

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Maria Odete da Costa Soares Semedo

**AS MANDJUANDADI - CANTIGAS DE MULHER NA  
GUINÉ-BISSAU: da tradição oral à literatura**

Belo Horizonte  
2010

Maria Odete da Costa Soares Semedo

## **AS MANDJUANDADI - CANTIGAS DE MULHER NA GUINÉ-BISSAU: da tradição oral à literatura**

Tese apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Identidade e Alteridade na Literatura

Área de concentração: Literatura de Língua Portuguesa

Orientadora: Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca

Belo Horizonte  
2010

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S471m Semedo, Maria Odete da Costa Soares  
As Mandjuandadi: cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura / Maria Odete da Costa Soares Semedo. Belo Horizonte, 2010.  
451f. : Il.

Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca  
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Literatura da Guiné-Bissau. 2. Língua portuguesa. 3. Tradição oral.  
4. Performance. 5. Intertextualidade. I. Fonseca, Maria Nazareth Soares.  
II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-  
Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 398.8(665.7)

# **AS MANDJUANDADI - CANTIGAS DE MULHER NA GUINÉ- BISSAU: da tradição oral à literatura**

Tese defendida publicamente ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 22 de fevereiro de 2010.

---

Professora Doutora Moema Parente Augel - Universidade de Bielefeld

---

Professor Doutor Lourenço da Costa Rosário - Universidade Politécnica de Moçambique

---

Professora Doutora Laura Cavalcante Padilha - Universidade Federal Fluminense

---

Professora Doutora Ângela Vaz Leão - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

---

Professora Doutora Maria Nazareth Soares Fonseca (Orientadora) - PUC Minas

---

Professor Doutor Hugo Mari (Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras) - PUC Minas

*À Guiné-Bissau*  
*“Pa kerensa ku n ten na bo!”*

*[Por amor à ti]*

*À memória da minha mãe e do meu pai*  
*...meus panos.*

*Ao Domingos (Mingô)*  
*...meu poilão de sombra, a outra mão desta tese.*

## AGRADECIMENTOS

Chegado o fim desta caminhada, com o pano já costurado enchendo a cabaça que sustenho – amparada por várias mãos –, olho com satisfação a minha *barraca malgós*, o meu lugar de rito de passagem. Foram momentos de curiosidades, estranhamentos, encontros, desencontros e reencontros, enfim, foram momentos prazerosos e de crescimento pessoal, que pude viver graças às pessoas que acreditaram em mim e me apoiaram sempre.

Assim, a todas e a todos, pessoas e instituições que tornaram possível e menos difícil a concretização deste labor, agradeço.

Aos membros de todas as *mandjuandadi* que me apoiaram: Pés-de-mesa de Bissau; Pés-de-mocho de Farim; Harmonia e Flor d’harmonia de Cacheu; Estaleiro de Geba; Bolamense da antiga capital. Um agradecimento especial aos mais velhos: tio Lúcio da Silva, tio Domingos Mendonça, tio Caetano José da Costa, tio Zé Bapot, tia Antera Inácia Gomes, tia Dukur Dabó; tia Bibiana Monteiro e tia Rosalinda. Às saudosas avó Maria da Luz Aimé, tia Suzana Pereira, tia Natércia da Costa, avó Hermínia Barreto, Nené de Nbânde, avó Isabel da Costa e Fanta Barros que sempre me acolheram com carinho, e se mostraram dispostas a esclarecer as minhas dúvidas.

À Fumi e ao Migdon por terem disponibilizado as fotos de seu casamento tradicional e civil, que ilustram este trabalho.

Ao Adriano Gomes Ferreira (Atchutchi) pela disponibilidade, pelas sábias informações e pelo muito que aprendi com ele. Ao poeta Tony Tcheka pela disponibilidade e prontidão com que aceitou conceder-me as entrevistas, intermediadas de sessões de conversa sobre a cultura guineense e a sua obra, em particular. Aos autores Carlos-Edmilson (Noni) e Nelson Medina pelos esclarecimentos sobre os seus trabalhos poéticos.

Ao Professor Caio Boschi, pelo apoio durante os primeiros momentos de pesquisa bibliográfica em Belo Horizonte.

Ao Professor Doutor Pires Laranjeira, por me ter orientado durante as pesquisas realizadas em Coimbra e no Porto; e por me ter aberto as portas da sua biblioteca pessoal, fato que muito me valeu no decurso deste trabalho.

À Professora Doutora Maria Nazareth Soares Fonseca, minha orientadora e mestra, pela sua competência e comprometimento com este pano que tecemos juntas; pela sua sensibilidade, abertura e senso crítico.

À Professora Doutora Laura Cavalcante Padilha, uma das primeiras mestras dos estudos das literaturas e culturas africanas no Brasil, pela pertinência e força de suas palavras. Muito me ajudaram na reflexão sobre vários assuntos ligados ao tema da minha tese.

Meu reconhecimento à Professora Doutora Moema Parente Augel, não só no seu papel de referência obrigatória para estudiosos das letras guineenses, mas como uma crítica com quem pude discutir e receber valiosos conselhos. Com ela aprendi a cardar muitas linhas com as quais este pano foi tecido.

À Professora Doutora Ângela Vaz Leão pela leitura das cantigas de dito, pelo incentivo e por suas palavras sempre oportunas.

Às Professoras Doutoras Leda Martins, Íris Maria da Costa Amâncio, Inocência Mata, Terezinha Taborda Moreira, Ivete Walty, Márcia Marques Moraes, Carmen Tindó Secco que subsidiaram as minhas reflexões tanto através do suporte bibliográfico, quanto com discussões muito produtivas que aguçaram o meu sentido crítico sobre a tradição e seus trânsitos.

À Fundação Calouste Gulbenkian por ter subsidiado os primeiros passos da minha investigação.

Ao Ministério da Educação da Guiné-Bissau pelo apoio que possibilitou a minha vinda ao Brasil. À Divisão de Temas Educacionais (DCE) do MRE; à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) do MEC; ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) do MCT pela bolsa e por todos os benefícios dali decorrentes.

À Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais pelo acolhimento.

Ao Professor Doutor Hugo Mari, Coordenador do Programa da Pós-graduação em Letras, aos Professores Djalma Carvalho e Rita de Cássia, da Assessoria de Relações Internacionais, pela atenção.

À Vera Mageste, Berenice, Rosária, Lia Lopes, Eliete Cardozo, Talita e demais funcionários da Secretaria da Pós-graduação em Letras e da Assessoria de Relações Internacionais da PUC Minas pelo acolhimento desde a minha chegada e pela gentileza em seus atendimentos.

À Helena Magalhães pela revisão; à Beatriz Marinho Gomes pela editoração atenta.

Ao Sr. Carlos Gomes Júnior; aos Drs. Alberto Indequi, Artemisa Candé Monteiro e Orlando Silva; ao Arquiteto César Ferrage; à Alanan, Dírícia, Ena, Joviana, Vânia, Nikita, Vilma, Matilde, Carolina, Edimércio, Mimo, Evanildo, Mandinga, Rufino, Tchernon, Geraldo, Rodney, Herman e Cíntia que me encorajaram e apoiaram nas várias etapas desta empreitada.



Aos Drs. René Barros e Carlota Borges Barros por, nesta minha longa ausência da Guiné-Bissau, terem ajudado a cuidar da Cintia Criseide, a nossa caçula.

À minha irmã Titina, às minhas filhas Cicy e Ísis que entenderam a minha ausência. À Dra Francisca Medina Dabó por todos os apoios. À Mary Djedjô, guardiã da minha casa.

Sem o incentivo, apoio e cumplicidade do meu marido não teria chegado até aqui. Domingos acompanhou o meu trabalho de campo, ajudou a traduzir contos e cantigas tradicionais da língua mandinga para português, preparou comigo os encontros de *mandjuandadi* e participou deles. Mesmo longe, continuou presente neste tecer, tendo me ajudado a cardar as linhas da História da Guiné-Bissau entrelaçando aos fios das cantigas de dito.

Construído o pano, ele deixou de me pertencer, é do Brasil – chão onde finquei o meu tear –, é da Guiné-Bissau – meu torrão natal. E é de todos quantos se espelharem nas cores que o matizam.

*Eis uma nova interrogação que implica pôr em questão o conceito de “tradição”... O que é tradicional na concepção do mundo de um povo? Aquilo que é relegado para o passado muito antigo desse povo? Não será antes o que não deixa de manifestar a marca particular do povo considerado e que, desprezado pelo modernismo, vem sempre ao de cima? A tradição, em lugar de traduzir um período volvido da vida de um povo, em lugar de traduzir o seu “ter sido”, não traduzirá antes o seu “ser” permanente, não no sentido de definição da essência de uma cultura – na medida em que uma tradução pode sempre apresentar um texto não importa em que língua (não traduzirá a tradição, não importa em que conjuntura atual) –, mas o estilo textual dessa cultura? Assim, a cultura tradicional faz-se, desfaz-se e refaz-se. É um sinônimo de actividade e não de passividade. Não é uma moda passageira como o modernismo. Só ela caracteriza uma cultura e a distingue de uma outra cultura. [...] A tradição não é uma repetição das mesmas sequências em períodos diferentes, ou uma força de inércia ou de conservadorismo arrastando os mesmos gestos físicos e intelectuais para um imobilismo de espírito incapaz de se mover.*

*Honorat Aguessy (grifo nosso)*

*Para a África, a época atual é de complexidade e de dependência. Os diferentes mundos, as diferentes mentalidades e os diferentes períodos sobrepõem-se, interferindo uns nos outros, às vezes se influenciando mutuamente, nem sempre se compreendendo. Na África do século XX encontra-se lado a lado com a Idade Média, o Ocidente com o Oriente, o cartesianismo, modo particular de “pensar” o mundo, com o ‘animismo’, modo particular de vivê-lo e experimentá-lo na totalidade do ser. [...] No entanto, é preciso dizer que, de um tempo para cá, uma importante parcela da juventude culta vem sentindo cada vez mais a necessidade de se voltar às tradições ancestrais e de resgatar seus valores fundamentais, a fim de reencontrar suas próprias raízes e o segredo de sua identidade profunda. Por contraste, no interior da ‘África de base’, que em geral fica longe das grandes cidades – ilhotas do Ocidente –, a tradição continuou viva e, [...] grande número de seus representantes ou depositários ainda pode ser encontrado. Mas até quando?*

*A. Hampâté Ba*

## RESUMO

A presente tese tem como objeto de estudo as *mandjuandadi* e as cantigas de dito: resgatar essas cantigas de mulher, proceder à sua tradução e leitura como expressão da vida social, lugar de tensões e da criação poética. Privilegiam-se três recortes: conceitual, cronológico e espacial, com base em teóricos de diferentes áreas de conhecimento, da história, da sociologia à crítica literária. Esboça-se um quadro sócio-histórico sobre a Guiné pré-colonial, colonial e pós-colonial, abordando a questão da tradição oral guineense como lugar no qual se enquadram as cantigas de dito, contextualizando-as também como fonte histórica. Considerações sobre a administração colonial portuguesa e os seus instrumentos de opressão e alienação dos nativos servem de pano de fundo para a abordagem dos fatores que explicam, de certa forma, a criação das *mandjuandadi* nas antigas “praças” de Bissau, Bolama, Cacheu, Farim e Geba. Destaca-se o crioulo como a língua por meio da qual as cantigas de dito são expressas; investiga-se a origem dos termos *mandjua* e *mandjuandadi*, este último visto como organização de mulheres com estrutura, regras de funcionamento e eventos dos quais participam. As *mandjuandadi* são estudadas também como lugar de manifestação cultural no qual as cantigas de dito são criadas, ganham corpo, ritmo, performance. A análise dessa performance vale-se, dentre outros recursos, da construção de operadores de discursos dos quais a cabaça e o pano se mostram como elementos de um sistema de sentido, na sua relação e articulação com as cantigas de dito. Destaque-se que o interesse maior desta tese está em resgatar as cantigas e com elas construir “pontos de interseção” e de diálogo, tanto com as cantigas galego-portuguesas, quanto com a moderna poesia guineense. Procura-se demonstrar que as cantigas de *mandjuandadi* constituem uma das matrizes dessa poesia, já que em ambas fazem-se presentes tanto os recursos poéticos quanto temas que remetem a lugares e sentimentos que o sujeito poético encena. Para comprovar o que se pretende demonstrar fazem-se leituras da poesia de António Soares Lopes Júnior (Tony Tcheka), Carlos-Edmilson Marques Vieira (Nôni), Nelson Carlos Medina. O livro *Noites de insónia na terra adormecida*, de Tony Tcheka, merece destaque especial por meio de uma análise mais criteriosa da apropriação feita pelo poeta das cantigas de dito. Os resultados da pesquisa que sustenta esta tese procuram mostrar que o estudo das *mandjuandadi* e das cantigas de dito revela-se de suma importância não só para o conhecimento histórico, sociológico, etnográfico da memória coletiva guineense, mas principalmente para a compreensão das fontes em que bebe a moderna poesia do país.

**Palavras-chave:** Cantigas de dito. *Mandjuandadi*. Tradição. Performance. Poesia moderna guineense.

## ABSTRACT

The objective of this thesis is to study the *dito* and *mandjuandadi* songs, recovering these women's songs, translating them and offering their reading as an expression of social life, an environment of tensions and poetic creation. Three aspects are highlighted: conceptual, chronological and spatial. A social historical framework of the pre-colonial, colonial and post-colonial Guinea shows the oral Guinean tradition where the *dito* songs are included and contextualized as a source for History. The colonial Portuguese administration with their tools used for the oppression and alienation of the natives forms the background to approach the factors supporting the creation of the *mandjuandadi* songs in the old squares of Bissau, Bolama, Cacheu, Farim and Geba. Creole is approached as the major language of the *dito* songs. The research covers the origins of the terms *mandjua* e *mandjuandadi*, and of *mandjuandadi* as a women's organization comprising a structure, regulations and a series of events. The *mandjuandadi* are also studied as an environment for cultural manifestation, where the *dito* songs are created, developed their form, rhythm and performance. This performance is analyzed through the construction of two theoretical discourse operators: the gourds and the cloth as systems of sense related and articulated with the *dito* or *mandjuandadi* songs. The *dito* songs were studied in the light of the literary theory and criticism, bringing about the stylistic strategies used by the singers, and also found in modern Guinean poetry. This thesis created an opportunity to unveil some 'points of intersection' between the old *dito* songs and Guinean poetry in such a way that it was possible to state that the common aspects they share are an unequivocal proof that the *mandjuandadi* songs are a contributing matrix to Guinean poetry. Samples include the poetry of Carlos-Edmilson Marques Vieira (Nôni), Nelson Carlos Medina and António Soares Lopes Júnior (Tony Tcheka). Tony Tcheka's *Noites de insónia na terra adormecida*, is particularly subjected to a more detailed comparative analysis. Aspects of the oral tradition found in poems by those poets, and *dito* songs and Portuguese-Galician songs as well are also comparatively considered. The results of the survey supporting this thesis show that a study of the *mandjuandadi* and *dito* songs goes beyond the literary context, and therefore requires a historical, sociological and ethnographic research.

**Keywords:** *Cantigas de dito*. *Mandjuandadi*. Tradition. Performance. Modern Guinean Poetry.

## RESUMÉ

Cette thèse a pour objet l'étude des *mandjuandadi* et des *chansons du dit* (*cantigas de dito*), c'est à dire, de restituer ces chansons de femmes, de procéder à leur traduction et à leur lecture en les interprétant comme expression de la vie sociale, un lieu de tensions et de création poétique. L'auteur a surtout considéré trois aspects: conceptuel, chronologique, spatial. Des théories de différents domaines de la connaissance – l'Histoire, la Sociologie, la Critique Littéraire – ont été prises comme supports. Un tableau socio-historique de la Guinée pré-coloniale, coloniale et postcoloniale donne une toile de fond pour aborder la question de la tradition orale guinéenne en tant que lieu où l'on peut définir les *cantigas de dito* comme une importante source historique. L'administration coloniale portugaise et ses instruments d'oppression et d'aliénation sont pris comme arrière-plan pour aborder des facteurs qui expliquent, en un sens, le surgissement des *mandjuandadi* dans les anciens "comptoirs" (*praças*) de Bissau, Bolama, Cacheu, Farim et Geba. Le créole (*crioulo*) se détache comme idiome à travers laquelle les *cantigas de dito* trouvent leur expression et dans ce contexte l'auteur recherche l'origine des termes *mandjua* et *mandjuandadi*; ce dernier est compris comme une organisation de femmes avec une structure unissant certaines règles de fonctionnement et un catalogue d'événements sociaux auxquels le groupe participe. Les *mandjuandadi* sont ici analysées aussi comme un espace de manifestation culturelle dans lequel les *cantigas de dito* sont créés et se développent en acquérant forme, rythme et performance. L'analyse de cette performance repose, entre autres caractéristiques, sur la construction de certains opérateurs du discours parmi lesquels la calebasse (*cabaça*) et les tissus traditionnels (*pano de pente*) sont présentés comme des éléments d'un système de sens dans leur relation et articulation avec les *cantigas de dito*. Il est à remarquer que le grand intérêt de cette thèse est de restaurer l'importance de ces chansons et, avec elles, construire des points de rencontre et de dialogue tant avec les chansons du galicien-portugais, qu'avec la poésie moderne en Guinée-Bissau. La thèse vise à démontrer que les chansons de *mandjuandadi* sont l'une des sources de cette poésie, car y sont toujours présents à la fois les procédés poétiques et les thèmes qui se réfèrent à des lieux et des sentiments qui mettent en scène le sujet poétique. Pour illustrer cette hypothèse l'auteur présente une interprétation de la poésie d'António Soares Lopes Júnior (Tony Tcheka), Carlos-Edmilson Marques Vieira (Noni), Nelson Carlos Medina. L'oeuvre *Noites de insónia na terra adormecida* "Nuits d'insomnies sur une terre endormie", de Tony Tcheka, mérite une attention particulière à travers un examen plus approfondi de l'appropriation faite par le poète de ces chansons traditionnelles, les *cantigas de dito*. Les résultats de la recherche qui motive cette thèse mettent en évidence que l'étude des *mandjuandadi* et des *chansons de dito* est de la plus haute importance non seulement pour des questions historiques, sociologiques, ethnographiques rapportées à la mémoire collective de Guinée-Bissau, mais surtout pour comprendre les sources auxquelles s'abreuve la poésie contemporaine guinéenne.

**Mots-clés:** *Cantigas de dito*. *Mandjuandadi*. Tradition. Performance. La poésie moderne en Guinée-Bissao.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Tecelão Ndi. ....	21
Figura 2:	Pano abelha (o de cima) e pano rainha de passarinhos.....	48
Figura 3:	Capa de manual informativo escrito em crioulo guineense.....	73
Figura 4:	Noiva recebendo explicação sobre os objetos contidos na cabaça de pedido de mão. ....	75
Figura 5:	Noiva sai para receber cumprimentos, depois da reclusão.....	76
Figura 6:	Noiva durante os dias de reclusão em que recebe conselhos das mulheres grandes “idosas”. ....	77
Figura 7:	(a) Diagrama das cantigas da tradição guineense; (b) diagrama invertido, imaginando as cantigas na árvore da tradição guineense. ....	86
Figura 8:	Cabaça com água para banho. ....	95
Figura 9:	Representando mulher manjaca vestida para festa, ostentando pano de ombro. ....	99
Figura 10:	Panos estendidos por onde a noiva vai passar para a cerimônia do casamento no Civil.....	99
Figura 11:	Noiva saindo da reclusão, vestida com roupa feita de panos. ....	101
Figura 12:	Avesso de dois panos de pente pesado. ....	104
Figura 13:	Representando mulher mancanha que está de luto.....	105
Figura 14:	Mulher velando o defunto depois de amortalhado com panos de pente....	106
Figura 15:	Mulheres coletando água para lavar a roupa e mulheres e moças pilando e joeirando o arroz.....	109
Figura 16:	Tina com água, cabaça e palmos. ....	110
Figura 17:	Noivos sendo orientados para comer <i>kubamba</i> , a comida sagrada. ....	111
Figura 18:	Noivos comendo a comida sagrada, sob a orientação das mulheres grandes. ....	111
Figura 19:	Cabaça de oferenda aos irans.....	113
Figura 20:	Figuras sagradas esculpidas em madeira. Representam os ancestrais.....	116
Figura 21:	Pano dama-dama ou galinhada. ....	122
Figura 22:	Vendedeira de leite. ....	128
Figura 23:	Tia Maria Nank dançando. ....	129
Figura 24:	Coetâneas colocando água na tina. ....	135
Figura 25:	Da esquerda para a direita, Maria Rosa; tia Maria Nank; tia Dukur Dabó; Tia Antera Gomes (rainha de <i>mandjuandadi</i> Bolamense). ....	143
Figura 26:	Tia Antera Gomes dançando. ....	146

Figura 27:	Noivos durante as cerimônias de seu casamento tradicional e civil.....	147
Figura 28:	<i>A mandjuandadi</i> acompanhando a noiva com a bandeira de lenços de seda.....	149
Figura 29:	<i>Baloberu</i> [sacerdote e sacerdotisa da etnia papel].....	150
Figura 30:	Vestido a rigor para cerimônia de toca choro.....	151
Figura 31:	Apanhando água no poço. ....	161
Figura 32:	Cônego Marcelino Marques de Barros.....	172
Figura 33:	Representando mulher papel recém casada. ....	188
Figura 34:	Representando mulher papel recém-casada. Traz uma cabaça de oferendas contendo panos e na cabeça uma rodilha onde assenta a cabaça enquanto anda.....	189
Figura 35:	Pano formiguinha (em cima) e pano miada preto.....	191
Figura 36:	Vendedeiras de cuscuz.....	193
Figura 37:	Uma coetânea performatizando, durante a dança, a dor do parto e outra amparando-a. ....	202
Figura 38:	Uma coetânea performatizando, durante a dança, o ato de subir palmeira.....	202
Figura 39:	Fanado de meninas de etnia mandinga. ....	205
Figura 40:	Representação da trilogia triplicada donzela, amigo e mar encontrada na cantiga de dito. ....	238
Figura 41:	Representação da trilogia encontrada na cantiga de amigo.....	238
Figura 42:	Pano <i>dana-rostu</i> (em cima) e miada branca. ....	250
Figura 43:	Capa do livro de Tony Tcheka. ....	254
Figura 44:	Zinha dançando. ....	283
Figura 45:	Saída de fanado de rapazes brame/mancanha ( <i>catasa</i> ). Os iniciados ostentam bandas de pano de pente. ....	294
Figura 46:	Poilão, árvore secular que sinaliza o local de culto dos irans. A maioria das balobas são construídas debaixo da sombra de um poilão.....	297
Figura 47:	Bandas de pano letra justapostas. ....	309
Figura 48:	Capa do livro de Nelson Medina. ....	326
Figura 49:	<i>Po de moton</i> .....	332
Figura 50:	Capa do livro de Carlos-Edmilson M. Vieira.....	341
Figura 51:	Mulher costurando pano. ....	351
Figura 52:	Capa e contra-capas de CD de Sidónio Pais. ....	391
Figura 53:	Ganga [grou-coroad], <i>Balearica Regulorum</i> . ....	412



## LISTA DE ABREVIATURAS

ANP	Assembleia Nacional Popular
BCGP	Boletim Cultural da Guiné Portuguesa
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior
CECA	Centro de Estudos de Cartografia Antiga
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DCE	Divisão de Temas Educacionais
DENARP	Documento de Estratégia Nacional de Redução da Pobreza
DST	Doenças Sexualmente Transmissíveis
ENSTT	Escola Normal Superior Tchico Té de Bissau
FESP	Fundação Escola de Serviço Público do Estado de Rio de Janeiro
GREC	Grupo de Expressão Cultural
HIV	Vírus de Imunodeficiência Humana
HNSM	Hospital Nacional Simão Mendes
IICT	Instituto de Investigação Científica Tropical (de Portugal)
ILERI	<i>Institut de Langues Etrangères et des Relations Internationales</i> (Instituto de Línguas Estrangeiras e de Relações Internacionais de Paris)
INACEP	Imprensa Nacional, Empresa Pública
INEC	Instituto Nacional de Estatística e Censo
INEP	Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa da Guiné-Bissau
IPAD	Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento
ISPEJV	Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona de Havana
JIU	Junta de Investigação do Ultramar
LUSA	Agência de Notícias de Portugal S/A
MCT	Ministério da Ciência e Tecnologia
MEC	Ministério da Educação
MICS	<i>Multiple Indicator Cluster Surveys</i> (Inquérito de Indicadores Múltiplos)
MINSA	Ministério da Saúde da Guiné-Bissau

MRE	Ministério das Relações Exteriores do Brasil
OMS	Organização Mundial da Saúde
ONG	Organização Não Governamental
PAIGC	Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde
PALOP	Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa
PIDE	Polícia Internacional da Defesa do Estado Colonial Português
PIIC	Programa de Incentivo a Iniciativas Culturais na Guiné-Bissau
RDN	Radiodifusão Nacional da Guiné-Bissau
SAB	Setor Autônomo de Bissau
SIDA/AIDS	Síndrome da Imunodeficiência Adquirida/ <i>Acquired Immune Deficiency Syndrome</i>
UNAE	União Nacional de Artistas e Escritores da Guiné-Bissau
UNEAS	União Nacional dos Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe
UNESCO	<i>United Nations Economic Social and Cultural Organisation</i> (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)
UNICEF	<i>United Nations Children's Fund</i> (Fundo das Nações Unidas para a Infância)

## SUMÁRIO

FINCANDO TEAR URDINDO LINHAS PARA LANÇADEIRA.....	20
<b>1</b> <b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>22</b>
<b>PRIMEIRA BANDA</b> .....	<b>47</b>
<b>2</b> <b>O CONTEXTO HISTÓRICO DAS CANTIGAS E A TRADIÇÃO</b>	
<b>GUINEENSE</b> .....	<b>49</b>
<b>2.1</b> <b>O contexto histórico</b> .....	<b>52</b>
2.1.1 <i>Um lugar e suas referências</i> .....	52
2.1.2 <i>Na esteira do passado: a Guiné antes e durante a presença portuguesa</i> .....	54
2.1.3 <i>Os lançados ou tongomaus</i> .....	58
2.1.4 <i>A presença da Igreja: evangelização?</i> .....	61
<b>2.2</b> <b>Praças de Bissau, Bolama, Cacheu, Farim e Geba: berços das <i>mandjuandadi</i></b> .....	<b>63</b>
<b>2.3</b> <b>A busca da soberania</b> .....	<b>69</b>
2.3.1 <i>O país real e as cantigas de dito</i> .....	72
<b>2.4</b> <b>A tradição guineense e as cantigas de <i>mandjuandadi</i></b> .....	<b>74</b>
2.4.1 <i>A tradição, as cantigas e a oratura guineenses</i> .....	79
<b>2.5</b> <b>Crioulo guineense: a língua das cantigas de dito</b> .....	<b>86</b>
2.5.1 <i>Crioulo guineense, um olhar sobre o passado, tradição oral e a oratura</i> .....	88
<b>2.6</b> <b>Objetos e ritos na constituição de sistema de sentido da comunidade tradicional guineense</b> .....	<b>93</b>
2.6.1 <i>O pano de pente – pano de tear guineense: de artefato cultural a operador do discurso nas cantigas</i> .....	94
2.6.2 <i>A cabaça: de vasilhame, instrumento musical a operador de discurso nas cantigas de dito</i> .....	107
2.6.3 <i>Deus, Iran, dufuntus e pekadur entretecidos nas cantigas de dito</i> .....	115
<b>SEGUNDA BANDA</b> .....	<b>121</b>
<b>3</b> <b>As <i>mandjuandadi</i>: origem, significação dos termos <i>mandjua</i> e <i>mandjuandadi</i>. Estrutura das coletividades</b> .....	<b>123</b>
<b>3.1</b> <b>O surgimento das <i>mandjuandadi</i></b> .....	<b>135</b>
<b>3.2</b> <b>Descrição da <i>mandjuandadi</i>, produção de cantigas e o espaço das mulheres</b> .....	<b>142</b>
3.2.1 <i>Eventos de que participam as <i>mandjuandadi</i></i> .....	145
<b>3.3</b> <b>Cantigas de <i>mandjuandadi</i>: história de mulheres? Quem cria cantigas, quem canta?</b> .....	<b>155</b>
3.3.1 <i>Quem cria; quem canta nas <i>mandjuandadi</i>?</i> .....	160
3.3.2 <i>A antonomásia nas cantigas de dito</i> .....	165
3.3.3 <i>Cônego Marcelino Marques de Barros, precursor dos estudos das cantigas de mulher guineenses</i> .....	171
3.3.4 <i>A renovação das cantigas pelos cantadores jovens</i> .....	181
<b>TERCEIRA BANDA</b> .....	<b>190</b>
<b>4</b> <b>AS CANTIGAS DE DITO: CRIAÇÃO E FUNÇÃO</b> .....	<b>192</b>
<b>4.1</b> <b>O ambiente de criação das cantigas de dito: “personagens” e configuração dos sujeitos</b> .....	<b>215</b>
<b>4.2</b> <b>Diálogos possíveis: cantigas de dito e cantigas galego-portuguesas</b> .....	<b>223</b>
<b>QUARTA BANDA</b> .....	<b>249</b>

<b>5</b>	<b>AS CANTIGAS DE MANDJUANDADI E A MODERNA POESIA GUINEENSE: NEXOS E DIFERENÇAS.....</b>	<b>251</b>
<b>5.1</b>	<b>O poema-canto de Tony Tcheka e as cantigas de <i>mandjuandadi</i>: criações e recriações. A justaposição e o lugar da encenação de vozes.....</b>	<b>252</b>
<b>5.1.1</b>	<i>Poema-canto de Tony Tcheka e cantigas de mandjuandadi: a justaposição e a encenação de vozes .....</i>	<b>258</b>
<b>5.2</b>	<b>Poema-canto e cantigas de dito: a figuração da noite e do tempo no livro ‘Noites de insónia na terra adormecida’ e nas cantigas de <i>mandjuandadi</i> .....</b>	<b>262</b>
<b>5.3</b>	<b>Poema-canto e cantigas de dito: um olhar sobre as cinco noites mal dormidas do tecelão e lavrador de palavras .....</b>	<b>273</b>
<b>5.4</b>	<b>Poema-canto e cantigas de dito: imagens, sons, vozes e cores.....</b>	<b>301</b>
<b>5.5</b>	<b>Poema-canto e cantigas de dito: metamorfoses, metáforas e a justaposição de palavras e panos.....</b>	<b>308</b>
<b>5.6</b>	<b><i>Sol na mansi</i>. A poesia-dito de Nelson Medina e sua relação com as cantigas de <i>mandjuandadi</i> e histórias da tradição oral.....</b>	<b>325</b>
<b>5.7</b>	<b>Poema-cantiga de Carlos Edmilson Marques Vieira e as cantigas de dito.....</b>	<b>339</b>
	<b>JUSTAPONDO E COSTURANDO BANDAS .....</b>	<b>350</b>
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>352</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>359</b>
	<b>GLOSSÁRIO .....</b>	<b>381</b>
	<b>APÊNDICE A - CANTIGAS DIVERSAS.....</b>	<b>385</b>
	<b>APÊNDICE B - CONTOS DIVERSOS.....</b>	<b>406</b>
	<b>APÊNDICE C - POEMAS EM CRIOULO DE AUTORIA DE CARLOS EDMILSON VIEIRA E NELSON MEDINA.....</b>	<b>421</b>
	<b>APÊNDICE D - DESIGNAÇÃO DE PANO DE PENTE EM CRIOULO E EM LÍNGUAS ÉTNICAS.....</b>	<b>433</b>
	<b>APÊNDICE E - LISTA DE INFORMANTES.....</b>	<b>436</b>
	<b>APÊNDICE F - INFORMANTES .....</b>	<b>439</b>
	<b>APÊNDICE G - VÍDEOS .....</b>	<b>442</b>
	<b>ANEXO A - MAPA DE ÁFRICA .....</b>	<b>444</b>
	<b>ANEXO B - REPÚBLICA DA GUINÉ-BISSAU: INFORMAÇÕES BÁSICAS E MAPAS.....</b>	<b>445</b>
	<b>ANEXO C - BANDEIRA E HINO NACIONAL .....</b>	<b>447</b>
	<b>ANEXO D - MAPAS DE DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA DAS POPULAÇÕES, POR GRUPO ÉTNICO E LINGUÍSTICO (1972).....</b>	<b>448</b>
	<b>ANEXO E - QUADROS DE INDICADORES SOCIAIS DA GUINÉ-BISSAU.....</b>	<b>450</b>
	<b>ANEXO F - QUADROS DE PARTICIPAÇÃO DA MULHER EM ALGUNS SETORES DA VIDA PÚBLICA.....</b>	<b>451</b>

**FINCANDO TEAR**  
**URDINDO LINHAS PARA LANÇADEIRA**

*“Eu sou a barca do Destino,  
Passo por entre os recifes dos fios da trama  
Que representam a vida.  
Passo do lado direito para o lado esquerdo  
Desenrolando meu intestino (o fio)  
Para contribuir à construção.”*

*Bã*



**Figura 1: Tecelão Ndi.**  
Fonte: Acervo da autora.

## 1 INTRODUÇÃO

*Quando se fala da “tradição africana”, nunca se deve generalizar. Não há uma África, não há um homem africano, não há uma tradição africana válida para todas as regiões e todas as etnias. Claro, existem grandes constantes (a presença do sagrado em todas as coisas, a relação entre os mundos visível e invisível e entre os vivos e os mortos, o sentido comunitário, o respeito pela mãe etc.), mas também há numerosas diferenças: deuses, símbolos sagrados, proibições religiosas e costumes sociais delas resultantes variam de uma região a outra, de uma etnia a outra; às vezes de aldeia para aldeia.*

*A. Hampâté Bâ*

O sonho de um curso superior levou-me às terras portuguesas onde vivi doces e amargas experiências. Da casa da D. Lucinda e do Senhor Salvador – gente simples que alugava quartos a estudantes universitários e professores, na Calçada Miguel Pais –, ao bairro Casal do Rato nos arredores de Lisboa, às experiências vivenciadas nas salas de aula da Universidade Nova de Lisboa, tudo fez parte desse sonho. 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”<sup>1</sup>. Porém, a cada obstáculo dizia a mim mesma que seria capaz de transpô-lo, isso porque também pude contar com ombros amigos.

Uma das experiências boas foi a realização de trabalhos para as disciplinas, entre os quais destaco um sobre as cantigas galego-portuguesas, que me deu gosto fazer e que me trouxe à memória as cantigas que escutava minha mãe cantar: as cantigas de *mandjuandadi*. Aspectos universais como o amor, a amizade, o escárnio que se discutia nas cantigas galego-portuguesas estão presente nas cantigas da minha terra que as outras me traziam à memória. Foi um “*deslocar-se do escrito para o oral*” (AGUESSY, 1977, p. 95, grifo nosso), tendo em conta todo o estranhamento que advém desse trânsito.

Assim, o contato com aquelas cantigas medievais despertou-me para um olhar para dentro. Reconheci, então, que foi preciso estar fora do país, proceder à leitura das cantigas galego-portuguesas para me lembrar de algo semelhante na Guiné-Bissau, pois a cultura local não era ensinada nas escolas, antes da independência. Portanto, o conhecimento que tinha das cantigas guineenses eu os havia adquirido das pessoas mais velhas e não por meio de livros.

---

<sup>1</sup> Paráfrase da segunda estrofe do poema **Desespero** do livro **Entre o ser e o amar**, de Semedo (1996, p. 35).

Assim, a difusão dessas peças da tradição estava, de alguma forma, limitada pela oralidade. Passada de geração a geração, sem registro escrito, essas cantigas e demais traços da tradição oral guineense dificilmente transpõem a esfera nacional. Tive, por isso também, ambição de ver essa arte, essas cantigas, nos manuais escolares, mas tal pretensão não se concretizou naquele momento. Contudo, prometi a mim mesma, um dia pesquisar essas cantigas, buscar informações sobre elas, no sentido de entendê-las melhor como texto poético.

Chegada a Guiné-Bissau em 1990, algumas atividades sociais bissauenses (participar de cerimônias fúnebres como *ialsa stera di tchur* [o levantar da esteira de choro], casamentos, e outras) puseram-me, de novo, em contato com as cantigas de *mandjuandadi*. De folha em folha, de caderno em caderno, fui juntando as cantigas, mas minha preferência foi sempre por cantigas mais antigas; e dessas só as mais velhas guardavam as palavras. Sem meios para proceder à pesquisa no interior do país, na época, vali-me de uma das minhas atividades de coordenadora do projeto de ensino da língua portuguesa para os contatos com pessoas do e no interior do país, porque, em função do projeto, eu viajava para algumas regiões, quer para orientar seminários, quer para inspecionar as aulas dos professores envolvidos no programa.

Outro evento importante que me aproximou ainda mais das cantigas e das *mandjuandadi* foi o convite do cineasta guineense, Flora Gomes, para trabalhar no filme **Os olhos azuis de Yonta** como tradutora (português/crioulo) do roteiro do filme e assistente de realização. Essa foi uma oportunidade singular, pois o filme contava com uma cena de casamento, precedida de uma de levar cabaça<sup>2</sup>, cerimônia de pedido de mão da moça. Os ensaios com as mulheres grandes (as idosas) que participariam da cena de casamento, tanto do tradicional, quanto do matrimônio segundo o modelo ocidental foi uma aprendizagem. E ressaltou-se nessa cena os panos estendidos no chão, por onde os noivos haviam de passar. O contato com as cantigas de *mandjuandadi* dedicadas à noiva – orquestradas por Adriano Gomes Ferreira (Atchutchi) – mostrou o lado moderno dessas cantigas; o trabalho com a atriz guineense Bia Gomes, uma cantadeira nata que me ensinou várias cantigas, entre as quais destaquei *Nha panu pretu* [O meu pano preto] analisada nesta tese; o convívio com a saudosa tia Quinta Dju, rainha da *mandjuandadi* Pés-de-mocho, que o cineasta chamara para participar das cenas, tudo isso aguçou minha vontade de prosseguir com a pesquisa sobre as cantigas de *mandjuandadi*. E, sempre que me deslocava ao interior do país, aproveitava os intervalos entre uma tarefa e outra para me reunir com as mulheres grandes e falar sobre o cotidiano, sobre as cantigas.

---

<sup>2</sup> Sobre cabaças ver a seção 2.6.2 do Capítulo 2.



Interessante será apontar aqui quanto foi importante o trabalho de campo, isto é, as entrevistas, os encontros das *mandjuandadi* dos quais participei. De cada vez que estava entre as mulheres, mesmo entre as mais velhas, sentia-me membro do grupo. Essa experiência de estar com as mulheres das coletividades ajudou-me a ir adequando o roteiro das entrevistas, previamente elaborado, às situações imprevistas. Na verdade, o roteiro inicial acabou sendo apenas um ponto de apoio para que não me perdesse em meio a tantas informações.

Muitas foram as lições de vida recebidas durante o trabalho de campo. Um exemplo é o fato de as mulheres grandes não sentirem nenhum tipo de constrangimento em mandar chamar uma colega ou vizinha para confirmar uma informação. Sempre que no meio de uma entrevista, a entrevistada não se lembrava de algo com precisão, mandava chamar uma colega ou amiga da mesma época ou da mesma coletividade para ajudar. Dessa forma as entrevistas individuais viravam reuniões de cinco ou mais pessoas e terminavam quase sempre com uma das mulheres cantando. Os lugares das entrevistas foram os mais diversos: as varandas da minha casa ou as das residências dos entrevistados. Quando o trabalho se desenrolava no interior do país, os quintais das casas eram lugares ideais para as nossas conversas sempre descontraídas.

As conversas foram, na maioria das vezes, muito informais, pois quando não eram pessoas conhecidas, procurava apoio junto a quem melhor conhecesse o grupo ou a pessoa, para facilitar a interação. As informações que mais me interessavam eram as sobre cantigas antigas, *mandjuandadi*, a dança, as histórias que envolvem as coletividades. Sendo matéria ligada ao lazer, a reação das pessoas variava, do estranhamento à solidariedade como se quisessem trazer de volta os velhos tempos. E quantas vezes não me desloquei do lugar de entrevistadora para o de entrevistada, respondendo a curiosidades de muitos. Assim, de entrevista em entrevista, de *kontrada* [encontro] em *kontrada* fui juntando informações e cantigas.

A partir do momento em que comecei a ler as cantigas que transcrevia para os meus cadernos, comecei a ter um outro olhar sobre o cotidiano, sobre as pequenas coisas, os conflitos domésticos expressos nesses cantos. E comecei a compreender muito do que vivi em minha infância. Assim, aquilo que durante anos fora rotina e que me pareciam coisas banais do dia-a-dia, passara a formar sentido e a convocar memórias. Mas o meu interesse voltava sempre para as cantigas – para aquele texto e aquela performance a que o seu canto convida –, o meu ponto de partida. Daí, várias questões virem à tona: já houve quem se interessasse pelas cantigas de mulher? Será que existe algum trabalho sobre isso? Onde encontrar tais fontes, caso existam? E durante anos procurei, onde me foi possível, registros de e sobre as cantigas

guineenses. Os únicos apontamentos escritos a que tive acesso foram as cantigas recolhidas por Marques de Barros, as chamadas cantigas de preto e que o Cônego chamou de belas criações. Valeu-me a biblioteca do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa da Guiné-Bissau (INEP), por contar entre o seu acervo com os Boletins Culturais publicados na época colonial. Valeram-me as informações do Padre Luigi Scantamburlo, um estudioso do crioulo guineense, que se prontificou a indicar-me algumas bibliografias. Semanas depois da nossa conversa, durante a qual manifestara interesse em organizar uma coletânea de cantigas de *mandjuandadi*, ele foi à Escola Normal Superior Tchico Té<sup>3</sup> para me presentear com uma cópia de vários capítulos de **O guineense**, estudos de Marques de Barros sobre o crioulo da Guiné-Bissau, constante dos vários números da revista Lusitana.

Algum tempo depois, ao conhecer a Professora Moema Parente Augel, vi aumentar meu acervo em xerox, pois também recebi da Professora Moema uma cópia da obra **Literatura dos negros: contos, cantigas e parábolas**, do Cônego Marcelino Marques de Barros. Ainda recebi uma cópia da coletânea de poemas **Poilão**, datada de 1973, edição esgotada; adquiri também cópia de vários artigos sobre a literatura guineense, dentre esses alguns que abordam a questão da tradição oral guineense. Esses pequenos gestos, as interações com investigadores e estudiosos da cultura e das letras guineenses foram importantes incentivos para o estudo das tradições e culturas guineenses.

Portanto, à decisão de escrever uma tese sobre as cantigas de *mandjuandadi* subjazem várias razões e motivações. Tive o privilégio de crescer num ambiente que me permitiu ouvir histórias, e ter aprendido a contá-las. Escutei cantigas, vi mulheres dançando *badju di tina* [dança ao som da tina], assisti a performances de carpideiras da etnia manjaca cantando os defuntos, e tive o que, infelizmente ainda hoje, se considera um privilégio em vários pontos do planeta – porém um direito elementar da pessoa humana – a oportunidade de ir à escola, de permanecer nessa instituição, concluindo todos os ciclos. Em suma, tive oportunidade de estudar. Isso constituiu e constitui para mim a responsabilidade de usar esses recursos em favor da educação e da cultura.

Por isso, este escrito é mais que uma tese acadêmica; é o meu testemunho, um recado cultural, a expressão de como o saber ler e escrever, o ter oportunidade de uma formação acadêmica pode se constituir em instrumento que me permita (re)escrever minha própria história. E, “Talvez seja este (*também*) o sentido mais exato da alfabetização: aprender a escrever a sua vida, como autor e como testemunha de sua história, isto é, biografar-se,

---

<sup>3</sup> Escola de formação de professores em Bissau, capital guineense.

existenciar-se, historicizar-se.” (FREIRE, 2005, p. 8, grifo nosso). E, conforme infere Manuel Rui (1985), quando da literatura transborda a identidade do autor, é arma de luta e, nessa linha, trata-se de literatura e identidade.



Rememorações à parte, deve-se realçar que, na Guiné-Bissau, a oralidade ocupa um lugar muito importante; o cantar é onipresente, pois acompanha o contar – a narrativa –, o riso e o pranto, a alegria e a dor. O nascimento, a iniciação, o casamento, a morte, os mortos e os ancestrais proporcionam momentos de exaltação coletiva e são motivos para se entoarem as mais diversas canções. Por isso, diante da reduzida fonte escrita sobre as tradições guineenses, julga-se que, mais do que lamentar essa falta, é preciso tomar iniciativas que possam inverter a situação, abrindo caminhos para estudos e pesquisas sobre esse volumoso e rico patrimônio cultural.

Assim, foram os ventos da mudança que despertaram nos pesquisadores o interesse por estudar a tradição oral guineense. Se durante a época colonial se poderia contar com as narrativas de alguns grupos étnicos constantes dos Boletins Culturais, que em muitos casos subvertiam a moral das histórias de acordo com os interesses e a ideologia colonial, após a independência, as datas comemorativas serviram de pretexto para lançamento de livros resultantes de recolhas de histórias da tradição oral: contos, provérbios, adágios, adivinhas apresentados com as respectivas traduções em português. **‘N sta li, ‘n sta la. Livro de adivinhas** (MONTENEGRO; MORAIS, 1979a) e **Junbai. Stórias do que se passou em Bolama – e outros locais – com bichos, pecadores, matos, serpentes e viagens ao céu nos dias de 1979** (MONTENEGRO; MORAIS, 1979b), recolhas de Carlos Morais e Teresa Montenegro são exemplos disso, para citar apenas alguns. Porém, note-se que há um espaço que continua branco<sup>4</sup>, o das cantigas. Além de Marques de Barros (1875; 1900; 1901; 1902), que bebeu nas fontes de Bertrand Bocandé (1849) – cujas linhas de estudo são retomadas por Pinto Bull (1989), e também referidas por Luciano Caetano da Rosa (1993), quase ninguém se interessou por esse ramo da tradição oral guineense, pelo menos no sentido de um estudo minucioso.

Desse modo, a tradição oral, na sua dinâmica, encarregou-se de trazer até os dias de hoje muito do que constitui a memória coletiva guineense. As cantigas de *mandjuandadi*

---

<sup>4</sup> Espaço branco é uma expressão que uso para me referir a um espaço vazio.

constituem uma das amostras dessa memória, embora se reconheçam nelas alterações próprias de fontes orais. Tornou-se, assim, um imperativo transpor para o papel as cantigas da tradição, perseguindo sua dinâmica no espaço e no tempo. E, porque existe um espaço branco nessa matéria, assumi o compromisso de dar a conhecer as cantigas de mulher guineenses, pela via da escrita.

A partir do momento em que tive em mãos as primeiras recolhas, e tendo sido feita a tradução e tecidos comentários sobre essas cantigas, outras necessidades surgiram. Já não se tratava apenas de recolher as cantigas, de traduzi-las e comentar ou analisar o discurso ali presente; era necessário também um embasamento teórico-científico que sustentasse o devido tratamento a dar ao *corpus* compilado. Nessa linha, pouco a pouco, tia Bibiana, tia Ângela, tia Manhanha, tia Antera, tio Lúcio, tio Zé Lopes, que criaram cantigas, foram perdendo seus nomes para passarem a ser sujeito poético, sujeito da enunciação, narradoras e narradores. É nessa etapa que surge um outro desafio: como tratar esse *corpus*, aliando as teorias estético-literárias às questões sócio-culturais e sem que se perca a riqueza da presença da cantadeira ou do cantador nas várias circunstâncias em que ela ou ele encenam vozes na cantiga? Desse modo, a busca do espaço de criação das cantigas de *mandjuandadi*, as funções que desempenham, a leitura das cantigas, tanto como poesia popular, quanto como código gnômico apontaram para outros caminhos, que não apenas o de foro literário.

Na interpretação das cantigas de dito, uma importante questão se colocou, a do texto oral que é passado a documento escrito e submetido ao processo de tradução, pois todo *corpus* – resultante do trabalho de campo – é constituído por cantigas em crioulo e um número muito reduzido na língua mandinga, o que torna o conhecimento das línguas em que as cantigas são expressas imprescindíveis. Porém, mesmo quando se dominam as duas línguas, existe e sempre existirá alguma dificuldade no exercício da tradução, pois “[...] a transposição de um sistema para o outro não é uma operação de simples equivalências léxico-semânticas” (ROSÁRIO, 1989, p. 252). Isso, sobretudo, quando não se é falante da língua local e se recebeu as produções do registro escrito em segunda mão. Padilha sublinha que “na passagem do mundo dinâmico da oralidade para o estático da escrita, as narrativas perdem uma de suas mais instigantes marcas que é sua própria qualidade cinética, base do processo de produção e recepção, que o registro escrito não consegue resgatar [...]” (PADILHA, 2007, p. 38-39).

Embora tivesse traduzido em primeira mão as cantigas pesquisadas, e tentado, nesse processo, conservar o conteúdo da mensagem da língua de origem na língua alvo, ainda assim, nem sempre o exercício de transcodificação (LEÃO, 2004) foi bem conseguido. Porém, apesar das limitações que a escrita apresenta, apesar da impossibilidade de o texto

escrito descrever aquilo que está patente na oralidade, a que chamo aqui de “alma da voz”, embora se reconheça que, quando se tenta transferir o oral para o escrito, perde-se a “circunstância da sua narração” (BATTESTINI, 1997, p. 93), a escrita é ainda a forma, por excelência, de fixar o que a cultura dos povos representa através da fala, da voz, e até para legendar objetos e certas imagens artísticas, embora esses falem por si.

Para além da questão da tradução das cantigas ainda me deparei com a da forma de grafia dos textos em crioulo guineense. Isso porque não estando unificada a ortografia do crioulo existem duas e até três formas de grafar certos vocábulos. Assim, optei por uma das grafias usadas na Guiné-Bissau e como a seguir se exemplifica: os fonemas /k/, /s/, /g/, são representados pelas letras k, s e g, respectivamente. Por exemplo: *kasa*, *saku*, *kamisa*; *gera*, *garbatadur*, *pirgisa*, *ngoti*. Uso os dígrafos *dj* e *nh* ao invés de *j* e *ñ*. Como exemplos: *mindjer*, *djanti*, *manhoka*, *blanha*. Optei também por *tch* ao invés de *c* para representar o som [ts]. Exemplos: *Tchon*, *otcha*, *mantchadu*, *ndjintchu*. O meu propósito é de facilitar a leitura desses textos a leitores que não são falantes do crioulo guineense.

Na presente tese integraram-se dois objetos como operadores de discurso no processo de leitura das cantigas de dito, apresentando a forma como esses elementos (a cabaça e o pano) e as cantigas interagem e se articulam no sistema da cultura tradicional guineense. A cabaça como elemento básico da tradição guineense, um elemento estruturante<sup>5</sup>; a retórica – se me é permitido o uso da metáfora – da composição dos panos feitos a duas mãos, masculina e feminina, conforme exponho no Capítulo 2.

O diálogo a que me proponho estabelecer entre as cantigas de *mandjuandadi* e a moderna poesia guineense requereu uma breve viagem pelos escritos guineenses, de modo a enquadrar os autores escolhidos entre os seus pares. Porém, vale ressaltar que o tema desta tese traz à tona dois questionamentos: o conceito de tradição oral e como situamos, hoje, a literatura guineense. Quando surge essa literatura? E por que “da tradição oral à literatura”? Qual o trânsito dessa tradição oral – das cantigas de dito, neste caso – para a literatura?

Tratando-se de cantigas de dito, poesia oral, cantadas nas coletividades femininas e passadas de geração para geração, está-se diante da tradição que, segundo J. Vansina é definida como “um testemunho transmitido oralmente de uma geração a outra.” (VANSINA, 1982, p.158). Essa noção é reforçada pelas palavras de Hampâté Bâ quando afirma que “A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos.” (BÂ, 1982, p.183), por isso ela é, ainda na perspectiva de Bâ (1982), ao mesmo tempo religião,

---

<sup>5</sup> Mais detalhes sobre a cabaça e o pano no Capítulo 2.

ciência, iniciação à arte, divertimento e recreação. E as cantigas de *mandjuandadi* são também, ao mesmo tempo, criação artística, expressão de tensões sociais e meio de divertimento.

Assim, é na qualidade de poesia popular, criação artística que as cantigas de dito se valem de outros traços da tradição oral como os provérbios e os adágios populares. É também nessa qualidade que elas vão servir de fonte a muitos poetas e escritores, conforme será demonstrado ao longo desta tese e, sobretudo, no capítulo 5. No seu trânsito de geração a geração as cantigas de dito se fizeram parte da memória coletiva guineense, emprestando a sua linguagem ao discurso poético, quer nas letras escritas em língua portuguesa, quer nas escritas em crioulo guineense.

Relativamente à literatura produzida na Guiné-Bissau, essa levanta uma série de questionamentos que começam com o do seu nascimento: onde situar a literatura guineense; de que modo abordar a literatura colonial. Simetricamente a essas letras está a oratura guineense, produto da recolha e fixação da tradição oral por meio da escrita. Qual o lugar da oratura guineense nesse trânsito? Onde colocar o divisor de águas?

Quando se fala da literatura guineense referimo-nos, sem dúvidas, a uma literatura em desenvolvimento e que vem se afirmando tanto pelas temáticas ali desenvolvidas quanto pela preocupação dos escritores com o aspecto estético e com o rigor literário. E não se poderá dissociar a literatura guineense da oratura como se fossem campos estanques, pois as letras valem-se da memória coletiva e pessoal para se afirmarem nos seus discursos e nas vozes que dali emanam. E por ser a Guiné-Bissau um país da oralidade, onde a escola foi implantada muito tardiamente, a tradição oral faz-se presente no cotidiano, da aprendizagem à recreação. Dali que na literatura subjazem os traços da tradição oral. Porém, só se pode falar de uma literatura nacional quando certas condições estão reunidas, devendo-se distinguir, segundo Antônio Cândido (2000), as manifestações literárias da literatura como sistema.

Na sua obra **Formação da literatura brasileira** (2000), Antônio Cândido refere-se à literatura como sistema de obras ligadas por denominadores comuns que permitem reconhecer traços dominantes numa fase. Esses denominadores são certos elementos de natureza social, as características internas e psíquicas literariamente organizadas. No caso da literatura guineense pode-se dizer que uma das suas características internas é a tradição oral, pois são as referidas características que vão desdobrar-se nos fatores como língua, temas e imagens. Dentro do sistema por ele definido, Antônio Cândido distingue três elementos que ao interagirem fazem da literatura um sistema simbólico, pela comunicação inter-humana que é

estabelecida. Esses elementos são o autor, a obra e o público. Antônio Cândido assegura, ainda, que:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, – espécie de transmissão da tocha entre os corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura [...]. (CÂNDIDO, 2000, p. 24).

Ao definir a continuidade literária como tradição, isto é, transmissão de algo entre os homens, Antônio Cândido dá-nos a ideia da continuidade que deve ser a passagem de um período literário a outro. Neste contexto, as obras não podem aparecer autonomamente, devem sim surgir integrando, em um dado momento, um sistema articulado. É essa articulação em um sistema, é esse pertencimento que nos acaba facultando um período com o seu estilo, uma linguagem própria e as demais particularidades.

Por outro lado, Antônio Cândido define como “manifestação literária” todo o balbuciar literário de inspiração individual e/ou de influência em outras literaturas, porém, não representativas a ponto de ser considerado um sistema. Essas manifestações literárias são próprias de fases iniciais, em que a imaturidade do meio dificulta a organização de grupos, a elaboração de uma linguagem própria.

Nesta linha, e respeitante à literatura guineense, é pertinente asseverar que, embora tenham existido poetas que ainda na década de 1950 já escreviam seus textos, poemas nomeadamente, esses não passavam de escritos avulsos. E em termos de existência de uma unidade temática e/ou de estilo, a Guiné-Bissau, infelizmente, não contava, na época, com um grupo de intelectuais que pudessem dedicar-se à escrita; tampouco contava com instituições interessadas em subsidiar o nascimento de um corpo literário nacional, aliás, não fazia parte dos interesses do governo colonial a criação de uma massa crítica nacional, isto é, formada por nativos.

Assim, Manuel Ferreira, ao se referir à formação das literaturas dos países africanos de língua portuguesa, faz coincidir a década da independência da Guiné-Bissau (1973/1974) com a do nascimento de sua literatura, apontando a antologia poética **Mantinhas para quem luta!** (1977) como marco do nascimento da literatura guineense, afirmando que:

[...] os fundamentos irrecusáveis de uma literatura africana de expressão portuguesa vão definir-se com precisão, deste modo: a) – em Cabo Verde a partir da revista *Claridade* (1936-1960); b) – em S. Tomé e Príncipe com o livro de poemas *Ilha de Nome Santo* (1943), Francisco José Tenreiro; c) – em Angola com a revista *Mensagem* (1951-1952); d) – em Moçambique com a revista *Msaho* (1952); d) – na

Guiné-Bissau com a antologia *Mantinhas para quem luta!* 1977. (FERREIRA, 1977, p.34).

Todavia, talvez se pudesse considerar como marco do surgimento da literatura guineense a publicação do livro de poemas **Poemas** de Carlos Semedo em 1963. A esse respeito Moema Augel assevera que, apesar de ser modesto e incipiente, o livro de poemas “tem que ser com razão festejado como a primeira publicação individual no âmbito da beletrística de autoria de um filho da terra na ainda colônia da Guiné.” (AUGEL, 1998, p.65). A mesma autora assegura, ainda, que se esta publicação de 1963 for considerada como um marco do nascimento da literatura guineense passar-se-ia por um período de silêncio, em termos de publicação individual, de quinze anos. Porquanto só em 1978 um autor guineense viria a publicar, individualmente, um livro de poesia.

Se assumirmos o conceito de literatura defendido por Antônio Cândido como nosso ponto de partida não restarão dúvidas de que é com a antologia de poemas **Mantinhas para quem luta!** que os escritores guineenses se juntam em torno de uma temática comum. A preocupação do momento tinha a ver com o período histórico que então se vivia. E dentre os temas de cunho nacional podiam-se descortinar assuntos que transpunham a fronteira guineense para alcançar outros cantos do mundo, sobretudo os temas comuns aos países que, até ali, viveram sob o jugo colonial.

É, pois, a partir desse período que os escritos guineenses ganham contornos mais claros. E em um mapeamento dos escritos guineenses é possível fazer desfilar uma literatura de combate, expressão da contestação e repúdio ao colonialismo e à cultura elitista e alienante. Paralelamente a esta temática está a da exaltação da revolução e dos heróis que levaram o país à vitória contra o jugo colonial. A essa feição estão atrelados o orgulho e a euforia de se estar a viver no país que já havia conquistado a sua soberania. Não faltaram *mantinhas* [saudações] e apelos aos combatentes e à união nacional dos filhos da pátria, pois, era necessário reconstruir a nação. E, conforme a evolução da situação social, as temáticas foram se diversificando, traduzindo tensões sociais e políticas, porém desprendendo-se da linguagem revolucionária e passando a um discurso mais preocupado com a materialidade do escrito, com a estética e do qual emanam vozes intimistas.

Assim, poder-se-á afirmar que os primeiros trabalhos poéticos de guineenses que foram surgindo aqui e ali, expressando o desencanto causado pela presença colonial no país, ou ainda escritos de cunho bucólico ou telúrico podem ser inscritos na fase denominada por Antônio Cândido de “manifestações literárias”. É um período em que pessoas isoladas escreveram, mas sem representatividade. Contrariamente a esse momento, hoje em dia a



Guiné-Bissau conta com um número considerável de escritores que formam um conjunto literário nacional e do qual escolhemos três poetas cujas obras serão objeto de estudo: Tony Tcheka, Carlos-Edmilson Vieira e Nelson Medina. Ressalte-se que orientou a nossa escolha o fato de serem todos eles escritores que, apesar de ainda jovens, terem vivido três momentos que consideramos importantes: a presença colonial no país, a independência e os desafios de desenvolvimento propostos ao país após ter conquistado a soberania – com todas as conseqüências dali advindas. Os mesmos poetas fizeram os seus estudos em Bissau e no exterior. Dominam o crioulo e o português e escrevem em ambas as línguas, independentemente da opção de publicar apenas em crioulo ou nas duas línguas. Por fim, orientou a nossa seleção o fato de os três terem um conhecimento extraordinário da tradição oral guineense.

Vale, ainda frisar que os escritos desses autores, que remontam aos finais da década de 1970, trazem temáticas de cunho nacional, retratando a questão da independência e da soberania, então decantadas e exaltadas. Os mesmos autores fazem dos seus escritos lugar de grito e de denúncia do que estava indo mal na sociedade guineense, em menos de uma década depois da independência. Hoje, esses poetas, preocupados não só com a questão política, mas também com o estético, buscam na tradição oral vozes e linguagens para ilustrarem o seu discurso poético.

Ressalte-se, por outro lado que os trabalhos sobre a tradição oral, sua recolha, tradução e publicação floresceram a par e passo com a jovem literatura guineense do período pós-independência. Porém, numa breve retrospectiva histórica, relembro que é a partir da implantação da administração colonial que Bolama, então capital da província da Guiné Portuguesa, vai ser agraciada com algumas infra-estruturas elementares que permitiriam àquela administração instalar-se. Surge a primeira tipografia, os primeiros jornais, a escola-oficina. Mais tarde, em 1946, dá-se início à publicação dos Boletins Culturais da Guiné Portuguesa (BCGP), contendo notícias administrativas e resultados de pesquisas científicas e sociológicas. Assistiu-se à publicação de contos tradicionais guineenses nos BCGP, e também em livrinhos de contos e de poemas de autoria individual, que marcaram essa época. Porém, sendo a presença colonial contestada, outras manifestações subjaziam, desde os anos 1950, conforme se afirmou acima, (refiro-me aos trabalhos poéticos, não publicados na época, de

Amílcar Cabral<sup>6</sup> e Vasco Cabral), até os momentos da independência, altura em que muitos desses escritos vieram ao conhecimento do público.

Da independência a esta parte vem se assistindo, ao longo dos anos, a um diálogo entre os escritos e a Nação guineense em construção, diálogo no qual escritores e poetas vêm questionando o Estado e a Nação com um querer nacionalista de afirmar a liberdade buscada, manter a Pátria amada<sup>7</sup> honrada, conservar a soberania conquistada com suor e sangue sem mácula. Um pouco por todos os países recém-independentes, na Guiné-Bissau em particular, se fez sentir o clamor do povo pela independência. Os poetas brindaram com seus versos a entrada dos combatentes da liberdade da Pátria e aqueles que, embora nas zonas urbanas, contribuíram para o sucesso da luta. Os textos escritos, uns em crioulo, outros em língua portuguesa, mas mesclada à língua da terra, ganharam espaço.

Porém, em menos de uma década depois das independências, a realidade de uma gestão deficiente começou a fustigar os sonhos de um país justo, de uma distribuição equitativa de riquezas, sobretudo dos bens de primeira necessidade. Nessa altura, os textos começaram a tomar outras feições, e, hoje em dia, os poemas já não exaltam os heróis, mas questionam sobre a vida de miséria dos combatentes da liberdade da Pátria; já não só glosam Amílcar Cabral na sua afirmação de que “as crianças são as flores da nossa luta e razão principal do nosso combate”, mas questionam o porquê da ausência de escolas para todas as crianças, por que os cuidados com a saúde continuam insuficientes.

Carlos-Edmilson Marques Vieira (Noni), Nelson Carlos Medina e António Soares Lopes Júnior (Tony Tcheka, ou TT como será tratado ao logo da tese) – autores cujos textos foram escolhidos para o diálogo entre as cantigas de *mandjuandadi* e a moderna poesia

---

<sup>6</sup> Amílcar Cabral foi líder e ideólogo do PAIGC, partido que lutou pela independência da Guiné-Bissau e de Cabo-Verde. Mais detalhes sobre vida e percurso desse líder guineense podem ser encontrados em uma vasta publicação, tanto em português, quanto em inglês, francês, russo e espanhol. Patrick Chabal fez seu doutorado sobre Cabral, do qual resultou numa obra intitulada **Amílcar Cabral: Revolutionary Leadership and People's War** (CHABAL, P. **Amílcar Cabral: Revolutionary Leadership and People's War**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983). Mário Pinto de Andrade, companheiro de luta de Cabral, editou em dois volumes a obra intitulada **Unidade e luta** (obras escolhidas). Ainda do mesmo autor as seguintes referências: ANDRADE, M. P. **Antologia da poesia negra de expressão portuguesa**: Precedida de cultura negro-africana e assimilação. Paris: Pierre Jean Oswald, 1958; ANDRADE, M. P. **Literatura africana de expressão portuguesa**. v. 2: Poesia, Argel: 1967; v. 2: Prosa, Argel: 1968; ANDRADE, M. P. **La poésie africaine d'expression portugaise**. Paris: Pierre Jean Oswald, 1969; ANDRADE, M. P. Amílcar Cabral e a reafricanização dos espíritos. **Nô Pintcha** (jornal), Bissau, 12 set. 1976; ANDRADE, M. P. **Antologia temática de poesia africana**. Lisboa: Sá da Costa, 1976. v. 2: Na noite grávida de punhais; ANDRADE, M. P. **Antologia temática de poesia africana**. Lisboa: Sá da Costa, 1979. v. II: O canto armado; ANDRADE, M. P. **Amílcar Cabral: essai de biographie politique**. Paris: Maspero, 1980; ANDRADE, M. P.; FRANÇA, A. A cultura na problemática da libertação nacional e do desenvolvimento, à luz do pensamento de Amílcar Cabral. **Raízes**, Praia, p. 3-9, 1977.

<sup>7</sup> Extraída do título do Hino Nacional da Guiné-Bissau **Esta é a nossa Pátria amada**.

guineense – são da geração dos que vivenciaram o auge do sistema colonial e, sendo ainda muito jovens, assistiram à independência, exaltaram a soberania conquistada e vêm gritando desesperados, questionando, por que a Guiné-Bissau vai mal. Muitos poetas como Agnelo Regalla, Hélder Proença, Felix Sigá, Conduto de Pina, Jorge Cabral, Respício Silva, João José Silva Monteiro (Huco), para citar alguns, foram os que na mesma linha dos poetas escolhidos, cantaram a independência e também criticaram os desmandos que o país vem sofrendo. Assim, através dos escritos desses poetas, das cantigas de mulher, pode-se perscrutar o país e a sua gente, inferir a partir dos seus discursos o que está latente, o que está dito e o que permanece em silêncio, mas que pulsa em cada uma e em cada um dos seus cidadãos. São, pois, esses discursos que, na sua tessitura, dialogam com os leitores, e deixam de ser simples textos, simples cantigas para serem as múltiplas vozes de um país<sup>8</sup>. E, são essas mesmas vozes que, na presente tese, se fazem dialogar com as outras vozes encenadas nas cantigas de *mandjuandadi*.



O ponto de partida para a determinação do tema foi a Guiné-Bissau, país com cerca de um milhão e meio de habitantes, comportando mais de 20 grupos étnicos, tendo cada um a sua língua, cujo povo nas cerimônias fúnebres carpe seus mortos, contando os feitos do defunto quando em vida. Assim, o cantar e o contar histórias fazem parte da memória coletiva. Essa prática é cultivada para divertir pela evasão, e também para instruir e educar através de exemplos e valores idealizados que ali são destacados, tendo essas vozes da tradição o poder maravilhoso de *nomear o bem e dizer o indizível*.

Após a determinação do tema, surgiu a primeira das múltiplas dúvidas sobre que caminhos percorrer. Os pressupostos metodológicos e teóricos trouxeram à tona a necessidade de, antes de mais nada, fundamentar a investigação, fato que me fez confrontar com a necessidade de elucidar uma série de aspectos históricos, culturais e da tradição guineenses. Foram vários os pontos de vista, as teorias nas quais me poderia embasar para justificar alguns aspectos da pesquisa. Porém, foi evidente a insuficiência de teorias que sustentassem

---

<sup>8</sup> Mais detalhes sobre a literatura guineense como apropriação simbólica podem ser encontrados em Augel (2007, p. 179-231).

alguns dos apriorismos, algumas das hipóteses, pois se trata de matéria da tradição oral guineense pouco investigada.

A busca de métodos e teorias que pudessem justificar os pontos de vista evidenciou concepções e argumentos vários e, naturalmente, divergentes em alguns casos. Estive diante de discursos de diversos tons. Porém, tudo isso constituiu um desafio perante o propósito de resgatar as cantigas de *mandjuandadi*, de categorizá-las e colocá-las em diálogo com outros textos, sem, contudo, ficar alheia ao meu lugar de origem e ao meu tempo.

Do mesmo modo, várias questões em termos de metodologia e de técnicas se postaram durante a pesquisa e a análise do *corpus*, a partir das quais elaborei a presente tese. Uma delas foi a escolha do melhor caminho para levar a cabo uma pesquisa que, sendo da área da tradição oral, tem cunho estético e sócio-cultural; outra foi sob que perspectivas proceder à análise das *mandjuandadi* – fenômeno social – e a das cantigas de dito, enquanto lugares da memória, enquanto criação poética e vozes de uma comunidade, tendo em conta o espaço e o ambiente em que ocorrem as *mandjuandadi* e a invenção de seus textos.

Partindo desses aspectos e pressupostos, dei-me conta de que era necessário um olhar do ponto de vista sociológico. Assim, em termos epistemológicos, serviu-me de suporte a *la théorie enracinée* [teoria fundamentada ou teoria enraizada], na perspectiva de Strauss e Corbin (2004). Porém, pareceu-me pertinente, e mais adequado, trilhar os caminhos da interdisciplinaridade entre diferentes métodos, tendo sido privilegiado o qualitativo, porquanto se trata não só de investigação sobre as cantigas, a poesia oral, como também de estudar a vida das mulheres: as que criam cantigas, as que cantam e as que desempenham outras tarefas nessas coletividades denominadas *mandjuandadi*. Tratei, ainda, de analisar e refletir sobre grupos sociais, fenômenos culturais, sentimentos, atitudes, emoções de indivíduos que fazem parte desses grupos.

A partir dessas balizas, foi necessária a definição da linha de leitura, caracterização e classificação dessa memória coletiva: “trabalho de arqueólogo na tentativa de reconstituir todo um mundo de relações a partir de fragmentos, procurando os cacos complementares, limpando-os da poeira acumulada”, como assegura Yara F. Vieira (1987, p. 9), ao referir-se à leitura das cantigas medievais galego-portuguesas.

Nessa linha de pensamento, são meus objetivos: resgatar, traduzir, interpretar, categorizar e delimitar as cantigas de *mandjuandadi* da tradição oral guineense e apresentar argumentos que subsidiem a ideia de que essas cantigas, também chamadas cantigas de dito, são uma das matrizes da moderna poesia guineense. Outra meta, não menos importante, é traçar a evolução das cantigas provocada por momentos e movimentos históricos, situações

e/ou conjunturas sociais, políticas, culturais e econômicas. Isso tudo justifica o título desta tese: **As mandjuandadi - Cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura**, que pretende demonstrar a dinâmica das cantigas de *mandjuandadi* na sociedade guineense e o trânsito desses textos da tradição oral em direção à literatura. É, assim, nessa linha que se mostra pertinente a abordagem da tradição oral guineense presente no Capítulo 2.

Não foi minha intenção partir de teorias pré-definidas para construir aquilo que se defende na presente tese. Pelo contrário, parti do objeto de estudo, das metas almeçadas, para encontrar teorias que justificassem o meu posicionamento enquanto pesquisadora: as propostas de linhas de leitura, de análise e as hipóteses. Nesse sentido, vali-me tanto do conceito e das teorias da tradição viva de Hampâté Bâ (1982), quanto das visões de Honorat Aguessy (1977), que se conjugaram às de J. Vansina (1982). Optei por essa estratégia, porque esses pesquisadores têm pontos de convergência: consideram a tradição como um testemunho dinâmico, passado de geração a geração, na qual a palavra tem força divina, força também passada a quem profere essa palavra, a mesma força encontrada nos ditos. As ideias elaboradas de Alpha I. Sow (1977, p. 26) sobre as culturas africanas tradicionais chamam atenção para o sincretismo folclórico ao qual muitas vezes a cultura negro-africana é remetida. Porém, é função principal dessa cultura imprimir uma certa ideia do homem e da natureza, assim como cooperar para a harmonia de suas relações.

Para além da leitura das cantigas de dito pelo seu viés da tradição oral, propus estabelecer diálogos entre esses textos e a poesia moderna, analisando o discurso presente em ambos os textos. Eni Orlandi (2003, p. 15) afirma que a Análise do Discurso concebe a linguagem como uma intermediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. E é essa interposição que possibilita tanto a permanência e a continuidade, como o deslocamento e a ruptura, a transformação do homem e da realidade em que ele vive. É, pois, o trabalho simbólico do discurso que está na base da produção da existência humana. Paul Ricoeur (2005), em sua obra sobre a metáfora viva, discute a metáfora no plano da palavra, da frase, do discurso e do seu caráter icônico. Essas reflexões embasam a comparação estabelecida entre palavras justapostas, bandas e panos empreendida nesta tese.

Uma das motivações mais fortes para a escolha do estudo sobre as *mandjuandadi* e as cantigas de dito foi o desafio de desenvolver uma pesquisa sobre um tema pouco discutido e, por isso, com uma fortuna crítica ainda escassa e incipiente. Tratando-se da tradição oral, as conversas informais e entrevistas com informantes foram cruciais, assim como as poucas fontes escritas. Desse modo, numa primeira fase, levei a cabo a recolha de cantigas de dito e a

busca de informações sobre as *manjuandadi*, por meio de entrevistas exploratórias, diretas e *kontrada* [encontros] de *mandjuas* [colegas da coletividade].

Entre as reduzidas fontes escritas contei com os trabalhos de António Carreira (1960) e de António Carreira e Francisco Rogado Quintino (1964) que escreveram vários ensaios, estudos sociológicos e etnográficos, trabalhos que se revelaram de grande importância para as análises, comparações e para o equilíbrio de pontos de vista. O Cônego Marques de Barros, um dos pioneiros nos estudos das línguas étnicas guineenses, do crioulo e demais estudos sobre as culturas locais guineenses, constituiu o ponto de partida para a leitura das cantigas de *mandjuandadi*, pois, esse Cônego guineense afirmou que as cantadeiras Mondé e Nharambá, assim como a desconhecida cantadeira da cantiga *Nha menino*<sup>9</sup> [Meu menino], formavam uma trilogia dos menestréis africanos dotados de inspiração. Marques de Barros compara essas cantadeiras guineenses aos nomes de Eriane, de Sapho e Corina.

Os vários trabalhos memoráveis que foram realizados por Teresa Montenegro e Carlos de Moraes no campo da oratura permitiram um olhar sobre as ‘cantigas de história’, algumas delas interpretadas pelos cantadores jovens, como, por exemplo, a cantiga *Naninkia, o grande poilão*, interpretada pelo músico guineense Sidónio Pais. Os provérbios, os adágios e as adivinhas foram fontes de que os autores citados se valeram para observar a presença dos traços da tradição oral na moderna poesia guineense. É nessa fonte que Carlos-Edmilson Vieira e Nelson Medina se inspiram para criar seus textos poéticos, conforme se poderá constatar no Capítulo 5.

A obra de Pinto Bull (1989) foi um dos suportes bibliográficos, dado que este saudoso pesquisador seguiu a linha de Marques de Barros, como já mencionado, tendo tecido considerações a respeito das *nharambanas* e das *mondeanas* – denominação que aquele Cônego deu às cantigas de mulher na época. Luciano C. da Rosa (1993), na sua abordagem da literatura guineense, refere-se aos poemas da oratura como sendo composições destinadas ao canto e ao acompanhamento, nos moldes que Marques de Barros se refere às cantigas de história, que têm como uma de suas funções animar a narração.

Constituiu preocupação a origem dos termos *mandjua* e *mandjuandadi*, sobre os quais Carreira e Quintino (1964) afirmam ser de origem manjaca, tendo tecido considerações sobre os respectivos sinônimos, conforme consta no corpo da tese. Os trabalhos desses autores

---

<sup>9</sup> Como se expressou Marques de Barros: “Dissemos n’uma ‘Memória’ no Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa, em 1883, que as cantadeiras da Guiné eram de entre os bardos d’aquella nossa provincia ‘as únicas dotadas de certa chamma de gênio’ E ainda hoje não temos motivo para nos retratar.” (BARROS, 1900, p. 44).

constituem fontes de consulta para reflexões sobre esta matéria, daí o fato de serem citados por vários pesquisadores sociais.

As *mandjuandadi*, como grupo organizado que obedece a regras previamente definidas, surgiram e/ou se desenvolveram nas antigas praças coloniais (centros ou entrepostos comerciais). Foram lugares também criados pelos nativos para continuarem a ser eles próprios, para poderem exprimir-se e se impor, através das cantigas, das vestimentas, da gastronomia, de suas lutas cotidianas, sua identidade. Era ali o lugar onde, por meio das cantigas, se expressavam (e se expressam) as tensões familiares e sociais. Porém, trata-se de um lugar do meio, de encontro, de desconstrução e de reconstrução, de um modo de estar que, por um lado, subverte o modo de estar do colonizador e, por outro, recria um espaço em que se reconhecem vários traços étnicos. É nesse “entre-lugar” (SANTIAGO, 1978) que as cantigas, o pano e a cabaça dialogam em função do sentido que cada um desses elementos produz na comunidade.

Sendo elementos da tradição oral (palavras e materiais), tanto as cantigas quanto os elementos da cultura que com elas interagem, não devem ser analisadas isoladamente, pois como asseveram Vitor Vich e Virgínia Zavala (2004):

[...] a oralidade não é apenas um texto, é um evento, uma performance, e ao estudá-la devemos sempre fazer referência a um determinado tipo de interação social [...]. Situada sempre em contextos sociais específicos, a oralidade produz um circuito comunicativo em que múltiplos determinantes se dispõem para construí-la. É necessário afirmar que todos os discursos orais têm significado não só pelas imagens que contêm, mas, também, pelo modo como se produzem, pela circunstância em que se inscrevem e pelo público a que se dirigem. (VICH; ZAVALA, 2004, p. 11, tradução nossa)<sup>10</sup>

Sendo textos da tradição oral, as cantigas são eventos, performances cujo estudo implica que se estabeleça um diálogo, uma interação social. Essa interação permite captar os vários fios interpretativos e analíticos, pois só essa visão do conjunto vai levar a que se reconheça nelas o lugar da palavra tecida, qual pano: pano da dor, do desalento, pano do amor, da harmonia; palavra cuja força é também divina. Vale lembrar, pois, que, para além do prazer que deveria (e deve) ser a criação de cantigas para as mulheres, aquelas eram (e são) também uma espécie de fuga, lugar de rebeldia, espaço no qual se articulam e interagem o

---

<sup>10</sup> “[...] la oralidad no sólo es un texto; es un evento, una performance, y al estudiarla siempre debemos hacer referencia a un determinado tipo de interacción social. [...] situada siempre en contextos sociales específicos, la oralidad produce un circuito comunicativo donde múltiples determinantes se disponen para constituir la. Es necesario afirmar que todos los discursos orales tienen significado no sólo por las imágenes que contienen sino, además, por el modo en que se producen, por la circunstancia en la que se inscriben y por el público al que se dirigen.” (VICH; ZAVALA. 2004, p. 11)

canto, a cabaça e o pano. São composições em cujos interstícios subjazem uma história e um desenvolvimento.

Para a presente tese foi indispensável o contato direto com remanescentes de antigas *mandjuandadi* e com outros informantes pertencentes a *mandjuandadi* mais recentes, por meio de entrevistas gravadas, conversas informais que serviram de base para a confecção de dois vídeos constantes do APÊNDICE G e um álbum de fotografias que serviram para ilustrar o presente texto. Esses recursos midiáticos mostram como a literatura moderna guineense vem se apropriando das cantigas de *mandjuandadi* como material de produção poética. E permita-se parafrasear Paul Zumthor e reafirmar que, veiculadas pela tradição oral, as cantigas de dito não só espalham as palavras ao longo do tempo, fragmentando o real, mas também reúnem tempo e memória num instante único – o da performance (ZUMTHOR, 1993, p. 139). .



Ao proceder à leitura e análise das cantigas de *mandjuandadi* indaguei sobre as diferentes vozes presentes nesses poemas populares, distinguindo os tipos de enunciação: a voz da cantadeira, a voz da personagem, apontando os níveis narrativos: a enunciação na primeira e na terceira pessoas do singular e do plural; o monólogo e o diálogo. Analisei as cantigas de dito ou de *mandjuandadi*, relacionando e articulando dois elementos que constituem sistemas de sentido na comunidade tradicional guineense: a cabaça e o pano, que atuam como operadores de discurso, adotados como elementos da construção discursiva, como metáforas do sujeito e do objeto, em diferentes cantigas de dito. Nas comparações feitas tanto entre as cantigas de *mandjuandadi* e as galego-portuguesas, quanto no diálogo entre as cantigas de dito e a poesia guineense, procedi a leituras desses textos à luz da teoria e da crítica literárias, ancoradas nas relações entre o espaço poético, os sistemas de sentido e a encenação de vozes que tornam possíveis a criação das cantigas e a recriação dessas pelos cantadores jovens e pelos poetas. Assim, é no Capítulo 5 que se mostra a atuação desses operadores de discurso, na sua recorrência de artifícios poéticos encontrados nas cantigas de dito e que são também usados pelos poetas, revelando-se esses textos como lugar, por excelência, de manifestação de tensões.

Vale, mais uma vez, mencionar uma dificuldade que acompanhou a elaboração desta tese: a inexistência de literatura crítica na qual pudesse me basear para proceder à análise



pretendida, excetuando-se, naturalmente, a recolha pioneira de Marcelino Marques de Barros (1900), mencionado inúmeras vezes neste capítulo. Tornou-se, assim, um desafio a leitura e teorização sobre esses textos da tradição oral; por isso, parti quase exclusivamente de ilações a respeito de elementos que integram o imaginário guineense.

Espero, por isso, que a hipótese proposta pelos teóricos e na qual se baseou a análise desses textos, aportada à teoria e à crítica literárias, vista como um “desafio de se teorizar sobre si mesmo” (GATES JUNIOR<sup>11</sup>, 1988 *apud* CAETANO, 2001), conduza a novas pistas e práticas de interpretação. É, pois, um desafio que se faz, hoje, ao continente africano e aos pesquisadores. Segundo Íris Caetano, “Com o desafio de identificar de que modo a tradição negra teoriza sobre si mesma, Gates Júnior (1988) encontra em registros vernaculares a base de sua proposição teórica; busca apontar caminhos que possibilitem ao negro falar da natureza e das múltiplas funções de sua produção literária [...]” (CAETANO, 2001, p. 12).

Simon Battestini (1997) lembra, citando Balandier (1965), que a orientação de estudantes e pesquisadores para o africanismo vai se reforçando, e que não pode ser consequência de modismos, mas sim corresponder a uma necessidade de conhecimentos novos, a uma curiosidade científica que se vai ampliando às dimensões do mundo novo que se constrói (BATTESTINI, 1997, p. 65). São tentativas de busca de novos quadros de referência, de transformação de apriorismos metodológicos. Essa busca levou, pela análise de modelos culturais, à construção de operadores teóricos que servissem aos fins aqui propostos. É nessa linha de pensamento que se convocou Bakhtin (2003), dado que na sua concepção de dialogismo a palavra está também associada ao convívio dialógico, precisando tanto ser escutada assim como respondida e reapreciada, tal como nas cantigas. Vale ressaltar aqui, também por isso, as reflexões de Diana L. P. de Barros sobre o ‘diálogo entre discursos’ na perspectiva de Bakhtin. No seu artigo sobre **Contribuições de Bakhtin às Teorias do Discurso**, Barros (1997) refere que

Bakhtin considera o dialogismo o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Insiste no fato de que o discurso não é individual, nas duas acepções de dialogismo [...]: não é individual porque se constrói entre pelo menos dois interlocutores, que por sua vez, são seres sociais; não é individual porque se constrói como um ‘diálogo entre discursos’. [...] O dialogismo em Bakhtin define o texto como um ‘tecido de muitas vozes’ ou de muitos textos ou discursos, que se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras ou polemizam entre si no interior do texto. (BARROS, 1997, p. 32-33)

---

<sup>11</sup> GATES JUNIOR, Henry L. **The signifying monkey: a theory of afro-american literary criticism**. New York: Oxford, 1988.

Assim, revela-se importante sublinhar que ao serem enunciadas, as cantigas encenam vozes quer na primeira, quer na terceira pessoas do singular e do plural. Nesses termos, as estratégias textuais utilizadas na construção das cantigas recolhidas e selecionadas, os elementos que interagem nelas e que ali constroem sistemas de sentido, possibilitam que esses textos da tradição oral sejam analisados como aquilo que na verdade são: produções discursivas. Isso, no sentido de neles se reconhecerem, recuperarem e interpretarem marcas e articulações enunciativas que caracterizam os discursos presentes, as vozes ali encenadas (BRAIT, 2006, p. 13). E é ali também que se reconhecem a linguagem dos panos e da cabaça. Esses dois elementos do cotidiano guineense tidos como operadores de discurso na encenação das cantigas, procedem tanto da dimensão do discurso quanto da dimensão de sistemas de sentido (HIERNAUX, 1997), porquanto ambos atuam na comunidade como parte da tradição. E as cantigas, enquanto discursos, veiculam a legitimação de certos procedimentos que elas fazem transmutar de um espaço para outro, renovando comportamentos e impelindo a novas atitudes.

Kathryn Woodward (2000, p. 56-59), ao proceder à análise de um dos poemas da poetisa afro-britânica Jackie Kay, explora ideias sobre subjetividade e identidade. Ela mostra como, na análise de um poema, podem ser percebidas identidades em conflitos, assim como a forma de negociação desses conflitos. Infere, ainda, que o poema de Jackie Kay “indica as formas pelas quais as identidades mudam ao longo do tempo.” (WOODWARD, 2000, p. 59). Entende-se que a perspectiva teórica em que se baseia Woodward para sua interpretação, pode se aproximar da análise utilizada para as cantigas de dito, pois nelas se distinguem igualmente zonas de conflito, de desconstrução e de (re)construção, e considerar que, enquanto lugar de manifestação de tensões, elas indicam mutações sociais e crises.

Quando a cantadeira entoava a cantiga **Casamento de fadiga** ou **Casamento, não nego**, o sujeito poético rejeita, de certa forma, a cabaça e o pano, elementos imprescindíveis na estruturação material e simbólica do casamento, e mesmo da família, conforme se poderá constatar na análise dessa cantiga, no Capítulo 4. Há uma linha discursiva que é renovada; há uma tradição posta em causa e é o texto (a cantiga) que expressa essa tensão, enquanto comunicação, dialogando com outros fatores à sua volta, outras vozes da memória e da realidade social do momento.

Assim, a metáfora constituiu o recurso básico para as leituras e análises propostas. Os escritos selecionados, as cantigas pesquisadas foram o *corpus* escolhido para se estabelecer os diálogos possíveis entre as cantigas recolhidas por Marques de Barros, as cantigas velhas de Bolama, Cacheu, Geba, Farim e Bissau e as cantigas de *mandjuandadi* cantadas pelas

gerações mais novas. É nessa linha de diálogo que é incluída a obra dos poetas selecionados, com vista a se situar os nexos e as diferenças entre esses escritos e as cantigas de *mandjuandadi*. O diálogo proposto é estendido, ainda, às cantigas galego-portuguesas.

A busca do que pode unir ou afastar esses textos levou a que se tomassem as cantigas de dito também como “material de observação” (HIERNAUX, 1997), a que se estudasse seu conteúdo, seu discurso, o que exprimem e, ainda, o ambiente onde são criadas, cantadas e dançadas. Nesse processo, vieram à tona dois elementos do cotidiano, já referidos, presentes no discurso das cantadeiras: o pano e a cabaça, elementos que tomam várias feições, tanto nas cantigas de *mandjuandadi*, quanto na poesia guineense dos autores selecionados. Eles tanto aparecem como objeto de uso no cotidiano, quanto podem substituir pessoas, sentimentos e situações. É, pois, no campo metafórico que o pano e a cabaça se fazem: amado, mulher abandonada pelo marido, a casa, a proteção, a honra, o lugar de tentativa de resolução de conflitos, entre outros. A cabaça, por exemplo, ao ser usada para limpar o arroz, a mulher que a segura entre as duas mãos meneia-a em movimentos circulares contínuos que resultam em um movimento em espiral que vai propiciar a concentração, no fundo da cabaça, de todas as impurezas que estavam misturadas ao cereal. *Yôyi*, ou seja, joeirar o arroz numa cabaça com água, assemelha-se ao trabalho do garimpeiro que, em meio às pedras, cascalhos e conchinhas busca incessantemente, por meio do movimento do seu balaio, as pepitas de ouro. No movimento em espiral da cabaça a mulher procura ‘livrar’ o arroz de todas as impurezas. E quando se olha a cantiga na perspectiva de uma cabaça de *yôyi* ela se apresenta, metaforicamente, como um lugar de tensão, em que se faz necessário uma árdua tarefa de separar o que pode afetar negativamente a comunidade, ou seja, efetiva-se a tentativa de resolução de conflitos existentes.

Vale ressaltar que, por vezes, é na própria cantiga que se assiste à metamorfose dos elementos cabaça e pano para o sentido metafórico que eles produzem e convocam. Assim, através da linguagem (ou linguagens) dos discursos presentes nas cantigas, assiste-se à fusão de sentidos e sons, como também à de sentidos e imagens que aqueles evocam ou ativam – muitas delas parte da memória coletiva. Nos textos, o pano e a cabaça se mostram como operadores de discurso, isso, a partir do processo de deslocamento do que eles são – do seu lugar de uso, do que significam em determinados eventos e ações socioculturais – para o campo metafórico.

Realce-se que é ao serem configuradas metáforas – nas várias representações dessa ‘figura’ – que os elementos pano e cabaça passam de sistema de sentidos, na concepção de Jean-Pierre Hiernaux (1997), para operadores de discurso, isto é, “transformam-se” de objetos

do uso cotidiano, ao sentido que produzem; desse à referência, à metáfora na qual se configuram através do processo de desvio, empréstimo ou substituição. É nessa linha que se vão comparar as palavras justapostas constantes da poesia de TT às bandas justapostas, conforme se apresenta no Capítulo 5.

