos passam, já estás com 19 anos, no próximo ano já são 20, tu vais estudar com quantos anos?» Então ali ela deu-me uma dica e eu segui e foi mesmo engodada. Sabes o que significa “engodar”?

EP: Não.

*OS: Engodar é mesmo pedir encarecidamente com boas palavras, nós em crioulo já aportuguesamos e é ‘engodo’, engodar a pessoa, levar no bico. Então eu fui lá falar e dizia «Ai, sabes, eu sou órfã de mãe, eu lutei muito para fazer o liceu e o meu pai está todo orgulhoso de mim e ele queria que eu o fizesse, ele já é muito velho» e ele ainda não era nada muito velho *[risada das duas]* só depois ele descobriu quem era o meu pai e disse*

⁵⁶ Aqui a funcionária está a sugerir à autora o que deve fazer para poder começar os seus estudos na Universidade de Lisboa. Não se sabe ao que, no específico, refere-se a autora mas trata-se, com certeza, de alguns documentos que devia enviar para não ficar na Guiné-Bissau a ensinar e poder começar a licenciatura em Lisboa.

⁵⁷ Porque não podia começar os seus estudos em Lisboa.

«Aaah, com que então o teu pai está muito velho?» e eu disse «Não, na minha cabeça o meu pai já é velho. Imagina, eu vou estudar, eu faço 5 anos, quando eu voltar, quantos anos é que ele vai ter?» e ele disse «Tens razão, tens razão. Este ano, este ano é pesado a trabalhar, não vais deixar de trabalhar, mas continua a trabalhar bem que eu vou fazer outra coisa, vou fazer um documento, mando pelo Ministério da Educação para lhe dizer que já és professora eventual que vais estudar, quando voltares, voltas ao Ministério da Educação e os anos de estudo vão contar como ano de serviço» e ele fez-me isso, fez-me isso. Então quando eu regresssei, enquanto os outros estavam a começar em 1, eu já estava com 6 anos de serviço [*risada das duas*] e cheguei e entrei logo para o quadro; entrei logo porque, na altura, quando a gente entrava, fazíamos um concurso e então foram ver e registaram que eu já tinha feito o concurso e agora com, com... com o diploma já não preciso, e é para um outro concurso, já estava com uma base de coisa. Então eu fiquei toda feliz da vida e fui para Lisboa. Quando eu chego e dou conta que o meu português não tinha nada a que ver com aquele português de lá, então, por um lado foi uma frustração, por outro foi um instrumento para eu lutar e convencer os portugueses que estavam ali naquele meio académico que eu era capaz, que eu era capaz. Então, a cor púrpura também, é dessa altura, *Em que língua*⁵⁸ também é dessa altura, lembro-me perfeitamente da cor púrpura.

EP: E qual é que é o significado da cor púrpura?

OS: A cor púrpura é a cor, é a nossa cor quando ficamos muito tempo dentro da aula, ficamos assim com um tom de pele que vem tipo um lilás claro, né? Então é essa cor que quando nos ficávamos muito tempo dentro da aula, saíamos e ficávamos com aquela cor. E também, foi a pensar, naquela canção de José Carlos Schwarz que diz que um pão por mais tempo que fique dentro do mar jamais se transformará em crocodilo, vai ficar sempre pão. Então, por mais tempo que eu ficasse em Portugal, as minhas raízes não iriam desaparecer; e mesmo era aquilo da cor púrpura que também se mistura com a púrpura daquele filme, não sei se se lembra daquele filme “A cor púrpura”, pronto, este filme estava a passar e eu fui ver, não sei por que razão mas alguém disse «vai ver e distrai-te»

⁵⁸ Refere-se ao poema *Em que língua escrever* analisado nessa dissertação.

então eu fui ver o filme e tem a ver também com aquilo. Não sei se tens ali este poema [*a autora lembrava-se que tinha escrito um poema com este nome e pergunta-me se eu o encontrava no livro, mas há só uma referência à cor púrpura que é no poema “Desespero”, p. 35*].

EP: Por exemplo aqui, aproveito agora para lhe perguntar. Eu não encontrei em lado nenhum, não a tradução, mas pelo menos o significado de “se n’há n’há” (pag. 79, Entre o ser e o amar)

OS: Se n’há n’há é o nome de um pássaro, é um pássaro que se chama n’há n’há

EP: E outra palavra era silimbiki-n’biki...

*OS: Ah sim, silimbiki-n’biki, é uma brincadeira em que há uma pessoa que faz de mãe, senta-se e os outros vêm, cada um põe o seu indicador direito até fazermos uma roda com os nossos indicadores, depois a mãe vai fazer “silimbiki-n’biki teu pai é castanha bandeira verde a bota” [*ela canta uma espécie de ladainha enquanto move o seu dedo sobre os dedos dos ‘filhos’ e quando a ladainha acabar, sai o ‘filho’ no qual parou o dedo da hipotética mãe*] depois o filho sai e vai para França e vai até sobrar um único filho, e vão todos. Depois a mãe pergunta «Quem foi?»». E o primeiro diz «Sou eu» e eu já terei perguntado ao filho que ficou «Queres América ou Portugal?» e ele diz, depois eu pergunto «América ou Portugal?» se ele coincide com a resposta, o filho vai e carrega às costas e o traz até a mãe, senão se outro diz América e outro diz Portugal, diz, vem com Portugal então tem que segurar o pé e andar a pé-coxinho e saltar sem cair, se cair, volta para trás e vai fazendo, fazendo até chegar à mãe e ficar. E vai-se rodando, é uma brincadeira que é o silimbiki-n’biki.*

EP: Sempre falando de crioulo, crioulo guineense, a primeira pergunta é: você acha que a definição melhor seria ‘crioulo guineense’ ou ‘língua guineense’?

OS: Para mim, língua guineense. Apesar de nós termos várias outras línguas étnicas, mas o nosso crioulo guineense, como nós o apelidamos, é aquela língua nacional de unidade

nacional, não é o português que nos une, é o crioulo que nos une porque mesmo nas tabancas mais longínquas onde as pessoas falam fula, falam manjaco ou falam bijagós, eles entendem-se em crioulo também nos vários grupos étnicos, entendem-se em crioulo e não em português. Português é a língua da administração, é a língua da escola, é a língua dos serviços e por aí vai mas, verdadeiramente, a língua nacional, que é falada por mais dos 70% dos guineenses é o crioulo, e Marcelino Marques de Barros, que é um estudioso, que foi cónego, então ele chamou-o sempre guineense e ele fez o que nós chamamos “vocabulário guineense-português”; e Luigi Scantaburlo também chama guineense e nós, por força de hábito e por preguiça também dizemos sempre, crioulo guineense mas eu, conscientemente falando, deve ser guineense, é a língua guineense. Muitos dizem-nos «Ah, se o crioulo é a língua guineense, então manjaco o que é?» [pausa] e eu digo “manjaco é manjaco”.

EP: E sempre falando de crioulo, muitos poemas desta recolha, a maioria deles, são escritos em crioulo e traduzidos por você em português...

OS: Eu não digo traduzido, eu digo versão.

EP: Versão, perfeito, é daqui que parte a pergunta...

OS: Com poemas é difícil fazer uma tradução à letra, fica uma coisa seca e não tem aquele peso emocional e tal, mas é o rosto do poema.

EP: Pronto, a minha pergunta é: eu percebi a razão de ter deixado alguns poemas só na versão em crioulo, porque na tradução iam perder muito, se calhar, mas porque alguns poemas são escritos só em português?

OS: São aqueles que nasceram em português. Há alguns que nasceram já em português, eu escrevi já em português e quando entendo que vale a pena, que aquela mensagem está bem também em crioulo, esforço-me para fazer a versão. Mas quando não, eu digo não, vou deixar o leitor que faça o exercício, o leitor que pesquise, que procure saber este crioulo o que é. Porque temos pessoas, escritores, caso do Nelson Medina, caso do Huco

Monteiro que só escrevem poemas em crioulo, eu trabalhei uns poemas deles na minha tese, mas tive que fazer a tradução da versão. Eu fiz, mandei e eles disseram «olha, excelente» e eu disse «Ai, ainda bem» e o Huco depois disso pediu-me que eu fizesse o prefácio dum livro dele e eu fiz um prefácio do último livro de poemas que ele escreveu em crioulo, o Nelson é extraordinário também, ele escreve sonetos em crioulo incríveis, extraordinários, fantásticos. É difícil traduzir sonetos, na forma como é que você vai encontrar a rima para aqueles versos aí, o exercício é imenso.