Os estudos do filósofo francês, Paul Ricoeur (2005) serviram de base para a análise a que me proponho proceder, principalmente em relação aos deslocamentos presentes nos discursos dos poetas e cantadores. Vale destacar que em **A metáfora viva**, Ricoeur (2005) discute a metáfora no plano da palavra, da frase, do discurso e do seu caráter icônico. Ricoeur toma a palavra como ponto de partida, a portadora do sentido metafórico, para o estudo da metáfora em outros níveis. Assim, ao observar essa figura do ponto de vista do sentido, Ricoeur convoca Benveniste<sup>12</sup> (1996) que considera a frase (unidade semântica) como unidade do discurso; por sua vez, Ricoeur toma a construção da metáfora como a que depende das relações de sentido estabelecidas entre as palavras de um enunciado. E o todo do discurso depende dessas relações. Por isso, é no discurso que as palavras ganham sentido. Reportando-se à comparação entre palavras justapostas e bandas e panos, de que trata o Capítulo 5, do mesmo modo, pode-se dizer que um pano só o é pelo conjunto das bandas justapostas que o constituem.

Quando se refere ao modo como a metáfora é construída, Ricoeur evidencia a semelhança; essa é, para ele, a base para que aconteça a ‘substituição’ que ocorre nesse processo. “A semelhança é o fundamento da substituição posta em ação na transposição metafórica dos nomes e, mais geralmente, das palavras” (RICOEUR, 2005, p. 268). Foi, também, a partir da semelhança entre termos justapostos e objetos justapostos: de um lado as palavras do outro as bandas – como referência que vem à tona quando se está diante daquelas palavras compostas – que se levantou a hipótese de considerar as palavras justapostas na poesia de TT, como termos que configuram na sua forma, metaforicamente, bandas e panos.

No mesmo estudo, ao apelar a Paul Henle<sup>13</sup> (1958), que introduz a questão do caráter icônico da metáfora, Ricoeur, no item sobre **O momento icônico da metáfora**, denomina metáfora “todo deslocamento do sentido literal ao sentido figurativo” (RICOEUR, 2005, p. 289). Nesse sentido, acrescenta que essa alteração não se circunscreve apenas à ideia de mudança de sentido, nem apenas às palavras, mas a todo o signo. Esse autor avança ainda mais no seu estudo, em direção ao “mundo da obra”, pois a própria obra pode configurar-se

---

<sup>12</sup> BENVENISTE, Émile. **Problèmes de linguistique générale**. I. Paris, Gallimard, 1996.

<sup>13</sup> HENLE, Paul. Metaphor. In: HENLE, Paul (Ed.). **Language, Thought and Culture**. Ann Arbor:, University of Michigan Press, 1958.

metáfora. É o leitor, na sua análise, quem vai redimensionar o texto e, através da linguagem presente no discurso, estabelecer os parâmetros que sua leitura permite. E a compreensão da obra passa, necessariamente, pela compreensão das metáforas ali presentes, nas suas várias formas. Ressalte-se que metáfora, nesse caso, não se reduz à figura do discurso, focalizado apenas sobre a palavra. Metáfora mostra-se como uma estratégia que possibilita destacar semelhanças e proximidades entre ideias, mesmo quando é grande a “distância” lógica entre elas. Trata-se de enunciados metafóricos, pois têm o poder de “redescrever” uma certa realidade. E segundo Aristóteles, aperceber-se do semelhante é bem saber descobrir a metáfora.

Assim, a leitura de Ricoeur (2005) mostrou-se válida por trazer à discussão questões que embasam a análise proposta, sobretudo no que concerne aos vários diálogos que se estabeleceram entre as cantigas de *mandjuandadi*, a poesia guineense e as cantigas medievais, pois, entre as hipóteses levantadas, encontra-se uma em acordo com o que esse filósofo apresenta, quando assevera que:

O ato de ler atesta que o traço essencial da linguagem poética não é a fusão do sentido com o som, mas a fusão do sentido com um fluxo de imagens evocadas ou ativadas; essa fusão constitui a verdadeira “iconicidade do sentido” (*iconicity of sense*). [...] O propósito das palavras é evocar, ativar imagens. Não somente o sentido e o som funcionam iconicamente um em relação ao outro, mas o próprio sentido é icônico pelo poder de desenvolver-se em imagens (RICOEUR, 2005, p. 321).

Se assim é, vale repetir: como operadores teóricos, o pano e a cabaça são, metaforicamente, espaços, sujeitos e discursos em um processo de comunicação que são as cantigas. Acredita-se, pois, que através desses elementos que constituem sistemas de sentido, pode-se ter uma base sólida para a construção de teorias que, de modo algum, são alheias à realidade cultural guineense.



Esta tese configura-se como uma cabaça, contendo um *bambaran*, pano de quatro bandas, com quatro pontas, usado para transportar crianças às costas. No primeiro contato com este texto, dá-se conta de seu formato, de seu tamanho: uns capítulos mais extensos, outros menos. Discrepância? Não creio, pois este texto, a exemplo das bandas e dos panos, das cantigas de dito e dos poemas dos autores escolhidos, foi tecido em tamanhos, espessuras e texturas diferentes, porém não menos significativos ou metafóricos. Assim, ao fincar o tear e

urdir as linhas a serem colocadas na lançadeira, fiam-se os argumentos, apresentando a forma como a tese – esse pano de quatro bandas – é tecida. É na armação do tear (Introdução) que está a descrição das peças que sustentam o processo de tecelagem, ou seja, o processo da construção de meu texto. Ali utilizo linhas de diversas cores com que as bandas serão tecidas e posteriormente costuradas.

Assim, na primeira banda (Capítulo 2) são tecidas as referências sócio-históricas e a contextualização das cantigas nos fatos históricos. Resgatei nessa banda as linhas dos antigos Impérios africanos, a presença e a influência malinké na África ao Sul do Saara, a presença dos europeus, dos portugueses em particular, na costa africana e nos rios da Guiné. Fiz uma viagem de múltiplos caminhos, a lançadeira trouxe à tona as cores das linhas com que o passado remoto e recente da Guiné-Bissau foram tecidos: o crioulo, os lançados, a Igreja. A cabaça, o pano, os irans e suas configurações fazem-se presentes nessa banda, de modo a facilitar o entendimento da presença desses elementos, dos eventos, das divindades e ancestrais nas cantigas de *mandjuandadi*.

Na segunda banda (Capítulo 3) foram intermediadas as linhas da origem das *mandjuandadi* com as da descrição dessa coletividade, assim como dos eventos dos quais participam. Entre os fios dessa banda descortinam-se a produção das cantigas e o espaço das mulheres que criam e cantam as cantigas de dito. Os fios dos artificios poéticos mostram-se repletos de cores vivas. Essa banda é ainda lancetada com fios velhos, que resistiram à corrosão do tempo, enfeitando a banda com as vozes trazidas aos nossos dias pelas mãos do Cônego Marcelino Marques de Barros. Outras linhas, mais cardadas, dão um tom novo à banda, pelas vozes renovadas dos cantadores e músicos da atualidade.

A terceira banda (Capítulo 4) é tecida com fios da criação e função das cantigas de *mandjuandadi*. Ali foram intercaladas as linhas das cantigas de dito com as das cantigas medievais, trazendo à tona as cores de um diálogo possível, por meio da leitura de aspectos universais recorrentes desses textos: o amor, a amada, o amado, as faltas, o desalento. É nessa banda que desfilam as personagens, os narradores, encenando vozes em que se configuram, metaforicamente, sentimentos e eventos do cotidiano.

Na quarta banda (Capítulo 5) entrelaçam-se as linhas das cantigas de *mandjuandadi* e as da moderna poesia guineense. É nessa banda que se colocam em simetria as vozes encenadas pelas mulheres e as falas presentes no discurso poético de Tony Tcheka, Nelson Medina e Carlos-Edmilson. São linhas de poema-canto, poema-dito, poema-cantiga que se entrelaçam numa mistura de idiomas: o crioulo guineense e o português. Com a lançadeira em

movimento espiralar esta banda se constrói com alusões, ironia, jogos infantis, brincadeiras e cantigas de roda presentes nas malhas metafóricas desta teada.

Tecidas as bandas, pespontam-se, cosem-se e se constroem cadilhos ou franjas multicoloridos deste *bambaran*. É aqui, também, que “justapondo as bandas”, em termos de conclusão do trabalho de tecelagem e deste escrito, se costuram os argumentos e se embainham delicadamente as quatro pontas deste pano para, ainda assim, obter um produto alinhavado, posto que, além do lado direito, há também o avesso. Afinal,

Um longo período de investigação e de estudo da realidade cultural africana abre-se, com efeito, à nossa frente, de tal modo é verdade que, no respeitante ao essencial, os nossos grandes valores de civilização ainda continuam por descobrir, por analisar, por conceitualizar (SOW, 1977, p. 28).

Deliberadamente, teci esta Introdução, em sua maior parte, na primeira pessoa do singular, não por razões de solipsismo, mas por partir do meu eu, de minha história, minhas origens, do meu lugar de viver, de minhas tradições e de minha cultura, que nortearam o costurar da primeira banda deste texto. Nos capítulos seguintes, no entanto, utilizo a primeira pessoa do plural, por razões óbvias: um texto acadêmico se constrói a várias mãos, num compartilhar de conhecimentos históricos, antropológicos, sociológicos e literários. Assim, afasto-me do eu e parto para uma sociedade com os autores selecionados.

## **PRIMEIRA BANDA**

*“Tecer vincula-se ao simbolismo da Palavra criadora que se distribui  
no tempo e no espaço.”*

*Bâ*





**Figura 2: Pano abelha (o de cima) e pano rainha de passarinhos.**  
Fonte: Acervo da autora.

## 2 O CONTEXTO HISTÓRICO DAS CANTIGAS E A TRADIÇÃO GUINEENSE

*Aqui sentado nesta rocha  
fixado no meu centro e em movimento  
demasiado repartido para condensar-me  
demasiado condensado para repartir-me  
aqui de certo estou mais perto e estou mais longe  
aqui sentado nesta rocha  
de dentro para fora  
de fora para dentro*

*Espuma do mar espuma do vento  
não há um tempo só para pensar  
nem um só pensamento para um tempo  
misturar e conjugar é o meu ofício  
do todo para o um  
do singular para o plural  
sal da memória sal do Tempo  
por este mar eu fui por ele eu vim  
mas já não há partir não há ficar  
conjugar num só tempo vários tempos  
conjugar e decifrar é o meu ofício.*

*Manuel Alegre (1997)*

Como imaginar a história e as tradições guineenses sem se reportar à história do continente africano, aos grandes Impérios e à invasão da costa africana pelos europeus? Hoje falar da história e da identidade da e na Guiné-Bissau pressupõe reunir os elementos dispersos da memória coletiva desse país. Nas palavras de Ki-Zerbo (2009), durante a colonização a história africana “[...] não passava de mero apêndice, de acrescento à história do país colonizador. [...] Quebrado que foi o parêntese colonial, estes países assemelham-se um pouco ao escravo libertado que se põe à procura dos seus e quer saber a origem dos antepassados. (KI-ZERBO, 2009, p. 9). Perante barreiras construídas durante séculos, sob o signo de continente “sem movimentos e sem progressos a mostrar”, o continente africano viu a sua história e as suas tradições relegadas ao silêncio.

Assim, tudo que existe como sinal de evolução nas sociedades africanas, quando o Ocidente não tem como negá-lo relega-o a terceiros, apontando a sua origem nos brancos, nos árabes ou nos hamitas. A raridade de fontes históricas escritas de origem africana é uma das maiores dificuldades do estudo da história de África. E as fontes da tradição oral ainda geram polémica sobre a veracidade de informações que veiculam. Mas, como afirma Ki-Zerbo: “Não é, de resto, a tradição oral cronológica e logicamente anterior ao aparecimento da escrita? No

princípio era o verbo. E depois a tradição oferece por vezes pontos de referência comprovados.” (KI-ZERBO, 2009, p. 20).

Desse modo, a tradição passada de geração a geração, mostra-se em entidades, em eventos e nos vários sentidos que esses produzem. Os mais velhos, o *poilão*<sup>14</sup>, as raízes-rizoma – que simbolizam a interligação das várias linhagens – são seus traços. As mulheres, na sua ligação com a terra, com os filhos constituem um dos elos de disseminação das tradições junto aos mais novos. E nesse processo contínuo de interação e aprendizado entre gerações, a tradição, ao preservar a memória coletiva, assume deslocamentos e trânsitos. São diferentes processos em que as cantigas de mulher expressam uma multiplicidade de costumes e visões do mundo, reescrevendo também histórias de mulheres.

Ainda no âmbito da tradição, costurando as várias expressões que persistem na comunidade, nas suas manifestações culturais, as cantigas de mulher podem ser comparadas às bandas que constroem o grande pano multicolorido de que é feito o continente africano e do qual a Guiné-Bissau é uma teada policromada. A partir dessa tira, recriam-se e se constroem outros panos. Do mesmo modo, a partir da tradição – o grande pano – se entretecem as cantigas de mulheres.

Assim, a cultura e a tradição guineenses, em contato com culturas europeias e grupos vindos de outros cantos do continente africano, abrem-se dando espaço ao nascimento de uma nova língua, o guineense ou o crioulo da Guiné-Bissau, ao surgimento dos filhos da terra, mestiços resultantes de relações maritais entre brancos e mulheres africanas, as então chamadas *tongomas*. Esses fatos se vão somar à multiplicidade étnica e linguística num território sob uma administração colonial que impõe a sua presença pela força das armas. A população autóctone vê-se entre um fogo cruzado: a cultura colonial e a sua própria cultura. A aceitação da cultura colonial implicaria a negação da sua; a recusa daquela significaria a exclusão do mundo dos “civilizados”, conforme se poderá constatar na abordagem sobre o estatuto do indigenato, tratado no Capítulo 3.

Vale ressaltar que, apesar das imposições das autoridades coloniais, da violência que caracterizou essa presença em África, e na Guiné-Bissau em particular, o pano multicolorido em que se configurava (e se configura ainda hoje) a cultura e as tradições conservou o cerne da sua tessitura, porém, nele foram pintados outros matizes. E, na encenação de vozes que se

---

<sup>14</sup> Mafumeira angolana, o *ocá* de São Tomé, a *paineira* ou *sumaúma* brasileira (da família das *bombacáceas*, *Ceiba pentandra*). Moema Parente Augel define *poilão* como uma árvore secular “de enormes proporções e que tão bem caracteriza a paisagem africana, 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, 2005, p. 88).

manifestam em suas cantigas, esses cantos transitam entre a tradição e a modernidade; tecem no seu pano histórias da terra e das suas gentes.

Diante dessa colocação pode-se indagar de que conceito de modernidade se há de partir para dar resposta(s) aos questionamentos que advêm do trânsito das cantigas de dito para a poesia gênero cultivado por uma literatura ainda em formação, que está se definindo como um sistema. Faz-se, assim, necessário convocar Anthony Giddens (1991) para apontar o significado que esse sociólogo britânico atribui à modernidade, ao afirmar sentidos que se ajustam à reflexão proposta pela tese. Giddens salienta que a modernidade

[...] refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que posteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência. Isso associa a modernidade a um período de tempo e a uma localização geográfica inicial.”(GIDDENS, 1991, p.11).

Porém, hoje, em pleno século XXI, com os eventos da globalização, os termos e conceitos sucedem-se, assim como vão emergindo outros tipos de sistema social, sem que, no entanto, os possamos acompanhar em toda a sua dinâmica e plenitude. Os críticos sociais, historiadores e economistas, na tentativa de seguir, mas também de nomear e estandardizar fases e/ou períodos, trouxeram à discussão novos conceitos para os novos tempos: a era “pós”. Giddens (1991) acredita serem alcançáveis conhecimentos sobre a vida social assim como padrões de desenvolvimento social, porém entende que a rápida evolução social, o surgimento de certos eventos não estão sendo compreendidos, estando até fora do nosso controle. Assim, este sociólogo propõe um olhar mais atento para a natureza da modernidade antes de se inventar um outro termo como o pós-modernidade. E trata-se da modernidade que, na perspectiva desse sociólogo, nos transporta para novas e inquietantes experiências e que dentre seus traços mais distintos se podem assinalar “*a dissolução do evolucionismo, o desaparecimento da teleologia histórica, o reconhecimento da reflexividade meticulosa, constitutiva, junto com a evaporação da posição privilegiada do Ocidente [...]*.” É essa modernidade que se distingue das culturas tradicionais onde o passado tem um valor singular, perpetuando experiências que são passadas de gerações a gerações; uma tradição não estática porque reinventada e recriada pelos mais novos. É, pois, essa modernidade que não se opõe ao tradicional, mas que dela se distingue, ao mesmo tempo que a ela recorre como fonte, porquanto “[...] mesmo na mais modernizada das sociedades, a tradição continua a desempenhar um papel.” (GIDDENS, 1991, p.45). E esse papel é, deveras, significativo na ‘passagem de 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.

## 2.1 O contexto histórico

A pesquisa sobre as *mandjuandadi* e as cantigas de dito conduziu-nos a universos para além dos da literatura e da crítica literária, impeliu-nos a outros caminhos: os da história, da sociologia e até da antropologia. Fez-se necessário um olhar sobre a história da Guiné pré-colonial e colonial, ainda que de uma forma breve. Referências a alguns instrumentos utilizados pela administração colonial portuguesa – para a sua melhor implantação – naquele que é hoje o território da Guiné-Bissau, revelou-se importante para a compreensão do lugar de origem das primeiras cantigas de mulher e cantigas de história; a pesquisa também abriu caminho para a busca da explicação histórica e sociológica sobre aquelas antigas praças: a memória das cantigas. Muitas cantigas que hoje são cantadas, muitos temas considerados improvisos e nascidos nos nossos dias têm sua origem no passado. Hoje em dia, rememora-se, recria-se e se traz à tona a memória secular do povo guineense, como também a resultante do contato desse povo com os europeus e africanos das várias regiões desse continente.

Esses caminhos revelaram-se importantes nesta tese, pois permitiram o contato com estudos e obras que versam sobre o panorama geral da história da Guiné-Bissau nos seus aspectos históricos, geopolíticos, incluindo o período anterior à colonização. É nessa linha que foi importante fazer menção às obras de Peter Karibe Mendy (1994), Carlos Lopes (1999), René Pélissier (2001), Pinto Bull (1989), António Carreira (1960, 1964), Moema Parente Augel (2007), entre outros pesquisadores que se dedicaram ao estudo da história, cultura e literatura guineenses. Porém, as linhas aqui traçadas, longe de pretender ser uma abordagem exaustiva da história da Guiné-Bissau, são apontamentos que servirão para enquadrar as *mandjuandadi* e as cantigas de dito no espaço e no tempo, para contextualizar a mulher que cria cantigas nos ambientes onde e com quem ela interage. Trata-se de conhecer a outra história da Guiné-Bissau, aquela contada através das cantigas de mulher; trata-se, por outro lado, de contextualizar as cantigas de *mandjuandadi* na história guineense e compreender a origem de muitos temas criados e recriados pelas mulheres, pelos novos artistas e cantadores, conforme se narra nesta tese.

### 2.1.1 Um lugar e suas referências

A Guiné-Bissau situa-se na Costa Ocidental de África, estendendo-se, no litoral, desde o Cabo Roxo até a ponta Cadete. O território guineense faz fronteira, ao norte com o Senegal, ao leste e sudeste com a República da Guiné-Conacry e ao sul e oeste com o Oceano Atlântico. Além do território continental, o país integra ainda cerca de 40 ilhas que constituem

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 – dentre os quais encontram-se o Geba, Cacheu, Mansôa, Corubal, rio Grande de Buba são os mais importantes – percorrem o território e são uma das melhores vias de penetração no interior. Vale ressaltar que a demarcação do território que é hoje a Guiné-Bissau foi resultado de um tratado assinado entre Portugal e França em 1886; esse teve como base a carta da Conferência de Berlim que definiu e instituiu a delimitação e a ocupação do continente africano em 1885 – assunto que será retomado mais adiante. A respeito dessa delimitação, Carlos Lopes (1993) assevera que o território tinha contornos geográficos muito mais extensos e uma uniformidade ecológica que o permitia proteger-se de ataques inimigos e “os povos da zona constituíam uma comunidade e integravam-se em estruturas políticas articuladas, e que, durante muito tempo, a Mansaya<sup>15</sup> Kaabunké federou.” (LOPES, 1993, p. 13).

Assim, o território guineense conta, desde então, com 36.125 km<sup>2</sup> de superfície e está dividido administrativamente em oito regiões: Bafatá, Biombo, Bolama, Cacheu, Gabu, Oio, Quínara e Tombali, e um setor autônomo, Setor Autônomo de Bissau (SAB), a capital do país. O clima é tropical úmido, com duas estações, a seca, que vai de novembro a maio, e a estação chuvosa, que abrange o período de meados de maio a outubro. Tem um milhão e quinhentos mil habitantes (1,5 mil), entre os quais se contam, sobretudo, os balantas (30%), fulas (20%), manjacos (14%), mandingas (13%), papéis<sup>16</sup> (7%), brames ou mancanhas, beafadas, bijagós, felupes, cassangas, banhuns, baiotes, sussos, saracolés, balantas-mané, futa-fulas, oincas, entre outros grupos étnicos. ex-colônia portuguesa, a Guiné-Bissau tem como língua oficial o português, uma língua veicular o guineense, vulgarmente chamado crioulo da Guiné-Bissau e conta ainda com as demais línguas étnicas. Em termos de religião, o país declara-se laico, mas a população se divide entre muçulmanos, católicos, evangélicos e outras religiões tradicionais.

A ocupação colonial, intensamente contestada durante vários períodos da sua instalação na Guiné-Bissau, provocou uma luta armada que durou onze anos, com seu início

---

<sup>15</sup> Estrutura política, originalmente estabelecida no Império do Mali. (LOPES, 1993, p. 12).

<sup>16</sup> Sabe-se que os portugueses pagaram tributo aos régulos papéis até finais do século XIX, altura em que impuseram o pagamento dos impostos de cabeça e de palhota aos nativos. Conta-se que o nome dessa etnia estaria ligado ao relacionamento difícil com o colonizador. Os habitantes da ilha de Bissau, muito rebeldes, nunca quiseram pagar os impostos de palhota e de cabeça impingidos pelos colonizadores e, sempre que recebiam a notificação de pagamento, levavam o “papel” diretamente à administração, reclamando serem eles os donos do chão e que por isso não deveriam pagar nada. Assim, sempre que os homens apareciam, os brancos exclamavam “aí vêm os homens do papel”. E o nome ficou. Esta informação me foi fornecida pela tia Maria Nank, uma das minhas informantes. Na língua local (papel) esse grupo se autodenomina *ussau*; os papéis de Biombo se autodenominam *yum*.

nos anos 60, conduzida pelo Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) – liderado por Amílcar Cabral.

### ***2.1.2 Na esteira do passado: a Guiné antes e durante a presença portuguesa***

Um dos marcos importantes que se registraram na história da Guiné pré-colonial é a história dos *mansas*<sup>17</sup> malinkés no continente africano ao sul do Saara e, na sua maioria, originários dos grandes impérios africanos, sobretudo o Império do Mali. Segundo Carlos Lopes, “Três impérios marcaram a Idade Média do Sudão Ocidental: Ghana, Mali e Gao. O segundo está associado a Sundiata Keita, unificador dos malinké.” (LOPES, 1999, p. 79).

A concepção hegeliana de uma África sem história – na qual esse autor faz a infeliz afirmação que o continente africano não é um continente histórico, porque não demonstra nem mudança nem desenvolvimento (HEGEL, 1985, p. 316-392); – é contestada e repudiada por meio de publicações de estudos, de obras de reconhecida cientificidade; a historiografia africana vai também lançar mão de informações veiculadas pela tradição oral, as epopeias que narram as guerras étnicas e suas consequências, as lendas e os mitos sobre a vida dos povos, os grandes Impérios, suas ascensões e declínios. Assim, a tradição oral, que se revela uma importante fonte histórica, vai encarregar-se da perpetuação do ocorrido séculos antes da presença europeia no continente africano; sem, contudo, menosprezar as fontes árabes, arqueológicas e outras de suma importância. É, ainda, a tradição oral que testemunha sobre um Kaabú que não era um Estado centralizador e forte, mas sim uma família de Estados. Referindo-se a esses dados, Carlos Lopes afirma que “A tradição oral foi criada após a chegada do primeiro marabu e as conversas dos aldeões (na margem norte, influenciada pelos malinké). Os pormenores abundam e os relatos são precisos.” (LOPES, 1999, p. 80). Moema Augel (2005) fala do início da expansão dos povos fula ou fulbe – também denominados *fulani* pelos ingleses, e *peul* pelos franceses –, nos séculos XV e XVI –, um grupo muçulmano que estava sob a dominação mandinga até o século XVIII. Os fulas vão se espalhar pela Guiné, sobretudo depois da conquista de Kansala, em 1867, destruindo o reino de Kaabú e estabelecendo a supremacia na região (LOPES<sup>18</sup>, 1982 *apud* AUGEL, 2005, p. 46-47).

<sup>17</sup> “Terminologia mandinga para os ‘reis’, que dominavam o alto da pirâmide social onde esta existia e que através dos seus ‘*relais*’, chamados Farins, estabeleciam uma relação de soberano a vassalo. [...] Na realidade estas relações não se baseiam na ocupação de território, mas antes no pagamento de impostos, [...] Os *mansas* integram uma estrutura política, originalmente estabelecida no Império do Mali, conhecida por Mansaya. Muito embora a maior parte dos grupos étnicos não tenham seguido no detalhe esta estrutura, todos, de uma forma ou outra, adotaram os seus elementos mais significativos. [...] Os *mansas* só puderam ter a importância que se lhes atribuiu porque tinham um poder econômico” (LOPES, 1993, p. 14).

<sup>18</sup> LOPES, Carlos. **Etnia, Estado e relações de poder na Guiné-Bissau**. Lisboa: Edições 70, 1982.

Vale ressaltar que, segundo Alberto da Costa e Silva, o Império do Mali não era um estado nem unitário nem homogêneo, era sim formado por reinos, cidades-estados, aldeias que obedeciam a conselhos de anciãos (SILVA, 2006, p. 335). Esse Império teve seu apogeu nos séculos XIII e XIV, dominando várias etnias não muçulmanas que então rendiam culto aos ancestrais; é por via dessa dominação que alguns desses grupos étnicos acabaram por se tornar muçulmanos, dominados pelos mandingas, etnia muçulmana, vindos do Alto Níger. Era notória a importância desses imperadores, mencionados pelos portugueses como sendo “Os poderosos Imperadores de Mali, que lá muito para o Oriente, das margens do Níger, dirigiam os seus vastos domínios” (MOTA, 1946, p. 62-63), ainda que com a intenção dos portugueses em mostrar a rivalidade entre os imperadores africanos e os mansas, assim como para mostrar a queda daqueles Impérios. É, pois, no século XV que o poder do Império do Mali entra em declínio, lento, mas que vai levar à perda da obediência dos povos que faziam parte desse grande Império africano.

Recorde-se que a presença europeia na costa africana e, particularmente, a portuguesa nos rios da Guiné, condicionaram a divisão geográfica, social e política da atual Guiné-Bissau. Em 1446, o navegador português Nuno Tristão chegou à costa africana na então zona denominada ‘rios de Guiné do Cabo Verde’. Ele e seus companheiros foram mortos a flechadas pelos nativos. Porém, não foram apenas os portugueses que se sentiram atraídos pela riqueza desse continente, outros europeus também chegaram à África com a mesma ideia: apossar-se das terras “descobertas” pelos ditos “mares nunca d’antes navegados”.

Assim, o processo de ocupação e fixação dos portugueses no território guineense não vai ser passivo, como, aliás, não o foi em todo o continente africano. Os portugueses tiveram de enfrentar aquilo que chamaram de “insolência dos gentios” nas terras guineenses. Vários são os documentos oficiais que testemunham o desespero das autoridades face ao desacato dos nativos às leis impostas pelos portugueses. Alguns dos muitos documentos são os Boletins Oficiais e seus suplementos. Nesses diplomas encontra-se registrada toda a vida administrativa da então colônia. Por exemplo, o Governador Augusto Rogério Gonçalves dos Santos, ao propor, em 7 de novembro de 1889, a votação do orçamento para “despesas que forem originadas pelos meios de repressão”, teceu, entre outras, as seguintes considerações:

Considerando que se de prompto o governo se não opposer aos constantes desmandos dos gentios, castigando-os eficazmente e reduzindo-os à mais completa e cega obediência às leis e às auctoridades, o commercio paralisará, a provincia nunca poderá erguer-se do estado decadente e ruinoso a que a tem arrastado os desmandos dos povos que a habitam, e a nação em breve terá que ver apenas n’esta colonia um sorvedouro de vidas e de dinheiro; e Attendendo a que, como delegado do governo de sua majestade, me cumpre adoptar medidas energicas e urgentes para assegurar e garantir a protecção ao commercio, a paz na provincia, os direitos de



posse indefectível que Portugal tem aos territórios que compõem esta provincia, - direitos que são contestados pelos indigenas não aceitando a nossa auctoridade que desrespeitam, nem acatando as nossas leis que desprezam. [...] (GUINÉ PORTUGUEZA, 1891).

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. Cabe enfatizar, também, que na sua chegada à Guiné os portugueses encontraram os vários grupos étnicos, que compõem o território, estruturados social, econômica e culturalmente de modos diferentes. Dentre esses grupos podiam distinguir-se os que pertenciam à chamada sociedade horizontal e os pertencentes à sociedade vertical. A sociedade horizontal não tem uma estratificação social, servindo de exemplo o grupo étnico balanta; a vertical, que inclui os mandingas, os manjacos, mancanhas e papéis, são as estratificadas socialmente<sup>19</sup>, obedecendo a uma hierarquia piramidal, com os régulos ou reis, fidalgos e nobres no vértice e os restantes membros do grupo na base. Vai ser por meio de acordos com alguns reis locais que Portugal conseguiria, então, pouco a pouco, apossar-se das terras e dominar os nativos.

Convém ressaltar que para Portugal a Guiné não passava de um entreposto de comércio de escravos, um centro comercial e não uma colônia de assentamento. Parecia não haver intenção de se estabelecerem e desenvolverem práticas de uma vida sedentária naquele território. Mas, para fazer face às influências estrangeiras naquela zona e proteger o comércio de escravos, sobretudo para o Brasil, cria a ‘Companhia de Cacheu, Rios e Comércio da Guiné’, em 1676, por alvará de 19 de Maio, por António Bezerra e Manuel Preto Baldez. Essa companhia vai substituir, de certa forma, a desaparecida ‘Companhia do Porto de Palmida’ (LOPES, 1993, p. 257).

Assim, a concorrência comercial dos franceses e ingleses fará com que os portugueses se concentrem na zona costeira, entre os rios Casamansa e Componi. É nessa altura, no final do século XVI, que vão posicionar-se em Cacheu, localidade situada na margem esquerda do rio Cacheu, a primeira das feitorias a ser fortificada (desde 1588) pelos moradores da época, mesmo sem a ajuda da Coroa. E era nesse lugar que os portugueses negociavam couros, cera, marfim e escravos que compravam aos buramos e papéis (ESTEVES, 1988, p. 7).

Porém, a colisão de interesses entre Portugal e as outras potências europeias pela ocupação efetiva dos territórios africanos vai provocar a constituição de novas regras de apropriação, já que os direitos históricos haviam perdido sua validade, sobretudo para

---

<sup>19</sup> Mais detalhes a este respeito podem ser encontrados em Mendy (1994, p. 75-104).

Portugal (MENDY, 1994). Esse último fato viria a agravar, cada vez mais, os conflitos e dificultava os pactos entre as potências. Serão, pois, esses conflitos de interesses que vão estar, também, na base da convocação de uma conferência internacional (a Conferência de Berlim, 1884-1885), realizada na intenção de solucionar esses e os demais conflitos entre as potências, fixando o território para cada uma das potências no continente africano.

Note-se que, na segunda metade do século XVII, a África torna-se a fonte do comércio escravagista. Boubacar Barry afirma a esse respeito que “As feitorias de Saint-Louis, Gorée, Saint-James, Cacheu e Bissau aferrolham completamente a costa senegambiana, que se transforma no lugar de escoamento dos escravos provenientes do interior até à curva do Níger.” (BARRY, 1990, p. 10). Nesse mesmo artigo sobre **A Senegâmbia do século XV ao século XX**, Barry mostra a dinâmica que o comércio, regional e inter-regional, africano teve, o processo de desagregação, a perda progressiva da autonomia pelos nativos, as contradições dos poderes ali instalados, o “facto [*sic*] colonial” (*sic*) (BARRY, 1990). Barry aborda a questão do domínio do Kaabu sobre a Senegâmbia meridional<sup>20</sup>, a questão da economia de auto-subsistência que se integrava no comércio de longa distância inter-regional. Segundo este historiador, em meados do século XV, com a chegada dos portugueses, o comércio vai ser progressivamente desviado do interior para a costa e aqueles passam a controlar esse comércio e abre-se a ‘frente’ atlântica.

A ascensão do comércio português no Atlântico vai coincidir com a desintegração do Império Mandinga, começando a surgir, e a proliferar até, os mansas, ou seja, os reis de pequenas aglomerações. Porém, tratou-se de um monopólio que não iria durar muito, pois com a chegada dos holandeses, ingleses e franceses os europeus vão repartir entre si aquele espaço, conforme se aventou acima.

Peter Karibe Mendy (1994, p. 40-43) faz duas colocações pertinentes no tocante à relação entre os europeus e os africanos. Por um lado, a atitude de repulsa pelo invasor, aversão que levou a inúmeras guerras de resistência à invasão desses estranhos vindos pelo mar. São exemplos dessa resistência, as rebeliões na África Ocidental comandadas por chefes tradicionais Musa Molo e Fode Kaba, entre 1898 e 1901, respectivamente, na Gâmbia e no Senegal, entre outras (MENDY, 1994, p. 48). Em alguns casos, a resistência desses chefes africanos assentava-se na recusa da autorização de que os brancos necessitavam para

---

<sup>20</sup> Para o historiador senegalês, “A Senegâmbia, assim definida entre os sécs. XV e XVI, virá a estender-se por força das circunstâncias ao conjunto constituído pelos Estados do Senegal, Mauritânia, Mali, Gâmbia, Guiné-Bissau e Guiné-Conacry, em razão da qualidade estante das fronteiras coloniais [...]” (BARRY, 1990, p. 4).

procederem à construção de fortes, de estradas, estradas-de-ferro; outros chefes locais chegavam a recusar a proteção que os europeus lhes prometiam. Por outro lado, Mendy menciona a colaboração que existiu entre os europeus e os governantes africanos – passado o período dos grandes conflitos e campanhas de “pacificação”, numa disputa desigual em termos de materiais bélicos.

Assim, muitos chefes africanos assinaram acordos de amizade com os brancos, longe de pensarem que estavam a arruinar a própria soberania. Alguns governantes, segundo este autor, viram nesses estrangeiros a presença de uma força que poderia, tanto ajudar a combater os inimigos internos e externos na sua luta pelo poder, quanto a assegurar a sobrevivência dos seus Estados e impedir a escravidão. (MENDY, 1994, p. 43). Se, por um lado, se registravam as guerras de resistência contra os estranhos, cujos interesses não eram mais do que explorar as riquezas – embora sempre revestidos de boas intenções da ação civilizatória, por outro lado, os diferentes grupos étnicos viviam conflitos gerados pela busca e/ou manutenção do poder, de terras e suas riquezas. Carlos Cardoso afirma que as guerras interétnicas, assim como os conflitos fronteiriços, são a “expressão de interesses econômicos” (CARDOSO, 1989, p. 36).

### ***2.1.3 Os lançados ou tongomaus***

Os lançados (tongomaus, tangomaus, tongomãs, etc.) marcaram a história do comércio nos rios da Guiné; serviram de intermediários no comércio, traíram a Coroa portuguesa em benefício próprio, comercializando com franceses, holandeses e ingleses. Constituídos numa primeira fase por portugueses degredados e mais tarde também por cabo-verdianos e nativos daquelas terras, adaptaram-se ao modo de vida africano. Muitos desses estrangeiros chegaram a casar-se com descendentes de famílias nobres locais. Pinto Bull (1989) assegura que “[...] os lançados contribuíram bastante para a miscigenação, e foram veículos valiosíssimos, embora clandestinos, de aculturação nos dois sentidos. Pode-se afirmar que constituíram um factor positivo na formação do crioulo guineense.” (BULL, 1989, p. 73, grifo nosso). Na concepção de Soares os lançados eram

Simple aventureiros, renegados [...] comerciantes de baixa condição, na mira do enriquecimento, escravos forros, mestiços [...] que escolhiam viver às margens das regras sociais, legais e religiosas da sua civilização de origem, internando-se entre os negros. (SOARES, 1996, p. 21).

Denominados, também, tongomaus, esses homens vão assumir o comércio, preferindo tratar ilegalmente com agentes franceses, espanhóis, ingleses. Integram-se na comunidade africana, abandonam seus costumes, casam-se com as nativas. Dessa miscigenação nascem os

chamados ‘filhos da terra’, que viriam a ter um papel importante na formação de um novo grupo social e na constituição de uma nova língua.

A presença da atividade comercial viva dos lançados foi muito beneficiada pela incapacidade dos portugueses de controlarem o comércio nas zonas sob seu domínio. Essa “ineficácia” aliada à presença dos tongomaus nessa zona propiciou o desenvolvimento de atividades comerciais ilegais levadas a cabo por esses homens. Segundo o estudo sobre os lançados nos rios da Guiné, esses indivíduos teriam tido

[...] como primeira actividade o comércio ilícito não só na zona dos privilégios dos cabo-verdianos como em toda a zona dos Rios da Guiné. Depois esta designação (de lançados) passou a aplicar-se aos cabo-verdianos que se internavam pelos Rios a comerciar com os negros e mais tarde a todo o indivíduo, mesmo não cabo-verdianos que se interessasse pelos Rios da Guiné comerciando a maior parte das vezes com quem oferecesse melhores produtos para o resgate [...] (SILVA, 1970a, p. 229)

Não alheio a essas ilegalidades, Portugal passava Regimentos proibindo o ato ilícito de comerciar com estrangeiros. Não obstante as medidas de castigo previstas naquelas cartas, as atividades dos lançados não só continuaram como também se intensificaram. Estavam em quase todos os pontos; serviam aos estrangeiros e, como falavam as línguas locais e praticavam os costumes dos nativos, isso lhes dava não só maior facilidade nas suas deslocções, como também fazia deles homens influentes naquele meio. Sobre os lançados ou tongomaus, Frei André de Faro, nas suas notícias, em 1663, afirma que

Hoje nestes novos tempos, vejo com os meus olhos, tantos portugueses, metidos pelos matos deste Guiné, tratando com negros que ainda que no baptismo são cristãos, de tal sorte vivem como se fossem os mesmos gentios e pior porque passam vinte e mais anos sem se confessarem tão esquecidos de Deus e de sua salvação somente engolfados em o trato dos negros. (SILVA, 1970b, p. 402-403).

Estes apontamentos demonstram o intenso movimento comercial dos lançados ou tongomaus na costa, uma dinâmica também seguida pelas próprias esposas, as *nharas*, que tinham um papel importante, pois vão surgir auxiliando os maridos nos atos comerciais. Vale realçar a revolta dirigida por Bibiana Vaz contra a praça de Cacheu, em 1686, quando a nova administração<sup>21</sup> proíbe o comércio com estrangeiros – em um momento em que os naturais queriam manter a liberdade de comerciar e de escolher seus parceiros comerciais; uma revolta que “[...] se inicia com a prisão do capitão-mor pelos revoltosos.” (BRITO, 1993, p. 258).

---

<sup>21</sup> Competia, em termos administrativos, ao monarca português a nomeação do capitão-mor de Cacheu e era por contrato que o governo passava a exclusividade da navegação, o comércio da costa da Guiné e a administração sem qualquer fiscalização (BARRETO, 1938, p. 258). Mais detalhes a este respeito podem ser encontrados em Brito (1993, p. 251-273).

Vale, porém, um olhar sobre os termos que denominavam esses intermediários: lançados ou tongomaus. O termo lançado teria a sua origem nas atividades desses homens que se *lançavam* mata adentro em busca de produtos para comerciar. Sobre o vocábulo *tangomau*, *tongoma* ou *tunguma*, o Cônego M. Marques de Barros (1897) considera o vocábulo crioulo *tungumà* como feminino de *gurmete*. Segundo Mota, Barros (1907) define *tungumà* como “mulher cristã indígena da classe dos grumetes” (BARROS<sup>22</sup>, 1907 *apud* MOTA, 1974, p. 75), sendo *tungumà* feminino de *tongomau*. Em 1594, André Álvares de Almada, no **Tratado Breve dos Rios da Guiné** menciona que entre os biafadas existem “negras ladinas chamadas tangomas, porque servem aos lançados” (FERRONHA, [1594] 1994).

Scantamburlo (2002, p. 23) afirma que os lançados se casavam com mulheres africanas, chamadas *tongomãs*, uma forma de criar laços entre os estrangeiros e os fidalgos donos da terra. Porém, se por um lado os régulos aprovavam essas uniões, por outro lado, as autoridades ‘oficiais’ as reprovavam. Este autor ainda apresenta *tongoma* como as mulheres africanas que se casavam com os brancos. Cabe mencionar que em Cacheu e (menos) em Farim, o topônimo *tongomau* é atribuído ao ou à criado(a) da casa. É *tongomau* aquela que serve o outro com o fim de obter seu ganha-pão.

O termo *tongomau* – que remonta ao ano de 1508, pois ele é aventado na Legislação de então – aparece, ainda, em contextos diversos e com significados diferentes. Assim, em 1896, Sousa Viterbo<sup>23</sup> apresenta uma cantilena popular em que aparece a expressão *Tango-Mango* com um sentido pejorativo:

Vinte e quatro marrafinhas  
 Todas a fazer um doce  
 Deu-lhe o Trango-Mango nellas  
 Não ficaram senão doze

Dessas doze que ficaram  
 Mandei-as buscar um bronze  
 Deu-lhe o Trango-Mango nellas  
 Não ficaram senão onze [...]

<sup>22</sup> BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Textos em prosa e verso. **O guineense**, Revista Lusitana, Lisboa, n. 10, p. 306-310, 1907.

<sup>23</sup> Este autor alude que a presente cantilena já havia sido apontada por Leite de Vasconcelos no seu livro **Tradições Populares de Portugal**, tendo então observado que a palavra *Trango-Mango* serve para explicar o mal de um modo vago. Teófilo Braga, na sua obra **O Povo Português**, *Trango-Mango* seria o nome de uma “divindade” que conserva o espírito malévolos (MOTA, 1974, p. 75). Ainda segundo Teixeira da Mota (1974, p. 413), em 1944, Edmundo Correia Lopes, no seu trabalho **Antecedentes de aculturação dos povos da Guiné Portuguesa**, faz ligação entre a palavra “*tangomau*” e “*tangomão*” que aparece no texto dos princípios do século XVI – publicado por Franz Hummerich – designando os ministros do culto de “*Tschyntschnyn*” de Serra Leoa (MOTA, 1974, p. 413).

Para alguns pesquisadores o termo tongomau pode ser de origem africana, porém, sendo ou não, julgamos que este topônimo foi granjeando, ao longo dos tempos, várias conotações tais como: mulher indígena da classe dos grumetes; mulher africana casada com branco; mulher nativa sem acesso à escola e que entrega os filhos para serem criados (educados) na praça, daí o caso de, em Cacheu, tongomau ser a denominação para criada de casa ou aquela que serve aos outros. Assim também, tongomau, que aparece nas cantigas, é o retrato da mulher que trabalha por conta de outrem e que se sacrifica pelos filhos, conforme se poderá constatar na leitura da cantiga *Nhani de tongoma* [Canseira de tongoma] no Capítulo 4.

#### **2.1.4 A presença da Igreja: evangelização?**

Os primeiros missionários que faziam parte dos passageiros das caravelas, segundo o Padre João Vicente, da Diocese de Bissau, foram os marinheiros. Embora criada em 1533, a Diocese de Cabo Verde incluía a “terra firme de Guiné”, também apelidada de “rios de Guiné”. Mas é, sobretudo, a partir de 1660, que a evangelização da Guiné começa a se processar, com a fixação dos Franciscanos em Cacheu, e posteriormente em Bissau, espalhando-se por Cacheu, Farim, Geba, Bissau, Ziguinchor. Até meados do século XVIII, era uma missão itinerante que atingia ao sul as costas da Serra Leoa e ao norte as do Senegal<sup>24</sup>.

Muitos navegadores missionários tentaram persuadir os reis locais a abraçarem a fé cristã em detrimento das religiões muçulmanas e das da matriz local, que apelidavam de fetichismo; embora nem sempre bem sucedidos nesse propósito, conseguiram levar alguns reis a serem batizados<sup>25</sup>. Avelino Teixeira da Mota fala da chegada, em 1458, de um sacerdote português para batizar Numimansa<sup>26</sup> (um pedido desse rei a Diogo Gomes). Mais tarde, os portugueses vão se apossar das terras que foram daquele fidalgo, mas terão que disputar esses domínios com os lançados ou tongomaus, os franceses e os ingleses. Este fato mostra que subjacente à ideia da ‘ação evangelizadora’ estava também a de ganhar a confiança dos reis locais e de quantos pudessem mobilizar; a ação era, então, uma forma de diminuir as

---

<sup>24</sup> Mais detalhes a este respeito podem ser encontrados no site Dioceses da Guiné-Bissau (Disponível em: <[www.gbissau.org/diocese/Historia.htm](http://www.gbissau.org/diocese/Historia.htm)>. Acesso em: 31 maio 2007).

<sup>25</sup> Mais detalhes a este respeito podem ser encontrados em Lopes (1993, p. 102).

<sup>26</sup> Segundo Avelino Teixeira da Mota (1946, p. 63) Numimansa, também conhecido por rei de Barra, “é o último dos chefes a reinar no extremo da flecha que os seus exércitos haviam lançado até ao Atlântico através da Gâmbia.”

constantes rebeliões dos nativos e também de se apoderarem das terras e do controle do comércio naquela área.

Na sua empreitada evangelizadora, os portugueses levantaram em Cacheu, ainda no século XVI, a Igreja matriz, junto à Fortaleza e dedicada a Nossa Senhora do Vencimento do Monte do Carmo, pois Cacheu representava, uma das fontes de rendimento para a Coroa portuguesa naquela parte do continente. Mas, antes dessa igreja haviam construído algumas que, pela precariedade de sua construção, viriam a ser restauradas e até substituídas por outras construídas em lugares distintos na mesma praça. A capela de Nossa Senhora da Natividade, que ainda existe em Cacheu, foi fundada depois de 1757 e pertenceu à mãe do antigo governador daquela praça, Honório Barreto (1847-1855). Segundo o relato do Padre Vicente (1993), foi esse quem a doou à missão católica para o culto. A esta se seguiu a construção de várias outras capelinhas e igrejas: em Caboi, Bolor, Geba em 1690, Bissau, Bolama e Farim.

A evangelização requeria a presença efetiva de missionários, o que o clima, o desconhecimento do terreno, as doenças tropicais não facilitavam. Ainda assim, registrou-se a presença de várias Ordens Religiosas pela Guiné, destacando-se a passagem dos frades da Ordem dos Carmelitas, por Cacheu e por Buba, em 1584, onde estiveram durante seis meses. Os Jesuítas permaneceram no território guineense por doze anos, de 1604 a 1616. A essa congregação seguiram-se os Franciscanos Capuchinhos espanhóis que permaneceram no território por quarenta anos. Muitos desses missionários deixaram a Guiné por não concordarem com a escravatura, condição que denunciaram quando de sua saída, segundo Padre Vicente (LOPES, 1993). Os Franciscanos portugueses desenvolveram sua ação aproximadamente 170 anos na Guiné, de 1660 a 1834. Após uma ausência de cem anos, retornaram ao país em 1932 e lá permanecem até a data presente.

Vale ressaltar que a presença da Igreja católica na então Guiné Portuguesa deixou marcos que mereceram registro na história daquele povo, tanto no setor da política colonial e no educativo, quanto no aspecto cultural. Portanto, se é verdade que a Igreja auxiliou na dominação, exercendo ações de persuasão sobre a população local e sobre os reis com o intuito de convencê-los a deixarem a prática das religiões de matriz africana, o que, a ser bem sucedido, facilitaria a ‘ação colonizadora’, não é menos verdade que os missionários foram agentes da educação da população mais carente e discriminada. As escolas das missões eram frequentadas por filhos de indígenas, destinando-se as escolas oficiais – as poucas que havia – aos filhos dos cidadãos ou civilizados. É a presença dessa Igreja que vai introduzir na cultura guineense uma forma de casamento diferente: o religioso, encenado pela Igreja. Assim, os

casamentos passaram a ser realizados de duas formas, pois a população não abriu mão das cerimônias tradicionais do casamento sob os ritos da cultura de cada etnia.

Como não poderia deixar de ser, as mulheres registraram nas suas cantigas essa presença e é exemplo disso a cantiga **Kilin... kilin**, em que o sino faz-se metáfora da igreja, conforme se poderá ler na análise dessa cantiga nesta tese. A oração Pai Nosso, recriada, cantada e dançada nas *mandjuandadi* é outro exemplo.

## 2.2 Praças de Bissau, Bolama, Cacheu, Farim e Geba: berços das *mandjuandadi*

É na segunda metade do século XVII que vão se registrar grandes mudanças sociais, econômicas e geopolíticas no espaço que atualmente é a Guiné-Bissau. Essas mudanças têm suas razões na expansão de grupos fulas do império Mandinga de Cabú e de Firdu. Essa expansão vai ter como consequência vários conflitos internos. Registrem-se as contendas entre fulas e mandingas e biafadas, envolvendo também os portugueses. Essas guerras desestabilizaram a vida dos habitantes, levando muitos a se mudarem para fugir da dominação e da imposição à conversão religiosa. Porém, é a presença dos portugueses que vai intensificar esses conflitos. Sob promessa de apoio na guerra contra os outros grupos étnicos, os portugueses apoiaram os fulas que viram seu domínio expandir-se do Firdu ao atual território guineense. Foi nessa época, quando reinaram Alfa Molo e seu filho Mussá Molo que as hostilidades contra os mandingas vão se intensificar. Os portugueses conseguiram criar uma aliança com os fulas, dividir e subjugar os grupos autóctones; contudo, o poder dos fulas não tardaria a se enfraquecer.

A queda dos impérios africanos vai coincidir com a ascensão do comércio de escravos na costa de África. Segue-se um período de conflito entre as potências, que vai ser solucionado pela Conferência de Berlim. Em 18 de março de 1879, o território da Guiné é aclamado Província da Guiné e sua administração passou a ser, também, independente da de Cabo Verde. A capital da província é estabelecida em Bolama, nove anos após a sentença arbitral que deu ganho de causa a Portugal, na disputa da Ilha de Bolama com a Inglaterra (conflito no qual foi designado árbitro o então presidente dos Estados Unidos, Ulysses Grant).

Vale frisar que antes da passagem da Guiné à Província, o território estava dividido em dois distritos: o distrito de Bissau, que incluía as fortificações de Bissau (Praça de S. José de Bissau), Geba, Fá, Ilhas de Bolama e das Galinhas e o distrito de Cacheu, que abarcava as fortificações de Ziguinchor, Cacheu, Farim e Bolor (PÉLISSIER, 2001). Nesses distritos destacam-se as praças de Bissau, Bolama, Cacheu, Farim e Geba, pois são essas localidades



os principais focos de encontro, lugares de contato comercial, sendo, por isso, pertinente um breve relato sobre eles. Entre essas praças, Bolor despertou nossa atenção, pois seu nome aparece em várias cantigas de Cacheu. Ali, os portugueses construíram em 1831 um presídio com seis peças de artilharia.

Tais praças, no geral, foram palco de várias guerras e confrontos que marcaram o período entre 1800 e a segunda metade de 1900: em 1844 houve a guerra de Bissau; a de Cacheu acontece em 1856; de 1913 a 1915 foram as Campanhas de Pacificação levadas a cabo por Teixeira Pinto. Esse fato vai provocar o deslocamento da população papel de Biombo para a ilha de Pecixe, para fugir das fortes agressões da campanha de 1904. Dessa data a 1935 foram vários os confrontos, as revoltas e expedições que levaram à dominação paulatina do território da já Província da Guiné Portuguesa. Essas guerras serão também motivo de inúmeras cantigas de mulher. Nelas as mulheres manifestam seu repúdio pela guerra, tal como o faz a cantadeira Nharambane nos seguintes versos:

Ai de mim entre os guerreiros  
combatentes de Dandú!...  
Onde o forte Bijagó  
solta o seu grito de guerra,  
**kah! kah! kah!** perguntando,  
minha azagaia onde está!?  
Onde o rápido Balanta  
dá o seu signal de ataque,  
**nida! nida!** bradando,  
o meu tarçado onde está!?<sup>27</sup> (BARROS, 1900, p. 78).

Vale frisar que Bissau, para além de palco da resistência dos seus moradores em relação à presença portuguesa, foi, desde o século XVI, lugar onde comerciantes portugueses se instalaram. Entre 1687 e 1696, diversos trabalhos de fortificação foram levantados pelos portugueses (PÉLISSIER, 2001, p. 75). De acordo com a história, Bissau foi capital de conselho, comarca, província e distrito. Depois da revolta de Bibiana Vaz, o porto de Bissau ganhou importância na estratégia da colonização. Porém, “a Capitania de Bissau fica na dependência da de Cacheu, até 1834, ano em que é criada a comarca da Guiné [...]” (BRITO, 1993, p. 259).

---

<sup>27</sup> Da nota do autor: “Dandu, é o grito de guerra dos grumetes da casa Barros, de Bissau. nunca nos souberam dizer a razão porque preferiram este nome a qualquer outro. Dandu é uma vasta região no reino mandinga, que se estende até à margem esquerda do Geba perto de Gole e de Chime, e foi onde o primeiro portuguez, que se estabeleceu na Guiné, teve uma ‘casa grossa’ a que os indigenas deram o nome de can-senhor, ‘a casa do senhor’. As memorias dos nossos navegadores, sem exclusão de Cadamosto e de Almada, não nos deixaram noticia d’este primitivo nucleo de povoação dos portuguezes n’aquella costa d’Africa; e tal noticia não seria, por certo, destituida de interesse.” (BARROS, 1900, p. 78).

É opinião corrente entre os pesquisadores que a exuberância do seu solo, o clima, a ascensão à capital e o lançamento da primeira imprensa nessa localidade fez de Bolama um lugar de concentração de pessoas vindas dos mais variados pontos da Guiné. Segundo Carlos Cardoso (1996), as guerras tribais certamente teriam contribuído também para a procura de Bolama como local de acolhimento de muitos guineenses espalhados pelo território.

Convém realçar que, antes da passagem do território à província, era Cacheu o centro nevrálgico da administração colonial. Situada na margem esquerda do rio com o mesmo nome, Cacheu foi a primeira das feitorias a ser fortificada (desde 1588) pelos moradores da época, mesmo sem a ajuda da Coroa. Ressalte-se que os franceses tiveram ali uma loja no século XVII. Segundo vários estudiosos da história da Guiné-Bissau, Cacheu é o berço do crioulo guineense. A necessidade de controlar o comércio na costa levou os portugueses a fundarem a povoação de Farim, ainda em 1641, pelo Capitão-mor de Cacheu, Gonçalo de Gamboa. Farim era então considerada a “antena” de Cacheu, funcionando como um “centro colector e redistribuidor” (PÉLISSIER, 2001, p. 68).

Na mesma linha, e por Geba estar situada no limite das marés, esse lugar vai ser, na época, o entreposto maior dos portugueses na Guiné, pois constitui com Farim a porta dos comércios dos mandingas, dos futa-fulas e dos biafadas. Fundada no século XIV, Geba tinha, segundo Péliissier (2001, p. 78), um comando civil e militar, sob as ordens do Governador de Bissau, e era um grande mercado de marfim, courama, cera e algum ouro.

Com o sistema administrativo colonial em processo de instalação, várias atividades são levadas a cabo; articulam-se nesses lugares várias histórias e culturas. A miscigenação se faz presente. O estatuto do indigenato bipolariza a sociedade guineense. A população “civilizada” vai aumentar, chegando a duplicar-se. Segundo o censo de 1950, a cidade de Bissau cresceu segundo os dados que dizem respeito às ruas asfaltadas, à “luz elétrica, para iluminação pública e privada, que chegou às casas dos não civilizados [...]” (CARREIRA, 1959, p. 548). Porém, não há indicação nem do fluxo campo/cidade, nem informação sobre as condições urbanas do tipo “civilizado”, tampouco sobre a ocupação ou atividades dos destrabalizados. Estes aglomerados populacionais não mereceram a atenção dos estudos ou inquérito estatístico de 1950 e, segundo António Carreira, “sempre se viveu sem se saber das condições de vida do preto e a Guiné progrediu sem isso e até porque desses inquéritos não resultará aumento de volume de negócios ou de riqueza material.” (CARREIRA, 1959, p. 548). Porém, a existência de dados desse tipo, poderia facilitar muito o enquadramento sócio-econômico desses aglomerados; mas como se nota pelos comentários de Carreira (1959), o mais importante para o colonizador era o rendimento obtido a partir da mão de obra

barata e não a condição em que essa população vivia. Segundo este mesmo autor, em 1950, a população civilizada totalizava 8.320 indivíduos: 4.501 homens (ditos varões), 3.819 mulheres (denominadas fêmeas); o maior número de homens em relação às mulheres deve-se a que são os homens a deslocarem-se para as cidades, onde primeiro tentam adaptar-se, arranjar trabalho e só depois vão constituir família.

Antes de os europeus habitarem a costa africana, lá já estavam os *malinkés* [malinquês], originários do Alto-Niger. Os *malinkés* ou mandingas legaram uma grande riqueza à cultura e à língua guineense. Marcelino Marques de Barros afirma que “Os mandingas de Dandu, colincas de Geba e de Farim, e mesmo do Cassamansa e alguns Biafadas, seriam os primeiros – naquela idade em que ninguém aprende línguas, mas vocabulários – a saber criolar a língua do ‘branco’” (BARROS, 1897, p. 181). Vários são os testemunhos da língua mandinga<sup>28</sup> deixados no crioulo guineense. O mesmo se pode dizer de cantigas de entretenimento, contos, histórias com fins educativos, cantigas de história, provérbios. Um dos exemplos vivos, entre vários, é a história da menina desobediente chamada Kady Kebé, cantada pelos *djidius* [bardos ou trovadores tradicionais] ou *griots* nos países como a Guiné-Bissau, Senegal e Mali.

Na Guiné-Bissau não só os *djidius* mandingas cantam essa história ao som do *korá*<sup>29</sup> [corá], como também existem diversas versões da mesma história em crioulo guineense que é contado aos mais novos. Porém, nessas variantes a menina desobediente não tem nome, sofre o devido castigo por desacato às palavras dos mais velhos, mas não morre, enquanto na versão mandinga *Kady Kebé yela* [Kady Kebé morreu] (APÊNDICE B).

Por outro lado, esse encontro de culturas, que também trouxe consigo as contradições próprias da luta pelo poder, da resistência e, repita-se, a miscigenação e uma nova língua, faz emergir uma multiplicidade de culturas. E foram essas caravanas que carregaram uma outra forma de história, pois só assim se justificam as cantigas de dito como **Kilin... kilin** – que abaixo se apresenta – na qual a cantadeira usa o histórico conflito entre as etnias fulas e mandingas como metáfora da diferença, e até contradição, que pode existir entre as famílias dos noivos.

---

<sup>28</sup> Mais detalhes a este respeito podem ser encontrados em Marcelino Marques de Barros. (O Guineense. *Revista Lusitana*, n. 5, Lisboa: 1897-1899. p. 175-181, 271-300; n. 6, 1900-1901, p. 300-317; n. 7, 1902, p. 81-96, 166-188, 268-282; n. 10, 1907.)

<sup>29</sup> Instrumento de corda feito com cabaça forrada de couro muito usado na África ocidental. Instrumento típico dos bardos mandingas, os *djidius*.

**Kilin... kilin...**

Kilin... kilin...  
 sinu na kudi kilin... kilin...  
 kilin kilin ô  
 sinu na kudi kilin... kilin...

Nhu Bera  
 nhu odja kusa di nhu Nas  
 nhu Nas ô  
 nhu odja kusa di nhu Bera  
 i nega tagua ndjudjadu  
 i rinka polon ku si ris

kilin kilin ô  
 sinu ta kudi kelen... kelen...  
 kontrada di fula ku mandinga  
 sinu na kudi kelen... kelen

**Kilin... kilin...**

Kilin... kilin...  
 o sino repica kilin... kilin...  
 kilin kilin oh  
 o sino repica kilin...

Senhor Vieira  
 viu o que fez o senhor Inácio  
 oh senhor Inácio  
 viu o que fez o senhor Vieira  
 recusou as tábuas ajeitadas  
 e arrancou o poilão com a sua raiz

Kilin...kilin...oh  
 o sino repica kelen... kelen...  
 Encontro de fulas e mandingas  
 o sino repica kelen... kelen...

Assim também expõem as rivalidades que surgiram entre as populações de Cacheu, Bissau, Bolama, etc., devido às mudanças de capitania e de postos administrativos. Essas significavam para a população a perda do prestígio e também da instabilidade, porquanto essas mudanças traziam sempre consigo a quebra na dinâmica do comércio (fonte de rendimento para muitos moradores), porque provocava deslocação de pessoas que saíam em busca de trabalho. Nha Pipi da Cunha, mãe de nha Leonor Pereira, Leonor que é mãe de Alberto da Costa, gente da antiga praça de Cacheu, cantou o torrão natal, enaltecendo sua pujança nos seguintes versos.

**Catcheu na nhani**

Catcheu na nhani  
 no mas un balei  
 o lifanti nhani  
 i mas un balei

Catcheu na nhani te  
 i mas un balei  
 Catcheu kaba te  
 no mas un balei  
 lifanti nhani  
 i mas un balei

**Cacheu**

Cacheu sacrificada (submetida a canseira)  
 somos mais que um balaio  
 oh o elefante exposto a sacrificios  
 é mais que um balaio

Cacheu a penar  
 é mais que um balaio  
 Cacheu submetida a martírios  
 seremos sempre superior a um balaio  
 um elefante exposto a sacrificios  
 continua distinta superior a um balaio

“*O lifanti nhani*” [elefante exposto a sacrificio/ é mais que um balaio], isto é, mesmo que o centro da administração for transferido dali, mesmo não sendo capital da província, Cacheu se mostra forte como um elefante, cantaram as mulheres de Cacheu.

Da mesma forma, a dinâmica interna que se mostrou durante a construção do Baluarte de Cacheu, a campanha de mancarra (amendoim) impulsionada por Honório Barreto na região

sul, a busca de terras mais férteis, que levou a migração interna das populações, mudando de uma região para outra, criaram momentos de tensão e/ou geraram situações que as mulheres entenderam dignas de registro nas suas cantigas. A cantiga de Farim, que fala de um carpinteiro de nome Camilo Dias, que teria aprendido o ofício com gente que veio de fora – gente da terra dos brancos – é outro exemplo. Foi a esposa desse carpinteiro, *nha* Cornélia, quem lhe dedicara uma cantiga de *mandjuandadi* **O sera na sera** [O serrote a serrar] enaltecendo as qualidades profissionais do marido, conforme a cantiga a seguir.

**O sera na sera**

O sera na sera  
sinti sera na sera  
Camilo ku manda  
O sera na sera dja  
Camilo ku manda  
o n sinti sera na sera dja  
Camilo ku manda  
O n sinti sera na sera  
nhu Dia ku manda  
ai o... sera na sera nan  
o bo sinti sera na sera  
nhu Dia ku manda

**O serrote a serrar**

Oh há serrotes a serrar  
escutem um serrote a cerrar  
são ordens do senhor Camilo  
um serrote a serrar  
o senhor Camilo ordenou  
Sinto um serrote a serrar de verdade  
o senhor Dias manda  
oh o serrote serra  
ordens do senhor Dias  
oh sintam o rumor da serra a serrar  
oh escutem que a serra serra mesmo  
senhor Dias manda

Ao expressar a dor do seu sacrifício, na cantiga *Nhani de tongoma* [Canseira de tongoma], a cantadeira conta sua história e faz chegar até os nossos dias o termo tongoma que nos conduz à história dos lançados na Guiné durante a ocupação, assim como a história do sofrimento de muitas mulheres que essa cantiga encena, conforme se refere no Capítulo 4.

A cantiga *Kontan Cabral* [Digam a Cabral] também faz viajar no tempo um topônimo que nos leva ao início da instalação da administração colonial, em que Bolor e Farim constituíram presídios e postos de coleta da Coroa portuguesa naquele território. Na cantiga, Mendes, que se supõe ser mulher, manda avisar o namorado que ela estaria viajando para Bolor, mas que, por se gostarem um do outro, Bolor não seria assim tão longe ao ponto de matar o amor que os unia. Eis a cantiga.

**Kontan Cabral**

Kontan Cabral  
Mendi bai Bolor  
kontan Cabral  
Mendi bai Bolor

Kontan Cabral  
Bolor ka lundju  
kontan Cabral  
Mendi bai Bolor

**Digam a Cabral**

Digam a Cabral  
que Mendes foi a Bolor  
digam a Cabral  
que Mendes foi a Bolor

Contem a Cabral  
Mendes foi a Bolor  
digam a Cabral  
Bolor não fica longe

bo kontan Cabral  
Bolor ka na lundju

digam a Cabral  
Bolor não pode ser assim tão longe

Rastriem-se, assim, os resquícios da história guineense, da memória coletiva dessa terra nas entrelinhas das cantigas de mulher.

### 2.3 A busca da soberania

Conforme se vem afirmando, não é intenção desta tese uma abordagem histórica aprofundada, e sim alinhar breves momentos que permitirão contextualizar as cantigas de dito no quadro dos acontecimentos sócio-históricos e políticos do país. É nessa linha que se assevera que a presença colonial portuguesa na Guiné-Bissau gerou conflitos e tensões sobretudo, pelo grau de violência de que se revestiu o momento de penetração na costa, as guerras de resistência, as chamadas guerras de pacificação, a luta armada pela independência Nacional. As cantigas de mulher, na sua forma peculiar, vão registrar alguns desses momentos da história guineense.

Como mencionado a então Guiné Portuguesa não constituía para os portugueses uma colônia de assentamento. Era um lugar de coleta de produtos para a comercialização e porto de embarque de homens escravizados. Essas atividades foram muitas vezes barradas pela resistência dos nativos. Por outro lado, o comércio considerado ilícito pela Coroa portuguesa era também outro empecilho. Mas as alianças com os reis nativos, a supremacia em termos de armamento conduziu à dominação do povo guineense. Realce-se que a invasão do território guineense era apenas parte do que se passava em vários pontos de África, também dominados pelos Europeus.

A situação da colonização torna-se insustentável, e aos poucos, por todos os países colonizados vai se assistir o surgimento de movimentos libertários que por vezes aconteciam na Metrópole onde alguns africanos se encontravam para estudar. Era prática comum alguns filhos de africanos serem enviados à metrópole para prosseguirem os estudos secundários e superiores, uns beneficiando-se de bolsas de estudo do governo do Ultramar, outros por conta dos pais. Infelizmente, a Guiné-Bissau não pôde contar com muitos estudantes nessas condições, dado que só em 1958 é instalado o primeiro liceu: o liceu nacional Honório Barreto. Porém, é nos anos de 1950 que o clima de insatisfação se agrava e vários africanos começam a se posicionar contra a presença estrangeira nos respectivos países. Como consequência disso, advém também a reação nos países colonizados por Portugal. Isso

Apesar de poucos [...], pois a metrópole não foi pródiga em proporcionar aos seus súditos de além-mar oportunidades de formação acadêmica, estudantes africanos em Lisboa reuniam-se na Casa dos Estudantes do Império onde veiculavam livros e notícias vindos da França e as idéias libertárias se expandiram, embora em clima de clandestinidade. Dentre esses estudantes, destacam-se os angolanos Agostinho Neto e Mário Pinto de Andrade; os moçambicanos Eduardo Mondlane e Samora Machel; e Amílcar Cabral, nascido na Guiné, criado em Cabo Verde, ligado estreitamente a ambas as colônias, o líder máximo e mentor da resistência guineense e cabo-verdiana (AUGEL, 2005, p. 56).

Forjaram-se as primeiras ideias de formas de luta contra o colonizador nas ex-colônias, o que conduziu a então Guiné Portuguesa, à fundação do PAIGC, em 19 de setembro de 1956, por Amílcar Cabral e mais cinco companheiros. Almejou-se com este ato desencadear várias formas de pressão sobre o colonizador com o intuito de conquistar a soberania do território.

Cabral, ideólogo do partido, pensou a luta como um “ato de cultura”, como uma agressão que deveria ser respondida da mesma forma, de modo a desencorajar a ação inimiga. A luta seria desencadeada de duas formas: a clandestina, que teria como palco central a capital Bissau e em que atuariam os militantes clandestinos; a guerra de guerrilha que seria desencadeada na vizinha Guiné-Conakry. Porém, os primeiros momentos foram de conscientização e de mobilização de pessoas na Guiné (no campo e na cidade), em Portugal (junto aos estudantes, tendo como ponto de partida a Casa dos Estudantes do Império), para militarem em favor da causa da independência. Este fato aconteceu de verdade, pois milhares de guineenses participaram dessa epopeia nacional. A Guiné-Bissau não contou apenas com a participação e o apoio de guineenses, mas também de países amigos defensores dos direitos humanos e da liberdade dos povos.

Amílcar Cabral logo entendeu que o sucesso da luta de libertação dependia da participação de todos, de homens e de mulheres, por isso contam-se entre os guerrilheiros mulheres como as heroínas Titina Silá, Canhe Nan Tungué, Quinta da Costa, Teresa Badinca, entre outros nomes, isso sem mencionar as mulheres que participaram da luta e que estão hoje ainda entre nós; a título de exemplo cito os nomes de Carmen Pereira, Teodora Inácia Gomes, Francisca Pereira, Satu Djassi, Satu Camará, Segunda Lopes, Francisca Alves, entre tantas outras. Essas mulheres tiveram participação nas frentes de combate, assim como na assistência sanitária, na educação e alfabetização de crianças e jovens.

Vários foram os momentos de dúvidas, de inquietação e desânimo no decorrer da luta armada. Os combatentes precisaram de momentos de lazer e de ânimo. Por isso, muitas mulheres e homens que estavam entre os combatentes assumiram-se como animadoras e animadores culturais; e como repentistas, que muitos eram, cantavam a luta, os homens e seu

cotidiano. Segundo tio Zé Lopes, antigo combatente, enfermeiro e animador cultural durante a luta de libertação:

As cantigas ajudaram muito a recuperar as pessoas. Durante a década de 60 houve muitos voluntários, e no meio da década muitos queriam voltar para trás, mas já era tarde. Já estavam naquele processo e voltar atrás não era a solução adequada. Se as palavras de Cabral e de outros dirigentes ajudaram a mobilizar os militantes, as cantigas ajudavam a animá-los. As cantigas ajudaram a recuperar muita gente que já estava em um estado de desânimo. E ajudou a trazer para a luta muitos que se encontravam em Bissau, que tinham a consciência do que se passava (LOPES, 2008).

Homens e mulheres fizeram chegar aos dias depois da independência a história da luta por meio das cantigas de harmonia, como testemunham estes versos: “Sambu é homem de verdade/ Iankuba é homem de verdade/ sentou-se (destemido) em Banta/ à espera dos tugas”. Para tio Zé Lopes “As cantigas promoviam as pessoas e mobilizavam os soldados. As cantigas animavam os soldados do povo e contavam suas histórias. Os mais corajosos eram enaltecidos para se poderem criar outros heróis.” (LOPES, 2008).

É, porém, por esse meio que, quando esses animadores constataram que os sonhos de dias melhores após a independência não se realizaram; quando presenciaram desmandos e desgovernança, cantaram criticando a situação vigente. É disso exemplo os seguintes versos da cantiga de Tio Zé Lopes “Só depois da minha morte/ se lembraram de mim/ Recusam contar a minha história/ quando em vida/ à espera do dia da (minha) morte/ para falarem de mim.”. É assim que tio Zé canta a condecoração póstuma, dado que há antigos combatentes que ficaram abandonados, sem uma pensão condigna. Mas, diz ele que assistiu a grandes discursos por ocasião da morte de antigos companheiros da trincheira que viveram na miséria. De que servem esses discursos pós-morte? Questiona o antigo combatente.

Em 20 de janeiro de 1973, o líder Amílcar Cabral foi assassinado em Conakry e sobre os mandantes da sua morte paira, até hoje, um grande mistério. A independência é, contudo, proclamada unilateralmente pelo PAIGC em 24 de setembro de 1973, nas colinas de Boé, na vila de Lugadjol. Pouco menos de um ano, quando os capitães de Abril derrubam o regime salazarista, Portugal reconhece a independência da Guiné-Bissau, em 10 de setembro de 1974. Augel citando Carlos Lopes assevera que, “o aspecto mais espetacular da independência continua a ser a unilateralidade da proclamação. Portugal não fez senão reconhecer de jure uma situação de facto já anteriormente consolidada.” (LOPES<sup>30</sup>, 1987, p. 99 *apud* AUGEL,

---

<sup>30</sup> LOPES, Carlos. **A transição histórica na Guiné-Bissau: do movimento de libertação nacional ao Estado.** Bissau: INEP, 1987.



2005, p. 57). As cantigas de *mandjuandadi* têm registrado todos esses acontecimentos, conforme se poderá verificar no APÊNDICE A.

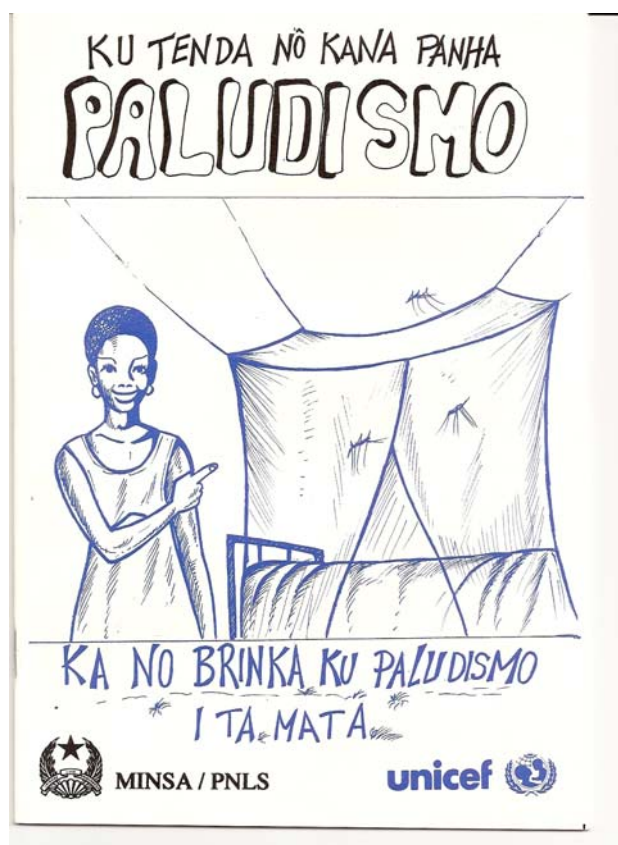
### **2.3.1 O país real e as cantigas de dito**

Depois da independência, questionou-se qual seria o futuro do país, entregue aos próprios filhos. As expectativas eram enormes e a responsabilidade que caiu sob os ombros dos novos dirigentes maiores ainda. O sonho da liberdade, da independência, havia se realizado e os de uma vida melhor continuava fervilhando nas mentes, tanto dos antigos combatentes, quanto da população. Porém, esse sonho estaria longe de se realizar. As primeiras ajudas dos países amigos foram se escasseando diante de uma gestão administrativa pouco eficiente. Não havia espaço para uma convivência pacífica entre os ex-administradores coloniais e os combatentes da liberdade da Pátria recém-chegados à Bissau; e foram muitos os conflitos que geraram prisões de alguns, enquanto outros rumavam à antiga Metrópole. Mas nem todos os africanos encontrariam um espaço para uma vida condigna em Portugal, conforme sonharam à partida e as dificuldades foram grandes para muitos. Parece que Portugal estava tentando a ganhar fôlego para se recompor do salazarismo, se reestruturar como um novo regime. Tony Tcheka faz um desenho claro dessa situação no seu poema **Ceia operária** (TCHEKA, 1996a, p. 58).

É, pois, nessa primeira década depois da independência, os fracos indicadores sociais herdados do colonizador vão desequilibrar-se ainda mais na Guiné-Bissau. O regime adotado nos primeiros anos da independência não permitia o livre comércio; os Armazéns do Povo, do governo e do partido eram as grandes lojas de produtos da primeira necessidade e outros, mas com grandes dificuldades de gestão, pois eram encarregadas de exportar, importar, distribuir e vender as mercadorias ao público. A par disso, o Governo tentou abrir mais centros e postos de saúde, universalizar o ensino básico, abrindo escolas nas tabancas, aldeias mais longínquas, mas à intenção faltaram meios, enfermeiros, agentes comunitários e professores formados para cobrir essa demanda. Os poucos enfermeiros e alguns poucos médicos que vieram das zonas libertadas, não eram suficientes para assistir à população, assim como os poucos professores de posto escolar não podiam atender às novas necessidades.

Assim, a população organizada vai ser chamada a apoiar o funcionamento da educação e da saúde, pois a ajuda externa e o orçamento geral do Estado revelaram-se insuficientes. As famílias, as Organizações Não-Governamentais (ONG), as coletividades locais tornam-se parceiros do Governo, amparando o processo por meio de apoio ao professor e ao enfermeiro, pagando taxas de inscrição para as consultas e coparticipando até da construção de escolas.

Mas, a instabilidade aumenta, os salários atrasam-se dois e mais meses; isso vai conduzir a greves de professores e enfermeiros, por longos períodos. Esse fato, conjugado com outros fatores étnicos e culturais, fez cair a esperança de vida escolar, pois a taxa de sobrevivência no Ensino Básico era de 3,6 anos, quando o ensino básico compreende seis classes, isto é seis anos. Essa taxa vai diferir de região para região, chegando a região de Gabú – no leste do país – a ter uma taxa de sobrevivência de 1,8; Bafatá, 2,1; Oio, 3,1; Tombali, 3,3. As regiões de Bolama, Biombo, Cacheu, Bissau e Quínara vão ter taxas maiores que vão, respectivamente, de 7,1; 6,1; 5,1; 4,1 e 3,7 anos. Bolama destaca-se pela maior taxa (GUINÉ-BISSAU, 2009). Consta-se que, entre os desistentes, as meninas são as que ficam menos tempo na escola, estando esse fato associado a fatores sociais, culturais e econômicos. Na análise dessa questão, feita no citado documento, vários fatores são elencados como os que impedem a participação efetiva de meninas na escola: a prática da excisão feminina (o fanado), o casamento e a maternidade precoces, a participação em atividades geradoras de rendimento em apoio às suas mães, os trabalhos domésticos, a ocupação com os irmãos mais novos. São esses os fatores que fazem aumentar a taxa de desistência e de reprovação da camada feminina, com maior incidência nas regiões de Bafatá e Gabu.



**Figura 3:** Capa de manual informativo escrito em crioulo guineense.  
Fonte: Acervo da autora.

Quanto à saúde, em síntese, pode-se assegurar que se trava uma grande luta contra várias doenças epidêmicas e endêmicas. O paludismo (malária), a tuberculose e as Doenças Sexualmente Transmissíveis (DST), tendo o Vírus de Imunodeficiência Humana/Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (HIV/AIDS) merecido atenção especial das autoridades, dado os cuidados que exige para o seu controle e tratamento, já que afeta especialmente a camada jovem. O paludismo apresenta-se como a causa de mais de 50% da procura dos serviços de saúde e abrange todas as faixas etárias. Segundo os dados do Serviço de Epidemiologia do Ministério da Saúde da Guiné-Bissau, mais de 64% das causas de óbitos na pediatria do Hospital Nacional Simão Mendes (HNSM), o hospital central de Bissau, se deve ao paludismo.

Diante desse cenário – ainda que muito resumido – muito preocupante, o país vai enfrentar grandes instabilidades políticas e até um conflito armado, que durou onze meses: de sete de junho de 1998 a maio de 1999, com um saldo bastante negativo para o país, pois a maior parte dos progressos até então conseguido, foi desestruturado.

As reformas econômicas iniciadas em 1983 e aprofundadas em 1986 visaram ao desengajamento do Estado nos sectores produtivos, ao desenvolvimento do sector privado, e à redução dos desequilíbrios internos e externos. As reformas implementadas, e que haviam conduzido à liberalização do comércio, se estagnaram à espera de novas oportunidades, de um clima de paz que desse segurança aos investidores nacionais e estrangeiros.

Perante esse cenário, a resposta dos poetas, dos cantadores foram seus versos, suas cantigas. José Carlos Schwarz, Armando Salvaterra, que cedo contestaram a presença colonial, cantando, voltaram a lançar mão desse instrumento, fazendo-se de porta-vozes do povo e questionando o poder político, por meio dos seus versos. Nas *mandjuandadi*, as mulheres que cantaram, enaltecendo os combatentes, animaram as noites com as suas cantigas, questionaram os que estavam enchendo os bolsos de dinheiro, enquanto o povo sofria. Assim, atentas, e atentos, aos acontecimentos cotidianos, as *mandjua* fazem das cantigas testemunhas e fontes históricas, a seu modo.

#### **2.4 A tradição guineense e as cantigas de *mandjuandadi***

A tradição africana, conforme ensina Hampâté Bâ, é múltipla e diversificada, mas no interior dessa multiplicidade encontram-se cores similares. Em várias partes da África, as mulheres usam a cabaça para colher água das fontes e dos rios; usam vasos de terracota ou panelas – como são chamados na Guiné-Bissau –, para cozinhar as iguarias para os ancestrais

ou, simplesmente, para nelas guardar água para esses antepassados. No entanto, as particularidades são visíveis mesmo quando se considera o mesmo espaço geográfico. Na Guiné-Bissau, os rituais aos recém-nascidos, às mulheres que acabam de dar à luz, os ritos de iniciação, as cerimônias fúnebres variam de grupo para grupo. Por exemplo, o rito de iniciação de mulheres na etnia bijagó difere do da etnia mandinga. Em ambos, as mulheres são ensinadas a enfrentar o cotidiano, respeitando a tradição. Porém os muçulmanos, de que fazem parte os mandingas, praticam, nesse mesmo ritual, a excisão, o que não acontece na etnia bijagó. As cantigas de mulher, ao cantarem os mandamentos da tradição e ao encenarem vozes que por vezes a contrariam, revelam a existência das diferenças e também das similaridades destacadas por Hampâté Bâ.



**Figura 4:** Noiva recebendo explicação sobre os objetos contidos na cabaça de pedido de mão.  
Fonte: Foto de Tony Ferrage.

A tradição é passada de geração para geração. Nesse processo, ela contamina e se deixa contaminar por ambientes estranhos a ela. E, ao longo dos tempos, as histórias ganham novos personagens e perdem outros. O tempo, mesmo sendo corrosivo, vai reconstruindo e tornando vivas essas memórias, ao mesmo tempo em que as altera. Desse modo, nem sempre quem planta hoje assiste ao *kebur* [ceifa] de amanhã; nem sempre o tecelão se protege com o

pano tecido por ele, mas o testemunho jamais se apagará nas fricções com ambientes e eventos estranhos a ele. O tempo, no seu movimento em espiral (GLISSANT, 1994), desconstrói e reconstrói, reformulando eventos, conservando o seu cerne, ainda que sob outras roupagens. É também nesse processo de passagem de testemunho entre gerações que a tradição guineense vai se construindo e reconstruindo, como bandas saídas do tear e transformadas em panos.



**Figura 5: Noiva sai para receber cumprimentos, depois da reclusão.**

Fonte: Foto de Tony Ferrage.

A tradição é tratada nesta tese na perspectiva de Hampâté Bâ (1982) e de J. Vansina (1982), ou seja, como lugar de preservação da memória coletiva que tem o seu espaço na história dos povos, um espaço que evolui, mas que conserva sua essência. Ela está no fazer cotidiano, que difere de cultura para cultura. Assim, a tradição é a “herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos.” (BÂ, 1982, p. 181). Portanto, entende-se tradição por tradição oral, e usaremos os dois termos aleatoriamente para se referir a tradição oral. Pode-se dizer que a tradição oral conjuga o material e o espiritual, o esotérico e o exotérico, pois ao mesmo tempo em que uma cabaça de pedido de mão representa, na tradição, a intenção de casamento, de união entre

duas famílias, (pelo conteúdo da cabaça e dos sentidos que esse produz), assim também o ritual do casamento tradicional, que envolve a “reclusão” da noiva para os tradicionais conselhos mantidos em segredo é tradição. Assim, novamente, lança-se mão de Hampâté Bâ (1982), já citado aqui, para reafirmar que a tradição é

[...] ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento [...] envolve uma *presença* particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem. [...] baseia-se em uma certa concepção do homem, do seu lugar e do seu papel no seio do universo. (BÂ, 1982, p. 183).



**Figura 6: Noiva durante os dias de reclusão em que recebe conselhos das mulheres grandes “idosas”.**

Fonte: Foto de Tony Ferrage.

Essa concepção da tradição como um todo, na qual todas as coisas religam e interligam, confere e imprime a essa memória o caráter e a particularidade de ser totalizante. Assim, a tradição reúne em si uma visão do mundo diferente, particular, valendo-se da palavra, seu instrumento – um dom de Deus, segundo Bâ. É através da palavra, da fala que o homem profere, jura, se compromete diante dos seus semelhantes. Assim, uma das particularidades da tradição oral é o uso da palavra, da voz e da performance que esse modo de comunicar implica. Vale ressaltar que o fato de a tradição ser oral a coloca em desvantagem em relação à escrita, dada a desconfiança que se pode gerar em torno de um texto oral, por causa da possibilidade de resgate, apagamento, mudança de seu sentido. Diz-

se, pois, que os textos orais correm sempre o risco de serem deturpados por quem os repete, enquanto um texto escrito não corre o mesmo risco por estar já fixo. A esse respeito Hampâté Bâ (1982) assevera que é a oralidade que faz nascer a escrita e tanto se pode pôr em causa um texto escrito quanto um texto oral, dado que ambos têm como testemunho o homem e a vulnerabilidade pode se manifestar tanto em um como em outro caso, partindo do princípio de que qualquer texto antes de ser escrito é pensado.

Assim, é o verbalismo que vai marcar a diferença entre as fontes escritas e as da tradição oral. J. Vansina (1982, p. 158) sublinha a diferença entre as duas, asseverando que um documento escrito é um objeto, isto é, um manuscrito, enquanto um documento oral pode ser definido de diferentes modos, pois, no decorrer da recolha, o, ou a, informante pode interromper o depoimento, retomar posteriormente e proceder a correções de suas falas anteriores. Nessa linha, Vansina (1982, p. 160) reconhece a fiabilidade das fontes fixas por serem, em princípio, mais precisas. Porém, não desmerece as fontes orais, chamando atenção para o fato de que as tradições compreendem tanto a mensagem quanto as palavras que lhe servem de veículo. E vale lembrar a importância de que se revestem os provérbios, os ditos populares africanos.

Outro aspeto importante são os comentários do informante que podem ser explicações que façam parte da tradição ou são invenção do informante. Pode se tratar de um comentário carregado de alusões, contudo necessárias para a compreensão da mensagem. Tudo isso são peculiaridades da tradição oral que é necessário conhecer para poder compreender, numa abordagem crítica, e assim, também, poder categorizá-la em gêneros; pois fazem parte da tradição os *valores culturais*, dentre os quais se contam as narrativas (contos diversos, ditos, provérbios), cantos, ritos, entre outras manifestações que são passadas de geração para geração.

Muitas vezes, a diversidade de informações sobre a mesma tradição dificulta a reconstrução de um arquétipo, mas a coleta de suas variantes pode se revelar como solução, colocando diante do pesquisador não um arquétipo, mas a forma híbrida da tradição que se pesquisa. Assim, a oralidade, que caracteriza a tradição africana pela marca da palavra e da voz, é o lugar onde a ancestralidade cultural se manifesta e quando a ficção em prosa a recupera faz dela “um modo de resistência aos padrões estéticos e ideológicos do ocidente branco-europeu. Cartografam-se, desse modo, as identidades em diferença que a colonialidade do poder e do saber tentou, em vão, esfacelar” (PADILHA, 2007, p. 12), conforme assevera Laura Padilha em relação à ancestralidade na ficção angolana.

O registro da tradição oral que se faz necessário, na busca da perpetuação de valores e manifestações ali presentes, trouxe à tona a necessidade de conceitualizar a nossa “atitude” diante da realidade (VANSINA, 1982). Literatura oral, oratura, oralitura são termos com que se quis rotular essa atitude nas suas variadas formas. Cascudo (1984), em seu **Dicionário do Folclore Brasileiro**, afirma que o termo *literatura oral*, criado por Paul Sébillot, em sua obra *Littérature orale de la Haute Bretagne* em 1881, agrupa gêneros da oralidade, como contos, lendas, mitos, adivinhas, provérbios, parlendas, frases-feitas, cantos, orações, que são transmitidos e conservados oralmente, mesmo quando registrados e posteriormente fixados através da escrita. Lourenço Rosário, por seu turno, ao justificar a sua opção pelo termo oratura adotado na sua obra **A narrativa africana de expressão oral**, refere que

[...] a designação *Oratura*, que ganhou legitimidade principalmente entre os estudiosos de cultura anglo-saxônica, surge por oposição e extensão e significado à designação *Literatura*. Foi uma saída bem conseguida para o impasse quanto à nomenclatura [...] na medida em que na produção literária do sistema oral existe uma postura estética extra-linguística que não pode ser abrangida pelo conceito Jakobsoniano de literariedade (ROSÁRIO, 1989, p. 53).

Por outro lado, Inocência Mata (1998a, 1998b) fala de *oralitura* – uma expressão já canonizada entre os estudiosos antilhanos – ao se referir a uma *literatura etnográfica* guineense. Ao distinguir a oralitura da oratura, Mata aponta a primeira como “aquela produção que veicula, traduz já a elaboração e recriação da palavra oral que a escrita fixa.” (MATA, 1998a, p. 58; MATA, 1998b, p. 58). Portanto, diferente da oratura, que no geral, se trata de recolhas sem a intervenção do pesquisador, sem a presença de uma autoria assumida. Assim, equacionando as fontes sobre este assunto, optamos por usar o termo oratura para designar todos os textos da tradição oral, recolhidos e fixados pela escrita: contos, cantigas, provérbios, entre outros. Desta forma, ao se referir à oratura nesta tese a expressão deve ser entendida nos termos acima mencionados.