EP: Agora tenho outra pergunta. Na literatura africana em língua portuguesa, mas acho na literatura em língua africana em geral, emerge sempre uma relação intensa com a natureza. Em particular, no caso do Entre o ser e o amar, encontramos o poilão. Mas outro elemento que capturou a minha atenção, sempre no âmbito da natureza, é o mar...

OS: Mas, voltando atrás, o poilão é uma simbologia na nossa religião de matriz africana. Os grandes poilões são para nós a morada dos espíritos e, muitas vezes, várias cerimónias são feitas na copa dos poilões, parecem quartos, né, porque têm raízes que são bem altas... então é um lugar onde nós rogamos, fazemos preces, fazemos promessas, pedimos coisas. Então, é uma espécie de catedral, né, onde você vai e encontra paz, está ali e fala com os seus deuses e tudo; mas ele representa metaforicamente a casa do pai. Quando nós falamos do poilão de sombra, o poilão de sombra é sempre a casa paternal ou paterna; é a casa onde quando você sai, anda o mundo todo, de repente sente-se enfraquecido, volta para aquela casa e ali tem um aconchego. Então, o poilão metaforicamente é utilizado, também, mesmo nas cantigas de *mandjuandadi*, como a sombra, como o aconchego, como o refúgio, como um lugar de culto, tudo isso aparece nas cantigas e na nossa literatura.

EP: Obrigada pela explicação. Mas, quando você fala da “casa do pai”, pai é o pai do pai e mãe o do Pai eterno?

OS: Não, não, do pai de pai e mãe, é o lar, é o lar.

EP: Falado de religião, você tem uma fé? Faço esta pergunta porque recorre algumas vezes nos seus poemas o nome de Deus, quando fala deste Deus, de quem está a falar?

OS: Eu falo de um Deus que está acima de todos e acima de tudo, é omnipresente. Eu só católica, fui batizada, fiz comunhão, rezei pela igreja, etc. Mas eu...

EP: Há sempre um mas!

*OS: Há sempre esse ‘mas’. Desde criança, eu vi a minha mãe a fazer oferendas, nós comíamos na cabeceira da cama, por exemplo, ali há sempre uma panelinha e um vaso de terracota, de barro, ali com água mas, na cabeceira de cama da minha mãe tem um grande crucifixo com Jesus Cristo: ali na cruz e quando nos comíamos lá, eu dizia «Mas, mãe, Cristo vem beber aqui?» e ela dizia «Não, Cristo já está ali, ele está em todo lado mas aqui estão os *Balugum*⁵⁹, os *Balugum* são as almas dos nossos antepassados e então ela disse «Estão sempre por aqui, porque eles são os nossos protetores, às vezes Jesus não tem tempo de tomar conta de todo o mundo, então eles que são da casa, têm que estar aqui». E quando eu vou ver na mitologia greco-romana, encontro os males e os lares que têm as mesmas funções dos *Balugum* e nós ainda temos isso. A minha mãe morreu e eu tinha 13 anos, mas eu quando tive a minha casa, também comprei um vaso e colocava a água e pensava «Talvez a minha mãe venha e esteja cá connosco todos os dias». Às vezes ela punha aguardente, outras vezes ela fazia comida. Era uma garrafinha de aguardente e aquele vaso de terracota a panela, e deve estar sempre limpa a panela, a água também limpa, e trocada. Quando eu não ficar sempre, às vezes como eu viajo, chego e encontro a panela seca, se vem uma das filhas colocar água, eu chego, lavo, ponho água de volta e coloco ali. Mas também na nossa crença de matriz africana, nós acreditamos que há um deus todo poderoso e que há um deus acima, por exemplo, dos manjacos, e que é chamado *Nassimbathi*: é o Deus que está acima de *Nassimabali*, que é os manjacos de Pecixe⁶⁰, *Nassinaichungu* que são os manjacos de Canchungo⁶¹ e *Nascinaijeta* que são os deuses dos manjacos de Jeta⁶². É como se cada grupo... porque os manjacos são um grupo só, mas dentro dos manjacos há várias religiões, têm Pecixe, todos falam a mesma língua, é*

⁵⁹ *Balugum*, são os espíritos ou santos dos antepassados ou ancestrais, em plural e no singular é *Nalugum*.

⁶⁰ Uma localidade na região de Cacheu habitada maiormente por manjacos.

⁶¹ Uma localidade na região de Cacheu.

⁶² Outra localidade na região de Cacheu habitada maiormente por manjacos.

a mesma língua manjaca. Na pronúncia têm algumas diferenças, os de Pecixe, eles pronunciam /sc/ os de Canchungo dizem /ch/ é só aqui que está a diferença, mas, de resto, tudo, as frases, é tudo igual, os nomes dos animais... é tudo igual, os nomes dos pratos, todos os utensílios, tudo na vida a nível da casa é igual. Então, existe este conceito de Deus e de Deusas e depois há os *irans*, os *irans* é que são estes deuses, né, há os *irans* da casa, há os *irans* da tabanca e há os *irans* que moram na rua; por exemplo, no poilão pode morar um *iran* que pode tomar conta de todos mas que também cobra, se vais lá pedir alguma bênção, no dia em que vais ter a bênção, vais lá pagar. Podes dizer «Se eu venho pedir isto, isto, isto... os meus filhos estão na escola, eu quero que passem os exames, que tirem boas notas que façam não sei o quê» e isso esquece-se do esforço do filho e vai-se pensar que é tudo obra do *iran* e diz «Se passarem todos, eu venho, trago um litro de aguardente, trago um litro de vinho, e trago uma galinha, um galo, normalmente é sempre galo ou, se eu ficar muito contente porque acabar o curso eu trago um leitão. Então, quando leva o galo, tem que levar, dois galos um é para imolar, abrir e ver dentro do galo, aquele ovo, dois ovos se estão brancos, todas as vísceras se estão todas brancas, o bico, se está branco, aquilo que nós chamamos bin-bin, que é um saco que está dentro da galinha, às vezes tem pintas pretas, então tu dizes «Se vou aceitar, ou se tenho inimigos que estão alerta que me dê dois pingos no bin-bin». Então aí, quanto se abre, vai-se ver o que o galo diz. Se o *iran* aceita, o sacrifício do galo que você levou está aceite, leva-se lá, leva-se arroz e cozinha-se e quem passa, vai, come, e está paga a promessa. Se for também um leitão, a mesma coisa: com o leitão vai levar o galo, mata-se o galo, abre-se para ver as vísceras, né, se aqueles ovos estão brancos, e porque aceitou, se são pretos é porque não aceitou e você volta pra trás com o seu porco e vai perguntar porque o *iran* não aceitou. Mas se não aceitar você não imola e não cozinha porque eles não aceitam. Portanto, o meu Deus é aquele Deus tão poderoso mas eu tenho várias almas boas, que estão à volta da minha casa e me protegem, sobretudo a minha mãe, o meu pai, já não são vivos há muito tempo; então, eu falo com eles, quando estou com algum problema eu fico ali a falar com eles como se estivessem ao meu lado a desabafar como se estivessem ali e é uma espécie de terapia também que nos ajuda a estar bem e estar de bem com a vida, porque há muitas frustrações no caminho da vida, então, acreditar que há alguma coisa no além que toma conta de mim, já me fortalece, eu penso «Ai meu Deus», penso na Nossa Senhora de Fátima, penso na Virgem Maria, penso no Santo António que é o meu

padrinho. Então, dizem «Ahi não, não pode ser, tens que professar um só batismo, na Igreja católica apostólica romana não pode ser mais...». Eu tenho uma identidade aí, por exemplo, a igreja exige de nós para não fazer as cerimónias, dizem «Não, se estás na Igreja, na Igreja nada de...» por exemplo, a celebração da morte, porque nós temos uma cerimónia que é a celebração da morte, que depois da morte do pai, da mãe pode-se juntar tudo e fazer o toca-choro, que é tocar o choro, tocar as lágrimas. Então, o que é que fazemos é juntam-se todas as águas e evocam-se estas almas de madrugada, com água primeiro que é a água que todos bebem, pedindo a purificação, depois é a aguardente que nós lançamos no chão, podemos pôr só na ponta da língua para quem não tome, lançamos no chão e imolamos galos sempre pra saber se está tudo bem, depois imola-se um boi e faz-se uma comida para todo o mundo que passa por aqui, e são várias cabaças de menina que são distribuídas por toda a aldeia. Nas casas grandes, né, nas casas de família, cada casa de família recebe uma tijela daquela comida; depois ao som do *bombolon*, vai-se tocando e vamos carpindo, há quem carpa melhor do que outros, vamos carpindo e vamos dançando à volta da casa e depois à frente do *bombolon* e o *bombolon* é o instrumento sagrado. Há o *bombolon* e há o *ondam* que é um tambor comprido, pode ter dois metros. *Bombolon* é de tronco, cavado e é todo côncavo porque é raspado por dentro e tem um som extraordinário, é utilizado também para a comunicação entre as tabancas, por exemplo para comunicar mortes, é uma linguagem, tocam e depois nas tabancas também longínquas, sabem que na tabanca x há um acontecimento, que alguém faleceu. Então, quando vamos, vestimo-nos de branco, depois há um pano que nós colocamos por baixo que tem bordado à volta, nós chamamos “pano marcado”: bordar para nós é ‘marcar’, nós falamos ‘marca pano’ que significa bordar, então nós bordamos, usamos aquele pano bordado, e há uma farinha de arroz que é colocado ao pescoço de todos os netos e filhos, e vamos dançando. No final, despedimo-nos com mais comida, fazemos mais comida para o dia da despedida, comida, bebida, para todo o mundo. Então, a Igreja diz que isso não pode ser feito porque isso é idolatria, isso é na na na, então, e nós também temos uma outra cerimónia que fazemos a que chamamos ‘mistida’ de cabaça, que é uma procissão que aqueles que pertencem a uma mesma linhagem fazem, cada uma põe numa cabaça: aguardente, arroz, tabaco, e cola de mascar; então vamos andando de porta em porta, das