#### **2.4.1 A tradição, as cantigas e a oratura guineenses**

A tradição e a oratura guineenses devem muito ao Cônego Marcelino Marques de Barros, pioneiro da recolha e divulgação de contos, poemas e canções em várias línguas locais. Esses trabalhos foram divulgados ainda em 1882, como o **Guiné Portuguesa ou breve notícia sobre os usos, costumes e línguas da Guiné**, divulgado na Revista da BSG (Boletim da Sociedade de Geografia) em 1882. Segundo Pinto Bull esse trabalho contém “duas páginas de um vocabulário sucinto, com várias colunas: Português, Mandinga, Beafada, Fula, Balanta e Bijagó.” (BULL, 1989, p. 97). Em 1900, Marques de Barros publica **Litteratura dos negros. Contos, cantigas e parábollas**, na qual se encontram contos de origem mandinga,



com cantigas transcritas nessa língua e traduzidas para o português. Na mesma obra, Marques de Barros transcreve cantigas de mulheres em crioulo, traduz e comenta esses textos da tradição oral. Vale ressaltar que antes desses trabalhos do Cônego, não se conhecem outros documentos sobre o assunto. Dali o fato de serem esses ensaios o ponto de partida de estudos sobre as culturas e as línguas dos povos da Guiné-Bissau.

Benjamim Pinto Bull, na sua obra *O crioulo da Guiné-Bissau, filosofia e sabedoria*, traz à tona as diversas manifestações da oratura guineense; manifestações essas em crioulo. Pinto Bull retoma os trabalhos do Cônego Marques de Barros, explora os contos tradicionais, sua tipologia, categorizando-os. Estuda os ditos e provérbios, explorando fórmulas, apresentando de que forma a tradição guineense se vale dos animais e das plantas para filosofar. Apresenta as adivinhas, explorando o que elas contêm de lição de vida; traz amostras de cantigas de mulher recolhidas pelo Cônego Marques de Barros, tecendo comentários sobre as mesmas. Em suma, Pinto Bull mostra a riqueza cultural que são as manifestações culturais e da oratura expressas em crioulo guineense.

Podemos afirmar que a tradição constitui o lugar de ensinamento e de aprendizagem. Sendo a Guiné-Bissau um país essencialmente oral, onde o acesso à escola, à escrita aconteceu tardiamente, a tradição oral foi, e ainda hoje é, sobretudo na zona rural, um meio de preservar e de transmitir a memória coletiva. Todas as etnias guineenses guardam na sua tradição formas de canto, sejam de enaltecer ancestrais, famílias, linhagens ou os mortos. 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. Augel faz referência à epopeia da família Kalefá Sami como uma das mais belas canções dos Soninkê e, ainda, de “longos textos heroizantes sobre a ética guerreira” (AUGEL, 2005, p. 74), cantadas pelos *djidius* ao som do *korá* [corá]. 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. Augel compara esses bardos aos repentistas das feiras e mercados nordestinos brasileiros.

Para além dos contos e cantigas mandingas, a tradição oral guineense conta, ainda, com interessantes peças cantadas pelos papéis e balantas ao som do “simbi” (instrumento de seis cordas feito de cabaça forrada com couro de caprino), por ocasião dos ritos de passagem, casamentos e outras festas comunitárias. Entre os manjacos conhecem-se belas criações

entoadas pelas *djamudur* [carpideiras], que por ocasião de mortes de pessoas, sobretudo de anciãos, cantam os feitos desses, enaltecendo sua linhagem e os filhos presentes na cerimônia.

Os fulas são conhecidos pelas acrobacias com que animam os cantos ao som de flautas feitas de cana de bambu; de *nhanheru* [instrumento musical monocorde] e xilofone. Cantam nas festas populares, enaltecendo os régulos, as famílias; nos casamentos elogiam a noiva com bonitas canções. São grandes animadores dos torneios de luta livre entre rapazes de diferentes aldeias. Os felupes, os bijagós contam com inúmeras narrativas moralistas e sobre a cosmogonia desses grupos étnicos guineenses. Infelizmente, essas riquezas ainda hoje fazem parte da tradição oral, passada de pais para filhos e de avós para netos, pois poucos são os registros. Vale, porém, mencionar o Boletim Cultural da Guiné Portuguesa (BCGP) – publicado pelo Centro de Estudos da Guiné Portuguesa entre 1946 e 1973. Foi um dos meios de divulgação de informações sobre os costumes e as línguas locais, os grupos étnicos. Nas páginas desse boletim, podem ser encontrados contos tradicionais, porém muitos deles adaptados de modo a favorecer e justificar a presença colonial no país. Apesar disso, são documentos nos quais se podem conhecer a oratura guineense: contos, ensaios sobre vocabulários e estruturas de algumas línguas guineenses, notícias sobre a religião, as simbologias, a farmacopeia tradicional, entre outros estudos guineenses<sup>31</sup>.

Entre as várias línguas étnicas, os guineenses contam ainda com um importante veículo da tradição, a língua guineense ou o crioulo da Guiné-Bissau, por meio da qual é transmitido o saber, a filosofia, os códigos ritualísticos. É em crioulo que se vão conjugar as tradições das várias etnias que compõem o mosaico etno-cultural guineense. Sendo o país plurilíngue, a existência de uma língua veicular falada pela maioria da população vai facilitar a transmissão desses saberes que se espalham em diferentes direções e em várias dicções dessa língua franca.

Nessa linha, pode-se afirmar que só essa diversidade linguística pode explicar o hibridismo linguístico que se constata nos contos. Há, pois, histórias contadas em crioulo cujas cantigas – as que animam a contação – são cantadas em mandinga ou em outra língua local. Ao mesmo tempo em que se contam histórias em crioulo, intermedeia a contação uma série de cantigas em outra língua, e isso não constitui estranhamento para os participantes,

---

<sup>31</sup> Mais detalhes a este respeito podem ser encontrados em: BELA, L. de Sousa. Apontamentos sobre a língua dos balantas de Jabadá. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa**, n. 4, p. 729-765, 1946; MARQUES, J. Basso. Aspectos do problema da semelhança da língua dos papéis, manjacos e brames. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa**, n. 5, p. 77-109, 1947; QUINTINO, Fernando Rogado. Conhecimento da língua balanta, através da sua estrutura vocabular. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa**, n. 64, p. 737-768, 1961; QUINTINO, Fernando Rogado. O totemismo na Guiné Portuguesa. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa**, n. 19, p. 74, 1964.

pelo menos os locais. A história da tabanca do rei Sanhá (APÊNDICE B), registrada pelo Cônego Marques de Barros (1900) é um exemplo. O mesmo fato se dá nas cantigas de *mandjuandadi* que muitas vezes são cantadas em mandinga e partes repetidas em crioulo, sofrendo adaptações e até deturpações fonéticas.

A voz e a palavra são, portanto, o veículo da tradição, daí ser a palavra algo de grande importância na tradição africana, pois tal como ela pode unir e preservar, assim também, quando mal usada, tem força destruidora. Na Guiné-Bissau, o que pode parecer uma simples narrativa – histórias do lobo e da lebre – abarca, na maioria dos casos, palavras que indiciam críticas sociais, que podem ser lidas tanto nas falas das personagens, quanto nas do narrador, ou simplesmente, nas entrelinhas de um diálogo que pode, a priori, parecer inocente.

Na sua abordagem sobre **Narrativas de tradição oral**, Lourenço Rosário (1989) ensina que na sociedade africana, sobretudo na zona rural, “onde a tradição oral é o veículo fundamental de todos os valores, quer *educacionais*, quer *sociais*, quer *político-religiosos*, quer *económicos*, quer *culturais*, [...], as narrativas são a mais importante engrenagem na transmissão desses valores.” (ROSÁRIO, 1989, p. 47). Assim, as lições de moral que fecham a maioria das histórias tradicionais são verdadeiros meios de aprendizagem de certas regras de conduta comunitárias, assim como os ditos presentes nas cantigas de *mandjuandadi* expressam críticas, chamam atenção para certas situações do cotidiano. Contam-se e se escutam histórias, como forma de lazer, mas também como momento de aprendizagem, pois o papel desses contos, adivinhas, provérbios é também o de regulador social, pois são escolhidos e ditos, conforme o público que interage com o animador do *djumbai*, ou seja, depende do lugar e convívio onde se contam e se escutam essas histórias. Do mesmo modo, as cantigas de mulher não só constituem uma forma lúdica da manifestação de sentimentos, como código gnômico, elas expressam a crítica social, invadem espaços como uma forma de convocação das coetâneas e da comunidade em geral para “assimilar os seus valores essenciais, universais – e contestá-los [...]” (MATA, 1998a, p. 58; MATA, 1998b, p. 58).

Vale ressaltar que, se por um lado, temos a arte, por outro temos a moral e a ética que se quer transmitir. Desse modo, nenhum conto é inocente, nenhuma cantiga é tão transparente quanto pode parecer à primeira vista; por mais que o seu conteúdo se mostre ingênuo, têm quase sempre subentendidos mensagens e ensinamentos nas alusões ali presentes. Inocência Mata (1998a, 1998b), no seu artigo de opinião na Revista África Hoje, sobre a *Tradição oral e memória cultural*, referindo-se à literatura oral angolana, questiona sobre o lugar que a tradição pode ter hoje, num país que se propõe à modernidade. Faço minha essa interrogação e a que respondo, mostrando a peculiaridade de uma literatura guineense em busca de sua

afirmação e que vai beber nas fontes da tradição oral. Isto é, a literatura é um dos lugares onde a tradição se faz presente, nas suas várias formas.

As narrativas da tradição oral, recolhidas e publicadas, fazem parte da outra face das letras guineenses, pois não só são da tradição, como também, em alguns casos, já trazem a marca pessoal de quem recolheu, coordenou e/ou traduziu. Mesmo que não o faça propositalmente, o pesquisador, ao proceder à tradução do *corpus* recolhido, deixa presente a sua marca nesses textos, que passam da tradição oral à oratura. Há casos em que os contistas modernos, inspirados nos contos da tradição oral trazem para os seus textos os conflitos que marcam essas narrativas, por se adequarem às situações vivenciadas no presente. Vários questionamentos constantes dos textos modernos, embora reconhecidos como valores universais, têm a sua raiz nas histórias mais antigas e são marcas da tradição, por fazerem parte da memória coletiva a ser preservada. 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.

No que tange à tradição oral guineense e às cantigas de mulher, elas também nos impõem questões que se precisa responder, para se poder compreender o lugar das cantigas de *mandjuandadi* na tradição guineense e o lugar das cantigas como código gnômico. É, pois, necessário um olhar sobre o lugar da tradição na Guiné-Bissau para se desvendar que particularidades essa memória oferece no seu conjunto para, a partir daí, fazer ressaltar as cantigas de *mandjuandadi*. Porém, vale observar, a esta altura, uma particularidade, pois o nosso objetivo primeiro não foi o de desenvolver uma pesquisa sobre a tradição oral, mas sobre as cantigas de mulher, enquanto poesia popular, textos produzidos por repentistas. Foi a leitura das cantigas, a busca da sua origem, a procura do gênero a que pertence, os questionamentos que a compreensão desses textos impõe, que nos levou até a tradição oral guineense, seu lugar de origem. Daí, a busca por outras formas de canto que a essas se assemelham ou não. É nessa linha que traçamos o lugar das cantigas na tradição oral guineense.

Partindo do perfil das cantigas pesquisadas, dos seus conteúdos, das suas funções, conforme se explanará no Capítulo 4, consideramos as cantigas um dos gêneros da tradição oral guineense. Assim, elas se subdividem em 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*. Entre estas incluímos as

*mondeanas* e as *nharambanas*, cantigas de mulher recolhidas por Marques de Barros, já que elas, pelas suas características, encaixam-se nas cantigas de dito.

Apelidamos de cantigas de história todas as canções que intermedeiam a narração dos contos. Elas são cantadas para animar a dinâmica da contação e por vezes são acompanhadas de palmas e do coro dos presentes. Essas cantigas são “aspectos” que ajudam a alongar ou a diminuir o tempo dos acontecimentos, assim como podem ter poder de encantamento. No conto **Mostra-me o caminho da tabanca do rei Sanhá**, “quando Djadjabá viu que a onça não estava com boas intenções, cantou [...]. A onça ficou muito encantada com aquela cantiga, e com a cauda chicoteou as moscas, e mostrou-lhe o caminho.” (APÊNDICE A). Durante o *djumbai*, não é apenas o contador que canta, todos os presentes participam do canto. Por isso, também, são cantigas que ficam na boca do povo e muitas delas são cantadas nos encontros das *mandjuandadi*.

Desta forma, classificamos como cantigas de *djamu* [cantos de carpir], todas as aquelas cantadas para enaltecer os feitos de pessoas falecidas, durante seu velório. Durante sua apresentação, o carpidor, ou a carpideira, canta normalmente em tom plangente, evoca nomes dos familiares, invoca os ancestrais e Deus todo poderoso, conta a vida do defunto e as coisas boas que fez antes daquele momento de luto. Todos os gestos e falas do carpidor são no sentido de mobilizar para si a atenção dos presentes, daí sua performance ser teatral, dramática, podendo ele até chegar a esvaír-se em lágrimas, diante de um público emocionado. Porém, o ato de *djamu* [carpir] também acontece, quando os *djidius* prestam homenagem a uma família, a um rei ou régulo, ou ainda, quando cantam a saga dos guerreiros e/ou das grandes famílias, conforme se afirmou anteriormente.

Assim sendo, tomamos como critério classificatório das cantigas de *mandjuandadi* ou de dito dois pólos básicos: o conteúdo e o tipo de crítica que a cantiga deixa transparecer. Convém lembrar que por detrás de cada cantiga existe uma história, aquela que nesta tese chamamos de “história das cantigas”, isto é, fatos, episódios ou causos que motivam a criação de cantigas.

A história de uma cantiga pode ser pessoal, isto é, de quem viveu uma experiência e que, com base nisso, cria sua cantiga; são exemplos disso as cantigas de amizade, de amor não correspondido etc. A história de uma cantiga pode ser um caso alheio a quem canta, mas que pode encarnar o sujeito da enunciação, assumindo as suas mágoas ou alegrias. Chico Vaz<sup>32</sup>, nascido em Geba, um dos lugares onde as *mandjuandadi* conheceram dias de glória, é um

---

<sup>32</sup> Vide informação sobre Chico Vaz no Capítulo 4.

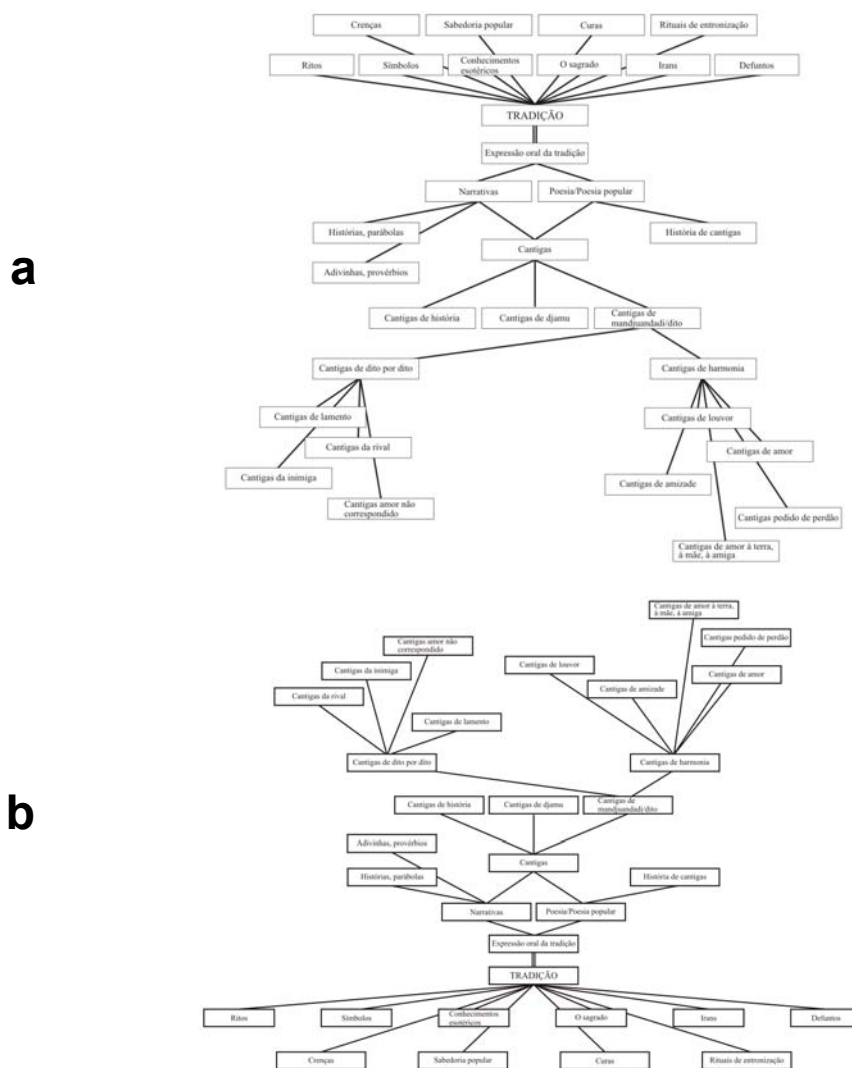
‘pesquisador informal’ que, sem compromisso institucional, percorre os mercados, escuta atentamente conversas de mulheres nos bairros periféricos de Bissau. Em entrevista concedida à pesquisadora desta tese em 2008, conta um dos processos de criação de cantigas adotado por ele. Diz ele ser uma pessoa muito atenta às conversas das mulheres e ao que se passa no bairro onde mora; refere, ainda, que durante a sua infância acompanhou sempre a sua mãe às *mandjuandadi*. Conta que a cantiga **Minha cunhada** foi criada por ele, depois de ter escutado a conversa entre duas mulheres. Nos conta o informante: “Não inventei nada; apenas dei tom ao diálogo que ouvi entre as duas mulheres!” (VAZ *et al.*, 2008). Por isso, Chico Vaz encontra-se entre os cantadores e cantadeiras que assumem a história alheia para encenar as múltiplas vozes do cotidiano.

Assim, dentre as cantigas de *mandjuandadi* distinguem-se as cantigas de dito por dito e as de harmonia. Nas cantigas de dito por dito, encontram-se as de *kumbosadia* [rivalidade], as de inimigos(as), de lamento, amor não correspondido. Nessas cantigas, as cantadeiras valem-se por vezes do equívoco para escarnecer ou satirizar da pessoa cantada, quando por meio de antonomásia se referem a quem se deseja criticar. Nas cantigas de dito por dito, ao proceder à crítica social, à censura às rivais e aos inimigos e mentirosos, as cantadeiras encontram na sátira formas jocosas de admoestar pessoas e situações consideradas absurdas no âmbito da família ou mesmo da sociedade. Quando o dito é às comborças, as cantadeiras chegam a ultrapassar o nível do escárnio, usando termos obscenos e insultuosos. Porém, jamais mencionam o nome da pessoa que é cantada, recorrendo-se sempre aos epítetos.

Nas cantigas de lamento, as cantadeiras pranteiam os maus tratos, a morte, e algumas infelicidades ligadas à infertilidade feminina, a ‘trabalhos’ feitos que, acredita-se, podem trazer infelicidade e até a morte.

Dentro das cantigas de harmonia, distinguem-se as cantigas de amor e as de amizade. Nas de amor, o importante não é quem canta, mas o amor cantado. O sujeito da enunciação é apenas um ou uma amante – aquele ou aquela que ama. As cantigas de amizade são dirigidas a um ou uma amigo(a), quer em busca de uma reconciliação entre quem canta e a pessoa cantada, quer para criar *silistia* [harmonia] entre pessoas que se desentenderam. A cantiga de amor à terra, aos ancestrais e as de pedido de perdão são as que carregam as boas intenções e durante as quais as cantadeiras enaltecem as maravilhas do torrão natal e exaltam os ancestrais que protegem esses lugares. É nessas cantigas que as coetâneas pedem paz umas às outras e nomeiam a pessoa cantada, ou usam artificios ‘leves’ que são facilmente decodificados pelos presentes, apenas para embelezar a cantiga e não com o fito de criar equívoco.

Assim, no grande poilão que é a tradição, nas suas várias formas de expressão, estão as cantigas, a poesia oral e também a narrativa e as histórias encenadas pelas vozes e que subjazem a cada cantiga. A FIG. 7 apresenta um diagrama que pretende situar as cantigas na tradição guineense.



**Figura 7: (a) Diagrama das cantigas da tradição guineense; (b) diagrama invertido, imaginando as cantigas na árvore da tradição guineense.**

Fonte: Elaborado pela autora.

## 2.5 Crioulo guineense: a língua das cantigas de dito

Três questões tornaram necessária a abordagem do crioulo nesta tese: a primeira é o fato de o crioulo guineense ser a língua que emergiu do encontro de povos, línguas e culturas; a segunda é o crioulo ser a língua de expressão de inúmeras cantigas de *mandjuandadi* das praças e língua das *mondeanas* e *nharambanas*, conforme o Cônego Marques de Barros (1900) denominou, na época, as cantigas de mulheres; a terceira questão está ligada ao fato de

o guineense (como Barros denominou essa língua nascida nas terras dos rios da Guiné, primeiramente falada pelos mandingas de Dandu, os colincas de Geba, os biafadas, conforme citado na seção 2.2) ter se tornado a língua nacional, falada pelos membros das diversas etnias que compõem o mosaico linguístico guineense. Por isso, esse crioulo de base portuguesa é também a língua da tradição oral, da oratura, língua materna de muitos guineenses.

Pela particularidade linguística da Guiné-Bissau e pelas características do crioulo guineense, Amílcar Cabral, líder da revolução guineense-cabo-verdiana, que conduziu os onze anos de luta de libertação nacional, apelou ao crioulo como língua de unidade nacional, durante esse episódio da história recente da Guiné-Bissau. Por outro lado, é também nessa língua que encontramos composições musicais de intervenção social e política que marcaram o final dos anos de 1960 e início dos de 1970, como forma de resistência à presença colonial. As canções e poemas musicados de José Carlos Schwarz<sup>33</sup>, Armando Salvaterra, Aliu Bari são alguns exemplos. Hoje, é em crioulo que também se lêem poemas de autores modernos, contos da oratura guineense e em crioulo se podem escutar, ainda, canções que denunciam problemas sociais e políticos que afetam a população. O crioulo guineense vem se afirmando, a cada dia, como língua da expressão literária<sup>34</sup> guineense, pois mesmo quando não se escreve nessa língua, os textos dos autores se mostram repletos de expressões em crioulo, de frases que, embora escritas na língua portuguesa, revelam a estrutura do crioulo. Os romances do guineense Abdulai Sila, os poemas de Felix Siga, Tony Tcheka, Ernesto Dabó, Respício Silva e Huco Monteiro são alguns exemplos entre vários. Assim, atenta José Carlos Schwarz para o fato de que

O crioulo é antes de mais nada uma síntese cultural elaborada numa situação de opressão, tal como o assimilado é a síntese social da sociedade colonial. Impõe-se assim a reconversão social do próprio crioulo, veículo cultural dos oprimidos, em língua nacional, integrada e enriquecida pelos valores culturais autóctones positivos e pelos conceitos científicos, filosóficos e técnicos estrangeiros. (AUGEL, 1997, p. 6).

E o crioulo guineense tem conquistado, de fato, e naturalmente, o estatuto de língua veicular, falada por um número de habitantes superior aos que dominam e usam o português no seu cotidiano. Vale destacar, brevemente, que é numa população de um milhão e meio de habitantes, que a Guiné-Bissau conta com 11% de falantes do português, destes apenas 0,15% são monolíngues de português. 44% falam o crioulo e destes 4,57% são monolíngues do

---

<sup>33</sup> Mais detalhes a este respeito podem ser encontrados em Augel (1997).

<sup>34</sup> Mais detalhes a respeito do crioulo como língua literária, ver Augel (1998, 2005).



crioulo. Falam balanta 24,5%, fula 20,3%, mandinga tem 10,1% de falantes, a língua manjaca 8,1%, o idioma papel 7,2%. (FERRONHA *et al.*, 1992, p. 48).

### **2.5.1 Crioulo guineense, um olhar sobre o passado, tradição oral e a oratura**

Em 1588, era edificado o forte de Cacheu, vulgarmente chamado baluarte, o que indicava o estabelecimento de Portugal na costa ocidental africana, mais especificamente na Guiné. Já estava estabelecido o comércio nos rios da Guiné. Os lançados ou tongomaus, conforme já se aventou neste capítulo, vão ser os grandes utilizadores, e dinamizadores até, de uma língua que começou por ser falada pelos mandingas, colincas, biafadas. Porém, são várias as polémicas em torno do nascimento do crioulo guineense, cuja discussão exaustiva não cabe nesta tese. Mas, abriremos parêntese para convocar alguns pesquisadores que se debruçaram sobre essa questão, tanto do ponto de vista histórico (sua origem, seus substratos, expansão etc.), quanto linguístico (sua formação orgânica, sintática e morfológica).

Pinto Bull (1989, p. 78) faz uma síntese histórica do crioulo guineense, dividindo as etapas dessa língua, isto é, o seu processo evolutivo e os fatores que teriam contribuído nessa dinâmica. Esse autor procede à classificação daquele idioma, situando o “crioulo antigo” entre o século XV (momento da sua formação) e o século XVII. O autor assevera que aquele idioma era o que se falava nas poucas vilas que ali existiam e era também aquele o lugar onde viviam os lançados e os grumetes<sup>35</sup>. Na sua classificação, situa o “crioulo menos antigo” entre o século XVIII e início do século XX, período no qual inclui o crioulo falado em Bolama, a primeira capital da província. Esse pesquisador localiza a terceira fase do crioulo a partir de 1915 e se estendendo até 1961, momento que classifica como sendo uma época de “apogeu do crioulo guineense”.

Luigi Scantamburlo (1999), no seu livro **Dicionário guineense: introdução e notas gramaticais**, retoma a linha de pensamento de Pinto Bull, asseverando que 1915-1961 é um período em que a administração colonial muda de feição; e é na década de 1950 que vai ser fundado o PAIGC. Reitera, ainda, que “Nas escolas, nos escritórios e nas igrejas o Guineense é proibido<sup>36</sup>, mas sobrevive na vida privada dos numerosos habitantes das praças, na maioria analfabetos. Os centros mais importantes são Bolama, Bafata-Geba, Farim e Cacheu.”

---

<sup>35</sup> Pinto Bull (1989) assegura, ainda, que La Courbe se refere ao crioulo de Cacheu dessa época, apontando Farim e Geba como importantes entrepostos comerciais e como tal, também lugar de movimento de pessoas oriundas de vários pontos do território.

<sup>36</sup> Vale ressaltar que essa restrição imposta ao crioulo e às demais línguas étnicas não ficará por aqui, terá a sua maior repercussão na escola, pois nenhuma dessas línguas será usada no processo ensino-aprendizagem. E dos poucos guineenses que tiveram acesso à escola não tiveram contato com as suas línguas maternas no espaço escolar.

(SCANTAMBURLO, 1999, p. 29). Assim, o “crioulo moderno”, situado entre 1961-1994, vai se desenvolver e ganhar feição de língua franca entre os povos da Guiné-Bissau, por meio do fenômeno da luta de libertação nacional e da “urbanização cada vez mais maciça”. Vale lembrar que foram essas localidades palco onde se vão desenvolver as *mandjuandadi* e das quais se conhecem muitas cantigas de dito.

No que respeita à formação do crioulo guineense, António Carreira (1982) afirma ser cabo-verdiana a origem desse crioulo que teria sido levado “prontamente” para os rios da Guiné, após sua formação nas ilhas de Cabo Verde; o crioulo é uma língua originada por uma intensa miscigenação entre portugueses e mulheres africanas, livres ou escravas. Essa opinião é contestada por Hildo Honório do Couto (1994) que assegura:

Mais importante para refutar a hipótese cabo-verdiana é a observação de que não há nenhum dado concreto que a corrobore. Em que condições o presumível crioulo cabo-verdiano se teria transplantado para a Guiné? Não houve nenhuma migração maciça de cabo-verdianos para o continente. (COUTO, 1994, p. 31).

Scantamburlo (1999, p. 31) parece compartilhar das mesmas dúvidas que o linguista Hildo Honório do Couto quando, baseado em Carreira, lembra que só entre os anos de 1850 e 1864 é que se verificaram as migrações cabo-verdianas para as terras da então Guiné Portuguesa, devido à seca que assolava o Arquipélago; e também depois de 1915 como funcionários da administração colonial. E nessa altura, o crioulo guineense já estava formado “[...] antes que a colônia portuguesa tivesse algum estabelecimento nas terras dos pepeis.” (BARROS, 1897, p. 181). Assim, o Cônego ainda ressalta que:

O crioulo de Cacheu passou por ser o melhor fallado, durante o longo espaço de tempo que ahi foi a séde do governo de toda a colonia. Com a mudança das repartições centraes do Estado para Bissau em menos de 100 anos, o creoulo d’esta villa já é mais correcto e notavelmente superior ao da praça de Cacheu. Hoje com o governo da provincia em Bolama, o dialecto vae adquirindo uma feição nova com tendência a apotugusar-se. (BARROS, 1897, p. 296).

Vale destacar que, se, por um lado, se coloca a questão da origem do crioulo guineense, por outro há aspectos do ponto de vista linguístico, além de outros que também vêm à tona. Daí ser preciso, mais uma vez, lançar mão dos trabalhos do Cônego Marques de Barros, também pioneiro nos estudos do guineense (crioulo da Guiné). Barros não só questionou a origem desse idioma, como também recorreu a outros estudiosos do seu tempo para sustentar os argumentos da sua tese. Do seu ponto de vista, o léxico do guineense é do português arcaico e os primeiros falantes dessa língua, ao aplicarem a lei do menor esforço, acabaram por simplificar muitas formas e “[...] empregaram os mesmos processos de redução e de simplificação às formas aglomerantes, – que o povo português e, sobretudo o

anglosaxão, empregou na simplificação às [...] complicadas formas syntheticas da língua latina.” (BARROS, 1897, p. 271). A esse léxico do português arcaico se juntaram vários outros elementos gramaticais africanos, com realce para a língua mandinga da qual pertencem as partículas *na*<sup>37</sup>, *ta*, uma constante no crioulo guineense.

O Cônego reconhece que se poderia ir buscar essas partículas à língua portuguesa, reafirmando, porém, que bastou observar a língua Mande, para nela encontrar o *na*, verbo vir. Contudo, por considerar que o estudo realizado não se mostrava suficiente, e carecendo de mais opiniões técnicas para conclusões mais aturadas, Barros preferiu sublinhar como “vozes possivelmente africanas” o *ta* e o *na*; ao afixo *sa* preferiu atribuir “origem suspeita”.

Essa questão traz à tona teorias sobre a formação dos crioulos<sup>38</sup>: as que consideram o português ou o sabir aportuguesado, a língua franca dos portos do mediterrâneo entre os séculos XIII e XV, como a base dos crioulos e que teria sido levado à costa africana pelos navegadores portugueses em meados do século XV. Uma segunda hipótese seria a teoria poligenética que compreende as teorias eurogenéticas, afrogenéticas e neurogenéticas. Essas são as mais abrangentes, sendo que a primeira das três defende a teoria de que os crioulos teriam origem nas línguas europeias; a segunda aponta para as línguas africanas faladas pelos escravos, e como estando na base da formação dos crioulos, a terceira teoria aponta

<sup>37</sup> Segundo Scantamburlo (2003): Na 1 - v.aux., verbo auxiliar que indica o aspecto imperfectivo dos verbos. - *n' na kume mundu, n' na brinka sabi (G.F.)*, [estou a comer o mundo (a divertir-me), estou a brincar maravilhosamente]. *N' tciga si kasa kontra i na tarbadjaba na kampu (J.L.R.)* [cheguei a sua casa quando ele estava a trabalhar no campo]. 2.v.aux., verbo auxiliar que indica o aspecto contínuo dos verbos. - *i na buska-buska si amigu na fera (L.S.)* [estava à procura do seu amigo na feira]. N.F. Mandinga “nàa” que significa vir. [...]. Na 2 - 1.con., preposição com o traço de (interioridade); significa o lugar onde acontece alguma coisa ou o tempo; em. - *no fala del na kunsada (P.dos S.)* [falamos dele no início]; *E sta na tudu ladus di fera (P.dosS.)* [Eles estão em todos os lados da feira]; (NO; NA; NOS; NAS). N.S. *na nunde*, [onde]; *rimiti na* [remeter-se]. 2.con., preposição com o traço de (superioridade); sobre; em cima de. - *i pui na ombra i na bai (T.M.)* [pôs no ombro e foi indo]. 3.con., preposição com vários significados que traduz as equivalentes da língua portuguesa como de, para, por, a, com. - *fera grandi i garandi na nomi ki dadu ma pikininu na tamanhu (P.dosS.)* [‘mercado grande’ é grande no nome que lhe foi dado mas é pequeno no tamanho]; *na tradison ki bin di Senegal (P .dos S.)* [na tradição que veio do Senegal]; *i sinta na mesa (N.T.)* [sentou-se à mesa]; *bo sai na matu (C.P.)* [saíram do mato]; *no misti pidi pa tudu djintis pa e djudanu na es obra (R95)* [queremos pedir à toda a gente que nos ajudem nessa obra]. *Ta* - 1.v.aux., verbo auxiliar que indica o aspecto habitual nos verbos. - *Parmanha i ta bai tira binhu i na lebal pa garandis (F.M.)* [De manhã vai extrair vinho e leva aos mais velhos]. *Alguin ta kiri badjuda i ta namora ku el i ka ta dicha pape sibi (IN96)* [Alguém gosta de uma menina, namora com ela e não deixa o pai saber]. 2.v.aux., verbo auxiliar que indica o aspecto contínuo nos verbos, - *i misti lus garandi ku na ta lumia tera (L.S.)* [ele quer uma grande luz que alumiará (vai alumiano) a terra]; *i ka kuma n' na ta pensa son na no skola* [não é que eu pense apenas na nossa escola] (SCANTAMBURLO, 2003, p. 420-421; 597-598, tradução nossa).

<sup>38</sup> Mais detalhes a este respeito podem ser encontrados em SCANTAMBURLO, Luigi. **Dicionário guineense**: introdução e notas gramaticais. Guiné-Bissau: Colibri e em FASPEBI, v. I, 1999; GIUSTI, Emílio M. **La problematique des pidgins et créoles atlantique**. Lyon: Université Lumière2, 1992; KHIM, Alain. **Aspects d'une syntaxe historique**: étude sur le créole portugais de Guiné-Bissau. Thèse (doctorat de 3<sup>e</sup> cycle). Université de Paris III: Sorbone Nouvelle, 1980; ROUGÉ, Jean-Louis. **Petit dictionnaire etymologique du kriol de Guinée-Bissau et Casamance**. Bissau: INEP, 1988.

simplesmente para a capacidade humana de criar condições para se adaptar a situações novas, ou mesmo para criar novos mecanismos de comunicação como as línguas.

Note-se que, em relação ao crioulo da Guiné-Bissau, há um ponto em que alguns investigadores, independentemente das teorias eurocentristas e afrocentristas, convergem: o de que os crioulos surgem em situações de contato entre dois grupos de línguas diferentes em que nenhum dos dois sabe ou conhece a língua do outro. Corroborando essa afirmativa, Pinto Bull (1989, p. 45), citando Marcelino Marques de Barros (1907), assevera que:

O crioulo é [...] um pidgin aceite como língua habitual e familiar, e gradualmente aperfeiçoado por aqueles que só o falavam de tempos a tempos, em caso da necessidade. Foi esse pidgin que se consolidou, que adquiriu formas interna e externa próprias, com suas regras gramaticais, seu vocabulário riquíssimo, flexível e receptivo a novas aquisições. O crioulo é esse pidgin que se tornou a língua materna e a língua principal de uma comunidade. (BARROS<sup>39</sup>, 1907 *apud* BULL, 1989, p. 45).

Na mesma senda de Pinto Bull, Dulce Pereira (1992), afirma que os crioulos seriam uma fase muito avançada do Pidgin, que corresponderia

[...] aos estádios da aquisição espontânea de uma das línguas em presença, a língua do grupo socialmente dominante – pelos falantes das outras línguas. [...] Para que um Pidgin possa funcionar plenamente, como língua materna, há que reestruturá-lo e complexificá-lo, de modo a que possa cumprir todas as funções de uma língua natural. (PEREIRA, 1992, p. 120).

Mas, a partir de qual patamar o crioulo iria se constituir é uma interrogação já há muito feita por muitos estudiosos do crioulo, e que provocou pesquisas que resultaram em teorias várias, algumas delas já aqui apontadas. No entanto, a esta mesma pergunta Jean-Louis Rougé (1993) acrescenta um elemento intermediário no nascimento do crioulo, que seria o proto-crioulo. Esse linguista assevera:

Tomemos, então, como hipótese que o crioulo não nasceu nem diretamente do português, nem diretamente do pidgin; esses dois sistemas, no entanto, participaram de sua emergência. [...] Assim, aparece uma série de interlínguas, a partir das quais, mais tarde, se formará o crioulo.<sup>40</sup> (ROUGÉ, 1993, p. 320, tradução nossa).

Porém, na perspectiva de Scantamburlo (1999), é preciso considerar as características históricas das “praças”<sup>41</sup> e da classe dos locutores de português ou de sabir aportuguesado e as características linguísticas e culturais dos locutores africanos. Os estudos do Marques de

<sup>39</sup> BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Textos em prosa e verso. **O guineense**, Revista Lusitana, Lisboa, n. 10, p. 306-310, 1907.

<sup>40</sup> “Nous prenons, donc, comme hypothèse que le kriol n’est né ni directement du portugais, ni directement d’un pidgin, mais que les deux systèmes ont participé à son émergence. [...] Ainsi, ont vu le jour une série d’interlangues à partir desquelles, plus tard, se construira le kriol.” (ROUGÉ, 1993, p. 320, tradução nossa).

<sup>41</sup> Entenda-se por praça os entrepostos comerciais que viriam a tomar a feição de cidade; hoje na Guiné-Bissau fala-se de *prasa* [praça] (cidade) por oposição a campo (zona rural).

Barros mostram essa preocupação, pois o Cônego faz referência às várias línguas presentes na formação do crioulo guineense.

Hoje, apesar de ainda não estar unificada a escrita do crioulo guineense, existem obras escritas e publicadas nessa língua. Vários cartazes informativos são escritos nesse idioma e dentre eles destacam-se os da prevenção sanitária, os panfletos de propaganda eleitoral, ou seja, usa-se a língua do povo que a entende e a usa. Vale ressaltar que é sempre assim: quando se quer alcançar a maioria da população, a massa, as instituições do governo e os partidos políticos usam o crioulo como língua de comunicação. A radiodifusão nacional, para além de emissões em línguas étnicas, tem emissões de longas horas em crioulo, com programas que incluem de notícias nacionais e internacionais a programas culturais e de entretenimento. Diversos trabalhos sobre a oratura: narrativas, adágios, adivinhas, canções são publicadas em crioulo com a respectiva tradução em português ou em francês. Livros religiosos, como o Antigo Testamento, livros de cânticos e de catequese foram traduzidos para o crioulo. Augel (2005, p. 82) dá exemplos do uso do crioulo nos títulos de jornais: o *Nô Pintcha*, o mais antigo do país, o *Banobero* e o *Kansaré*; nos títulos de revistas: a *Soronda* e a *Tcholona*; nos títulos das coleções literárias ou ensaísticas: a *Kebur*; a *Kacu Martel* e a *Lus bin*, ou ainda nos nomes de eventos ou projetos: *Firkidja* – projeto de apoio ao ensino básico na Guiné-Bissau; e também a nomes de estabelecimentos comerciais, caso do restaurante *Bantaba*.

Assim, pode-se concluir que, diante de uma situação imposta pelo encontro de povos e culturas – não se esquecendo da violência de que revestiu esse processo, frente à necessidade de as pessoas se comunicarem, aliada à capacidade natural do Homem de se adaptar a situações novas fez com que nascesse esse veículo de comunicação – o crioulo guineense. Trata-se de uma língua que tem como substrato não só o idioma do colonizador, mas também as línguas locais; isso, pelo número de léxicos de origem da primeira e pelas expressões e léxicos das várias línguas étnicas locais e até regionais que estão na sua raiz.

O crioulo guineense é, assim, fruto de miscigenação, portanto, um produto híbrido, uma língua composta de elementos de várias outras; um mestiço<sup>42</sup> impelido a ficar, a

---

<sup>42</sup> Lopes (1993, p. 12) refere que “O excluído, sem diagonal ou com a diagonal irracional, é o princípio do absurdo e a mestiçagem é o absurdo. É a mistura sem racionalidade, é a diagonal de duas culturas. O biológico é limitativo porque par. A mestiçagem pode e deve ser ímpar porque produz o terceiro: que hesita entre o bom e o mau, entre a vantagem e a desvantagem, entre a indiferença e o interesse, entre a morte e a vida, entre o tudo ou nada, entre o zero e o infinito, entre o dia e a noite, entre o universo e o seu microcosmo. O mestiço é impelido a partir porque está entre fogos cruzados e ele é o terceiro, não pertence a categorias circunscritas, não se reconhece na medida-padrão [...]”. Entendemos que o crioulo guineense, embora seja um produto híbrido, mestiço, ela, enquanto língua, é impelida a ficar – diferentemente do mestiço de que trata Carlos Lopes – porque, também, é um meio de resistência, de contestação, instrumento de comunicação, de desconstrução e reconstrução.

permanecer, num processo dinâmico a que obedecem as línguas vivas, talhado, no caso, por realidades linguístico-culturais – africana e guineense – e enriquecido também por aquele idioma que contribuiu efetivamente para sua composição e o viu desenvolver-se – o português. É nessa língua, o crioulo ou o guineense, que se vai encontrar a expressão de uma das manifestações culturais mais peculiares da Guiné-Bissau: as cantigas de *mandjuandadi* – uma das peças da tradição oral guineense.

## 2.6 Objetos e ritos na constituição de sistema de sentido da comunidade tradicional guineense

Jean-Pierre Hiernaux (1997), ao refletir sobre a análise estrutural de conteúdos e modelos culturais, aborda conteúdo enquanto sentido. Para esse pesquisador, o conteúdo constitui essencialmente “as maneiras de ver as coisas, os tipos ou os sistemas de percepção” (HIERNAUX, 1997, p. 157). Nessa linha de pensamento, o conteúdo é o sentido, a *coisa*, o material que se exprime; e essa expressão discursiva é feita de diversas formas. Ao se analisar o texto, como “material de observação”, não só se fazem surgir, como também se descrevem os sistemas de sentido. Desta forma, as cantigas de *mandjuandadi* estão intrinsecamente acopladas, nesta tese, com o “material de observação”; por isso, pretende-se proceder à sua análise, levando em conta seu conteúdo e os sentidos que elas exprimem, conforme considera Jean-Pierre Hiernaux. Nos achados deste autor, os “materiais de observação”

Comportam, aliás, mais do que textos ou discursos. Incluem também as práticas, os comportamentos, o “fazer”. [...] Se os conteúdos estão no “fazer”, assim como no “dizer”, estão também nos resultados do “fazer”. Com efeito, as “coisas feitas”, as “disposições de objectos”, resultam do sentido assumido nas ações, testemunhando por sua vez (HIERNAUX, 1997, p. 158-159).

Vale ressaltar que, nas cantigas de dito, são os objetos do fazer cotidiano que se mostram, pelas metáforas e metonímias, figuras de linguagens que remetem aos objetos de uso diário na vida doméstica, aos animais, frutos, às árvores e plantas. Pode-se afirmar que as cantigas são também lugares de diálogos entre o ser humano e a natureza. Nas suas cantigas, as mulheres valem-se do que as rodeiam, eventos que fazem parte dos ritos da tradição, dos mitos e dos símbolos, que para elas podem significar restrições e/ou fatos com efeitos psicoafetivos. São, como se procurará demonstrar, sistemas de sentido. Um pano deixa de ser um simples pano para significar, metaforicamente, união em uma sociedade que se desintegra por razões sócio-políticas; uma cabaça deixa de ser um simples objeto de joeirar arroz para ser o lugar de manifestação de uma verdade e das ações que tornam visível essa verdade: a capacidade de boiar de vir à tona, mesmo quando mergulhada na água do rio; e, ainda, para

significar continuidade das linhagens por ser o recipiente usado em certas cerimônias tradicionais.

### **2.6.1 O pano de pente – pano de tear guineense: de artefato cultural a operador do discurso nas cantigas**

As informações sobre o pano de pente<sup>43</sup>, expressão que neste texto, às vezes, é tratado apenas como *panu* [pano], fazem-se necessárias porque, embora sejam artefatos culturais, figurativamente integram as cantigas de dito, ganhando em algumas delas o estatuto de sujeito poético e em outras, num processo metafórico-metonímico, personificando o amado, aquele que protege; pode figurar ainda a mulher rejeitada, renegada pelo marido, a mulher com a honra manchada. Entre outras, são disso exemplos as cantigas *Nha panu pretu/ n ka na bai durmi sin bo* [Oh meu pano preto/não irei dormir sem ti], *Ami i panu di fuka ndjai na baraka/ falan bu ka mistin/ utru na toman* [Eu sou o panu usado (que se encontra) numa barraca/ diga-me que não me queres/ pois outro há-de me querer], *Barelankundas/ bo tornan nha panu* [Gente de Varela/ devolvam-me o meu pano], *Munturus di Barela* [Mentirosa de Varela], todas elas analisadas ou abordadas nos capítulos seguintes.

A articulação entre os panos – artefatos culturais significativos na cultura da Guiné-Bissau – e as cantigas de dito torna imperativo um conhecimento básico sobre seu processo de tecelagem e os sentidos que a partir deles se constroem. Imersos em diferentes tradições da África. e da Guiné-Bissau em particular, os panos são como as cantigas de *mandjuandadi*, expressão do fazer cotidiano. As cantigas e os panos são tidos como práticas culturais e de convívio que, conforme se discutirá em capítulos posteriores, se deslocam dos lugares específicos de sua produção e expressão, para criar diálogos com a escrita, a literária, principalmente.

Além do pano de pente, existe outro elemento agregador, a exemplo da cabaça, aqui considerada como tela de fundo em ambientes onde operam as cantigas de dito ou de *mandjuandadi*. Por isso, julgou-se pertinente o enquadramento desses objetos na vida social da Guiné-Bissau. É importante conhecer a história do pano de pente, seu uso nas e pelas comunidades guineenses, para se compreender o porquê da ligação e da articulação entre esses três elementos (panos de pente, cantigas e cabaça), na presente discussão.

---

<sup>43</sup> A denominação pano de pente advém de uma das peças essenciais usadas na confecção dos panos, assim chamada por ter o aspecto de um pente, entre cujos dentes se fazem trespassar as linhas durante o processo de tecelagem. Ressalte-se que o uso de panos de algodão na costa africana é anterior à chegada dos europeus àquela zona, assim também toda a tradição que os envolve.

O uso que se faz do pano de pente e da cabaça, em situações bem precisas de cerimônias tradicionais e festividades, emprestou a esses objetos o caráter de um sistema de sentido na cultura guineense, pois sua utilização ocorre através de um comportamento sistemático que os torna “testemunhos de estruturas preexistentes na mente do sujeito, que ‘criam’ a forma destes materiais” (HIERNAUX, 1997, p. 160-162). Esse sistema de sentidos permanece e persiste, porque faz parte do sujeito que dele faz uso. Ainda, segundo Hiernaux (1997, p. 162), são esses materiais ou objetos socialmente produzidos e reproduzidos que causam nos indivíduos *efeitos de restrição social e efeitos psico-afectivos*. São materiais conhecidos e reconhecidos pelas funções que desempenham e pelo que representam em vários eventos da vida comunitária. Por isso, também, servem de tela de fundo e/ou de tema em muitas cantigas de dito, além de estarem presentes nas atividades das próprias *mandjuandadi*.



**Figura 8: Cabaça com água para banho.**

Fonte: Acervo da autora.

Começando pelo pano e pela sua definição, pode-se dizer que ele aqui é entendido do mesmo modo como é usado no linguajar guineense: como qualquer tecido que se adapta como veste, que se traz à cintura, ou ainda que possa servir para se enxugar depois do banho. O pano de pente é confeccionado no tear tradicional com o formato de bandas ou tiras que, depois de costuradas com quatro, seis, dez, doze ou quatorze tiras ou bandas, constituem um pano. Conforme descreve António Carreira,

[...] pano usado pelas populações africanas, composto por bandas, faixas, tiras, (ou teadas), tecidas em algodão com larguras que vão de 7 a 21 cm, bandas ou faixas em número de 4 a 13 [...] unidas entre si [...] utilizado como vestimenta, para resguardo do corpo, como mortalha e para transportar ao dorso crianças pequenas. (CARREIRA, 1983, p. 106)

As costuras que unem as tiras podem ser simples ou em *kamatcha* – espécie de bordado feito com agulha de costura e com linhas de cores muito vivas. As bandas são longas, medindo muitos metros. São elas que, depois de cortadas em tiras de um metro e vinte



centímetros, são costuradas e bordadas por mulheres. Esses tecidos podem, ainda, ser bordados na sua totalidade ou nas extremidades, sobretudo quando brancos. É Marcel Griaule quem afirma, no seu trabalho etnográfico sobre os Dogon, que os primeiros panos tecidos eram brancos, da cor do algodão:

No princípio, os vestuários eram brancos, cor do algodão. Depois os homens tiveram medo de desvanecer e assemelhar-se ao tecido. Tingiram-no de amarelo açafraão, cor da terra, para assemelhar-se ao seu solo. Seguidamente inventou-se o preto-azulado para a cobertura dos mortos, a primeira cobertura que envolveu o corpo do Lébé<sup>44</sup>. (GRIAULE, 1987, p. 88, tradução nossa).

Tingidos ou tecidos em cores, os panos são usados em várias ocasiões da vida quotidiana. Autores como António Carreira (1983, p. 138) afirmam que a origem de toda a panaria é africana e que esse teria sido um legado dos cartagineses ou dos povos islamizados vindos do Norte ou do Nordeste. No princípio do século XVII (1616), Padre Manuel Álvares descreve, ainda segundo Carreira, o brilhantismo das cerimônias fúnebres dos povos que viviam entre o rio Cacheu e o estuário do Geba. Fala da enorme quantidade de panos usados nos funerais, sobretudo quando esses tratavam de régulos, sacerdotes tradicionais e fidalgos das etnias brames e papel da ilha de Bussis (CARREIRA, 1983).

Essas cerimônias fúnebres eram acompanhadas de cantos e do carpir, isto é, a elegia ao morto. Na estância 76, do Canto Quinto de **Os Lusíadas**, pode-se ler uma referência a esse costume nos versos do poeta português Luís de Camões, quando se refere às populações da África ocidental: “Étiopes são todos, [...] / E com o pano delgado, que se tece / De algodão, as cabeças apertavam; / Com outro, que de tinta azul se tingem, / Cada um as vergonhosas partes cinge.” (CAMÕES, 2005, p. 159)

Acredita-se que o fabrico desses panos a que se refere Camões devia-se, naquele período, ao cultivo do algodão, que estava generalizado. Por isso, encontrar algodoeiros à volta das casas não era tarefa difícil, como afirmou Paul Marty (1921), referindo-se ao Futa-Djaló<sup>45</sup>. Charles Monteil (1927, p. 47) vai também aludir à cultura algodoeira nos quintais das casas, baseando-se em testemunhos deixados pelos viajantes árabes. Diz ele: “No século XI,

<sup>44</sup> "A l'origine, les vêtements étaient blancs, couleur du coton. Puis les hommes eurent peur de pâlir et de ressembler à l'étoffe. Ils la teignirent en jaune safran, couleur terre, pour ressembler à leur sol. Ensuite on a inventé le noir-bleu pour la couverture des morts, pour la première couverture qui enveloppa le corps du Lébé." (GRIAULE, 1987, p. 88).

<sup>45</sup> Futa-Djaló ou Futa-Djalon, montanha situada na África ocidental, na Guiné Conakry. Com 1.524 metros nascem ali importantes rios dessa sub-região. O rio Corubal da Guiné-Bissau inicia-se nesse maciço e vai desaguar no estuário do rio Geba, a aproximadamente 50 km de Bissau. É nessa montanha que nasce o rio Senegal.

parece que a cultura de algodoeiro estava confinada ao espaço doméstico: não havia casa que não possuísse um pé [...]”<sup>46</sup> (MONTEIL, 1927, p. 47, tradução nossa).

Segundo esse autor, o cultivo, a fiação de algodão e a confecção de panos eram do domínio das mulheres e dos cativos. Ainda hoje, cabe às mulheres a organização das bandas e o acabamento dos panos, tarefa que desempenham, muitas vezes, entoando canções. Em 1728, o padre Jean Baptiste Labat, citado por Carreira (1983), afirma que no Alto Senegal “O fio de algodão é fino e perfeitamente bem fiado; é uma atividade das mulheres e das meninas, quando mais afazeres não têm.”<sup>47</sup> (LABAT<sup>48</sup>, 1728 *apud* CARREIRA, 1983, p. 100, tradução nossa). Esses autores, aqui convocados, servem tão somente para ilustrar a antiguidade do uso de panos de algodão africanos por esses povos.

Entendeu-se ser relevante não só falar da origem do pano, do seu uso, mas também dos componentes do tear e das fases mais importantes da tecelagem<sup>49</sup> que emprestam ao tear a simbologia de uma “oficina”, lugar de tecer falas e mensagens, dado que os panos, conforme os motivos, as cores e o número de bandas têm nomes e são usados em diversos eventos. Eles significam, encenam vozes, como se demonstrará mais adiante.

A importância do trabalho de tecelagem levou Chevalier e Gheerbrant (1994) a defini-lo como “um trabalho da criação, um parto”. Essa simbologia está presente nas atividades da tecelagem, em vários espaços africanos: “quando o tecido está terminado, a tecedeira corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazer isso, pronuncia a mesma fórmula da bênção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido” (CHEVALIER; GHEERBRANT,

<sup>46</sup> “*Au XI siècle il semble que la culture du cotonnier était enfermée dans l’enclos domestique: pas de maison qui n’en possède un pied [...]*”. (MONTEIL, 1927, p. 47)

<sup>47</sup> “[...] *le fil [de coton] est fin et parfaitement bien filé; c’est l’ouvrage des femmes et des filles, quand elles n’ont rien d’autre chose à faire[...]*” (LABAT, 1728 *apud* CARREIRA, 1983, p. 100).

<sup>48</sup> LABAT, Jean Baptiste. **Nouvelle relation de l’Afrique Occidentale**. Paris: Guillaume Chavelier, 1728. 5 v.

<sup>49</sup> O tear é constituído por uma *prantcha* [prancha] (suportada por quatro vigas de madeira), que são dois barrotes de madeira com recortes, denominados dentes. Esses dentes servem para suportar o ferro da peça chamada *opuli* (na língua papel) – uma roldana que suporta os pedais do tear. *Pliti-uliri* (na língua papel) é a peça em madeira que serve de suporte ao *pente*. São várias as peças que facilitam a tecelagem. O *kabalu* [cavalos], por exemplo, é o acessório de quatro pontas, com uma base em forma de cruz, do meio da qual parte uma pequena haste de madeira. Essa haste é introduzida em uma garrafa para facilitar o movimento rotativo do *kabalu* no ato de encher a canela, isto é, a bobina. O tecelão utiliza o *kabalu* em conjunto com a *panga-kanela* ou *makina* [máquina] – uma espécie de roldana em que é colocada a *kanela* [bobina] para ser enchida. Um instrumento importante na confecção de panos de pente é o *lisu* [liço], conjunto de linhas que definem os motivos da padronagem previamente pensadas e traçadas pelo tecelão. O *lisu* é suportado por pequenas bobinas que facilitam o movimento do conjunto de linhas. *Tágua di ialsa* [tábua de alçar], é uma tábua fina de madeira (de mais ou menos dez centímetros de largura e sessenta de comprimento) que serve para se irem separando as linhas definidas no *lisu* [liço], durante a tecelagem. *N’on-n’on* é um bordão em forma de cachimbo, comprido, colocado entre o chão e a peça que suporta a tira. Serve para travar a *pinha* e o *pukuri* que são dois rolos de madeira, sendo a *pinha* mais longa e *pukuri* um pouco mais largo que a banda. Ambos servem para sustentar a banda já tecida e esticar as linhas. *Kanua* ou *lansadera* [canoa ou lançadeira], instrumento em forma de canoa, é o suporte da canela. *Taras* são tiras muito finas de madeira que servem para separar as linhas, facilitar a feitura da padronagem das tiras ou bandas.

1994, p. 637). Na realidade guineense, quando o tecido é retirado do tear, são as mulheres que vão se ocupar do trabalho de corte, pesponto, costura, torcer das pontas (fazendo cadilhos ou franjas), fazendo o acabamento dos panos.

Na Guiné-Bissau, os grandes tecelões de panos de pente, os *ficiais*, isto é, homens cujo ofício é tecer, são os *designers* desses tecidos. Inspirando-se na natureza, nos animais<sup>50</sup> da terra e do mar, nos acontecimentos comunitários, tecelões vão criando os modelos construídos por meio de jogos de cores e nomeando cada pano. Da mesma forma, as *mandjua* escolhem os nomes para suas *mandjuandadi*<sup>51</sup>, inspirando-se também na natureza, nos animais, nos acontecimentos comunitários e nos utensílios domésticos.

São muitas as serventias dos panos de pente; por exemplo, podem ser usados como coberta: os chamados lanceados ou panos leves, *panu di kubri* [pano de cobrir] que, como o pano preto, tem relação estrita com as cantigas nas quais o amado é, metaforicamente, cantado como um pano de cobrir. O pano faz parte ainda das oferendas aos irans, isto é, as divindades tradicionais protetoras das famílias e de suas linhagens; é também um dos presentes que constam da cabaça de pedido de mão das moças. No caso das etnias islamizadas, os panos usados nessas ocasiões são os de bandas brancas, sem qualquer desenho ou tintura, dados à mãe da noiva. Já nos animistas e nos grupos chamados cristãos de “praça”, levam-se panos de pente como parte do conteúdo da cabaça.

Há panos que antigamente eram reservados às recém-casadas, no dia seguinte à noite de núpcias, significando que a moça se casara virgem. Outros panos serviam de presentes dos maridos às esposas, quando essas acabavam de dar à luz, o *bambaran di padida* [pano da recém-parida, da nova mãe] mencionado na nota de rodapé, na página anterior. Antigamente há os denominados *panu di tongoma* ou *panu di katibu* [pano de tongoma ou pano de cativo] feito de tecido grosso, usado pelas escravas da casa. António Carreira faz menção aos panos

<sup>50</sup> Para a imitação das placas córneas do dorso de um crocodilo é dado o nome de *kosta di lagartu*; a imitação da pele da jiboia é o motivo *irã-cegu*, denominação em crioulo para esse réptil; a padronagem de abelhinhas é *baguêra*; panos com debuxos imitando olhos de vaca são denominados *udju di baka*. As letras do alfabeto inspiraram o *panu-letra*. As figuras geométricas encontradas aqui e ali, nas folhas e ramos de árvores, em mastros de navios, assim como as estrelas vão ser elementos que entram como motivos e nomes dos panos. Os acontecimentos comunitários também podem ser aproveitados nessa taxonomia, tal é o exemplo de *Bambaran di padida* [pano da recém-parida] *Don Fafe*, marca de vinho de garrafão levado à Guiné pelos portugueses. Crê-se que o nome posto ao pano (com alguma alteração fonética) *don fâfê* teria sido inspirado nesse “acontecimento”.

<sup>51</sup> Os nomes são variados e vão desde denominações como *Pe-di-kakre* [Pés-de-caranguejo-violinista], *Pe-di-mesa* [Pés-de-mesa], *Pe-di-kombe* [Pés-de-anadara senilis] – molusco bivalve de concha estriada, *Bon-konta* [Boas miçangas], *Tênha-fina* [Tainha-fina], *Koral* [Coral], *Ris* [Raízes], *Ramu* [Ramos]. Nas coletividades dos manjacos de Pecixe encontram-se nomes como “Os motas”, devido ao aparecimento de um determinado motociclo no momento da criação dessa *mandjuandadi*; “Os aviadores”, por alusão às notícias sobre os aviadores e a aviação; “Os azuis”, pelo tecido cetim azul forte, então usado pelas mulheres da cidade, tecido esse também conhecido como “vivalô”.

destinados “[...] às manjoandades, [...] aos dias solenes e festas religiosas (cristãos de Cacheu, de Bissau, de Bolama, etc) e para apresentar cumprimentos a altas autoridades [...]” (CARREIRA, 1983, p. 198). Realce-se que os panos para as festas são, obviamente, os mais vistosos e também os mais valiosos<sup>52</sup>.



**Figura 9: Representando mulher manjaca vestida para festa, ostentando pano de ombro.**  
Fonte: Foto de Luan Barros.



**Figura 10: Panos estendidos por onde a noiva vai passar para a cerimônia do casamento no Civil.**

Fonte: Foto de Tony Ferrage.

<sup>52</sup> Entre os panos de festa destacam-se o *latrus* [retrós] preto e branco, o pano-letra preto e branco, o *bandera di padida* [bandeira de parida], Don Fafé, *bagêra* [abelha], estrela, *rainha di djamba* [rainha dos passarinhos], formiguinha, tartaruga, *matumadera* [mato madeira], *mantampinha* [junquinho], *boka branku* [boca branca], entre outros do mesmo escalão, são dos mais vistosos, lanceados com cores vivas e também em tons cinza, preto e branco, ou apenas a preto e branco.

Nos encontros de *mandjuandadi*, as mulheres levam esses panos ao ombro ou envolto na cintura por cima das roupas; é com eles que elas acenam e os lançam às colegas, enquanto elas dançam, em um gesto de amizade e apreciação da sua performance. Servem esses panos, também, como tapete, sobre o qual os noivos se sentam e andam no dia do casamento. O ato de estender o pano no chão para que as pessoas dançam sobre eles, ou para que os noivos andem ou se sentem sobre eles é sinal de carinho, de respeito e de proteção que se quer expressar a essas pessoas, quase sempre muito próximas e queridas de quem esboça esse gesto. Por isso, é natural, em uma *mandjuandadi*, quando uma convidada mais velha, a rainha ou o rei se levantarem para dançar, que um *soldadi* [soldado/membro da coletividade] lhes estenda seu pano no chão para que dançam sobre ele. No ritual do casamento tradicional, no momento da refeição sagrada (servida em uma cabaça), os noivos são cobertos com um desses panos de pente. Finda essa refeição sagrada, as mulheres cantam *Ia-ian noiba nobu* [Ia-ian viva à nova noiva], dançam e incitam a noiva a dançar.

O pano de bandas brancas, costurado com linhas brancas, é a primeira peça que a noiva usa, após o paninho e a calcinha, depois do banho sagrado no dia da cerimônia de *rianta* [cerimônia do casamento tradicional]. Esse pano de bandas brancas é também uma das primeiras peças da mortalha de uma mulher. Quando uma jovem atinge a puberdade, e ao ter o período menstrual, é-lhe dado, pela mãe ou pela avó, um pedaço de banda branca como pano higiênico, simbolizando a banda branca o ser mulher, a maternidade e, ainda, os cuidados que se deve ter com o corpo.

O pano de bandas brancas, unidas em *kamatcha* [renda feita com agulha com agulha de costura], é vestido nas várias cerimônias fúnebres pelas filhas e netas do falecido. A *djamudur* [a carpideira] entre os manjacos, quando se esmera no vestir para cantar o morto, também usa esse pano branco bordado.

Os panos de pente, comprados ou encomendados diretamente ao tecelão, são guardados em arcas de madeira, pois são considerados relíquias da família. Mesmo velhos, os panos têm sempre utilidade, tanto é que a mulher, ao se sentir menosprezada pelo marido, cantou **Eu sou o pano velho numa barraca**, cantiga que será retomada nos próximos capítulos.



**Figura 11: Noiva saindo da reclusão, vestida com roupa feita de panos.**

Fonte: Foto de Tony Ferrage.

Devido à multiplicidade de etnias e de línguas locais, os panos, os de pente em particular, têm diferentes denominações<sup>53</sup>, conforme o grupo, porém, o artefato é o mesmo. Realce-se que *bambaran* ou *panu di bambu* [pano com quatro pontas usado para prender a criança às costas], em manjaco denomina-se *Kabâmbe* (singular) e *Ebâmbe* (plural). Essa denominação é a mesma utilizada para os filhos, no contexto específico de maternidade. Por exemplo, uma mulher estéril é a que não tem *kabâmbe*, portanto, não tem filhos. Ter

<sup>53</sup> Na língua manjaca, *ukô* (no singular) ou *ngüekô* (no plural) é pano ou panos que servem de coberta, e que as mulheres e crianças usam como veste em casa; *kalêndji* (no singular) e *ilêndji* (no plural) são panos usados à saída do *fanado* (cerimônia de circuncisão e iniciação dos rapazes, um ritual que dura três meses e é realizado na mata). *Kalêndji* é também a denominação do pano usado pelas moças virgens na altura do casamento. Quando esses panos são tingidos, denominam-se *kalêndji kamob*. Durante as cerimônias fúnebres, os manjacos usam *ilêndji* como mortalha. E são desses *ilêndji* que vão sair alguns para dar aos netos e às pessoas amigas ou que prestaram algum favor à pessoa falecida quando em vida. É regra deixar sempre alguns panos na arca da pessoa falecida. A finalidade é, quando morrer algum familiar, levar um pano como oferta e outro como “encomenda” para pessoas há muito falecidas. Se durante a cerimônia de choro (cerimônia fúnebre) vai ser sacrificado um boi, antes de o animal ser abatido, este é coberto com um *kalêndji*. É como se esse animal fosse o próprio morto, pois acredita-se que esse pano, que depois da cerimônia é oferecido a uma pessoa da linhagem materna do morto, vai servir de coberta para aquele na eternidade. *Kalêndji* é, ainda, a denominação dos panos de pente que os sacerdotes tradicionais (*djambakus* e *baloberu*) e os régulos usam.

*bambaran*, ou parir, é um tema muito cantado pelas mulheres nas *mandjuandadi*; um exemplo dessas cantigas é **Mesmo que não tenha gerado um filho**, apresentada no Capítulo 3.

Na língua papel, pano é denominado *kunun'ôt* e *kunun'ôt lêró* quando é pano que serve de cobertor e veste. É *kunun'ôt djîna* o pano escuro ou tingido de preto usado em cerimônias sagradas como o casamento, a iniciação e os funerais. Porém, em caso de morte, só nas mulheres que foram casadas, tendo cumprido o ritual sagrado do casamento tradicional, é que poderá ser posto o *kunun'ôt djîna*, ou seja, o pano preto, pano de honra. Na cantiga *Nha panu pretu* [O meu pano preto], a cantadeira vai buscar essa imagem para configurar o amado assim como a sua honra, conforme se apresenta na análise dessa cantiga no Capítulo 4. Os papéis têm outras denominações para os panos usados em ocasiões especiais<sup>54</sup>.

Na língua mandinga e na língua fula, as denominações para pano variam conforme a utilidade<sup>55</sup>. Na Guiné-Bissau tradicional e em vários lugares da África, é atribuída grande importância ao pano da mulher, seja ele pano de cobrir ou de cerimônia. Por isso, ele deve ser bem conservado e limpo. Assim, também nas vozes dos ancestrais Dogon que dialogam na obra *Dieu d'eau*, de Marcel Griaule, o pano é comparado ao sexo feminino e conta-se que:

O primeiro vestuário tecido [...] foi o pano da mulher. Foi cosido, retirando-se-lhe as fibras. Esta peça, que tem quatro bandas, sinal de feminilidade, usa-se no sentido transversal, as costuras horizontais. Esconde o corpo entre o peito e os joelhos e enrola-se sobre si mesmo sem sistema de fecho. A mulher usa um pano aberto, porque o seu sexo é aberto. Se fosse diferente, jamais poderia ser fecundada<sup>56</sup>. (GRIAULE, 1987, p. 87, tradução nossa)

<sup>54</sup> Após o fanado ou cerimônia de iniciação dos rapazes da etnia papel, esses usam também o *kunun'ôt djîna*, o pano preto. *Kunun'ôt djênglé* é o pano vermelho usado pelos sacerdotes tradicionais e pelas *katanderas*, virgens que servem nos santuários tradicionais (*baloba*).

<sup>55</sup> Na língua mandinga pano é denominado *fânô*. O pano usado como coberta é *nurarão-fânô*; *larão-fânô* é o pano utilizado como lençol; *manhô-fânô* é o pano utilizado para cobrir a noiva no dia do casamento; *fânô-bâ* é o pano que serve de adorno, tanto por cima do ombro, como envolto na cintura; *sunkutô-fânô* é o pano das meninas, sendo também o que serve de toalha para se enxugar depois do banho diário. Este pode ser tingido ou em tecido de algodão simples; *muskéba-fânô* é o pano destinado às mulheres casadas. Tanto *fânô-bâ* quanto *muskéba-fânô* podem ser panos de pente, pois são panos de *ronku* [ostentação]; *dar-fânô* é o pano de pente que pode servir tanto de pano de adorno quanto de coberta, dependendo da pessoa que o tem. O pano de uso interno (para se proteger da transparência de certos tecidos), ou seja, a primeira peça que as mulheres usam depois da calcinha, chama-se *kônó-sabá*. Na língua fula, pano de pente é *uderelepi*. *Uderedow* é o pano usado como adorno, tanto por cima do ombro, como na cintura por cima da roupa; *sindin sirin* é o pano das crianças após o banho e também para se estar em casa; *djâran* é o pano usado como coberta; *sabá* em fula é o mesmo que *kônó-sabá* em mandinga, o pano de uso interior. Esse pano pode ser feito com bandas brancas ou a três cores: branco, vermelho e preto. Segundo as mais velhas, a parte branca significa assepsia, o cuidado com o corpo, a vermelha é a maturidade e a maternidade, a preta, o segredo do lar.

<sup>56</sup> “Le premier vêtement tissé [...] fut le pagne de la femme. On l’a cousu lorsqu’on lui a enlevé les fibres. Cette pièce, qui a quatre bandes, signe de la féminité, se porte dans le sens transversal, les coutures horizontales. Elle cache le corps entre nombril et genoux et s’enroule sur elle-même sans système de fermeture. La femme porte un pagne ouvert, car son sexe est ouvert. S’il en était autrement, elle ne pourrait jamais être fécondée.” (GRIAULE, 1987, p. 87).

Conforme conta o ancestral Dogon, na obra *Ogotemmêli*, depois de feito o pano da mulher, teceram-se as várias peças para o homem. E, como os mortos partilham a vida terrena e o espaço da casa com os vivos, pois na eternidade podem se tornar protetores dos seus; nesse sentido, o ancestral Dogon narra que

A quarta coisa tecida foi [o pano] para cobrir os mortos, feito de oito bandas de riscos pretos e brancos que são as oito famílias [Dogon] multiplicadas e reproduzindo o agenciamento das terras produtivas. Ela [a quarta coisa tecida, o pano] é assim um símbolo de vida e de ressurreição<sup>57</sup> (GRIAULE, 1987, p. 88, tradução nossa).

Tal como qualquer tecido, o pano de pente tem dois lados: o direito e o avesso. O direito de um pano de pente pesado mostra uma arrumação geométrica formada por desenhos feitos por meio dos vários fios de linhas multicoloridas. O lado avesso tem “ramificações” de fios de linhas que se entrelaçam em vários sentidos e que vão dar origem aos cadilhos ou franjas na extremidade do pano. O emaranhado de fios do avesso dos panos traz à memória as ramificações de um rizoma – finos ‘fios’ que se entrecruzam embaralhadamente. Vale dizer que Deleuze e Guattari (1995, p. 15), ao usarem a metáfora do rizoma, afirmam que “O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos.” Ao se olhar o avesso, tem se contato com a estrutura do pano, com o agenciamento que construirá e tornará possível os significados perceptíveis apenas nos desenhos vistos do lado direito. São esses motivos que dão o nome ao pano, determinam o momento de uso, possibilitam acesso aos significados da linguagem determinada pela tessitura desses artefatos.

A tessitura do pano põe em confronto dois lados, o emaranhado e o ordenado, como se fossem esses dois lados as duas faces de um discurso: o dito e “o não-dito naquilo que é dito”. Esta alusão parece indicar uma forma de pensamento que permite aventar que o pano de pente é como um texto, um discurso em que nem tudo é acessível ao sujeito. Essa afirmativa pode se apoiar em Orlandi (2003, p. 34), quando argumenta que no discurso apenas uma parte do dizível está ao alcance do sujeito, na medida em que suas palavras significam até o que ele não diz e que muitas vezes desconhece.

Transferindo o raciocínio de Orlandi para a arte de confecção de um pano, poder-se-ia dizer que é necessário que existam o artesão, o tear e os instrumentos para a confecção dos panos: o artesão é o sujeito criativo, tecedor, reproduzidor ou recriador de modelos já tecidos

---

<sup>57</sup> “La quatrième chose tissée a été la couverture des morts, faite de huit bandes de carreaux noirs et blancs qui sont les huit familles multipliées et reproduisent l’agencement des terres productives. Elle est ainsi un symbole de vie et de résurrection” (GRIAULE, 1987, p. 88).



por outros artífices. Na construção de textos, é necessário haver um produtor, um autor, que lida com as palavras, com a linguagem; para que exista o pano de pente é necessário haver o tecelão e os meios de que ele se serve para produzir o pano. Autor e tecelão criam textos e panos, a partir do que Maingueneau (2006, p. 41) denomina “princípio de cooperação”, um intercâmbio real ou virtual com outros agentes. Reitere-se ser no intercâmbio entre técnicas, arte e motivos herdados ou criados que o pano se constrói. Do mesmo modo, o texto, produz-se numa enunciação interativa, num agenciamento de vozes (MAINGUENEAU, 2006, p. 41).

Com simples linhas de uma só cor ou de várias cores, o tecelão transforma fios embaralhados no avesso em bandas compactas coloridas, alegres, cheias de ditos e não-ditos no lado direito. Com simples palavras, o escritor borda o avesso de seu pano trançando as linhas para que o lado direito fique transparente e, assim, cria histórias coloridas, incolores, repletas de ditos dentro do não dito, mas ainda assim ditos, inusitadas, alegres, maravilhosas, ou tristes. As bandas são o começo de um trabalho feito a duas mãos, em uma arte de corte e justaposição de bandas que, depois de ligadas, passam a ser panos e vestimentas. O texto não seria outra coisa, metaforicamente.



**Figura 12: Avesso de dois panos de pente pesado.**

Fonte: Acervo da autora.

As considerações feitas ao longo desta parte apontam para um trabalho que pretende estabelecer uma relação entre o pano e o texto (dois tecidos, duas texturas, duas tessituras), porque a articulação dos fios no pano considera seus dois lados: o direito e o avesso. É como se no seu “discurso” – em linguagem de cores e traços – os panos mostrassem, por um lado, a sua fala e, por outro lado, o modo como ocorre o processo de construção dessa fala. Para se compreender a “linguagem” desses tecidos é preciso considerá-los como uma produção discursiva em que se ponderam o dito e o não-dito: os motivos e o emaranhado de fios que os constroem. Compreender assim, nesse caso, tal como o defende Orlandi (2003, p. 26): “é saber como um objeto simbólico (enunciado, texto, pintura, música etc.) produz sentidos”.

Cada pano acaba ganhando um sentido simbólico, de acordo com a tessitura, textura, cor e circunstância em que é usado. Por exemplo, a mulher da etnia mancanha, que está de luto, não precisa expressar, através de palavras, que está a cumprir esse ritual. O pano *miada* que ela traz à cintura já o diz, pois simboliza o luto. Da mesma forma que uma mulher ou um grupo de mulheres vestidas de *kamisa di soka* [vestido branco comprido com rendados no peito] e pano de bandas brancas não precisa explicar que está tomando parte em cerimônias fúnebres – a vestimenta, por si só, traduz isso. Esses códigos são conhecidos pelos coetâneos e essa ciência facilita, naturalmente, o convívio e a interação entre os membros do grupo.



**Figura 13: Representando mulher mancanha que está de luto.**

Fonte: Foto de Luan Barros.



**Figura 14: Mulher velando o defunto depois de amortalhado com panos de pente.**  
Fonte: Acervo da autora.

Acrescente-se que outros códigos também se verificam em diferentes grupos étnicos guineenses e em outras culturas. Por exemplo, o luto pela perda de um filho na etnia papel é manifestado por meio do corte de cabelos; a perda de um filho leva a mulher a raspar sua cabeça. Quando se perde um dos pais, no grupo mancanha, os homens usam uma pequena cabaça na cabeça, conforme se detalhará adiante. O luto dos muçulmanos é manifestado pela roupa branca, enquanto no ocidente é a roupa preta, o véu que mostra o luto de uma viúva. Isso tudo, serve para demonstrar que certos panos de pente, pelo seu feitio, textura e cor têm significados diferentes e empregos diversos que podem não ser compreendidos por quem desconhece esses códigos.

Vale ressaltar que o uso de determinados panos em certas ocasiões obedece a um processo de codificação cuja decodificação é apenas aparentemente transparente. Isso, porque alguém estranho àquela comunidade pode não entender a mensagem veiculada por aquele objeto, o que pode gerar um “mal-entendido”; como, por exemplo, convidar a quem está de luto para dançar. Stuart Hall, em sua abordagem sobre “codificação/decodificação”, discorre os graus de “compreensão” e “má compreensão” que se podem gerar numa troca comunicativa, afirmando que:

Os códigos de codificação e decodificação podem não ser perfeitamente simétricos. [...] Mas isso [...] depende dos graus de identidade/não identidade entre os códigos que perfeitamente ou imperfeitamente transmitem, interrompem ou sistematicamente distorcem o que está sendo transmitido (HALL, 2003, p. 391).

Quando, entre membros da mesma comunidade e conhecedores desses preceitos, a linguagem é a mesma, os códigos são facilmente entendidos e decodificados. Portanto, as condições de produção de panos são condicionadas não só pelo contexto social, histórico, mas também pelo ideológico; e são esses contextos que condicionam os códigos e o grau de sua compreensão.

Uma correlação entre a produção de panos e a produção das cantigas de dito, mostrará que as circunstâncias da enunciação podem determinar o tipo de cantigas, dado que essas refletem, também, o referido contexto social, histórico e ideológico, conforme se poderá constatar na análise desses textos, sobretudo no Capítulo 5, no qual, para se estabelecer a relação entre o pano e o texto, se comparam as cantigas de dito e a poesia moderna guineense.

A construção de panos mostra continuidade e descontinuidade: a longa banda construída pelo tecelão apresenta a linha contínua que é o processo de tecelagem dessa peça. As mulheres, ao cortarem a longa tira em pequenas bandas, desconstroem a continuidade, construindo o pano por meio da justaposição das bandas, a reconstrução. O que se subtrai em termos de comprimento é somado à largura, ganhando as bandas, depois de unidas, aspecto de veste, de pano de luto, pano de ostentação ou de simples cobertor. O texto não seria outra coisa.

### **2.6.2 *A cabaça: de vasilhame, instrumento musical a operador de discurso nas cantigas de dito***

É o uso da cabaça na comunidade, e em situações bem precisas (uso doméstico, cerimônias tradicionais, festividades) que fez desse objeto um sistema de sentido na cultura guineense, pois o seu uso faz-se através de um comportamento que se tornou habitual em determinadas circunstâncias. Sistematizado o seu uso em momentos vários e situações diversas, esse objeto passa a “ser” e a ter um significado distinto, particular, reconhecido, aceito na e compartilhado pela comunidade.

*Kabas* [cabaça], é o fruto da *Lagenaria siceraria* (MONTENEGRO, 2002, p. 9) cujas cascas dos frutos, muito rijas, são utilizadas no fabrico de diferentes objetos, tais como vasilhames, potes e instrumentos musicais. Chevalier e Gheerbrant, no seu dicionário de símbolos, afirmam ser a cabaça,

[...] Símbolo feminino e solar, entre os Dogons, cujo sistema simbólico tem uma predominância lunar. É um substituto do vaso de terracota, matriz do Sol, em torno

do qual se enrola a espiral de cobre vermelho de oito voltas que é o símbolo da luz, do verbo, da água, do esperma, dos princípios fecundantes. [...] Nommo, *deus da água*, grande demiurgo da cosmogonia dos Dogons, apresenta-se por vezes na terra sob a forma de cabaça. [...] a cabaça é a imagem do corpo inteiro do homem, e do mundo no seu conjunto [...] Entre os Bambaras, símbolo do ovo cósmico, da gestação, do útero feminino, onde se elabora a vida manifestada. Os Bambaras chamam ao cordão umbilical *a corda da cabaça* da criança (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 136).

Existem muitos pontos comuns entre as diversas tradições africanas, mas não se deve generalizar esse fato, é claro, conforme assevera A. Hampâté Bâ (2003). Porém, o próprio Bâ reconhece as constantes que podem ser encontradas aqui e ali nas tradições africanas. Exemplo disso são as tradições mandé que vieram com os mandingas do Alto Níger, e que se espalharam na parte sul do Saara. A prática da contação de histórias, as canções presentes nessas narrativas, e os utensílios usados no cotidiano, como é o caso do vaso de terracota chamado “panela” na Guiné-Bissau, utensílio que não pode faltar na cerimônia de oferenda aos deuses das linhagens –, só podendo ser substituído por uma cabaça. Algumas cerimônias realizadas, em vários pontos do continente, durante o nascimento e ritos de passagem apresentam fortes semelhanças; e na sua maioria a presença da cabaça é constante.

A simbologia da cabaça na cosmogonia dos Dogons, conforme descrito por Chevalier e Gheerbrant, mostra semelhanças com o que se vivencia na Guiné-Bissau e que faz parte do imaginário de alguns grupos étnicos. A cabaça é o símbolo do ventre que traz vida dentro de si. A cerimônia da cabaça no grupo papel, por exemplo, é a que mantém viva a linhagem materna, sendo a própria cerimônia denominada “andar/carregar cabaça”. Essa cabaça específica é denominada cabaça de *mistida* [cerimônia, assunto]. Carregar cabaça ou realizar a *mistida* é uma cerimônia tradicional desse grupo étnico que inclui um périplo pelas *casas grandes* [casas dos mais velhos] e *balobas*, isto é, santuários tradicionais, em que se levam oferendas aos irans e aos ancestrais, pedindo proteção aos antepassados e aos *irans*, deuses e entidades tradicionais, que serão abordadas na subseção seguinte.

Retomando, andar cabaça é uma cerimônia realizada em um grupo formado por irmãs da mesma linhagem. Por cima duma rodilha feita de banda, na cabeça, cada mulher carrega uma cabaça contendo folhas de tabaco, aguardente e um punhado de arroz. As mulheres andam quilômetros a pé para, de baloba em baloba, entregarem suas oferendas.

Antigamente, os primeiros banhos dos recém-nascidos eram dados em cabaças. Hoje, nos trabalhos do dia-a-dia da mulher, a cabaça é usada para lavar utensílios domésticos, recolher e colocar frutas, legumes e cereais e também para carregar e lavar roupa. Esse

recipiente serve para *yôyi* [cirandar], ou seja, joeirar cereais, catar o *fundu*<sup>58</sup> e o arroz (base de alimentação na Guiné-Bissau), separando as pedrinhas dos cereais e tornando-os próprios para a alimentação.



**Figura 15: Mulheres coletando água para lavar a roupa e mulheres e moças pilando e joeirando o arroz.**

Fonte: Acervo da autora.

Além de servir como vasilhame nas atividades domésticas, a cabaça tem outras utilidades no campo da simbologia social e religiosa, destacando-se também como receptáculo da oferenda de cabeceira de cama<sup>59</sup> e porta-oferdas aos *irans*. A cabaça simboliza, ainda, o nascimento de uma nova família, pois para o pedido de mão de uma jovem, os familiares do pretendente ou namorado levam uma cabaça grande contendo no fundo um punhado de arroz, bebidas, folhas de tabaco, cola de mascar, utensílios de uso doméstico, objetos que lembrem a vida comum, como linha, agulha, botões, velas, fósforos, banda branca, pano de pente, dinheiro. Se as duas partes se entenderem, essa cabaça é que simbolizará o início da união entre duas pessoas e duas famílias. É o sinal da fundação de uma nova família na comunidade. Essa cerimônia é chamada de *leba kabas* [levar a cabaça].

Ao se concretizar o casamento, realiza-se a cerimônia de *rianta* [cerimônia do casamento tradicional]. A noiva é lavada e submetida a um ritual que a “transfere” do estágio de menina para o de mulher. Já lavada pelas mais velhas, ela se beneficia dos conselhos dessas mulheres. Ao terminar esse ritual, ela e o noivo comem a comida sagrada em uma cabaça de tamanho médio, após o que lhes é dada água numa outra cabaça para lavarem as

<sup>58</sup> Planta graminácea; painço; milho miúdo, do seu nome científico *Digitaria exilis*.

<sup>59</sup> Cerimônia em que toda a família se junta para comer junto à cabeceira de cama. A comida pode ser arroz com galinha ou arroz com óleo de palma e leite coalhado. Acredita-se que, no momento em que toda a família se reúne para comer, todas as almas dos ancestrais vêm comer também. Nessa ocasião, a comida é servida em uma cabaça.

mãos; em seguida, as *mandjuas* da mãe se juntam para cantar à nova noiva, ao som da tina e dos palmos de madeira.



**Figura 16: Tina com água, cabaça e palmos.**

Fonte: Acervo da autora.

Nos ritos de iniciação ou de passagem, a cabaça é usada para pôr e transportar a comida sagrada dos *fanados* [circuncidados]<sup>60</sup>. Em *Os Dogon*, Marcel Griaule ensina que tanto a circuncisão quanto a excisão aparecem como uma prática centenária carregada de simbologias<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Na cerimônia do fanado, participam rapazes com idades entre os oito e 16 anos que se prestam a um rito tradicional de iniciação que pode durar dois a três meses, realizada em lugares recônditos. Durante essa cerimônia, todos os rapazes são submetidos ao corte do prepúcio. Nos muçulmanos, a prática do fanado também se verifica nas meninas, submetidas a esse ritual de iniciação que inclui a excisão do clitóris. Nos balantas homens feitos é que participam nessas cerimônias, e pode acontecer que a pessoa já seja casado e tenha filhos. Até cumprir esse ritual ele é tido como não adulto. Durante a permanência no mato, os fanados só podem comer em cabaças.

<sup>61</sup> “[...] *Ce sont donc des raisons diverses qui expliquent la circoncision et l’excision: nécessité de débarrasser l’enfant d’une force mauvaise, nécessité pour lui de payer une dette de sang et de verser définitivement dans un sexe. [...] En effet, le clitoris qu’a reçu la fille est un jumeau symbolique, un pis-aller mâle avec lequel elle ne saurait se reproduire et qui, au contraire, l’empêcherait de s’unir à un homme. [...] la circoncision a-t-elle pour effect premier un éclatement du spirituel: d’une part le prepuce sectionné, support de l’âme femelle, se transforme invisiblement en lizart dit ‘soleil’. L’enfant est ainsi libéré de la féminité. D’autre part son âme mâle, agissant comme celle d’une victime, s’éloigne de son corps et va séjourner dans l’autel de famille.*” (GRIAULE, 1987, p. 168-171).



**Figura 17: Noivos sendo orientados para comer *kubamba*, a comida sagrada.**  
Fonte: Foto de Tony Ferrage.



**Figura 18: Noivos comendo a comida sagrada, sob a orientação das mulheres grandes.**  
Fonte: Foto de Tony Ferrage.

Vale ressaltar, porém, que ao contrário dessa referência simbólica registrada em Griaule, hoje, a excisão é uma prática que vem sendo muito contestada por organizações



femininas e pela própria Organização Mundial da Saúde (OMS), por ser uma das causas da mortalidade materna e infantil. Essa contestação aparece nas cantigas de *mandjuandadi*, cantadas por mulheres que foram excisadas e por outras que, embora não o tenham sido, reconhecem os malefícios dessa prática, da qual querem proteger as filhas. Assim, o que ao longo dos tempos foi considerado assunto “do mato”, “da barraca”, das divindades agora vê esse obstáculo transposto através das expressões de protesto das cantigas, que acabam trazendo a problemática para a cidade, “transgredindo”, assim, a regra que prescreve ser o fanado um grande segredo, um tabu. Ralce-se, ainda, que apesar de o fanado da mulher ser contestado através das cantigas, as mulheres, conhecedoras dos jogos e rituais esotéricos ali realizados e ensinados, jamais trazem esses conhecimentos a público.

Nas cerimônias fúnebres, as mais velhas usam a cabaça para lavar os mortos e é nelas que se colocam os panos que depois são arrumados no caixão junto ao defunto. Na etnia balanta, por exemplo, quando morre um dos progenitores, à filha mais velha é dada uma pequena cabaça ornamentada com pequenas contas de várias cores. É nela que ela come e bebe tudo que lhe é dado, até o término da cerimônia, que pode durar de oito a quinze dias. Entre os bijagós, depois de confeccionarem a estátua de *Unikán orebok okotó* [o espírito guardião da tabanca (aldeia)], presente nas cerimônias mais importantes, com uma madeira específica, atam vários objetos à estátua. Entre esses objetos encontra-se uma cabaça pequena denominada *esankedako*. Nela são colocadas sementes de uma determinada árvore. Acredita-se que essas sementes atraíam a atenção dos espíritos antes das cerimônias (SCANTAMBURLO, 1991).

Na etnia mancanha, o luto nos homens pela morte de um dos progenitores, é simbolizado pelo uso de uma pequena cabaça que esses levam na cabeça, como se fosse um chapéu. Usam-no todo o dia, sendo somente tirado para o banho ou quando vão para a cama. Esse luto dura um ano e a pessoa só se desfaz desse “chapéu” de cabaça depois da cerimônia denominada *ngura*, em que se “lava” o luto. Crê-se que com o chocalhar das pequenas cabaças não abertas, atraem-se os espíritos dos ancestrais e os *irans* para *balobas* [santuários tradicionais], nos momentos em que se procura saber do futuro.

Antigamente, as mulheres iam lavar roupa nas fontes e nos riachos usando a cabaça como vasilhame, tanto para transportar água, quanto para a lavagem propriamente dita. Durante o convívio das *mandjuandadi*, as mulheres servem-se de cabaças como instrumento musical, colocando-as dentro de uma tina ou bacia grande com água. Com as cabaças são construídos vários outros instrumentos musicais, do chocalho, *simbe* [viola de quatro cordas] usada pelos jovens papéis e balantas, ao *korá* [corá].

É interessante apontar que em cada uma das circunstâncias em que as cabaças são usadas, a comunidade reconhece a cerimônia ou o ato tradicional que se está realizando, seja pelo conteúdo do objeto, seja pela forma como são ornamentadas. É fácil identificar e diferenciar uma cabaça de pedido de mão de uma cabaça de *mistida*, de oferenda aos *irans*. Uma cabaça de comida sagrada dos *fanados* é distinta da de cerimônia de casamento tradicional. São esses reconhecimentos do uso da cabaça que fazem desse objeto um sistema de sentido (HIERNAUX, 1997), conforme se frisou acima. Trata-se, pois, de um conjunto de elementos da tradição, da cosmologia guineense que a cabaça representa e invoca: ela simboliza o respeito pelos deuses das linhagens e pelos ancestrais; está presente no nascimento de uma nova família ou no momento da morte; está presente na alegria e no luto, no sagrado e no profano; é um dos instrumentos para o dia-a-dia e para as cerimônias dos diferentes grupos étnicos guineenses.

A cabaça simboliza ainda o compromisso, o laço, a semente, integra os ritos tradicionais das comunidades guineenses. Partir uma “panela” ou uma certa cabaça, numa determinada situação, é quebrar uma linhagem, o que significa a morte dos seus membros e sua conseqüente desintegração. Então, aqui se aplica adequadamente o dito guineense: *kabas ta kumpu, ma kabas tambi ta dana* [a cabaça constrói (une), mas a cabaça também destrói (desintegra)], pronunciado em momentos de grandes cerimônias tradicionais, quando se quer chamar a atenção para a importância especial a dar a uma cabaça de *mistida*.



**Figura 19: Cabaça de oferenda aos irans.**

Fonte: Acervo da autora.

Na realização de encontros de *mandjuandadi*, a cabaça e o pano são igualmente dois objetos essenciais: é na cabaça que é colocada a quota de cada membro do grupo; é a cabaça o instrumento de percussão usado para o toque da tina; nas cabaças são servidas as comidas para as *mandjuas* [coetâneas]. Hoje usam-se mais vasilhas de alumínio e recipientes de vidro, reservando-se a cabaça para lavar legumes e cereais, recolher a quota, tocar tina.

O vocábulo *kabas* [cabaça], em crioulo guineense significa ainda sorte, bem-aventurança. A pessoa ou a linhagem que tiver cabaça grande tem muita sorte, é afortunada. A expressão “Levantar a cabaça de sorte”, por exemplo, é usada quando há necessidade de se ir a vários videntes e santuários tradicionais para se saber a verdade sobre uma questão que afeta a família ou um dos seus membros.

Cabaça é também sinônimo de quinhão, pertença. Um pedaço ou caco de uma cabaça quebrada é denominado *kambletch*. Esse termo também é encontrado nas cantigas de dito como figura de linguagem; lembre-se aqui o ditado guineense *i ka ta foga na kambletch* [ele(a) nem em caco de cabaça se afoga], isto é, ninguém o pega desprevenido(a).

Da mesma forma que o pano é metaforizado, significando o amado, o protetor, a cabaça aparece em algumas cantigas metaforizando a destreza no toque da tina, a barriga, ou seja, a gravidez, a pertença e a verdade: *bardadi i suma kabas na iagu, nin si bu kalkal i ta bóia* [a verdade é como uma cabaça na água, mesmo que a pressiones sempre subirá à superfície], diz o ditado popular guineense, aqui se referindo à sua leveza que a permite boiar sempre, mesmo quando é mergulhada no riacho ou numa selha; daí a comparação com a verdade que vem sempre à tona. Nos versos “Quando pingava/ havia uma cabaça/ à minha espera” da cantiga da tia Maria Djide, a cabaça representa, metaforicamente, as mãos dos amigos oportunistas que só se aproximam para pedir na hora da abastança.

Cabaças, panos e cantigas são três elementos que interagem na cosmogonia guineense: o natural, que nasce da terra (a cabaça), o manufaturado, produto de uma obra (o pano) e a criação artística que abrange a vivência, o sentimento e o comportamento individual e grupal (a cantiga); aqui, os dois objetos se fazem presentes, metaforizando acontecimentos e anseios nas suas variadas formas. Nas cantigas e pelos discursos das cantadeiras, conforme se poderá conferir nos capítulos subsequentes, a cabaça faz-se também metáfora do lugar dos segredos da família, lugar de tentativa de resolução de conflitos, o tempo em constante dinâmica e que não se fecha, espaço de proteção dos filhos, tal como o ventre protege o feto. Assim, é a partir das cantigas, das vozes ali encenadas, que se assiste à metamorfose do pano e da cabaça. Eles passam de simples utensílios, de objetos usados nas atividades domésticas, nos rituais e em

certas cerimônias, para produzirem sentidos e se fazerem operadores do discurso das mulheres que cantam.

Se, por um lado, o pano transmite a ideia do tecer tal como se tecem textos, tal como se constroem cantigas, por outro lado, é a forma da cabaça, redonda, comparada ao ventre; é sua consistência e leveza que fazem desse objeto o lugar do acontecimento dos eventos. É o movimento da cabaça, entre as mãos da mulher, que denota um tempo contínuo de acontecimentos sucessivos. Sem uma cabaça, os ancestrais não podem descer ao mundo dos vivos, porque o chamamento dessas entidades faz-se por meio do chocalhar de uma cabaça fechada. Sem a cabaça, os ancestrais, os *irans*, não se alimentam, pois tudo o que lhes é ofertado deve estar dentro desse objeto. Há linguagens que, durante rituais e ocasiões diversos, só as cabaças transmitem.

As mulheres das *mandjuandadi* têm presente a cabaça e sua simbologia que traduzem em vozes, lançando reptos, botando ditos, ou seja, lançando indiretas. Se o pano cobre os mortos, é na cabaça que os panos são transportados. Se o pano é tecido, se ele mostra e esconde, tal como o discurso, a cabaça é, por seu turno, o lugar recôndito do segredo em que é preciso compreender sua linguagem, para se poder penetrar no seu mundo. Cabaça é lugar de conflito, porque representa a casa, a moradia, o lar, a *moransa* [pequeno povoado]; por isso é também o espaço de resolução desses conflitos, tendo a mulher, ali, o papel de gestora dessas tensões. Durante os encontros das *mandjuandadi*, a cabaça tem um lugar proeminente; desempenha um papel da maior importância para a coletividade; é a um só tempo, personagem e protagonista.

### **2.6.3 Deus, Iran, dufuntus e pekadur entretecidos nas cantigas de dito**

Para um melhor enquadramento da interpretação das cantigas em que essas entidades são mencionadas, entende-se importante abrir um parêntese para se fazerem certas explicações, com base em entrevistas realizadas, na experiência pessoal e em testemunhos escritos. Para fins de clareza, cabe aqui uma breve introdução sobre o significado de alguns constituintes da cosmogonia guineense.

Deus é o Todo Poderoso, onisciente, que está acima de todos os homens e de todas as divindades, por isso, tornou-se necessária a existência de entidades mais próximas dos homens e com as quais seria mais fácil os homens interagirem. Essas entidades são os *dufuntus*, *asalmas* e os *irans*. Segundo Teresa Montenegro, “dufunto, difuntu, defuntu é o espírito de um defunto (entre os *bijagós*, espírito de um rapaz morto antes da iniciação).

Asalmas são os defuntos, o espírito, mas podem ser também as almas que vagueiam na terra” (MONTENEGRO, 2002, p. 79).

*Iran* é o espírito sagrado, protetor das famílias e de suas linhagens, mas que pode ser implacável nas punições aos que não cumprem com a promessa feita a ele. Grafado de várias formas, *iran* (Irã, Iran ou Yran) é um vocábulo crioulo que deriva, segundo Scantamburlo (1997), do termo Erande, que na língua bijagó significa espírito inferior a Deus. Cada grupo étnico tem uma denominação própria para o *Iran*. António Carreira (1964, p. 125) explicita que os *irans* podem ser representados por estacas de madeira, pedras e animais e que “assumem natureza sacra porque se tornam depositários das almas de antepassados”. Para os manjacos, brames e papéis, os irans são Ussai, Aule para os balantas, Tchina ou Tchinabu para os felupes, Orrebuke, Iraminho e Irãnde para os bijagós. Porém, existem vários tipos de irans, e conforme explica Augel

O *iran* do fundador da linhagem é o mais importante, seguindo-se o espírito ancestral ao nível da *moransa* [...]. Se alguns são ligados diretamente a uma família ou linhagem [...], outros, entretanto, têm relação somente com certos grupos dentro da comunidade e outros ainda estão acessíveis a todos os membros de uma etnia. Além deles, há ainda os que podem ser invocados por todas as pessoas, não importando a que etnia pertencem (AUGEL, 2005, p. 87).



**Figura 20: Figuras sagradas esculpidas em madeira. Representam os ancestrais.**

Fonte: Foto de Carlos Vaz (VAZ, 1994).

O termo *iran*<sup>62</sup> cobre todos os seres e símbolos da religião tradicional africano-guineense. A esse respeito Scantamburlo entende que subjacente a essa redução está um dos motivos que terá influenciado a “incapacidade dos cristãos e muçulmanos de dialogarem com

<sup>62</sup> Para mais sobre os irans, ver Jong (1988), Scantamburlo (1997) e Augel (2005).

o mundo da religião tradicional africana e de perceberem todas as suas distinções entre Deus e as categorias dos antepassados e dos outros espíritos” (SCANTAMBURLO, 1997, p. 52).

Na verdade, se para os guineenses o Iran tinha, e tem, grande importância pela força que tem e pela proteção que dá aos que nele acreditam. Para as autoridades coloniais da então Guiné Portuguesa, essa entidade não passava de um “figurão”. Nessa linha de pensamento, Augusto J. Santos Lima descreve o Iran como sendo

[...] Idealmente, um presidente, carrancudo, onnipotente, onisciente e intangível; materialmente, é “um depósito de interesses”. [...] Lá está ele presente no casamento, no nascimento e na morte. Não iria muito mal se ficasse por aí. Mas vai mais longe, muito mais longe. Na sementeira, na colheita, na pesca; na higiene; na saúde, na doença; no crime; e na justiça; na guerra e na paz – esse “figurão” intervém sempre pela boca dos seus “balobeiros”. (LIMA, 1947, p. 175-176)

Deus, irans, *dufuntus* (*asalmas*) fazem parte da trilogia que integra a cosmogonia guineense, pelo menos nos grupos animistas. No imaginário guineense, esses seres acompanham as atividades do *pekadur* [pessoa humana, ser humano, gente] nas suas alegrias, angústias e inseguranças. Em diversas situações do cotidiano, Deus, Iran, *dufuntus* são convocados para socorrerem seus filhos e/ou devotos. Aos irans são atribuídos as benesses e também os infortúnios; por isso, são cantados nas *mandjuandadi*, seja em forma de enaltecimento dos seus poderes, louvando-os, seja pedindo e rogando-lhes proteção, seja, ainda, mostrando quão destemido e confiante se é, quando se tem um poderoso Iran como protetor. Nas cantigas de louvor a Deus, as cantadeiras adaptam as orações acrescentando-lhes versos criados por elas.

Nas palavras do *tcholonador* [intérprete] em *balobas*, Augusto Ka (2008), “*difuntu*” [defunto] são almas de pessoas boas que, ao morrerem, o Deus superior emprestou-lhes boca e deu-lhes fala para poderem se comunicar com os terrenos. No entanto, os *dufuntus* não são visíveis. Só os *pauteru*, pessoas com capacidade de perceber para além do mundo material, é que podem vê-los ou sentir-lhes a presença. Nem todos conseguem escutar a conversa dos *dufuntus*, nem todos os *djambakus* [sacerdote tradicional] podem transmitir as palavras dos *dufuntus*, e nem todos os *djambakus* têm capacidade de prever o futuro.

Assim, também há centenas de pessoas que já morreram, dentro e fora de cada família, mas nem todos podem ser *dufuntus*, nem todos são almas boas com possibilidade de se comunicarem. Augusto Ká explica que existe uma hierarquia: Deus é superior ao Iran, e manda nele; o Iran é superior ao *dufuntu* ou *asalmas*. É o Iran que diz ao *dufuntu* o que divulgar. O *dufuntus* escuta e procura os que têm o dom de se comunicar com ele para depois

transmitir – servindo-se da mediunidade dessas pessoas. O *baloberu*<sup>63</sup> executa, faz o mandado, transmite. E o que ele ou ela fala é interpretado por um *tcholonadur* (KÁ, 2008).

As cantadeiras, ao exaltarem tanto o Todo Poderoso quanto os irans e *dufuntus* dos seus ancestrais, acreditam que esses ficarão satisfeitos com o louvor e, como contrapartida, essas entidades irão livrá-las da má sorte e proporcionar-lhes venturas e demais benesses na vida. Assim, em inúmeras cantigas, pode-se constatar a exaltação dos irans e dos *dufuntus* que protegem os seus filhos e filhas. As cantadeiras, ao se sentirem ameaçadas por algum mal ou inveja, rogam a eles ressaltando o fato de serem suas filhas: filhas de Ntomá, de Okuri, de Oligá e de outros.

Nas suas formulações Cônego Marques de Barros (1900, p. 74) afirma serem as cantadeiras da Guiné, sobretudo a Nharambá, “o bardo porventura mais querido e venerado pelos indígenas da nossa costa da Guiné”; apresentou cantigas em que aquela cantadeira enaltece a sua ascendência, portanto os seus *dufuntus*, dentre as quais se destaca a cantiga “Da tribo de Có sou neta/ onde o brilho das espadas/ desafia a alvorada [...]”. Confiante nos *dufuntus* protetores do seu clã, a cantadeira sente-se protegida, tal como entende que o são os homens da sua etnia.

Em uma das cantigas interpretadas e analisadas nesta tese, aparece também referência a um dos irans: Ntomá Naína. Este fato levou à escolha dessa entidade como exemplo para explicar como estão inseridos os irans e *dufuntus* no imaginário dos guineenses crentes dos seus poderes, e que domínio eles exercem sobre os humanos.

Irans, *dufuntus* e *pekadur* vivem e interagem no espaço terreno, comandando os primeiros a vida dos humanos. *Irans* e *dufuntus* são pais, mães dos que acreditam neles e lhes pedem ajuda e proteção. As sete linhagens dos papéis<sup>64</sup> teriam tido sua origem em irans e *dufuntus* trazidos de Quínara (uma região ao sul do país). Ntomá Naína, segundo Augusto Ká, é um grande Iran do clã dos Badjukumon que, ao voltar da caça no chão dos Nalus, na região de Quínara, junto com Mkau, levou consigo para Bissau o Iran Okuri, filho de uma poderosa divindade daquela região. O pai só permitiu que o filho saísse de Quínara rumo a Bissau, porque foi a pedido do seu tio. Sendo sobrinho, estaria em condições de herdar os bens do tio, assim como o próprio trono.

---

<sup>63</sup> Sacerdote ou sacerdotisa responsável pelo culto religioso na *baloba* da aldeia (SCANTAMBURLO, 2003, p. 102).

<sup>64</sup> Etnia originariamente predominante em Bissau. Ainda hoje lá existe um bairro com o nome de Chão de Papel.

Chegados a Bissau, Mkau, Ntomá e o seu hóspede Okuri encontraram Oligá (o Iran assentado em Chão de Papel que para lá tinha sido levado pelo clã Bassó), para ocupar o espaço que Ntomá pensara atribuir a Okuri. Ntomá (uma entidade do sexo feminino), Iran de Alto Crim, pediu então à sua irmã, Mafa Ntungue, para ir buscar Okuri e levá-lo lá para cima, para junto dela. Okuri refutou, dizendo que se fosse lá para cima, nenhum Djukumon iria sobreviver e que o melhor seria pedir a Oligá que lhe concedesse um lugar junto ao mar, de onde ele tinha sido retirado, e assim sendo, lá deveria ser seu lugar. Ntomá, não só negociou o lugar onde ficaria Okuri, como também conseguiu que Oligá desse uma *bolanha* [arrozal] para seu hóspede, visto que não se pode dar morada a alguém sem que se lhe dê um lugar onde lavrar e alimentar-se. Okuri ficou com a morada junto ao *tarrafe* [mangal], sendo a ela dada a *bolanha*, o arrozal que fica junto à central elétrica de Bissau. Essa *bolanha* é também dos membros do clã Badjukumon de Crim.

Ntomá Naína, sob os auspícios de Mkau, tomou o tronco de uma árvore e assinalou a morada de Okuri. Era preciso saber, se esse tinha aceitado o lugar. Para isso, Ntomá imolou um galo, oferecendo o sangue ao seu hóspede. Estando as vísceras brancas, isso significaria que Okuri teria aceitado o lugar. Ntomá imolou uma vaca como oferenda a Okuri. Mandou chamar todos os membros do clã Djukumon e explicou a todos que fora caçar e ceifar em Quínara e que trouxera um filho e que esse tinha uma cabaça, “sorte” enorme. Ntomá ainda disse que Okuri não haveria de escolher nem brancos, nem pretos; acolheria todos os aflitos que a ele recorressem. E todos os que pisassem o chão do porto de Bissau (a porta de entrada para a cidade) deveriam pagar tributo a Okuri, pois serão filhos seus.

Ntomá já era conhecido como um dos irans que protege os seus filhos em quaisquer circunstâncias. Depois do acolhimento de Okuri, Ntomá Naína e Mafa Ntungue formaram o trio de irans e *dufuntus* defensores acérrimos dos seus filhos e filhas. Augusto Ká (2008) informou que as sete *djorson* [linhagem] dos papéis vieram das irmãs desses *dufuntus* e irans. Sobre este assunto Carreira e Quintino afirmam que,

[...] Na ilha de Bissau, conforme a lenda foi Mecau descendente de um poderoso régulo de Quinara que aportou a ela, numa das suas excursões cinegéticas. Gostando do sítio, ali se fixou, fundando um reino, com o seu *Muntcháke* (feitiço), palavra que parece derivar de *Utcháke*, terra, chão, ou de *Utchai*, *Irã*. De Quínara trouxe a sua irmã mais velha, já casada, e as suas seis mulheres. A irmã garantia-lhe a sucessão, de acordo com a tradição tribal, segundo a qual é o sobrinho, filho da irmã uterina e não o filho da pessoa reinante, quem sucede no trono. Da irmã e das seis mulheres provieram as sete *gerações* de que se compõe o grupo. [...] Intoná, outra mulher, gerou a família Indjókómó, que povoou o Alto do Crim. (CARREIRA; QUINTINO 1964, p. 75-76).



Tudo indica que a fonte dessas informações parece ser a mesma, havendo uma ou outra alteração nos nomes, sobretudo, na grafia, como é o caso de Mecau e Mkau; Ntomá e Intoná. Carreira e Quintino, que classificam a informação como 'lenda', falam de Mecau como descendente de um poderoso régulo de Quínara. Augusto Ká fala não de régulo, mas de um grande Iran de Quínara que seria pai de Mkau.

## **SEGUNDA BANDA**

*“E de novo passo do lado esquerdo para o lado direito,  
Desenrolando meu intestino.”*

*Bâ*



**Figura 21: Pano dama-dama ou galinhada.**

Fonte: Acervo da autora.

### 3 As *mandjuandadi*: origem, significação dos termos *mandjua* e *mandjuandadi*. Estrutura das coletividades

A origem das *mandjuandadi* guineenses nos centros urbanos está atrelada à estratificação social imposta pelo sistema colonial português. Porém, as *mandjuandadi* sempre existiram como grupo de pessoas da mesma idade que se organizam para realizar trabalhos na aldeia, atividades como a preparação do campo agrícola, a colheita e a cobertura de casas. Essas organizações comunitárias acompanharam ao longo dos tempos o desenvolvimento social dos locais mais recônditos do país.

As *mandjuandadi*, como coletividades organizadas, regidas por normas próprias e com atribuições específicas, que mais adiante serão apresentadas, surgiram há mais de cento e cinquenta anos.

Nesta pesquisa, a busca pela definição dos termos *mandjua* e *mandjuandadi* percorreu dois caminhos: a consulta de dicionários, nos quais se procurou encontrar termos cujos sentidos se aproximassem dos vocábulos em estudo, ou um étimo que pudesse ser comum ou próximo dos termos em questão. O outro caminho foi investigar nos elucidários, em textos escritos onde se pudesse encontrar o registro de tais vocábulos.

Na procura por uma definição cultural, fez-se uso de ensaios diversos e estudos etnográficos publicados nos vários números do **Almanach de lembranças luso-brazileiro** (de 1874 a 1880) nos quais constam os trabalhos do cônego Marcelino Marques de Barros sobre a cultura guineense; nos Boletins Culturais da Guiné Portuguesa (BCGP), publicados entre 1946 e 1973. Valeu-se, sobretudo, do testemunho dos entrevistados que, por suas experiências, informaram sobre o que entendem por e sobre as *mandjuandadi*: como são vistas e vividas pelos seus membros; como os outros entendem essas coletividades, apesar de não participarem delas; que valores lhes atribuem a partir da cultura guineense. Assim, são apresentadas, neste capítulo, diferentes hipóteses sobre a origem das palavras *mandjua* e *mandjuandadi* e a evolução de seus sentidos até chegarem ao que elas hoje significam. E como o sentido das duas palavras evoluiu, até chegarem ao que hoje significam.

Faz-se necessário esclarecer em que moldes são utilizados alguns conceitos ao longo deste capítulo. É o caso do termo filologia, englobada pelo que hoje se chama Linguística Histórica. “Do grego antigo Φιλολογία, ‘amor ao estudo, à instrução’, é a ciência que estuda uma língua, literatura, cultura ou civilização sob uma visão histórica, a partir de documentos escritos. [...]” (FILOLOGIA, 2008). Assim, socorremo-nos da filologia para buscar o significado dos termos *mandjua* e *mandjuandadi*, valendo-nos da fonte escrita onde esses

vocábulos são mencionados. E, se a literatura é um dos objetos de estudo da filologia, vale explorar o sentido daquela ciência. Nessa linha convoca-se José Pereira da Silva (2008) que, citando Mattoso Câmara Júnior<sup>65</sup> (1986, p. 161), assevera que literatura no sentido de manifestação de língua escrita feita para o público geral de leitores ou, em sentido restrito, a aplicação da linguagem com objetivo artístico, poético

Transcende do conceito de “letra” (latim *littera*) e pode ser oral ou escrita, ou antes, cria-se como atividade estética oral, que se encontra sempre nas sociedades ágrafas sob o aspecto de hinos religiosos, cantos guerreiros, fábulas, mitos, cantigas de roda e acalanto, adágios, etc., e continua como parte do folclore nas sociedades que possuem língua escrita e uma literatura escrita inteiramente desenvolvida da literatura oral primitiva ou, em maior ou menor parte, inspirada na literatura escrita de outro povo. (SILVA, 2008).

A literatura transcende o conceito da letra, do escrito podendo ser oral; a filologia abrangendo a literatura, a cultura e os vários ramos da História, essa ciência abre campos também para o estudo da significação de palavras e, neste caso, o da significação dos termos *mandjua* e *mandjuandadi*.

O sentido de cultura no qual nos baseamos para chegar à definição de *mandjuandadi* é o defendido por Kathryn Woodward (2000, p. 41). Ela assevera que a cultura compreende sistemas partilhados de significação e que: “Cada cultura tem as suas próprias e distintas formas de classificar o mundo”.

É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados. É essa singularidade e os demais ‘sinais particulares’ que diferenciam os grupos sociais uns dos outros.

Com base nesses pressupostos e na análise de textos de um passado recente da história da Guiné-Bissau, duas questões se postam: Como surgiram essas coletividades e os nomes que as caracterizam? Existirá consenso sobre o conceito de *mandjuandadi*?

Enfocando-se os usos e costumes de diferentes etnias na Guiné-Bissau, constata-se que também ali os benefícios da terra, sendo propriedade da comunidade, devem ser repartidos entre todos, por isso, cada membro de uma coletividade deve dar o melhor de si, contribuindo para a reserva de alimentos e para o bem-estar de todos.

A divisão de trabalho nas comunidades era evidente em tempos passados, sendo que se fazia tanto por sexo quanto por idade. Isso fazia com que mulheres já casadas tivessem as suas tarefas e as meninas as delas – muitas vezes coadjuvando as mães e avós. Homens maduros,

---

<sup>65</sup> CÂMARA JR., J. Mattoso. **Dicionário de Lingüística e gramática**: referente à língua portuguesa. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

casados tinham as suas tarefas assim como os rapazes. Por vezes o grupo dos mais novos era orientado pelos mais velhos em tarefas específicas como a lavoura, a cobertura das casas, entre outras. Assim sempre se distinguiram os grupos femininos dos masculinos, que podem juntar-se em certas cerimônias comunitárias.

Vale frisar porém que a idade era um dos fatores que distinguiu os grupos. A organização por grupos de idade servia aos fins sociais e esteve sempre voltada para a comunidade e para o indivíduo, enquanto seu membro. Recorre-se à abordagem de António Carreira (1960), sobre a entrada dos indivíduos nos vários grupos determinados pela comunidade, com base na idade, porque a faixa etária ditava a cada um os seus direitos e obrigações:

[...] O ingresso em cada escalão está dependente do cumprimento de ritos: de *iniciação* e de *passagem* ou *transição*. Quer dizer, tanto para a entrada como para a passagem há lugar a um rito com o adequado cerimonial, envolvendo práticas mágicas. Os fins mais visíveis destes agrupamentos são: a definição dos direitos e obrigações dos indivíduos em relação ao agregado; o estabelecimento da posição que ocupa; a orientação e ensino quanto a praxes, usos e costumes, morais e sociais, e tradições, com vista a imprimir, no interior de cada parcela do agregado, um forte sentimento de solidariedade e de coesão. [...] (CARREIRA, 1960, p. 665).

Os grupos étnicos<sup>66</sup> animistas organizam-se em *classes de idade*, conforme o escalão definido pelo grupo, enquanto nas etnias islamizadas a sociedade divide-se em classes sociais em que se destacam, entre outros, nobres, guerreiros, cativos, *djidius* ou *griots* e grupos organizados com base nas funções que exercem.

As *mandjuandadi* compreendidas como grupo organizado, cuja finalidade é a solidariedade social entre os seus membros, existem em todos os grupos étnicos da Guiné-Bissau. Cada grupo denomina a coletividade por um termo específico da sua língua, mas sendo o crioulo guineense a língua franca, todos os grupos étnicos a usam. Logo, para além do nome vernáculo que define coletividade, usa-se a denominação em crioula, ou seja, o termo *mandjuandadi*.

Na busca da relação entre os termos que significam coletividade em línguas locais e o vocábulo *mandjuandadi*, julgou-se relevante elencar em alguns desses idiomas o termo em questão. Assim, em balanta, por exemplo, *mandjuandadi*, na perspectiva em que é estudada aqui, é *tiddi*; em felupe de Suzana é *buiâbbu*; em fula é *kilê*; em manjaco é *urân* ou *udân*, em mancanha é *b'thassar*; em papel é *urana*; em mandinga é *kafonhômá*, conforme se poderá constatar no quadro ilustrativo no APÊNDICE D.

---

<sup>66</sup> Sobre grupos étnicos da Guiné-Bissau, consultar Carreira (1959, 1960, 1961), Carreira e Quintino (1964), Lopes (1993, 1999) e Mendy (1994).

No estudo sobre os mandingas do seu livro **Colonialismo português em África**, Mendy (1994, p. 87), ao mencionar outro aspecto dessa sociedade, afirma que “Outra dimensão importante da sociedade mandinga era a organização por grupos de idades (*kafó*), que, como noutras sociedades era principalmente funcional e preenchia, em geral, necessidades sociais e militares.” Repare-se que, em mandinga, *kafonhóma* é o termo equivalente a *mandjuandadi*, significando coletividade feminina com fins de solidariedade social.

Se, por um lado, foi importante pesquisar os termos relativos aos grupos organizados em línguas étnicas guineenses, também se revelaram fontes de suma importância para essa tarefa os dicionários e elucidários da língua portuguesa, inclusive os do português antigo, que possibilitaram reunir outras indicações, ainda que fragmentárias. Essas fontes permitiram constatar a existência ou ausência de semelhança entre as várias denominações dadas à coletividade nas línguas étnicas e os vocábulos *mandjua* e *mandjuandadi*.

Foi importante constatar que a organização social nos grupos étnicos era consistente, fato que muito contribuiu para a organização das *mandjuandadi* nos centros urbanos<sup>67</sup>. Jao (1989, p. 64-65) no seu artigo sobre **Aspectos da vida social dos mancanhas** aborda a questão do associativismo urbano, as denominadas *societés*. Nessas *mandjuandadi* a base é

<sup>67</sup> Segundo Carreira (1960, p. 665), e em termos muito sucintos, o número de escalões por classe de idade entre os animistas variam: os Brames contam com três escalões, os balantas com cinco, os manjacos, seis classes; os baiotes e felupes, sete. Nos bijagós, os escalões variam de quatro a nove. Os papéis têm sete escalões. Carreira (1960) faz uma digressão pelos nomes das várias classes de idade, por isso entendeu-se ser pertinente convocar esse autor, com o objetivo de constatar a relação que pode existir entre essas denominações e os termos *mandjua* e *mandjuandadi*. Nos brames ou mancanhas, rapazes de 10 e de 12 anos, que ajudam na pastagem do gado e nos trabalhos de vigia nos campos agrícolas, são da classe designada por *Bafá* ou *Baiafá*. Os rapazes de 13 e 20 anos, que já podem ser circuncidados, são da classe dos *Batassa Bampote*. Os homens com responsabilidade na moransa e na família e que já foram circuncidados pertencem à classe dos *Batassá Baiêque*. Esses, que já foram circuncidados, reúnem condições de serem submetidos a um outro rito, a *Catàssa*, que lhes dá direito a formar a sua própria família. Entre os balantas, destacam-se as seguintes classes: *Infâr* ou *Nfâr* para os rapazes de 10 e 12 anos. *Impébe* ou *Mpèbé* é a classe dos rapazes de 13 e 15 anos. Os *Incumâne* ou *Ncumâne* é o escalão dos rapazes de 16 e 20 anos. Os N'Hâi ou *Blufo* ou *Bulufo* é a categoria dos rapazes de 21 a 25 anos. Estes estão na idade ideal para irem ao fanado. Os *Lanté* ou *Alanté*, designação para adulto, homem grande, chefe de família, é o grupo dos homens acima dos 25 anos de idade. A etnia manjaca designa a classe dos adolescentes – dos oito aos 13 anos – por *Bambelandu*; os rapazes na faixa dos 14 e 16 anos, *Bagâque*. Essas duas classes estão na idade ideal de ir ao fanado. *Bandjandja* é a classe de rapazes entre os 17 e os 20 anos. Homens com idade compreendida entre os 21 e os 30 anos são os *Baniu-Rute*; os de 31 e 40 anos são os *Baniu-Còr*. Com mais de 40 anos os indivíduos pertencem à classe designada por *Baila*. A passagem de uma classe a outra implica sempre a realização de um rito. Porém, o mais importante é a passagem para *Catàssa*, fase que lhes permitia casar-se e constituir família. A esse respeito Carreira afirma que: “O *Baniu* é uma instituição tradicional de transcendente influência social (o vocábulo deriva de Uni, lodo, barro – que por sua vez deu *Uniu*, palhota, e de que *Baniu* é o plural, pela anteposição de *Ba*-prefixo de classe), na qual ingressam obrigatoriamente rapazes e raparigas (*Bagâque* e *Bandjandja*, dirigidos pelos *Baniu-Rute*), aqueles depois de circuncidados e estas depois de menstruadas [...] É durante a permanência no *Baniu* que, em geral, atualmente, os rapazes escolhem noiva, escolha sujeita à sanção posterior das famílias. [...]” (CARREIRA, 1960, p. 666).

também de ajuda mútua. Jao mostra a diferença entre as *societés* das zonas rurais e as das áreas urbanas<sup>68</sup>.

Vale realçar que os primeiros investigadores a mencionarem a palavra *mandjuandadi* foram António Carreira e Fernando Rogado Quintino. António Carreira afirma no seu artigo, publicado no BCGP, que os grupos organizados para fins sociais definiam-se “[...] pelo vocábulo acrioulado (que parece ligar-se à raiz manjaca) de *Manjoandade*, utilizado no sentido de: *da mesma idade; da mesma estatura; da mesma geração; idêntico; igual; semelhante.*” (CARREIRA, 1960, p. 665, grifo nosso). Mais tarde, Carreira e Quintino (1964, p. 79) assegurariam que “Os indivíduos do mesmo escalão, com direitos e obrigações equivalentes, pertencem, na expressão crioula, já generalizada, à mesma *manjoandade* (termo que julgamos ser de origem manjaca)”.

Carreira evoluiu na definição que dá ao vocábulo *mandjuandadi*, pois dos estudos de 1960 para o trabalho publicado em 1964, ele eliminou as expressões “da mesma estatura”; “idêntico”; “igual” e “semelhante”. Pode-se observar que a definição que vai se manter e será repetida por outros investigadores, e da qual se faz aqui uma síntese, é: *mandjuandadi* é uma coletividade (sobretudo feminina); uma associação ou grupo de pessoas, mais ou menos da mesma faixa etária ou ainda da mesma geração, que se organiza para confraternizações e apoio mútuo em ocasiões ou circunstâncias diversas.

Ao se referir à *mandjuandadi*, Pinto Bull (1989, p. 171) apenas a considera como “uma velha tradição, escrupulosamente respeitada na Guiné”. Não fala da sua origem, do seu significado, nem da época do seu surgimento. Aliás, nenhum dos autores de obras ou de dissertações que abordaram ou se referiram às *mandjuandadi*, após Carreira e Quintino, menciona a origem do termo ou o período da sua criação. António Carreira infere que o termo pode ser de origem manjaca, sem, no entanto, entrar em grandes detalhes. Esses autores não falam das cantigas de *mandjuandadi*, ou cantigas de dito, salvo o cônego Marcelino Marques de Barros (1900, p. 38) que, embora não tendo empregado as expressões ‘cantigas de dito’ e

---

<sup>68</sup> “As *societés* (termo importado do Senegal mas que acabou por entrar no léxico dos Mancanhas) são um tipo de organizações comunitárias que se podem encontrar actualmente nas comunidades mancanhas tanto na cidade como no campo. Muito parecidas com as organizações de tipo ‘mandjuandade’, as ‘*societés*’ têm como objectivo principal encontrar soluções para os problemas sociais que afectam a sociedade Mancanha. Da mesma forma como a natureza dos problemas difere entre o campo e a cidade, assim também se notam diferenças tanto nos objectivos como na base da organização das *societés* camponesas e urbanas. [...] Em relação à base organizativa, as ‘*societés*’ camponesas estão baseadas mais nas classes de idade, enquanto as ‘*societés*’ urbanas dispensam esse critério, não outorgando na adesão qualquer prioridade ao factor idade. Por exemplo, as ‘*societés*’ mancanhas existentes em Bissau são organizadas na base do bairro (Missira, N’ghala, etc). No campo encontramos mais jovens nas ‘*societés*’ porque constituem a força física principal. Nas cidades os membros das ‘*societés*’ são normalmente pessoas de idade mais avançada (são os que defrontam mais com problemas de ordem sócio-cultural)” (JAO, 1989, p. 64-65).



‘cantigas de *mandjuandadi*’, referiu-se às cantigas de mulher como “[...] bellas creações a que é vulgar chamar-se desdenhosamente – ‘cantigas de pretos’”. Eram as cantigas das então lavadeiras e mulheres vendedeiras de guloseimas e “tarros” de leite nas ruas de Bissau, cantigas que serão apresentadas mais adiante neste capítulo.



**Figura 22: Vendedeira de leite.**

Fonte: Acervo da autora.

Luciano Caetano da Rosa (1993), no seu estudo sobre **A literatura na Guiné-Bissau**, emprega o termo “manjuandade” como sinônimo de comunidade, conforme se pode constatar no seguinte excerto: “Durante o ‘junbai’ [...], espécie de serão em que a ‘manjuandade’ ou comunidade se reúne [...]” (ROSA, 1993, p. 82). Esclarece-se que a comunidade reunida nem sempre é uma *mandjuandadi*. O momento de contação de histórias à noite, por exemplo, que reúne velhos e jovens, é *djumbai*, é um grupo reunido. Ali se ensina, aprende-se, é um espaço onde se diverte também *pela evasão*, mas não se trata de uma coletividade, portanto não é uma *mandjuandadi*. E o termo *mandjuandadi*, hoje, mesmo quando usado metaforicamente, pode concernir a grupos de pessoas ou animais, ao convívio, à convivência, mas sempre entre seres da mesma família ou pessoas da mesma classe ou da mesma idade. Rosa, ao relacionar *djumbai* com *mandjuandadi*, deixa explícito tratar-se de um momento de narração de histórias, o que faz divergir do sentido que ele empresta à *mandjuandadi* do seu real significado e do significado que aqui se assume.



**Figura 23: Tia Maria Nank dançando.**

Fonte: Acervo da autora.

Maria Manuela A. B. Domingues, em sua tese de doutorado sobre **Estratégias femininas entre as bideiras<sup>69</sup> de Bissau** aborda as *mandjuandadi* como uma das formas do associativismo feminino, apresentando a estrutura e o modo de funcionamento de algumas *mandjuandadi* da nova geração. Domingues é uma entre investigadoras e investigadores que usam os estudos de Carreira como fonte. Na tese em tela, a autora mostra, ainda, do seu ponto de vista, “a relação *que possa existir* entre a organização social rural/tradicional e as que atualmente são conhecidas pela mesma denominação *mandjuandade*.” (DOMINGUES, 2000, p. 436, grifo nosso).

Maria Celeste Rogado Quintino, por sua vez, aborda, em sua tese sobre **Migrações e etnicidade em terrenos portugueses. Guineenses: estratégias de invenção de uma comunidade**, questões sobre a comunidade guineense em Portugal. Nessa obra, a autora refere-se à “*mandjuandade*” como redes de ajuda mútua e solidariedade que organizam sociabilidades estendidas a todas as idades e a ambos os sexos; umas operando no sentido de diluir a diversidade étnica e outras delimitando fronteiras étnicas, na tentativa de reconstituir o país distante (QUINTINO, 2004, p. 297).

Vale observar que os autores de estudos sobre o crioulo guineense e os organizadores de dicionários e vocabulários português-guineense (crioulo da Guiné-Bissau) valem-se de diferentes consensos sobre os termos mencionados. Padre Artur Biasutti (1987, p. 150), no

---

<sup>69</sup> Vendedeiras, em crioulo guineense.

**Vokabulari Kriol-Purtugís**, define *manjua* como “coetâneo, colega, da mesma igualha/idade”, e *manjundade/i* como “igualdade, coetaneidade, convívio de coetâneos”.

Jean-Louis Rougé, no seu *Petit Dictionnaire Étymologique du Kriol de Guinée-Bissau et de Casamance* (1988, p. 100) e no *Dictionnaire Étymologique des Créole Portugais d’Afrique* (2004), cita Carreira e Quintino<sup>70</sup> (1964), afirmando que “Na Guiné e em Casamance mandjua: ‘classe de idade’. Deste nome deriva o termo mandjuandadi que designa as associações de classe de idade, assim como as reuniões organizadas por essas associações”. De acordo com Quintino e Carreira, “o nome mandjua é de origem Manjaku”<sup>71</sup> (CARREIRA; QUINTINO<sup>72</sup>, 1964 *apud* ROUGÉ, 1988, p. 100, tradução nossa).

Para Pinto Bull na sua obra **O Crioulo da Guiné-Bissau: filosofia e sabedoria** (1989, p. 306) e Teresa Montenegro no seu dicionário **Kriol tem: termos e expressões** (2002, p. 47), o termo *mandjua* é o mesmo que coetâneo, colega, da mesma classe de idade, sendo *mandjuandadi* para esses autores “Convívio, associação de coetâneos, classe de idade, grupo dos que foram iniciados na mesma altura; grupo de coetâneos, geração”.

Scantamburlo define a palavra *mandjua*, no seu **Dicionário Guineense-Português**, como “da mesma idade [...] provavelmente da L. Franca ‘mangiar’ que significa comer ou comer juntos” (SCANTAMBURLO, 2003, p. 382). O mesmo autor define *mandjuandadi* como palavra derivada de *mandjua*, “agrupamento de mulheres ou de homens do mesmo grupo de idade e pessoas que participaram ao mesmo fanado” (SCANTAMBURLO, 2003, p. 382).

No **Grande Dicionário Portuguez ou Thesouro da Língua Portuguesa** (VIEIRA, 1873, p. 104-105) aparecem os termos “manja”, “manjal”, “manjar” e “manjua”, com os seguintes significados: manja “O que se disfruta [sic] sem trabalho; o que se come sem o ter ganho”. Manjal é o lugar onde se encontra a “manjua”. “Manjua” aparece, pois, como alimento. Manjar é palavra derivada do francês *manger*, comer. Manjar é mastigar, comer, mas é também iguaria, vianda.

O **Grande Dicionário da Língua Portuguesa** (SILVA, s/d, p. 476-477), em edição revista, corrigida e atualizada, traz manjar (do latim *manducare*, pelo francês *manger*), como palavra que caiu em desuso. Manjar é: “Qualquer substância que serve de alimento:

<sup>70</sup> CARREIRA, António; QUINTINO, Fernando Rogado. **Antroponímia da Guiné Portuguesa**. Memórias da Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, v. 1, n. 49, 1964.

<sup>71</sup> “En Guinée et en Casamance mandjua: ‘classe d’âge’. De ce nom est dérivé mandjuandadi qui designe les associations de classe d’âge ainsi que les réunions organisée pour ces associations. D’après Quintino et Carreira serait d’origine Manjaku [...]” (CARREIRA; QUINTINO, 1964 *apud* ROUGÉ, 1988, p. 100).

<sup>72</sup> CARREIRA, António; QUINTINO, Fernando Rogado. **Antroponímia da Guiné Portuguesa**. **Memórias da Junta de Investigações do Ultramar**, Lisboa, v. 1, n. 49, 1964.

mantimento, sustento”. Manjoada, que também aparece nesse dicionário antigo, graficamente é uma palavra muito próxima do vocábulo *mandjuandadi*, porém o termo é apenas um “falso cognato”, pois significa “descanso da cana de pesca por certo espaço de tempo” e é um nome originário de Amarante (região de Portugal). “Manjua” aparece no dicionário mencionado como termo antigo que quer dizer “Alimento, sustento, manja, nome que se dá na costa do Algarve à sardinha de passagem”.

Dos dicionários consultados, o **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa** (MACHADO, s/d, p. 50) é o único que apresenta a hipótese de “manjua” ser de origem tupi. Considera a palavra de etimologia obscura e, eventualmente, teria a sua origem na palavra manjar. Machado afirma que alguns autores relacionam “manjua” com manjuba, nome de um peixe, que é um substantivo do tupi. Nesse sentido, este dicionarista remete o pesquisador para a consulta do dicionário de Morais<sup>73</sup> de 1890.

No **Dicionário da Gíria Brasileira** (VIOTTI, 1945, p. 222), manjar é conhecer, certificar-se, entender, informar-se, observar, apurar. Nessa obra, aparece a palavra “manjuá” que, segundo Viotti, é balaio de taquara usado na pesca. No **Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa** (MACHADO, s/d, p. 52), encontra-se o termo com o mesmo significado já visto nos dicionários citados anteriormente: alimento, sustento; sardinha de passagem.

O **Grande Dicionário da Língua Portuguesa** (1985) da Porto Editora já apresenta o termo “mandjua” e “mandjuandade” como originário da Guiné-Bissau. “Manjua s.f.1 [ant.] comida; alimento; 2 pastagem; 3 [regionalismo] sardinha. Do francês antigo manjue, ‘comida’. Manjuandade [Guiné-Bissau] convívio; associação de pessoas da mesma idade. Do crioulo *mandjuandadi*, de manjua, ‘classe de idade’”. O **Novo Aurélio Século XXI: o Dicionário da Língua Portuguesa** (FERREIRA, 1999) apresenta o vocábulo “manjaco” como sendo de origem guineense que significa um dos povos da Guiné-Bissau e a língua falada pelos manjacos. A palavra manjar traz o mesmo significado que os constatados nas consultas anteriores. A origem do termo “manjua” aparece como sendo do francês antigo, significando comida, alimentos; sardinha. Nesse dicionário, encontra-se o vocábulo “mandjuandade” apresentado como sendo termo do crioulo guineense, sem que se lhe seja atribuído qualquer significado. Aparece também nessa obra uma variante “mandjundade” com a mesma indicação dada à palavra *mandjuandadi*. O dicionário **Aurélio** traz ainda, um

---

<sup>73</sup> SILVA, António de Morais. **Diccionario da lingua portugueza**. Lisboa: Empreza Litteraria Fluminense, 1890/91.

exemplo do uso da expressão “mandjuandade” retirada do romance **A Última Tragédia** do guineense Abdulai Sila: “Lá porque a tinha convidado uma vez à mesa, não significava que a patroa ia fazê-lo agora todos os dias. *Onde é que se viu uma mandjuandade daquelas, de senhora e criado?*” (FERREIRA, 1999, p. 1275, grifo nosso).

Entendeu-se ser importante para os resultados buscados, pesquisar, também, os elementos que entram na composição das palavras *mandjua/mandjuandadi*. Para isso recorreu-se ao **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** (HOUAISS, 2003), pois descreve, pormenorizadamente, a origem e o significado do elemento ‘manj-’ e os termos em cuja composição entra, remetendo a quem o consulta para os documentos do século XV, apresentando os seguintes dados:

Manj- el. Comp. Antepositivo, do frant. mangier, e este do lat. imp. manducare, mascar, mastigar, comer- ver MAND-, em vocábulos do século XV para cá: manja (regr. de manjar), manjado, manjadoira/ manjadoura/ manjedoura/ manjedoura (prov. Adp. do it. Mangiatoia), manjador, manjar “iguaria delicada etc.” manjata, manjável, manjuba “comida” [...] (HOUAISS, 2003, p. 2382).

Analisando o termo *mandjuandadi*, depreende-se que o sufixo crioulo *ndadi*, por exemplo, é encontrado em vocábulos que indicam relação, como em *kolegandadi*, “relação entre colegas” (MONTENEGRO, 2002, p. 47). O mesmo corresponde ao sufixo “dade” do português que, segundo o **Dicionário Balsa da Língua Portuguesa** (2006, p. 277) “forma substantivos de adjetivos, e indica estado, qualidade (ex.: normalidade, legalidade), quantidade, pluralidade (ex. mortandade)”. Em *mandjuandadi*, o sufixo “ndadi” indica pluralidade e relação, pois se trata tanto de agrupamento de *mandjuas*, quanto do relacionamento entre as *mandjuas*.

Carreira (1960, 1964), ao afirmar que a origem da palavra seria da língua manjaca, fez com que procurássemos nessa língua não só o termo coletividade, associação, mas também outros, a partir dos quais se pudesse encontrar semelhança(s) com o vocábulo em questão.

Na língua manjaca, coletividade, conforme a localidade, é *urân* e *udân*. Esse termo se assemelha ao da língua papel – *orân*. Na variedade da língua manjaca falada em Tchuur, o termo “mandjako” significa “eu disse”. Na ilha de Pecixe, outra localidade habitada por essa etnia, “mandjôu” traduz-se também por “eu disse”. “Mandom-ô” ou “mandjom-ô” é uma exclamação que pode ser traduzida como “acudam... venham!”, “credo!”, “que maravilha!”, sentidos que dependem da circunstância em que a expressão é usada. “Mansap” é um termo manjaco que significa “eu vou embora”.

A **Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura** (1971, p. 1308) traz os lexemas manjaco, manjuba e manjua que podem ser relacionados também a *mandjuandadi*. A palavra

“manjua” aparece associada ao vocábulo *manjuba*, de foro zoológico – “De Peixes Teleosteos, Clupeiformas, da família *Engraulidae*, com elevado interesse económico”. Segundo Ihering, citado pelos autores dessa enciclopédia, a origem da palavra “manjuba” estaria no vocábulo “manjua”, significando este “coisa de comer”. O termo *manjaco* é apresentado como sendo de foro etnológico, significando “povo que ocupa na Guiné Portuguesa a parte do litoral compreendida entre as rias de Cacheu e Mansoa [...]”. *Manjaco* aparece, ainda, com a seguinte explicação: “*Manjaco* em língua vernácula, significa ‘eu disse’ (Man, eu; dja, disse; co, partícula reforçativa da afirmação)”.

Pode parecer muito exaustiva essa digressão etimológica, mas ela tem razão de ser. Após as consultas de inúmeros dicionários e enciclopédias, depois de uma detida análise dos termos que significam coletividade nas línguas étnicas guineenses, concluiu-se que há uma grande proximidade entre as definições de *mandjua* encontradas nos dicionários e uma das atividades das *mandjuandadi*, a saber, o divertir-se, o comer juntos. Porém, concordamos com a tese de António Carreira (1964), que atribui a origem da palavra *mandjuandadi* como sendo *manjaca*. Isso se deve não só à semelhança entre as palavras *mandjua*, *mandjuandadi* com os vários termos que em *manjaco* começam pelo radical “man” e “manj”, mas também pela organização escrupulosa, por classe de idade, que se verifica nesse grupo étnico guineense, organização que acontece, tanto na zona rural, quanto na urbana.

A organização por faixa etária é muito forte nesse grupo; possui uma estrutura que tem no topo seus representantes máximos (homem e mulher) e na base os membros restantes, grupo no qual podem ser reconhecidos os tocadores de tina<sup>74</sup> e de palmos<sup>75</sup>, as cantadeiras, os cantadores e outros animadores de festa, tal como nas *mandjuandadi* dos centros urbanos, conforme será detalhado no capítulo referente ao tema.

Os *manjacos* são povos emigrantes que, cedo, foram viver nos arredores da cidade, tendo construído grandes comunidades nas periferias das *praças* “cidades”. Tudo indica que prestaram grandes contribuições para o nascimento das *mandjuandadi*, acrescentando-se às mulheres papéis que, segundo Marques de Barros (1900), as revelaram como os grandes *menestréis* da costa ocidental africana.

---

<sup>74</sup> Instrumento de percussão feito de metade de um barril de pinho (ou uma bacia grande) em que se coloca água e se insere uma cabaça dentro e se toca para produzir sons durante as festas das coletividades femininas.

<sup>75</sup> Espécie de matraca feita de madeira (usado aos pares) que serve para tocar acompanhando o som da tina. O seu uso evita que as coetâneas batam palmas.

No seu artigo **Do indigenato à cidadania: o Diploma Legislativo n. 1.364, de 7 de outubro de 1946**, Álvaro Tavares (1947), ao comentar sobre os “prodígios” do estatuto do indígena e sobre os “cuidados” a se ter com os nativos, afirma que

[...] certos indígenas, embora não se desintegrando do seu meio social, não abandonando nem querendo ou podendo abandonar os seus usos e costumes, revelam-se perfeitamente aptos a exercerem um comércio, agricultura ou indústria em circunstâncias e bases muito mais progressivas e amplas do que as exercidas pelo comum dos indígenas. [...] Há, porém, os que nas suas terras vão progredindo, vão evoluindo, embora sem saberem ler e escrever nem abandonarem, pelo menos totalmente, os usos e costumes em que foram criados. Notam-se esses casos especialmente entre os Manjacos e os indígenas que vivem perto das cidades e que as abastecem com produtos agrícolas e pecuários. (TAVARES, 1947, p. 862).

Os manjacos estariam, naturalmente, entre os que fizeram parte do “destacamento” referido por Adriano Ferreira (FERREIRA, 2000), e contribuíram com o étimo daquilo que, criouliizado, passou a designar grupo de pessoas da mesma idade, coletividade com fins de solidariedade.

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

Em termos culturais, procurando captar como os integrantes dessas comunidades se auto-definem, verificamos que, na concepção das “mais velhas”, as “mulheres grandes”, “idosas, com grande experiência de vida”, *mandjuandadi* é mais que um grupo de pessoas da mesma idade; as mais velhas consideram-nas mais que uma simples coletividade, já que abrangem a harmonia, a amizade. Cada membro tem de saber como comportar-se em seu seio para que essa coletividade possa ser uma verdadeira família. Isso indica que a ideia de *mandjuandadi* para as mulheres grandes teria um caráter mais subjetivo e pode ser resumida em uma palavra muito simples, mas de sentido profundo: *silistia* que, em crioulo fundo ou crioulo antigo, significa harmonia. 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.

Avó Hermínia Pereira Barreto (Mâmina) (1915-2007) afirmou, numa entrevista que, “se alguém de uma *mandjuandadi* não se sentir bem nela, não se sentir como na barriga da sua mãe, é melhor não estar lá, porque uma pessoa pertence a uma *mandjuandadi* para se sentir bem ali... bem entre as camaradas de banco” (BARRETO *et al.*, 2000). Isso deixa clara a ideia de *mandjua* como camarada e *mandjuandadi* como harmonia, pois para as mais velhas essa coletividade transcende o simples encontrar-se casual ou periodicamente; *mandjuandadi* é confraternização, remetendo para a solidariedade, o estar disponível sempre que a outra precisar do ombro de uma camarada.



**Figura 24: Coetâneas colocando água na tina.**

Fonte: Acervo da autora.

### 3.1 O surgimento das *mandjuandadi*

Como mencionado na Introdução, o presente trabalho lançou mão também de entrevistas a membros de diversas *mandjuandadi*, tanto na capital do país, quanto no interior. Nenhuma das testemunhas entrevistadas pode facultar dados concretos sobre o momento



exato do nascimento das *mandjuandadi*. As respostas foram quase sempre as mesmas: “*no padidu no odja no garandis na brinka sin, anos tambi no lanta no pegal, pabia i silistia, i armonia*. [nascemos e vimos os nossos mais velhos brincando assim (se divertindo); assim, nós também crescemos seguindo os seus passos, porque é harmonia.]” (Guilhermina [Dukur] Dabó (GOMES; DABÓ; SILVA, 2008). Os informantes tanto em Bissau, Bolama, Cacheu, como em Farim e Geba associaram *badju di tina* [baile de tina] à ida das jovens às fontes ou lagoas para lavarem roupa. Bissau vai ganhar a fama de ter excelentes cantadeiras, mas muitas saíram das suas localidades interioranas para lá. Porém, todos são unânimes em afirmar que muitas cantigas nasceram nas fontes, nos becos (locais de venda de guloseimas) e nas cozinhas.

Em entrevista<sup>76</sup>, Adriano Gomes Ferreira (Atchutchi), baseando-se em informações orais e em alguns anais da era colonial, menciona os anos quarenta, mais exatamente meados de 1944/45, como o período do desenvolvimento, e quiçá do apogeu das *mandjuandadi*. Nessa altura, o aparelho da administração colonial já estava instalado, os chefes locais já tinham sido dominados sob a força das armas em uma guerra desigual, denominada Campanhas de Pacificação, comandadas pelo capitão português Teixeira Pinto. O Estatuto do Indigenato estava sendo aplicado com todo o rigor. Os guineenses estavam confrontados com dois mundos e tinham que decidir por um deles: o mundo dos civilizados, dos cidadãos, ou o dos indígenas, dos não civilizados. Aderir ao primeiro, significava rejeitar a própria cultura e todas as práticas subjacentes. Porém, rejeitar as práticas culturais do seu grupo não significava entrada imediata no mundo dos ditos civilizados, pois, conforme se poderá constatar na citação do Artigo 2º do Decreto n. 16.199, abaixo indicado, o estatuto do indígena tinha regras bem precisas que necessitavam ser rigorosamente cumpridas por aqueles que aspiravam ao mundo dos “civilizados” ou de “cidadãos”.

O Artigo 2.º do Decreto n.º 16.199, de 6 de Dezembro de 1928, dispõe: “[...] são considerados indígenas os indivíduos de raça negra ou dela descendentes que, pela sua ilustração e costumes, se não distingam do comum daquela raça; e não indígenas, os indivíduos de qualquer raça que não estejam nestas condições”. [...] No artigo 4.º estabelece-se que o bilhete de identidade é o único documento comprovativo da qualidade adquirida de não indígena. Dispõe o artigo 5.º “Os indivíduos de raça negra ou dela descendentes naturais das colónias onde haja indigenato incorrem na perda de qualidade de cidadãos quando se verifique que praticam os usos e costumes dos indígenas, competindo às autoridades administrativas organizar os respetivos processos para a anulação desses direitos, a qual será feita por despacho do governador sob proposta da repartição central dos serviços de administração civil.” (TAVARES, 1947, p. 853-858)

---

<sup>76</sup> Informação obtida em entrevista realizada, em Bissau, em agosto de 2003.

Entretanto, não é de se rejeitar a hipótese de que grupos organizados possam ter surgido antes dos anos quarenta, se enquadrarmos no tempo os testemunhos de outros informantes que nasceram entre 1915 e 1930 e dizem lembrar-se de já, aos quinze anos, terem suas *mandjuandadi* e/ou terem assistido a bailes organizados por mulheres mais velhas. Esses testemunhos levam a uma segunda hipótese, a de as *mandjuandadi* terem nascido mais cedo, por volta dos anos 30 do século XX, portanto, pouco mais de uma década antes da data mencionada por Adriano Ferreira (2000).

Uma terceira possibilidade, testemunhada pela tia Antera Inácia Gomes, rainha da *mandjuandadi* Bolamense, nascida a 3 de janeiro de 1936, aflora. Tia Antera informou o seguinte: “a minha avó, dona Djines Suar [avó Inês Soares], que morreu em 1982 com 102 anos de idade, tinha a sua *mandjuandadi*. E ela foi a última da geração dela” (GOMES; DABÓ; SILVA, 1997). Feitas as contas, essa senhora teria nascido em 1880, e o seu pertencimento a uma *mandjuandadi* poderia ter ocorrido quando ela contava cerca de 20 anos, o que faz surgir a hipótese de esta coletividade ter surgido entre 1896 e 1898 –, podendo-se inferir, então, que teria sido ela a primeira comunidade. Segundo esses dados, pode-se concluir que, tendo como base o ano de 2010, as *mandjuandadi* já existiam há 114 ou 116 anos.

Uma quarta hipótese sobre a época provável do nascimento das *mandjuandadi* nos é dada pela recolha das cantigas feita pelo cônego Marcelino Marques de Barros no século XIX. Esse estudioso faz referência à cantadeira de *Nha minino*, que o autor acredita ser de Cacheu, afirmando que “[...] O bordão *ia-ian* e toda a música desta cantiga, leva-nos a supor que é originária de Cacheu. A sua autora que seria Pepel, liberta ou escrava, deve ter falecido há cerca de oitenta anos.” (BARROS, 1900, p. 59). Se a autora faleceu oitenta anos atrás, por volta de 1900, isso significa que teria morrido em 1820. Imagine-se que ela teria, no momento da sua morte, entre vinte e cinco e trinta anos – pois Marques de Barros não precisa a idade com que morreu; isso pode indicar que ela teria nascido entre 1790 a 1795. Se tivesse tido um grupo de colegas, ou uma coletividade, seria entre os seus quinze e dezesseis anos de idade, o que poderia ter ocorrido entre 1805 e 1806. Esta hipótese pode apontar para a existência de grupos organizados para festejos e confraternizações, possível embrião daquilo que mais tarde viria a ser chamado de *mandjuandadi*, há mais de duzentos e cinco anos. Porém, acredita-se que a existência de cantadeiras e cantigas pode estar muito além da existência das coletividades, pois as primeiras podem muito bem existir sem as últimas.

Juntando as várias informações e equacionando-as, pode-se concluir que a existência de coletividades, ou de simples organizações de grupos para entretenimento, acompanhou

sempre a vivência dos guineenses. Acredita-se que essas organizações, embrião do que viriam a ser as *mandjuandadi*, organização com um grupo dirigente no topo, com os seus colaboradores e sua hierarquia específica, teriam nascido há mais de duzentos anos.

Em sua evolução, a sociedade sempre encontra fatores que motivam a criação de momentos de lazer. Na Guiné-Bissau, um desses momentos é a *mandjuandadi*, que surge precisamente no meio urbano que se convencionou denominar crioulo, surgindo como resultado do encontro de culturas – a cultura autóctone e a do colonizador. Essa duplicidade cultural irá despertar, no grupo autóctone, a necessidade de marcar um modo de estar diferente em uma sociedade que emerge do choque entre dois ou mais povos e culturas, em um meio multiétnico. Essa necessidade torna-se premente perante os artificios da administração colonial que viria a impor aos nativos um estatuto, conforme se vem explicando.

Essa dinâmica vai bipolarizar a sociedade guineense de então e gerar tensões entre a cultura dominante – a do colonizador – e a cultura dita subalterna, a dos nativos. Surgem, no entanto, outros elementos que não se identificariam nem com uma nem com outra; era o lugar onde se podiam reconhecer traços, tanto da cultura dominante, quanto da cultura subalterna – uma espécie de “entre-lugar”.

O conceito de “entre-lugar”, na perspectiva de Silviano Santiago (1978), transferido para os trópicos, revela-se como um movimento de resistência do colonizado em relação às imposições da cultura, dos valores do colonizador. Assim, entendemos que *mandjuandadi* faz-se também “entre-lugar”, enquanto subversão da cultura do colonizador. É, pois nesse espaço que as coetâneas recriam estruturas, reconstroem ambientes: a figura do rei e da rainha, das meirinhas, “macho” e “fêmea”, dos soldados que devem obedecer à risca as ordens do rei e da rainha; a contrafação punida com multa aos infratores, cuja prevaricação por vezes é propositada, para que se possam promover novos encontros; a boa disposição com que as multas são aceitas, contrariamente à revolta suscitada nos habitantes guineenses pelo pagamento do “imposto de palhota” e o “imposto por cabeça” que as autoridades coloniais faziam cumprir à força. Veja-se, por exemplo, o sentido construído pela performance dos “soldados” da *mandjuandadi*, ao cumprimentarem o rei e a rainha com gestos de continência, quando dançam frente a esses responsáveis da coletividade, uma performance que lembra, de forma irreverente, o cumprimento entre os militares coloniais. A dança *singa*, bailada pelas *mandjuandadi* da etnia mancanha, aos pares, traz um pouco à memória a dança de salão de origem europeia, porém é dançada descalço e ao ar livre.

Nas *mandjuandadi*, as línguas que os seus integrantes falam, podem ser várias, mas a língua de convívio é o crioulo guineense falada pela maioria. É em crioulo e nas demais línguas étnicas que as *mandjuas* sempre cantaram, contrariando o Estatuto do Indigenato que impunha o domínio do português como uma das condições de ser “civilizado” – uma clara tentativa de apagar o mosaico linguístico que compunha, e compõe, aquele território. Silviano Santiago, ao abordar a questão da intransigência, astúcia e força usada pelo colonizador branco para dominar os índios, levando-os a perderem a sua língua, o seu sistema sagrado, mostra que:

Evitar o biliguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista. Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua (SANTIAGO, 1978, p. 16).

As *mandjuandadi*, ao se estruturarem nas praças ou nas periferias dos centros urbanos da época, marcam um outro lugar. É, pois nesse “entre-lugar” que elas vão ser reconhecidas enquanto espaço multiétnico, lugar de convívio, de entre-ajuda e de troca de experiências e, também, como traço cultural reconhecido e outorgado pela tradição guineense. As *mandjuandadi*, ao demarcarem esse outro lugar, um entre-lugar, entendido no sentido dado por Silviano Santiago, reiteramos, explicitam as tensões latentes no meio. De certa forma, como acentua H. Bhabha (2005, p. 222), “cria um espaço contencioso, performativo, da perplexidade [...] às representações pedagógicas da plenitude da vida”.

Se era verdade que os portugueses criaram o Estatuto do Indigenato para poderem controlar os habitantes e desestruturá-los, de modo a poderem melhor manipulá-los, não era menos verdade que não punham fé na eficácia da tal carta, pois não acreditavam que o “indígena” fosse tão fácil de “amansar”. Não acreditavam, pois, que os nativos fossem abandonar os seus costumes na íntegra,

Daí a necessidade de tornar revogável o despacho governamental que lhe reconheceu a qualidade de cidadão, pois só a revogabilidade garante que o abandono dos usos e costumes indígenas não seja mera fraude ao mesmo tempo que reforça a determinação do ex-indígena, pelo receio da sanção, em se manter emancipado desses usos e costumes. (TAVARES, 1947, p. 855).

Assim argumentava Álvaro Tavares, pois a ideia de civilizar as populações africanas, guineenses nesse caso, era de tal forma arraigada que os colonizadores acreditavam cumprir uma missão para o bem dos nativos, tanto assim que, referindo-se à “ação civilizatória”, o mesmo autor assevera que:

[...] deve, por esta superior razão (*ação civilizatória*), encarar-se com verdadeiro júbilo o reconhecimento de todos os progressos – honestos, graduais e seguros – verificados nesse campo. Por cada novo cidadão responsável que se desprenda do

indigenato, é mais um esforço civilizador, que se preenche (TAVARES, 1947, p. 855, grifo nosso).

Nem todos procuraram obter esse estatuto de civilizado e muitos foram os que se revoltaram contra a presença colonial. Dentre os que tentaram ascender ao estatuto de “cidadão” ou “civilizado”, poucos conseguiram esse intento. Alguns, já mais ou menos ‘desprendidos’ das suas localidades, não se integraram na sociedade que lhes lembrava a cada momento que eles eram indígenas à espera de entrada no mundo do colonizador. Assim, a tomada de consciência de uma estratificação social bipolar, em que se reforçava a ideia da superioridade de uns em relação a outros, foi-se inculcando na mente dos nativos. Entre eles surgiram também, aqueles que se julgavam mais próximos dos brancos, e, por isso, mais “civilizados”, mais “cidadãos”. Esses constituíam o grupo que tentava a todo o custo quebrar a barreira que o dominador tinha pré-estabelecido. Lutavam também para atingir esse estatuto, já que estavam na “praça” ou nos arredores, e voltar à tabanca (aldeia) estava fora de questão. Aliás, o próprio Estatuto do Indigenato era claro nesse aspecto, sendo um dos motivos da não concessão do estatuto de “civilizado” e de “cidadão”, o fato de o guineense ser visto na respectiva tabanca.

Vale dizer aqui, que não é intenção desta tese uma abordagem aprofundada deste assunto. Serve esta alusão de um parêntese tão somente, que se abriu para introduzir a forma como alguns dos instrumentos usados pelo aparelho da administração colonial vão produzir tensões sociais na sociedade guineense de então. Essas tensões que se instalam também entre os guineenses vão ter sua expressão nas cantigas de *mandjuandadi* ou cantigas de dito. Dentre os vários exemplos da repercussão das tensões sociais nas cantigas destacam-se: “*Papa Moreno o/ baluran/ ami i sidadon o/ suma bo [...] [Oh querido Moreno/ dá-me o valor que mereço/ pois sou tão cidadã/ como tu és]*”, e a cantiga “*Bo contam kamarada/ ka i lembrantan kuma ami i balanta/ mandjaku [...] [Digam à minha camarada/ que se escuse de me lembrar que sou balanta/manjaca]*”. Todas essas cantigas são bem atuais pela memória que ainda representam na sociedade guineense.

O “destacamento de autóctones”, como o informante Adriano Ferreira (2000) apelida os núcleos de nativos que viviam na periferia urbana, criou células com uma maneira de ser e estar diferente daquela do colonizador, com seus momentos de entretenimento realizados por pessoas de mais ou menos a mesma idade, pois os interesses diferiam conforme as faixas etárias. O *badju di tina* [baile de tina], por exemplo, era típico das *mandjuandadi*. Era assim chamado por alusão ao instrumento de percussão usado nessa ocasião. A mesma tina usada

para salgação de carne<sup>77</sup>, lavagem de roupas nas fontes é a que as mulheres usam como instrumento musical, colocando uma cabaça dentro dela para tocar, produzindo uma melodia acompanhada de palmos de madeira.

Segundo Adriano Ferreira (2000), muitos grupos organizavam-se para dançar o *gumbé* ou *ngumbé* – um tipo de música e de dança em cujas performances, por vezes, eram utilizados instrumentos como *sikó* [pequeno tambor], tanque<sup>78</sup>, tambor e gaita. Mais tarde, os vários núcleos passaram a organizar *brinjadas* [almoços] que terminavam em *badju di sala* [baile de sala] – uma imitação do baile de salão, realizado pelos mais jovens. Certas coletividades mancanhas tinham uma particularidade, a de nos seus convívios dançarem *singa* em vez de tina. *Singa* é dançada aos pares e também em espaços abertos, tal como acontece nos bailes de tina, conforme se afirmou acima.

As *mandjuandadi* têm seus nomes próprios que têm sido, desde os primórdios até os nossos dias, escolhidos e aceitos por todos os seus membros. Adriano Ferreira (2000) elenca as *mandjuandadi* que, na sua perspectiva, teriam sido as mais antigas<sup>79</sup>. Para a tia Antera Gomes, uma outra informante, a primeira dessas organizações, constituída presumivelmente há mais de duzentos anos atrás, foi a *Kakrisinhu* [Caranguejinho-violinista] (GOMES; DABÓ; SILVA, 1997)<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> Tina tem a sua origem na selha feita de barril cortado ao meio e que serve para lavagem de roupas. Marques de Barros (1900, p. 88) fala de tina numa nota à cantiga de Tôte d'Oliveira. O autor explica que o texto fala da “mulher papel de Bissau; porém deve-se entender que se trata de *nhâes*, ‘mulheres’, que têm tinas de lavadeiras durante o dia, e tinas salgadeiras durante a noite. Salgadeira, em sentido metaphorico – maleficios”. Portanto, tina é também usada como metáfora para se referir à feitiçaria. Acreditava-se que as feiticeiras usavam as tinas para salgar carne humana; e vai-se encontrar esse tema sobejamente abordado nas cantigas de *mandjuandadi*.

<sup>78</sup> De forma cilíndrica, comportando duzentos litros, os tanques chegavam da Europa com óleos e petróleos usados em viaturas e candeeiros. Depois de esvaziadas eram aproveitadas como reservatório de água para uso doméstico. São esses tanques em metal que, cortados ao meio, também serviam de instrumentos de percussão nos bailes de *gumbé*.

<sup>79</sup> Adriano Ferreira elenca as *mandjuandadi* da seguinte forma, partindo das mais antigas para as mais novas: *Kakri* [Caranguejo-violinista], *Kakrisinhu* [Caranguejinho-violinista], *Koral-fina* [Coral-fina], *Melga* [Asmelgas], *Kombe-fina* [Berbigão-fino], *Koral* [Coral], *Ka-par-tudu* [Não-é-para-todos], *Udju-nobu* [Olhos-novos], *Melga-nobu* [Melgas-novas], *Flur-di-uru* [Flor-de-ouro], *Pe-di-kakri* [Pés-de-caranguejo-violinista], *Pe-di-kombe*, *Feretcha* [Ferrão], *Pe-di-banku* [Pés-de-banco], *Pe-di-mesa* [Pés-de-mesa], *Pe-di-muchu* [Pés-de-mocho], *Ris* [Raiz], *Ramu* [Ramos], *Kode-di-ramu* [Caçulas-de-ramos].

<sup>80</sup> Segundo as informações da tia Antera Gomes, as primeiras *mandjuandadi* podem ser elencadas da seguinte forma: a *Kakrisinhu* [Caranguejinho-violinista], a *Pe-di-kakri* [Pés-de-caranguejo-violinista] e a *Pitch-patch Kinti* [Canja-quente]. Dessas primeiras, hoje já não existe nenhum membro vivo. Depois delas vêm as *Udju-nobu* [Olhos-novos], *Melga-nobu* [Melgas-novas], *Ka-par-tudu* [Não-é-para-todos], *Kombe-fina* [Berbigão-fino], *Koral-fina* [Coral-fina], *Pe-di-kombe*, *Pe-di-mesa* [Pés-de-mesa] (com a maioria dos membros já falecidos), *Pe-di-Banku* [Pés-de-banco], *Feretcha* [Ferrão], *Pe-di-muchu* [Pés-de-mocho]. Em Bissau e em Farim, os *Pe-di-muchu* são os mesmos, mantendo-se com a tia Quinta Dju (já falecida) como rainha e o tio Zé Bapot como rei; *Ris* [Raizes]; *Ramu* [Ramos]; *Kode-di-ramu* [Caçulas-de-ramos]. É essa a sequência em Bissau. Em Bolama, porém, é diferente, isto é, os nomes são os mesmos, mas as faixas etárias são diferentes. Por exemplo, a *mandjuandadi Pe-di-banku* de Bolama é a *Pe-di-mesa* de Bissau. A *Pe-di-banku* em Bissau é chamada *Ris* em Bolama. Lá, *Ramu* é Rosa, *Ris* é o Clube Bolamense.

Em Cacheu, a sequência das coletividades é diferente, devido à existência de *mandjuandadi* com nomes que não são usados nem em Bissau, Geba ou Farim. A particularidade não fica apenas nos nomes<sup>81</sup> que se distinguem, em alguns casos, dos nomes dados nas localidades retro referidas, mas também nas idades que determinam a integração numa dada *mandjuandadi*. As coletividades nas quais, antigamente, seus membros viviam em suas respectivas localidades foram se desintegrando: hoje muitas mulheres viram-se na contingência de se mudarem para a capital, em alguns casos, para acompanhar seus maridos; nos casos das mais novas, foi devido à mudança de residência dos pais. Essas migrações vão fazer nascer novas *mandjuandadi*, constituindo-se, pouco a pouco, em uma espécie de federação de *mandjuandadi* de outros locais em Bissau, conforme se apresentará na seção 3.2.

### 3.2 Descrição da *mandjuandadi*, produção de cantigas e o espaço das mulheres

A origem da *mandjuandadi*, na sua primeira forma, está relacionada com o fato de seus membros morarem perto ou na mesma tabanca. A prática de certas atividades, como ir buscar água, cortar lenha, lavar roupa, vender guloseimas, ir à costura, levou grupos de mulheres, jovens ou mais velhas a se juntarem com frequência e se entreajudarem nas tarefas domésticas e em outras. O caminho para a fonte, os momentos de trabalho doméstico eram ideais para que falassem de suas vidas e da vida alheia, cantassem e escutassem as cantigas inventadas pelas amigas. Muitas *mandjuandadi* começaram assim, de modo espontâneo e informal, para depois ganharem um nome, uma rainha, um rei e os restantes membros da hierarquia típica desses agrupamentos.

As *mandjuandadi* criadas na praça/prasa [cidade] eram muito rigorosas no que dizia respeito às idades dos seus membros. Não se misturavam jovens e pessoas mais velhas nos convívios, pois acreditava-se, como afirmou a avó Hermínia Barreto, que “criança que convive com adultos em momentos de lazer pode escutar coisas inapropriadas para a sua

<sup>81</sup> Em Cacheu a sequência dos nomes das coletividades é a seguinte: *Gan-mela* [Casa-das-doces], *Gan-mudju* [Casa de molhos] (*mandjuandadi* da avó Hermínia Pereira Barreto, que nasceu em 1915 e da avó Rosalinda Baptista nascida em 1920), *Udju-nobu* [Olhos novos] (que é a *mandjuandadi* das mães das Estrelinhas), *Flur-di-uru* [Flores-de-ouro], *Melgasinhu* [Melguinhas], *Bom-konta* [Boa-conta/miçanga] – esta última tem como rainha a tia Ângela Neto, e os seus membros, nasceram entre 1930 e 1934/5, Estrelinha (cujos membros nasceram entre 1923 e 1926, tinha como rainha a falecida tia Leonesa Cardoso e meirinha a tia Bebiana Monteiro, que atualmente assume as funções de rainha dado que a rainha que se encontrava em Bissau faleceu), a *Pe-di-pata*, *Tainha-fina*, *Ka-par-tudu* [Não-é-para-todos], *Kombe-fina* [Berbigão-fino], *Pe-di-padja* [Pés-de-palha], *Koral-fina* (cuja rainha era a tia Fatu Seidi e meirinho, tio Júlio Fonseca), *Pe-di-kombe*, *Pe-di-mesa*. A sequência continua com a *Pe-di-banku* [Pés-de-banco], *Feretcha* [Ferrão], *Pe-di-muchu* [Pés-de-mocho] e *Ris* [Raízes]. Constatou-se – através da idade dos seus membros – que a *mandjuandadi* *Pe-di-mesa* de Bissau é a *Koral-fina* em Cacheu (SEMEDO, 1996b).

idade” (BARRETO *et al.*, 2000). Nessa linha de pensamento, as normas eram claras e rigorosamente respeitadas, conforme afirma Pinto Bull (1998).

A necessidade de se criar um meio de convívio, conforme mencionado na seção 3.1, levou à criação de núcleos de nativos nos arredores das *praças* [cidades]. Os membros desses núcleos auxiliavam-se mutuamente em diversas ocasiões da vida quotidiana. O sistema de *abota* [quotização], permitia apoiar, nas situações mais difíceis, os que se mostravam mais debilitados economicamente. Na *mandjuandadi*, essa vai ser uma das formas adotadas pelos seus membros para se entreatarem.

As coletividades eram, e são, dotadas de claras regras de funcionamento, de normas que devem ser respeitadas e seguidas por todos. A ordem que se verifica nas *mandjuandadi* deve-se, também, ao espírito de solidariedade e de disciplina reconhecidas nas atitudes dos seus dirigentes. Sendo esses cabeças da coletividade, eles e elas são escolhidos, a rigor, entre pessoas que reúnem o consenso do grupo. Assim, nas *mandjuandadi* encontram-se quatro categorias: a dos que pertencem à direção, formada pelo rei, pela rainha, pelas meirinha macho e meirinha fêmea, como é denominado em crioulo guineense<sup>82</sup>. Há a categoria de cordeiro que pode ter seu auxiliar, a categoria de soldado e uma categoria muito importante, a das cantadeiras.



**Figura 25:** Da esquerda para a direita, Maria Rosa; tia Maria Nank; tia Dukur Dabó; Tia Antera Gomes (rainha de *mandjuandadi* Bolamense).

Fonte: Acervo da autora.

<sup>82</sup> Antes não havia distinção meirinha/meirinho. Todos eram meirinhas, por isso a denominação meirinha-macho e meirinha-fêmea.



O rei e a rainha são as primeiras pessoas na *mandjuandadi*. As meirinhas são as que substituem diretamente o rei e a rainha nas ausências destes, e podem ser indigitadas para alguma atividade pelo rei e pela rainha, em caso de esses terem algum impedimento. O rei pode, ainda, indigitar alguém para ser o porta-voz e, sempre que se quiser transmitir algo ao grupo, será essa pessoa a falar alto e em bom tom para que todos possam ouvir.

A direção orienta o grupo, decide e define o momento da entrega da *abota*, os prazos, as datas de determinados eventos, *kontradas* [encontros], em função da disponibilidade da maioria. Definem também sobre as multas e o local onde estas devem ser pagas, a data e o lugar de *laba mon* [o lavar das mãos].

O cordeiro é o mensageiro do grupo, é aquele, ou aquela, que anda de casa em casa para anunciar os encontros, informar qual o montante a ser dado para dinheiro de vela<sup>83</sup> e outras *abotas*, recolher lenços, quando for necessário, para enfeitar bandeiras para festas de casamento.

Após a criação da *mandjuandadi* e a escolha dos e das dirigentes, são definidas e implantadas as regras que não devem ser transgredidas, sob pena de a transgressora ou o transgressor serem multados. A multa pode ser atenuada, mas nunca perdoada, para que se não criem precedentes nem repetições do mesmo ato por outros membros.

O pagamento de multa por transgressão às regras definidas pelo grupo é um dos momentos de encontro das *mandjua*. Constam como motivos para se ser multado: o atraso nos encontros, o proferir más palavras, brigas, fazer gestos obscenos e/ou cantar cantigas que tenham conteúdo erótico. O pagamento da multa pode ser feito no momento de sua aplicação e pode, na maioria dos casos, implicar a organização de um encontro, podendo a pessoa multada ser obrigada a assumir as despesas inerentes. A multa, porém, constitui, frequentemente, pretexto para novos encontros, daí o fato de as faltas cometidas, nas mais das vezes serem propositais.

O *laba mon* [o lavar das mãos] é um encontro promovido pelos reis e rainhas no oitavo dia do pagamento da multa, servindo o evento para a “purificação” da pessoa multada e apaziguamento do grupo. Por essa ocasião, os gastos, quase sempre, são por conta da rainha e do rei. Também há multas que podem surgir de *mandjuandadi* para *mandjuandadi*. Por exemplo, uma *mandjuandadi* mais nova pode invadir o baile de uma mais velha, cantando cantigas eróticas, fazendo gestos obscenos. A rainha e o rei da *mandjuandadi* ‘invadida’

---

<sup>83</sup> Sempre que morre um familiar de um dos membros de uma *mandjuandadi*, sob a orientação da rainha e do rei, é um montante a ser quotizado é determinado. Todos os membros colaboram e esse dinheiro é dado à ou ao coetâneo para *bela* [vela], que significa apoio para as despesas do choro.

deixam que conclua a “indisciplina” e depois comunicam aos seus dirigentes o montante da multa que lhe foi aplicada. Nesses casos, combinam-se as datas do pagamento e do lavar das mãos. Paga a multa, a *mandjuandadi* que prevaricou, realiza a festa do lavar das mãos para a coletividade que impôs a multa. Esclareça-se que essas brincadeiras são propositais, quando uma *mandjuandadi* mais nova quer mostrar o carinho que tem por outra mais velha; essa é uma forma de promover um encontro durante o qual as duas *mandjuandadi* estarão presentes para cantar, dançar, conviver.

### **3.2.1 *Eventos de que participam as mandjuandadi***

Para além das regras de funcionamento chamadas de lei, cujo não cumprimento pode levar ao pagamento da multa, as *mandjuandadi* têm bem definidos os eventos de que participam.

Os *kontrada* [encontros] ocasionados por festas de casamento, incluem *sara noiba* ou *rianta* [rito de passagem, casamento tradicional]; a *dispidida di solteru* [despedida de solteiro] e a realização da cerimônia propriamente dita; a ornamentação da bandeira ou estandarte da noiva *fadja bandera* e a comemoração do *oitu di kasamenti* [oitavo dia do casamento]. *Sâra noiba* ou apenas *sâra* é um rito que sinaliza a passagem da fase de menina, virgem, para a de mulher. Durante oito dias, a moça que vai se casar é retida no quarto, tendo por companhia uma *mulher grande* [experiente] que lhe vai dando conselhos, interagindo com ela. À moça é ensinado como tratar os mais velhos, os pais, os sogros, o marido, os filhos e os vizinhos. Ao oitavo dia, ela é lavada e é-lhe cortado, simbolicamente, o cordão da virgindade – um cordão feito de linha de algodão torcida – e é-lhe colocado um novo fio de mulher. Pinto Bull (1989, p. 169) faz alusão às senhoras de idade que outrora “isolavam a recém-casada, entre 8 e 15 dias, para lhe darem aquilo que designaríamos hoje de uma *formação acelerada*”. Dessa formação dependerá muito o comportamento da mulher diante da comunidade. Após essa cerimônia, acredita-se que a mulher se encontre preparada para o casamento.



**Figura 26: Tia Antera Gomes dançando.**

Fonte: Acervo da autora.

Durante aqueles dias nos quais a jovem se encontra reclusa, as *mandjua* da mãe dela vão cantando e dançando. Cantam cantigas cujos temas são a vida a dois, a maternidade, os ancestrais protetores das famílias, “botam ditos” aos maridos que pouco participam da educação dos filhos; cantam pedindo perdão aos pais que, por exemplo, estiverem insatisfeitos com a gravidez prematura das filhas. Porém, o verdadeiro *badju di tina* [baile de tina] acontece no dia em que a noiva sai da reclusão e come a comida sagrada com o noivo. É nessa festa que a *mandjuandadi* especialmente se revela, cantando em louvor da noiva, da mãe, do pai e dançando até o amanhecer. As cantigas **Ia-ian**, *Nhani de tongoma* e **Kilin... kilin** são as obrigatoriamente cantadas nessas ocasiões. Eis, a título de exemplo, duas delas.

#### **Ia-ian...**

Oh ia-ian oh oh  
oh ia-ian como é bom mimar ia-ian  
oh ia-ian oh  
que maravilha é cantar ia-ian

Oh ia-ian oh é a nova noiva  
vamos assená-la com lenços de seda  
vamos mimá-la com garrafas de licor  
vamos assená-la com lenços de seda  
vamos mimá-la na sala do seu pai

Oh ia-ian oh oh  
oh ia-ian é a nova noiva

#### **Kilin...kilin**

Kilin... kilin...  
o sino repica kilin... kilin...  
kilin kilin oh  
o sino repica kilin...

Senhor Vieira  
viu o que fez o senhor Inácio  
oh senhor Inácio  
viu o que fez o senhor Vieira  
recusou as tábuas (vigas) ajeitadas  
e arrancou o poilão com a sua raiz

Kilin...kilin...oh  
o sino repica kelen... kelen  
encontro de fulas e mandingas  
o sino repica kelen... kelen...

A cantiga **Ia-ian** mima a noiva, parabeniza os pais; em **Kilin... kilin** o poilão faz-se metáfora da noiva, o maior bem da família que foi arrancado ‘com a sua raiz’, porquanto vai de vez construir a própria família. É uma cantiga que simboliza a união de duas famílias pelo casamento que se realiza. A cantiga realça as diferenças que podem existir entre as famílias a que pertencem os noivos, mostrando que a tolerância será sempre o melhor caminho para que o casamento perdure. A cantiga evoca o nome de duas etnias guineenses (os fulas e os mandingas) que no passado da história guineense vivenciaram conflitos e guerras na busca pelo poder. Porém, o tempo e a tolerância, de parte a parte, levaram à paz entre os dois grupos e hoje partilham espaços, vivem em aldeias próximas e seus membros casam-se entre si – fato quase impensável no passado. É essa imagem histórica que as mulheres vão buscar para mostrar que o casamento coloca face a face pessoas de famílias e de hábitos diferentes. Portanto, um dos cônjuges é metaforizado pela etnia fula e o outro pela mandinga.

O sino é o elemento introduzido na cantiga para simbolizar a Igreja católica; o estranho que foi adotado e que se incorpora na cultura da terra. O sino faz-se, desse modo, metonímia da Igreja, um dos lugares de realização da cerimônia do casamento. Essas cantigas são repletas de imagens, alusões e símbolos que retratam o momento festivo que o casamento representa.



**Figura 27: Noivos durante as cerimônias de seu casamento tradicional e civil.**

Fonte: Foto de Tony Ferrage.

Havendo casamento de filhos de membros de uma mesma *mandjuandadi*, cada um, independentemente daquilo que for estipulado como quota, leva um apoio particular para *djuda ku mon* [ajudar com a mão], *mon di kumpra sal* [mão para compra do sal] ou *mon pa*

*lenha* [mão para compra da lenha]. E entende-se por *mon* a ajuda ou o apoio prestado à coetânea. As amigas que têm criação em casa levam algum animal, pato, cabrito ou leitão; *pa djuda na fugon* [para ajudar no fogão]. Caso um dos progenitores dos noivos seja muçulmano, respeita-se sua religião e o leitão não pode fazer parte das contribuições. Segundo Adriano Ferreira (2000) – informação que coincide com a da tia Antera Gomes (GOMES; DABÓ; SILVA, 1997) –, não se pode entregar um valor e dizer “toma dinheiro para os gastos do casamento”; deve-se, sim, mencionar a finalidade: para sal ou lenha, porque esses dois elementos são a base da economia doméstica: o sal serve para conservar; o seu uso na preparação de alimentos requer uma dosagem equilibrada, tal como será necessário o equilíbrio no casamento. E o saber tradicional fala de “mão de sal na água” ao se referir a um investimento sem sucesso, que não deve ser o caso de um casamento cuidado. “O sal é ao mesmo tempo conservador dos alimentos e destruidor por corrosão. Por isso, simbolicamente, aplica-se tanto à lei das transmutações físicas como à lei das transmutações morais e espirituais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 582). O ‘sal’ que é oferecido em forma de dinheiro ou de outro bem simboliza a conservação, o tempero. O outro elemento, a lenha, traduz a cozedura, a transformação do cru em cozido, o comestível.

O sal, a lenha e os animais de criação oferecidos nessas ocasiões, como forma de solidariedade, demonstram o que se consome nessas festas e como são preparados os alimentos. É um momento em que se reconhece parte da identidade guineense, pois, como afirma Woodward (2000, p. 42-43): “Aquilo que comemos pode dizer muito sobre quem somos e sobre a cultura na qual vivemos. A comida é um meio pelo qual as pessoas podem fazer afirmações sobre si próprias.” O fato de não se oferecer leitão ao membro muçulmano da *mandjuandadi*, cujo filho ou filha vai se casar, revela o respeito pelos costumes de cada um, em um grupo heterogêneo.

Uma das contribuições importantes que as *mandjua* dão são os lenços. Cada membro da coletividade dá emprestado um lenço de seda para enfeitar a bandeira da noiva. Os lenços são recolhidos pelo cordeiro e entregues à meirinha para os arranjos finais desse estandarte. A bandeira da noiva acompanha a dança e, no fim da cerimônia, é deixada na casa da mãe da nubente. Ao oitavo dia do casamento, as *mandjua* se quotizam e são recebidas pela família. Nesse dia, finda-se a festa e as *mandjua* levam de volta a bandeira para ser desmanchada em casa da meirinha. Esta, com o apoio do cordeiro, se encarregará de devolver os lenços às respectivas donas. Os panos de pente, que não podem faltar em uma festa de casamento, são também dados pelas *mandjua* quando necessário. Porém, é a mãe e a avó da noiva que, por

direito, devem estender os panos, tanto nos lugares por onde a noiva vai passar, como naquele em que ela e o noivo vão se sentar.

Muitos dos eventos realizados pelas famílias são espaços onde participam as *mandjuandadi*. Mas por família, nesse caso, entende-se a família alargada, vista como um grande núcleo que envolve não só o pai, a mãe e os filhos, mas uma linhagem que se estende aos sobrinhos, netos, tios, avôs, envolvendo inclusive os mortos (ancestrais), pois, na África tradicional, como, sabiamente, afirma Hampâté Bâ (2003, p. 23)

[...] o indivíduo é inseparável de sua linhagem, que continua a viver através dele e da qual ele é apenas um prolongamento. É por isto que, quando desejamos homenagear alguém, o saudamos chamando-o repetidas vezes, não por seu nome próprio, [...] mas pelo nome do seu clã [...]. Porque não se está saudando o indivíduo isolado e sim, nele, toda a linhagem de seus ancestrais.