casas grandes e das balobas⁶³ para dizer e chegar, há uma pessoa que vem de encontro a nós, dá-nos a água, ele derrama a água no chão para purificar, primeiro, depois dá-nos a água para bebermos a água da casa dos nossos avós porque tem que ser da mesma linhagem, não pode ser de outra. Então, esta peregrinação é feita às vezes durante um dia inteiro; no final, voltamos para a casa de origem onde, como eu digo, a pessoa que faz de mãe, cozinha para no fim comermos: comemos, lavamos as mãos e nos despedimos. É como se estivéssemos a fazer uma procissão que tivesse paragens em várias igrejas: imagina que nós saímos em Bissau da Sé catedral, vamos fazer a procissão, vamos da Igreja da nossa Senhora de Fátima, paramos ali, bebemos água e deixamos a nossa vela, avançamos em frente, vamos para a Igreja de Santo António de Bandim, chegando lá, eles nos dão água e nós deixamos a nossa vela acesa: e exatamente a diferença é que num, é a aguardente que eu deixo, noutra é a vela que eu acendo. Eu tinha o meu confessor a falar e discutíamos muito, cuidado, já não é vivo e ele dizia «Não, Odete, tu estás a vir com esta história, da sociologia»; eu disse assim: «É por isso que eu fui à escola» e olha, o que diz o nosso grande pedagogo Paulo Ferreira, ele diz que nós, ao ensinarmos homens e mulheres a ler e a fazer cálculos, nós estamos a dar instrumentos para escrever ou reescrever a própria história. Eu escolhi a Igreja, quero continuar, mas se me expulsarem, eu vou [risada] e aí eu faço um pouco de chantares [risada].

EP: Muito obrigada pela resposta. Agora eu tenho só mais duas perguntas. Uma se calhar é mais complexa. Quando li os poemas de “Entre o ser e o amar”, encontrei poemas mais intimistas, mas, por mais que lesse estes poemas, a parte intimista parecia-me que deixava espaço a uma dor que, do meu ponto de vista, não pertencia só a um indivíduo, à sua individualidade, mas também a uma comunidade inteira. Está perceção está correta? E se sim, quanto há aqui da sua intimidade, da intimidade de Odete Semedo está na recolha, e quanto há da voz da comunidade guineense?

OS: Eu não sei, eu espero que quem leia, tente discernir isso porque há momentos em que eu estou a falar de crianças, estou a falar da natureza, estou a falar daqueles olhos tristes, não são os meus, não, são olhos tristes que eu capto por aí e às vezes as pessoas dizem,

⁶³ Local sagrado onde se praticam cerimónias.