**Figura 28:** A *mandjuandadi* acompanhando a noiva com a bandeira de lenços de seda.

Fonte: Foto de Tony Ferrage.

Assim, a participação da *mandjuandadi* nas festas de família abarca *darma kasa* [a estreia da casa nova], *seti di mininu*, ou seja, a festa do sétimo dia do nascimento de um filho – sobretudo do primeiro filho; *botsadu* [batizado], *pui sabi* [reconciliação] de casais ou amigas e amigos em conflito. As *mandjuas* podem se reunir para saudar tanto a *mandjua* que vem da peregrinação à Meca, quanto para se solidarizarem com a que vai *fincar o Iran* [assumir uma divindade] ou incorporar essa divindade, passando a ser sacerdotisa tradicional. Tanto em um ato como no outro, as *mandjua* quotizam-se e compram um pano de grande valor para “cobrir” a sacerdotisa ou a *adja* [mulher que foi à Meca].



**Figura 29: Baloberu [sacerdote e sacerdotisa da etnia papel].**

Fonte: Acervo da autora.

Nas várias famílias, dos diversos grupos étnicos guineenses, no campo e na cidade, com mais ou com menos rigor, a educação das meninas tem uma base comum: aprender os trabalhos domésticos, obedecer aos pais, aos irmãos mais velhos, casar, ter filhos, respeitar o marido. A sociedade cultiva o apreço pelo casamento, fator de respeito e maior importância para a mulher. As cantigas de *mandjuandadi* retratam muito bem esse aspecto social e várias cantigas retratam essas e outras situações consideradas importantes no cotidiano das famílias. As cantigas são o lugar de expressão de certas tensões e também de tentativas de sua resolução.

É no convívio, nas *mandjuandadi*, que as coetâneas tematizam questões domésticas em suas canções, desnudando aspectos da vivência familiar e os referidos conflitos. A preocupação pelas aparências, em fazer uma boa impressão no seu meio social, é bem caracterizada na cantiga *Bonitasku di iagu salgadu* [Beleza de água salgada]. O não ter um filho homem, por exemplo, é registrado na cantiga “*n ka na muri sin n ka padi matchu/ pa n torna* [não morrerei sem ter um filho/ para me sentir vingada]”; e também a infertilidade feminina se faz presente nos seguintes versos “*Nin si n ka padi/ padidas padi/ e padi par mi*” [Mesmo que não tenha gerado um filho/ outras mulheres pariram/ e o fizeram por mim]. A cantiga *Nha kunhada* [Minha cunhada] retrata o desejo da mulher insatisfeita de abandonar o lar; o que mostra uma das consequências da violência doméstica e uma das formas de resolvê-la. É uma cantiga em que se assiste ao diálogo entre a mulher e a sua cunhada, que ali se faz sua confidente.

**Nha Kunhada**

Nha kunhada  
kontan buermon o  
Kuma n ka pudi mas sufuri  
ami n na ruma kargu

Sufuri, sufuri nha kunhada  
sufuri, sufuri nha kunhada  
balur di mindjerndadi o  
i na porta di kasamenti

**Cunhada Minha**

Cunhada minha  
Conta ao teu irmão  
Que já não posso mais sofrer  
Vou fazer as minhas malas

Releve, releve cunhada minha  
releve, releve cunhada minha  
que o valor de ser mulher  
está (na porta do) no casamento

Este diálogo põe em cena duas vozes: a da esposa e a da cunhada. A primeira queixa-se, confidenciando que vai abandonar a casa. Mas a cunhada pede-lhe que releve e que sofra. Na cantiga há uma mulher que se revolta; segreda a uma outra mulher – sua cunhada – que vai abandonar o lar; essa a anima, pedindo que releve, pois ali é o seu lugar. A cunhada não considerou a razão que levou a mulher a querer sair de casa, e nem ao menos perguntou o porque, pois o que parece importar naquele momento é persuadir a infeliz a ficar, a não abandonar sua casa. É a voz da tradição pregando os costumes.



**Figura 30: Vestido a rigor para cerimônia de toca choro.**

Fonte: Foto de Luan Barros.



Porém, muitas mulheres ousaram cortar essa corrente de pensamento e de atitude, ultrapassando os limites permitidos pela sociedade tradicional. Assim, cantaram o **Casamento de fadiga** e de violência, fugindo dele como quem foge de uma maldição, conforme dizem estes versos: “casamento/ não nego/ mas o de maus tratos / dispenso/ [...] Ai maldição/que maldição esta/ que vem para me levar”. Essas cantigas constituem uma viagem ao interior da família e da comunidade, desnudando, vale repetir, as tensões que ali subjazem.

Outrora, viajar constituía uma grande aventura. Por isso, os irans e os ancestrais eram consultados para se saber se era o momento certo de se empreender a viagem. Porém, antes da partida, era sempre necessário fazerem-se libações às entidades consultadas. Sentindo-se liberado, ou liberada, para a viagem, a *mandjua* podia chamar a coletividade para *darma bias* [derramar a viagem], uma libação em grande escala e que incluía cantos e dança. Assim, as viagens (cujos motivos podiam ou não ser revelados) serviam, e ainda hoje servem, de pretexto para os encontros das *mandjua*, abarcando a despedida de quem vai viajar e a *chegada ku laba pé* [chegada e o lavar dos pés] daquele ou daquela que está de regresso de uma longa viagem. É uma festa de boas vindas. É como se – depois de experimentar algo novo – o viajante ou a viajante tivessem nascido novamente. Tais sentidos estão explicados por Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 691) quando afirmam que “A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais ainda do que de deslocação local. [...] indica uma insatisfação, que leva à procura e à descoberta de novos horizontes”.

A morte, o falecimento de entes queridos, proporciona momentos cruciais de ajuda aos colegas da coletividade. Considera-se importante tanto a solidariedade e o apoio emocional – o estar junto da pessoa que sofreu a falta, animando-a – quanto a contribuição à família enlutada, o denominado *dinhêru di bel* [dinheiro de vela], constituído das *abotas* de todas as *mandjuas* em valores determinados pela rainha e pelo rei. Porém, cada *mandjua* sente-se no dever de levar um pano para ser colocado no caixão ou, ainda, para “cobrir” a colega que acaba de perder o seu ente querido. O ato de “cobrir” é uma demonstração de carinho e solidariedade.

A participação das *mandjuas* abrange, também, cerimônias do último dia do *tchur* [choro] – *ialsa stera di tchur/manchida* [o levantar da esteira de choro/ficar até o amanhecer]; a missa, o *toka tchur* [toca choro], entre outras cerimônias. Pinto Bull (1989, p. 172) detalha o ritual fúnebre seguido pelos guineenses animistas, e, ao falar do *toka tchur*, explica que “É [...] com o ressoar estrondoso dos tantãs que se inauguram essas cerimónias, que duram três dias.”

O ente querido, mesmo depois de morto, continua a fazer parte da vida da família; contudo, essa presença imaginada não tira a saudade da presença física. O vazio deixado causa uma dor profunda que leva a que a morte seja um dos temas cantados nas *mandjuandadi*. O vazio deixado pela morte causa uma dor tão profunda que essa acaba por se transformar num dos temas cantados nas *mandjuandadi*. Por exemplo, *Mortu ka bali* [A morte é funesta] é uma espécie de elegia em que a cantadeira lamenta a solidão em que se encontra a casa que fora um lar cheio de gente; chora o infortúnio de se encontrar só no mundo, porque a morte lhe ceifou as pessoas mais queridas. Segundo o dicionário dos símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 460), ao qual voltamos a nos valer, “A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. [...] Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destruidor da existência.” Porém, apesar de causar essa dor tão grande e merecer elegias, prantos, de ser a causadora da ausência física de entes queridos, conforme a cantiga que abaixo se apresenta, a morte não é o fim absoluto na concepção guineense de cosmogonia – ressalte-se que se trata de uma concepção não comungada por todos os guineenses, devido à diversidade religiosa. Portanto, ela é tida como uma viagem de regresso para junto dos ancestrais, para onde aqueles que ficaram hão de voltar um dia. Ausente fisicamente, o ente levado pela morte continuará fazendo parte da família, merecendo libações e oferendas. Eis a versão da cantiga: em língua portuguesa.

### **Morte**

Sou de uma grande família  
 a morte funesta veio  
 e tudo levou  
 eu fiquei só  
 a deambular pelos cantos da vida  
 Da vasta família que era a minha  
 a morte poderosa a todos levou  
 e olhem no que me tornei  
 só e desamparada  
 Dizem que a morte é funesta  
 porque minha história não conhecem  
 se a morte é malvada  
 ela é mais cruel para mim  
 pois desamparada e só ela me deixou  
 a andar pelos cantos da vida

A cantadeira chora o desamparo causado pelo poder destruidor da morte. Vê esse fenômeno apenas no plano físico, não como uma passagem para outra vida, junto dos ancestrais. O que a cantadeira sente e expressa é a grande perda, a ausência dos que

pertenciam à sua linhagem. Desse modo, vê a vida como um lugar que tem recantos, sítios isolados, por onde ela andarà só. Na versão original (em crioulo guineense), a expressão *Ami i di bariga garandi* [Sou de uma grande barriga/família], realça quão numerosa era sua família, depois devastada pela morte.

Para além dos encontros motivados por acontecimentos já citados, o rei ou a rainha podem propor encontros apenas para se divertirem, o que pode ocorrer em um sábado ou domingo. Adriano Ferreira (2000) afirma que:

[...] os encontros de *mandjuandadi* têm que ter um motivo e os motivos podem ser vários. [...] Em cada natal e novo ano, as *mandjuas* definem um montante, quotizam para irem brincar em casa do rei e da rainha alternadamente. Só estas duas personalidades são presenteadas com as festas do natal e do novo ano. De resto, todos os convívios ou kontrada são realizados tendo em conta eventos atrás citados, exceto quando o rei e a rainha entendem que é preciso realizar um encontro apenas como forma de juntar as *mandjua*. (VAZ *et al.*, 2008).

O rei e/ou a rainha podem tomar a iniciativa de convidar sua *mandjuandadi* para passarem a noite de Natal ou de Novo Ano em sua casa, tocando, cantando e dançando. É de se realçar que, em qualquer encontro de *mandjuandadi*, o primeiro ato é a “rodagem da cabaça”. O cordeiro, com a cabaça entre as mãos, passa de *mandjua* em *mandjua*, solicitando o dinheiro da *abota*, ou seja da quota. Esse é contado pela meirinha que deve conferir se o montante coincide com o número dos elementos presentes; depois dessa conferência, apresenta o dinheiro à rainha e ao rei que o farão chegar à beneficiária.

Para se entender a dimensão das manifestações das *mandjuandadi*, é necessário conhecer e compreender a cultura guineense, pois, para a maioria de seus membros, sobretudo as mulheres, trata-se de um espaço de lazer, de descontração e de troca de experiências. E a *mandjua* pode ser aquela pessoa de quem se pode esperar solidariedade nos momentos de dificuldades tanto financeiras quanto emocionais, conforme se aventou acima. Pode-se perceber isso, quando se testemunha que, ao longo dos anos, a *mandjuandadi* foi – e ainda é, para determinadas mulheres – um meio no qual podem encontrar algum conforto e equilíbrio emocional. E, sempre que um conflito surge, ele começa por ser denunciado, a partir de uma cantiga, também considerada uma forma de diálogo e de desabafo entre as coetâneas.

As *mandjuandadi*, sobretudo as dos antigos centros, podem se desintegrar com o avançar dos anos. Aliás, é o que vem ocorrendo ao longo dos tempos. As moças casam-se, os maridos procuram trabalho fora do seu meio, a família muda de domicílio, deixando para trás sua coletividade. Para a maioria das *mandjuandadi*, o destino dos seus membros é Bissau, cidade capital. Nesses casos, a nova residência vai ser o espaço para, de um modo diferente,

os filhos de cada localidade se juntarem e se organizarem em *mandjuandadi*, embora fugindo um pouco da sua constituição original.

No caso de Cacheu, na época, impulsionados os grupos pela tia Leonesa Cardoso, vários membros de diferentes *mandjuandadi* criaram uma nova coletividade em Bissau: a Harmonia de Cacheu. As netas e bisnetas de Cacheu seguiram o exemplo das mais velhas e fundaram a Flor d'Harmonia. As filhas de Geba, seguindo o mesmo gesto, criaram a *mandjuandadi* Estaleiro de Geba; as mulheres de Bolama criaram a *mandjuandadi* Bolamense. As mulheres de Farim fogem à regra, continuando, em Bissau, com os respectivos grupos e nomes, ainda que com membros em número muito reduzido. Nos casos em que a mudança de domicílio originou a criação de novos grupos, os encontros são menos frequentes, acontecendo mais por ocasião de falecimentos e de casamentos. A rainha e o rei dessas coletividades são escolhidos entre as rainhas e reis das várias *mandjuandadi* locais; a primeira regra baseia-se na idade – o mais velho, a mais velha – porém, com o consenso de todos os membros.

### 3.3 Cantigas de *mandjuandadi*: história de mulheres? Quem cria cantigas, quem canta?

Como em qualquer espaço onde interagem várias organizações com uma numerosa participação, coloca-se, muitas vezes, a questão da liderança. Como existem várias *mandjuandadi*, e sendo essas coletividades, organizações sociais com estruturas próprias, na convivência entre essas várias *mandjuandadi* – embora seja na base de respeito mútuo, sobretudo das mais novas para com as mais velhas – não deixa de haver conflitos: intrigas, mexericos, invejas. Pode acontecer que se fale muito de uma pessoa ou de uma *mandjuandadi*, enaltecendo a qualidade das suas cantigas e a perícia das suas tocadoras de tina; pode uma ou outra coletividade merecer elogios pela forma disciplinada como se apresenta em público, a maneira como os seus membros se vestem. Em algumas cantigas, vão se encontrar referências aos nomes das *mandjuandadi*, quer enaltecendo a beleza dos seus membros, o modo como se divertem nos encontros, quer escarnecendo de uma ou de outra coletividade. Por exemplo, a cantiga que elogia a *mandjuandadi* Pés-de-banco: “*Banku pisadu/ nin si i dus o/ no ta mansi/ i kusa ku no mama* [As Pés-de-banco são de peso/ mesmo quando duas apenas/ vamos até o raiar do sol/ é algo que nos está no sangue]”. Um exemplo contrário é a cantiga dirigida à *mandjuandadi* Raízes: “*Kabas di Risis o i Bolola/ si mantenha*

*o i fedura* [A cabaça das Raízes é a Bolola<sup>84</sup>/ seu sobrenome é fedor]”. Pode-se, ainda, constatar que entre as *mandjua* do mesmo *banku* ou *mandjuandadi* haja uma que fale mal de outra colega. Esses pequenos conflitos muitas vezes são motivo de criação de cantigas, como o são, também, os conflitos amorosos, os sociais, as amizades.

Vale destacar ainda que, para além dos aspectos emocional, simbólico, social e cultural das *mandjuandadi*, é a tradição das cantigas de dito que enriquece essas coletividades, conforme se vem exemplificando. Porém, vale lembrar que o que é ‘narrado’, cantado, não é, obrigatoriamente, a história biográfica de quem cria e canta essas cantigas. Em muitas delas, a mulher canta seus males e suas alegrias, mas em outras quem canta (homem ou mulher) pode criar a cantiga, tendo como pano de fundo a sua vivência, mas isso não significando que expressa a própria vida e os próprios sentimentos. Dá-se, nesse caso, ainda que ressaltadas as diferenças, situação semelhante à apontada por Viviane Cunha quando se refere às cantigas das *trobairitz*:

Nas cantigas das *trobairitz* temos a voz real da mulher que canta o prazer ou a dor do amor, debate com o seu confrade, o trovador, ou dialoga com uma outra mulher sobre os temas que dizem respeito ao amigo, ao casamento e ao amor. Portanto, isso não significa que as poetisas colocam no texto os seus próprios sentimentos<sup>85</sup> (CUNHA, 2005, p. 16, tradução nossa).

As *mandjuandadi* contam com alguns homens que cantam ou que, simplesmente, criam cantigas de dito, interpretadas por mulheres durante esses encontros. Enquanto criadores de cantigas os homens encarnam a mulher: assumem-se com sentimentos femininos, choram mágoas, narram histórias vividas por mulheres, sendo eles o eu enunciador feminino ou apenas “quem que ama”. Em outros casos, escarnecem das mulheres, falam mal delas, alegando que foram ingratas, levianas e interesseiras. Disso são testemunhos as cantigas de tio Amisadi Gumi<sup>86</sup>.

Igualmente, registrem-se as cantigas de tio Lúcio da Silva, de Bolama, as do tio Zé Bapot, as do tio Zé Lopes, combatente da liberdade da Pátria, as cantigas de Chico Vaz, de

<sup>84</sup> Bolola é um lugar junto ao rio onde são deitados os lixos da cidade de Bissau; lixeira.

<sup>85</sup> “Dans les chansons des *trobairitz* nous avons la voix réelle de la femme qui chante le plaisir ou la douleur d’amour, débat avec son confrère, le troubadour ou dialogue avec une autre femme sur des thèmes concernant l’ami, le mariage et l’amour. Pourtant, cela ne signifie pas que les poétesses mettent en texte leurs propres sentiments.” (CUNHA, 2005, p. 16).

<sup>86</sup> Amisadi Gumi é apelido do trovador guineense de nome Martinho Gomes dos Santos que vem sendo registrado em alguns trabalhos como sendo mulher, como se pode constatar erroneamente no ensaio de Luciano Caetano da Rosa, *A Literatura na Guiné-Bissau*, publicado na obra *Studien zur lusographie in Africa* (1993, p. 81), organizado por esse autor e Axel Schönberger, na Alemanha.

Tony Osvaldo, Neco Costa, da dupla Iva e Ichy, Sidónio Pais<sup>87</sup>, entre outros jovens cantadores de *mandjuandadi*. São esses homens, amantes das *mandjuandadi* e criadores de cantigas, que, também, confirmam o fato de que nem sempre a “história” contada e cantada narra a vida pessoal do criador ou do intérprete. Essas cantigas são, sim, de uma vivência, mas nem sempre autobiográficas. Essa presença do homem criador de cantigas mostra que o “eu amante” pode ser de ambos os gêneros.

Vários são os exemplos de cantigas de dito criadas por homens cujas vozes ali encenadas representam o lamento, a amizade e o escárnio, conforme demonstram as três produções a seguir.

Cantiga de lamento, da autoria de tio Lúcio da Silva (01)	Cantiga de harmonia, da autoria de tio Lúcio da Silva (02)	Cantiga de escárnio/ironia, da autoria de Chico Vaz (03)
<b>Inimigo não presta</b>	<b>Mesmo que vá a cadeia</b>	<b>Tio Pedro</b>
Inimigo não presta (nada é pior do que ter inimigo) Oh inimigo inimigo é a pior coisa que existe mesmo que estejas sendo levado a caminho da capela para o teu corpo ser velado ele diz: a morte chegou-te tarde	Mesmo que vá a cadeia não morrerei contem isso a Dabo Sanca  Vou correr o mundo ser ki iang-iang <sup>88</sup> virar Balanta mas no fim voltarei para me irmanar contigo Dabó Sanca	Olhem o tio Pedro tio Pedro achou uma mulher tio Pedro achou uma senhora tio Pedro achou uma fidalga tio Pedro achou uma comandante  Não vai à feira a sua roupa não lava comida não cozinha ia-ian oh lá vai a nova noiva
O inimigo é a pior coisa que existe mesmo que estejas sendo levado a caminho da capela ele diz: a morte chegou-te tarde a morte falhou com a hora)	Coro: voltarei para me irmanar contigo Dabo Sanka me irmanar contigo Dabo Sanka	Coro: Tio Pedro achou uma mulher não vai à feira Tio Pedro achou uma senhora a sua roupa não lava Tio Pedro achou uma fidalga comida não cozinha Tio Pedro achou uma comandante ia-ian oh lá vai a nova noiva
Refrão: falhou com a hora a morte chegou tarde para ti falhou com a hora a morte chegou tarde para ti		

<sup>87</sup> Destacam-se os nomes dos músicos Sidónio Pais, a dupla Ivã e Ichy, Fernando Bedinte como sendo de renome internacional, estando radicados em Portugal, França e Espanha. Todos eles com CDs e vídeos editados.

<sup>88</sup> Sobre *ky-yang-yang* ver: CARDOSO, Carlos. Ki Yang-Yang: uma nova religião dos Balantas? **Soranda**, Revista de Estudos Guineenses, n. 10, p. 3-15, jul. 1990.

A cantiga número um (01) é de lamento e mostra como os seres humanos podem ser maus para seu semelhante, tornando-se seu inimigo e desejando-lhe o pior. O conselho que fica nas entrelinhas é o de se fazerem mais amigos, porque inimigo é a pior das coisas que se pode ter. A segunda (02) é de harmonia, em que tio Lúcio pede pazes à tia Dukur, sua prima, que estava zangada com ele e tinha deixado de lhe falar. Ali, o sujeito, valendo-se de expressivos recursos metafóricos, enuncia: mesmo que se torne prisioneiro da raiva de Dukur Dabó, tudo fará para se libertar dessa prisão; jura correr o mundo, virar Balanta e entrar em transe espiritual como *ki iang-iang*, mas sempre voltará, pelos laços fraternos que o ligam a Dabó Sanka. A terceira é de escárnio, com uma grande dose de ironia. Critica-se a mulher que não cuida da casa, das refeições e nem da própria roupa.

O discurso é proferido num tom conclamativo, chamando atenção para a novidade que se quer contar. Realça-se nela a sua forma, que difere da maioria das cantigas de dito, apesar de todas elas terem uma característica comum: a repetição de nomes, de verbos, o uso de sinonímia e redundância.

A primeira estrofe da cantiga **Tio Pedro**, conta, na terceira pessoa do singular, o que este homem ‘achou’, isto é, uma mulher, cujos atributos são enumerados; a segunda estrofe ironiza, contando o que essa mulher tão preciosa não faz. Por último, no coro, o cantador intercala versos da primeira e da segunda estrofes, como se os da segunda respondessem ao questionamento dos versos da primeira. Pode-se inferir que esse recurso constrói uma espécie de *enjambement*, pois retoma o que se diz na primeira estrofe, colando-o aos versos da segunda, funcionando como o coro da cantiga. O cantador, ao intercalar esses versos, o que faz de forma magistral, possibilita uma performance viva à cantiga.

Vale ressaltar que esta forma de intercalar versos de estrofes anteriores com os das seguintes vai ser encontrada em várias cantigas, mas com arrumações diferentes; a cantiga de Fanta Barros (1936-2009), **Farim é maravilhosa**, é um dos exemplos de intercalação de versos idêntica à usada por Chico Vaz:

#### **Farim Sabi**

Adelina da Costa  
kin ku kontan  
didi i ka nganan  
Farim sabi  
O mel di Farim o  
el ku n na masa  
n na pirmi  
el k' n na bibi o

Aio Nank Klere

#### **Farim é uma maravilha**

Adelina da Costa  
quem me contou  
afinal não me enganou  
Farim é maravilhosa  
é o favo de mel de Farim  
que estou a amassar  
a espremer  
a deleitar-me

Ai Nank Klere

kin ku kontan  
 didu i ka nganan o  
 no tera sabi  
 Farim sabi o

Coro: O Farim sabi  
 Mel di Farim o  
 el ku n na masa dja  
 Farim sabi  
 mel di Farim o  
 el ku n na pirimi  
 Farim sabi o  
 i mel di Farim k' n na bibi

quem me contou  
 afinal não me enganou  
 a nossa terra é maravilhosa  
 Oh Farim é uma maravilha

Oh Farim é maravilhosa  
 é o favo de Farim  
 que estou a amassar  
 Oh Farim é maravilhosa  
 é o mel de Farim  
 que estou espremendo  
 Oh Farim é maravilhosa  
 é o mel de Farim que saboreio

Pode-se afirmar, entretanto, que as cantigas de dito ou de *mandjuandadi* são vozes de mulheres na sua maioria; mulheres que durante séculos encenaram a própria voz e as da sua comunidade, fato que faz dessas criações e da *mandjuandadi* não apenas um espaço de evasão, mas também um *locus* de manifestação de tensões.

Considere-se que muitas dentre essas mulheres não tiveram acesso à escola, então reservada aos “civilizados”, conforme ditava o Estatuto do Indigenato, revogado apenas em 1961. Essa revogação, porém, não significou o acesso imediato às letras para os guineenses, pois a escola continuou restrita a um número muito limitado da população autóctone e as *mulheres indígenas* estavam fora desse processo (SEMEDO, 2006). Os nativos não tinham acesso à escola e, quando insistiam na aprendizagem, eram considerados preguiçosos em busca de uma vida folgada pelos colonizadores. Numa concepção elitista e utilitarista, o colonizador entendia que a participação dos africanos na escola era uma forma desses fugirem dos trabalhos braçais do campo, o que Amadeu C. Soares, de certa forma, então, referenda:

Para as populações nativas de África, a alfabetização apresenta-se, hoje, como um processo de fuga das atividades físicas particularmente das que os trabalhos agrícolas implicam. Saber ler, escrever, e calcular é, para elas, uma forma de atingirem o que lhes parece serem os lazeres da burocracia vagarosa e repousada [...] (SOARES, 1960, p. 467)

Só essa mentalidade poderia justificar a implantação tardia de escola na então Guiné Portuguesa, pois se veja que só em 1958 vai ser instalado o primeiro liceu guineense, em Bissau. A restrição do acesso à escola, como já se referiu, constituía uma das regras do Estatuto do Indigenato. E, até aos recentes anos 1970 do século XX, o número de alunos era menor que 4% da população<sup>89</sup>. Considere-se que a Guiné-Bissau passou, em pleno século XX,

<sup>89</sup> Sobre o ensino/educação na Guiné-Bissau, ver Hovens (1994), Monteiro (1996, 1997), Scantamburlo (1997), Semedo (2000) e Augel (1996b, 1998, 2005).



pela mesma experiência vivida no Brasil<sup>90</sup> colonial. Pode-se dizer que a mesma experiência legitimada pelo sistema colonial foi implantada nos em países colonizados por Portugal (SANTOS, 2008) em épocas diferentes.

Na mentalidade colonial persistente na Guiné-Bissau até o século XX, indagava-se sobre a utilidade da escola para as mulheres nativas; no geral consideravam ir à escola como busca de lazer e de vida repousada. Considerava-se que a mulher deveria aperfeiçoar-se nas atividades domésticas como culinária, costura, se tanto. O espaço da mulher era limitado, e o da mulher nativa mais reduzido ainda; e, quando a isso se associavam os costumes tradicionais, muito mais limitado se tornava esse espaço. A cultura local confinava a mulher à casa, ao espaço doméstico, aos deveres com o marido, os filhos, ao abastecimento de água, de lenha, ao cuidado com a roupa, com o cultivo de certos produtos. Contudo, é essa mulher que se ocupa do marido e dos filhos, que gere e executa as tarefas domésticas, que dá voz às tensões vividas na comunidade, e não só. Assim, os acontecimentos comunitários, os “segredos” que andam na boca do povo, o mal-estar social, as intrigas domésticas vão ter sua expressão nas cantigas de dito cantadas por essas mulheres, ora com mais, ora com menos ironia e escárnio, mas sempre com grande astúcia e criatividade.

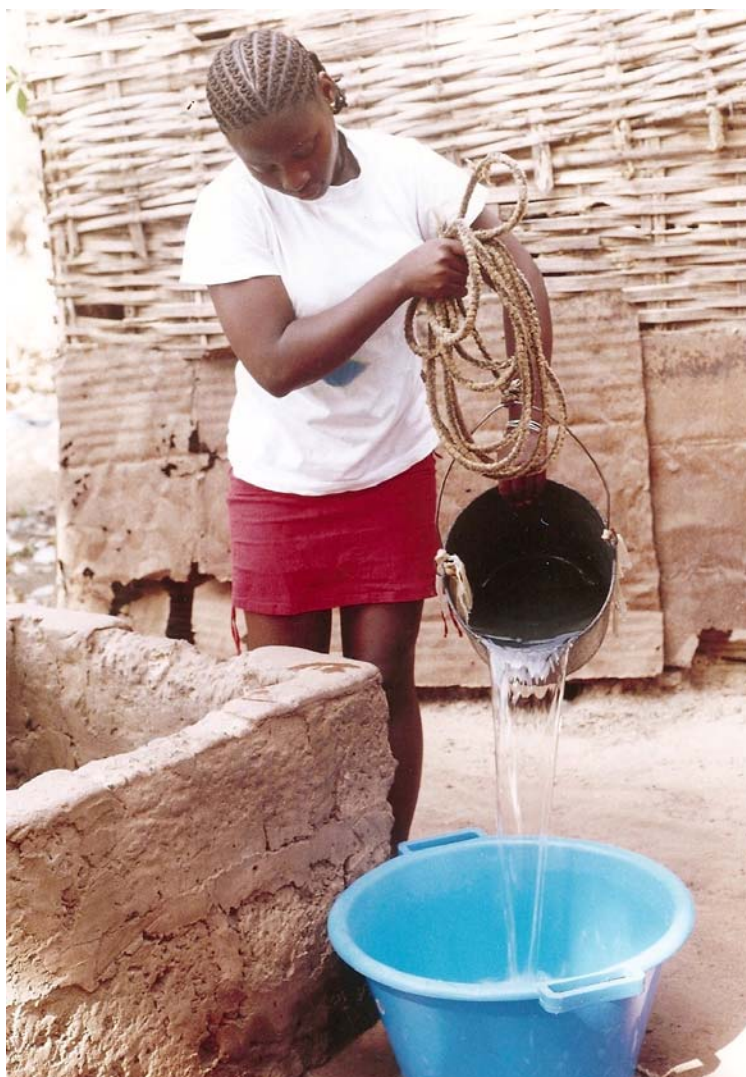
### ***3.3.1 Quem cria; quem canta nas mandjuandadi?***

Nas cantigas de dito, encontram-se críticas em relação a muitas práticas e muitos sentimentos considerados nocivos a uma vida harmoniosa. Por isso, elas acabam sendo, tanto para as mulheres, quanto para a sociedade uma forma de ensinamento e aprendizagem. Vale, por isso, abordar o perfil e o lugar da mulher que, ao cantar e narrar, pode se fazer personagem, sujeito poético, enunciadora e receptora, pela encenação de várias vozes que configuram o processo de enunciação.

São várias as vozes individuais que cantam, ‘narram’ e que acabam por se tornarem vozes coletivas de experiências vividas apontando para as múltiplas identidades das mulheres. Kathryn Woodward explica que “a cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade [...]” (WOODWARD, 2000, p. 18).

---

<sup>90</sup> A mentalidade excludente em relação a escolarização dos africanos ou descendentes de africanos, é um exemplo. Os escravos foram excluídos formalmente da escola. A Constituição de 1824 vai restringir o acesso da população escrava ao sistema oficial de ensino. A Reforma de Couto Ferraz, através do Decreto n. 1.331/1854 (SANTOS, 2008), impunha a obrigatoriedade e gratuidade da escola primária para crianças maiores de sete anos, inclusive as libertas, mas o texto abre um parêntese: não seriam admitidas crianças com *moléstias contagiosas* nem escravas.



**Figura 31: Apanhando água no poço.**

Fonte: Acervo da autora.

A partir do momento em que a cantiga é cantada, ela deixa de pertencer a quem a criou, passando a ser propriedade de toda a comunidade que se revê nela, pois, cada membro se identifica com o que é ‘narrado’ na cantiga, com sentidos produzidos, que ali se mostram como parte da cultura nacional (HALL, 2005, p. 50-51). As cantigas revelam identidades, anunciam conflitos, assinalam contradições sociais, e, na expressão de muitas delas, percebe-se a tentativa de negociação, com vista à resolução desses conflitos, nem sempre fáceis de serem solucionados e/ou superados.

Assim, são vários os temas cantados e que fazem parte da vida dos membros da comunidade. São exemplos disso a cantiga **Minha cunhada** quando a mulher violentada que canta o próprio silêncio, sem revelar seu segredo – que emerge das entrelinhas do texto. Em cada uma das cantigas, as vozes na cena enunciativa autora desabafa, e, apesar do sofrimento é aconselhada pela cunhada a ficar e a cantiga da representam, de certa forma, as várias

entidades assumidas pelas mulheres. Não é raro escutar-se nas *mandjuandadi* que algumas coetâneas, quando entram no meio para cantar e dançar, não parecem as mesmas pessoas com as quais se convive todos os dias. Tornam-se diferentes, como se alguma entidade divina nelas tivesse se encarnado, dotando-as de voz e de jeito de dançar. Mais uma vez, recorre-se a Hall para trazer à tona a questão do deslocamento de identidades e de como o sujeito assume identidades diferentes. É ele quem assegura que:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2005, p. 13).

Na cantiga *Nhani di tongoma* [Canseira de tongoma], por exemplo, o sujeito de enunciação, a moça que trabalha na casa grande, expressa a alegria de ter “ganho” uma “senhora”, isto é, uma filha mulata, apesar do silêncio a que foi obrigada a se manter. Calou-se durante anos, passando-se por alguém cujo ventre foi escolhido pelos ancestrais para voltarem à vida terrena – conforme conta a cantiga que será comentada mais adiante. Porém, no dia do casamento da filha, a tongoma se solta para cantar sua canseira, seu silêncio. Hoje, ao ser retomada como cantiga que simboliza o orgulho de ser mãe e o sacrifício imposto a essas mulheres, *Nhani di tongoma* [Canseira de tongoma] se constitui, recriando-se e refazendo-se, por meio de interpretações de mulheres de várias gerações, ao longo dos anos como “um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62).

Durante a luta de libertação nacional, assistiu-se a uma militância, a um engajamento de mulheres nas fileiras do partido libertador. Muitas delas estiveram nos bastidores: ensinaram crianças e adultos a ler e a escrever; cozinham, lavaram, passaram e foram enfermeiras. Estiveram também nas frentes de combate, foram comandantes, comissárias políticas, dirigiram escolas, mas nem por isso deixaram de ser mulheres comuns. Essas mulheres combatentes também inventaram cantigas, se reinventando; cantaram enaltecendo a luta pela independência e cantaram a liberdade.

A mulher que cria cantigas de dito, que canta, é a gestora do lar e dos seus conflitos. Pode estar em um casamento polígamo, ou não, no qual é obrigada a realizar – muitas vezes por iniciativa própria – atividades geradoras de rendimento para ajudar o marido no sustento da casa. É a mulher que por vezes sente-se revoltada com algo que não quer ou não pode revelar, a ponto de não ter voz para expressar seus sentimentos, tal como canta Fanta Barros:

**Es i ke**

Es i ke  
na nha pitu

Na nha pitu  
ke ku sta na nha pitu  
kamban kabesa  
i farfadjan sintidu  
i maran fala

Coro: Es i ke o  
es i ke o  
na nha pitu o  
es i ke

**O que é isso**

O que é isso  
no meu peito

No meu peito  
o que está dentro do meu peito  
é mais que a minha cabeça  
amarfanha (maltrata) os meus sentidos  
e amarra (estrangula) a minha fala

Coro: Oh o que é isso  
oh o que é isso  
no meu peito  
o que é isso

A mulher presente nas cantigas, tanto a que é sujeito-personagem da narração, quanto a que cria, é a que na época da lavoura está no campo labutando: apanhando castanhas de caju nas plantações, amassando os frutos para obtenção de sucos e para sua fermentação, a fim de transformá-los em vinho que será vendido para o sustento da família. Essa mulher continua a viver com o marido e é ela mesma quem ironiza a própria situação, quando o trabalho caseiro é visto como um fardo:

**Kiri sabi**

Kiri o  
kiri sabi  
ami nha kiri sabi  
kiri di pila busa  
n na kiri  
kiri sabi na Bula  
kiri di lenga lenga  
kiri sabi na Bula  
ami nha kiri sabi

Kiri o  
kiri sabi  
kiri di laba ropa  
nha kiri sabi  
kiri di pila busa  
kiri di lenga lenga  
kiri di bai lenha  
ami nha kiri sabi  
kiri sabi na Bula

**Querença**

Querença oh  
que maravilha é a bem querença  
a minha querença é extasiante  
querença de pilar sacos de arroz  
vou entrar nessa querença tão boa  
querença boa em Bula  
querença de lenga-lenga  
querença boa em Bula  
a minha querença é maravilhosa

Querença oh  
que maravilha é a bem querença  
querença de lavar roupas  
a minha querença é extasiante  
querença de pilar sacos de arroz  
querença de lenga-lenga  
querença de cortar lenha  
a minha querença é maravilhosa  
querença boa em Bula

Ela chama seu casamento, sua bem querença de maravilhoso e extasiante, mas, o ironiza, subvertendo a situação vivida, mostrando precisamente o contrário do que com ela se passa. Enumera suas atividades domésticas: pilar sacos de arroz; cortar lenha, lavar roupa e, ainda, enfrentar as lengalengas da *moransa*. Ela se queixa às amigas da coletividade sobre a

sobrecarga de trabalho. Realce-se que, às vezes, parece não importar muito a certas mulheres o ter de realizar essas atividades caseiras, pois já tomam esses trabalhos como naturalmente seus por obrigação. Mas não é o caso desta cantadeira que reclama em alta voz. Presume-se que esta cantiga seja resposta a comentários de que o sujeito da enunciação está bem servido, tem tudo e ainda reclama. Cantada em forma de ladainha, com muitas repetições, a cantiga é facilmente fixada e repetida pelas coetâneas.

São várias as vozes encenadas pelas cantadeiras e cantadores das *mandjuandadi*. São vozes que mostram mulheres de diferentes personalidades e atitudes. É a voz da mulher combatente, que canta para se animar e os outros, interpretando cantigas criadas também por homens. Algumas cantigas encenam vozes de mulheres alegres que, do produto do seu trabalho juntam o seu ‘pé-de-meia’, mas que sabem quais as estratégias para ganhar a atenção e os presentes do marido; são, pois, falas de quem acredita na sua própria energia e se considera da *Raça do ondjo*<sup>91</sup>. As cantigas de dito trazem ainda, à cena, vozes de mulheres que se julgam capazes de enfrentar suas dificuldades, de se levantarem das suas quedas, por isso se consideram da “raça da bananeira/ corta-me/ que renasço”. Enfim, é a mulher que participa da *mandjuandadi*, que traz em si essa voz polifônica, a mulher que canta e dança entre as suas coetâneas, é despida de preconceitos, aceita as demais do grupo como elas são, a todos cumprimentam cantando, mesmo as que fogem do trabalho que antecede a festa e ficam a repousar, conforme se apresenta na cantiga **Boa noite**:

#### **Bom noti**

Bom noti... bom noti o  
 bom noti o  
 nha mãe Drigui bom noti o  
 bom noti o  
 nha mai Custódia  
 bom noti... bom noti o  
 o Tainha Fina bom noti  
 bom noti...  
 bom noti... bom noti o  
 bon noti  
 Bom noti pa bo ku pila  
 bom noti...  
 bom noti pa bo ku sinta  
 bom noti...  
 Nha mai Drigui bom noti  
 bom noti o

#### **Boa noite**

Boa noite... boa noite oh  
 boa noite  
 minha mãe Rodrigues boa noite  
 boa noite oh  
 minha mãe Custódia  
 boa noite... boa noite oh  
 oh Tainha fina boa noite  
 boa noite...  
 boa noite... boa noite  
 boa noite...  
 Boa noite para ti que debulhas (o arroz)  
 boa noite...  
 boa noite para ti que repousas  
 boa noite...  
 Minha mãe Rodrigues boa noite  
 boa noite oh

<sup>91</sup> Conhecido por *bissap* no Senegal, a rosela da Guiné, *Hibiscus sabdariffa*, nome científico, *ondjo*, é cultivado na África sub-saariana, principalmente na região do Sahel. De cor geralmente avermelhada, com um alto grau de acidez – *ondjo* ou *bissap* dá para fazer várias bebidas tónicas: sucos, chás, xaropes; e é usado em quase toda a África. Com as folhas (azedo, conhecida na Guiné-Bissau por *badjiki* ou *kutchá*) faz-se esparregado.

Trata-se de uma cantiga de harmonia na qual se evidencia o espírito de confraternização. Porém, aproveitam-se esses momentos para escarnecer dos preguiçosos, as e os que “repousam” enquanto os outros trabalham para o sucesso do encontro, pois, como em todo lugar, durante os eventos, há sempre os que trabalham e os que participam menos. As *mandjua* a todos recebem com carinho, homenageando as mais velhas, cujos nomes fazem questão de deixar expressos nas cantigas; mas não poupam os preguiçosos, na hora de escarnecer.

### 3.3.2 *A antonomásia nas cantigas de dito*

Se, em algumas cantigas, para se evitarem equívocos, as cantadeiras evocam o nome do amigo ou da amiga a quem pretendem responder, aconselhar e/ou acarinhar, em outras inventam alcunhas ou antonomásias para se referirem à pessoa que é cantada. Assim, e dentre as várias roupagens da metáfora, a antonomásia torna-se uma das figuras de linguagem mais usadas nas cantigas de dito, sobretudo aqueles que, como já se sabe, servem muitas vezes para escamotear a verdade e/ou escarnecer de alguém. Como nem sempre essa provocação é feita para provocar uma reação instantânea, a cantadeira usa artifícios que não permitirão à pessoa que é cantada, aperceber-se de que o dito lhe está sendo dirigido. Vale afirmar que, nas cantigas medievais (cantigas de amor, nesse caso), o uso de antonomásias é frequente, sobretudo porque o cavalheiro apaixonado jamais menciona o nome da amada, utilizando-se artifícios para não dar a conhecer o objeto do seu amor. Isso é confirmado por José Joaquim Nunes que assevera que:

[...] consoante a natureza, o apaixonado, em harmonia com a opinião, ao tempo dominante, não aspirava à posse da mulher amada, não tinha direito a exigir dela qualquer recompensa, embora não a rejeitasse, quando merecida. [...] O seu nome conservava-o oculto ou, quando muito, disfarçava-o sob um pseudônimo – o chamado senhal (sinal). (NUNES, 1972, p. 16-17).

Senhal, ou sinal, não mais é do que antonomásia também usada pelas cantadeiras; essa sendo uma variante da metáfora e da metonímia, caracteriza-se também pela substituição de um nome por outro que com ele tenha afinidades semânticas. Nas cantigas de *mandjuandadi*, o recurso à metonímia vai conduzir ao uso de nomes próprios, de animais, plantas, o estado do tempo para caracterizar a pessoa cantada. Essa figura, ainda, vai emprestar uma grande carga de ironia e comicidade a muitas cantigas. Um exemplo que aqui se faz pertinente é uma cantiga curta de Fanta de Barros, *Kamarada garandi* [Grande camarada]:

**Kamarada garandi**

Nha kamarada	5
kamarada garandi o	8
si n sinta ku bo	5
pa ke ku n na medi mortu	8
Refrão: Pa ke ku n na medi mortu o	8
pa ke o	3
Sta na bu ragas	5
i suma dita na koltchon di mola	11
di nha indimigu o	
Refrão: Pa ke ku n na medi mortu o	8
pa ke o	3
Tene kamarada o garandi o	11
garandi suma bo o	7
i barsa mortu	5
na kaminhu o	5
Refrão: Pa ke ku n na medi mortu o	8
pa ke o... o pake o	3

**Grande camarada**

Minha camarada
minha grande camarada
se estou junto de ti
por que hei de temer a morte
Refrão: Por que hei de temer a morte
Porquê... Porquê
Estar no teu regaço (quando me aconchegas)
é como refestelar num delicado colchão
do meu inimigo
Refrão: Por que hei de temer a morte} Bis
Porquê
Ter uma grande camarada oh
oh como tu
é abraçar a morte
no caminho (é andar de braço dado com a morte)
Refrão: Por que hei de temer a morte
Porquê... oh porquê

A força da ironia dessa cantiga está, sobretudo, no termo “camarada” que, é, ao mesmo tempo antonomásia da pessoa que é cantada e a expressão que revela profunda ironia. E, na medida em que a cantiga evolui, o termo vai deslocar-se: de “camarada” a “grande camarada”, a que a aconchega ao mesmo tempo em que a entrega à morte, numa amizade fingida. A cantadeira compara o regaço da amiga a um delicado colchão do inimigo, isto é, o colchão da morte. É nessas condições que o sujeito poético questiona, com sua ironia: então, por que temer a morte, se com ela já ando de braço dado?

Na sequência de antonomásias presentes nas cantigas, destacam-se *kolega di banku* [colega de coletividade], expressões que se referem àquela pessoa que, apesar de ser da mesma *mandjuandadi*, *ruí* [rói, fala mal] da sua *mandjua*:

Ai colega de banco  
 cada vez que me dirijo ao convívio  
 murmuras: lá vem ela  
 oh, lá vou eu  
 que mal te fiz  
 lá vou eu [...]

Os termos utilizados são os mais variados: amiga; *kumbosa badjuda* [rival jovem], como se exemplifica nesses versos da cantiga **Que te fiz eu**:

Que te fiz eu  
 menina

minha rival jovem e moça  
 que te fiz eu  
 para levares o meu marido  
 a botar-me fora de casa [...]

*Sinhora di palasio* [senhora de palácio (senhora que está no alto)] faz-se metonímia da mulher casada que protege o seu casamento, não deixando que ninguém se aproxime do seu marido, e também desdenhando todas as pretensas rivais. Em resposta a esse comportamento, a pretensa comborça ou rival canta lamentando sua sorte, mas escarnecendo dela:

Senhora de palácio  
 a tua sorte é mais que a minha  
 por isso estás ali  
 senhora de canelas secas  
 só a tua sorte é superior à minha  
 por isso estás ali  
 Se for serventia  
 sou superior a ti  
 mas a tua sorte  
 é superior à minha

Outras antonomásias que se fazem presentes nas cantigas de *mandjuandadi* são referências a fenômenos da natureza, como *turbada garandi* [grande trovoadas], ou a plantas de uso cotidiano, como *sumaré*<sup>92</sup>, *ondjo*. Ou ainda referem-se a animais como o *timba-matchu* [porco-formigueiro], *moska chatu* [mosca impertinente], *tchoka* [perdiz], *farfana*<sup>93</sup> [ratazana-do-capim]. Vale apresentar a cantiga de tio Lúcio da Silva em que ele usa a imagem de *farfana* para qualificar sua esposa:

Chamem-me a farfana  
 peço que venha comer ervas  
 a lâ do poilão  
 deixem-na que voe com o vento [...]

Para os homens do tempo do tio Lúcio, as mulheres por vezes não sabem escolher o melhor partido – um marido que tenha bens e que possa manter a casa farta: arroz, carne e peixe; à esposa caberia tomar conta da casa, zelar pelo marido e pelos filhos. Quando uma mulher se recusava a prender-se a um homem de posses, ou que pelo menos aparentasse ter condições de manter uma família, e não dava explicações à ninguém, é porque essa mulher não soubera aproveitar a grande oportunidade da sua vida.

<sup>92</sup> *Sumaré* ou *mampufa*, do seu nome científico *Abelmoschus esculentus* é usado como colar pelas mulheres, durante o período de amamentação, para tirar o cheiro do leite.

<sup>93</sup> Roedor, do seu nome científico *Tryonomis swinderianus*, temido pelos agricultores, pois anda sempre pelos arrozais para comer as folhinhas verdes, aproveitando-se do descuido dos lavradores.



Assim, nessa cantiga, o sujeito de enunciação julga que a mulher perdeu muito ao se recusar a se casar com ele. **Chamem-me a farfana** é uma cantiga de escárnio em que tio Lúcio, amuado por ter sido desprezado, escarnece da mulher que o rejeitou, apelidando-a de *lan di polon* [lã de poilão], sumaúma, que voa ao vento. À sua esposa chama de *farfana* [ratazana-do-capim], que tão bem sabia aproveitar-se do que é bom, as “ervas tenras”, metaforizando o casamento.

Vale ressaltar que nem sempre a *farfana* é uma metáfora positiva como se apresenta nessa cantiga de tio Lúcio. Uma outra cantiga em que esse animal se faz presente é **Foi Bissau quem disse**, de autoria de tia Sábado Gomes, na qual faz-se alusão à *farfana* enquanto mulher que tem vida dupla: é casada e namora às escondidas o marido de uma outra.

*Lifanti garandi* [grande elefante], *nha bom garandi* [minha velha querida], *badjudana* [menina querida], *nha indimigu* [minha/meu inimiga(o)] fazem parte de uma lista longa de epítetos frequentemente encontrados nas cantigas de *mandjuandadi*.

No caso do epíteto *nha indimigu* [meu inimigo ou minha inimiga], ele é usado para determinar vários sujeitos e receptores. *Nha indimigu* pode ser apenas uma antonomásia usada para se referir àquela pessoa que supostamente se dá bem com outra, mas que a critica pelas costas e cujo nome não se quer citar na cantiga; *nha indimigu* pode ser também a vizinha bisbilhoteira ansiosa por saber o que se passa em casa alheia, para depois recontar lá fora, pondo a sua pitada de sal. Pode esta inimiga também ser tratada por *indimigu di bista* [inimigo de vista], a que envenena apenas com o seu olhar bisbilhoteiro e cínico. *Nha indimigu* pode também ser a alcoviteira que ajuda a esconder um romance proibido, mas que no fim tenta tirar proveito da situação. Descoberta a sua real e traiçoeira intenção, atribui-se à alcoviteira o epíteto de *indimigu*. Um exemplo é a cantiga da *mandjuandadi Pe-di-kombe* de que se apresentam alguns versos: “*Nha indimigu/ bo peran/ n na pasa/ bo peran/ n na pasa/ ala n na bin// Pa ke ku bu na finu mi/ koitadi kama di tchon*” [Meus inimigos/ abram alas/ para eu passar/ abram alas/ para eu passar/ que aí vou eu// Por que têm inveja de mim/ pobre (como) cama de chão]. Esta cantiga foi recriada e cantada pelo músico guineense radicado na França, Ramiro Dias (Naka).

*Nha indimigu* é, ainda, aquela rival que, a qualquer custo, quer tirar o marido à mulher casada. Fala mal dela nas suas costas, porém, quando a encontra, trata-a com certeza, com o maior decoro. *Indimigu* é também o inimigo ou a inimiga visceral que, mesmo quando o outro está no caixão, o corpo sendo velado, entende que a morte chegou tarde para aquele que já está na urna. É disso exemplo a cantiga de tio Lúcio **Indimigu ka bali** [O inimigo não presta]. Portanto, o termo *nha indimigu* é uma antonomásia muito forte, carregada de conotações, as

mais diversas, e que permite, em cada cantiga, contextualizar o tipo de inimigo do qual se trata.

Na linha dos epítetos, o mentiroso ou a mentirosa, *munturus*, é outra personagem que aparece muito nas cantigas. Trata-se de um termo agressivo também usado como antonomásia, epíteto desabonador, quando o tema é a intriga. É normalmente usado, quando quem canta se sente ultrajado, caluniado. Essa pessoa, então, vinga-se, tentando achincalhar o ou a intrigante.

Essa agressão contra o mentiroso considerado intrigante tem sua base em um aspecto cultural e ético guineense. O mentor da intriga é sempre repudiado e ridicularizado pela comunidade que não o aceita, fugindo dele. Ele é obrigado a confessar-se diante dos sacerdotes tradicionais e, como consequência, deve levar oferendas às divindades, aos irans, esperando o perdão daqueles seres superiores. A sociedade tradicional Bijagó<sup>94</sup> é um dos exemplos dessa atitude, chegando o intrigante até a suicidar-se, pois:

[...] A mentira é repelida. É quase atirada para o campo patológico. Em Bubaque<sup>95</sup>, diz-se *otobê ta kuntcharó*, mentiroso não tem companheiro; e no Uno: *otodjuba kéo kôbe ngodebaké*, mentiroso não tem cura.

[...] a mentira umas vezes é alteração ou deturpação do fato banal, sem importância, com o fim de se engrandecer aos seus olhos e aos dos circunstantes. A isso dizem eles: não *verdadeiro*, significando uma garotice, infantilidade, gabarolice; outras vezes a mentira é sinónimo de injúria, difamação ou calúnia; finalmente dizem: *és mentiroso*, traduzindo em português a nossa expressão: *és intriguista*. (CARREIRA; QUINTINO, 1964, p. 288-289)

Quando alguém se julga alvo de uma mentira bem engendrada, a cantiga é uma saída para tornar o caso público. E o mentiroso não é facilmente perdoado e a razão parece não estar apenas na inverdade supostamente dita, mas nas consequências das suas palavras: o ter falado de um assunto que não lhe dizia respeito e que perturbou, de alguma forma, a paz da comunidade. Amadou Hampâté Bâ, na sua abordagem sobre a fala como agente ativo da magia, ensina que:

A fala pode criar a paz, assim como pode destruí-la. É como o fogo. [...] Na tradição africana, a fala que tira do sagrado o seu poder criador e operativo, encontra-se em relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca. Por esse motivo a maior parte das sociedades orais tradicionais considera a mentira uma verdadeira lepra moral (BÂ, 1982, p. 185-186).

Ao longo da história da humanidade, a mentira sempre causou preocupação nas mais diversas culturas e religiões.<sup>96</sup> De certa forma, o achincalhamento ao mentiroso e todo o

<sup>94</sup> Bijagó é um grupo étnico guineense que vive nas no arquipélago dos Bijagós

<sup>95</sup> Bubaque e Uno são ilhas do arquipélago dos Bijagós na Guiné-Bissau.

escárnio de que se reveste a linguagem do discurso que o condena, mais não são do que uma forma de punição, castigo encontrado nas suas várias formas. Duas cantigas de *mandjuandadi* ilustram ditos ao mentiroso ou à mentirosa: a cantiga **Mentirosa de Varela** de autoria da tia Sábado Gomes e **Minha mentirosa**<sup>97</sup>:

### Cantiga de Sábado Morador

Mentirosa de Varela  
Oh mentirosa de Varela  
tens o teu pano  
aquele pano sujo  
leva-o ao curandeiro  
ele tem água  
e tem sabão

[...]

Oh mentirosa de Varela  
cuida do pano  
cuida do teu pano  
aquele teu pano sujo

Refrão: aquele teu pano imundo  
leva-o ao curandeiro  
o teu pano encardido  
leva-o ao curandeiro

### Minha mentirosa

Minha mentirosa  
Saí para andar  
e (no caminho) achei um menino  
aquele menino  
parecido com o pai

Oh e saí para andar  
não é que achei um menino  
oh um menino  
tão parecido com o pai

Ai a minha mentirosa  
olhem uma mentirosa envergonhada  
oh minha mentirosa  
a minha mentirosa ficou envergonhada  
ai mentirosa  
a minha mentirosa  
como ficou envergonhada

Coro: Oh o meu menino  
tão parecido com pai  
o meu menino  
parecido com o pai

**Mentirosa do bairro de Varela**<sup>98</sup> é uma cantiga de escárnio de Saudu di Morador (tia Sábado Gomes) dirigida a uma vizinha que fizera um comentário a seu respeito, afirmando que não se importaria de ir a um *djambakus* [curandeiro, adivinho] para destruir seu casamento, apenas para ver a reação dela, depois de ser abandonada pelo marido. Ao tomar conhecimento de tal comentário, a esposa cantou, escarnecendo da vizinha, chamando-a de mentirosa de Varela. O achincalhamento começa pelo “pano” da mentirosa, mostrado como

<sup>96</sup> Na Bíblia Sagrada em vários Salmos e Evangelhos aparece a forma veemente com que a mentira é repudiada; traz-se à esse propósito os seguintes exemplos: “Na tua presença não resistirão os orgulhosos/ pois detestas os que fazem o mal/ e destróis os mentirosos” (Salmo 5: 6, 7); “Farei calar aqueles que em segredo caluniam o próximo// Na minha casa não habitarão hipócritas;/ não quero mentirosos na minha presença” (Salmo 101: 5, 7). Padre Antônio Vieira profere em um dos seus sermões o seguinte: “A mentira, ou vos tira o que tendes, ou vos dá o que não tendes: ou vos rouba, ou vos condena.”. (VIEIRA, 2008).

<sup>97</sup> A pedido da informante, o nome da autora da cantiga não será, nesse caso, mencionado. Esta cantiga será referida apenas pelo título.

<sup>98</sup> Esclarece-se que existem duas Varela: uma é um bairro que fica junto ao bairro Chão de Papel – conhecido como Chão de Papel Varela – e outra Varela é uma localidade que fica ao norte da Guiné-Bissau.

sujo<sup>99</sup>, significando que sua honra está manchada; ela deveria recorrer ao curandeiro, sim, mas para que esse lhe purificasse o pano e as suas palavras; dali a água e o sabão, símbolo de higienização – naquele caso – tanto do corpo quanto da alma.

A cantiga **Minha mentirosa** é um dito dirigido a uma colega da coletividade, que contou ao marido da cantadeira que ela lhe fora infiel. Para agravar ainda mais o conflito entre o casal, a esposa encontrava-se grávida. No entanto, com a intervenção dos mais velhos, aplacou-se a cólera do marido até o nascimento do filho. Nascido o menino, como era parecido com o pai, o equívoco foi desfeito. A esposa ofendida cantou lançando o dito à intrigante, chamando-a de ‘minha mentirosa’.

Acusada de infidelidade, mas provada sua inocência, a cantadeira narra sua ‘história’: na primeira estrofe conta, usando ironia subtil, que saiu, andou, achou um menino; por coincidência o achado é parecido com o pai. A segunda estrofe é a repetição da primeira, mas com marcas de ênfase como: “e saí para andar/ não é que achei um menino”. Na terceira estrofe, a cantadeira escarnece da intrigante, chamando-a de minha mentirosa; fecha a cantiga com um coro no qual se repete o cerne da mensagem que ela quer passar: “o meu menino é parecido com o pai”, para o embaraço da intrigante.

O mentiroso configura-se, ainda, como “avião de ronda”, metáfora construída com base na imagem de quem perambula de casa em casa, em busca de novidades para contar; da mesma forma, a cantiga **Bagatela** faz-se metáfora da pessoa de baixa índole, que sabe mais da vida alheia do que da sua própria. Nessa mesma linha, estão os epítetos *Pididur di sabola* [Pedinte de cebola], *Ka ten tarbadju* [Não tem trabalho, sem ofício], todos eles adjetivando aquela pessoa que, tanto na coletividade, quanto na comunidade, não contribui para a harmonia do grupo.

### ***3.3.3 Cônego Marcelino Marques de Barros, precursor dos estudos das cantigas de mulher guineenses***

A maioria dos textos da tradição oral possui várias versões, tanto as cantigas, os poemas, quanto as narrativas. Com a dinâmica dos tempos e exigências da recriação, os textos vão perdendo certos segmentos e ganhando outros.

---

<sup>99</sup> Vale referir que na tradição guineense, seguida por quase todos os grupos étnicos, durante a cerimônia de choro a filha que assumir o pano de luto não pode dormir com o marido ou manter relações sexuais, durante os oito ou quinze dias em que dura a mesma. Esse ato “suja o pano” de luto e é considerado um grande desrespeito para com o morto. No caso da etnia mancanha, esse período prolonga-se por um ano e deve ser seguido rigorosamente. Portanto, referir-se ao pano de alguém, como um “pano sujo” transcende o sentido material do pano.

Quanto às cantigas de dito, elas se conservaram ao longo dos tempos, porque se valeram da dinâmica da oralidade e, hoje, muito do que constitui a história da tradição está sendo registrado em textos escritos, gravados em áudio e vídeo; uma forma de as perpetuarem. Disseminadas pelas novas gerações, as cantigas de dito têm merecido inovações e recriações. E, nesse trânsito, elas vão sofrendo alterações; partes de muitas delas são incorporadas em novos textos, fazendo delas memória dinâmica. É como se, pela possibilidade de recriação, a memória coletiva, o passado, fosse sendo trazido à tona e mantido vivo. Aliás, texto algum nasce do nada, cada criação que se crê nova, cada cantiga, já vem carregada de memórias. J. Vansina, ao analisar o **Contexto social da tradição**, deixa patente a questão da identidade e das representações coletivas, lembrando que há uma instituição que sustenta a tradição, e a comunidade faz parte dessa instituição:

Toda instituição social, e também todo o grupo social, tem uma identidade própria que traz consigo um passado inscrito nas representações coletivas de uma tradição que o explica e justifica. Por isso, toda tradição terá sua 'superfície social'. [...] sem superfície social, a tradição não seria mais transmitida e, sem função, perderia a razão de existência e seria abandonada pela instituição que a sustenta (VANSINA, 1982, p. 163).

O contato com a tradição oral, nas suas variadas formas, é uma viagem constante pelos rios da memória. Parece que os textos se retomam em alguns casos; noutros, as cantigas se manifestam e se lêem na transparência de outras. Apelo a André Crabbé Rocha quando, em relação ao **Cancioneiro Geral**, afirma que: “Todo o texto é intertexto duma suma de tradições mentais, usos, tópicos e expressões que vão sofrendo apenas alterações de pormenor” (ROCHA, 1987, p. 27).



**Figura 32: Cónego Marcelino Marques de Barros.**

Fonte: Antiguidades do Ultramar.

Muitas cantigas, cantadas atualmente por artistas mais jovens e por participantes das *mandjuandadi*, são bastante antigas e, por causa disso ninguém se lembra de ter alguma vez ouvido falar o nome de sua autora. Esse fenômeno não é novo, pois Marques de Barros (1900), na sua incursão pela tradição oral, ao fazer a recolha de cantigas de mulher, deparou-se com a dificuldade de identificar os nomes das autoras de algumas dessas cantigas, como por exemplo, a *Nha menino*:

Ninguém hoje se lembra do seu nome, o que não admira. Os meteoros também aparecem nas altas regiões de um ceo escuro, descrevem um arco de luz, e desaparecem em qualquer ponto do horizonte, sem que o vulgo tenha a curiosidade de perguntar o que é, d'onde vem, e para onde vae! (BARROS, 1900, p. 61).

O Cônego Marcelino Marques de Barros,<sup>100</sup> que vem sendo citado ao longo desta tese, nasceu em Bissau em 1844, foi ordenado padre em 6 de agosto de 1866. Morreu em Lisboa em 1928, aos 82 anos. Grande pesquisador das culturas tradicionais guineenses, interessou-se muito por sua tradição oral, tendo dado grande ênfase à recolha de contos, cantigas e provérbios populares. Foi um dos precursores do estudo da língua guineense – o crioulo da Guiné-Bissau. Entre seus escritos e recolhas, contam-se vários estudos sobre as línguas africanas publicados em diversas revistas da época, destacando-se **A Litteratura dos Negros: Contos, Cantigas, Parábolas; Uma lição de Sabedoria; O Guineense; O Régulo Cumeré; Notas sobre o Crioulo e Línguas das Numerosas Raças da Guiné**, entre outros.

Sem menosprezar a importância dos outros estudos, destacam-se aqui o **Vocabulário português-guineense - I. O guineense**, publicado na revista Lusitana n. 7, em 1902 e **A Litteratura dos Negros**, acima citado, publicado em 1900. Faz-se o destaque dessas duas obras, porque o primeiro traz estudos sobre o crioulo guineense, língua em que é cantada a maioria das cantigas de *mandjuandadi* e a segunda, porque contém, entre contos tradicionais e parábolas, as cantigas de mulher, as então chamadas “cantigas de pretos”, cantadas na época por vendedeiras das praças de Bissau. Segundo Marcelino Marques de Barros, muitas dessas cantadeiras eram escravas libertas, algumas delas originárias de Cacheu.

Cedo, Marques de Barros quis partilhar essas cantigas com outros estudiosos, tendo enviado “o maior número de cantigas, que por lá pude recolher, ao Sr. Dr. Hugo Schuchardt, romanista emérito da Universidade de Graz, d'Áustria” (BARROS, 1902, p. 174), porém, reclama o padre, sem nunca ter recebido qualquer comentário sobre o destino que tiveram

---

<sup>100</sup> Sobre o Cônego Marcelino Marques de Barros ver: VICENTE, João Dias. Subsídios para a biografia do sacerdote guineense Marcelino Marques de Barros (1844-1929). In: COLÓQUIO INTERNACIONAL BOLAMA CAMINHO LONGE, 1990, Bissau/Bolama. *Actas...* Bissau: INEP, 1996, p. 203-294.

suas remessas. Tempos depois, cedeu-as, para publicação na revista **Lusitana**, a pedido do linguista, filólogo e etnólogo Sr. Dr. José Leite de Vasconcellos que as soube avaliar.

Pretende-se, assim, nesta subseção, pôr em diálogo as cantigas recolhidas por Marques de Barros e as conhecidas por via da oralidade que são cantadas nos encontros das *mandjuandadi*, porquanto, salvo o trabalho desse pesquisador, retomado e citado por outros estudiosos, não se conhecem recolhas e análises criteriosas das cantigas guineenses de mulher. Partindo de suas recolhas, é possível reconhecer, nas cantigas de hoje, traços das cantigas antigas. É interessante observar que há casos em que os temas são os mesmos, e em outros os versos idênticos.

A tradição oral é patrimônio que viaja de geração em geração. Nessa viagem, enquanto memória coletiva não registrada em livros ou outros meios modernos, ela vai sofrendo alterações, por razões já indicadas em outros momentos. Isso faz com que a tradição, em si, deixe de ser algo estanque, imóvel e parado no tempo, para se deixar contaminar pelo ambiente e por outros aspectos da cultura em constante interação com ela. Honorat Aguessy afirma que: [...] “a tradição, contrariamente à ideia fixista que se tem dela, não poderia ser a repetição das mesmas sequências; não poderia traduzir um estado imóvel da cultura [...]. A actividade e a mudança estão na base do conceito de tradição” (AGUESSY, 1977, p. 105-106).

As três cantigas que a seguir se apresentam ilustram como a tradição, apesar de se deixar contaminar, guarda o cerne da memória coletiva. A questão do feitiço que durante séculos acompanha a vida na Guiné-Bissau tradicional, o medo do mal que o outro nos pode causar, o esconjuro proferido, muitas vezes, como forma de exorcizar o medo da morte são aspectos que, apesar da evolução que se vem verificando, continuam vivos no imaginário do povo. As três cantigas são apresentadas na seguinte ordem: da recolha de Marques de Barros a cantiga da autoria de Nharambá; uma cantiga de Cacheu, de autoria desconhecida e uma cantiga de Bolama, da autoria da tia Geralda d’Almeida<sup>101</sup>.

Recolha de Marques de Barros	Cantiga de Cacheu	Cantiga da tia Geralda d’Almeida
Salgae a minha carne E levae-a a Guiné <sup>102</sup> Que se vos apodrecer <b>Não terá comedor</b>	Faz tudo o que puderes lida e <b>mata-me</b> mesmo mas saiba que <b>não comerás da minha carne</b>	Saí para ir a sala de baile tiraram esmola duma galinha branca numa encruzilhada era <b>trabalho feito para me matar</b>

<sup>101</sup> Tia Geralda d’Almeida é natural de Bolama. Nasceu em 15 de maio de 1917 e faleceu em 1998, em Bissau.

<sup>102</sup> Da nota do autor: “para as cantadeiras a Guiné é a Ilha de Bissau, grande centro de malefício onde as feitiçarias retouçam à solta”.

<p>“e’ca ta tem comedor”</p> <p>“Contra mim juraram que me levariam, que me levariam às <b>minas da morte!</b>...” (BARROS, 1900, p. 42)</p>	<p>[...]</p> <p>Lida, lida sem parar lida e <b>mata-me</b> logo a <b>minha carne não comerás</b></p>	<p>eu digo <b>a quem me quer matar</b> que <b>não comerá da minha carne</b> eu sou submarino imerso no mar cruzes canhotas</p>
--	--	--

Nas três cantigas o tema é comum. As cantadeiras sentiram-se ameaçadas de morte, que seria causada por feitiço. Na primeira cantiga, a cantadeira, confiante de que nada poderiam contra ela, aconselha que salguem sua carne, o seu corpo, para que não apodreça, pois não poderiam se aproveitar do trabalho de a terem matado. Na segunda cantiga, o sujeito desafia seus inimigos: “mata-me depressa”, porém, dá o aviso: “da minha carne não comerás”, então por que matar-me?

Na cantiga da tia Geralda d’Almeida, o sujeito diz-se sabedor da trama que se montou contra ela: “uma galinha branca/ numa encruzilhada/ trabalho feito para me matar”, e fecha a cantiga, a exemplo da cantadeira de Cacheu “quem me quer matar/ não comerá da minha carne”. Mas vai mais além do que aquela, esconjurando esse ‘trabalho’ que estava sendo feito contra ela: cruzes canhotas, eu sou do mar, mostrando com esse esconjuro que é protegida das divindades da beira rio, como é o caso de Okuri, já referido no Capítulo 2.

Em relação às cantigas *Susa* ou *Sussá* (e as duas formas diferentes de grafia se lêem da mesma maneira) que se apresentam abaixo, uma é da recolha de Marques de Barros, a outra foi recolhida em Bolama. Em ambos os casos, trata-se de uma mulher provavelmente muito conhecida em Bolama.

<p>Recolha de Marques de Barros</p> <p>Tudo o que se conta de Sussá vós de Bolama tomais e fazeis estandarte e escondeis as vossas misérias debaixo do balaio. [...]</p> <p>Sussá é mal-empregada para saltar balcão ela é mal-empregada para assim ganhar a vida [...]</p>	<p>Cantiga de Bolama</p> <p>Susa o chorei Susa a fiandeira de cabelos Susa (e como) chorei Susa em Bolama [...]</p> <p>Oh Kaka chegou a hora de descer à barraca quem já foi iniciado que não tenha medo [...]</p>
---	--

No caso da cantiga recolhida por Marques de Barros, Sussá é tida como uma devassa que, provavelmente ganhava a vida com o próprio corpo. Mas não foi Sussá que se defendeu dessa calúnia; entrou em sua defesa sua amiga, ou parenta, Mondé. Pelos seus versos, Mondé



mostra seu desagrado em relação aos comentários à volta de Sussá: “Tudo o que se conta de Sussá/ vós de Bolama/ tomais e fazeis estandarte/ e escondeis a vossa miséria/debaixo do balaió”, e condena tais insultos, afirmando que Sussá “é mal-empregada/ para saltar balcão”, isto é, Sussá é de boa índole.

Na cantiga de Bolama, mostra-se Sussá, como uma mulher respeitada, fiandeira de cabelos, que muitas saudades deixou com sua morte, após a qual cantaram, chamando a todos para participarem da cerimônia. Porém, o aviso foi dado: apenas os que foram iniciados poderiam participar, porque havia chegado a hora de se descer à barraca sagrada, isto é, havia chegado a hora da verdade. Assim, quem se sabia inimiga de Susa/Sussá, que não participasse das cerimônias fúnebres.

Na cantiga, as cerimônias fúnebres são comparadas às cerimônias de iniciação feitas dentro das barracas sagradas, onde só entram os puros e os já iniciados. Essa cantiga tornou-se uma das mais famosas, cantadas e dançadas por mulheres, durante os ritos de passagem dos seus filhos, o fanado ou circuncisão. Seriam as duas personagens, Sussá/Susa, uma mesma mulher, amada por uns e criticada por outros?

Outro tema bastante comum nas cantigas é o da amizade interesseira. Na recolha de Marques de Barros, esse tema aparece; também, na cantiga de tia Maria Djidé (nascida em Geba em 1917), e em outra mais recente de autoria de Chico Vaz:

Recolha de M. de Barros  
(CI)

**Amores, Amores**

Se vos ri la boa sorte,  
Tendes o mundo em casa.  
Se vos entra a miséria  
La se vae todo o mundo –,  
abós doç condon’.  
amor gerou demanda  
amor gerou matança.  
Só n’aquelles quem se amam  
Reina perfeito amor,  
Abós doç condon’. (BARROS,  
1900, p. 39).

Cantiga de tia Maria Djidé  
(CII)

**Quando pingava**

Quando tinha boa vida  
havia gente  
que me bajulava  
que vivia da minha sobra

Quando pingava  
havia uma cabaça  
parada para mim

Depois que tudo esbanjei  
e sem nada fiquei  
mais não tinha  
para dar a ninguém  
todos fugiram de mim

Cantiga de Chico Vaz  
(CIII)

**Quando o mundo era mel para mim**

Quando o mundo era mel para mim  
Neguei de todos  
Até o conselho dos mais velhos

[...] Tia Ana chamou-me e disse-me:  
este mundo que estás a ver não é  
velho  
Para tomar cautela com a nobreza  
(juventude)  
com a fama  
e com as mulheres

[...] E hoje como não tenho nada  
nada tenho para dar a ninguém  
olhei para trás  
não vi os meus camaradas  
os meus amigos  
e companheiros

[...] Nos lados onde passava  
e todos chamavam por mim  
Tudo se calou  
tão calado, calado, calado e quedo  
aquela gente que me bajulava  
morreram todos

O tema é desenvolvido da mesma forma nas três cantigas, pois, repare-se na coincidência do conteúdo dos primeiros versos. Para melhor discorrer sobre as três cantigas, elas serão denominadas **CI**, **CII**, **CIII**: “Se vos ri la a boa sorte,/ tendes o mundo em casa” **CI**; “Quando tinha boa vida/ havia gente que me bajulava/ que vivia da minha sobra” **CII**; “Quando o mundo era mel para mim/ neguei de todos/ até dos mais velhos” **CIII**. As três cantigas parecem ‘narrar’ uma história em que se traz à tona a falsa amizade, a má gestão da riqueza ou dos bens, a desilusão com os falsos amigos e o arrependimento por não se ter trilhado o caminho certo. Os vários sujeitos de enunciação vivem experiências amargas: quando tudo possuíam, tinham também o mundo a seus pés, porém, “entra a miséria/ La se vae todo o mundo” **CI**; “Depois que tudo esbanjei/ mais não tinha para dar/ todos fugiram de mim” **CII**; “E hoje como não tenho nada/... para dar a ninguém/ olhei para trás/ não vi os meus camaradas/ os meus amigos/ e companheiros” **CIII**. Com esta leitura, não se quis afirmar que as duas cantigas mais recentes teriam a sua origem na primeira, mas tão somente mostrar a atualidade de um tema universal e tão antigo.

Já nas cantigas que se seguem, não resta dúvida de que a última é uma retomada da recolhida pelo padre Marques de Barros. Observe-se a semelhança de vários versos. Apenas na cantiga de Cacheu, em vez de **Nha menino** [Meu menino] aparece o nome **Djumbu Djon Manel** [Djumbu João Manuel].

Recolha de Marques de Barros  
(CA)

### Meu menino

Oh!... o meu menino!  
São os **1 seus dentes lindos**,  
lindos, lindos, *oh meu menino*  
**1 como um renque de jarras de prata.**  
*Ian... oh meu menino*  
**3 E airosa é a sua garganta**  
**tão airosa**  
**3 como a de iéna em chão de verdura.**  
*Ian... oh meu menino*

Seu cabelo em chorões  
é tal qual  
amarantho de oiro torcido.

Cantiga de Cacheu  
(CB)

### Djumbu João Manuel

Djumbo (quando) anda  
o chão estremece sob os seus pés  
oh Djumbu João Manuel  
**1 seus dentes renque de jarras brilhantes**  
**2 suas pestanas são de rendas de camisa**  
o seu nariz parece cana de caris  
**3 o seu pescoço airoso qual régua do arrozal**  
a sua saliva tão doce açúcar de mel  
**4 suas pernas qual vela formada**  
**5 o seu andar airoso estremece o chão**  
Djumbo oh Djumbu  
Djumbu João Manuel

2 Suas pestanas parecem...  
 é mesmo assim,  
 2 das camisas as rendas de linho.  
 Tem os olhos vermelhos,  
 tão vermelhos  
 como os tem o pardal no arvoredor:  
 [...]  
 4 Tem as pernas esplêndidas  
como velas ao vento formadas  
 5 quando o meu menino anda  
o chão estremece sob os seus pés  
como se andasse lá  
nas coroas movediças do mar. (BARROS, 1900,  
 p. 53-54)

No texto em crioulo guineense, os termos usados são iguais nas duas versões. O ritmo do canto e do toque parece ser o mesmo nas duas cantigas. E isso se deduz pela semelhança em termos do número de sílabas dos versos (de cinco a 11).

Na cantiga **Meu menino** a voz é da mãe que canta e mima o filho, louvando sua beleza física, enumerando as partes do corpo desse filho, comparando-as com os utensílios da vida doméstica com as linhas desenhadas pelo arado no arrozal. Já na cantiga **Djumbu Djon Manel** os atributos vão para um homem que se presume de grande porte e que, quando anda, faz o chão estremece a seus pés. Mas, observe-se que o chão também estremece com o andar do ‘menino’. Levanta-se, por essa semelhança, uma dúvida: seria o menino ‘personagem’ um menino mesmo, uma criança, ou um epíteto, um nome de mimo dado ao amado – de quem se cantam os atributos físicos? Isso porque, em algumas cantigas de Cacheu e de Farim, o amado é também referido como *fidju matchu* [filho] ou *kode* [caçula].

Outra cantiga da recolha de Marques de Barros que encontra seu par numa cantiga antiga de Farim é **Grande grita à beira mar CX**. Esta se compara à cantiga **Senti um carro apitar CY**, da autoria da tia Angelina Seabra que, não só se assemelha à primeira CX, como também tem versos idênticos, dentro dos quais apenas divergem os nomes das localidades mencionadas nas cantigas.

Recolha de Marques de Barros  
(CX)

**Grande grita à beira mar**

Grande grita á beira mar  
 no porto da Lisa Véra!  
 Talvez seja o meu gigante  
 Que vem ahi de Malaé?<sup>103</sup>

Cantiga da tia Angelina Seabra  
(CY)

**Senti um carro apitar**

Senti (escutei) um carro apitar  
 na curva de Nema  
 o meu coração bateu forte  
 talvez seja o pai dos meus filhos

<sup>103</sup> Nome que os nativos deram a Geba.

Perguntei, fui ver.  
 Não era.  
 Apenas umas canôas  
 de “ramalheiros” que vinham  
 em viagem à Guiné.  
 Voltei o rosto e a meus pés  
 vi diamantes brilhar.  
 Baixei-me e apanhei um,  
 com esse me consolei.<sup>104</sup> (BARROS, 1900, p. 79-80).

Barbosa  
 Meu Deus, e eu que pensei:  
 será o pai dos meus filhos  
 que chegou  
 Barbosa  
 Coro: Virei  
 olhei  
 nada  
 naquela hora  
 até o ouro  
 perdeu brilho (virou baço)

Na cantiga de Marques de Barros, consta que se ouviram gritos à beira mar, no porto de Lisa Véra; na cantiga de tia Angelina Seabra a cantadeira está em casa e ouviu um carro apitar. Na cantiga **CX**, a cantadeira denomina o amado, por quem espera, “o meu gigante”, que deveria vir de Geba, Malaé; na cantiga **CY**, a cantadeira acreditou ser o pai dos seus filhos, Barbosa, quem acabava de chegar. Nas duas cantigas, a constatação de uma grande desilusão, pois os amados não vieram. Na **CX**, a cantadeira, ao dar conta de que eram estrangeiros mareantes que acabavam de chegar, olhou à volta, viu diamantes, apanhou um e com esse se consolou. Talvez, tenha reparado que, para além do amado, havia ao seu redor “diamantes tão brilhantes” quanto aquele, e não chorou sua ausência. Na **CY**, a cantadeira, ao dar conta de que não se tratava do amado, tudo à sua volta virou baço, até o ouro perdeu o brilho. Iguais no tema e na expressão, as duas cantigas diferem no fechamento: enquanto a primeira cantadeira encontra uma solução, a segunda sofre desiludida a ausência do amado, pai dos seus filhos, que não veio.

A seguir, outras duas cantigas com o mesmo título, daqui para frente denominadas **C1** e **C2**, são praticamente iguais. A segunda, oriunda de Cacheu ou Farim<sup>105</sup>, ao que tudo indica, é uma versão da primeira – constante da recolha de M. de Barros. A **C2** é mais longa, tendo versos que não existem na **C1**; em contrapartida, há versos que estão presentes na **C1** que não se encontram na **C2**, como se poderá constatar a seguir.

<sup>104</sup> Da nota do autor: “Ramalheiro ou ramalhada fluctuante no dilúvio, ou arrastada nos vae-vens da corrente. termo injurioso inventado por Nharambá para disfarçar o seu desapontamento, lançando ao ridículo os manjacos da costa de baixo, grande tribu da raça pepel, embarcadiça, honesta, trabalhadora, e certamente a mais habil de todas as outras tribus da mesma raça, e com instituições políticas muito mais avançadas ainda. e não obstante são lá n’aquellas terras tratados por toda a gente como os gallegos em Portugal.” (BARROS, 1900, p. 79-80).

<sup>105</sup> As duas localidades (Cacheu e Farim) reclamam como sendo suas a cantiga **Moreno tem poder**.

Recolha de Marques de Barros  
(C1)

**Moreno tem poder**

Quem pode mais que Deus?...

Moreno!

**1** Com os estrumes dos curraes  
caia as paredes do seu paço.

Com as tripas dos touros  
amarra as vigas do tecto.

**2** Ai! A água para o seu uso  
é sangue de rez immolada.

Com uma língua de vacca  
come suculentas sopas.

**3** São seus pratos de meza  
grandes orelhas das vaccas:

**4** servem de garfo os dentes:  
servem de copo os cascos.

**5** Tem chicotes p'ra seu uso  
feitos de caudas de novinho.

Ai! Com cabeças de touro  
embarricadou suas portas!

**6** Quem pode mais que Deus?  
Moreno!

[...] (BARROS, 1900, p. 114).

Cantiga de Cacheu e Farim  
(C2)

**Moreno tem poder**

Tem poder oh

Moreno tem poder

mais que Deus

Tem poder oh

Moreno tem poder

ele é homem de fama

**1** Com a bosta de vaca

Moreno caia as paredes

**3** Com as orelhas de vaca

Moreno fez pratos

**2** Com o sangue de vaca

Moreno fez água

**4** Com os dentes

Moreno fez garfos

**5** Com o rabo de vaca

ele se abana

Enxota as moscas

enxota as abelhas

Moreno

se abana

com o rabo de vaca

Homem de fama

**6** Moreno tem poder

Mais que Deus

Coro: Tem poder

Moreno

tem poder

mais que Deus

Moreno

é homem de fama

Na explicação que Marques de Barros obteve dos seus informantes sobre a cantiga em apreço, consta que essa tanto pode ser uma sátira, quanto uma cantiga para bajular Moreno, que seria um homem rico. E é nesses termos que Marques de Barros esclarece:

Moreno, era um sujeito muito rico, tão rico que uma cantadeira lá da terra para o lisonjeiar dizia: que se Deus quizesse um dia cair o ceo tinha de ir ás praias fabricar cal das ostras do mar; para se defender dos ladrões – malhar ferro para trancas e ferrolhos das suas portas e das suas arcas; e quando lhe desse a vontade de beber uma pinga, havia de dar-se ao incommodo de trepar por uma palmeira acima se podesse. Com Moreno, porém, a coisa mudava muito de figura, porquanto, não tinha necessidade de sahir de sua casa, e nem sequer do seu curral para encontrar á mão tudo quanto desejasse e lhe fosse necessário. Com o lixo de seus estábulos “podia muito bem cair a sua casa”; no sangue de seus novinhos tinha “água e vinho” para beber e para se lavar; com cabeças de touro e suas armações – fechos e ferrolhos para as suas portas. Finalmente, a baixella de sua casa, só de orelhas, cascos e ossos

se compunha. Portanto, Deus acompanhado de Moreno, era um ente inferior! Há quem diga que toda esta *puxada* é uma sátira. Bajulice ou sátira, em qualquer das hypotheses, não deixa de ser d'essas originalidades que merecem classificação fóra de todo o concurso. Typico e pyramidal! (BARROS, 1900, p. 113-114).

Segundo informação de tia Isabel da Costa (1922-2008), conta-se que Moreno era um homem rico, filho da terra, mas a quem faltavam as boas maneiras. Ele tinha dinheiro, mas não sabia comportar-se em certas situações, por isso a cantiga diz que ele tem poder, ele tem fama, tem currais de vacas, mas enxota moscas e abelhas. Na terra, as abelhas não se enxotam, elas são afugentadas com fumaça de pano velho queimado, costume que Moreno desconhece. E quando as abelhas são enxotadas, vem o enxame todo contra quem o faz. Diz a informante: o importante é o que isso significa na linguagem popular: quem enxota abelhas, sem querer, traz azar a si mesmo. Isso mostra que Moreno faz coisas erradas muitas vezes sem se dar conta, por desconhecer os costumes, apesar de ter dinheiro e fama e de julgar-se mais que Deus. Pode-se concluir que se trata, de fato, de uma sátira cuja viagem no tempo não fez perder sua força.

O diálogo ora apresentado entre as cantigas da recolha do cônego Marques de Barros e as hoje cantadas nas *mandjuandadi*, mostra, por um lado, que a tradição oral obedece a uma dinâmica no tempo, mas que não anula o cerne da cultura. A interação com o ambiente, com outras realidades que se fazem presentes no cotidiano, estranhas ao lugar das primeiras vozes encenadas, vai exercer influência nos costumes, nas histórias, nas cantigas, reavivando essa memória coletiva, mas nunca apagá-las.

### **3.3.4 A renovação das cantigas pelos cantadores jovens**

A atitude de grupos mais jovens e/ou de músicos da chamada música moderna guineense de retomarem e recriarem as cantigas de dito antigas – apesar de serem em número pequeno –, é um sinal evidente de sua disseminação fora da esfera das *mandjuandadi*. E como não existe uma bibliografia básica sobre o assunto, com exceção da recolha do Marques de Barros já citada, recorreu-se às gravações realizadas pela Radiodifusão Nacional da Guiné-Bissau, que conta com um acervo das cantigas de dito das várias coletividades. Também se recorreu aos CDs dos artistas que gravaram cantigas de dito ao som da tina e cabaça, mescladas com instrumentos modernos. Realce-se a dupla Iva e Ichy que também traz no seu repertório o ritmo *gumbé* ou *ngumbé*. Ramiro Dias (Naka), Sidónio Pais (Sidó), ambos radicados na França, são, também, grandes recriadores das cantigas de dito que, por vezes, as misturam com histórias da tradição oral, como é o caso das cultivadas por Sidónio Pais e de que é exemplo *Naninkia/Polon garandi* [O grande poilão].

Fernando Bedinte é outro jovem que enveredou pelos caminhos da tradição, pesquisando, recompondo as cantigas de dito ao som da tina em um trabalho de recriação singular. Recriou a cantiga *Padida ka tu raiba* [Uma mãe não guarda rancor], também conhecida como *Lopi o purdon* [Lopes perdão].

### Lopes perdão

Lopes perdão  
quem tem filhos não guarda rancor  
Lopes perdoa  
quem tem filhos não guarda rancor

Digo Lopes perdão  
quem tem filhos ã guarda rancor  
se te ferimos pedimos perdão  
releve quem tem filhos ã guarda rancor  
ser mãe/pai é saber perdoar  
quem tem filhos ã guarda rancor

### Obrigada mãe

Obrigada mãe obrigada por ser mãe  
ser mãe é  
ser mãe, minha mãe da Silva  
é relevar (perdoar)  
releve minha mãe  
releve

Ser mãe, minha mãe é sagrado [...]  
Parto da dor  
é o que mora  
no coração da mulher

Filha fidalga  
alma de pomba  
seu corpo bonito de mulher  
oh minha mãe  
está a bailar ao sabor do vento  
Toma a terra da Tchutchá  
minha mãe e faz sua

Toma os filhos da nhara  
toma os filhos da senhora  
acolhe o Uini e Ualana  
oh minha mãe e faça seus (filhos)  
acolhe os filhos da Djadja  
minha mãe  
e faz deles filhos seus

Ser mãe é, minha mãe da Silva  
ser mãe, minha mãe da Silva  
é perdoar  
releve minha mãe releve [...]  
não diga nada  
minha mãe  
perdoa apenas

Ser mãe é perdoar sempre  
quem é mãe não guarda rancor  
para quê ter rancor  
perdoa  
minha mãe, releve [...]

Bedinte substituiu o nome Lopes por Silva e acrescenta vários versos que vão se repetindo ao longo da cantiga; manteve tanto a melodia quanto conservou os versos da cantiga antiga. Pode-se afirmar que todos os que cantam as cantigas de dito mais antigas tendem a

fazer adaptações às mesmas, ora dando-lhes, simplesmente, um cunho pessoal, ora adaptando-a a contextos e/ou a situações atuais. **Minha comborça** é das que mais versões se conhecem. Apresentam-se, a seguir, três versões dessa cantiga de *mandjuandadi*.

Kumbosa I (KI)	Kumbosa II (KII)	Kumbosa III (KIII)
<b>Ai comborça</b>	<b>Minha comborça</b>	<b>Ai comborça</b>
Ai comborça em vez de roubar o meu homem rouba-me antes o vinho o vinho é que se arrebatava	Ai comborça em vez de arrebatava o meu homem arrebatava-me antes o vinho o vinho é que se arrebatava	Ai kumbosa rouba-me antes o vinho que o marido Vinho é que se rouba
Tu roubaste-me o meu homem, fiquei a abraçar o poilão tiraste-me o meu homem, fiquei a abraçar o poilão	Refrão: À frente já estou para trás não voltarei à frente já estou para trás é que não voltarei	À frente já estou para trás jamais voltarei à frente já estou para trás não voltarei
Coro: Tenho medo de ti como do diabo do inferno é assim que tenho medo de ti	A minha assinatura está nas mãos do governo a minha assinatura está nas mãos do governo	A minha assinatura já está nas mãos do governo a minha assinatura já está nas mãos do governo
	Refrão: À frente já estou para trás não voltarei à frente já estou para trás é que não voltarei	Oh kumsa quando saio (não estou) fazes de mim uma taberna tasca sem balcão
		Agora que estou de volta queres ficar bem comigo na minha cara queres ficar minha amiga
		Quando de ti já tenho medo como do diabo do inferno é assim que de ti tenho medo tenho medo de ti como do diabo do inferno assim tenho eu medo de ti

Em todas as versões da cantiga *Nha kumbosa* [Minha comborça], *Ai kumbosa* [Ai comborça] e *Ai kumbosa* [Ai comborça] – aqui referidas como *Kumbosa I*, *Kumbosa II*, *Kumbosa III*, ou abreviadas como *KI*, *KII*, *KIII* –, a cantadeira dirige-se à rival. As vozes ali encenadas ora são da esposa que se sente ultrajada pela rival e lamenta seu infortúnio, ora são vozes da mulher que, confiante no seu estatuto de casada de papel passado, intima a comborça a sair da vida do casal. A voz da mulher traída muda pouco nas diferentes versões, pois em quase todas elas ela diz preferir que se lhe roube o vinho e não o seu homem, pois vinho compra-se, pode ser dado, mas marido não. E em todas essas versões o refrão/coro varia



pouco. É nesses versos que a cantadeira ergue a voz da decepção e raiva que tem da comborça, do seu desprezo por aquela que lhe quer tirar a sua ‘sombra’, o marido. É, ainda, nos refrões que a mulher se enaltece, mostrando-se superior diante da rival.

O marido aparece como o objeto desejado por outras mulheres e até pelas próprias amigas da esposa. Ele é quase sempre o assediado, que pode ter-se perdido na rua ou aquele que não conseguiu encontrar o caminho de volta ao lar. O marido, *papa* [querido], *cheri*, *kode* [caçula] – seus epítetos de mimo – pode transformar-se em comichão incômoda, pode virar *kankuran* [entidade que protege, mas que castiga e açoita os iniciados] e pode ainda virar lacrau ou transformar-se em onça dentro de casa. Mas tudo isso é resultado de ‘trabalho feito’ pela mãe dele, a sogra ou pela rival, a inimiga, que cobiça a vida do casal. Poucos são os casos em que o marido aparece como carrasco. Ele é sempre induzido a tornar-se mau e é sempre vítima de *djanfa* [maldição].

O poilão, árvore secular de grande porte, cujo caule é coberto de espinhos, é tomado como metáfora da dor. Quando a cantadeira admite que a rival conseguiu tirar dela a atenção do marido e, no lugar deste, aparece uma árvore enorme e cheia de espinhos, isto quer dizer que ela admitiu o fracasso diante da comborça, a ponto de ficar abraçada a uma dor constante “*bu roba nha omi/ n fika n na barsa polon* [tiraste de mim o meu homem/ fiquei abraçada ao poilão]”. Daí, o medo que ela demonstra ter da rival, medo descrito na última estrofe da **KI** e **KII**: “Metes-me medo, tal como o diabo do inferno”.

A informação sobre as *kerensa* [aventuras de infidelidade] do marido, chegam à esposa, normalmente, por meio das amigas, na coletividade, na feira ou no mercado. A esposa, ao ser avisada, jamais deverá revelar qual é a sua fonte. Por isso, muitas vezes, a cantadeira limita-se a mencionar apenas a rival, mostrando desprezo por ela, ou até insultando e escarnecendo dela. Quando a cantadeira não quer deixar dúvidas sobre o fato de que há quem sabe do caso, ela usa de estratégias que a metáfora oferece para se referir ao seu informante e dar aviso à rival. Na cantiga **Bsau ku fala** [Bissau foi quem disse], Bissau é personificada, tem olhos e tem boca, testemunha coisas e ainda as conta aos interessados.

Vale citar a cantiga em questão: “*Bsau ku fala/ kuma farfana stan na kintal/ kuma i na kume/ son na djitu/ Bsau ku fala/ kuma e odjal limpu/ e ka punta djidiu/ Ma bo punta Bsau/ pa i konta bos/ kabelo na pe/ ka ta kamba fugu* [Foi Bissau quem disse/ que a farfana está no meu quintal/ está a (comer) aproveitar-se/ com jeitinho/ Foi Bissau quem disse/ que o viram limpo (viram o marido bem tratado)/ e não perguntaram aos djidiu (griot)/ mas perguntem à Bissau/ para que vos conte/ com cabelos nas pernas/ não se saltam fogueiras]”. Nos últimos versos, a cantadeira mostra-se conhecedora de algum segredo da suposta rival e ameaçando-a, diz que

“é perigoso pular fogueira quando se tem muitos pêlos nas pernas”, pois esses ficam tostados; é o mesmo que afirmar: quem tem segredos, não deve se expor.

Voltando à cantadeira da versão **KI**, nessa cantiga o sujeito poético sente seu casamento ameaçado e, talvez, até a possibilidade de ser destruído pela comborça. Ela parece conhecer a dita rival, de quem quer distância, já que foi essa a causadora do seu sofrimento.

Na cantiga **KII**, o tema e o cenário descrito são os mesmos da **KI**: a rivalidade e o ciúme. Na versão **KII**, parece não ter havido a consumação do adultério. Há, sim, um aviso da esposa à sua suposta comborça, aviso que, aliás, aparece em todas as versões: “Em vez de me roubares o marido, antes o vinho, que pode ser comprado, dado”. E, após esta advertência vem outra: eu sou a primeira, estou à frente e para trás jamais voltarei. À medida que se avança nas estrofes da cantiga **KII**, há um crescendo de intensidade da confiança que a esposa tem em si mesma e no seu estatuto de casada. Primeiro, a esposa previne a comborça, em seguida adverte-a sobre seu lugar na vida do marido; avança para reforçar que ela é casada oficialmente, sendo o estatuto dela reconhecido pelo Governo, pelo Estado.

Se, porventura, nesta versão **KII**, a esposa estava ressentida, ela soube esconder sua dor muito bem, pois, em vez de expressões de desgosto, ela usa as de subterfúgio como a arrogância, para mostrar a outra a sua supremacia, que ela é dona do seu marido: “a minha assinatura/ está nas mãos do governo”, diz a cantadeira, para lembrar a qualquer uma que, se tentar se intrometer em seu casamento, não terá sucesso. Na última estrofe, a cantadeira diz ter medo da comborça, mas é como se ela lhe dissesse afasta-te de mim, eu te esconjuro – diferente do medo manifestado na **KI**. Nessa, a esposa sente-se ultrajada, abandonada, envolvida pelo sofrimento, portanto vencida pela rival, de quem confessa ter medo.

Na **KIII**, algumas estrofes da cantiga original foram alteradas, tendo sido acrescentado um dado novo, na quarta e quinta estrofes. A presente versão parece ser a miscelânea da **KI** e **KII**, excluindo-se a segunda estrofe da **KI**. As primeiras estrofes são iguais nas três versões aqui apresentadas. Na **KIII**, a comborça não conseguiu tirar o marido à esposa legítima, mas é amante, aproveitando-se das ausências dessa para se encontrar com o amado. Ao que parece, as duas já teriam sido amigas, pois a cantadeira diz “*ora ku n sai ianda/ bu ta pun taberna/ taberna de sin balcon* [quando não estou presente/ fazes de mim uma tasca/ uma taberna sem balcão]”, isto é, a rival só fala mal dela na sua ausência. Quando está presente, a rival quer se dar bem com ela: “Agora que estou de volta/ queres ser minha amiga”, diz a cantiga. Isto significa que esta comborça não se assume como tal, tentando a todo custo uma aproximação com a esposa.

Vale destacar que as relações entre as rivais variam de grupo para grupo e da zona rural para a urbana. Nos casamentos polígamos, as co-esposas vivem na mesma casa, tendo cada uma um aposento onde vive com os filhos. O marido tem os seus e as esposas têm uma espécie de escala para estar com ele e para fazer certas tarefas domésticas, num ambiente, administrado pela primeira esposa, a chamada dona da casa. Ali, a convivência é obrigatória, pois partilham os mesmos espaços e cuidam dos filhos umas das outras. Casos há, sobretudo nos centros urbanos, em que o casamento polígamo não é aceito, porém, os maridos têm “fugas”, as chamadas *kerensa*, nas quais a amante é comborça que fica sempre no anonimato, embora, por vezes, a mulher tome conhecimento da infidelidade. Essas rivais são do tipo descrito na cantiga **Foi Bissau quem disse**. E Bissau, metonímia de uma amiga, conta que há uma *farfana* [ratazana-do-capim] que está a comer com jeitinho no quintal da esposa.

É quase sempre por meio das amigas e vizinhas que as ‘histórias’ são contadas. Dependendo do lugar onde a mulher vive, os espaços de convívio em grupo são os apropriados para se ouvir ou contar casos e causos da vida alheia; já no campo, é normalmente nas fontes, nas feiras. Nas zonas urbanas, são os mercados, no caminho para o emprego ou ainda nos encontros de *mandjuandadi* que estes “segredos” vêm à tona. São por vezes as amigas que tecem essas intrigas que irão incentivar a criação das cantigas de dito.

Tal como na primeira versão, a cantiga **KIII** é finalizada com a afirmação do medo que a esposa sente da sua comborça. O medo pode ser traduzido aqui como, por exemplo, “que Deus me livre dos da sua laia”, atendendo ao presumível cinismo com que esta sempre a tratou. Esse medo pode ainda ser uma forma de ironizar a relação da rival com o marido, ou apenas uma forma figurada de dizer: de ti não tenho medo, mas quero distância!

Dulce Neves é um dos nomes da nova geração de músicos que também vai retomar as cantigas de dito, por exemplo, as de Fanta Barros, com realce para a muito cantada **Ami i solteru** [Eu sou solteira], mesclando-a com uma outra da *mandjuandadi* **Pe-di-muchu** [Pés-de-mocho], **Nha faladera** [Minha faladeira], e, ainda, com uma das versões da cantiga **Nha kumbosa**. Dulce Neves faz uma miscelânea de três cantigas, modificando partes das cantigas originais, tendo como resultado uma nova produção, conforme se mostra a seguir.

Versão de Fanta Barros

**Eu sou solteira**

Deitei-me à noite  
ao me virar (na cama)  
escutei o meu nome  
na boca da faladeira

Versão recriada por Dulce Neves

**Deitei-me à noite**

Deitei-me à noite  
ao me virar (na cama)  
escutei o meu nome  
na boca da faladeira

Ao me virar (na cama)  
 escutei o meu nome  
 na boca da faladeira  
 na boca da faladeira

Eu sou solteira  
 o casado que me quiser  
 hei de querê-lo  
 a sua aliança  
 que a meta no bolso

Minha faladeira  
 não olhaste  
 a minha desgraça  
 nem tiveste dó da minha mágoa

Ai comborça  
 em vez de roubar o meu homem  
 rouba-me antes o vinho  
 o vinho é que se rouba

Arrancaste de mim o meu homem  
 fiquei a abraçar o poilão  
 tiraste-me o meu homem  
 fiquei a abraçar o poilão

Coro: Tenho medo de ti  
 como do diabo do inferno  
 é assim que tenho medo de ti

Eu sou solteira  
 o casado que me quiser  
 hei de querê-lo  
 a aliança  
 não tem valor

Na sua versão, Dulce Neves usa a primeira e a última estrofe da cantiga de Fanta Barros, colocando-as na mesma posição na sua composição, porém modifica o último verso da última estrofe da cantiga de Fanta Barros que versa assim: “Eu sou solteira/ casado que me quiser/ hei de querê-lo/ a sua aliança/ que a meta no bolso”. Dulce Neves reconstrói a estrofe do seguinte modo: “Eu sou solteira/ casado que me quiser/ hei de querê-lo/ aliança não tem valor”. A terceira estrofe tem os mesmos versos que a primeira estrofe das cantigas *KI*, *KII*, *KIII*. Neves retoma a estrofe correspondente ao refrão das *KI* e *KII*.

Ao servir-se da cantiga **Comborça**, Fernando Bedinte também procedeu como Dulce Neves, mesclando versos de outras cantigas àquela, conforme se apresentou acima. Isso acontece tanto em termos de conteúdo e das vozes encenadas, quanto das metáforas que se fazem presentes nas cantigas anteriores, pois tudo vai repetir-se nas versões de Dulce Neves e de Fernando Bedinte, trazendo a maioria das estrofes versos iguais aos das *KI*, *KII*, *KIII*.

Conclui-se, assim, que ao longo das várias versões cantadas nas coletividades femininas e as versões recriadas pelos cantadores e músicos mais jovens, o marido aparece sempre como o objeto desejado, repita-se, como aquele que foi infiel, porque foi seduzido e não pôde resistir; jamais aparece como culpado. Aliás, nem sequer é mencionado como aquele que cometeu o adultério, mas sempre figurado como algo que não deve ser roubado, que tem

dono, ou como alguém que perdeu o rumo de casa porque entrou num jogo – e quase nunca de livre vontade.



**Figura 33: Representando mulher papel recém casada.**

Fonte: Foto de Luan Barros

A retomada dessas cantigas por artistas e pelas coletividades mais jovens permite, de alguma forma, a sua disseminação e permanência no cotidiano guineense, mas isso não é tudo. O fato de essas cantigas e outros textos da tradição oral permanecerem na forma oral, faz com que algumas delas percam sua primeira forma e seu conteúdo seja modificado. As cantigas recriadas podem, muitas vezes, assumir versos e até estrofes das cantigas antigas, apresentando um tipo de intertextualidade (ROCHA, 1987, p. 26-29). É como se a cantiga antiga tivesse servido de estímulo para a criação do texto que vai ser acrescentado ao já existente, como um mote que, ao ser respondido, se abre em diálogo, entremeando as duas partes. Nesses casos, não se pode falar de criação poética pura, como quando a cantadeira vivencia momentos e sentimentos e em consequência inventa sua cantiga.



**Figura 34: Representando mulher papel recém-casada. Traz uma cabaça de oferendas contendo panos e na cabeça uma rodilha onde assenta a cabaça enquanto anda.**  
Fonte: Foto de Luan Barros, 2006.

É importante a recriação e as reinvenções, mas vale registrar as cantigas na sua forma original e nas variadas formas que vão assumindo nesse processo evolutivo. É, pois, graças aos registros de Marques de Barros que hoje se podem fazer comparações entre as cantigas recolhidas por ele e as mais recentes.

Muitos cantores jovens, ao retomarem as cantigas antigas, assumem, por vezes, sua autoria, sem qualquer referência à sua origem, enquanto cantigas populares antigas. Nesses casos, a questão da autoria fica adulterada.

Parece ser esse um dos aspectos que remete para a necessidade do registro escrito dessa memória coletiva, das cantigas de dito, menos pela possibilidade de identificar e resgatar seus criadores, e mais pela preservação dos versos e dos sentidos que eles produziram quando cantados em ambientes tradicionais de outro tempo e espaço. Na busca por esse tempo, o desconhecimento da autoria não anula o valor documental desses textos que muito revelam sobre as feições dos grupos de mulheres guineenses.

## **TERCEIRA BANDA**

*“Fonyonko! Fonyonko! Dualismo! Dualismo!  
Quando um sobe, o outro desce.  
A morte do rei e a coroação do príncipe,  
A morte do avô e o nascimento do neto,  
Brigas de divórcio misturadas ao barulho de uma festa de  
casamento...”*

*Bâ*



**Figura 35: Pano formiguinha (em cima) e pano miada preto.**  
Fonte: Acervo da autora.



#### 4 AS CANTIGAS DE DITO: CRIAÇÃO E FUNÇÃO

A sociedade guineense foi afetada, em graus ou intensidades diversos, pela presença portuguesa nos séculos passados fato que mudou o modo de vida dos nativos criando novos espaços. Da penetração na costa africana à instalação do aparelho administrativo colonial na Guiné vai um processo que implicou, entre outros, um período de múltiplas mestiçagens: nasce um novo meio de comunicação, uma nova língua, o crioulo da Guiné-Bissau, e surgem os então chamados filhos da terra, os mestiços, – resultado da miscigenação de brancos e negros. Wladimir Brito, citado por Lopes (1993), divide o processo histórico de instalação da administração colonial em dois longos períodos, correspondentes a dois grandes momentos históricos. Fala, primeiramente, do período do tráfico de escravos, nas suas várias etapas, na primeira fase do período colonial. Nessa época, uma administração privada ocupava-se dos interesses da Coroa, assegurando a circulação de escravos e produtos. Um segundo momento, vai ser caracterizado por uma administração pública, organizada e controlada pelo Governo da metrópole colonial, quando Portugal passa a sentir a necessidade de uma ocupação efetiva do território guineense. Conforme registra Brito:

[...] irá caber a essa administração a função de garantir a ocupação efetiva e de preparar, ao longo do período colonial, a completa integração das estruturas económicas-políticas e sociais locais no sistema capitalista, o que irá fazer através das campanhas militares de ‘pacificação’, da monetarização completa da economia e da organização e controlo do trabalho forçado. (LOPES, 1993, p. 252).

Os vários momentos desse processo de colonização no território guineense é uma fase que se revela importante para a presente tese, dado que é nesse período que Cacheu se torna uma importante “praça”, um entreposto comercial. Ali foi instalado o centro de administração pública até ser transferido para Bolama, quando esta se torna capital da província, e posteriormente para Bissau. As *mandjuandadi* vão desenvolver-se justamente nesses lugares, assim como inúmeras cantigas de dito nascidas nesses ambientes irão se tornar conhecidas em todo o país. Realce-se a importância de outras localidades que funcionaram naquele período como postos avançados do poder administrativo colonial, como Farim e Geba de onde, também, se tem notícia de belas cantigas de dito. Sobre essas criações, o cónego Marques de Barros refere:

[...] Quantas vezes no silencio da noite, ou em noites de luar, não estacavamos surprehendidos, ouvindo coros de um orpheon ou cousa parecida, em que homens, mulheres e creanças cantavam as Nharambanas! Foi assim que de côro em côro, de bocca em bocca, atravessaram aquellas originalissimas creações de tão nativa singeleza, cerca de quarenta annos sem notaveis differenças na forma. [...] (BARROS, 1900, p. 84)

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. Mas é à luz do dia que as coetâneas procuram os quintais das casas, a sombra de árvores, para se reunirem, confraternizando, como uma festa que pode prolongar-se até à noite. É também nesses encontros que nascem as cantigas de *mandjuandadi* ou cantigas de dito. O Cônego Marques de Barros – uma referência obrigatória nos estudos da tradição oral guineense – já tantas vezes citado ao longo desta tese, fala de cantigas de história cantadas para animar a contação. Ele se refere também às cantadeiras das praças de Bissau e de Cacheu, vendedeiras de leite e de guloseimas que, enquanto labutavam nas ruas, cantavam os amados, os filhos, as amigas, as rivais. A essas cantigas de mulher o Cônego deu o nome de *nharambanas* e *mondeanas*, denominação criada a partir dos nomes de duas cantadeiras conhecidas: Nharambá e Mondé.



**Figura 36: Vendedeiras de cuscuz.**

Fonte: Acervo da autora.

As cantadeiras antigas eram mulheres iletradas, por isso houve poucos registros de suas criações. A recolha do Cônego Marques de Barros representa uma ínfima parte da vasta tradição dessa arte de cantar de cujas produções, recepção e função ora se trata.

A abordagem sobre a criação das cantigas de dito traz à tona várias questões, das quais se realça a do seu papel dentro da multiplicidade cultural do país. Como textos que expressam tensões sociais e familiares, exercem funções e ocupam espaços específicos na sociedade

guineense, as cantigas revelam-se importante lugar de diálogo com os indivíduos tanto no contexto sociopolítico, quanto no religioso e educativo.

Outro aspecto que se mostra essencial à discussão proposta pela presente tese é que as cantigas são de caráter mais abrangente, o que torna possível diferenciá-las de outras produções da tradição oral.

As cantigas de *mandjuandadi*, sobretudo as mais antigas, se estruturam em geral em textos curtos, com versos de até duas sílabas, com refrões ou versos para serem cantados em coro. As estrofes são irregulares, podendo ser de quatro e cinco versos, como na cantiga **Lopes de cordão**, ter uma única e longa estrofe, como na da cantiga *Nha mininu* [Meu menino], ou ainda ser composta de várias estrofes com versos em número de quatro a dez (a cantiga **Guiné és a minha dor**). Nessas composições, é quase regra geral haver repetições e intercalações de versos de estrofes anteriores com os das estrofes que lhes seguem.

Vale ressaltar que a forma como as cantigas são apresentadas – em estrofes e com os respectivos refrões – foi organizada de acordo com as regras do canto durante sua apresentação. Nos encontros, a cantadeira que quer dar a conhecer uma cantiga nova, entra na roda e canta a canção inteira. Todas escutam. Então, ela retoma, cantando apenas a primeira parte e pede às coetâneas que repitam. Quando se trata de refrão a cantadeira performatiza, indicando quando as colegas devem cantar esse fragmento, dando o mote. Foi, pois, seguindo a performance da cantadeira principal, os motes dados por ela e as repetições feitas pelas coetâneas que colocamos no papel a forma das cantigas recolhidas. Aliás, seguimos uma das regras adotadas pelo cônego Marques de Barros, mas acrescentando o termo refrão para indicar os versos que serão repetidos no final de cada estrofe, e que se referem sempre à mensagem principal da cantiga.

Por serem composições de repentistas e poetas populares, nem sempre a constituição de uma cantiga se mantém intacta. Por vezes, é o próprio autor que considera interessante acrescentar um ou mais versos a uma composição já cantada em vários encontros. Pode, ainda, acontecer que, durante a sua performance, alguma intérprete se entusiasme, no momento do encontro, e acrescente um ou mais versos à cantiga. A alteração das cantigas mais antigas caracteriza o modo como a geração dos mais novos vem relendo esse acervo da tradição oral. Os mais novos, ao interpretarem as cantigas, tendem também a lhes acrescentar ou reduzir um ou mais versos, conforme se discutiu no Capítulo 3. Repare-se que, mesmo quando hoje se criam cantigas de dito, nessas criações vão se descobrindo muitas vezes matizes dos textos antigos.

Nem todos os autores, sobretudo das cantigas mais antigas, são conhecidos, porque as cantadeiras não tiveram a preocupação que se tem hoje, de preservar ou garantir seus direitos autorais. Elas cantavam – e cantam – a vida, as alegrias e as agruras e os dissabores, passando posteriormente a cantiga para a boca do povo que a assumia como algo pertencente à comunidade. Quando o Cônego Marques de Barros procedeu à recolha de cantigas de mulher cantadas pelo povo, deparou-se com o mesmo problema de desconhecimento sobre a autoria de algumas delas.

Nas cantigas, as mulheres encenam várias vozes que se fazem metáforas e metonímias de situações e de eventos, por isso, também constituem espaços de negociação, por meio de processos comunicativos tais como o canto, o dito, o dito resposta e também pela performance que a cantiga requer. O fazer poético das cantadeiras assenta-se no vivido, no que se prevê ou se receia que aconteça, nas suas aspirações e contradições que o cotidiano lhes impõe.

Por meio de jogos de linguagem-imagens, pode-se dizer que, metaforicamente, as cantigas são “tecidas” como panos de tear: o que um lado mostra, o outro (o avesso) esconde. Assim, o que parece estar ali sendo dito, nem sempre é realmente o que elas querem dizer. É como se se estivesse a olhar apenas o lado direito do tecido, ignorando seu avesso ou vice-versa, deixando de se aperceber que “O texto que esconde, ao mesmo tempo revela, delineando perfeitamente o contorno daquilo que ele oculta.” (CARVALHO, 1983, p. 2). Esse jogo é assegurado pela linguagem imagética e simbólica do discurso das cantadeiras.

É a partir dessa linguagem, avaliações por ela expressas (críticas ou louvores), dos sentidos produzidos na interação da cantadeira com o público, que se pode identificar o suposto ou pretense destinatário da cantiga. São, também, esses sentidos produzidos que legitimam as marcas de identificação da categoria que a cantiga traz à tona, que podem ser: política, religião, sentimentos, educação ou ainda um tema associado à vida doméstica.

As imagens sucedem-se e adquirem conotações e interpretações. Por vezes, um mesmo termo legitima a construção de diferentes campos metafóricos, conforme o contexto em que é empregado. Um exemplo é a palavra “cordão”, presente em algumas cantigas, como por exemplo na **Lopes de cordão**, em que a cantadeira pede ao senhor Lopes que a rodeie e enfeite com o seu cordão; na cantiga **Mãe Bibiana**, em que a cantadeira pede à rainha do grupo que arranje um cordão para os seus filhos. Para ouvintes desavisados, o que parece ser claro, transparente, pode não o ser, pois esse mesmo “objeto-referente”, geralmente relacionado ao cordão de proteção ou amuleto, pode ter sentidos diferentes. Enquanto na cantiga **Lopes de cordão**, o cordão é metáfora dos braços do amado, pelos quais a cantadeira

gostaria de se sentir envolvida e acarinhada., na cantiga **Mãe Bibiana** o cordão metaforiza a relação com o mundo dos ancestrais, significando amuleto de proteção contra o mau-olhado.

Na cantiga da tia Maria Nank à sua rival, **Defuntu de dongat** [Defunta de gato bravo], o termo cordão aparece como figuração do amado, como alusão ao homem casado de quem a mulher não cuida e que por isso está na rua. Vale lembrar que, antigamente, os grossos fios de ouro ou de prata eram chamados cordão. Tal como o cordão de ouro que é valioso, assim também o é esse “cordão” que estava perdido na rua e cujo valor foi, metaforicamente, reconhecido por quem diz tê-lo encontrado.

### Defuntu de dongat

Defuntu de dongat  
bu ta djingin n pasa  
abo i kasadu  
n ka na fala ku bo

Kordon o  
na kaminhu  
i pa kin ku kudji  
ami n kudji  
n kudji kordon

Defuntu de dongat  
abo i kasadu  
n ka na fala ku bo  
disan o  
abo i kasadu

### Defunta de dongat

Defunta de dongat<sup>106</sup>  
deixa-me passar  
tu és casada  
não quero falar contigo

Oh um cordão  
abandonado no caminho  
é para quem achar  
e eu achei  
achei o cordão

Defunta de dongat  
és casada  
não quero falar contigo  
oh deixa-me em paz  
tu és casada

Está-se diante de uma cantiga de *kumbosadia* [rivalidade] em que estão presentes o escárnio e a ironia. Assim, a cantadeira começa por considerar a sua comborça como quem já não a pode mais incomodar, pois ela é uma defunta, corpo inerte de um animal bravo, por isso ela simplesmente não existe aos seus olhos. Em seguida, mostra reconhecer o estatuto de casada daquela: “és casada/ não quero falar contigo”. Porém, o tom é irônico e de chacota. É ainda na primeira estrofe que a cantadeira pede que a “defunta” se afaste dela; na segunda estrofe, como que justificando seu namoro com o casado, argumenta “um cordão abandonado no caminho/ é para quem achar/ eu achei o cordão”. Repare-se no tom de arrogância do sujeito de enunciação; é como se quisesse dizer: não cuidaste bem do teu marido, por isso ele agora é meu. Aqui o “cordão” não é metáfora de amuleto contra mau olhado, nem dos braços do amado, conforme se viu nas duas cantigas anteriores, mas metonímia do próprio amado, tão caro para as duas mulheres que disputam a sua atenção e “favores”. Na cantiga, a

<sup>106</sup> Animal mamífero, espécie de gato selvagem.

referência à disputa entre as duas mulheres está clara, não apenas na atribuição de valor dada ao homem por aquela que diz ter achado o “cordão”, mas também pelo reconhecimento do estatuto de casada da esposa que, pelo que se pode supor, tenha tentado tirar satisfações junto à outra.

As conotações atribuídas às palavras, as múltiplas referências somadas ao simbolismo de muitas delas produzem em muitos vocábulos variações de sentido que podem dificultar sua decodificação pelos receptores, estes aqui mencionados, porque muitas vezes a cantiga, em uma primeira instância, é dirigida a alguém ou a uma situação concreta, depois ao público. Na tentativa de sua decodificação, outras leituras atribuem e acentuam novos significados às cantigas. E, um mesmo texto, ao ser retomado por outras cantadeiras que ali sentem a expressão de uma situação que lhes é familiar – ainda que a semelhança possa ser apenas aparente –, pode ganhar conotações diferentes. A cantiga *Barku fundiado* [Um barco fundearam] explicita o jogo de situações e de significados presentes tanto na enunciação quanto na sua recepção.

#### **Barku fundiado**

Kuma barku  
fundiadu  
nha kargu  
rumadu  
kuma ami na n barkadu  
kolegas o  
n ka na bai ku ningin o

Ma kuma barku  
fundiadu  
nha kargu  
rumadu  
kuma ami na n barkadu  
nha fidjus o  
n ka na bai ku ningin o

#### **Um barco fundearam**

Um barco  
fundearam  
fizeram  
a minha mala  
serei embarcado disseram  
irei meus amigos  
oh mas não levarei ninguém comigo

Disseram que um barco  
foi ancorado  
a minha carga  
arrumada  
disseram que serei embarcada  
oh meus filhos irei  
mas não levarei ninguém comigo

É uma cantiga de cunho político. O marido é preso e, no momento em que é forçado a deixar a casa a mulher lhe pergunta esvaindo-se em lágrimas: *pubis gora* [e o povo agora], isto é, e os outros? Ao que o marido responde: vou sozinho! Mais tarde a mulher canta, retratando a partida forçada do marido e sua coragem em não denunciar os companheiros que com ele estavam na luta clandestina<sup>107</sup> Hoje essa cantiga é adaptada às situações que se

<sup>107</sup> Durante o período colonial, paralelamente ao teatro da guerra que se vivia no interior do país, havia também militantes que, na cidade, colaboravam com os guerrilheiros. Quando esses companheiros eram denunciados eram presos pela polícia política colonial Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE).

relacionam com a separação de casais em desavença. E a interpretação é reduzida ao seguinte: “meteram-se na minha vida, destruíram o meu lar, agora parto e não levarei nada do que construímos juntos”. Há um deslocamento do propósito que levou à criação da cantiga para uma outra situação, porém, nos dois casos manifesta-se a dor da partida, da separação indesejada e, enfim, da perda.

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

Muitas vezes a pessoa referida na cantiga, desconhecendo a intenção da cantadeira em denunciá-la, entra em cena, dança sem se saber criticada. Por outro lado, quando o dito é direto, ou quando à voz se juntam os movimentos corporais em que os gestos se fazem esclarecedores da encenação da fala, a cantiga pode gerar um dito-resposta.

As cantigas são, portanto, criadas individualmente e passadas ao grupo que delas se apropria, e usadas em situações semelhantes àquelas que estariam na origem da sua produção, conforme se exemplificou com a cantiga *Barku fundiado* [Um barco fundearam]. Elas surgem, quando o indivíduo ou o grupo rejeita um comportamento ou uma ação – o que é traduzido por uma censura cantada sob uma forma velada – rica em recursos de linguagem que disfarçam sua verdadeira intenção.

As cantigas são, também, produzidas para reparar algum mal entendido, com vista à reconciliação, ou ainda quando se quer lisonjear alguém ou manifestar amizade, amor. Um exemplo é a cantiga *N disdja Barela* [Saudades de Varela].

#### **N disdja Barela**

N disdja Barela a uumm  
n disdja Barela o  
sufuri Nne di bom djinti

#### **Saudades de Varela**

Sinto saudades de Varela... huuuummm  
sinto saudades de Varela oh que saudades  
tolere Nné (és) de boa família

Otcha bu ruma kargu  
pa ria purtu  
n siba ba dja Nne di mi  
bu na disdja Barela

R:  
Abo na Bolama  
Bolama di Paulo Kayango  
si bu obi nomi di Mumbesa  
bu na disdja Barela

R:  
Si bu lembra manu  
si bu lembra Nelson  
si bu lembra kode di Mumbesa  
bu na disdja Barela

Refrão: N disdja Barela a uumm  
n disdja Barela o  
sufuri Nne di bom djinti

Quando arrumaste a tua mala  
rumaste ao porto  
eu já sabia Nné querida  
que haverias de sentir saudades de Varela

R:  
Tu lá em Bolama  
Bolama de Paulo Kayango  
se alguma vez escutares o nome de Mumbessa  
hás-de sentir saudades de Varela, sei-o bem

R:  
Se te lembrares do teu mano  
se te lembrares do Nelson  
se te lembrares da caçula de Mumbessa  
hás-de ter saudades de Varela

Refrão: Sinto saudades de Varela huummmm  
sinto saudades de Varela oh que saudades  
tolere perdoa Nné (és) de boa família

Tomada por um sentimento de raiva e de ciúmes, a amada (Nné) abandona a cidade e parte para a ilha de Bolama. De lá vieram notícias do sofrimento e da saudade que sentia do seu amor. A voz aqui é masculina, daquele que ama, mas que não se faz presente na cantiga – ocultando-se por detrás de sujeitos que ali são enumerados. Assim, com alguma sutileza, diz uma voz: “Quando arrumaste a tua mala/ e rumaste ao porto/ eu já sabia Nné querida/ que haverias de sentir saudades de Varela”. Seria Varela o sujeito da enunciação? Porque o cantador se utilizaria do fato de Varela tanto poder se referir ao nome de uma vila quanto de um bairro?

O cantador, propositalmente, ao enumerar os prováveis causadores da saudade que a sua amada sente, mescla lugares com pessoas; é nesse jogo que Varela é citado junto com Mumbessa, nome da sua *mandjuandadi*, com o termo *mano* [irmão], com Nelson (coetâneo da sua *mandjuandadi*) e com a caçula da *mandjuandadi* (a colega mais nova do grupo). Deste modo, o cantador faz dessas referências metonímias daquele que ama e fecha a cantiga com chave de ouro, pedindo tolerância e perdão da amada: “tolera perdoa Nné (és) de boa família”

Portanto, diante de situações de ameaça de diminuição de auto-estima, de perda do amado ou da amada ou, ainda, de perda de prestígio perante o grupo, a cantiga pode surgir como um meio de (re)qualificar o sujeito, assim como para conciliar, reparar, reclamar atenção. Essa criação estética, também lugar de expressão das tensões quotidianas, pode redundar na retomada da identidade do indivíduo, do reequilíbrio emocional, assumindo, assim, uma função socialmente integradora e, também, reguladora (SEMEDO, 2007, p. 108).



A cantiga **Ko di Bande** [Có de Bandim] exemplifica a chamada de atenção de um marido enciumado. A mulher, sentindo-se desprezada pelo marido, chama a atenção deste, pedindo para que não se deixe influenciar pelos murmúrios do bairro.

**Ko di Bande**

Ko di Bande o  
kudjin o  
Ko di Bande o  
kudjin o

Ami n koitadi o  
kudjin o  
nin si e falau  
n ka bali  
ka bu obi  
ami n koitadi o  
kudjin o

Ami n koitadi o  
kudjin o  
n koitadi o  
kudjin o

**Có de Bandim**

Oh Có de Bandim  
toma-me nos teus braços  
oh Có de Bandim  
me acolhe

Eu sou carente  
toma-me nos teus braços  
mesmo que te digam  
que nada valho  
não escutes  
oh sou a pobre criatura carente  
acolhe-me nos teus braços

Coro: Eu sou carente  
me acolhe  
eu sou carente  
toma-me nos teus braços

Aqui a cantadeira mostra-se carente do amor do amado, diante de quem ‘se ajoelha’, quase que suplicando por seu amor e sua atenção, temerosa de ver sua relação destruída pela intriga. Se acontecer o fim da relação do casal, a mulher será colocada em questão, sobretudo, quando ao marido é dito que ela o trai. Nesse caso, a mulher sente-se obrigada a tudo fazer para impedir a separação, fugindo, assim, à censura. Assim, na cantiga, os versos “mesmo que te digam/ que nada valho/ não escutes [...]” são uma forma de chamar a atenção do marido e da comunidade a que os dois pertencem. Uma tentativa de se ilibar da imputação de culpa que, pelo diz-que-diz, sobre ela se abateu. A expressão “eu sou carente/ acolhe-me nos teus braços” revela uma baixa auto-estima e é uma forma de punir a si mesma, por não ter evitado que se falasse dela de forma negativa.

Por outro lado, quando a cantadeira ressalta a sua inocência, a esposa se mostra vítima de um conluio. A cantiga, nesses casos, é a expressão de denúncia da suposta injustiça, não deixando de ser, também, uma forma de a mulher se reabilitar, já que sua foi questionada. Mas essa revalorização vai depender da forma como a coletividade recebe a cantiga, pois não é uma amiga que canta em sua defesa, é ela quem canta defendendo-se. Caso a coletividade admita ser a esposa vítima, ela passa da condição de mulher criticada pela suspeita de ter traído o marido à de injustiçada e assim colhe simpatias a seu favor e pode escutar cantigas

em que as coetâneas se solidarizam com ela. É oportuno apresentar a cantiga *N medi* [Tenho medo]:

**N medi**

Ia-ian... o o  
 n medi  
 udju di odjaduris  
 ku na djimpini  
 N medi  
 boka di faladeras  
 ku na belbeli  
 N medi  
 boka di papiaduris  
 ku na n'uni-n'uni  
 N medi  
 oredja di obiduris  
 ku na sukuta sukuta

Coro: medi o medi  
 medi de  
 medi o medi  
 medi po

**Tenho Medo**

Ia-ian... oh oh  
 tenho medo  
 dos olhos curiosos  
 que me espiam (espreitam)  
 Tenho medo  
 das bocas das faladeiras  
 que cochicham  
 Tenho medo  
 das bocas das tagarelas  
 que mexericam  
 Tenho medo  
 dos ouvidos dos que escutam  
 na surdina (com malícia)

Coro: oh tenha medo  
 tenha medo mesmo  
 oh tenha medo  
 tenha medo de verdade

*N medi* [Tenho medo] é uma cantiga que chama a atenção daquelas pessoas que não têm muito que fazer, e desperdiçam as palavras, falando de assuntos que podem trazer discórdia na *mandjuandadi* e na vida das coetâneas. A cantadeira assume-se sujeito da cantiga e expressa não apenas seus medos, mas aquilo que deve ser temido e evitado na sociedade. “Tenho medo” aqui tem o mesmo valor de “cuidem-se para não caírem na teia dos que falam sem razão”, pois a palavra, segundo as informantes, também pode envenenar, os olhos também podem enfeitiçar e dar azar; e os ouvidos que escutam com malícia, levam a comentários maldosos.

O coro dessa cantiga condensa o cerne dos significados pretendidos, pois o sujeito poético, que na primeira pessoa parecia assumir os seus medos, passa a “conselheira”, advertindo as amigas a se cuidarem para não caírem na teia da má língua.

Durante os encontros de *mandjuandadi*, quando essa cantiga é cantada, a expressão *n medi* [tenho medo], não é pronunciada na íntegra; a cantadeira apenas a pronuncia pela metade, *n me...* [tenho me...], dançando e gesticulando de forma a transmitir com sua performance a sensação de estar, de fato, com medo. Vale dizer que, quando se cantam as cantigas de dito nas coletividades, os ouvintes, os participantes não estão apenas diante da voz, mas diante de um texto por vezes criado no momento, e cuja dinâmica leva em conta o ambiente, o toque da tina e o bater de palmas que acompanham a cantadeira. Ela encena vozes, numa interação viva com as coetâneas e os assistentes. Tratando-se de textos da

tradição oral, a performance não é apenas “um momento de recepção: em que um enunciado é recebido.” (ZUMTHOR, 2007, p. 50), mas é também o próprio momento da produção de uma cantiga que está sendo cantada e dançada. E a performance concretiza-se na voz e no corpo que transmitem gestos e trazem à tona códigos<sup>108</sup> seculares tradicionais, num processo vivo de comunicação e de interação.



**Figura 37: Uma coetânea performatizando, durante a dança, a dor do parto e outra amparando-a.**

Fonte: Acervo da autora.



**Figura 38: Uma coetânea performatizando, durante a dança, o ato de subir palmeira.**

Fonte: Acervo da autora.

<sup>108</sup> Durante a dança nos encontros das *mandjuandadi*, as mulheres por vezes performatizam o voo dos abutres; outras vezes seguram o ventre ou colocam as mãos nos seios, indicando com esses gestos o parir, o ser mãe. Elas performatizam também o gesto de espremer um favo de mel, mostrando a maravilha de uma terra, o seu “sabor”; imitam o gesto dos homens que trepam uma palmeira para extrair o vinho de palma (*maruvo*), entre outras performances que mostram gestos do cotidiano.

Nas cantigas de *mandjuandadi*, o ato de criação é guiado por uma intenção que começa por ser individual, passando imediatamente para um âmbito mais amplo. Seus autores, em sua maioria mulheres, assumem também uma tarefa social, educativa de comunicação, para construir uma significativa parte da interação grupal, demonstrando a capacidade de ser, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da sociedade. Como sujeito, pode influenciá-la, moldá-la e como objeto pode ser por ela moldado. Isso vai se expressar nas cantigas, numa relação bilateral, compreendendo, ao mesmo tempo, uma tentativa de contínua harmonização consigo mesmo e de constante participação em determinados momentos específicos de um grupo.

Na sua arte de comunicar, por meio das cantigas, as mulheres lançam mão de um instrumento didático importante, amalgamando o moral ao lúdico, procedimento muito comum nas manifestações culturais tradicionais, criticando situações e costumes estagnados, satirizando a corrupção e a desoladora desordem social. A intenção é levar a uma mudança, a uma melhoria da ética política e social, melhoria do clima comunitário. A cantiga **Recusaram construir a terra** é um exemplo:

Recusaram construir a terra  
a terra está a desabar  
estão a meter  
o que é do povo nos bolsos  
(suas) barrigas a crescer (2x)

[...]  
Coro: Credo oh credo  
há gente a morrer  
socorro oh socorro  
há bibliotecas a arder  
iai-o iai-o  
a história está a perder-se

Teatral, didática e discursivamente, entram em cena várias vozes, tanto na primeira quanto na terceira pessoa, permitindo que sejam ouvidas histórias individuais e da própria comunidade. Essas cantigas, também elaboradas como uma enunciação coletiva, ainda que encaminhadas por uma individualidade, como já mencionado mostram-se prenes de intenção política, social e até religiosa, propiciam a emergência da fala, muitas vezes silenciada, de um determinado fragmento comunitário. A cantiga **Lai i lai** é um exemplo de como as mulheres manipulam, com facilidade, os dados da memória coletiva. Segundo nossas informantes, essa cantiga foi criada a partir de um cântico de louvor ao profeta Mohammed, tendo surgido primeiro em comunidades mandingas (uma das mais importantes etnias muçulmanas do país)

que participam das *mandjuandadi*. Essa cantiga é hoje cantada e dançada em todas as *mandjuandadi* onde se usam tina e palmos como instrumento de percussão:

Versão em mandinga		Versão em português	Tradução livre
Refrão: Lai i lai i lai lai lá 2 lai i lai i lai Ala lá	5 5 3	Refrão: Lai i lai i lai lai lá lai i lai i lai Ala lá	Refrão: Lai i lai i lai lai lá lai i lai i lai Ala lá
N sembeta barola barote baila n sembeta Bamba la Sirin Touba	7 5 6 4	Encostei-me numa árvore uma árvore que não pode cair encostei-me no Bamba grande imame (sacerdote) de Touba	Entreguei-me ao Todo-Poderoso por isso sinto-me protegida estou sentada debaixo da sombra do Omnipotente na grande Mesquita de Touba através do servo Bamba por isso nada me faltará
Lai i lai i lai lai lá lai i lai i lai Ala lá		Lai i lai i lai lai lá lai i lai i lai Ala lá	Lai i lai i lai lai lá lai i lai i lai Ala lá

É uma cantiga que vai encontrar o seu par na cantiga *Nhor Deus* [Senhor Deus] em que as cantadeiras recriam essa oração católica, pedindo vida e saúde para os coetâneos da sua coletividade (a rainha, o rei, os soldados):

### Nhor Deus

O Nhor Deus  
Nhu roga pa nos  
no na pidu gosi  
na ora di no mortu tambi } 2x  
na Bambaran

Na nomi di Ivo Sahar  
nhu rei  
di Zefa Silva  
no renha  
di Bambaran }2x

Refrão/Coro: Nhu'ar Deus  
Nhu roga pa nos  
no na pidu gosi  
na ora di no mortu tambi }2x

[...]  
Nunde Djabi Kasamma  
Djuana Samedi fiança  
na Bambaran  
Nunde Gumi Ramu  
rasa gatu

### Senhor Deus

Oh Senhor Deus  
rogai por nós  
rogamos e pedimos agora  
e na hora da nossa morte também  
na Bambaran

Em nome de Ivo Sahar  
o senhor nosso rei  
em nome de Zefa Silva  
nossa rainha  
de Bambaran

Refrão/Coro: Senhor Deus  
rogai por nós  
estamos pedindo agora  
e na hora da nossa morte também

[...]  
Onde está Djabi Cassamá  
Joana Semedo nosso pilar  
na Bambaran  
onde está Gomes Ramos  
a felina

Nené Gumi bonita  
di Bambaran

Refrão/Coro: [...]

e Nené Gomes a bonita  
de Bambaran

Refrão/Coro: [...]

Nessas duas cantigas, as mulheres valem-se da terminologia religiosa para louvar a Alá e a Deus. Na primeira, recorrem ao Imame, o sacerdote muçulmano, para que as oriente; na segunda, as mulheres fazem as preces a Deus, cantando em nome da rainha da *mandjuandadi*, do rei e das coetâneas da coletividade. São temas que fazem parte da memória coletiva guineense, pois trazem à tona processos que fazem parte da história do país e da região: a islamização que chegou a África Ocidental e que originou muitos conflitos pela busca do poder e expansão territorial, tanto no domínio religioso quanto no econômico, no comércio naquela zona africana; igualmente, a cristianização e a catequização dos nativos durante a colonização portuguesa, ocupação que envolveu incontáveis guerras de resistência. Como resultado desses encontros – e desencontros – de povos, ficaram crenças, religiões, costumes e tradições que se mesclaram ou que simplesmente *encostaram-se, friccionaram-se*. (FONSECA, 2006, p. 67, grifo nosso).



**Figura 39: Fanado de meninas de etnia mandinga.**

Fonte: Acervo da autora.

A partilha de espaços e a tolerância religiosa vão permitir não só a convivência de muçulmanos, cristãos e animistas numa mesma *mandjuandadi*, mas também a recriação dos cânticos religiosos, louvando os Ancestrais e a Deus num espaço não convencional: o das *mandjuandadi*, por meio do canto e da dança. Nessas coletividades, encenam-se elementos da tradição guineense veiculados nos discursos das cantadeiras e presentes na utilização de múltiplas linguagens.

Bornheim (1987, p. 18-19) acentua a importância do dito e do escrito como algo concreto que passa de geração em geração e que, constituindo a tradição, nos constitui.

A linguagem utilizada nas cantigas, como se tem acentuado, é sempre metafórica, muitas vezes irônica, modificada propositadamente para fazer ressoar a individualidade, aquilo que vai no mais íntimo e para o qual, nas sociedades tradicionais, se é treinado para esconder, calar, relevar. Essas cantigas espontâneas – camufladas na alegria de um divertimento – conseguem, como um ato estético, o que de fato são, ser porta-voz de um desabafo individual, que também é reflexo do coletivo. Nessa linha, vale citar uma cantiga que foca um dos temas mais delicados das sociedades muçulmana e guineense: a excisão feminina. Muitas vezes atribuída aos mandamentos religiosos, e outras tantas associadas a ritos de iniciação próprios da questão cultural; o fanado da mulher, ou excisão vem sendo contestado, mas não com grande vigor, por ainda constituir um tabu no mundo muçulmano. Porém, muito ousadamente, as mulheres cantaram – e cantam – essa prática, afirmando negar-se a ela submeter, sobretudo, por causa de sua ação nefasta à saúde da mulher e da criança.

#### **Fanadu<sup>109</sup> n ka na bai**

Rekadu bin di Gabu Sara  
pa n bai kudi  
Rekadu bin di Tombali  
pa n bai kudi  
kil utru bin di Dindi Nbanko  
pa n bai o  
kil utru bin di Djiba nko  
pa n bai ruspundi

Nha fidju  
d'es bias bu ka na fika  
ala Nna Nhimma tona bota fanadu  
nha fidju d'es bias  
bu ka na fika  
ala Nna Sona torna bota mas fanadu

#### **Fanado não vou**

Recado veio de Gabu Sara  
para que vá responder  
recado veio de Tombali  
para que vá responder  
outro recado veio de Dindin Banko  
para que vá  
um outro veio de Geba  
para ir responder

Minha filha  
desta vez não hás-de ficar  
pois a avó Nhimma voltou a botar fanado  
minha filha, desta vez  
não ficarás  
a avó Sona também abriu a sua barraca de fanado

<sup>109</sup> *Fanadu* [fanado], ir ao fanado, botar fanado significa organizar a cerimônia de iniciação que tem como finalidade o rito de passagem e a excisão, no caso das moças, e circuncisão nos rapazes.

Nha dona  
 n ka na bai nin fanadu  
 nin si Nna Nhimma torna bota des fanadu  
 Nha dona n ka na bai nin fanadu  
 disan son k'e sufurmentu  
 ku na matan

Refrão: fanadu n ka na bai  
 n ka na bai nin fanadu  
 fanadu n ka na bai  
 ami n ka na bai nin fanadu

[...] Ami tambi n misti padi normal  
 suma mindjeris  
 pa kila no dibi di djunta pa kombatil  
 si no djunta  
 anos tudo  
 no ta kombatil  
 pa kila no dibi di djunta  
 no botal fora

Refrão: fanadu n ka na bai  
 n ka na bai nin fanadu  
 fanadu n ka na bai  
 ami n ka na bai nin fanadu

Minha avó  
 não vou a nenhum fanado (não serei excisada)  
 mesmo que a avó Nhimma abra dez barracas  
 avó querida não vou ao fanado  
 deixa-me apenas com este sofrimento  
 que me vai matando

Refrão: fanado não vou  
 não vou a nenhum fanado  
 fanado não vou  
 eu não vou a nenhum fanado

[...] Eu também quero ter partos normais  
 como outras mulheres  
 por isso juntemos para combater o fanado  
 se nos juntarmos  
 nós todos  
 iremos combater o fanado  
 por isso devemos nos juntar  
 para o deitarmos fora

Refrão: fanado não vou  
 não vou a nenhum fanado  
 fanado não vou  
 eu não vou a nenhum fanado

Tocada ao ritmo de *sikó* (um tipo de tambor), essa cantiga é um diálogo entre uma avó e sua neta. A avó conta a grande novidade à neta, falando das inúmeras barracas construídas para a realização do rito do fanado. A neta recusa a ideia, apontando os malefícios dessa prática. A forma de dança dessa cantiga ao ritmo do *sikó* denota irreverência, pela performance que o ritmo exige. A cantiga tem como tema um assunto ainda hoje considerado tabu. Por isso, ao se encenarem as vozes de revolta contra a prática do fanado, as mulheres não apenas fazem transmutar o que é do mato para o urbano, do sagrado para o espaço de entretenimento. Ao se rebelarem contra a excisão, as mulheres trazem à discussão uma matéria polêmica, quase proibida.

Assim, as cantigas de *mandjuandadi*, pela sua natureza de dito, de crítica social, vão desempenhar funções várias, conforme mencionado, deixando de ser consideradas simples cantos lúdicos para entretenimento, para desempenharem as funções ética e didática, destacando-se muitas delas como lugar de resolução de certos conflitos e, inclusive, como importantes fonte(s) histórica(s). A cantiga *Nhani di tongoma* [Canseira de tongoma], por exemplo, revela-se testemunha do relacionamento sexual entre mulheres nativas e senhores com quem se relacionavam sexualmente e em cujas casas serviam, durante a ocupação colonial, relações que dariam origem aos chamados ‘filhos da terra’. Aliás, como comentado



no Capítulo 2, esse relacionamento era também oficializado por uniões maritais, os casamentos civis.

### **Nhani di tongoma**

Nhani o, o, o nhani  
nhani o, o, o, o...  
nhani di tongoma

Tongoma na si nhani  
i padi sinhora  
tongoma na na si kutin  
i padi sinhora

Tongoma ta padi sinhora  
tongoma ku padi sinhora  
nhani di tongoma

Nhani o, o, asin ku n nhani  
nhani o, o,  
es ki i nhani  
nhani di tongoma

Coro: Tongoma ku ta padi sinhora  
tongoma ku padi snhora  
nhani di tongoma

### **Canseira de tongoma**

Canseira, oh oh oh mas que canseira  
canseira oh, oh, oh, oh...  
sacrifício de tongoma

Tongoma no seu sacrifício  
pariu uma senhora  
tongoma no seu vestir pobre (pano pobre)  
pariu uma senhora

Tongoma costuma parir senhoras  
tongoma pariu senhora  
eis o resultado do sacrifício de tongoma

Sacrifício, oh, assim me sacrificaram  
sacrifício, oh, oh  
eis aqui o verdadeiro sacrifício  
canseira de tongoma

Coro: Tongoma é que costuma parir senhoras  
tongoma pariu senhora  
eis o resultado da minha canseira

*Nhani di tongoma* [Canseira de tongoma] é uma das mais conhecidas cantigas de noiva de Cacheu que simboliza a mãe que se submete a sacrifícios, ao silêncio para que a filha tenha melhores condições de vida<sup>110</sup>. Ela é tanto a expressão de alegria da mãe por ver a filha casar-se, e se sentir orgulhosa por isso, como também, voz de resignação de quem pouco ou nada pôde fazer para mudar sua própria situação de escrava ou criada da casa dos grandes senhores, onde é sujeita a inúmeras violações, contentando-se, porém, com o fato de ver a filha ascender a um estatuto social diferente do seu. A posição da filha tanto pode conduzir a

<sup>110</sup> Conta-se que esta cantiga tem a sua origem na história de uma criada da casa grande – casa dos patrões – que ficou grávida do patrão. Tendo se confessado à avó, esta a aconselha a não falar sobre o assunto. É a avó que vai anunciar que teve um sonho e que nesse sonho os ancestrais avisaram que estavam a procura de um ventre para voltarem ao mundo dos vivos; que todos deveriam estar atentos, caso alguma jovem aparecesse grávida. A gravidez mostra-se e ninguém teve dúvidas de que era essa a moça escolhida pelos ancestrais. Deu à luz uma menina mestiça e nunca declarou quem era o pai da criança. As duas, mãe e filha, continuaram a viver na casa dos patrões: a mãe como serviçal e a filha como afillhada. À menina foi proporcionada a boa educação que na época era dada às moças. Ao atingir a idade adulta, foi pedida em casamento por um jovem de boa família. No dia do casamento, com a filha vestida de noiva e sentada na sala da casa grande, donde sairia para a igreja – como era habitual fazer-se na terra – a mãe, acompanhada das colegas e amigas, pegaram em pedaços de madeira, tampas de panela, cabaças e começaram a tocar e a cantar: “Eis o resultado do meu sacrifício/ o resultado do meu silêncio/ sacrifício de uma tongoma/ tongoma pariu senhora”. A partir daí, essa cantiga tornou-se num símbolo das mães humildes que, com grandes sacrifícios, educam os filhos; e é uma das cantigas de noiva cantada não só durante as festas de casamento em Cacheu, local de sua origem, mas em muitos lugares do país (COSTA, 2001).

mãe a uma escala social diferente, como pode a progenitora manter-se na sua situação de sempre, e ser até mesmo menosprezada pela filha (SEMEDO, 2006).

As cantigas de dito revelam-se, assim, como uma das fontes históricas da sociedade guineense; dá-se conta, por exemplo, da posição das mulheres na sociedade de então, na qual as designações “*tongomã*”, “*tongoma*”, “*tongomau*” era atribuída a mulheres negras casadas com brancos, o que as distinguiu das demais africanas. Ao longo dos tempos, quando as senhoras começaram a vir da Europa, as *tongoma* foram se escasseando na qualidade de esposa e o termo, pouco a pouco, passou a ser um epíteto para serviçal. A situação descrita nessa cantiga não retrata apenas um caso particular da então Guiné Portuguesa. Alberto Oliveira Pinto (2007) aborda essa temática que aparece nas canções populares de Luanda colonial. Na canção *Madía Kandimba* [Maria Kandimba], a mulher é escarnecida por querer o homem da senhora branca; na cantiga *Nhani di tongoma* [Canseira de tongoma] é a própria mulher que canta seu sacrifício, seu silêncio. A autoria da canção popular luandense, segundo Alberto Oliveira Pinto, seria masculina, e acredita-se que se está

[...] perante a indignação do homem angolano ao ver a mulher sua conterrânea sujeitar-se à manipulação sexual do colonizador com o fim de ascender socialmente apenas pelo facto de ser sua concubina e, eventualmente, geradora de filhos mulatos que hão-de ‘apurar a raça’. É essa indignação que leva ao escárnio. (PINTO, 2007, p. 38).

Esses temas trazem à tona situações do cotidiano colonial, histórias de mulheres e do seu lugar em dada época da história recente dos países africanos onde se verificou a prática das cantigas populares como forma de crítica social.

As cantigas de dito, na sua função conciliadora e de busca de harmonia entre pessoas em desacordo, ou quando simplesmente são criadas para acarinhar a amiga ou o amigo, valem-se de metáforas que não só vão dar um cunho poético a esses textos, como ainda incitam seus ouvintes, as coetâneas, a um espaço em que é possível viver-se em harmonia. Na busca de conciliação, a cantiga chama atenção para valores morais como a fraternidade; nas suas lamentações sobre os malefícios da morte que leva, fisicamente, os entes queridos (a cantiga *A morte é funesta*), as cantadeiras mostram a importância de se ser solidário e de poder servir aos mais velhos, sobretudo às mães, declaradas únicas no seu amor pelos filhos, conforme a cantiga *Mai i balur* [Mãe é um valor], a seguir.

#### **Mai i balur**

Mai o  
mai i balur o  
mame e  
mame i ka dus o

#### **Mãe é um valor**

Mãe oh  
mãe é um valor  
mãe  
mãe não são duas

dia k'i disaparsi  
i bai di un bias  
i ka na riba

Coro: Tchaman bu manda  
n misti bai mandadu  
mama  
ami n na bai mandadu  
mame di mi  
[...]

no dia em que ela desaparecer  
irá de vez  
é viagem sem regresso (não voltará)

Coro: Chama-me e manda-me fazer algo  
quero ir a um mandado teu  
mãe  
eu vou fazer um mandado teu  
minha mãe  
[...]

As cantigas revelam-se lugares de negociação e de resolução de conflitos quando, ao invés de uma briga, as mulheres cantam questionando o que se escutou de uma companheira de grupo; um comentário maldoso dito ou cantado, geralmente vai merecer resposta. Nesses casos, a possibilidade de dita resposta proporciona um diálogo cantado e abre espaço para a resolução de um conflito latente que poderia atingir graves proporções no seio da coletividade. A cantiga *Ai kolega di banku* [Ai colega de banco] não deixa de ser um desabafo:

#### **Ai kolega di banku**

Ai kolega di banku  
kada ora ku n sai pa bim  
ala i na bim  
ala n na bim o  
ke ku n iarau  
alan n na bim o

Ala n na bim oh  
ke ku n iarau  
ala n na bim oh  
ke ku n iarau

#### **Ai colega de banco (coletividade)**

Ai colega de banco  
cada vez que me dirijo ao convívio  
murmuras: lá vem ela!  
oh, lá vou eu  
que mal te fiz  
lá vou eu

Lá vou eu  
que mal te fiz  
lá vou eu  
em que te ofendi

As intrigas, as rivalidades sempre levaram à criação de cantigas. O Cônego Marques de Barros, na sua recolha, traz à tona cantigas com essa temática. Nelas, as rivais se destratam, tal como acontece nas *mandjuandadi*, quando é caso de conflito entre as *kumbosas* [rivais]. Entenda-se que, no caso das cantigas recolhidas por esse estudioso, suas autoras não são coetâneas de um grupo organizado como as das *mandjuandadi*, mas são mulheres que vivem no mesmo bairro que, ao terem conflitos no seu dia-a-dia, optam pela cantiga como forma de desabafo e de resposta a uma provocação. Vezes há em que a pessoa ‘falada’ nem chega a responder, pois uma amiga ou parenta, versada em cantigas, pode entrar em sua defesa cantando, como é o caso da cantadeira Mondé, citada por Marques de Barros. Segundo o cônego, quando Sussá foi alvo de falatório em Bolama, quando se comentava que a moça não mais fazia que “saltar a horas mortas para dentro dos balcões com o fim de mercadejar – a

troco de panos finos – o seu pudor” (BARROS, 1900, p. 47), Mondé, que seria amiga ou parenta de Sussá, entra em sua defesa e canta, não acreditando que esta seria capaz de tais atos, como se viu no Capítulo 3. Aqui, apresenta-se a versão em crioulo e em português da cantiga recolhida por Barros.

**Sussá**

Blamá ta obi de Sussâ,  
ta fossê bandéra;  
ta tenê de seu,  
ta cubri co balê.

Coro: [...]  
Sussá mal-empregado  
pa cambâ balcon:  
ê mal-empregado  
pa'nganhâ ãmgalaude.

Coro: Ó!ó!ó!ó! [...]  
Catépe catépe...  
canûa de cambança:  
comá boba come l tée...  
e' dessa-l pel e ós.

.....

.....

Coro: Ó!ó!ó!ó! [...]

Blamá fica-m' cabeça  
pa leba-m' coba!  
fica-m' cabeça,  
pa leba-m' mina! (BARROS, 1900, p. 41-46)

**Sussá**

Tudo o que se conta de Sussá  
vós de Bolama  
tomais e fazeis estandarte  
e escondeis as vossas misérias  
debaixo do balaio.

Coro: [...]  
Sussá é mal-empregada  
para saltar balcão  
ela é mal-empregada  
para assim ganhar a vida

Coro: Ó!ó!ó!ó! [...]  
Catépe catépe  
canao de travessia  
Alvejaram a minha alma  
e sobre ella juraram,  
que me conduziriam,  
á fria sepultura!...  
Coro: Ó!ó!ó!ó! [...]

contra mim juraram em Bolama  
que me levariam,  
que me levariam  
ás minas da morte!... (BARROS, 1900, p. 41-46).

A cantadeira Mondé vai mais longe, encarna a Sussá enquanto alvo de críticas e das más línguas, ela se defende, mostrando-se, contudo, superior aos nascidos em Bolama, e exclama: “o que poderá Bolama contra mim se é apenas uma ilhota do mar?<sup>111</sup>/ A chocalhada da vossa língua, ó gentes! é para mim o ruído chocalheiro da mancarra de Bijagó<sup>112</sup>” (BARROS, 1900, p. 41-46).

<sup>111</sup> Em uma nota, o autor esclarece: “A ilha de Bissau é uma das mais consideráveis d’aquella costa; por isso a nossa cantadeira pensa que é ‘terra firme’. José Maria de Souza Monteiro descreveu um bonito romance publicado no *panorama* os usos e costumes dos negros d’aquella grande ilha, e que a *Tribuna* começou a transcrever, sob a acertadíssima indicação de um dos seus mais estimáveis redactores [...] como se vê, há uma funda rivalidade entre os indigenas de Bissau e de Bolama, pequena ilha povoada de Manjacos, Burames e Jalofos, gentes para elles desprezíveis por abandonarem as suas terras em busca de toda a qualidade de serviços sem escolha e *sem preferencias*.” (BARROS, 1900, p. 46).

<sup>112</sup> Da nota do autor: “Mancara de Bijagó, é a *Voandza subterranea*, especie de feijão que se cria debaixo da terra. A Revista Colonial e Maritima dá noticia d’esta leguminosa.” (BARROS, 1900, p. 46).

As cantigas resgatam a questão do pertencimento étnico, da ancestralidade. As mulheres, ao encenarem vozes no seu discurso, fazem presentes os ancestrais protetores de suas linhagens que são seus protetores também, como é exemplo a cantiga **A minha cunhada contou ao Barbosa**, na qual a cantadeira, que se sentiu afrontada pela cunhada que a acusa de trair o marido, diz nada temer, porque é filha de Ntomá (Iran protetor da sua linhagem). A cantadeira, valendo-se da metáfora da melancia, fruta rica em água, mostra que é forte e capaz de se sustentar, mesmo se separada do marido. E ela só pode contar com essa força, porque é “filha de Ntomá” e se sente protegida por essa entidade ancestral.

Digam a minha cunhada  
que fez de mim sua rival  
(que) se não ganhar  
há-de perder  
minha cunhada

A minha cunhada contou ao Barbosa  
que tenho amante  
mas mesmo que me retire (do casamento)  
tenho a minha água  
de que bebo e que me mata a sede

Coro: Lopes é melancia  
veio com a sua água  
Lopes é melancia  
tem a sua água  
de que bebe e que lhe mata a sede

[...]  
Oh eu sou Lopes  
sou filha de Ntomá  
eu não ligo não temo a má língua

As mulheres buscam nas coisas simples do cotidiano, nos frutos, nas árvores, no meio ambiente, palavras, objetos e eventos para metaforizar a força que as sustém, exaltando, por vezes, as próprias qualidades. Na cantiga que se segue, **Raça do ondjo**<sup>113</sup>, a cantadeira declara-se forte e durante a performance do canto e da dança, ela usa de gestos que denotam que ela admira a si própria por isso. *Ondjo* é feita metáfora das qualidades e da força da cantadeira, pois essa planta é conhecida, não só pelo seu alto grau de acidez, como também por suas múltiplas utilidades na vida dos povos que a utilizam.

Uai oh nasci com a minha acidez

<sup>113</sup> Conhecido por *bissap* no Senegal, a rosela da Guiné (*Hibiscus sabdariffa*, seu nome científico), *ondjo*, é cultivado na África subsaariana, principalmente na região do Sahel. Da cor geralmente avermelhada, parecida com a do vinho tinto – com um alto grau de acidez – *ondjo* ou *bissap* dá para fazer várias bebidas tônicas: sucos, chás, xaropes; e é usado em quase toda a África. Com as folhas (*badjiki* ou *kutchá*) faz-se esparregado.

sou da raça do ondjo  
 nasci com a minha força  
 Coro: raça do ondjo  
 [...]

Uai oh nasci com a minha acidez  
 é assim mesmo  
 nasci com a minha força  
 Coro: da raça do ondjo [...]

O auto-louvor, o enaltecimento muitas vezes ganha um crescendo, de cantiga a cantiga. Passa do indivíduo aos pais, desses para o grupo étnico, como exemplifica a cantiga **Digam à minha camarada**: “Sou balanta/ não nego/ [...] na hora da dor/ é *nmi* (mãe, em balanta) que eu chamo e imploro.” Aqui a cantadeira mostra-se orgulhosa de ser da etnia balanta. Dos temas de louvor à terra a que pertencem, as cantadeiras ascendem para o enaltecimento dos ancestrais, dos *dufuntus*, irans e seus lugares sagrados, como mostram a cantiga **Bolama é uma maravilha** e a cantiga de Nharambá **Da tribu de Có sou filha**.

As cantigas são também expressão de desabafo das mulheres que se sentem violentadas e maltratadas. Assim, nas vozes encenadas nesses textos, revisita-se a relação homem/mulher, criticam-se os maridos e as relações menos amistosas que muitas mulheres vivem em certos casamentos. As mulheres cantam as suas histórias de amor e as de outras mulheres – amores correspondidos ou não – e cantam, também, os maridos que muito as amam e presenteiam. Para atribuir às cantigas essa função lúdica, conciliadora e educativa, as mulheres valem-se de processos de figuração de linguagem e de jogos antitéticos que emprestam a essas cantigas o inegável viés poético. Assim, são várias as cantigas que podem exemplificar os processos referidos (**A Soares vai sair**, **As inimigas perguntam**, **Quando o mundo era mel para mim**). Destaque-se a cantiga **Kasamenti di foronta** [Casamento não nego/casamento de angústia] como aquela que se configura como lugar de reivindicação do direito a um relacionamento com base no respeito, amor e sem violência.

#### **Kasamenti di foronta**

Kasamenti  
 ai n'ka nega  
 kil di fadiga oh  
 el ku n'ka misti

Kasamenti oh  
 ai n'ka nega  
 kil di foronta oh  
 el ku n'ka misti

Ai djanfa

#### **Casamento de angústia**

Casamento  
 não nego  
 mas o de maus tratos  
 dispenso

Casamento sim  
 não o recuso  
 mas o de angústia  
 dele fujo (é o que não quero)

Ai maldição

ku na bin pa mi  
 djanfa di mal oh  
 el ku na lebam

que maldição é esta que para mim vem  
 uma desgraça  
 que vem para me levar  
 (para se apoderar de mim)

Nesta cantiga de dito, a insubmissão reconhece-se no discurso da cantadeira, quando diz: “casamento, não nego/ mas o de maus tratos/ dispenso”. A sua fala é realçada pelo tom de confiança que envolve as suas coetâneas e a própria comunidade, destinatários do dito produzido. É como se a cantadeira quisesse testemunhar a amargura de um casamento infeliz. Na cantiga, o sujeito deixa subentendidas várias perguntas a outras mulheres, como por exemplo: quem recusa o conforto de um lar? Quem, entre vós, se deixaria arrasar apenas para manter um casamento? O tom é desafiador e vai contra as regras tradicionais. Contrariamente à voz da cunhada que pede à mulher do seu irmão que fique, que releve, como se viu na cantiga **Minha cunhada**. Na cantiga **Casamento não nego** a voz da mulher revoltada assume uma autodeterminação, o eu enunciador renega o sofrimento, o infortúnio, pois considera aquele casamento uma desgraça que veio para levá-la à morte.

Convém realçar o estado psicológico daquela que se enuncia no texto. Seu profundo desespero e sua tristeza parecem não se dirigir ao marido carrasco, mas à comunidade, que poderia justificar uma união tão infeliz, mas que, ao contrário, se mostra pronta a castigar a mulher. E a voz do sujeito é uma voz determinada que adverte o receptor: “Casamento sim/ não o recuso/ o de angústia/ dele fujo”, negando com determinação o sofrimento, preferindo uma vida de solidão. Contudo, ao finalizar, ameniza o tom de voz que passa de determinação à confissão do seu desespero, como se lamentasse: “Ai maldição/ que maldição é esta que para mim vem/ uma desgraça/ que vem para me levar”. O sujeito pede a compreensão do receptor, dos que o podem vir a condenar. É a maldição, a desgraça, a culpada de tudo. É como se fossem as forças do mal, destruidoras, que estivessem dispostas a desterrá-la, a amaldiçoá-la, causando-lhe essa *mufunesa* [catástrofe], pelo casamento com tal marido. Assim, entende o eu lírico a sua má sorte, algo que ultrapassa as forças terrenas (SEMEDO, 2007, p. 115-117).

Esses exemplos, além de ilustrarem a riqueza dessa tradição oral, comprovam que as cantigas constituem, sem dúvida, a encenação de vozes poéticas, performáticas nas malhas da tradição oral. Isso indica ser pertinente retomar as palavras de Paul Zumthor que, ao se referir à tradição, reitera a variabilidade de suas manifestações, sendo ela:

[...] a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo. Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação – e da recepção que ela se assegura. Veiculadas

oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular – origem de suas variações. (ZUMTHOR, 1993, p. 143)

#### 4.1 O ambiente de criação das cantigas de dito: “personagens” e configuração dos sujeitos

Dois ambientes são importantes nas cantigas de *mandjuandadi*: aquele em que nascem ou são criadas as cantigas e aquele em que elas são cantadas e dançadas. O dia-a-dia da mulher é definido por trabalho, contratempos, alegrias, nostalgias ou, simplesmente, por histórias que se ouviu contar, por queixas ou pressentimentos. Esses elementos são as sementes que fazem brotar os temas das cantigas da tradição oral guineense.

Saliente-se que a fonte onde se vai buscar água ou lavar roupa é um dos espaços da criação das cantigas, o mais importante, sem dúvida. Enquanto se *rola* [esfrega] a roupa na tábua inserida na tina<sup>114</sup>, tanto o movimento do corpo da mulher no ato de lavar, quanto os ruídos da roupa na tábua são estímulos para a invenção de certos ritmos ou tons musicais. Na caminhada da fonte para a *moransa* [aglomerado de casas], no caminho do mato onde se vai apanhar lenha, nas ruas escolhidas pelas vendedeiras de gulodices nascem as cantigas. Por outro lado, também os momentos do preparo das refeições na cozinha, os de passar a ferro, da fiação de miçangas, os momentos de tingimento e de costura de panos e roupas são ocasiões e ambientes que propiciam a invenção das cantigas. Porém, uma cantiga pode nascer espontaneamente em ambientes de festa e resultar, por vezes, tão esmerada como se tivesse merecido um longo processo de elaboração (SEMEDO, 2007, p. 110).

Muitas das vendedeiras de guloseimas revelaram-se verdadeiras bardas africanas, nas palavras de Marques de Barros (1900, p. 74). Para aquele cônego guineense, não havia dúvida de que Nharambá era a mais prezada barda, venerada pelas gentes da costa da Guiné. Nharambá teria entre 14 e 18 anos quando começou a cantar, pois é a esta altura, segundo Barros, que as moças papéis de Bande, Inté e Antula (bairros da capital guineense) começavam suas atividades geradoras de rendimento, entre as quais contavam-se a feitura de cuscuz e *batanga*<sup>115</sup> que elas vendiam nas ruas de Bissau e debaixo do poilão da Mura (antiga fortaleza de S. José de Bissau). Durante essas atividades, elas cantavam, quer enaltecendo a si mesmas diante das rivais – conforme se mencionou na seção anterior – quer criticando a guerra, contando o quanto detestavam ver homens empunhando zagaias.

<sup>114</sup> Recipiente feito de um barril cortado ao meio, utilizado como instrumento de percussão, nas festas das coletividades, quando enchido de água e nele é colocada uma cabaça.

<sup>115</sup> Um tipo de bolo feito de farinha de mandioca e de arroz, cozinhado em vapor.



O ato de embalar a criança no colo ou nas costas, quer seja essa criança um irmão mais novo, quer seja um filho, é também ocasião em que as mães criam cantigas, ou as moças repetem as que já ouviram entoar algures. Marques de Barros refere-se à desconhecida cantadeira de *Nha minino* e da voz terna da mulher embalando seu filho. Vale realçar que esse cômico não só recolheu e interpretou essas cantigas, como também as comparou com textos da literatura portuguesa<sup>116</sup>.

Vista sob uma perspectiva diacrônica, a cantiga de dito é a “‘cultura do passado vivente’ que se apresenta como o eco obscuramente sedimentado de uma mitização do vivido, reflexo de memórias ancestrais e de milenarismos jamais cancelados inteiramente pela brutalidade da repressão.” (PELOSO, 1996, p. 11). Se por um lado as autoridades coloniais tentaram calar uma cultura, por outro, foi em reação a essa repressão que se criaram outros meios de manifestação cultural. As *mandjuandadi* e as cantigas de dito podem ser consideradas expressão da tensão então decorrente dos vários choques entre culturas e entre costumes diferentes. Realcem-se as cantigas como uma das formas de resistência à presença colonial e aos abusos que se verificaram na época. É o que se observa na cantiga **Gente de Varela**.

Nessas manifestações por meio do canto, as mulheres fazem desfilar várias personagens, elementos importantes nas cantigas de *mandjuandadi*, porque protagonizam as histórias cantadas. Resta entender como suas vozes se configuram no discurso das mulheres, nos vários temas abordados, quando uma ou várias vozes se fazem presentes.

Muitos questionamentos se apresentam ao se analisarem essas manifestações da oralidade guineense. Quando é que as cantadeiras se colocam na primeira ou na terceira pessoa? Quando se pode considerar que nas cantigas se explicitam diálogos entre personagens? Quem são os interlocutores presentes na cena enunciativa dessas cantigas.

As cantadeiras, ao encenarem vozes, quase sempre testemunham uma situação, um sentimento em relação a alguém ou à natureza, esta quase sempre presente e, muitas vezes, metaforicamente humanizada. **Bissau foi quem disse** é um dos exemplos em que a cantadeira humaniza a cidade e põe palavras em sua boca.

Muitas vezes, a cantadeira empresta sua voz para que nela se revele a personagem mãe: a mãe zelosa, que muito chora e lamenta a sorte dos filhos, a que se descuida do futuro da filha, a que morre de saudades da filha, a que encoraja a filha a nada temer.

---

<sup>116</sup> Mais detalhes sobre esse assunto podem ser encontrados em Barros (1900, p. 89-90).

Por vezes, nas cantigas, encena-se a voz da filha, implorando à mãe que olhe por ela e a proteja. É disso exemplo a cantiga **Minha mãe protege-me**.

Quando a escuridão se fechou  
todas as mães de rompante  
se levantaram  
para procurar proteção  
para os seus filhos

Oh minha mãe protege-me também  
sou nova  
para ser infeliz  
sou nova  
e vejo o meu tempo passar

As cantadeiras podem encenar a voz da mãe que reconforta a filha, passando para ela sua força interior, intercedendo por ela junto aos ancestrais. A evocação dessas entidades que protegem as linhagens seculares faz-se sustentáculo e proteção dos sujeitos presentes na cantiga e de todos quantos pertencem à sua “barriga”<sup>117</sup>. Na cantiga a seguir, a mãe acalma a filha e vai mais longe, quando se compara com o *bissilão*<sup>118</sup>. É como se proferisse, nas entrelinhas estas palavras: nada temas, minha filha, que a tua mãe é forte e vai proteger-te. E quando a mãe fecha a cantiga com os versos: “[...] Oh minha filha/ senta e cala/ nós somos o fogo/ o fogo que caminha com os pés [...]”, querendo mostrar à filha que serão capazes de vencer os contratempos e que ninguém poderá contrariá-las, tal como é difícil combater o fogo numa várzea. Essa mãe compara a ascendência da sua linhagem à raiz da batateira, múltipla e espalhada em várias direções, diferentemente da raiz de árvores. Daí serem elas difíceis de exterminar, porque quando se corta um fio, outros já terão se alastrado. Parece que a cantiga incorpora e acentua a força da multiplicidade e da dispersão que está no símbolo do rizoma, presente em vários estudos sobre a identidade.

Oh minha filha  
as inimigas querem  
apoderar-se  
dos que saíram da minha barriga  
neste sol a raiar  
[...]  
elas não sabem  
que eu sou  
o pé de bissilão

<sup>117</sup> Barriga, isto é, ventre, é o termo usado no linguajar guineense para designar a linhagem matrilinear. A expressão “os da minha barriga” pode tanto significar “os meus filhos” como “os da minha linhagem materna”.

<sup>118</sup> Arvore tropical de grande porte, da família das maleáceas. Mogno da Guiné, nome científico, *Khaya senegalensis*.

Oh as inimigas não sabem  
 não sabem  
 mas a minha linhagem  
 veio oh veio de muito longe  
 raiz da batateira  
 Oh minha filha  
 senta e cala  
 (que) nós somos o fogo  
 o fogo que caminha com os pés [...]

A voz da mãe muitas vezes se mostra terna e aberta para escutar as confidências da filha. *Flur di braba* [Flor brava], flor silvestre, e por isso pura, é exemplo de cantiga em que a mãe expressa o seu carinho pela filha:

Ai minha não-me-toca  
 é a ti que venho ver  
 flor brava  
 é a ti que venho ver

Oh minha filha querida  
 [...] Flor brava  
 é a ti que venho ver  
 minha bonita não-me-toca  
 é a ti que venho ver

A mãe compara a filha à flor silvestre, a que murcha ao contato com a mão humana de tão sensível que são suas folhas e pétalas. Ao acarinhar a filha, esta mãe abre espaço para um diálogo entre as duas, o que não é comum entre as gerações.

Em outras cantigas, a voz materna é a de uma mãe cuja filha está ausente. A saudade é tão grande que a mãe confessa que, mesmo quando está a viver uma grande alegria, basta lembrar-se da filha para que tudo se torne triste ao seu redor:

Minha filha querida  
 quando a ideia me dá em ti  
 seja qual for o tamanho da minha alegria  
 uma grande tristeza toma conta de mim

Seja qual for a sabura (maravilha) que esteja a viver  
 se a ideia me dá em ti  
 não há nada que me acalente  
 os meus sentidos ficam tristes

Assim, vale realçar a importância das vozes que evocam os vários tipos de mães nas cantigas de *mandjuandadi*. Nelas, essa figura abre-se a múltiplas interpretações. A mãe pode ser avaliada como personagem que aparece tanto na voz da filha que apela para a sua ajuda e proteção, quanto na sua própria voz, assumindo as dores da outra, oferecendo sua presença e carinho. É nessa dupla função, sujeito lírico e personagem mulher/mãe, que a mãe assume os

vários papéis legitimados por aspectos históricos, sociais e culturais da mulher guineense. À luz desses aspectos, a análise oferece várias feições dessa personagem. E, por serem as cantigas, como já assinalado, expressão das tensões familiares e sociais, elas refletem o papel dos indivíduos na sociedade. A mãe enquanto gestora das coisas da casa, acaba sendo também a que gere os conflitos que ali se instalam. O papel de mãe numa sociedade tradicional africana extrapola o cuidar dos filhos. Tal como as raízes da batateira, aludida na cantiga **Minha filha**, a mãe desdobra-se e se multiplica entre o fazer cotidiano e os espaços da rua, do campo, do contato com a vizinhança. E todos esses espaços, vale repetir, acabam sendo lugares de negociação e de possível resolução de conflitos.

Entre as personagens que desfilam nas cantigas de *mandjuandadi*, o marido, o homem aparece ocupando um lugar importante na vida das cantadeiras e, conseqüentemente, nesses textos da tradição oral. Ele faz parte do universo feminino, pois está na origem de muitos conflitos familiares e entre amigas. Estas últimas muitas vezes acabam se transformando em inimigas, em *kumbosas* [rivais], porque um homem está em disputa. Todavia, o homem acaba sempre ilibado de todas as culpas, que, geralmente, vão recair nas costas da mulher. O marido/o homem configura-se, por vezes, como já se viu nesta tese, como algo que “foi roubado” ou que está diante da ameaça de ser roubado por uma outra mulher. Isso, porque ele é considerado “o sol que raia”, mas sempre tem uma dona e essa reivindica o seu lugar, aliás também reconhecido pela rival. Numa das versões da cantiga *Nha kumbosa* [Minha rival], há uma encenação da voz da esposa que reclama da rival, propondo a ela que lhe tire o vinho em vez do marido, na cantiga, como já foi analisado no capítulo anterior. Na cantiga *Sekenti* [Insistida], a cantadeira reconhece ser a sua luta inglória, porque o amado já tem sua dona.

#### *Nha kumbosa*/Minha rival

Ai comborsa  
em vez de roubar o meu homem  
rouba-me antes o vinho  
o vinho é que se arrebatava  
[...]

#### *Sekenti*/Insistida

Tanto insisti tanto sofri  
e de nada me valeu  
o sol está a raiar  
mas esse sol tem dono

Que insistência  
que de nada me valeu  
o sol continua a raiar  
mas o sol tem a sua dona

Em termos figurados, o homem pode ser o “pano preto” que desapareceu e que deixou a esposa sem sono; é aquele que perdeu o rumo de casa e que por isso está na rua, no jogo de *ndule* [uma espécie de pim-pam-pum]. Na cantiga com o nome desse jogo, a cantadeira pede a quem encontrar o marido dela na rua, que o faça voltar para casa: “*Ndule ndule*/ o meu amor

está no jogo de *ndule/ ndule ndule/* o meu homem está no jogo de *ndule/* [...] Oh cidadã que vai pela estrada/ Se o vires/ no caminho/ não hesites em mandá-lo de volta/ para casa/ *ndule ndule/* o meu amor entrou no jogo de *ndule*". O marido é também chamado de *fidju matchu* [filho homem], que corresponde ao termo "querido", conforme se pode ler na cantiga **As lágrimas queimaram** em que a amada chora a saudade causada pela ausência do amado:

Pensei na minha pouca sorte (má fortuna)  
as lágrimas queimaram  
pensei naquele que é meu amado  
as lágrimas queimaram  
[...]  
Pensei profundamente  
as lágrimas queimaram  
pensei no meu "filho"  
em Cantchungo  
as lágrimas queimaram

O homem, ainda na qualidade de pretendente a namorado, pode configurar-se como aquele que vem para desestabilizar a família e os laços fraternos, quando quer namorar duas primas ou duas amigas ao mesmo tempo. Nesses casos, as metáforas e metonímias variam: de árvore que aparece e desaparece, assemelhando-se a uma miragem, à figura de um animal, como o porco formigueiro que, com os seus dentes fortes e destruidores, empresta ao pretendente os sentimentos dúbios presentes na cantiga *Timba matchu* [Porco formigueiro]. Nela, é esse animal a metáfora para designar aquele que era o pomo da discórdia na família.

O homem é considerado o par, o companheiro de que a mulher precisa. Em **É bom ter um par**, a mulher chora sua má sorte por não ter um companheiro e porque ainda corre o risco de ser mal falada, caso viva só. Mas o amado, namorado ou marido, é também aquele que pode se transformar em "comichão incômoda", em *kankuran*<sup>119</sup>, é aquele que pode transformar um casamento em momentos de grande angústia (**Casamento de fadiga e Querido virou comichão incômoda**). Porém, o marido amado configura-se às vezes como aquele que ama sua esposa e que a cobre de presentes, a ponto de tal bem-estar causar inveja nas 'inimigas'. **As inimigas perguntam** é uma cantiga em que a esposa mostra-se orgulhosa da atenção que recebe do marido e, ao sentir-se invejada pelas demais colegas, confia a uma amiga dizendo: "[...] as inimigas perguntam/ quem é que me dá// Oh mas quem me haveria de dar/ se não aquele que me deve dar". Quando as cantadeiras usam tons

<sup>119</sup> Espírito guardião do fanado (SCANTAMBURLO, 2003, p. 291). Conta-se que os *kankuran* são implacáveis com aqueles que importunam essa cerimônia de iniciação, castigando-os.

exclamativos, quer na primeira pessoa do singular quer na primeira do plural, confidenciando ou testemunhando algo, elas precisam de uma figura de referência.

Outras personagens importantes e muito presentes nas cantigas de dito são as amigas e colegas da coletividade, as falsas amigas, a inimiga, a comborça ou rival. Há nas diversas cantigas encenações de diferentes vozes expressas tanto na primeira pessoa gramatical como na terceira.

Essas figuras, quando não são as mães, são as referidas amigas, com as quais a companheira desabafa; vezes há em que é a coletividade no seu conjunto que é interpelada pela cantadeira. Nesses casos, a cantiga é iniciada por motes como os que se seguem: “Oh minha camarada”, “Oh cidadã que vai pela estrada”, “Oh colegas geral”, “Oh conhecido(a) pelo seu bom nome”. Quando as cantadeiras personificam a coletividade, o vocativo pode ser “Oh Flor d’harmonia”, “Oh Coral-fina”, “Mocho geral”. Essas exclamações indicam que a cantadeira vai confidenciar algo a todos ou àquela amiga em particular, constituindo esta uma outra forma de iniciar sua performance.

A personagem da inimiga que se faz presente nas cantigas, muitas vezes já foi amiga e confidente da cantadeira. Essas personagens são consideradas agora inimigas, porque já não são de confiança, porque terão feito um comentário que não agradou ou, ainda, porque criticaram a amiga na ausência desta. E, mesmo que venha a arrepender-se, fica desqualificada e de amiga passa a inimiga. **Inimiga e Depois do mal feito** exemplificam o que se acaba de asseverar, quando em ambas se mostra a insatisfação pela traição sofrida:

### **Inimiga**

Oh inimiga  
a inimiga falou mal de mim  
sem me conhecer

Oh inimiga  
a inimiga falou mal de mim  
sem me conhecer

Quando me veio a conhecer  
só faltou  
parar-me as suas costas  
para nelas me carregar

### **Depois do mal feito**

Depois de teres falado mal de mim  
queres agora voltar atrás  
para estares de bem comigo

Depois do mal feito  
queres agora voltar atrás  
para estares de bem comigo

Nessa hora que de ti tenho medo  
como (o tenho) do diabo do inferno  
é assim que tenho medo de ti  
como do diabo do inferno

A amiga é a confidente da mulher ou da moça e, muitas vezes, quando esta é atacada, é ela que canta entrando em sua defesa, tal como fez Nharambá, que entra em defesa de sua amiga Sussá. Na cantiga **Monteiro anunciou a viagem**, é a amiga que canta encorajando a outra a atravessar o mar para ir ao encontro do seu amor. É uma amiga da coletividade que

pede às colegas para cantarem um hino de harmonia em honra do “cordeiro” tia Dukur Dabó, quando esta estava de partida em viagem com o marido: “Vamos animar/ isto é harmonia / despedida do nosso cordeiro”, diz a amiga em *Silistia* [Harmonia].

Em **Flor de harmonia**, a cantadeira canta o fato de ter tido o seu primeiro filho homem, o que acreditou ter sido pelas graças dos irans de Caió. Ela canta confidenciando às amigas da coletividade, personificando-a e se expressando desta forma: “Flor d’harmonia/ deixem que vos conte/ uma novidade/ Caió é uma terra maravilhosa/ foi o chão de Caió/ que me deu um filho homem”.

Em várias cantigas de *mandjuandadi*, a natureza revela-se importante fator de motivação e criação. O ambiente com as suas árvores, rios, animais do mato, animais domésticos, traças, baratas, formigas, pulgas constroem um mundo que enriquece o discurso das cantadeiras como metáforas e metonímias, onomatopeias e outros recursos de figuração da linguagem.

Ao encenar vozes nas suas cantigas, a cantadeira pode fazer-se pássaro para ir e voltar. No seu desalento, é a traça que vai corroer os suportes da casa e fazer com que essa desabe aos poucos. A traça que destrói a casa pode também destruir o casamento e, nesse sentido, metaforiza a rival que roubou o marido de quem canta e apresenta o dito.

A trovoada, com sua força, vai derrubar o ‘poilão de sombra’ da cantadeira, fato que a deixa na rua da amargura. Trovoada faz-se metáfora da rival ou do sujeito cuja ação prejudicou a vida da cantadeira e ‘poilão de sombra’ remete, metaforicamente, ao marido ou àquilo que assegurava o seu bem-estar. O mar é outra força natural de que se vale a cantadeira 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. Por outro lado, as mulheres comparam-se à acida rosela, conforme se viu acima, quando pretendem exaltar a sua força, ou, vendo-se a si mesmas como capazes de soerguerem-se a cada atropelo, assumem-se como da raça das bananeiras. São esses recursos de figuração de linguagem, aliados aos provérbios e adágios populares que as cantadeiras vão usar como instrumento na construção das suas composições, fazendo de muitas delas verdadeiras obras de arte. Mas, na verdade, as cantigas ganham sua verdadeira estatura e perfeita performance nos encontros das *mandjuandadi*, no momento mágico em que são cantadas e dançadas, na espontaneidade momento dos instantes em que muitas delas são criadas e/ou reelaboradas.

Hoje, muitas das cantigas de dito são retomadas, cantadas conforme a versão original, ou recriadas e mescladas com outras, tal como fazem a cantora e compositora Dulce Neves, a

dupla Iva e Ichy, Fernando Bedinte, Sidónio Pais, Neco Costa, Tony Osvaldo, entre outros conhecidos intérpretes da música popular guineense contemporânea.