«Ah esses olhos são os teus!», mas por amor de Deus, esta não é uma autobiografia, agora vou escrever sobre os olhos do meu marido [*risada das duas*], então não, são percepções que eu tenho e na impossibilidade de fazer outra coisa, eu escrevo, e agora está para sair um livro meu (*In*)*confidências*, e vai sair pela Editora em novembro em Portugal, está para sair mas está numa fase... como tem crioulo, eu traduzi alguns, tentei traduzir alguns e como também fui buscar uns poemas que eu levei para a Bienal em França, traduzi-os, pedi à minha professora de Literatura Medieval, Dona Angela, professora de Minas Gerais, ela é professora da Católica e ela é boa tradutora e então eu e ela fomos lá e traduzimos; ela traduzia e eu dizia “não, não é isso que eu quero dizer, então foi um trabalho a duas mãos e correu bem. Então, eu tenho em crioulo, a gente diz, «Eu tenho coração disto» que é não querer perder, então como eu tenho coração daqueles textos traduzidos em francês e estão num bom francês eu disse não, vão entrar neste livro, vou abrir um capítulo que vou chamar *Em que língua escrever* e fui introduzir este meu poema do meu primeiro livro *Em que língua escrever*, e ficou por ali. Depois vou colocar estes textos em francês e tenho também textos em Inglês, vão ficar no coração do livro textos em crioulo, em francês e em inglês, todas estas versões vão ficar ali e então o livro vai dar para o mundo. Então, quem sabe só inglês, vai encontrar no livro textos em Inglês que poderá ler e poderá deliciar-se com aquilo que eu escrevi e vou mostrar... portanto é assim, você é que trata de descobrir onde é que eu estou e onde é que estão as outras pessoas [*risada das duas*].

*EP: Então, para mim parece que em alguns é bastante claro que a voz poética corresponde à Odete Semedo, acho eu, como por exemplo em “Inquietação”, ou quando você fala da sua musa, na conclusão... eu agora quero receber respostas [*risada das duas*] mas, por exemplo, aqui, neste poema, “A minha musa”, eu encontrei esta aparente contradição nos últimos versos que dizem “Obrigada por este silêncio/Meu refúgio”, mas você está a falar de alguma forma, não me parece um silêncio.*

OS: Bom, vai ter a oportunidade de ler o meu próximo livro onde tenho vários poemas com o nome do silêncio, vários, vários, vários, o silêncio a marulhar, o silêncio do mar, o silêncio de quando eu depereço, o silêncio do medo, então há vários silêncios nas nossas vidas, há silêncios que nos estrangulam, por darem uma opressão que vem de algum lado

e que nós não usamos encarar por estarmos com muito medo, estamos atemorizados. Aí há um silêncio, então, isto é só um, sou eu e são as mulheres também ali porque muitas vezes... há uma que diz *O cantor da alma*, ele é mesmo o cantor da alma, é o poeta que vê as coisas. Esse cantor aparece também em *No fundo do canto*, o cantor da alma fecha *No fundo do canto* com um poema de esperança, porque apela ao *tchintchor*, que é um pássaro, da época das chuvas. Quando chegamos ao mês de maio, que é o mês das chuvas, o *tchintchor* começa logo a cantar e todo o mundo sabe que a chuva está a chegar; é um pássaro que atrai boas novidades, porque a chuva vai regar o chão, o lavrador vai ter como lavar e ter uma boa colheita no final, então, este cantor da alma está ali também como um anunciador e por vezes é denunciado ele próprio dentro do verbo que é apresentado. *EP: Sempre falando de voz poética, nem sempre coincide com autora, Odete Semedo, mas por exemplo há alguns poemas em que a voz poética tem explicitamente a voz masculina...*

OS: E é propositado.

EP: Okay, por exemplo, você identifica-se como poeta ou como poetisa?

OS: Poetisa. Embora digam que poetisa é minimizar o valor do poeta, eu digo não, então, ser menina é minimizar o sexo feminino? Não, é. A menina é a menina, se há poeta, há poetisa e marcamos.

EP: E por isso, qual é que é o sentido de a voz poética se identificar com 'poeta' e não com 'poetisa'?

OS: Então, quando falo do “meu poeta”, há um poeta que está ali a que me refiro e que não é um meio, mas ele está lá.

EP: Como Inspiração?

OS: Como Inspiração, por exemplo o Helder Proença é um poeta que me inspirou muito e continua a inspirar-me; há um poema dele que eu adoro que é *Não me censure*, eu

adorei e adoro esse poema, [*começa a citar o poema de cor*], então este poema é tudo, abarca tudo, tudo, tudo, é uma crítica sociopolítica da nossa sociedade.

EP: Mas numa linguagem muito simples...