Nas canções populares e nas manifestações tradicionais de oralidade de outros países vão se encontrar aspectos similares aos aqui apresentados nas cantigas de *mandjuandadi*. São exemplos disso as canções populares luandenses<sup>120</sup>; as cantigas de trabalho de Cabo Verde<sup>121</sup>, os vissungos – cantos de afrodescendentes brasileiros<sup>122</sup>, as cantigas de capoeira brasileiras, as cantigas de roda e as cantigas de trabalho portuguesas e as cantigas galego-portuguesas.

#### 4.2 Diálogos possíveis: cantigas de dito e cantigas galego-portuguesas

O que se propõe nesta seção são apenas linhas gerais de um diálogo – uma comparação possível – entre as cantigas de dito e as cantigas medievais galego-portuguesas. Não é o propósito desta tese, proceder à análise comparativa detalhada desses textos, mas tão somente trazer à luz alguns aspectos de uma leitura que pretende mostrar a encenação de vozes em cantigas de mulher: quer nas de *mandjuandadi*, quer nas medievais. E esse diálogo se mostra possível porque, independentemente do lugar, do continente, da raça e das crenças, as cantigas de mulher assumem características semelhantes mesmo quando de autoria masculina, como acontece com algumas cantigas tanto de dito quanto medievais. Marques de Barros, ainda no século XIX, ao proceder à análise das cantigas de mulheres guineenses, e diante dos seguintes versos da cantadeira Nharambá:

“O’ de p’labote, ó?...  
Olóo!  
O’ de p’labote, ó?...  
Olóo!  
Accendam as candeas!  
O’ de guerra, ó?...  
Olóo!  
Accendam os pharoes!”  
“Se eu fosse um semi-deus  
punha o peito no mar,  
affrontava o mar,  
e luctava com as ondas

<sup>120</sup> Mais detalhes sobre este assunto podem ser encontrados em PINTO, Alberto Oliveira. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2007. p. 35-49.

<sup>121</sup> Mais detalhes sobre este assunto podem ser encontrados em: OSÓRIO, Oswaldo. **Cantigas de trabalho: tradições de Cabo Verde**. Comissão Organizadora para as Comemorações do 5º Aniversário da Independência de Cabo Verde – Subcomissão para a Cultura. s/d.

<sup>122</sup> Mais detalhes sobre este assunto podem ser encontrados em: NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. **A África no Serro-Frio. Vissungos: uma prática social em extinção**. 129f. 2003. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.



para ver Iangá!” (BARROS, 1900, p. 51)

O autor assevera que “[...] É preciso confessar que o coração, o cérebro, a alma humana, como queiram, é a mesma em toda a parte onde quer que se encontre um homem, com a única diferença [...] de cultura e de encadernação.[...]” (BARROS, 1900, p. 51), querendo com isso dizer que as musas, a criação – que não padecem de preconceitos – inspiram de igual modo os mesmos temas a homens e mulheres de diferentes grupos da família humana.

É a busca por essa linguagem universal e pelos pontos em comum que motivaram a ideia do diálogo que aqui se propõe. Essa proposta deve-se, também, ao entendimento de que, apesar de serem diferentes os ambientes em que decorrem essas criações, e de poder ser diversa a motivação para o amor e a saudade manifestados em produções tão afastadas entre si em tempo e em espaço, as temáticas se assemelham, as abordagens têm pontos comuns.

As cantigas, o canto, constituem uma das marcas da identidade africana e, neste caso, da Guiné-Bissau, de onde provêm as cantigas de *mandjuandadi*. Nesse país, a cantiga faz-se presente nos mais variados momentos do cotidiano: da cantiga de ninar aos cantos fúnebres denominados *djamu* [carpir] às cantigas de história, uma herança da etnia Mandinga, pois, como afirma o cônego Barros, “as histórias entre os Mandingas e Biafadas são contadas com certo aparato [sic] com cantos, danças e orquestração [sic] de palmas, e uma vez ouvidas nunca mais se esquecem” (BARROS, 1900, p. 18).

São em número de oito as cantigas aqui selecionadas para o que se pretende demonstrar: quatro cantigas de dito e quatro medievais: a cantiga de dito *Mofinu largan* [Mofino larga-me] em comparação com a cantiga das malmaridadas **Qué me queréis caballero? Casada soy, marido tengo**; a cantiga *Nha panu pretu* [O meu pano preto], em comparação com **Non chegou, madre, o meu amigo**, uma cantiga de D. Dinis; a terceira leitura comparada será entre a cantiga *Monteru konta bias* [Monteiro anunciou a viagem] e a cantiga de amigo **Sedia-m’eu na ermida de San Semiom**. As últimas a serem analisadas comparativamente são a de Francisco Mansal Vaz (Chico Vaz), *Djubin* [Olha para mim... olha por mim] e a cantiga de amor de Francisco da Silveira, **Vossa grande crueldade**. A escolha das cantigas foi aleatória, porém os temas foram escolhidos pela possibilidade de uma aproximação interpretativa.

Em algumas cantigas de dito, para evitarem equívocos, as cantadeiras evocam o nome do amigo ou da amiga a quem pretendem responder, aconselhar e/ou acarinhar; noutras inventam antonomásia para se referirem à pessoa cantada, ou seja, essa fica subentendida. Nas

cantigas de dito selecionadas, ambas as situações estão presentes. Note-se, porém, que, no que diz respeito às medievais, serão objeto de análise tanto as cantigas de amigo, quanto as de amor, e das malmaridadas, pois, na verdade, nas cantigas de dito vai-se encontrar a moça ou a mulher se declarando (sem mencionar o nome da pessoa amada, ou usando pseudônimos), e sofrendo a coita.

O sujeito poético, na sua maioria, é feminino. É a mulher que se sente traída, desamada, é ela que se sente envolvida numa teia de amor não correspondido. É a moça que chora e sofre de saudades do amado que se encontra longe dela e que, por vezes, a chama sem que ela saiba como chegar até ele. Mas há cantigas criadas e cantadas por homens que participam das *mandjuandadi*. Eles assumem, na maioria das vezes, as dores e a voz feminina, lamentando a má sorte da mulher. Nesses casos, o que conta é o sentimento cantado e não o gênero de quem canta. Mas, há momentos em que o cantador ou a cantadeira assumem e encenam uma voz masculina escarnecendo da mulher que mal cuida da casa, da que abandonou o amado, da magra, da interesseira. Portanto, a delimitação clara dos espaços entre cantigas de amigo e de amor, que se vê nas cantigas medievais, parece não ser tão clara e estanque nas de *mandjuandadi*.

Outro realce pertinente é o fato de haver semelhanças entre algumas cantigas de dito e as de escárnio e de maldizer, fato que levou a que algumas vezes esses termos fossem usados por empréstimo para qualificarem algumas cantigas de dito com discursos similares.

A cantiga **Mofinu largan** [Mofino larga-me], em comparação com uma cantiga medieval em castelhano – *Qué me queréis caballero? Casada soy, marido tengo*, embora escrita dois séculos mais tarde e não sendo uma cantiga de amigo propriamente dita, reflete o mesmo ambiente e a mesma atitude da mulher/sujeito dessas cantigas. Trata-se de uma verdadeira cantiga de malmaridada em que a mulher, orgulhosa, parece enaltecer o marido e rejeita a corte de um cavalheiro. Eis os textos:

Cantiga de dito em crioulo	Versão em português	Cantiga de malmaridada
<b>Mofinu largan</b>	<b>Mofino larga-me/Deixa-me, desgraçado</b>	<b>?Qué me queréis caballero? Casada soy, marido tengo.</b>
Mofinu largan 5	Mofino larga-me (deixa-me)	Casada soy, y a mi grado,
Mofinu largan 5	Desgraçado (agoirento) vai-te embora	con un caballero muy honrado,
Ma didu mem 9	Mas afinal	bien dispoesto y bien criado
{bu tem bu dunu 7	Tens o teu dono (amor da tua vida)	que mas qu'a mi yo lo quiero:
Mofinu largan bu bai		casada soy, marido tengo
Coro:	Mofino larga-me e vai	Casada soy por mi ventura
Si bu ka tene di dan 7		(mas no ajena de tristura;

Ka bu nkomoda ku mi	7	Se não tens o que me dar	pues hice yo tal locura, de mi misma yo me vengo); casada soy, marido tengo. (RECKERT; MACEDO, 1976, p. 20).
Mofinu largan bu bai	7	Não te incomodes comigo	
Mofinu largan	5	(Vai então de vez)	
Ma didu mem		Mofino larga-me e vai	
{bu tem bu dunu	9	Desgraçado (cobarde) vai-te	
Mofinu largan di mon	7	embora	
Coro:		Mas afinal	
Si bu ka tene di dan	7	Tens o teu dono (amor da tua	
ka bu nkomoda ku mi	7	vida)	
		Mofino (mesquinho) larga-me	
Fonte: Informante Helena de		das mãos	
Carvalho.		Se não tens o que me dar	
		Não te incomodes comigo	
		(Vai então de vez)	

A primeira leitura que ocorre a um leitor menos avisado é que se trata de uma mulher cujo amante a usa como objeto sexual sem oferecer nada em troca. Seria, nessa perspectiva, *Mofino* um aproveitador, daqueles que enchem a mulher de promessas que vão sendo sempre adiadas. Então, a mulher teria cantado, enxotando-o para fora da sua vida. Porém, tal interpretação parece óbvia demais para uma cantiga, pois nelas valem mais as meias palavras. Assim, e procurando nas entrelinhas, buscou-se o que o texto não diz, tendo-se detectado duas possibilidades de interpretação.

**Mofino larga-me** seria o desabafo da mulher ou moça que, impelida por ciúmes e despeito, exprime o seu desgosto de não ser a preferida e arremessa palavras duras ao amado. Aqui, o sujeito poético dirige-se ao amado, receptor da sua fala. Entenda-se que esse amado pode ser homem comprometido, talvez noivo ou já casado. Seria também a própria cantadeira uma mulher ou moça comprometida, vivendo um amor clandestino?

Pode-se, ainda, conjecturar que a receptora principal dessa cantiga seria uma amiga com quem a cantadeira desabafa a dor causada por um amor que deixou de ser correspondido e que ela, obviamente, não pôde tornar público. Pela cantiga, pode-se inferir que esse amor já foi mais ardente. É como se ela perguntasse à sua amiga: – Não vale mais ele deixar-me de vez? Isso, porque o lugar de onde ela canta, apesar de a sua voz poder chegar ao amado em falta, é a coletividade feminina. O espaço é o de encontro de moças e mulheres, no qual cada uma pode expressar seus sentimentos sem constrangimentos. Repare-se que ela não se oferece para deixá-lo, mas pede a ele que a deixe, que se vá, sinal de que o amor dela ainda é chama viva.

A exclamação pedindo ao amado/amante que a deixe, que se vá, parece ser um chamamento, um pedido para que ele volte, pois chega a soar falso, quando ela diz “vai-te

embora/ mas afinal/ tens o teu dono (amor da tua vida)”, assim como parecem falsas as adjetivações agoirento, desgraçado, covarde – que são, no presente caso, sinônimos de *mofinu* – a ele atribuídas. É caso para se afirmar que a cantadeira recorre ao pejorativo para nomear o amado, tal é a dor de sua desilusão, da falta que dele sente. E é no refrão/coro “Se não tens o que me dar/ não te incomodes comigo (Vai então de vez)” – que aparece duas vezes no texto, mas ao ser cantado é, em cada estrofe, repetido duas vezes – que se encontra o cerne dessa cantiga, toda a sua carga sentimental, como se a cantadeira, por um lado, quisesse dizer que tem outro (eventualmente o marido ou o noivo) e, por outro lado, se questionasse, respondendo à própria interrogação (se nem o teu amor mereço, então não me presenteies, não me dê nada de material, porque se estou contigo é por amor e por minha livre e espontânea vontade).

O “não incomodar-se”, nesse contexto, parece expressar ações concretas. O amado/amante não vem, não aparece para dar o seu amor a ela, mas manda-lhe presentes. Então, é preferível que se vá de vez. O sujeito da enunciação, altivo, muito embora sofrendo, serve-se da adjetivação *mofinu* – que também funciona como antonomásia – como forma de maldizer o amado. É a expressão de um misto de dor e despeito pelo menosprezo de que se julga alvo.

A palavra *dono*, do verso “afinal tens o teu dono”, apresenta-se na forma comum aos dois gêneros, indicando um sujeito feminino que poderia ser traduzido por “tua dona”. Segundo uma das regras do crioulo, a adjetivação do nome é que determina o seu gênero, tal como acontece com o pronome possessivo meu, minha: *nha mame* [minha mãe], *nha papé* [meu pai], *nha fidju matchu* [meu filho], *nha fidju fêmia* [minha filha].

O verbo por meio do qual se desenvolve a enunciação é largar, que aparece seis vezes nessa pequena cantiga de duas estrofes. *Larga(n)*<sup>123</sup> – sendo, nesse caso, *lârgá* o verbo e *n* o indicador da primeira pessoa do singular, da forma de complemento direto oblíquo, sufixada ao verbo. Traduzido, o termo significa mais que um simples largar: é também deixar, abandonar, deitar fora, desprezar.

***Qué me queréis caballero? Casada soy, marido tengo*** coloca-se na esfera de uma cantiga de amigo, escrita em castelhano, possui uma particularidade, dado que não se trata de donzela que chora a dor da saudade do seu amigo que partiu, nem de donzela que se esvai em

<sup>123</sup> A título de exemplo, eis algumas situações em que também se emprega o verbo *lârgá*: *i largal ku mininu* [abandonou-a com as crianças], *i asin k'i largal di mon* [foi assim que a deixou por aí], *dipus di dus fidju e largal* [depois de dois filhos desprezou-a], *kamisa bedju son, i largal lá i kumpra utru* [depois que a camisa ficou velha deitou-a fora e comprou outra], etc.

lágrimas nos braços da mãe, a quem conta os males do amor não correspondido. Aqui, é uma dama que, sentindo-se cortejada por um cavalheiro cujo galanteio ela desdenha, enuncia ser bem casada. Porém, tal como a leitura interpretativa que se fez da cantiga **Mofino larga-me**, à primeira vista tem-se a sensação de se estar perante uma dama que sente a sua honra conspurcada por um cavalheiro ousado que não soube respeitar seu estatuto de casada. Ela, estupefata, indaga-lhe: “Que quereis de mim? Eu sou casada”. E reforça a informação de ser casada com a frase: “tenho marido”. A dama dá a impressão de amar o marido mais do que a própria vida, o que pode ser constatado, na primeira estrofe: “*Casada soy, y a mi grado / con un caballero muy honrado / bien dispuesto y bien criado / que mas qu’a mi yo lo quiero*”. Ela elogia o marido, qualificando-o de homem honrado, bem-educado e a quem quer mais do que a si própria. E não só o marido é cheio de atributos, mas também a própria dama, pois, ao perguntar ao cavalheiro o que este queria dela e ao responder ela mesma à sua pergunta, informando “sou casada, tenho marido”, é como se afirmasse: eu sou uma mulher honrada.

Porém, ao se aprofundar a interpretação do texto, em termos discursivos, pode-se depreender nesse diálogo (monologado, pois se escuta apenas a voz feminina que se dirige ao cavalheiro) que o sujeito da enunciação é uma dama malcasada que quer vingar-se de si e da sociedade que a obriga a um casamento, convencional talvez, com um homem de bem —; vingar-se de si, por ter aceitado esse matrimônio, e da sociedade, pela pressão exercida sobre ela. Assim, a leitura sugere que a primeira estrofe espelha a ideia de que a dama é casada, mas não é amada como desejaria ser, e de que o marido é educado, mas não é o amante que ela gostaria de ter. Por isso, quando a dama diz “sou casada, tenho marido”, parece tratar-se de uma deixa que ela dá ao cavalheiro para se aproximar dela, dado que está nesse casamento mais pela pressão da sociedade do que por ela mesma.

Na segunda estrofe, a dama contraria a ideia superficial de ser bem casada, para afirmar que fez uma loucura em se casar, em ter aceitado tal prisão; daí a necessidade de vingar-se de si mesma, pois grande é a sua tristeza. Não obstante a fala seguinte parecer arrogante “*Casada soy, marido tengo/ [...] Casada soy, y a mi grado*”, fica a sensação de haver nela uma certa amargura, aliás confirmada pelo tom melancólico dos últimos versos: casei porque quis e, alheia à tristeza, fiz tal loucura de que me vingo a mim mesma.

O verbo *ser*, no presente do indicativo, e sempre na primeira pessoa do singular, é uma indicação de que toda a atenção se centra no sujeito da enunciação: “eu”, a dama. Pois “eu” é que sou casada, “eu” é que tenho marido honrado, “eu” é que me alheei à tristeza (ou tenho desprezado a tristeza alheia) e tomei a decisão de me casar; é a “mim” que o cavalheiro corteja.

O que terão essas duas cantigas em comum, a ponto de terem sido escolhidas para comparação? Ambas são cantigas de refrão, como comprova a leitura desses textos a seguir.

Na versão em crioulo guineense da cantiga de dito em análise, optou-se por uma experiência nova de contar as sílabas de cada verso dessa produção, constituída por duas quadras e um refrão de dois versos. Os versos são livres e depreende-se que não era propósito das cantadeiras a preocupação com a forma, com a rima. O que aparenta ser rima são as repetições de versos em estrofes subsequentes. Em termos de número de sílaba, os dois primeiros versos apresentam cinco sílabas métricas, sendo o segundo verso a repetição do primeiro; o terceiro tem nove e o quarto sete. Cada um dos dois versos do refrão tem sete sílabas. Lembre-se de que é comum nessas cantigas a repetição de versos e até de estrofes inteiras. Pode-se, portanto, quanto à forma, mas com certa precaução, considerar essa cantiga como uma cantiga de refrão 2 x (4 + 2).

Por seu turno a cantiga da malmaridada é uma cantiga de refrão 2 x (4 + 1), com estrofes paralelísticas A bbbcA e b'b'b'c'A. Se, hipoteticamente, se tomasse o primeiro verso da primeira estrofe/refrão (*Qué me queréis caballero?*) como sendo seu título, em vez de cantiga de refrão 2 x (4 + 1), seria ela uma cantiga de refrão 1 x (4 + 1). Constatou-se, entretanto, uma particularidade: na segunda estrofe, o verso anterior ao refrão rima com este. Apesar de as estrofes terem sido pontuadas, pode-se fazer um *enjambement* entre a segunda metade do refrão e a primeira metade do primeiro verso, tanto da primeira como da segunda estrofe. Reckert e Macedo asseveram, sobre o refrão “*Casada soy, marido tengo*”, que esse “aparece três vezes, e seu primeiro hemistíquio, do qual o segundo não é mais que um apoio retórico, de forma que o refrão mesmo dá a sensação de se prolongar, invertido ...marido tengo.// Casada soy...” (RECKERT; MACEDO, 1976, p. 20-21).

Em ambas as cantigas o sujeito poético ou o da enunciação é feminino; e nas duas cantigas há uma evidente falta<sup>124</sup> que leva a cantadeira, em uma, a exhibir o seu estatuto de casada e honrada e, na outra, a preferir entregar-se à solidão, em vez de se expor ao desprezo. Na cantiga de dito, o eu poético sofre e, como forma de se vingar, usa o tom duro, servindo-se da adjetivação *mofînu*, agoirento e desgraçado como forma de diminuir o amado. A dor e o ressentimento causados pela ausência do amado levam a dama a buscar uma forma de trazê-lo de volta aos seus braços, com palavras aparentemente duras, queixando-se a uma amiga, num monólogo.

---

<sup>124</sup> Refere-se aqui à carência, à ausência de atenção, que pode estar subjacente tanto a uma atitude de arrogância quanto a uma que leva o sujeito a isolar-se, a recolher-se no seu mundo. Ambos os gestos não deixam de ser uma das formas de chamar a atenção do amado.

Tal como na cantiga de dito, na de amigo a dama que se extrema gabando o marido da sua honestidade como mulher casada é o mesmo sujeito poético que, triste, entende o casamento como um ato de loucura, querendo por isso vingar-se de si e da sociedade. A arrogância da primeira estrofe se esvai, dando lugar a um tom melancólico e de revolta. por não ter o marido que gostaria. A incompletude é presença constante nas duas cantigas. O desejo de ser amada é visível em ambas, apesar de só encontrado nas entrelinhas, embrulhado em metáforas ou adjetivações, pois o *mofinu*, desgraçado é o amor da vida desse sujeito poético; aquele a quem se pede que vá embora é aquele cuja presença se deseja mais que qualquer bem material vindo dele; aquele a quem se pergunta o *que queréis* é exatamente aquele de quem se espera um amor fervoroso. Observe-se a lentidão com que o discurso se desenrola nos dois textos, apesar dos tons exclamativos dos versos. Não há grandes crescendos nos acontecimentos, mas nem por isso o tempo se mostra circular, fechando-se sobre si ou sobre esses acontecimentos.

O tempo vai, mas retorna e o movimento é em espiral: na cantiga de dito o amado vira *mofinu*, a amada lhe pede que vá, porém, sofre e o quer de volta, o sentimento é de dúvida: “larga-me agourento, se não tens o que me dar, vai então de vez, afinal tens o teu dono [...] Vai”. Na cantiga da malmaridada acontece o mesmo, a mulher assume-se bem casada, gaba o marido, ato contínuo, declara vingar-se de si mesma. O casamento não é a união que ela ambicionava; o marido não é tão ‘honrado’ e ‘educado’ como ela o deu a conhecer. O *enjambement* que se mostra na leitura do refrão e dos últimos versos que o precedem, dá um tom espiral ao movimento do discurso: “*casada soy, marido tengo, marido tengo, casada soy*”. É nessa lentidão, causada pela insegurança, que o tempo vai se movendo nas duas cantigas.

A segunda comparação é entre a cantiga de dito *Nha panu pretu* [O meu pano preto] e a cantiga de amigo *Non chegou, madre, o meu amigo*, uma cantiga de D. Dinis.

Cantiga de dito em crioulo	Versão em português	Cantiga de amigo
<b>Nha panu pretu</b>	<b>O meu pano preto</b>	<b>Non chegou, madre, o meu amigo,</b>
Ami nha panu pretu n ka na bai durmi sin n ka odjal	7 6 5 Eu o meu pano preto não irei dormir sem que o veja (sem que o encontre)	Non chegou, madre, o meu amigo, e hoje est{e} o prazo saído! Ai, madre, moiro d’amor!
Ami nha panu pretu di kubri n ka pudi bai durmi sin n ka odjal	7 3 7 5 Eu o meu pano preto o de cobrir não posso ir dormir	Non chegou, madre, o meu amado e hoje est{e} o prazo passado!

Ami nha panu pretu	7	sem que o veja	Ai, madre, moiro d'amor!
N ka na bai durmi	6	Eu o meu pano preto	E hoje est {e} o prazo saído!
Sin bo	2	não vou dormir	por que mentiu, o desmentido?
		sem ti	Ai, madre, moiro d'amor!
Kil nha panu pretu	6		
ku pirdi(n)	3	Aquele meu pano preto	E hoje est {e} o prazo passado!
n ka na bai durmi	6	que perdi (que se perdeu)	por que mentiu, o perjurado?
sin n ka odjal	5	não irei dormir	Ai, madre, moiro d'amor!
		sem o ver (sem que o veja)	
Fonte: Informantes Sábado Lima e Bia Gomes.			Por que mentiu o desmentido, pesa-mi, pois per si é falido Ai, madre, moiro d'amor!
			Por que mentiu o perjurado, pesa-mi, pois mentiu a seu grado. Ai, madre, moiro d'amor! (DINIS, 1995, p. 18).

Uma primeira leitura interpretativa da cantiga **O meu pano preto** limitou-se ao óbvio, àquilo que nela está na superfície, à vista: **O meu pano preto** é o lamento da cantadeira que vê ausente o seu amado. Apesar de não invocar as razões da ausência dele, teima em dizer que não irá dormir sem ele. O *ir dormir* significa que não ficará de braços cruzados, até encontrar o seu pano, isto é, o seu amado. *Panu* [pano], na Guiné-Bissau, tem um campo semântico bastante amplo, não denotando apenas o tecido. É um artefato utilizado para se tapar, para se proteger do frio ou do sol ou, ainda, para servir de roupa, quando atado em torno do corpo. Assim, o amado é o “pano”, a proteção que ela não quer perder. A cantiga é cantada no tom de ninar, o que dá maior emoção ao texto, e a cantadeira, como quem não tem com quem se desabafar, vai dando mais intensidade à sua expressão de desalento. E, se começou por lamentar, cantando que não ficaria sem o seu pano, canta a ausência do seu amado e conclui confessando que perdeu o dileto, por isso mesmo está determinada a não desistir de encontrá-lo.

Se na primeira interpretação o pano é metonímia do amado, por esse objeto simbolizar o cobrir, o vestir, seu sentido metafórico e metonímico fica ampliado, passando a significar mais que o amado.

Conhecendo a simbologia dos panos na Guiné-Bissau, e sua múltipla utilidade no cotidiano, é possível aí escudar-se para desenvolver uma leitura sob outros ângulos. O pano não é só aquele objeto que serve de cobertura ou de roupa, pois, dependendo da cor, da espessura, da maneira e de com que material foi tecido, do número de tiras que o compõem, tem simbologia específica.



O pano de tear, tecido em preto com risquinhas brancas, é símbolo de luto. Já o pano tingido de preto é usado na cerimônia do casamento tradicional. Símbolo de pureza, da virgindade e do respeito, esse pano, finda a cerimônia, é guardado na arca e, só volta a ser usado, no dia da morte da mulher que o usou enquanto virgem. É como se à defunta se devolvessem a pureza, a virgindade, para que possa com elas viajar para o ventre da terra.

O termo “deflorar” traduz-se por *mára panu* ou *bisti* [vestir] (que, ao pé da letra, significa amarrar o pano ou pôr o pano em alguém), enunciado que expressa a simbologia do pano usado na cerimônia de casamento, ou seja casar-se. Vê-se, portanto, que, se por um lado, o pano preto simboliza a honra, que de modo algum deve ser perdida, por outro lado ele, com valor metonímico, significa o amado.

O pano preto, no texto da cantiga em questão, assume vários sentidos que podem ser assim categorizados: ele começa por ser uma pertença, pois a cantadeira o chama de “meu” pano, sem o qual não irá dormir, significando que ele não é de mais ninguém; é protetor, tanto no sentido sagrado como no material, “*panu pretu di kubri*” [pano preto de cobrir], conforme aparece, na segunda estrofe, o pano feito cobertor, protetor. O pano é o objeto perdido, sumido. E, se o perdeu, teria sido porque ela não cuidou bem dele como deveria? Daí, talvez, a melancolia, o sentimento de culpa e a relutância em ir dormir, tão explícitos na segunda estrofe.

Na terceira estrofe, a cantadeira intensifica a intenção de não ir dormir sem que tenha em suas mãos o pano. Na quarta e última estrofe, ela termina por confessar que o pano desapareceu. Repare-se que aqui a cantadeira não se sente inteiramente responsável pelo desaparecimento desse objeto. É como se ela, vítima da situação, soubesse de algo ou de alguém que estaria por detrás do descaminho do “pano”. Contudo, não irá dormir sem que o reencontre.

É preciso observar que dormir, nesse contexto, não está circunscrito ao ato de deitar e se entregar ao sono; dormir, para a cantadeira, é o mesmo que não reagir, o mesmo que ficar de braços cruzados, assistindo impotentemente sua honra ser manchada; não é assim; ela lutará até ter em suas mãos o seu “pano”. O objeto extraviado, que pode ser interpretado também como a honra perdida, é a metonímia do amado que se atrasa, acabando por não chegar à casa.

É como se ela, vítima da situação, soubesse de algo ou de alguém que estaria por detrás do descaminho do pano. Contudo, não irá dormir sem que o reencontre.

O verbo dormir é contundente e decisivo aqui; é como se a cantadeira quisesse dizer: dormi, descuidei-me, e perdeu-se o meu pano. Esse verbo aparece quatro vezes na cantiga,

uma vez em cada uma das quatro estrofes. Todas as estrofes iniciam-se com o mesmo verso “o meu pano preto”. Contudo, na segunda e na última estrofe, vê-se a cantadeira acrescentar complementos ao pano preto – “o de cobrir” e “aquele [...] que perdi” –, especificando-o, como se quisesse evitar todo e qualquer equívoco: não é outro, é o de cobrir, aquele, o meu.

Ao longo das quatro estrofes depara-se com repetições de versos com sílabas que variam entre 3, 5, 6 e 7. Sem refrão específico, a terceira estrofe, é o refrão dessa cantiga, pois vai sendo repetida em coro no fim de cada uma das estrofes. Vale mencionar que os versos mais curtos são os que correspondem a complementos do sujeito da frase – *di kubri* [de cobrir]; *ku pirdi* [que se perdeu]; *sin bo* [sem ti] –, referindo-se, nesses casos, ao pano.

**Non chegou, madre, o meu amigo** é um exemplo típico de cantiga de amigo. Trata-se do lamento de uma donzela que se sente desfeiteada pelo seu amado, por ter ele faltado ao encontro que prometera ter com ela. A donzela desabafa com a mãe, queixando-se da ausência, da falta do namorado. À medida que se avança na leitura, percebe-se que o sentimento de pessimismo e de desânimo vai crescendo. A filha confessa seu desespero à mãe. E, tal como acontece na cantiga de dito **O meu pano preto**, os versos dessa cantiga vão se repetindo nas estrofes, podendo constatar-se que, “dos 18 versos da cantiga, apenas cinco constituem afirmações diferentes, sendo os outros repetições da mesma lamentação da donzela” (BORREGANA, 1995, p. 19).

O verbo *mentir* aparece cinco vezes no texto e sempre na terceira pessoa do singular, referindo-se o sujeito poético ao amigo. Para ela, ele é um mentiroso, que teria faltado ao encontro de livre vontade. A raiva que alimenta, que vai ganhando intensidade, pode ser encontrada ao longo dos versos: na primeira e na segunda estrofes aparecem, respectivamente, “prazo saído” e “prazo passado”, enquanto ela, acreditando no atraso, espera; na terceira e na quarta estrofes, ela, começando a perder a paciência, anuncia que o amigo “mentiu, o desmentido/ mentiu, o perjurado” para, na última estrofe, confirmar que ele “mentiu a seu grado”. Portanto, o namorado faltou ao encontro porque quis, logo, por sua própria vontade.

Onde se postariam, os pontos de comparação entre essas duas cantigas? Em ambas faz-se presente um tom de queixume que vai ganhando intensidade à medida que se adentra nos versos. Na cantiga de dito, a cantadeira parece solitária no seu queixume. É como se ela se dirigisse a todos que a pudessem escutar, e, tal como uma carpideira, canta o morto, contando seus feitos quando em vida, sem se dirigir a ninguém, mas direcionando sua mensagem a todos os que estão presentes e que a escutam. Assim faz essa cantadeira: grita, aos quatro ventos, a perda do pano, do “seu” pano.

Em ambas as cantigas não há a descrição, mas sim a repetição da situação amorosa desgastada: numa, o pano desaparece; na outra, o amado promete ir ao encontro, mas não comparece e por sua livre vontade. Na primeira, a mulher jura não dormir até encontrar seu pano, significando com esse ato que acredita no reencontro; na segunda, a donzela admite que a falta ao encontro teria sido por vontade do amigo. Porém, ambas amam e sofrem; em ambos os sujeitos poéticos e, apesar do desconforto provocado pela raiva, pelo desespero, deixam transparecer uma ponta de esperança.

Assim, a autora da cantiga de dito avalia que o seu pano não desapareceu por livre vontade. Na mesma linha, entende-se que, nas duas últimas estrofes da cantiga de amigo, a donzela não só condena o amigo, mas, eventualmente, interroga por que teria o amigo mentido? Por que teria ele faltado ao encontro? No fundo, ela parece admitir uma explicação que ilibaria o amado das suas culpas.

As próximas a serem analisadas são as cantigas de dito *Monteru konta bias* [Monteiro anunciou a viagem], e a cantiga de amigo *Sedia-m'eu na ermida de San Semiom*.

Cantiga de dito em crioulo	Versão em português	Cantiga de amigo
<b>Monteru konta bias</b>	<b>Monteiro anunciou a viagem</b>	<b>Sedia-m'eu na ermida de San Semiom</b>
Monteru konta bias 7	Monteiro anunciou a viagem	Sedia-m'eu na ermida de San
i konta bias 5	anunciou a viagem	Semiom,
i ka fika di bai oh 7	e não ficou de partir	e cercarom-mi as ondas, que
		grandes som:
Monteru konta bias 7	Monteiro anunciou a viagem	eu atendend'o meu amigo!
i konta bias 5	anunciou a viagem	eu atendend'o meu amigo!
i ka fika di bai oh 7	e não ficou de partir	
Ma ke ku n ta rikiri Monteru 10	Mas o que requeiro a Monteiro	Estando na ermida ant'o altar,
fundu di mar ka ten firkidja 9	(quero que Monteiro saiba)	{e} cercarom-mi as ondas
salbason i rainha di mar 9	(é que) fundo do mar não tem	grandes do mar:
	suporte	eu atendend'o meu amigo!
Fundu di mar ka ten firkidja 9	(que confie)	eu atendend'o meu amigo!
salbason i rainha di mar oh 9	a salvação é a rainha do mar	
Fonte: Informante Henriqueta Alves.	Fundo do mar não tem suporte	E cercarom-mi as ondas, que
	a salvação é a rainha do mar	grandes som,
		non hei {i} barqueiro nem
		remador:
		eu atendend'o meu amigo!
		eu atendend'o meu amigo!
		E cercarom-mi as ondas do alto
		mar,
		non hei {i} barqueiro, nem sei
		remar:
		eu atendend'o meu amigo!
		eu atendend'o meu amigo!

Non hei {i} barqueiro, nem  
remador,  
Morrerei fremosa no mar maior:  
eu atendend'o meu amigo!  
eu atendend'o meu amigo!

Non hei {i} barqueiro, nem sei  
remar,  
Morrerei fremosa no alto mar:  
eu atendend'o meu amigo!  
eu atendend'o meu amigo!  
(VIEIRA, 1987, p. 117).

*Monteru konta bias* [Monteiro anunciou a viagem] é uma cantiga de refrão (2 x 3) + 3 + 2. Trata-se, sem dúvida, da narração de uma ‘história’ cantada, não pela moça que sofre com a ausência do seu amado, mas por uma terceira pessoa que, percebendo a dor da solidão e a tristeza da sua amiga, canta, encorajando-a a não se deixar enredar pelas ondas do mar. Aqui a amiga faz o papel da mãe confidente e também da alcoviteira que quer ver o encontro entre os dois amantes resolvido. E essa alcoviteira não é a criadora de intrigas, mas a aliciadora, a que quer persuadir a moça a largar tudo e a correr para os braços do seu amado.

Enquadrando-se entre as cantigas de harmonias, esta cantiga é de autoria da tia Bibiana da Góia, que a dedicou à sua amiga **Trísia Monteru**<sup>125</sup>, quando o noivo desta quis que ela fosse ter com ele num país vizinho, onde ele vivia. A primeira pergunta que se colocou foi: por que a tão anunciada viagem não aconteceu e por que Monteru não foi ter com o seu amado? É em resposta a essa questão que entra o mar, que, tal como na cantiga de amigo, é determinante da “não viagem”, portador do perigo e de todo o medo de Monteiro. Pode-se constatar também que, tal como na cantiga de amigo **Sedia-m’eu na ermida de San Semiom**, que a seguir se analisa, o primeiro grande medo de Monteru é o de ser engolida pelo mar, caso tentasse realizar a viagem. Outro desconforto é ela encarar a hipótese de a ausência do amado se prolongar, tornando essa falta definitiva.

A cantadeira, imbuída de boas intenções, começa por questionar a amiga por que esta não partira, dado que ela já havia anunciado a viagem. Na terceira estrofe, que pode ser considerada como segunda, já que a segunda é a repetição da primeira, a amiga não só admoesta como anima e estimula Monteru a partir. Ela não esconde, porém, o perigo que o mar representa, dizendo na terceira estrofe que *fundu di mar ka ten firkidja* [fundo do mar não

<sup>125</sup> Normalmente, nas cantigas, a pessoa a quem se alude, quer seja do sexo masculino, quer do feminino, é referida pelo seu nome de família (sobrenome) e não pelo prenome. Pode isso causar equívocos, não sabendo os ouvintes de quem se trata (se de um homem ou de uma mulher); porém é também, em muitos casos, propósito de quem canta confundir os ouvintes.

tem suporte], pois, em caso de naufrágio, não há como, nem onde se abrigar. Apela então para a fé da sua amiga. Se, por um lado, não existe amparo no meio do mar, por outro, a salvação dos navegantes e viajantes é a Rainha do Mar. É como se ela exclamasse: tenha fé e parte ao encontro do amor da sua vida! Assim, o verbo “partir” – em paralelo com as palavras “mar”, “viagem”, “salvação” e “Rainha do Mar” – desponta como o mais importante nesta cantiga, estando associado ao anúncio da viagem, a uma partida frustrada, a uma viagem não realizada.

**Sedia-m’eu na ermida de San Semiom** é uma cantiga de refrão 6 x (2 + 2), em que a donzela, desesperada com a ausência do seu amado, confia a uma amiga o seu mal. O sujeito poético enuncia que, enquanto estava na capelinha de San Semiom, fora cercado por grandes ondas do mar. É como se ele narrasse uma história: na primeira estrofe conta que as ondas o cercaram na ermida, enquanto esperava seu amor; na segunda estrofe, visualiza-se uma moça que reza ajoelhada ante o altar, sendo, nesse momento, envolvida por grandes ondas do mar.

À medida que se prossegue a leitura, escuta-se um sujeito poético que se confessa invadido por ondas, mas sem ter um barqueiro e sem saber remar. O medo e a incerteza vão ganhando força, saindo de um simples receio de que *cercarom-mi as ondas* (primeira e segunda estrofes), para, nas duas coplas seguintes, a donzela mostrar que presente o perigo e que está indefesa, exclamando não ter barqueiro nem ser remadora; nas duas últimas estrofes tem-se a afirmação de um fado, da má fortuna que cai sobre ela, apesar de continuar formosa: “Morrerei formosa no alto mar”. Isso leva a inferir que o primeiro grande medo da donzela é o de ser consumida pelas grandes ondas enquanto reza, esperando pelo seu amado; o segundo medo é o da ausência do namorado, que pode significar uma perda definitiva: teria sido ele engolido pelo mar durante um naufrágio?

O mar, que surge como uma metáfora do amado, ajuda a construir uma interessante trilogia: o mar como natureza, a donzela como sujeito e o amigo como objeto. As ondas do mar, funcionando como fator impeditivo do encontro dos dois namorados, adquire o status de oponente.

No verso “Morrerei formosa no alto mar”, o adjetivo “formosa” oferece outro plano de leitura, isto é, o sentido denotativo e não, o metafórico. É a donzela realçando sua beleza, sua formosura e a frescura da sua juventude: mesmo diante da possibilidade de morrer nas profundezas do oceano – uma fatalidade –, ela acredita que continuará com a sua formosura, um dos atributos que levaram o amigo a por ela se apaixonar. A inquietação da donzela é, assim, tanto por não ver o namorado, quanto por ele não poder vê-la tão bela, e tudo por causa

do mar revoltado que também pode simbolizar a sociedade castradora, com regras rígidas, obstáculos para a realização do amor entre a donzela e o seu amado.

Em termos comparativos, em ambas as cantigas vêem-se uma donzela como sujeito, o amado como objeto e o mar como oponente. Em ambas, surge uma quarta personagem: na cantiga medieval, a amiga a quem a donzela confessa o medo de perder o seu amado. Na cantiga guineense de dito, é a amiga que assume o papel de alcoviteira e confidente, sendo conhecedora do estado de alma da moça que está triste, longe do amado e com medo do mar.

As amigas e as mães têm um papel importante tanto nas cantigas medievais quanto nas de *mandjuandadi*. São elas as vozes subentendidas dos diálogos monologados, em que se ouve apenas a voz da donzela ou da moça; são elas que, em ambientes rurais e domésticos, escutam as filhas e aconselham-nas para não caírem em armadilhas de falsos namorados; são elas que se apoquentam quando as filhas rompem o brial<sup>126</sup>, ou quando um porco-formigueiro<sup>127</sup> se aproxima.

A trilogia donzela, amigo e mar pode ser triplicada, apresentando três situações dessa narrativa. Contudo, realce-se que o mar é o símbolo da distância e da separação dos amantes, o centro do conflito e da pressão pessoal da mulher; isso, porque ela se sente dividida entre ir e não ir, e essa é uma decisão, embora acima de tudo pessoal, em que o mar, como barreira, simbolizando também a sociedade, o meio que impede aquele amor, ocupa um lugar de destaque. Sendo o mar o principal oponente, está também no centro do conflito que se instalou entre a conselheira (a que canta e coadjuva) e a moça, pois aquela continua instigando Monteiro a ganhar coragem e a partir. O mar é o grande inimigo do qual a Rainha do Mar vai proteger Monteiro.

Encontram-se na FIG. 40 e 41, alguns paralelismos entre os dois textos representados.

No primeiro triângulo, Monteiro (sujeito), para chegar ao seu amado (objeto), precisa perder o medo do mar (opponente), dominando as incertezas. No segundo, a amiga (alcoviteira) passa a sujeito que aconselha e instiga Monteiro – que se torna objeto e sujeito ao mesmo tempo – a não temer o mar, pois o amor deles é superior. E, no terceiro triângulo, Monteiro – novamente sujeito, mas também objeto – pede a proteção da Rainha do Mar, que

---

<sup>126</sup> Brial é uma vestimenta feminina, túnica presa na cintura, termo encontrado nas cantigas medievais. “Atrás das solteirinhas estão as mães, rigorosas por obrigação natural e tradicional. O seu ofício é guardar, precaver, admoestar, castigar quando as filhas se demoram na fonte ou na igreja, teimam em ir à romaria, ou voltam do bailado com o brial roto. Compassivas e favorecedoras do amante só por exceção e cálculo, mostram-se ciumentas e rivaes das filhas de longe em longe.” (VASCONCELOS, Carolina Michaëlis (Ed.). **Cancioneiro da Ajuda**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, v. 2, parág. 428, p. 894, 1990. 2 v.).

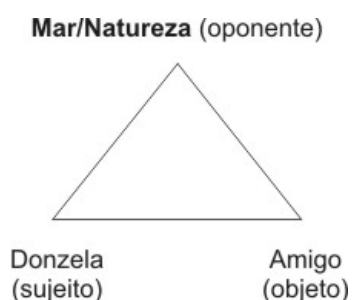
<sup>127</sup> Epíteto usado na cantiga com o mesmo nome, para se referir a um namorado pouco sério. Conforme cantiga de dito *Timba matchu* [Porco-formigueiro].

tem a função de coadjuvante na “história”, pois Monteiro necessita dessa guarda para realizar a viagem. E é sob os auspícios da Rainha do Mar que Trísia Monteru vai atravessar o oceano ao encontro do amado.



**Figura 40: Representação da trilogia triplicada donzela, amigo e mar encontrada na cantiga de dito.**

Fonte: Elaborado pela autora.



**Figura 41: Representação da trilogia encontrada na cantiga de amigo.**

Fonte: Elaborado pela autora.

Já na cantiga de amigo, tem-se apenas uma única trilogia, em que o mar entra no vértice do triângulo, a donzela à esquerda e o amigo à sua direita. Aqui também, o mar continua sendo o maior empecilho ao encontro dos amantes. A donzela é a vítima da história: ama perdidamente seu amigo, mas, não sabendo remar e não tendo remador, como dominar o poder das águas, da natureza? Do amigo, fica a ideia de muito amar a donzela (que continua formosa) e, por acaso, de também estar com saudades dela, mas impedido, pela força da natureza, de ir ao seu encontro. Trata-se, em ambas as cantigas, da narrativa poética de uma história de amor em que as moças sofrem por tanto querer bem. Em ambas, a esperança do encontro ou reencontro não é invalidada por coisa alguma: a donzela já havia rezado na ermida de San Semiom, assim como Teresa Monteiro já fora levada a ter fé na Rainha do Mar (seja ela Nossa Senhora dos Aflitos, Yemanjá, Okuri ou Santa Bárbara), com vista a aplacar o oceano e as tempestades e, assim, possibilitar o tão desejado reencontro.

O último exercício de comparação é entre a cantiga de dito de Francisco Mansal Vaz, “Chico Vaz<sup>128</sup> e a cantiga de amor de Francisco da Silveira, poeta palaciano dos finais do século XV, princípio do século XVI” (LANCIANI; TAVANI, 1993, p. 283). Foi Coudel-mor – capitão de cavalaria – cargo que lhe foi passado por seu pai, Coudel-mor, Fernão da Silveira<sup>129</sup>, anos antes da sua morte.

Cantiga de Chico Vaz Versão em crioulo	Cantiga de Chico Tradução literal	Cantiga de Chico Tradução livre	Cantiga de Francisco da Silveira
<b>Djubin</b>	<b>Olha por mim</b>	<b>Toma-me nos braços</b>	
Djubin si i ka sin e na minan n dingi na Barela o po di moton na lala	Olha por mim me proteja se não vão me definir estou só em Varela po de moton <sup>130</sup> na várzea	Toma-me nos teus braços aconchega-me no teu peito antes que me definem estou só tão só em Varela (como) árvore num descampado	Vossa grande crueldade, Minha gram desventura, vossa pouca piadade, com minha gram lealdade, de mestura, fezaram minha trestura.
Djubin si i ka sin e na minan n dingi na Barela o po di moton na lala	Olha para mim, me proteja se não vão me definir estou só em Varela po de moton na várzea	Estás perto e estás tão distante não te sinto estendi os meus braços um vazio imenso voltei a estender os braços o frio da tua ausência invadiu-me	A qual já dentro em mim jaz tanto nos bofes metida, que m’entristece, e me faz que me pese co’a vida.
N ka sintiu n bida sin n ka sintiu N ka sintiu n rabida sin n ka sintiu tambe	Não te senti virei-me para lá não te senti não te senti virei-me para cá também não te senti	A minha esperança está em ti a minha fiança é só em ti Nada me fará desaparecer nada me fará fugir nada me levará à morte	Cesse vossa crueldade, mude-se minha ventura, que, pois tendes fermosura, tende também piadade de mestura, nam me mate esta tristura. (ROCHA, 1987, p. 33, II, 341).

<sup>128</sup> Francisco Mansal Vaz (Chico Vaz) é natural de Geba, filho de Camilo Vaz e de Josefa Vaz, mais conhecida por tia Clara di Anhâré, uma das cantadeiras da *mandjuandadi Pe-di-mesa* [Pés-de-mesa]. Chico Vaz é autor de várias cantigas de dito, hoje escutadas na Rádio Nacional da Guiné-Bissau, adotadas e cantadas por várias *mandjuandadi* do país.

<sup>129</sup> Coudel Fernão da Silveira teria sido pai de Francisco da Silveira e teria exercido a função de capitão de cavalaria em dois reinados portugueses: no de D. Afonso V (1438-1481) e de D. João II (1481-1495). Francisco da Silveira cultivou, também, a poesia de tipo profético, vaticinando bons e maus acontecimentos, “segundo a turvação do céu, a cor do sol” (ROCHA, 1987, p. 49).

<sup>130</sup> Conhecidas também por “pau tarrafe de água doce, po di moton são árvores que nascem e crescem isoladas em várzeas” (BIASUTI, 1987, p. 182).



Coro: Nha speransa  
i son na bo  
Nha fiança  
i son na bo

N ka na mina  
n ka na mina  
n ka na kuri  
n ka na kuri

Fonte: Vaz *et al.*  
(2008).

Coro: a minha  
esperança  
está em ti  
a minha fiança  
é só em ti

Não vou desaparecer  
não vou desaparecer  
não vou fugir  
não vou fugir

A cantiga de Chico Vaz é, sem dúvida, uma cantiga de *kerensa* [cantiga de amor], na qual o cantador, motivado pela tristeza de ter sido abandonado pela amada, expõe sua dor de estar apaixonado e não ser correspondido. “Olha para mim”, “olha por mim” ou ainda “cuida de mim” é a tradução de *djubin* que não significa apenas o olhar, o enxergar, mas também prestar cuidados. Fazendo uso de metáforas da vida simples do campo, Chico Vaz procura as árvores que nascem isoladas em várzeas, lugares livres, mas tristes pela ausência de outras árvores, para metaforizar aquele que ama e que é também sujeito da enunciação. O eu poético é esse tronco, é essa árvore que está e se sente só. A voz poética situa-se espacialmente: ele está em Varela. Porém há duas Varelas na Guiné-Bissau: uma que fica na costa norte do país, com praias paradisíacas de areia branca; a outra Varela é um bairro situado em Chão de Papel, no centro de Bissau. Um lugar onde o chão é de pedras vermelhas – ferruginosas – difícil de caminhar quando se está descalço.

O desalento que emana da cantiga indica que se trata do bairro de Varela. Assim, o sujeito de enunciação junta o sofrimento do amor não correspondido à dor física de andar em um chão cheio de pedras pontiagudas. É nesse lugar que ele se encontra só. A voz encenada é de um pedido de socorro, pois diz o cantador “cuida de mim/ se me abandonares/ vão me definhar (vão destruir-me)”, como se a amada fosse a única coisa que lhe sobrasse na vida. Mas não desiste do seu amor, pois fecha a cantiga, declarando que ela é a sua esperança, sua fiança, portanto, o amor da sua vida. E vai mais longe, afirmando que não fugirá, não desaparecerá e que vai resistir à morte, tão grande é o seu sentimento.

As cinco estrofes permitem que se faça a leitura do grau dos sentimentos ali expressos, por meio, sobretudo, dos predicados verbais. O tom exclamativo dos versos da primeira estrofe denota a súplica e a confissão do que vai na alma do cantador: olha para mim; cuida de mim (não me deixes abandonado); “estou só, um tronco em um descampado”. Na terceira estrofe, o poeta constata: “não te sinto, há um vazio”. Parece que ela está ao lado dele fisicamente, mas não há calor, não há sentimento. Porém, como se tivesse sido invadido por

uma onda de desespero, mas que lhe deu forças, o poeta faz contrastar a dor da não correspondência desse amor com a energia dos últimos versos das duas últimas estrofes – que na *mandjuandadi* são cantados em coro.

O poeta confessa que sua esperança é a amada, por isso nem mesmo a morte o levará. É como se ele sentisse, no seu derradeiro instante que, se não lutasse, perderia para sempre esse amor da sua vida.

A razão da criação desta cantiga parece ser a de chamar a atenção da amada para uma situação que está se tornando insustentável para o casal. Repare-se que ele não fala na beleza da mulher, mas deixa transparecer o clima de indiferença por parte da amada: “*n ka sintiu/ n bida sin n ka sintiu/ n ka sintiu/ n rabida sin/ n ka sintiu tambi*”, ele repete quatro vezes a expressão “não te senti”, hiperbolizando os sinais da ausência e demonstrando tanto a indiferença da amada, quanto a sua frustração por não se sentir correspondido. Isso mostra, por outro lado, que houve um passado, talvez recente, em que a relação entre os dois era melhor. Mas é o presente de dor que o estimula a lutar por um futuro melhor. Os predicados *djubin* [cuide de mim], *minan* [definhar-me], assim como o adjetivo *dingi* [estar só, isolado, abandonado], expressam profunda tristeza e insegurança.

A existência de vários sujeitos gramaticais resumidos em um – eles – indicia que o poeta se sente perseguido, pois diz o cantador: “cuida de mim, se não ‘eles’ vão minar-me, vão me arruinar”; não especificando, contudo, quem são esse “eles”. Só se sabe que “eles” não são amigos, contrariamente à sua amada, que é a “esperança” e a “fiança” do poeta.

Quando, na terceira estrofe, tudo apontava para uma explosão de tristeza e desfalecimento expressa na hiperbolização do predicado “sinto” que denota o vazio, a incerteza, o poeta surpreende o leitor com uma explosão de força manifestada por meio de versos exclamativos: “A minha esperança está em ti/ a minha fiança é só tu// Não vou desaparecer/ não vou fugir...”, o amante declara à amada que vai lutar para não perdê-la. É uma das raras vezes em que em uma cantiga de dito o homem se declara abertamente, sofrendo a coita tal como acontece nas cantigas de amor trovadorescas. Aqui, o amante sofre com o desprezo daquela que ama, mas a razão não fica expressa, nem o poeta deixa vestígios sobre tal aspecto; ele não caracteriza fisicamente a amada, nem menciona se é bela. Ela é apenas sua “esperança”, sua “fiança”, aquela que deve olhar por ele, cuidar dele para não ser abatido por ‘eles’. O cantador encena a voz de um eu amante que sofre, que chora pelo amor não correspondido, mas que não se deixa abalar totalmente; um amante que, eufórico, arranja forças para gritar que não vai deixar-se vencer.

No plano lexical, o poeta escolheu adequadamente os vocábulos utilizados para cantar a dor de um amor não correspondido e contagiar o seu ouvinte/leitor. Usou versos curtos, de duas a sete sílabas, em cinco estrofes, em que a segunda estrofe é a repetição da primeira; a quarta e a quinta constituem a primeira e a segunda parte do coro. O poeta usa uma metáfora simples: *po di moton na lala*, porém é essa metáfora que empresta opacidade ao texto. É preciso conhecer o ambiente em que essas árvores crescem para poder decodificar a mensagem. Ao se escutar a cantiga, a imagem dessa metáfora aparece viva na memória coletiva da comunidade, conhecedora da natureza local. É a representação de um isolamento sombrio que invade o imaginário dos receptores, para, logo de imediato, o poeta expressar também a ausência da amada, que não é obrigatoriamente física, como se asseverou acima; ela pode muito bem ser uma ausência decorrente da frieza com que a amada o trata. Ausência que gera o estar só.

É por meio dessa linguagem metafórica eloquente, do arrebatamento e da força com que a cantiga é finalizada, que o sujeito de enunciação deixa transparecer a poeticidade desse texto da tradição oral.

O que estará por detrás do comportamento da amada? Teria o cantador sido infiel e esse fato a teria levado a esquivar-se dele, tomada por ciúmes? É uma resposta que a cantiga não dá, mas, por outro lado, sua leitura permite trazer à tona uma narração em que se sente a vibração lírica, a exclamação amorosa, o sofrimento e o grito de luta para ter a amada de volta a seus braços. A análise põe em relevo como a cantiga se constrói, pelo eu poético, amante e sujeito da enunciação; a análise destaca, ainda, o tu, contraponto do eu, a amada por quem se sofre e, também, o sujeito gramatical ‘eles’ que aparece na enunciação como oponente, contrariando a luta do amante. A cantiga de Chico Vaz não se fecha sobre si, ela se movimenta em torno da amada e da busca pela reconciliação.

O texto de Francisco da Silveira, **Vossa grande crueldade**, é uma cantiga de amor em que o sujeito da enunciação chora sua grande desventura. Sem subterfúgios, o poeta pranteia o que “jaz” dentro dele, razão da sua tristeza. Em três momentos do poema, pode-se dar conta do eixo temporal em torno do qual ele gira passado, presente e futuro. Por meio desse eixo, chega-se à finalidade do poema que é chamar a atenção da amada para o seu sofrimento. O poeta expõe as causas do seu pesar “Vossa grande crueldade/ minha gram desventura”, na primeira estrofe. É, pois, a indiferença maldosa da dama, que não tem em conta os sentimentos, que o levaram a uma desventura tão grande, em um tempo passado. O presente é o momento em que se denotam as consequências dessa insensibilidade, algo que “m’entristece, e me faz/ que me pese co’a vida”. Por fim, o futuro almejado é o de esperança,

pois o poeta implora que a amada reveja seu comportamento deixando a decisão de ser feliz nas suas mãos: “Cesse vossa crueldade,/ mude-se minha ventura”. Pois, se a dama se compadecer e vier a aceitar esse tão grande amor, o desfecho será um final venturoso.

Portanto, em cada uma das estrofes é visível o eixo temporal que se revela em vários momentos e sentimentos do poeta pela dama. Na primeira estrofe, o tempo configura-se pela descrição do passado, em que a não correspondência ao amor fere o amante; é um tempo de desventura e desassossego para o poeta que continua leal à sua paixão: “vossa grande crueldade/ minha gram desventura”. A segunda estrofe é o presente com as suas agruras, algo que dói no fundo do peito, tendo o poeta usado o termo “bofes” para metaforizar o seu coração, o interior mais fundo dos seus sentimentos. André Crabbé Rocha afirma que essa é uma estratégia de induzir o ouvinte às ideias de morte e de frustração amorosa, próprias do Cancioneiro, daí o poeta lançar mão de semas de interioridade: “a sua dor jaz no seu coração, como uma sepultura encontra-se enterrada nas suas entranhas, ‘nos bofes metida’, gerando nele um total desapego, exprimindo uma sensação de peso exercido pela vida, como se de lápide tumular se tratasse.” (ROCHA, 1987, p. 35).

A leitura do poema de Francisco da Silveira dá conta de uma oposição eu/vós sobre a qual o texto se constrói. O vós é a amada a quem o poema se destina, com a função de a convencer a aceitar o seu amor. O poeta contrasta a grande crueldade da dama com sua própria grande lealdade, a sua grande desventura com a impiedade da amada, realçadas de forma hiperbólica pelos substantivos constantes na primeira estrofe. O autor enumera esses substantivos “exclusivamente abstratos, com conotação ora disfórica (crueldade, desventura), ora eufórica (piedade, lealdade)” (ROCHA, 1987, p. 34). São vários sujeitos gramaticais, bem definidos, que se juntam para ocasionarem o sofrimento do poeta. Parece uma conspiração contra seus sentimentos, daí seu grande desespero, porquanto são a “grande crueldade”, “gram desventura”, “pouca piadade”, “gram lealdade de mestura” que se juntam para causar sua tristeza. Repare-se que o poeta não culpa apenas a amada que não corresponde aos seus sentimentos, ele também é culpado do próprio sofrimento, pois ele é um grande “desaventurado”, aquele que carrega consigo a má sorte.

Na última estrofe, tal como acontece no texto de Chico Vaz, quando se esperava um descabro, o sujeito de enunciação revigora-se e deixa antever um futuro diferente, pois sua sorte pode mudar, porque o poeta afirma que, se cessar a crueldade da dama – e ele acredita que sim – ela o acolherá, pois se é formosa, haverá de existir nela também a piedade. Assim sendo, o amante não morrerá de tristeza: “Cesse vossa crueldade,/ mude-se minha ventura,/ que, pois tendes fermosura,/ tende também piadade/ de mestura,/ nam me mate esta tristura”.

No caso de Chico Vaz há essa força, esse vigor nas duas últimas estrofes, porém o cantador não faz depender a sua sorte apenas da amada, ele assume-se como quem deve lutar para ter sua “fiança” de volta, por isso não deve fugir.

Sobre a poeticidade da composição de Francisco da Silveira, apesar de o texto não apresentar muitas metáforas e imagens que denotem “opacidade poética”, A. Crabbé Rocha afirma que “a poeticidade não está de todo ausente neste nosso poema exemplar. A própria estrutura do texto, a sua disposição rítmica e rimática, corroboram a mensagem.” (ROCHA, 1987, p. 36). Trata-se de uma composição que gravita à volta de si mesmo, com vocabulário próprio da sua época que, vista hoje, desavisadamente, é passível de causar estranhamento, tal é o desuso em que caiu. Porém, é nesse gravitar sobre si, nesse movimento de um tempo que os sentimentos do amante fazem evoluir, que o texto encontra sua expressão poética e a transporta para os leitores. Afinal a poeticidade não se traduz apenas pela presença de metáforas e imagens, figuras de linguagem que enriquecem um texto.

Em termos comparativos, se as duas cantigas têm aspectos comuns, apresentam também diferenças. Por exemplo, a cantiga de Francisco da Silveira é um texto escrito e o do Chico Vaz, um texto oral<sup>131</sup>, criado para ser cantado em coletividades. As duas últimas estrofes que correspondem ao coro são disso exemplo.

Constatou-se, entretanto, que o tema é comum: ambas as cantigas choram a desventura de um amor não correspondido em uma composição amorosa em que o amante sofre a coita, enquanto a amada o ignora simplesmente. Na cantiga de Chico Vaz, o poeta delimita o espaço onde se encontra, onde padece – **Estou só em Varela** –, espaço em que a dor física se alia à dor de estar só, enquanto em Francisco da Silveira não há uma delimitação do espaço. Em contrapartida, o eixo temporal é apresentado em três momentos que correspondem às três estrofes: o passado, o presente e o futuro. Por meio desse eixo, chega-se à intenção do poema de Francisco da Silveira que é chamar a atenção da amada para o seu sofrimento. O mesmo acontece na cantiga de Chico Vaz, com uma diferença: presume-se que o passado do amante fora feliz ao lado da amada, pela dor que ele vive no presente. É, pois, no presente que ele confessa sua solidão e pede a amada que venha em seu socorro, antes que “eles” o façam desaparecer. Portanto, o passado parece ser algo oculto, mas que se presente ter sido de

---

<sup>131</sup> Essa cantiga, tal como as outras aqui referidas, fazem parte do resultado de pesquisas iniciadas em 1990/1991. Os seus originais estão gravados em áudio e vídeo, sendo o seu registro escrito e tradução feitos por mim. Algumas fazem parte de ensaios e artigos de minha autoria, recentemente publicados em livros e revistas da especialidade. Muitas dessas cantigas são cantadas nas *mandjuandadi* e são divulgadas através das antenas da Radiodifusão Nacional da Guiné-Bissau que conserva delas um rico acervo e as vem divulgando em programas culturais.

amizade mútua. O futuro é promissor, mas parece ser esse sofrimento do presente o que lhe dá forças para enfrentar a frieza da amada: “Nada me fará desaparecer/ nada me fará fugir”. Assim, o propósito final, tal como na cantiga de Francisco da Silveira, é mobilizar a amada para que volte para ele. Nos dois casos, o eu poético é o sujeito da enunciação.

A leitura do texto de Francisco da Silveira dá conta de vários sujeitos gramaticais, bem definidos. Na cantiga de Chico Vaz, os sujeitos gramaticais são apenas “eles”, seus oponentes. Ambas as cantigas versam sobre a *kerensa*, ou seja, sobre o bem querer e as suas consequências.

O sofrimento da coita é a mola que impulsiona o movimento temporal e o do próprio discurso, nos dois textos. Presume-se que na cantiga de Chico Vaz existe um passado de amor que foi ferido, tendo provocado a revolta da amada que despreza aquele que lhe declara seu amor. O amante sofre, mas não desiste, nem faz sua luta depender apenas da amada, mas, sobretudo, da sua vontade de lutar. Isso faz evoluir o tempo e o tom do discurso que não se fecha. Na cantiga de Francisco da Silveira, também se supõe essa evolução temporal, porém o sujeito poético faz-se depender só e apenas da boa vontade da amada, porque afinal ele é já um desventurado, mas continua a acreditar que pode haver uma mudança. Assim, o poema parece igualmente não fechar-se, tal como a esperança do amado continua viva.

Apresentaram-se, aqui, linhas gerais de leituras possíveis de comparações feitas apenas com o intuito de mostrar como, em produções distintas, a encenação das vozes carrega as mesmas emoções. As cantigas ora analisadas inscrevem-se no gênero das cantigas de mulher. No caso das de dito, elas foram e continuam sendo realmente compostas, cantadas e dançadas por mulheres e alguns poucos homens. As cantigas de amigo, segundo alguns estudiosos, seriam um aproveitamento estilizado – por parte dos poetas do sexo masculino – de cantigas anônimas e orais, mais antigas, criadas, talvez, em tempos imemoriais, por mulheres.

Pensando na importância das cantigas de *mandjuandadi* e na sua representatividade na poesia guineense, vem à memória as palavras de Graça Videira Lopes, em relação às cantigas medievais. Essa estudiosa realça o grande contributo das cantigas de mulher (da Idade Média), na definição de um espaço literário peninsular, ressaltando ser esse ambiente peninsular a duas vozes:

[...] se a voz daquelas que na Provença se chamaram *trobairitz* não parece ter ressoado na Península, é sabido que nem por isso as vozes femininas deixaram de se fazer ouvir, exactamente através do género que muitos consideram, a justo título, o contributo mais original da literatura medieval ibérica – a cantiga de amigo. [...] O certo é que as cantigas de mulher contribuem, decisivamente, para definir um espaço literário peninsular próprio, que se caracteriza, pois, entre outras coisas, por ser um

espaço a duas vozes. Vozes masculinas em nome próprio e vozes femininas que os trovadores e jograis põem em cena. (LOPES, 2000, p. 1).

Mostram-se, assim, mulheres de culturas diferentes, com experiências de vida distintas, que viveram em ambientes diversos, porém com muito em comum: o amor, os sonhos, a nostalgia, as manifestações de perda e de falta, a busca da completude

Pode-se afirmar que, nas cantigas, as autoras, ocultas por artifícios próprios ao gênero ou anônimas, não se envergonham dos seus sentimentos. Protegidas pelas metáforas e demais imagens, as cantadeiras encenam vozes polifônicas, incluindo por vezes, arrojadamente, suas pulsões eróticas, trazendo, à tona, sobretudo, sentimentos e atitudes com que convivem no cotidiano. Nessa linha, recorre-se às palavras de Viviane Cunha (2004) que, ao diferenciar os discursos das mulheres das *cansòs des trobairitz* do das mulheres das canções de amigo, afirma:

Poder-se-ia dizer que as mulheres das *cansòs des trobairitz*, como aquelas das *chansons de toile*, não dissimulam seu desejo de amor, ao passo que as mulheres das canções de amigo são mais moderadas na expressão da busca do amor. [...] Com efeito, poder-se-ia dizer que o discurso das *trobairitz* é um discurso plural, já que traduz os desejos das mulheres letradas, assim como o das damas nobres que freqüentavam a corte, os torneios, e que participavam “ativamente das discussões de casuística amorosa, seja como interlocutora(s), seja como julgadora(s)”. (CUNHA, 2004, p. 57-58, tradução nossa).<sup>132</sup>

Destaque-se que, nas cantigas de dito guineenses, as cantadeiras assumem várias vozes, como se fossem narradoras polifônicas que emprestam sua voz e seu corpo também, a cada mulher da sua comunidade numa performance única. Elas invocam o Todo Poderoso, os deuses das suas linhagens e as almas dos seus antepassados, pedindo proteção; exaltam os ancestrais, escarnecem das rivais e falam mal dos maridos avaros. Por vezes, muito ousadas, enfrentam as rígidas normas tradicionais, negando certos casamentos, sobretudo aqueles em que impera a violência. Com determinação, criticam a guerra que as faz perder os filhos e outros entes queridos; são persistentes em encontrar o amor de suas vidas. Ousadas e ternas, as cantadeiras exaltam o amor daqueles que as fizeram felizes, confessando os amores e as paixões. Conciliadoras, lamentam o amor e a amizade que se deixaram desgastar por qualquer motivo.

<sup>132</sup> “On pourrait dire que les femmes des *cansòs des trobairitz* comme celles des *chansons de toile*, ne dissimulent pas leur désir d’amour, tandis que les femmes des *chansons d’ami* sont plus modérées dans l’expression de la quête de l’amour. [...] En effet, on pourrait dire que le discours des *trobairitz* est un discours pluriel, puisqu’il traduit les désires des femmes lettrées aussi celui des dames nobles qui fréquentaient les cours, les tournois, et qui participaient ‘activement aux discussions de casuistique amoureuse, soit comme interlocutrice(s), soit comme juge(s).’” (CUNHA, 2004, p. 57-58).

Portanto, as cantigas de dito englobam em si temas vários – que vão do escárnio, da ironia, do maldizer, ao simples dito ou indireta –, e quem as canta são mulheres, iletradas na sua maioria, com a devida exceção para o nome de alguns homens que se destacaram nas *mandjuandadi* e de mulheres mais novas que hoje retomam e recriam as cantigas de dito.

Se as cantigas medievais, as das *trobairitz* e as *chansons de toile* chegaram até os dias de hoje, por meio de testemunhos escritos, com relação às cantigas de mulheres guineenses, essa tradição ficou conhecida pela via da oralidade, com a devida exceção da recolha do padre Marques de Barros tantas vezes mencionada nesta tese.

O diálogo que procuramos estabelecer entre as cantigas medievais e as cantigas de *mandjuandadi* permitiu destacar, grosso modo, semelhanças e diferenças. Ambos os textos pertencem ao gênero da poesia criada para ser cantada e dançada (no caso das cantigas de dito). Dali, nos dois casos, a presença dos refrões e das repetições de versos, típicos da poesia popular.

O ambiente em que se passa a maioria das ações das cantigas, nos dois casos, é rural. As cantigas de dito são criadas em ambientes de festa, durante os encontros das coetâneas e, sobretudo, em ambientes domésticos, durante a lavagem de roupa nas fontes, na cozinha, lugares onde se desenrola a maioria dos diálogos entre amigas, cunhadas, mãe e filha.

Pelo ambiente descrito nas cantigas medievais, depreende-se que a fonte, o baile, a igreja, enquanto símbolos presentes nessas cantigas, também parecem representar o lugar de inspiração desses textos. Destaque-se o ar livre das fontes onde as donzelas vão lavar as roupas e os seus cabelos, como se poderá constatar nesses versos de D. Dinis: “[E] vai lavar camisas,/ levantou-se a alva;/ o vento lhas desvia/ em alto./ Vai-las lavar à alva [...]” (BORREGANA, 1995, p. 21).

No que concerne aos temas existe, uma grande similaridade, pois muitos dos temas tratados nas cantigas medievais são conhecidos nas cantigas de dito. A diferença marcante é que, enquanto as cantigas medievais estão organizadas, classificadas e distinguem-se umas das outras – cantigas de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer –, de acordo com a voz do sujeito de enunciação, nas cantigas de dito, como já se afirmou, os campos ainda se mesclam, sendo os temas o que diferencia a voz encenada pelos vários sujeitos de enunciação, pois tanto a mulher pode cantar lamentando o amor não correspondido, quanto essa voz pode ser masculina.

Esclareça-se que, apesar de algumas similaridades, nada indica que tenha havido alguma influência das cantigas galego-portuguesas sobre as de *mandjuandadi*. Marques de Barros chega a colocar em paralelo algumas cantigas de mulher e poesia portuguesa da época,



com o intuito de mostrar a criatividade daquelas mulheres e a semelhança de imagens usadas nos dois textos. Mesmo do filólogo Leite de Vasconcellos, que teve em mãos as cantigas guineenses de mulher, recolhidas pelo cônego Marques de Barros, não se conhecem comentários sobre as mesmas, salvo o fato de o filólogo ter solicitado ao cônego que as publicasse na Revista Lusitana.

As comparações aqui feitas mostraram que, apesar de, em nenhuma fonte constar alguma relação entre as cantigas medievais e as de dito, elas se assemelham no que existe de universal: os sentimentos, a inspiração, a criação artística.

Portanto, colocar em comparação as cantigas de dito e as cantigas galego-portuguesas é um desafio, tal como se apresenta hoje a leitura da poesia medieval: “[...] trabalho de arqueólogo na tentativa de reconstituir todo um mundo de relações a partir de fragmentos, procurando os cacos complementares, limpando-os da poeira acumulada” (VIEIRA, 1987, p. 9). Além disso tudo, é um exercício que possibilitou ensaiar vários ângulos interpretativos das cantigas de dito e também aguçou a atenção para os aspectos simbólicos e estilísticos desses textos.

## QUARTA BANDA

*“Os gestos do tecelão, ao acionar o tear, representam o ato da criação e as palavras que lhe acompanham os gestos são o próprio canto da Vida.”*

*Ba*



**Figura 42: Pano *dana-rostu* (em cima) e miada branca.**  
Fonte: Acervo da autora.

## 5 AS CANTIGAS DE *MANDJUANDADI* E A MODERNA POESIA GUINEENSE: NEXOS E DIFERENÇAS

*Literatura e vida se imbricam, envoltas no tecido úmido e leve de uma oratura reagenciada pela poesia de uma linguagem que se quer espuma, mar e onda. O narrado e o vivido se tangenciam nas fronteiras ténues de imaginação verbalizada com sortilégios próprios a um narrar oraturizado, cuja astúcia e sutileza dos recursos usados o transformam em um estratagema da enunciação [...]*

*Secco*

Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana. Este é um dos parágrafos com que Hampâté Bâ, (1982, p. 183), fecha a primeira parte do seu artigo sobre **A tradição viva**, chamando atenção, nesse trabalho, para a urgência que constitui o registro da tradição oral africana. Ora, o registro permite que se conservem as tradições, os traços de uma cultura, das literaturas. O registro das cantigas de dito e o seu estudo não mais são do que o reavivar de uma das faces da tradição oral guineense. E mais do que sua análise é o diálogo, a comparação dessas cantigas com a literatura escrita – com a poesia, nesse caso específico. Foram selecionados alguns poetas cujos trabalhos reúnem condições básicas para o que se propõe analisar.

Foram tidos como referências importantes os elementos do cotidiano guineense que se fazem presentes tanto no discurso das cantigas, quanto no fazer poético dos autores escolhidos. O pano de pente e a cabaça configuram-se como operadores dos discursos presentes nas cantigas de dito e na poesia dos referidos autores. E aqui literatura e vida se entrelaçam, de fato, conforme aventa Carmen T. Secco (2003), tendo como resposta desse imbricamento, no caso, a presença das bandas justapostas, dos poilões, do mar e dos animais que se fazem metáforas e metonímias, ilustrando a linguagem de um rico discurso poético. Conferir os nexos e as diferenças existentes entre as cantigas de *mandjuandadi* e a poesia guineense mostra-se um exercício em que se vai comprovar como esses ‘textos’ orais dialogam com a poesia escrita e como as cantigas de *mandjuandadi* se mostram uma das matrizes da poesia guineense.

### 5.1 O poema-canto de Tony Tcheka e as cantigas de *mandjuandadi*: criações e recriações. A justaposição e o lugar da encenação de vozes

*[...] é a literatura que se encontra encarregada positivamente do papel e da função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade.*

*Deleuze e Gattari*

*A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos (...) Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma libertação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes. [...] A luta é, às vezes, subterrânea, abafada, mas tende a subir à tona da consciência e a acirrar-se porque crescem a olhos vistos as garras do domínio.*

*Bosi*

A literatura guineense foi e continua sendo marcada como lugar de denúncia, de crítica social e de desabafos dos sentimentos mais profundos dos seus criadores, sobretudo a poética guineense. É o lugar da enunciação coletiva, onde o escritor se assume como “porta-voz” do seu povo, tomando para si as dores da Pátria. O desencanto com as não cumpridas promessas de uma vida condigna, da parte dos seus dirigentes, as guerras, os conflitos sociopolíticos levaram a emigração de muitos desses atores sociais. Longe do torrão natal, o sofrimento parece tomar dimensões mais amplas e as lembranças do país tornam-se *Sabura que dói*<sup>133</sup> [sabor que corrói]. Assim, a poesia guineense vai-se fazendo, também, pelo seu discurso engajado e interventivo, contrariando, naturalmente, o discurso do poder instalado, através de uma linguagem por vezes irônica, outras vezes escarnecedora e sarcástica. É, porém, essa mesma poesia que canta os encantos do amor na sua lírica, as noites mal dormidas por paixões avassaladoras e fugazes e, ainda, a esperança de dias melhores numa Pátria mais justa.

**Noites de Insónia na Terra Adormecida**, do poeta TT, representa muito bem aquilo que é a poesia moderna guineense. É um livro que traz, em si, a trajetória dos escritos de uma geração e que vai beber nos rios da tradição oral guineense, na forma, nos conteúdos, nos temas e na linguagem, por meio da qual o poeta expressa os sentimentos da terra feitos suas dores. Por isso, na abordagem que se pretende fazer sobre nexos e diferenças entre as cantigas

<sup>133</sup> Extraído do título do recente livro de poemas de Tony Tcheka **Guiné sabura que dói** (TCHEKA, 2008).

de dito e a moderna poesia guineense, a análise dessa obra será mais detalhada em relação a dos outros poetas: Nelson Medina e Carlos-Edmilson Vieira (Noni). Entende-se, entretanto, que a leitura que se pretende fazer dos escritos de TT requer uma vagem pela poesia guineense para que se situe o poeta em referência entre os seus pares. Dado tratar-se de um escritor pouco estudado, como a maioria dos escritores guineenses, considera-se pertinente uma apresentação do poeta:

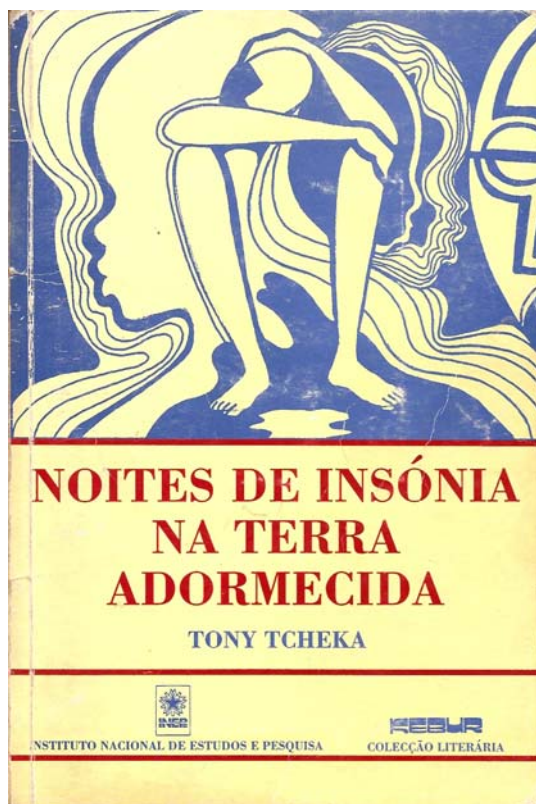
TT, pseudônimo de António Soares Lopes Júnior, nasceu em Bissau no Bairro de Santa Luzia, em 23 de dezembro de 1951. Formado em Administração e Comunicação Social, é jornalista desde 1974. Começou suas atividades nesse campo como radialista, redator na Radiodifusão Nacional, tendo mais tarde passado para a imprensa escrita. Criou, no *Nô Pintcha*, o primeiro jornal do país, depois da independência, um suplemento cultural denominado *Bambaran* que circulou de 1979 ao começo da década seguinte. Exerceu os cargos de secretário executivo da União Nacional de Artistas e Escritores (UNAE) e de presidente da Associação de Jornalistas da Guiné-Bissau. Coordenou projetos e programas de Organizações Não-Governamentais guineenses e estrangeiras, como no domínio da Criança, Ambiente, Mulher, Direitos Humanos. Foi co-prefaciador de **Mantinhas para quem luta! A nova poesia da Guiné-Bissau** (REGALLA, 1977), participou da **Antologia poética da Guiné-Bissau**, de 1990; foi organizador da coletânea **O eco do pranto** (1992), livro de poesia que reuniu temas sobre a criança.

Apesar de ter começado cedo no mundo da escrita, participando de obras conjuntas ou contribuindo com a imprensa local, só em 1996 publicaria o seu primeiro livro: **Noites de insônia na terra adormecida**, em Bissau, na Série Literária da Coleção Kebur. A produção literária de TT em prosa-crônicas, ensaios, resenhas, produção jornalística – é abundante e se encontra dispersa na imprensa nacional e estrangeira, conforme indica a biografia do autor constante da entrevista concedida por ele e na bibliografia do autor constante da Referência.

É à luz da teoria e da crítica literárias, ancoradas nas relações entre o espaço poético e a encenação de vozes, que tornam possíveis a criação e a recriação poéticas, que pretendemos analisar os textos de TT, procurando neles laços que os ligam aos contextos socioculturais e, também pela mesma razão, às cantigas de dito ou de *mandjuandadi*. Nessa perspectiva, convoca-se Eni P. Orlandi (2003) porque, ao abordar a questão das relações de sentido e formações imaginárias, postula que,

As condições de produção, que constituem os discursos, funcionam de acordo com certos fatores. Um deles é o que chamamos relação de sentidos. Segundo essa noção, não há discurso que não se relacione com outros. Em outras palavras, os sentidos resultam de relações: um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como

para dizeres futuros. Todo discurso é visto como um estado de um processo discursivo mais amplo, contínuo. Não há, desse modo, começo absoluto nem ponto final para o discurso. Um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis. (ORLANDI, 2003, p. 39).



**Figura 43: Capa do livro de Tony Tcheka.**

Fonte: Acervo da autora.

Nesta linha, o estudo pretende ser um contributo para abertura de espaços de reflexão sobre a moderna poesia guineense, trazendo à luz traços da tradição oral subjacentes à recriação poética de TT.

Buscamos investigar as possíveis interseções da poesia de TT com as cantigas de dito, com as vozes polifônicas constantes dessa arte das mulheres. Por isso se justifica, em nossa opinião, a presença de Bakhtin na incursão analítica dos textos desse poeta e das cantigas.

Para Bakhtin (2003, p. 356), a palavra viva está associada ao convívio dialógico, por isso ela precisa ser escutada e respondida. O texto, segundo a concepção bakhtiniana em que se conciliam abordagens externas e internas da linguagem, é considerado como objeto de significação e como objeto de comunicação, “ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sócio-histórico” (BARROS; FIORIN, 2003, p. 1). A visão do teórico é importante para se entender o processo dialógico e a interação de vozes presentes na poesia de TT, recurso que, conforme se vem salientando, integra as cantigas de dito. Parece ser esse diálogo o que tornará possível relacionar a poesia de TT com as cantigas de dito, pois

naquela encontram-se alguns matizes dessas. Tal intenção retoma o que acentua Laura Cavalcante Padilha (2007, p. 110): “Nenhuma narrativa quer morrer e dessa forma continua em outra, no afã de perpetuar-se.” Igualmente, nenhum canto, nenhum verso que morrer. As cantadeiras disseminam as cantigas lançando-as na comunidade, também, como histórias. Quando essas cantigas são recriadas pelos cantadores mais jovens, quando elas matizam e motivam os poemas, ali, estão sendo propaladas e isso não é mais que uma forma de se perpetuarem como os poemas-canto de TT, que também funcionam, metaforicamente, como narrativas de memória.

Ao longo deste capítulo, pretende-se ressaltar os recursos poéticos usados por TT para destacar os diálogos com as cantigas, os ditos populares. Muitas vezes nesses diálogos sobressaem os motivos da ‘insônia’ do poeta, sua impotência diante de tantas frustrações causadas pelo mal-estar social vivido no seu país. E muitas razões dessa inquietude, que o poeta explora em seus versos, já eram uma constante nas cantigas de dito nas quais é a perda do amado, da honra, de um filho, que causam a insônia. A cantadeira que perde o seu pano preto confessa não poder dormir sentindo a ausência desse objeto, metáfora do seu amado. A mãe preocupada com o futuro da filha “deita-se à noite e não dorme, pensando em quem acolherá a sua filha”, como relata a cantiga *Ndita dinoti n ka durmi* [Deitei-me à noite e não pude dormir] ou, ainda, na cantiga *Nha fidju pirdi ku mi na tempu di gera* [O meu filho desapareceu em tempo de guerra], em que a cantadeira lamenta desesperada a perda do filho durante o conflito, sentindo-se impossibilitada de encontrar aquele ente querido. A análise dessas cantigas e dos poemas que remetem ao mesmo tema é feita na seção 5.2, sobre a figuração da noite na obra de TT.

Nos poemas de TT, o tema da perda, dos dissabores que causam a insônia, é também recorrente. Sendo TT um poeta que muito se tem envolvido com questões sociais, a perda refere-se com frequência tanto à perda do amor, quanto à falta de cumprimento de promessas feitas – promessas de uma vida condigna para todos e que, apesar de estar apenas no plano dos ‘sonhos’ do poeta, a sua não realização chega a causar frustração. Na manifestação dessas perdas, por vezes, a voz do poeta assume-se metaforicamente como vários tambores que *gemem* ou como a fala que sai da *garganta do bombolon* (TCHEKA, 1996a, p. 85). “O bombolon/repica/forte/e geme” (TCHEKA, 1996a, p. 85) e o diálogo com a dor é constante, levando o poeta a fechar-se em seu mundo. É por meio do seu poema que TT arrenega o mal que afeta as crianças, que tem como consequência a perda da esperança de um futuro melhor: “Enfermo declino o convite/ para a grande festa da liberdade/ Estou no meu tempo/ no meu espaço/ na minha tabanca/ o nde festa/ é choro/ é doença/ é criança morrendo/ dia a dia/ hora



a hora!” (TCHEKA, 1996a, p. 69). É a estratégia de encenação de vozes utilizada por TT, pelo recurso às palavras e sentidos justapostos e aglutinados, metáforas e antíteses. É como se o poeta quisesse mostrar uma justaposição de sonhos e utopias, de esperança e desesperos, de promessas e perdas, metaforizando toda a sua linguagem. Assim: “Nascemos na tabanca/ somos poesia-brava/ filhos de noites sem estrelas/ noites ensanguentadas/ [...] Cremos no hoje/ caldeados nas convulsões de Pindjiguiti/ no amanhã sonho-flor [...]” (TCHEKA, 1996a, p. 81-82). As noites sem estrelas, metáfora de desamparo, revelam-se o lugar de sofrimento e de faltas. Assiste-se a uma predominância do significado metafórico, recurso hábil para que os infortúnios alcancem uma dimensão de significados mais amplos, conforme as vozes encenadas nos poemas. O recurso em evidência na construção poética de TT permite remeter ao que John Searle (1995, p. 123) denomina significado metafórico, ao afirmar que:

Em termos estritos, sempre que falamos do significado metafórico de uma palavra, expressão ou sentença, estamos falando do que um falante poderia querer significar ao emití-las, em divergência com o que a palavra, expressão ou sentença realmente significa. Portanto, estamos falando das possíveis intenções do falante. (SEARLE, 1995, p. 123).

Se TT apela ao *bombolon* para decantar o seu desespero, as mulheres nas suas cantigas lançam mão da tina e da cabaça como instrumentos que acompanham as mensagens veiculadas pelas suas vozes, predominando nos dois casos o ‘uso’ de instrumentos tradicionais de percussão. Enquanto TT “declina o convite” para a grande festa, porque morrem crianças na sua *tabanka*, como forma de arrenegar esse mal, as mulheres recorrem ao canto e à dança para esconjurar e escorraçar as doenças que atacam crianças e as mortandades que abalam aqueles lugares; e não se trata de cantos e danças de festa, mas um ato de “exorcismo”. A cantiga *Totuane disa mininu* [Tosse convulsa larga a criança] é um exemplo:

#### **Totuane disa mininu**

Totuane  
disa mininu o  
totuane  
disa mininu o  
totuane  
sai bu bai  
bai la  
sai o  
totuane  
bai  
bai bai la

#### **Tosse convulsa larga a criança**

Tosse convulsa  
larga a criança  
tosse convulsa  
deixa a criança  
tosse convulsa  
sai e vai  
vai pra lá  
oh sai  
tosse convulsa  
vai  
vai pra lá

Por outro lado, do mesmo modo que o seu trabalho poético expressa as preocupações com aspectos sociais, por outro, o poeta não põe de lado a situação política. Assim, ao lado de

temas que trazem à tona o sacrifício de homens e mulheres que trabalham arduamente e em silêncio para o sustento dos filhos e do tema do amor, estão os do massacre de Pindjiguiti, um dos antecedentes da luta armada de libertação nacional, o dos combatentes da liberdade da Pátria, etc.. todos eles fazendo parte de um pano composto por várias bandas sobre o qual o poeta vai construir o seu tecido poético.

Nos seus escritos, TT vale-se da sua língua materna, o crioulo da Guiné-Bissau, de metáforas, antíteses e de outros recursos da linguagem figurada e dos ditos guineenses. TT sabe como justapor e mesclar imagens e arranjos verbais num concerto de vozes que torna alguns dos seus poemas verdadeiras cantigas de dito, adornadas de reticências e de não-ditos. Disso são exemplos os seguintes versos: “Ora di riba ka ten/ke di fasi Mpinte/ ke di fasi.../ Nina bu kurpu/bu sufri/ ó-ó matchu...” “Não há hora para voltar/ que fazer Mpinte/ que fazer/ Embala o teu corpo/ releve/ é isso aí homem...”<sup>134</sup> (TCHEKA, 1996a, p. 23) e destes: “Abo.../ freskura di nha alma/ kalur di nha pitu/ fadiga di nha korson [...]” “Tu.../ frescor da minha alma/ calor do meu peito/ desassossego dos meus sonhos” (TCHEKA, 1996a, p. 25).

O discurso poético de TT também estabelece uma correspondência entre a linguagem poética e a proverbial, recurso recorrente das cantigas de dito. Essa simetria parece ser a estratégia do poeta, com vista a justapor a linguagem poética à linguagem veiculada pelos ditos populares, na sua (re)criação: “Há chuvas/ que o meu povo não canta/ há chuvas que o meu povo não ri [...]/ chora no canto/ canta no choro/ e fala na garganta do bombolon [...]”(TCHEKA, 1996a, p. 71). Na linguagem popular guineense, o tempo (os anos) conta-se por chuvas. Essa estratégia de justapor a linguagem poética à linguagem veiculada pelos ditos populares aparece, igualmente, quando o poeta mescla o crioulo com o português no seguinte poema: “[...] Guiné/ és tu/ camponês de Bedanda teimosamente/ procurando a bianda na bolanha/ que só encontra água na mágoa da tua/ lágrima [...]” (TCHEKA, 1996a, p. 80). A *bianda* [alimento] é procurada na *bolanha* – metonímia do trabalho que tem como resultado o sustento.

A exploração intencional dos sons bilabiais presentes nos vocábulos *Bedanda*, *bianda* e *bolanha* provoca a sensação de se estar diante de um texto escrito em crioulo; a mesma estratégia possibilita que o termo lágrima possa ser lido como *larma* [lágrima]. Fica clara a intenção do poeta de misturar os dois registros e no seu poema deixar latente a presença das cantigas.

<sup>134</sup> O poeta Tony Tcheka escreve os seus poemas ou em crioulo guineense, ou em português, nunca em duas versões. Por isso, todas as traduções ou versões portuguesas de poemas originalmente escritos em crioulo guineense é de nossa autoria.