*OS: Mas numa linguagem muito simples, tão delicada e tão bonita, bem cadenciada e com um ritmo extraordinário. Então eu homenageei-o, o poeta Helder Proença: quando falo, sempre que falo do “meu Poeta” estou a me referir a ele; houve uma altura em que também me referia ao Amílcar Cabral como o meu poeta, *No fundo do canto*, até comecei com um poema dele e vou buscar esse poeta pensador, revolucionário, são os dois meus Poetas.*

EP: Acabamos agora com a questão do mar. Encontrei muito o mar, o macaréu e encontrei o macaréu também no Tony Tcheka, mas também a palavra “Oscilações” evoca as ondas do mar e do barco.

OS: Exato.

EP: Então qual é o valor que dá ao mar, qual é o seu valor? Você fala também do silêncio do mar...

*OS: Então, eu tenho uma relação de amor e medo, eu não sei nadar, para começar, mas eu adoro o mar, estou sempre ali à beirinha, tou sempre a entrar até onde acaba a água, aqui já venho a correr mas eu adoro o mar, eu adoro estar ali sentada. Eu às vezes vou a Cacheu, tou ali horas a olhar as águas e é algo que me admira muito, porque é tão bonito, parece tão inofensivo quando está calmo parece um lençol ao sabor do vento, é intragável também. É uma beleza que as *mandjuandadi*, a cantar, dizem: ***Bonitasku di iagu salgadu*** (Beleza de água salgada), então a minha admiração pelo mar é imensa, mas há um medo que eu tenho do mar. Eu perdi o meu irmão no mar, ele estava a conduzir à noite e estava numa ponte, confundiu o brilho da lua com a ponte e o carro entrou na água e ele acabou, faleceu. Depois dias, o cadáver acabou por ser encontrado então, quando eu olho para o mar dá-me a sensação que ele aparece de repente assim. Ou uma silhueta, uma coisa dele,*

não sei, é algo assim muito, inexplicável, sabe? É daquelas coisas que você vê, pensa e acha que é um mistério mas não é, são os nossos devaneios, então eu ali estou atrás do mar, atrás do macaréu que tem aquela força toda e eu tenho um poema onde digo que sou a força da torrente, não coloquei aqui de propósito para não tirar o gosto pelo livro mas há essa... eu adoro o mar, de olhar o mar, eu gosto de ver as ondas quando estão enfurecidas e já me vem um susto do mar. Estávamos num barquito, um bote, e nós, o marinheiro não conhecia bem a água, a zona que nós estávamos a bater, e foi bater numa pedra; era uma zona cheia de pedras que eu não conhecia, então o bote começou a meter água e nós não tínhamos nenhum meio de comunicação, ali foi um susto, a entrar água e tirar água, a entrar água e a tirar água, aí eu sentei-me e disse «ahi não trouxe o meu lenço para rezar os meus *Balugum*, ai a minha mãe...». Aí, começaram a aparecer embarcações de pescadores e foram-nos tirando e depois rebocaram o bote e levaram, tivemos muita sorte mesmo. Aí foi um susto, eu era representante da Unicef e Ministra da Saúde [*risada das duas*]. Estava eu, estava o Sérgio⁶⁴, que era o representante da Unicef, estava o jornalista da televisão e estavam diretores gerais também, aí todos tínhamos ido a uma campanha do paludismo, a Unicef estava a apoiar, era paludismo zero até 2025 mas tínhamos as metas todas para cumprir; estávamos na primeira meta e era preciso andar em todo o cais, então fomos, andámos na zona que era preciso de ir só de carro, então, depois, eu sugeri que fôssemos às ilhas, porque senão as ilhas ficam isoladas, ninguém vai, «Ai o mar, ai o mar...», então ninguém vai e eu aí incentivei o Sérgio também mas pronto, e lá fomos e ele dizia «Odeete» (com sotaque brasileiro) «Você me levou aqui, você me meteu nesta». Erámos doze pessoas e só tínhamos dez coletes, havia menos coletes que pessoas. [...]. Enfim esta é a minha história com o mar.

Por isso é que eu digo que “poemar é amar o mar” (pag. 85), é amar o perigo, é amar também porque amar é um perigo, quando nós amamos nós mergulhamos de cabeça, não tememos o perigo, nada existe de repente, quando algo acontece, nos apercebemos.

EP: Para concluir, não sei se me pode responder a esta pergunta, mas, porque escolheu este título, “Entre o ser e o amar”?

⁶⁴ Sérgio Guimarães, representante da Unicef da Guiné-Bissau.

OS: 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”.