No linguajar do povo, quem não tem arrozal para cultivar, as feiras, o mercado servem-lhe de lugar de ‘colheita’; para isso, porém, deve labutar para ter com que comprar seus víveres. Em uma das cantigas pesquisadas, a cantadeira critica os que não querem se empenhar, esperando para tirar proveito do labor dos outros. Diz ela “*bariga ku nega padi/ ka bu dal bianda/ pa i kume*” [a barriga que não gera para dar à luz/ não lhe dê comida para comer], sendo a barriga, a gravidez e o dar à luz a metáfora de trabalho árduo e a devida recompensa; assim também merece ser recompensado – merece comer – aquele que labuta. E o termo *bianda* que se encontra no poema de TT está nesta cantiga antiga com as mesmas intenções de significação. Eis a cantiga:

Bariga ku nega padi Bariga ku tudji ku kurpu ka bu dal bianda i kume Si i nega padi o ka bu dal bianda pa i kume	Barriga que recusou parir a barriga que não gera para dar à luz não lhe dê comida para comer Se recusou parir não lhe dê comida para comer
--	--

Perceber os recursos construídos por TT em seus poemas e, em alguns casos, em diálogo com as cantigas de dito, permite-nos entrar no mundo dos seus escritos sem ignorar alguns poetas guineenses que escrevem na mesma linha. Essa produção literária convida o leitor a tomar contato com a poesia e a arte guineenses, para compreender que essas letras já não constituem apenas simples manifestações literárias, na perspectiva que António Cândido (2000) aborda o conceito. Mas uma literatura que se assume como nacional, ainda que numa busca permanente da afirmação de sua identidade e de seu desenvolvimento. É nessa linha que devem ser observados os poemas, excertos de textos, estrofes ou versos de poemas, referências filmicas, apresentados na Introdução. A observação desse conjunto permite, no presente capítulo, um melhor enquadramento dos trabalhos poéticos não só de TT – em curso –, mas também de Nelson Medina e Carlos-Edmilson Vieira (Noni), no seu diálogo com a tradição oral guineense e, em particular, com as cantigas de dito.

### **5.1.1 Poema-canto de Tony Tcheka e cantigas de mandjuandadi: a justaposição e a encenação de vozes**

Carmen Lucia Tindó Secco, ao referir-se à literatura angolana dos anos 60, chamou-a de “poética cantalutista e guerrilheira” (2003, p. 267) e o mesmo se pode dizer dos textos poéticos produzidos na Guiné-Bissau no final da luta de libertação e nos primórdios da independência. Todos os jovens poetas que participaram da primeira antologia poética **Mantinhas para quem luta!** (1977) tinham em comum o tema da luta, da denúncia da

colonização e do júbilo pela liberdade conquistada, pois a independência (1973/74) também trouxera momentos de euforia que iriam transpirar nas letras guineenses.

É na sua poesia, no seu olhar de dentro para dentro, que TT se encontra consigo mesmo e se multiplica em várias vozes, tons e cores. É na sua poesia que o poeta tece os seus panos – Nbhâhâla<sup>135</sup> – que tem na sua tessitura cores que vão do vermelho-rosa à cinza da morte que se metamorfoseia em esperança. É a partir das palavras justapostas, tal como a mulher justapõe e cose as bandas de um pano, que TT traz à tona a encenação de outras vozes e a sua própria voz nos poemas que produz. E assim, cria e recria. Por que criação e recriação?

Ficção é recriação. Não se inventam histórias nem se criam poemas a partir de uma tábua rasa. TT, enquanto fazedor de poesia, não é exceção: ele cria recriando, porquanto no seu processo de criação lança mão de memórias, procura outras vozes, intenta dar novos sentidos às palavras, fazendo da poesia mais do que um mero exercício da escrita. O teórico Massaud Moisés define o poeta como “aquele que escreve os poemas para dizer-se e dizer o mundo, para inventar-se como homem, para ser homem e inventar o mundo, e afinal apenas diz a palavra que busca, ignorando que ela palpita, submersa, na procura que o impele” (MOISÉS, 1977, p. 138). Reconhece-se o mesmo processo na criação de cantigas. As criadoras e os criadores de cantigas de dito valem-se também das vozes da memória coletiva nas suas criações, daí encontrarmos resquícios de cantigas antigas nas mais recentes matizes de cantigas nos poemas modernos da Guiné-Bissau.

A poesia personifica-se em TT: o poeta fala com a poesia, exorta a poesia, sacudindo-a, transpondo para ela a força da sua fúria, da sua raiva, da sua paixão e também da sua esperança (TCHEKA, 1996a, p. 115). Sua poesia confunde-se com a figuração do próprio poeta cuja voz chega a expandir-se na do eu poético. Vale-se da sua vivência, das suas angústias, da história recente do seu país, da sua cultura para compor os seus versos, a sua literatura. Cria histórias, pinta quadros, encena vozes, mas é da palavra que o poeta se serve para fragmentar/desconstruir, reconstruir, para recriar. Por isso, e conforme acentua Hampâté Bâ ao referir-se ao tocador de *dan*<sup>136</sup>, é o poeta “grande mestre da palavra”<sup>137</sup> (BÂ, 1992, p. 139).

---

<sup>135</sup> Pano de tear semelhante a um manto de retalhos de várias cores.

<sup>136</sup> Korá é um instrumento de cordas confeccionado com metade de uma cabaça grande, típico da África Ocidental.

<sup>137</sup> “*Poète, grand maître de la Parole*”.

No processo de criação/recriação, TT metamorfoseia os tons das cores que servem de tela de fundo dos poemas, transmuta os adjetivos, tornando-os substantivos e vice-versa, para melhor se encaixarem nas vozes que recria. São transformações que dão nova forma e aspecto aos “panos” que o poeta vai tecendo com palavras e sentidos justapostos: “Soltei o olhar/ sobre o verde-verde/ da bolanha de arroz florindo” (TCHEKA, 1996a, p. 113); “Com a folha da manfafa/ ceifada no verde do seu sentir/ senti/ que a cor pode ser dor/ e magoar” (TCHEKA, 1996a, p. 98); “na foice da tua melodia/ elege o verde cor da vida/ deste azul planeta/ abraça o vermelho/ rosa-sangue seiva do povo” (TCHEKA, 1996a, p. 115). E assim, ele trabalha a justaposição. Por que justaposição?

Tome-se justaposição aqui, não no sentido usado por Harry Shaw (1978, p. 268) segundo o qual ela “significa a colocação de duas coisas, lado a lado, com o fim de as comparar e contrastar”; nem se trata também de justapor figuras, sentidos ou até materiais em uma associação inusitada, surrealista de que é exemplo a expressão do Conde de Lautréamont que sugere a justaposição de objetos desconexos e associações à primeira vista impossíveis: “belo como o encontro casual entre uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecação” (JUSTAPOSIÇÃO, 2008). Tome-se justaposição no seu sentido corrente, que pode ser encontrado em um dicionário comum: “Ato ou efeito de justapor ou justapor-se; Situação de contiguidade; aposição; Processo de formação de palavras pelo qual cada um dos elementos componentes não sofre alteração na acentuação e na pronúncia.” (Dicionário Balsa da Língua Portuguesa, 2006, p. 593).

Justaposição em TT é a associação de termos análogos que não resultam em sínteses que fazem desaparecer o sentido literal de cada um dos termos. É um processo de metaforização em que a associação dos termos ou dos sentidos faz emergir um termo novo e, mais do que isso, em abertura de polissemias, de um campo de imagens. Os dois elementos, juntos, ganham mais força; não se contrastam. Cada um se revigora em presença do outro, não havendo, entretanto, supressão nem diluição de significados: é uma aposição. São justaposições de sentido, de termos que evocam novas situações e projetam o leitor para um outro campo semântico. A amplitude do “arranjo” não mina o valor de cada um dos termos que são identificáveis. Assim, o *calor-vermelho* em **Poemar** é, ao mesmo tempo, sinestesia e metáfora do fogo da paixão, que é calor pelo fogo e é vermelho na associação com a cor do sangue, da paixão, do sentimento que invade o poeta (TCHEKA, 1996a, p. 43). No poema **Esperança**, a expressão “terra-mãe” convoca a terra enquanto chão que recebe a semente para que ela germine e, transformando-se em planta, floresça; mãe é a que carrega no ventre, que

protege, que dá à luz, que acolhe (TCHEKA, 1996a, p. 65). A associação das duas palavras enriquece mais ainda os sentidos de proteção, reforçados pelo substantivo “regaço”.

É, pois, na encenação de sentidos em mutação, deslizantes, que o poeta encontra na justaposição um instrumento adequado para a construção metafórica. Não se trata apenas de uma metáfora em que aparecem sentimentos e vozes justapostos, alinhados em paralelo. O poeta, na sua escrita, usa tanto sentidos justapostos, quanto palavras justapostas, dando àqueles conotações e atribuindo a essas novos significados. Ao justapor as palavras para a construção de cenários em seus escritos, Tcheka redimensiona o valor sentimental e metafórico desses ambientes e termos, recursos que serão discutidos com maior verticalidade, a seguir. Trata-se, sim, de uma justaposição que, por vezes, chega a confundir-se com  *fusão/fissão* (FERRACINI, 2008) de sentidos e de ambientes, incorporando, também, signos sociais, pessoais e passionais:  *fusão* pela junção das partes e  *fissão* pela instalação de apelos aos quais o leitor reage, quando sente a necessidade, por vezes, de esmiuçar cada uma das partes para chegar ao seu cerne e assim poder entender a metáfora que o conjunto constrói.

Existe uma simetria entre a realidade cultural e a linguagem poética de Tcheka, entre a linguagem de construção de panos – bandas tecidas, cortadas, justapostas – e o fazer poético de TT, sobretudo quando o poeta metaforiza poema e mulher, no poema **Querer cerzido** (TCHEKA, 1996a, p. 47). TT faz o poema nascer fêmea e é essa ‘mulher’ que  *rasga a noite para crescer na madrugada*, tal como a mulher rasga/corta a longa banda de tear em tiras, para justapô-las e torná-las pano, veste, oferenda. Depois de o tecelão tecer a longa banda, é a mulher que cabe a tarefa de cortar, pespontar e coser, justapondo as tiras. A posição das bandas tem de ser perfeita, devendo cada traçado de uma tira encontrar o seu par na outra a que é justaposta, de modo que, depois de costuradas as bandas unidas, constituam um corpo único, um pano; assim também ocorre nas palavras que Tcheka justapõe nos seus versos, que juntas reconstroem e reforçam termos e sentidos. No poema **Querer cerzido**, o ‘querer’, a bem-querença, o amor decantado é um amor  *cerzido*, cozido, remendado porque foi corroído pela própria vida, tornando a paixão em  *dor miúda*, tal como a dor da cantadeira que se sente como um pano velho corroído pelo tempo e jogado num canto da casa pelo próprio marido (TCHEKA, 1996a, p. 47). Exemplo disso é a cantiga  *Ami i rasa fuka ndjai* [Sou da raça do pano usado]. Essa simetria pode ser encontrada no uso “abusivo” que o poeta faz de palavras justapostas, na obra em análise – sessenta palavras em todo o livro, das quais mais de quarenta e cinco foram (re)criadas pelo poeta.

## 5.2 Poema-canto e cantigas de dito: a figuração da noite e do tempo no livro ‘Noites de insônia na terra adormecida’ e nas cantigas de *mandjuandadi*

A noite é o lugar do silêncio, do repouso, do sono por vezes povoado por sonhos e perturbado por pesadelos. É à noite que os medos assomam e podem se transformar em insônias. É também no cair da noite, com o entardecer a despedir-se, que, em muitas regiões, se contam e se cantam histórias fantásticas e maravilhosas – uma cultura quase que universal, diferindo apenas do modo e lugar onde essas histórias são contadas e por quem são contadas. Na cultura guineense, como em muitos outros espaços africanos, outros mundos e outros seres invadem a mente de crianças e de adultos em um ambiente em que monstros e belas meninas, filhas de reis ou régulos tomam conta do imaginário; até seres inanimados ganham vida, porque se instala a noite. E, em obediência a preceitos que passam de geração a geração, as histórias tradicionais só se contam à noite; de dia não é possível, porque atraem os maus espíritos.

É a madrugada que dá o aviso da viagem da noite. A madrugada é a cortina que, ao abrir-se, anuncia o dia, enquanto a noite se recolhe e desaparece. No **Dicionário dos símbolos**, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a simbologia da noite 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 (CHEVALIER: GHEERBRANT, 1994, p. 474).

Segundo o estudo desses autores, na mitologia grega, a noite (*nyx*) era filha do Caos e da mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia). Foi a noite que concebeu o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. Segundo as suas vontades, os deuses podiam prolongar a noite, o que faziam parando o Sol e a Lua. Maurice Blanchot (1987) ao abordar o tema da noite assevera que

[...] Entra-se na noite e nela se repousa pelo sono e pela morte. [...] É o dia que faz a noite, que se edifica na noite: a noite só fala do dia, é o seu pressentimento, é a sua reserva e profundidade. Tudo acaba na noite, é por isso que existe dia, O dia está ligado à noite, porquanto só é dia se começa e termina (BLANCHOT, 1987, p. 167).

Esses estudiosos oferecem várias hipóteses para a discussão sobre a noite e elas apontam para múltiplas leituras. Blanchot, na obra citada, por exemplo, apresenta a noite como lugar de repouso, do silêncio. A noite depende do dia, pois o dia se constrói na noite. Tanto a noite quanto o dia existem em função um do outro. Portanto, a noite e o dia fazem

parte de um ciclo. Para Blanchot (1987, p. 163), “Os que crêem ver fantasmas são aqueles que não querem ver a noite, que a preenchem pelo pavor de pequenas imagens, a ocupam e a distraem fixando-a, detendo a oscilação do recomeço eterno.”.

Contrariamente ao que afirmam alguns teóricos europeus/ocidentais, na cultura guineense a noite não é vista apenas em oposição ao dia. Para além de ser a hora do sono e do repouso, ela possui diversos sentidos metafóricos: é malefício mas também segredo; é momento do medo/terror – porque hora de manifestação dos feiticeiros, dos seres sobrenaturais –, mas também lugar do maravilhoso, pelo silêncio, pela escuridão, pela magia transmitida por meio das histórias contadas. A noite é o momento dos segredos, do que é tabu à luz do dia. O sexo, a procriação, o feitiço são relacionados com a noite, pela ausência da luz e pelo silêncio. É à noite que as mães, as mais velhas da família procuram, junto aos curandeiros e irans, proteção para os seus filhos e netos. Os sentidos literal e metafórico associados ou atrelados à noite estendem-se também à madrugada tida como prenúncio da viagem da noite.

Crê-se que se possa fazer quase tudo à noite sem ser visto, porque se conta com a cumplicidade da escuridão. Essa ideia é sustentada pelo adágio guineense que tem a hiena como animal filósofo<sup>138</sup>: “*Lubu kuma: si sol mansi di repenti i ka el son ku na panhadu ku karni na boka*” [O lobo/a hiena diz: se no meio da noite, o sol raiar de repente, não será o único a ser apanhado com a carne na boca]. Na tradição guineense, uma pessoa é considerada possuída pela noite, *i tene noti* [tem a noite dentro de si], quando é cruel, capaz de, dissimuladamente ou não, desestabilizar uma relação, uma família ou uma comunidade, por meio de intrigas, do furto, da mentira.

Uma das peças íntimas usadas pelas mais velhas, sobretudo mulheres grandes muçulmanas, é um pano feito com três cores (branco, vermelho, preto) denominado *kona-*

<sup>138</sup> Benjamin Pinto Bull ao referir-se ao discurso proverbial do crioulo guineense, afirma que existem palavras introdutivas do discurso proverbial nos vários cantos do mundo, e dá como exemplo dessas palavras as usadas em Portugal, tais como: “lá diz o ditado”, “como diz o outro”, “já dizia a minha avó”, entre outras. Este saudoso pesquisador da tradição oral guineense avança que na Guiné-Bissau são os velhos que, em primeiro lugar, são tomados por testemunhas no uso de palavras introdutivas, dado serem eles os detentores da sabedoria tradicional. E a expressão *garandi kuma* [o velho diz que] é, nesse caso, introdução para se avançar com um provérbio. Outras vezes, são alguns animais tomados como “animais filósofos” como o caso do chimpanzé, *kõ kuma* [o chimpanzé diz que], ou da galinha-do-mato, *galinha di matu kuma* [a pintada diz que], e ainda do lobo, *lubu kuma* [o lobo diz que], etc. Essas expressões constituem a “verdade” que pode dissipar dúvidas em relação a certas situações vividas na comunidade, apesar de a sua força ser buscada num mundo maravilhoso de um “tempo em que os animais falavam e conviviam com os homens”. Pinto Bull chama atenção para situações cuja abordagem se revela complicada para quem deve ou quer aconselhar; assim, não é o enunciador quem “diz” o que ele profere, mas um animal (BULL, 1989, p. 132-133).



*saba* [três barrigas] na língua mandinga. De certa forma, pode-se relacionar a cor preta desse pano ao escuro, ao segredo, enfim à noite.

Como já se aventou na seção 5.1 deste capítulo, há diálogos entre os poemas de TT, as cantigas de *mandjuandadi* e os ditos populares. Os motivos para a ‘insônia’ do poeta sobressaem na relação que se estabelece nos seus escritos entre o moderno e o tradicional. Conforme se poderá constatar no desenvolvimento deste tema, muito dos motivos da insônia explorados por TT já eram abordados nas cantigas de dito, conforme análise a seguir.

As “noites mal dormidas” em muitos poemas de TT podem ser elencadas na linha dos temas abordados pelo poeta, dentre os quais se incluem as causas sociais E estas podem ser detalhadas em: saudação à Pátria libertada e aos combatentes da liberdade; desassossego pelo sofrimento dos combatentes da liberdade da Pátria que não sentiram o ‘gosto’ da independência; insuficiência de cuidados básicos para as crianças – educação e saúde; a mulher e a sua luta diária, desenvolvendo atividades geradoras de rendimento, para o sustento da família; a vida na zona rural, sem perspectiva de desenvolvimento para o camponês que continua praticando a agricultura de subsistência; o êxodo rural e suas consequências para aqueles que buscam a capital – a *praça* – como alternativa, a esperança por melhores dias.

Não distintas das causas sociais são as de foro sentimental que o poeta aborda elegendo a bem-querença, ou seja, o amor, as paixões, por vezes fugazes; a nostalgia; a amizade, a fraternidade. Os ancestrais que se encontram presentes nos poildões, na cabaça da mulher e no tempo em constante movimento é um dos temas que TT aborda aliado à questão da terra-mãe, da natureza, da vida e da morte.

Nas cantigas de dito, todos esses temas estão presentes, uns com mais, outros com menos intensidade, conforme se vem constatando ao longo das análises que se vem desenvolvendo. Nas cantigas, os assuntos mais trabalhados são os da vida cotidiana, portanto de foro social, que remetem a questões comunitárias, familiares e individuais, como: relacionamento homem/mulher no casamento, violência doméstica, guerras, perdas e suas consequências; conflitos entre o tradicional e o moderno e formas de negociação para a resolução desses conflitos; amizade e a falsa amizade, a *kerensa* [o amor], a mentira, a *kumbosadia* [rivalidade], *pui mal* [desavenças], *padidandadi* [a maternidade] e *pui sabi* [reconciliação]. E ainda mulher e mãe, amor à terra natal, relacionamento na coletividade, no trabalho, estratificação social, ancestrais e morte.

É fácil reconhecer esses temas nas cantigas de dito e nos poemas de TT. A forma livre de apresentar os versos curtos de até duas e três sílabas, as repetições, as meias-palavras carregadas de reticências, o uso dos mesmos termos e/ou expressões em contextos similares

denotam os diálogos entre os poemas-canto de TT e as cantigas de dito. Realce-se o trabalho poético rebuscado nos poemas deste autor que patenteia toda uma preocupação com a estética, razão pela qual imprime seu estilo próprio. Os criadores das cantigas de dito, na sua maioria mulheres, não são profissionais das letras, absorvidos por um mundo autônomo da cultura; as cantadeiras têm e assumem uma tarefa social de comunicação, construindo uma significativa parte da interação grupal. Porém, apesar de serem espontâneas as cantigas de dito, seus criadores se valem de recursos que funcionam como ato estético, valendo-se de metáforas, alusões, antíteses que realçam a encenação tanto da voz individual, quanto da coletiva.

Tcheka centra seu olhar no tema social, dando-lhe um enfoque especial no livro em análise. Essa particularidade confere uma amplitude diferente ao tema, superando, de certa forma, o tratamento dado a esse assunto nas cantigas de dito. Ele não se limita ao seu país, ao seu torrão natal, vai além fronteira. Viaja por terras onde nunca esteve antes, e o limite da sua esperança, ainda que movediça, “esvai-se/ nas alturas/ do Futa-djalon” (TCHEKA, 1996a, p. 85). Compara o Norte e o Sul, questionando o grande desequilíbrio entre essas zonas do planeta.

No poema *Concerto de djunta mon* [Concerto de união] (TCHEKA, 1996a, p. 69-70), o poeta sai do seu espaço, viaja pelo continente africano, de solidariedade nas mãos. Passa pela Europa e América, junta tambores, *sikós* com pianos e saxs, põe a dançar *djidius*, Sinatra, Pavaroti, Nina Simone e Milles Davies. E aí se desnudam os traços da modernidade explorados na diversidade dos temas tratados pelo poeta. Porém, entenda-se que a força das cantigas de dito está no grupo e em seus elementos, na família, na comunidade, daí a preferência pelos temas que refletem o olhar de dentro para dentro – olhar minucioso sobre o que se passa na vida cotidiana das coetâneas –, adornando esses cantos com a sabedoria popular. E é aqui nestes textos que o poeta moderno vem, muitas vezes, beber.

O tema da noite, trabalhado por Tcheka, revela, como se acentuou acima, um espaço associado ao sono e ao não sono causados por variadíssimos problemas, do íntimo ao social. Da mesma forma, nas cantigas de dito a noite é também o lugar do silêncio, ligado ao sono e, quando não se consegue dormir, é porque a cantadeira tem a extrema necessidade de estar desperta para procurar algo que lhe é muito caro. Assim, o tema da noite e seus múltiplos significados que plasmam a obra em análise, traz à memória várias cantigas de dito, como por exemplo, a cantiga **Deitei-me à noite e não dormi**, que fala da preocupação de uma mãe com o futuro da filha. A terra está mal, se um dia ela desaparecer quem cuidará da sua filha? É à noite que toda a preocupação vem à tona e o sono desaparece, pois dormir para essa mãe é deixar incerto o destino desse ente querido:

Deitei-me à noite e não pude dormir  
 apenas fiquei a pensar  
 quem vai olhar por ela  
 aí quem vai olhar pela minha filha [...]

A cantadeira que perdeu o seu ‘pano preto’, metáfora do amado, recusa-se a ir dormir sem que encontre esse ‘objeto precioso’, significando o ‘ir dormir’ deixar o seu amor entregue a mãos alheias:

Aquele meu pano preto  
 que perdi (que se perdeu)  
 não irei dormir  
 sem o ver (sem que o veja [...])

A insônia é o não sono da mãe que procura pelo filho desaparecido, conforme canta a cantadeira de **O meu filho desapareceu no tempo da guerra**. A mãe chora a perda e à noite não dorme porque grande é sua dor:

Perdi filho meu  
 era tempo de guerra  
 quero ir procurá-lo  
 mas não encontro caminho

Fiquei com as mãos na cabeça  
 não há lugar por onde procurar  
 quero ir [...]  
 mas não há caminho para mim

Fiquei sem dormir  
 e não encontro o caminho  
 quero ir procurá-lo  
 mas não sei o caminho [...]

Vale relembrar que na obra em análise, em que o não sono é o eixo central, o poeta metaforiza Guiné. O país é a *mulher-bidera* [mulher-vendedeira] que permanece alerta na fila de insônia em noites em que é preciso estar desperta para encontrar o sustento dos filhos. O poeta coloca o próprio país na fila dos que não dormem, para que não seja adormecido, conforme o poema **Guiné**: “Guiné/ és tu/ mulher-bidera/ em filas de insónia/ – noites de kumpra pon” (TCHEKA, 1996a, p. 80).

Em toda a obra **Noites de insônia na terra adormecida**, o poeta evoca a palavra noite vinte e três vezes, das quais uma escrita em crioulo e duas vezes no plural. Evoca *sol noti* [noite], que literalmente significa “o sol anoitece”, e vale-se do processo figurativo, quando utiliza roupagens como a metáfora *sukuru iabri si mantu* [a escuridão abriu o seu manto] para aludir à noite. Em um jogo antitético, o poeta faz contrastar o sol com a noite: “quando a escuridão abre o seu manto” (TCHEKA, 1996a, p. 24); o sol que o próprio poeta quer ser – “o

sol”, isto é, a luz, o caminho alumiado da amada, mesmo quando é noite. É o arder do sol que abre o caminho para a madrugada “o frescor” e “*di sabura*” [de êxtase] (TCHEKA, 1996a, p. 25).

Em uma das cantigas pesquisadas, a cantadeira alude a *sukuru fitcha* [o escuro fechou-se] para significar a noite que guarda segredos, a noite que permite às mães andarem à procura de proteção para os seus filhos sem serem vistas por olhos curiosos:

Otcha sukuru fitcha  
mames rabata kurpu  
e lanta  
pa ba ianda  
pa fidju [...]

Quando a escuridão se fechou  
todas as mães de rompante  
se levantaram  
para procurar proteção  
para os seus filhos [...]

A madrugada, como extensão da noite, aparece em TT, também, como uma porta para o dia, para o labor e para o amor que precisa sempre do sol, que simboliza o poeta. O sol está associado também a algo novo, à esperança de um futuro melhor “*i sol ku na iardi/ i dia nobu... ku na bin*” [é o sol a raiar/ é um novo dia... que se avizinha] (TCHEKA, 1996a, p. 29-30). O poeta deseja ser acordado tanto do sono quanto do sonho, pois para ele dormir e sonhar são a mesma coisa, igual a não estar em si – é sentir-se fora de si mesmo – quando ele deseja estar consciente. É como se o sono fosse algo anestesiante, que o deixa sem ação e sem segurança. Estranhamente, o adormecer pode aparecer, figurativamente, na alusão à luz dos olhos da amada, ou relacionar-se com viagens por mundos que o sujeito lírico desconhece. (TCHEKA, 1996a, p. 36)

Para TT, a noite tem sóis. A noite pode deixar de ser silenciosa e escura, pode não ser concubina de segredos do poeta e da sua terra; a noite tem momentos de luz, em que a madrugada pode ser surpreendida pelo sol. Para o poeta, isso é liberdade que acontece com o quebrar das correntes (TCHEKA, 1996a, p. 40). São os sóis da noite que arrastam consigo os fios de esperança. E esses sóis só são vistos e sentidos porque o poeta está em vigília.

É no poema **Canto a Guiné** (TCHEKA, 1996a, p. 80) que o poeta expande o seu receio de dormir, de se entregar à noite e ao seu silêncio. Guiné é apresentada ao leitor como um grito polifônico, “um grito/ saído de mil ais”, da terra adormecida. Assumir essas vozes significa ter medo de dormir para não se entregar ao silêncio do sono. É, pois, por meio da sua insônia, do não se deixar adormecer que o poeta poderá lutar, ter forças para tentar um grito, agarrar-se ao fio de esperança de que o sono imposto à terra, à Guiné, possa ser dissipado. Os sentidos construídos pelo poema **Canto à Guiné** (TCHEKA, 1996a, p. 80) fazem da insônia uma forma de enfrentar os problemas:

Guiné  
sou eu  
até depois da esperança

Guiné  
és tu  
camponês de Bedanda teimosamente  
procurando a bianda na bolanha  
que só encontra água na mágoa da tua  
lágrima

Guiné  
és tu  
criança sem tempo de ser menino

Guiné  
és tu  
mulher-bidera  
em filas de insónia  
– noites de kumpra pon  
(mafê di aos)

Guiné  
é um grito  
saído de mil ais  
que se acolhe no calcanhar da  
terra adormecida  
Mas

Guiné somos todos mesmo depois da  
esperança!

A poesia de TT assume adornos da terra-mãe e se transforma em regaço para sustentar a terra que está sendo embalada. Porém, é essa mesma terra (também terra-mãe, amor-Guiné, que grita na poesia brava) que não dorme.

A mulher é, metaforicamente, a força da escrita de TT. Sendo “dona da poesia”, pois o poema nasce fêmea – mulher, mãe, amante – é também guardadora de segredos. Quando o poeta afirma que o “poema nasce fêmea” e alude à “mulher-fêmea”, isso reporta os seus leitores para um duplo sentido alocado no significante mulher como força criadora e lugar da expressão dos sentimentos mais profundos do poeta e como terra-mãe, porque acolhe e protege. Conforme se anuncia no poema **Querer cerzido**, já referido no item 5.1, o poema só tem forças para rasgar a noite, porque é mulher.

**Noites de insónia na terra adormecida** proporciona ao seu leitor momentos que aludem a um movimento contínuo do tempo, tempo enclausurado em um labirinto sinistro, triste, onde as horas são imberbes – um tempo sem tempo, um tempo jovem que não

envelhece, mas que pode ser um “tempo anoitecido” (TCHEKA, 1996a, p. 79). Nesta obra, o poeta habitua seu leitor a compartilhar a temporalidade em movimento: o tempo gira à volta da noite e do seu manto, do sol e da luz, do entardecer e da madrugada que pode ser “bebida inebriante” “tragada em cálices”. O tempo em forma espiralar movimenta-se sem se fechar, pois cada momento se dilui para que nasça outro, igualmente efêmero. Esse trabalho com as mutações dos tempos permite ao leitor viajar por encenações de vozes diferentes: uma criança pode ter a idade do tempo (TCHEKA, 1996a, p. 77) e estar sem tempo de ser menino (TCHEKA, 1996a, p. 80). A esperança é algo que “tem recheios de verbo por anunciar/ sem tempo/ sem a incógnita do futuro/ sem os limites da fronteira/ e eiras sitiadas” (TCHEKA, 1996a, p. 77).

O tempo, em **Noites de insónia na terra adormecida**, pode figurar-se como o dia-a-dia, hora a hora em que morrem crianças (TCHEKA, 1996a, p. 69); o levantar do sol que leva a mulher à pesca (TCHEKA, 1996a, p. 23); o amanhã de um poema não escrito que se esgotou ontem (TCHEKA, 1996a, p. 39). O tempo pode ainda figurar-se como “*dipus di kaida di serenu* [depois da queda do orvalho]” (TCHEKA, 1996a, p. 21), “*entri un keda/ i un kangaluta* [entre uma queda e uma pirueta]” (TCHEKA, 1996a, p. 27), enquanto o odor mastiga o ar (TCHEKA, 1996a, p. 83) ou apenas “um amanhã qualquer” (TCHEKA, 1996a, p. 123), portanto é um tempo que se move, desdobrando-se, não se deixando fechar ou fixar: “não é nem circular, nem linear” (GLISSANT, 1994, p. 123).

Ao ouvir uma cantiga de dito um leitor desavisado diria simplesmente que o tempo não está expresso nesses textos da tradição oral. Ledo engano, pois o tempo encontra-se diluído nos textos e, assim, é expresso de várias formas, quer por expressões e termos que denotam temporalidade, quer pela hiperbolização de certos enunciados e advérbios. O tempo é, ainda, expresso através da sequência de acontecimentos; da presença de frutos que, maduros, devem ser consumidos em silêncio; da chuva que cai sem parar; da noite que parece ser mais longa pela ausência do sono; o tempo de guerra; o antigamente; o tempo que corre lento como os passos do Demba – símbolo do guarda noturno – cantado pelas mulheres na cantiga ***Brankus tudu dita e na durmi*** [Enquanto os brancos deitados dormem]. Também nas cantigas, o tempo configura-se em espiral, em um permanente movimento curvilíneo que não se fecha sobre si mesmo. Os ancestrais, os *dufuntus*, o sobrenatural, os vivos, os mais velhos, os mais novos e a interação entre essas instâncias e seres determinam o movimento do tempo, tempo de nascimento, de renovação, de *kebur* [ceifa] e colheita de frutos maduros, considerado um tempo de benesses e de sol que raia; tempo de “botar a fala”, de fazer uso da palavra para não se abster diante dos acontecimentos da família ou da comunidade. Tempo de

guerra, por isso de morte – castigo que pode ter sido lançado pelos irans; tempo de fuga dos mais novos, por isso tempo de desespero dos mais velhos e também de punição pela oferenda não dada – uma cerimônia não realizada. Empresto aqui o termo “temporalidade espiralada”<sup>139</sup> proposto por Leda Martins (2006, p. 79). Esta autora afirma que

A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, eventos naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. [...] (MARTINS, 2006, p. 79)

Note-se que tanto os ancestrais, os irans protetores das linhagens, o poilão – árvore gigantesca, secular, símbolo da força da ancestralidade e desse tempo em movimento, associado aos mistérios da cosmogonia africana, e guineense, nesse caso – estão presentes nas cantigas de dito e são retomados, tanto por TT, Nelson Medina, quanto por vários outros cantadores jovens. Assim, o tempo não se fecha e acompanha todos os eventos. Essa configuração do tempo pode ser encontrada no poema de António Gedeão (2009), **Todo o tempo é de poesia**, que se revela uma amostra do modo como o tempo se configura nas cantigas de dito: “Todo o tempo é de poesia/ Desde a névoa da manhã/ à névoa do outro dia./ Desde a quentura do ventre/ à frigidez da agonia/ Todo o tempo é de poesia/ Entre bombas que deflagram./ Corolas que se desdobram./ Corpos que em sangue soçobram./ Vidas que amar se consagram. [...]” (GEDEÃO, 2009). Esse tempo ‘disperso’ em momentos e eventos e em constante movimento, provocando renovações – presente no poema – remete ao provérbio guineense *Bolta di mundu i rabu di pumba* [A volta que o mundo dá é como o rabo da pomba], isto é, tudo que vem, vai, tudo que vai, volta; tudo se renova.

Vale observar como o tempo se apresenta em algumas cantigas de *mandjuandadi*. Na cantiga *Otcha mundu i eraba mel pa mi* [Quando o mundo era mel para mim] o tempo é apresentado em dois momentos da vida, da cantadeira: o passado, representado pelo momento em que a cantadeira tem tudo, e o mundo era mel – tempo de felicidade no qual os amigos ‘se multiplicam’; o presente, *gosi* [agora] que não se fixa, um agora sem nada, momento em que a cantadeira perde tudo o que tinha, um tempo que se revela de miséria e a cantadeira se compara a uma alimária. Os falsos amigos fogem e ela fica só:

<sup>139</sup> No seu artigo **Le chaos-monde, l’oral et l’écrit**, Edouard Glissant (1994) fala da concepção do tempo em espiral afirmando: “*Nous avons une conception du temps en spirale qui ne correspond ni au temps linéaire des Occidentaux, ni au temps circulaire des Précolombiens ou des philosophies asiatiques, mais qui est une sorte de résultante des deux, c’est-à-dire avec un mouvement circulaire, mais toujours une échappée de cette circularité vers autre chose – c’est ce qui constitue la spirale.*” (GLISSANT, 1994, p. 123).

**Otcha mundu i eraba mel pa mi**

Otcha mundu i eraba mel pa mi  
n nega di tudu djintis  
nin di garandi.

[...] Tia Ana tchoman i falan kuma  
e mundu ku bu na odja sin  
i ka bedju.

[...] Ma ali gosi n ka tene nada  
n bin ka tene di fasi ninguin  
n djubi trás  
n ka odja nha kamaradas  
nha amigus  
nha kumpanheris

Na kil ladu ku n ta pasa ba  
e ta tcholonan  
tudu kala  
kala, kala, kala  
ki djintis ku ta ngabamba  
tudu muri [...]

**Quando o mundo era mel para mim**

Quando o mundo era mel para mim  
Neguei de todos  
até dos mais velhos

[...] Tia Ana chamou-me e disse-me:  
este mundo que estás a ver  
não é velho

[...] E hoje como não tenho nada  
nada tenho para dar a ninguém  
olhei para trás  
não vi os meus camaradas  
os meus amigos  
e companheiros

Nos lados onde passava  
e todos chamavam por mim  
Tudo se calou  
tão calado, calado, calado  
aquela gente que me bajulava  
morreram todos [...]

O olhar sobre o passado e a vivência do presente doloroso e de arrependimentos indiciam um futuro de quem aprendeu uma lição de vida, apontando para um comportamento regrado, quiçá uma renovação. Repare-se que na cantiga a cantadeira reconhece não ter dado ouvidos a ninguém, nem a palavra dos mais velhos escutou. São os mais velhos detentores do saber tradicional, os que podem alcançar a bênção dos ancestrais e transmiti-la aos mais novos. Quando ‘se nega a palavra dos mais velhos’, isto é, quando se despreza os conselhos dos mais velhos, é como assinar a própria sentença para um desencadear de sucessivos azares.

A figuração do tempo na cantiga **Quando pingava** compara-se à da cantiga **Quando o mundo era mel para mim**: um passado de fartura em que não faltaram amigos para partilhar o que de bom havia. No presente, quando a ‘fonte secou’, ninguém olha mais para aquele(a) que caiu em desgraça. Vale lembrar que este tema de “tempo de abundância” faz parte da recolha do Cónego Marques de Barros (1900). Na cantiga **Amores, amores**, a ideia de tempo também está expressa no bem estar vivido e partilhado com os outros: “*se e’chiga na sabe/ tudo mundo ta mate/ se e’chiga na fede/ abós dôç condon/ querê saê demanda/ [...]/ querê, querê, condon*” [Se vos ri la a boa sorte,/ tendes o mundo em casa/ Se vos entra a miséria/ lá se vae todo o mundo/ Amor gerou demanda/ [...]/ Só n’aquelles A quem se ama(m)/ reina perfeito amor] (sic). Como nas duas cantigas anteriores, há um tempo que determina o comportamento das pessoas: o de abundância (o passado abençoado pelos deuses e ancestrais)



e o de miséria (associado ao presente em que se está só), e há um tempo de conciliação que se desdobra a partir da experiência do sujeito e vai provocar o movimento espiralado.

Já na cantiga **Barata/traça**, o passar do tempo é representado pela chuva que cai, tal como na tradição guineense se contam os anos pelos números de chuvas. A chuva é sazonal, ela vem e vai e torna a voltar, assim também o tempo. A cantadeira, ao lamentar o estrago que a barata/traça – antonomásia de uma rival ou inimiga – causou na sua casa/sua vida, tendo feito seu lar desabar, por ter carcomido toda a madeira que a sustentava, proporciona a quem escuta a cantiga um navegar em um tempo em constante movimento. Encena a dinâmica do estrago feito pela barata/traça em sua casa/à sua vida. A casa desaba, tomba; a cantadeira, desamparada, sem teto, caminha sem destino, sem um lugar onde se abrigar, enquanto a chuva cai, isto é, o tempo vai passando. A vida da cantadeira renova-se, porém, pelas mãos dos seus ancestrais. A imagem de um relógio de areia em movimento impregna-se na mente de quem escuta a cantiga, movimento esse que desmancha a cronologia linear, resgatando, de certa forma, a noção de “temporalidade espiralada” (MARTINS, 2006, p. 79).

Na cantiga **Sibi di bu bida** [saiba da tua vida], a cantadeira recorre a outra estratégia que parece expressar o tempo. “Se o teu sol está a raiar/ aquece-te [...] se a banana está madura/ come em silêncio/ que o meu dia há-de vir”. Nessa cantiga, a imagem do sol alude a um tempo de prosperidade. A cantadeira critica a colega vaidosa por envaidecer-se e julgar-se superior. Mas tal como a chuva que cai e pára e volta a cair, o sol não arde permanentemente, exatamente assim como a fama que ele simboliza na cantiga. A cantadeira aconselha: se o tempo é de safra, aproveita – se a banana está madura, come em silêncio – isto é, se há benefícios à tua disposição, desfrute sem alarido. O *dia que há-de vir* é sinônimo de um futuro repleto de esperanças para aquele que ainda não viu o seu sol raiar; porém, pode ser um futuro menos risonho para aquela que se envaideceu com os seus benefícios. É o movimento nas suas idas e voltas.

O futuro se revela nas cantigas de dito, por meio de múltiplas representações. Muitas vezes é representado pela repetição do advérbio de tempo amanhã. “*Amanha amanhã*” [amanhã amanhã] é “o futuro”, “no futuro”, “nos dias que hão de vir”. Por vezes, se manifesta em forma de fases do tempo expressas através dos acontecimentos: *no tempo da guerra*, como aparece na cantiga **O meu filho desapareceu em tempo de guerra**, “à noite”, momento no qual a cantadeira não dorme, procurando o amado. O futuro é também representado em “O comer com as mãos e terminar com a colher”, que aponta para a dinâmica do tempo que respeita algum processo, supostamente, evolutivo na vida de alguém, como se lê na cantiga **Deitei-me à noite e não dormi**.

Portanto, nas cantigas de dito, o tempo configura-se como uma espiral, num movimento constante, deixando antever uma continuidade como a chuva que cai, pára e volta a cair; é como o sol que nasce, raia, se põe e volta a nascer, como a fruta no pé: que nasce, se fortifica, amadurece, como um filho que é concebido, passa pelo tempo de gestação, nasce, é criança, cresce, torna-se adulto, envelhece, morre, renasce. Um tempo determinado pela infância e pela ancestralidade: “naquele tempo”, “quando era menino” e “no tempo dos meus avôs”. Um “ontem” que evolui sempre para um “agora”, através do qual se projeta o “amanhã”, o futuro e o outro dia.

### 5.3 Poema-canto e cantigas de dito: um olhar sobre as cinco noites mal dormidas do tecelão e lavrador de palavras

Nesta seção, seguem-se a leitura e a análise dos poemas de TT, no livro **Noites de insónia na terra adormecida** trazendo à tona nexos e diferenças entre esses textos e as cantigas de dito. Serão analisados aqui os recursos poéticos, as imagens, em suma, os pontos de interseção entre os dois textos, tal como se procedeu em relação ao assunto desenvolvido na seção 5.2.

O tema central deste livro de TT é a Guiné-Bissau, a terra, o chão que viu nascer o poeta. A Guiné é a Pátria que se quer reconstruída e progressiva. A Guiné é simbolicamente mulher, mãe; é *padida*<sup>140</sup>. Imbuído de uma esperança que resiste ao desgaste das inquietações e das agruras provocadas pelo mal-estar social, o poeta assume-se Guiné. Ele é a Guiné, prenhe da esperança de que um dia novo há de vir. A Guiné é terra, chão, lavrador que trabalha a *bolanha*. É esse homem rústico que se junta à “*mindjer fêmea*” – “a que larga o seu suor no mar” –, sacrificando-se ambos em busca do arroz e do *mafê* [carne ou peixe]. O sofrimento, a desesperança que atravessam a obra, encontram no poeta angustiado o fio de uma esperança que vai cambaleando, porém insistindo em estar viva. E esses homens e mulheres, incansáveis na sua luta diária, representam também essa esperança anunciada pelo poeta.

O livro de TT se compõe de setenta e um poemas divididos em cinco “noites mal dormidas”: **Kantu Kriol** (dez poemas na língua guineense), **Poemar** (treze poemas), **Sonho-Caravela** (nove poemas), **Poesia Brava** (trinta e um poemas), **Canto Menino** (oito poemas), tendo cada “noite” merecido uma epígrafe. É com o poema **Arado do lavrador** que TT abre

<sup>140</sup> Aquela que já deu à luz e faz sua a dor dos filhos, não só os seus; solidária; pai e mãe.

as páginas de **Noites de insónia na terra adormecida** com o canto crioulo, um autêntico *canto do djamudur* [canto do carpidor].

Radi	Arado
Radi	Arado
di	do
labradur	lavrador
iabri	abre
bariga	a barriga
renkiadu	enfileirada
di blaña	do arrozal
i badju di kansera	é o baile de canseira
di omi ña iermon	de homens meus irmãos
i ton di kin ku ka amonton	é tom dos que não são preguiçosos
sur kinti na labal kurpu katibu	o suor quente lava o seu corpo cativo
tementi i na labra amaña	enquanto lava o amanhã
pa	para
kebur	que venha
bin	a haver
tem (TCHEKA, 1996a, p. 19).	colheita

Tal como o agricultor prepara a terra para receber a semente, para que germine e o leve à colheita, tal como o *fisial* [tecelão], monta o tear, urde as linhas de várias cores e as coloca na lançadeira, para que do seu labor nasçam bandas e panos, assim também o poeta prepara o seu leitor para o “jogo” prazeroso de adentrar-se nessa tessitura de palavras. Assiste-se, nesse jogo, à encenação do lavrador com o seu arado, sulcando a terra, à encenação do tecelão manejando a lançadeira; assim o poeta, na sua criação, joga com as palavras, dando-lhes cor e musicalidade “*I ton di kin ku ka amonton*” [É trabalho de quem não é preguiçoso], pois, enquanto criação, tanto a tecelagem como a lavoura, exigem engenho e arte. O corpo torna-se cativo por o lavrador ter apostado no amanhã. Assim, todo sacrifício é pouco, quando o objetivo é uma boa safra: “*Pa sinsibi ba ka gasidja/ pa i ka bin sedu/ ten-ten na pe di mininu!*” [Para que o ‘se eu soubesse’ não venha a ser hóspede da comunidade/ para que o futuro não venha a revelar-se incerto tão incerto/ como a bola nos pés de uma criança!] (TCHEKA, 1996a, p. 19), diz o poeta.

TT canta o chão, canta o homem que amanha a terra; canta o amor e a amada, a paixão. ‘Sacode a poesia’, convidando-a a participar desse cantar. Lamenta os males sociais, porém, apontando para a esperança de dias melhores. O leitor é, assim, preparado para entrar

no mundo criado figurativamente, no qual noite e seus vários sentidos permitem percorrer as entranhas expostas em língua da terra e em língua portuguesa.

Quando na cantiga de dito **Grande lobo** a cantadeira “narra” a história de Demba, o guarda dos brancos, ela coloca quem escuta diante de um trabalho poético que expressa, não só a musicalidade típica das cantigas de dito, mas também de um jogo de contrastes. Os brancos dormem, deitados; Demba, desperto vigia, circulando pelas imediações da casa, zelando pela segurança dos patrões. A cantadeira, num tom de provocação, questiona Demba: Até quando, esta vida, grande lobo? Isto é, até quando as incertezas de uma vida de submissão. Se Demba é tão destemido, se sabe cuidar dos outros, por que continua naquela vida, sem poder dar atenção à própria família: “*Brankus tudu dita/ e na durmi/ Demba lanta i na ianda/ sili lala o Demba/ te kal dia/ Sulu bartaba*” [Branco todos deitados/ a dormir/ Demba de pé a andar/ sili lala oh Demba/ até quando/ grande lobo].

Na cantiga **Tchoka djiru** [A perdiz esperta], a cantadeira coloca um tom de ironia, apesar da dor da perda do amado, para mostrar como a rival foi perspicaz, tendo sabido escolher o melhor momento para entrar na vida do casal: quando tudo estava feito. “*N pabi matu/ n ka kume/ tchoka djiru/ tchoka na kume pa mi*” [Limpei a mata/ dos frutos não comi/ a esperta da perdiz/ a comer na minha vez]. A cantadeira brinca com as palavras, trazendo à tona um dos temas das histórias da tradição oral guineense: a da lebre e da *tchoka* [perdiz], em que a lebre, apesar da sua esperteza e marotice, é sempre suplantada pela *tchoka* [perdiz], perspicaz e oportuna. A cantiga traz a metáfora da lavoura, do campo que precisa ser limpo para que do cultivo se possa ter a melhor colheita.

Entretanto, o escritor não se esquece de transmitir as **Noba de prasa** [Novidades da cidade] (TCHEKA, 1996a, p. 21), trazendo à superfície os vários problemas sociais que o êxodo rural, motivado pela esperança de uma vida melhor na cidade, vem agravar, já que acaba por acarretar graves problemas sociais como a prostituição, por exemplo. **Tchur di Npinte** (TCHEKA, 1996a, p. 23) assemelha-se a uma cantiga de dito, por seu tom, ritmo e, sobretudo, pelo dito nele presente; por suas meias-palavras, pelo tom confessional expressos em versos curtos: “*mafe ka ten/ sita ka ta mansi*” [comida não há/ a sobra não tem sobra]; as repetições, “*ke di fasi Mpinte/ ke di fasi...*” [que fazer Mpinte/ que fazer...] e pela redundância, tão característica do crioulo guineense e muito usada nas cantigas de dito. *mindjêr fêmia* [mulher fêmea, mulher de verdade] é um dos exemplos.

O tema da mãe, não só a que dá à luz, a mãe dita *padida* de dois seios, a que cuida, a que “aperta o cinto” para que haja, pelo menos, o essencial para os que estão sob os seus cuidados, está presente em TT. O poeta encena a voz da mãe sob vários ângulos. O regaço da

mãe, por exemplo, é proteção em um lugar onde tudo é duvidoso. O louvor à mãe lembra uma cantiga de dito, um canto à mãe que assim se expressa: “Mãe/ mãe é um valor/ se ela um dia partir/ será a viagem sem volta/ jamais regressará/ pois ela é uma é única/ por isso mãe/ chama-me e manda-me fazer qualquer coisa/ que eu vou/ chama-me e me dá ordens/ que eu quero obedecer-te mãe [...]”. A dor da mãe é também cantada por TT. A mãe – mulher que esconde o seu sofrimento e dor e luta para que a fome não tenha lugar no seu lar.

Nas cantigas de dito encontram-se temas da mãe, da mulher que se assume como chefe de família. Temas há em que a fala e o canto são personificados e invocados para estarem presentes, mesmo diante do cansaço de quem canta ou depois da sua morte; e é sempre numa perspectiva de movimento constante. Nessas cantigas, as cantadeiras e os cantadores louvam o amor, ironizam a querença enganosa. Embora reconhecendo a universalidade desses temas, vale frisar que TT os rememora e os recria. Também, são assuntos há muito trabalhados pelas mulheres e pelos homens autores de cantigas de dito. A cantiga “Só em mim” é a expressão da mãe que, sem ajuda do pai dos seus filhos, trabalha de sol a sol para que as suas crianças tenham escola, roupa e assistência:

[...] Almoço e jantar  
só em mim  
só em mim

Caderno e caneta  
só em mim  
só em mim

livros e bata<sup>141</sup>  
só em mim  
só em mim  
[...]  
Onde está o homem  
o pai das crianças  
só em mim  
só em mim [...]

A questão da terra que vai mal e que provoca a emigração forçada dos filhos – tão frequentes na poesia de Tcheka – é também retomada por Iva e Ichy na cantiga *Fidjus di baloba* [Filhos dos ancestrais]. Nessa cantiga está patente a preocupação com o rumo que a terra está tomando e, por isso,, provocando o desamparo das filhas e a fuga dos seus filhos que emigram para longe: “Tinha medo de atravessar o Rio Farim/ receava chegar a Bissau/

---

<sup>141</sup> Uniforme.

afinal tinha enorme razão/ [...] As minhas filhas estão desamparadas/ os meus filhos fogem atravessando a fronteira/ pergunto o que se passa meu Deus [...].”

Tio Lúcio da Silva, um dos grandes nomes da *mandjuandadi*, canta o amor não correspondido – conforme se constatou na referência à cantiga **Chamem-me a farfana**, porém em vez de apenas chorar a sua mágoa, desdenha a amada que não quis seu amor, escarnecendo dela: **Chamem-me a farfana**<sup>142</sup> [ratazana-do-capim]/ peço que venha comer ervas/ a lâ do poilão/ deixem-na que voe com o vento”. Chama sumaúma à mulher que não correspondeu ao seu amor, tendo-se recusado a se casar com ele. A que com ele se casou tio Lúcio apelida de *farfana* [ratazana-do-capim] e pede que a chamem para vir aproveitar-se das folhas tenras (metáfora do casamento). Vale aqui recordar duas imagens, uma que aparece em uma cantiga e outra no poema de TT: a “sumaúma ao vento” e o “fumo que em bolas cinza voa e se esvai pela janela fora”, no poema **Nostalgia** de TT (TCHEKA, 1996a, p. 35). Enquanto a sumaúma da cantiga do tio Lúcio voa ao sabor do vento, no poema **Nostalgia** reconhece-se uma ideia semelhante nos versos: “Emerges de uma nota de piano/ por momento bailas/ na circunferência de uma bola de fumo/ que se esquiva pela persiana”. Ao contrário do tio Lúcio da Silva que escarnece daquela que não o quis, tia Chika Kó lamenta ter sido traída por um lobo vestido de saia, um lobo que se fez de cordeiro e tirou proveito do amor que a cantadeira sentia por ele. Cobriu-a de promessas e, afinal, essas eram enganosas. Assim, ambos cantam o amor não correspondido.

[...] Lubu di saia o  
toman nganadu o  
kil ki i kontan ba o  
i ka el ki na mostran  
lubo di saia toman nganadu  
gosi i bida bukuku pa mi [...]

[...] Lobo de saia oh  
Que me enganou que me traiu  
o que me prometeu  
não foi o que me mostrou  
lobo de saia enganou-me  
agora virou veneno para mim [...]

Nas cantigas, as cantadeiras e os cantadores louvam o amor, ironizam a querença de boa aparência, tal como faz a cantadeira de **Beleza d’água salgada** e a da cantiga **Ami nha kiri sabi** [A minha querença é maravilhosa]:

[...] Kiri o kiri sabi  
kiri di laba ropa  
nha kiri sabi  
kiri di pila busa  
kiri di lenga lenga  
kiri di bai lenha [...]

[...] Querença oh que maravilha é a bem querença  
querença de lavar roupas  
a minha querença é extasiante  
querença de pilar sacos de arroz  
querença de lenga-lenga  
querença de cortar lenha [...]

<sup>142</sup> Roedor, ratazana-do-capim, do seu nome científico *Tryonomis swinderianus*, temido pelos agricultores, pois anda sempre pelos arrozais para comer as folhinhas verdes, aproveitando-se do descuido dos lavradores.

O cantar para as mulheres das *mandjuandadi* é também uma forma de denunciar os problemas sociais da sua comunidade. Se por um lado cantam e escarnecem das rivais, dos que não correspondem ao seu amor, por outro lado abordam questões não tão íntimas ou pessoais. E tal como acontece nas cantigas de dito, TT intercala os poemas de cariz social com os sentimentais. O poeta oscila entre a *dor* da paixão e o desalento causado pelo mal-estar social. *Flur di mi* [minha flor] e *Fugu di nha korson* [Chama do meu coração] são poemas nos quais o poeta se justapõe ao eu poético para cantar em coro, pedindo à amada, enquanto flor, que se deixe envolver pelo sol (TCHEKA, 1996a, p. 24-25). Assim também, a cantadeira dá voz ao desalento amoroso e ao descontentamento causado pelo mal-estar social, e diz: “Guiné-Bissau é a minha palha santa<sup>143</sup>/ és a minha palha santa/ Guiné-Bissau é o meu remédio santo/ [...] Longe de ti/ estou aqui e estou lá/ perto de ti/ desassossego/ desespero/ [...] és *sapaté*<sup>144</sup>/ que de leite encheu os seios das *padidas*/ és a palha-santa/ és o meu remédio santo/ mas és também a minha dor”.

Depois de celebrar a chama do amor, no poema *Nta i ke?* [O que é?] o poeta volta a exaltar o amor à terra (TCHEKA, 1996a, p. 29). A tristeza, causada pelo desencanto do país que não sai do marasmo, faz arrepiar o corpo do eu enunciador, do sujeito poético; porém depois da tempestade, desponta a esperança de um dia novo. TT fecha a primeira “noite mal dormida” com uma madrugada de *kerensa*, palavras que se aquietam no coração do poeta:

#### **Kerensa**

Tudu suña  
ku n suña  
tudu pensa  
ku n pensa  
tudo nega  
ku n nega bardadi  
Kada ora  
ku bu bentu  
rosa na mi  
palabra ta keta  
ketu na boka

#### **Bem-querença**

Por mais  
que eu sonhe  
por mais  
que eu pense  
por mais  
que renegue a verdade  
Cada vez  
que a tua brisa  
roça em mim  
as palavras se aquietam  
bem quietas na minha boca

<sup>143</sup> Palha santa, do seu nome científico *Senna* ou *Cássia occidentalis*, é uma planta herbácea usado no tratamento de oftalmias, catarros, febres, e inflamações da garganta. É também usado como analgésico geral de largo espectro e antiinflamatório.

<sup>144</sup> *Sapaté* é um arbusto cujas folhas (maceradas e misturadas à farinha do arroz ou no cozimento deste cereal) servem para aumentar a quantidade de leite daquela que amamenta. Considerado importante durante a lactação do recém-nascido, o seu consumo é recomendado pelas mais velhas às mulheres durante o período de aleitamento. Nome científico: *Leptadenia astata*. Informações sobre o assunto encontram-se disponível em: HAVIK, Philip. Veneráveis representantes da vegetação tropical: médicos, curandeiros e fitoterapias na Guiné-Portuguesa (Sécs. XIX-XX). WORKSHOP PLANTAS MEDICINAIS E FITOTERAPÊUTICAS NOS TRÓPICOS. Lisboa, 2008. *Anais...* Lisboa: ICT/CCCM, out. 2008. Disponível em: <[http://www2.iict.pt/archive/doc/P\\_Havik\\_wrkshp\\_plts\\_medic.pdf](http://www2.iict.pt/archive/doc/P_Havik_wrkshp_plts_medic.pdf)>. Acesso em: 14 out. 2009.

fala ka ta sai	a fala não sai
ña korson	o meu coração
ta tirmi	estremece
suma tambur	como um tambor
na mon di djidiu	nas mãos de um trovador
Es i kerensa!!!	Isto é bem-querença (Isto é amor)!!!
Pasensa suñu	Que sonho
kordan pa n sta na mi! (TCHEKA, 1996a, p. 31)	me acordem para estar em mim!

Apesar de o objetivo deste capítulo ser o de analisar o trabalho poético de TT, buscando nexos e diferenças entre esse e as cantigas de dito, vale destacar, conforme as palavras de Moema Parente Augel, que esta obra “revela um escritor com maturidade literária, deixando transparecer tanto a preocupação pela forma e pela linguagem como uma grande criatividade e inesperada ousadia na expressão poética.” (AUGEL, 1996a, p. 12). Este olhar de Augel permite depreender que, apesar de a poesia de TT conter a fragrância das cantigas de dito, apesar de ser um escrito matizado pelas cores das cantigas de *mandjuandadi*, é uma poesia de grande originalidade, preocupada com a linguagem, com a estética que imprime nela esse viés da modernidade.

TT – poeta sensível – é o carpidor do amor, aquele que canta o amor, com toda a intensidade que as palavras permitem. Solta-se cantando a amada: a Terra amada, a mulher, a Guiné. Seu torrão natal e a mulher surgem quase sempre como dois amores gêmeos que nasceram e que brotaram da terra-mãe.

É nos treze escritos do **Poemar** que o poeta deixa aflorar uma expressão lírica íntima, a de um amor inconstante e de um tempo de eventos, também, inconstantes. A epígrafe dessa parte do livro é a pré-encenação desse tempo em constante movimento, o que lembra a concepção de “tempo em espiral” de Edouard Glissant (1994, p. 122), algo de que os indivíduos são portadores sem que disso tenham consciência, alguma coisa que se move, que se agita no imo.

Emerges de uma nota de piano  
por momentos bailas  
na circunferência de uma bola de fumo  
que se esquiva pela janela (TCHEKA, 1996a, p. 33).

E é papel do poeta, segundo Glissant, trazer à tona esse “movimento”. E, na poesia de TT, o tempo não se configura nem como cíclico nem linear; é algo que “serpenteia” como a bola de fumo referida pelo poeta. Vê-se-lhe o tom cinza da sua cor, mas não se lhe consegue segurar, é uma bola de fumo que se esvai em busca de qualquer coisa, metáfora de vários sonhos do autor.



Pode-se observar nos poemas que compõem **Poemar** a efemeridade do que está à volta do poeta. É nesta parte do livro que os poemas “se esgotaram ontem”, porque não foram escritos; a amada e o amor se metamorfoseiam e se confundem com a terra, pois a terra é tão amada quanto a mulher amada. Nesse movimento constante, o amor suplanta a pólvora, conforme se pode constatar no poema **Abril em março** (TCHEKA, 1996a, p. 46) no qual a presença da Revolução dos Cravos<sup>145</sup> permeia este espaço lírico que se fecha com o poema **Carta ao pai amigo** (TCHEKA, 1996a, p. 51), pai que é comparado ao poilão – a árvore que simboliza ancestralidade na Guiné-Bissau –, enquanto a mulher é terra e o poema nasce fêmea, como já se aventou.

É Augel quem afirma que “O amargo reconhecimento das tensões e dos contrastes entre o Norte e o Sul, entre a África e a Europa, da sorte dos emigrantes encontram-se sobretudo no conjunto dos nove poemas com o título **Sonho-Caravela**” (AUGEL, 1998, p. 240). Porém, a esperança também renasce com TT naquele espaço “com homens de braços abertos/ com cravos vermelhos/ calando os fuzis.” (TCHEKA, 1966, p. 55). TT sintetiza e encena no poema **Sonho-caravela** o fim da colonização e os novos tempos marcados pela cooperação entre os povos. Já não eram mais caravelas levando a “civilização” aos “bárbaros” (TCHEKA, 1996a, p. 55); eram irmãos indo ajudar a construir as pátrias cujas soberanias foram conquistadas por meio das lutas libertárias. TT já havia se referido à Revolução dos Cravos no poema **Abril em março**, enquanto o poeta celebrava o encontro com o amor. E ali, Abril é desenhado, também, como pano de fundo de uma paixão que brota “depois da pólvora” (TCHEKA, 1996a, p. 46).

No poema **Bilhete postal** TT faz um contraponto com o texto anterior **Sonho-caravela**. O poeta traça um paralelo entre o sonho de uma cooperação solidária e a visão de um “ponto de mira” entre o sul e o norte. O norte, antes sonhado como uma solução solidária, mantém-se no ‘pedestal’. Esse limite é trazido pelo poeta pelos versos: “[...] um ponto no horizonte/ que o Norte retém/ e o Sul não tem” (TCHEKA, 1996a, p. 57).

A vivência na Europa, mais propriamente em Portugal, deixou marcas no poeta guineense, que viu muitos sonhos se transformarem em desencanto e resignação. No poema **Ceia operária**, TT retrata a “refeição” de um trabalhador. É a cena de uma vida degradante vivida por muitos que optaram, após a independência, por ir para a antiga metrópole e lá não

---

<sup>145</sup> Golpe militar perpetrado em 25 de abril de 1974, em parte por capitães que haviam participado da guerra colonial e que assinalou o fim da ditadura em Portugal. No poema, TT refere-se à Revolução dos Cravos e abril é desenhado, também, como pano de fundo de uma paixão que brota “depois da pólvora” (TCHEKA, 1996, p. 46).

encontram uma vida condigna, restando-lhes tão somente a “ceia operária” para completar o outro rosto do norte: “uma sandes/ de chouriço/ sem manteiga/ em carcaça rija...” (TCHEKA, 1996a, p. 58).

Ignorando as datas da criação dos poemas, fica a ideia de TT ter escrito o **Bilhete postal** como um intróito do **Desafio**. É como se o poeta questionasse onde estão os nossos ‘apetite’, ‘vontade’ e ‘lucidez’ (TCHEKA, 1996a, p. 61). Compara o estado degradado do país e de todo o Sul com o Norte; considera esse estado degradante como uma maldição que vem desde a escravatura. Liga o fracasso à sina e diz: “Até parece que perdemos o norte/ e que o sul é recôndito/ confinado a malvadez/ e cozinhados da fada má/ sul é amargo da boca” (TCHEKA, 1996a, p. 61).

**Sonho caravela** é o conjunto de poemas em que se sente a preocupação do poeta com os novos tempos que se desenharam depois da independência, ao mesmo tempo em que o autor deixa presente o seu desalento pela existência de um desequilíbrio tão grande entre os países dos dois pólos. Pode-se traçar uma simetria entre estes poemas e as cantigas de dito, uma delas retomadas pelos artistas Iva e Ichy na cantiga *Anos i fidjus di Baloba*<sup>146</sup> [Somos filhos dos ancestrais] já referido acima. É o lamento da mãe que vê os filhos abandonarem a casa em busca de uma vida desejada, melhor, que não encontram. Ao lamentar o êxodo dos filhos, fala do próprio medo de sair da sua tabanca, atravessar o rio Farim para chegar a Bissau, contrastando esse seu medo com a ‘ousadia’ dos filhos de deixarem o país em busca de uma vida melhor. A cantadeira teme o desamparo das filhas, a fuga dos filhos, o temor de ficar numa terra abandonada pelos próprios descendentes, dali a evocação das cerimônias seculares das várias linhagens, conforme se poderá constatar na cantiga abaixo.

#### **Anos i fidjus di Baloba**

[...] N medi ba kamba riu di Farim  
n medi ba tchiga Bissau  
didi me n temba garandi roson

Nha fidjus femia dsampara  
matchus na kuri pa kamba  
n punta i ke o  
si i us di tera  
n ka nega  
si i us di nha mame  
n ka nega  
si i us di nha pape  
n ka nega tambi

#### **Somos filhos dos ancestrais**

[...] Tinha medo de atravessar o rio Farim  
receava chegar a Bissau  
afinal tinha razão

As minhas filhas estão desamparadas  
os meus filhos fogem atravessando a fronteira  
pergunto o que se passa, meu Deus  
se for alguma cerimônia do meu chão  
não negarei  
se for cerimônia da linhagem materna  
não negarei  
se for da linhagem do meu pai  
também não negarei

<sup>146</sup> Capelas tradicionais onde o intérprete (*tcholonadur*) põe os presentes em contato com os seus ancestrais. Na cantiga, a baloba simboliza os ancestrais e o próprio lugar de culto às entidades da religião tradicional.

si us di nha dona  
n ka nega

Na ratina di sol  
bu kabelus branku fandan  
pa bu bai baloba  
ku ten bu mame o

Si n dati n kai mortu  
kin ku na lambu nha kason  
si nha fidjus tudu  
kuri e bai dja

[...]

Coro: Fidju di baloba  
ka medi baloba  
Fidju di baloba  
ka medi baloba  
padidu na baloba  
ka medi baloba

se for cerimônia da minha avó  
não negarei

Debaixo do sol ardente (na retina do sol)  
apesar dos cabelos brancos alvo  
foste à baloba  
que protege a tua linhagem materna

Se de repente cair morta  
quem levará o meu caixão  
se todos os meus filhos  
fugiram e foram-se embora

[...]

Coro: Filhos de Baloba  
não podem ter medo de baloba  
Filhos de Baloba  
não podem ter medo de baloba  
nascidos na baloba  
não temam baloba

Se TT questiona se o mal por que passa o Sul é “cozinhado da fada má”, nesta cantiga a cantadeira vai buscar a ancestralidade, as cerimônias tradicionais das suas linhagens materna e paterna, mostrando que, se é ali que está o mal que assola a sua terra, ela não hesitará em realizar tais cerimônias. Nos dois casos, aponta-se o sobrenatural como a possível causa dos desastres, do desalento; na cantiga é também no sobrenatural que se posta a solução.

Em uma outra cantiga, a cantadeira já não atribui a culpa aos ancestrais e muito menos às fadas, mas antes aos políticos. Se o país vai mal, se há confusões e incertezas, a culpa é dos políticos. E é assim que Zinha dá voz a esta cantiga de dito criada por Neco Costa, *E nega kumpu tera* [Recusaram construir a terra]:

### **E nega kumpu tera**

E nega kumpu tera  
tera na dana  
E fika e na tchoki  
di pubis na bolsu  
bariga na sanha (2x)

Guiné ka pudi fika  
na konfuzon  
ku tafal-tafal di tudu dia [...]

Koro: kredi o kredi  
djintis na muri  
sakur o sakur o  
biblioteka na kema  
iai-o iai-o  
storia na pirdi [...]

### **Recusaram construir a terra**

Recusaram construir a terra  
a terra está a desabar  
estão a meter  
o que é do povo nos bolsos  
(suas) barrigas a crescer (2x)

Guiné não pode ficar  
em confusões  
e incertezas permanentes [...]

Coro: Credo oh credo  
há gente a morrer  
socorro oh socorro  
há bibliotecas a arder  
iai-o iai-o  
a história está a perder-se [...]



**Figura 44: Zinha dançando.**

Fonte: Acervo da autora.

Nas cantigas de dito, toda a força da mensagem é colocada na voz e no corpo, na performance, em todos os movimentos que o canto, os gestos e o ambiente de uma *mandjuandadi* oferecem. Vale aqui apelar ao teórico Paul Zumthor (2007) que, ao abordar a questão da ‘ideia de performance’ na recepção e leitura, retoma e traduz a definição que Dell Hymes<sup>147</sup>, por volta de 1973, oferece – “A performance refere a [sic] realização de um material tradicional conhecido como tal” – retendo alguns passos:

[...] A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu conheço, da virtualidade à atualidade. [...] A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional; nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. (ZUMTHOR, 2007, p. 31-32)

Segundo Zumthor, Hymes considera três tipos de atividade de um homem no seio do seu grupo cultural: o comportamento, a conduta e a performance que também é uma conduta,

<sup>147</sup> HYMES, Dell. Breakthrough into performance. In: BEN-AMOS, Dan; GOLDSTEIN, Kenneth S. (Org.). **Folklore: performance and communication**. Paris: Mouton, 1975. p. 11-74.

mas na qual o sujeito assume “aberta e funcionalmente a responsabilidade”. E, assim, a performance não seria apenas um meio de comunicação, pois comunicando, ela marca. No que tange às cantigas de dito, a performance não está apenas na recepção desses textos da tradição oral, ela está na criação dessas cantigas que surgem durante os encontros das coletividades femininas, no grupo social ou no decorrer das atividades que as mulheres desenvolvem no seu dia-a-dia: durante a lavagem das roupas ao ritmo das peças sendo batidas nas pedras ou na tábua de lavar; no ato de rachar lenha; nas sessões de costura de panos e de vestuário; no preparo da alimentação. Por isso, mesmo quando diante das adversidades, as cantadeiras “*chamam a garganta [...] e à garganta pedem que lhes empreste a fala, que grite por elas*”, metaforizando, assim, a performance que permeia a criação das cantigas.

Em TT há uma vontade explícita de lutar, mas o poeta reconhece faltarem-lhe forças para combater o enorme mal, o que leva a uma quase resignação: “Mas palavra que apetece/ soltar um grito/ e desafiar de vez/ esta força imensa/ que se alimenta da minha dor/ – da nossa dor!” (TCHEKA, 1996a, p. 61-62). O poeta jura querer “soltar” o grito, como se sentisse que esse estivesse enclausurado por forças sobrenaturais, e por isso a fala não sai. As cantadeiras, ao contrário, vão encontrar na fala, na voz, uma via de se comunicarem, um lugar de expressão de tensões. Tcheka vale-se da imagem de um combatente persistente que, embora sem forças, tenta soerguer-se, buscando o que sobra dentro de si, o fio de esperança. Uma **Esperança** (TCHEKA, 1996a, p. 65) símbolo do poeta que soluça, a quem apetece gritar, mas cuja voz é sufocada pela angústia, enquanto a cantadeira de *Batula* [O servidor] encontra no canto o lugar de denúncia e diz:

Vou cantar  
cantar  
cantar  
mesmo que eu venha a cansar-me  
a minha fala não se cansará de dizer  
que o bajulador achou um lugar  
à sombra na terra

Como se tem reiterado, Tcheka é o poeta do sonho, da utopia, que busca incessantemente o regaço da terra-mãe para ascender ao sol. A **Poesia Brava** – a quarta parte do livro em análise – foi o espaço escolhido pelo poeta para concentrar, em trinta e um poemas, os seus lamentos. É nesse espaço que se reconhecem quase todos os sobressaltos das noites mal dormidas do poeta.

Não escapa a TT a liberdade por que o mundo clama, mesmo quando está do outro lado do Atlântico. Nessa linha de pensamento, o poeta faz uma viagem de vaivém. Viaja para dentro de si mesmo, mas tem fugas que o permitem percorrer o mundo, viver outros

momentos de política fora de África, fora do seu espaço-tabanca. Mas é impelido a regressar, a olhar para dentro de si – um olhar mais forte que o próprio poeta e que o leva a um constante questionamento: será que a festa da sua tabanca terá de ser sempre ‘choro’, ‘doença’, ‘crianças morrendo dia a dia, hora a hora’? (TCHEKA, 1996a, p. 69). Mediante essas inquietações, o poeta compromete-se a percorrer outros pontos de África-tabanca em busca da magia dos tambores e dos *djidiu*. Diz o poeta “... se amanhã levantarem o cerco/ que nos tolhe o sol/ prometo [...]” (TCHEKA, 1996a, p. 70). A que cerco se refere o poeta À política internacional com suas regras e filosofias de intervenção de onde, por vezes, emanam restrições, não permitindo a realização de ações – algumas delas da área social? Ou estaria o poeta se referindo às debilidades administrativas e de governo do seu país, que enfraquecem as possibilidades de assistir melhor as populações carentes, proporcionando-lhes o bem estar?

Diferentemente do poeta que transita por vários espaços, trazendo para sua produção poética as marcas e o sentir dos vários lugares por onde passa, nas cantigas de dito, os criadores de cantigas somente algumas vezes, também, saem do seu torrão natal. Nessas viagens, ainda que breves, os cantadores metaforizam seus amados e amadas, transformados em *kandongas*<sup>148</sup> do Senegal, depois de abandonarem o lar e as crianças. Ficam pelas fronteiras, não se propondo a percorrer todo o continente, nem outros cantos do mundo. Preferem transcender, metaforicamente, desta esfera para a dos mortos e dos ancestrais, contando as atribulações deste mundo a essas entidades.

É em tom de *djamu* [carpir], que a cantadeira Guida dá voz à cantiga **Berta Ndi**. Uma cantiga de dito que, ao mesmo tempo em que canta o desespero de uma mãe, questiona o difícil rumo que o país estava tomando e a triste situação das crianças órfãs. Assiste-se aqui à encenação de duas vozes: uma, da cantadeira que carpe a amiga que faleceu, perguntando a essa para onde vai e com quem deixou os filhos ainda pequenos; a outra que pede àquela mãe, já está no mundo dos mortos, que leve recado para os ancestrais que conta como o mundo está conturbado.

Uma segunda voz, o coro, lembra à mãe que deixou para trás os seus filhos, que uma mulher é mãe “*mindjer i padida*”; é aquela que na linguagem popular guineense não deve guardar rancor, nem deixar os filhos desamparados. Cantado no tom de morna de tina, esta cantiga é uma elegia em que parece que a cantadeira “censura” a mãe por ter morrido, quando na verdade censura o país que não cria condições básicas para atender crianças em situação de risco. Assim diz a cantiga: “Berta Ndi oh Ndi oh/ és mulher és mãe/ ai Ndi o/ [...] Pergunto-te/

---

<sup>148</sup> Transporte misto de mercadorias e de passageiros; coquetel feito de várias bebidas alcoólicas.

para onde vais/ ai Ndi/ com quem deixaste os teus filhos/ [...] Leva o meu recado/ e conta ao Badinka/ que o mundo está atribulado/ ai Ndi oh [...]"

As decepções de um mundo conturbado também não escapam à atenção do poeta TT, que assume a voz da terra para contar que “Há chuvas/ que o meu povo não canta/ há chuvas/ que o meu povo não ri/ Perdeu a alma/ na parede alta do macaréu/ fala calado/ e canta magoado/ Vinga-se no tambor/ na palma e no caju/ mas o ritmo não sai/ Dobra-se no sikó/ como o guerreiro vergado/ cala o sofrimento no peito/ O meu povo/ chora no canto/ canta no choro/ e fala na garganta do bombolon [...]” (TCHEKA, 1996a, p. 71). Aí predomina a vontade do poeta de consertar o mundo, em um concerto a ser feito de mãos dadas, *Konsertu di djunta mon*.

O poema **Melodia do desespero** é uma elegia à angústia, na qual o poeta põe a nu todo o seu cansaço, não só do corpo, mas também da alma. Enumera o mal-estar físico: “Sinto os meus pés cansados/ as gretas cospem sangue/ as unhas encravadas na pele dura/ [...] estão calcinadas/ [...] O meu coração bate cada vez mais/ o bolor cresce/ [...] O meu peito está quente e lateja/ o meu cérebro perdeu o tino” (TCHEKA, 1996a, p. 72); é um lamento profundo que traz à memória o estilo decadentista de António Nobre expresso no poema **Males de Anto**, na obra **Só** (1983). O estado da alma provoca e acompanha o mal-estar físico, pois é o poeta quem diz: “[...] O meu espírito é um ermo/ habitado por recordações”.

TT descreve o ambiente e os acontecimentos que lhe causam essa contrariedade: meninos expostos à violência da guerra, mulheres que velam corpos de entes sem vida. É o cenário de horrores e de desespero que atormenta o poeta. Essa aflição e esse cansaço, que entorpece, contaminaram o próprio ambiente; até a bolanha ficou ‘estéril’: “O verde que habitava os campos saiu correndo/ Hoje... mora a léguas da vontade sonogada” (TCHEKA, 1996a, p. 73). Este é dos poucos poemas de TT no qual se acentua a diferença entre os versos do poeta e as cantigas de *mandjuandadi*. Quando nessas o sofrimento é grande, a cantadeira grita, chora, pede à garganta que lhe empreste a fala, desce a várzea, transforma-se em *ganga* [grou-coroad]. Nessas cantigas, as dores da terra são consideradas como um mal contra o qual se deve lutar, contando as maravilhas do torrão natal. As agonias da terra não são colocadas na mesma dimensão como em TT. Este autor transfere metaforicamente para o próprio corpo as dores do país: a terra sofre, mas quem perde o tino é o poeta, é o seu corpo que sangra. O poeta encarna a dor da terra, enumera os males como se quisesse com isso sofrer ainda mais, assumindo as dores da sua pátria.

Diante das agruras e do sofrimento, as cantadeiras esconjuram os males, gritam, cantam e, por meio da encenação das várias vozes dão a conhecer o sacrifício, a canseira a

que é exposta sua terra. A cantiga *Cacheu na nhani* [Cacheu submetida a sacrifícios] é um exemplo: “[...] Cacheu a penar/ é mais que um balaio/ Cacheu submetida a martírios/ seremos sempre superior a um balaio/ um elefante exposto a sacrifícios/ continua distinto superior a um balaio”. Aqui a cantadeira assume-se também como a própria terra, ela e os seus contrerrâneos, por isso canta, encenando tanto a voz de quem fala dos sacrifícios de Cacheu, na terceira pessoa do singular – “Cacheu a penar/ Cacheu submetida a martírios/ é superior a um balaio” – quanto a voz das gentes de Cacheu, na primeira pessoa do plural – “seremos sempre superiores a um balaio”. Cacheu fora exposta a sacrifícios; é toda a sua gente que sofre, mas a cantadeira mostra que, apesar de tudo, continuam superiores.

Na cantiga **Recusaram construir a terra** o sofrimento individual e o desassossego coletivo se mesclam para resultar em um grito de esconjuro: Credo oh credo/ há gente a morrer/ socorro oh socorro/ há bibliotecas a arder/ iai-o iai-o/ a história está a perder-se [...]”. As interjeições “*iai-o iai-o*” e a expressão “*sakur o sakur o*” [socorro oh socorro], versos que são formas de esconjurar e de expelir para longe algo ou uma situação indesejável. E é o que a cantadeira faz aqui na interpretação dessa cantiga, esconjura os males que estão se apoderando da terra.

Outra preocupação que aparece na poesia de TT e que deixa o escritor angustiado, são as crianças, apresentadas num cenário em que a descrença e a angústia se apoderam do país. A criança também está angustiada, e é o seu corpo que manifesta essa fadiga e desnutrição: “A barriga da criança minguada/ para se vingar da fome/ [...] inchou/ inchou/ parece um balão/ flutuando no corpo menino/ É o cansaço” (TCHEKA, 1996a, p. 73).

É interessante lembrar que nas cantigas de dito, o tema da criança está sempre atrelado ao da mãe. É por meio dos lamentos da mãe que se reconhece o sofrimento das crianças. Quando a mãe lamenta o trabalho árduo a que se expõe para que não falte pão ao seu filho; quando na voz da mãe se questiona sobre o paradeiro do pai das crianças, ficam subentendidas as dificuldades por que elas passam, conforme a cantiga *Son na mi* analisada anteriormente. Quando a cantadeira carpe a defunta mãe, perguntando sobre quem cuidará dos filhos pequenos, quando aos ancestrais mandam-se recados sobre como o mundo está atribulado, as cantadeiras estão trazendo à tona o tema da proteção da criança, conforme cantiga *Berta Ndi*. Mas as cantadeiras, como mães que também são, não têm apenas cantigas de lamento somente sobre filhas. As que têm apenas filhas, cantam a vontade de também terem filhos. Mas é aí, também, que as mulheres encenam vozes das mães que têm filhas, cantando como é bom ter meninas e como essas podem ser solidárias para com os seus pais e ancestrais. É disso exemplo a cantiga **Tata Morera**: “Ai Tata Moreira/ que ninguém te



engane/ sobre parir uma filha/ a filha quando pode/ manda-te até Roma/ para ires benzer/ [...] Até Roma, digo-te/ para receberes a bênção/ até Roma/ para seres abençoada”. As cantadeiras tentam, dessa forma, desmistificar o *parir macho* [o ter filho homem] e apaziguar o espírito coletivo numa sociedade machista.

A criança, como tema nas cantigas de dito, mescla-se, sobremaneira, ao tema da mulher-parida, mulher-mãe –, mesmo para as que não tiveram filhos biológicos. Assim, inúmeras cantigas mostram a vontade expressa da mulher de ser mãe, e ainda a preocupação de ter um filho homem para dar continuidade ao nome e aos trabalhos do pai. Daí, a encenação da voz daquela mãe que “não pode ser ingrata à Caió – chão dos manjacos – por terem sido os ancestrais de Caió que lhe deram a graça de ter um filho homem”, tal como expressa a cantiga *Caió sabi* [Caió é maravilhosa]. Ao ter o seu único filho, tia Maria Nank canta: “Achei uma bengala/ para dar a volta ao mundo/ já tenho a minha bengala de andar o mundo” como refere a cantiga *N tene bingala di ianda ku mundu* [Tenho a minha bengala para dar a volta ao mundo].

As mulheres cantam, mimando os filhos ainda pequenos, mostrando a beleza deles. O tema da criança ou do ‘menino’ interessou ao cônego Marques de Barros que o utiliza em suas recolhas e é, também, tópico que vem sendo retomado e/ou recriado pelos cantadores mais novos. Dá-se aqui o exemplo de uma das cantigas da recolha do padre Marques de Barros: *Ia ian! nha meninu* [Oh! Meu menino]: “Oh!... o meu menino!/ são os seus dentes lindos,/ lindos, lindos,/ como um renque de jarras de prata/ Seu cabelo/ em chorões/ é tal qual/ amarantho de oiro torcido./ Suas pestanas parecem.../ é mesmo assim,/ das camisas as rendas de linho [...]” (BARROS, 1900, p. 60).

O tema do combatente da liberdade da Pátria, que depois da independência se torna no homem sem rosto e sem nome, e também no combatente desconhecido, está presente na poesia de TT. E é um assunto que vem sendo tratado tanto no teatro e no cinema, quanto na obra de outros autores da literatura guineense como, por exemplo: o romance de Filinto Barros *Kikia Matchu: o desalento de um combatente*, (1999); o poema em crioulo de Nelson Medina *Patrol ku pitrol* [Patrol e petróleo], do livro de poemas em crioulo *Sol na mansi* [O sol vai amanhecer] (2002); o poema *História*, de Odete Costa Semedo, no livro de poemas *Entre o ser e o amar* (1996a); o filme do cineasta Flora Gomes *Mortu Nega* [Aquele que a morte renegou] (1987), na cena com Diminga e Sakó.

TT aborda esse tema magistralmente, dando ao leitor a imagem, o cenário de dois combatentes amigos da trincheira: “Ason/ ontem em Quitáfine.../ desenhaste a independência/ [...] falaste-me em pão/ [...] Combati!/ Vivi!/ Senti a independência/ logo ali/

[...] Ason, Ason/ hoje procuro-te/ e não te encontro/ mas sei que estás/ por aí [...]” (TCHEKA, 1996a, p. 75-76). É a reconstituição de um momento histórico que ficou na memória do poeta, não porque o teria vivido, ele mesmo, a situação, mas porque faz parte da memória coletiva guineense.

Nas cantigas de *mandjuandadi*, as mulheres cantaram os que lutavam na clandestinidade e que foram levados presos pela PIDE<sup>149</sup>:

O barco  
 ancoraram  
 fizeram  
 a minha mala  
 serei embarcado me disseram  
 irei... meus amigos  
 mas não levarei ninguém comigo  
 [...]  
 Juntaram-se e decidiram  
 que serei embarcado  
 credo oh  
 não levarei ninguém nessa viagem  
 [...]  
 não levarei ninguém nessa viagem  
 meu povo  
 ninguém levarei nessa viagem [...]

As cantadeiras também cantaram, escarnecendo dos que colaboravam com as autoridades coloniais como cipaios:

Gente de Varela  
 devolvam-me a minha capa  
 chegou a época das chuvas  
 devolvam-me a minha capa  
 macacos do governo  
 que têm rabo  
 do lado

Gente de Varela  
 devolvam-me o meu pano  
 chegou a invernã  
 devolvam-me o meu pano  
 macacos do governo  
 que têm rabo  
 na cintura

As mulheres cantaram, animando as mães dos combatentes da liberdade da Pátria. Um exemplo é a cantiga da tia Antera Gomes, em que se pede a uma dessas mães que lhes ofereça o colar perfumado que as mulheres usam no período de aleitamento (GOMES; DABÓ;

<sup>149</sup> Polícia Internacional e de Defesa do Estado colonial português.

SILVA, 2008). É o tema da cantiga “De Pina Sumaré<sup>150</sup>”: “De Pina sumaré/ empresta-nos sumaré/ de Pina sumaré/ empresta-nos o teu sumaré/ o cheiro de sumaré/ é maravilhoso para nós”. Para mostrar sua solidariedade para com a tia Florença de Pina, mãe de Nino Vieira à época combatente nas zonas libertadas, as mulheres cantaram pedindo-lhe o colar de sumaré, para que pudessem ter filhos corajosos que ousassem enfrentar os colonizadores.

O tema dos combatentes da liberdade da pátria abordado por TT no poema **Ason**, referenciado acima, também encontra o seu par na cantiga do tio Zé Lopes. Antigo combatente e animador cultural, tio Zé canta a ‘condecoração póstuma’. Sente-se marginalizado, por isso compôs e cantou, perguntando e afirmando ao mesmo tempo: “esperam a minha morte para me condecorarem?!”

#### Son na mortu de

Coro/Refrão: Son na mortu de  
bo kunsá na fala di mi o  
na mortu de  
bo kunsá na fala di mi

Bo nega kontá nha stória  
kontra n bibu  
bo na pera na mortu  
pa bo kunsá na fala di

Falta di kosta largu o  
kumanda bo ka fala di mi  
nha puka sorti son  
ku pui e ka fala di mi  
nha puka sorti de  
kumanda bo ka fala di mi  
bo na pera dia di nha mortu de  
pa kunsá fala di mi

Coro/Refrão: Son na mortu de  
bo kunsá na fala di mi o  
na mortu de  
bo kunsá na fala di mi

#### Só na morte

Coro/Refrão: Só na morte  
se lembraram de falar de mim  
só na morte  
se lembraram de falar de mim

Recusaram contar a minha história  
quando em vida  
à espera do dia da minha morte  
para falarem de mim

Faltam-me costas largas  
por isso não falam de mim  
só a minha pouca sorte  
levou a que não falassem de mim  
é mesmo da minha pouca sorte  
por isso não falam de mim  
esperando pelo dia da minha morte  
para falarem de mim

Coro/Refrão: Só na morte  
se lembraram de falar de mim  
só na morte  
se lembraram de falar de mim

No livro **Noites de insónia na terra adormecida**, TT aborda o trabalho árduo do camponês. No poema “E não te chamas Cristo”, a cruz, o símbolo do sacrifício de Jesus feito em nome de todos os homens, é transportado para o trabalho do campo. O camponês de TT,

<sup>150</sup> Sumaré, da língua Balanta mussumarrè, é o mesmo que mampufa. *Cyperus articulatus* é o nome científico desse arbusto silvestre cujas folhas (mastigadas) são usadas na prevenção das dores do ventre e tratamento de endoparasitas em crianças. Das suas sementes são feitos colares, usados por mulheres durante o período de aleitamento, devido ao seu cheiro perfumado. Informações sobre o assunto encontram-se disponíveis no site: <www2.iict.pt/archive/doc/P\_Havik\_wrkshp\_plts\_medic.pdf>. Acesso em: 14 out. 2009.

diferentemente de Cristo, não prega com palavras. É com o seu arado, sulcando a *bolanha*, que proclama o sentido de sua vida: o pão de cada dia. Esse camponês, quem tem “[...] o crucifixo de muitas chuvas/ cravado na palma da mão” (TCHEKA, 1996a, p. 79), luta em busca de uma boa safra. É a esse homem do campo, que traz nas calosidades das suas mãos o sinal de tanto sacrifício nem sempre recompensado, que TT empresta a palavra neste seu livro:

Tens o crucifixo de muitas chuvas  
cravado na palma da mão  
com que matizas a terra  
em tempo de kebur [...] (TCHEKA, 1996a, p. 79)

*Kebur*, em crioulo guineense, é colheita, o resultado da dedicação do homem à terra e *kebur* tem um tempo – como o poeta quer mostrar – porém, é um tempo que o entardecer oferece e que faz tardar a esperança: “Tempo finado/ tempo fincado no peito da dor/ disputando a sobra do cuntango<sup>151</sup>/ Tempo enlutado/ tempo anoitecido/ no entardecer da esperança” (TCHEKA, 1996a, p. 79). Repare-se que aqui não é o amanhecer – o sol – nem a madrugada – a noite –, mas o entardecer (referência ao final do dia de trabalho que se encerra, o crepúsculo) que remete ao dia que vem, o amanhã, o futuro, desta feita de esperança, de expectativa associada à colheita, ao resultado de um trabalho árduo, como árdua também deverá ser a ação de sacudir uma terra que insiste em voltar a adormecer. É no “entardecer da esperança” que o poeta brinda o leitor com o som do tambor de desespero, tambor que deixa de ser o instrumento que convoca a alegria, a dança e passa a invocar o sepulcro, o medo, pois, “Na curvatura/ do tambor/ onde expias o desespero/ fizeram do teu corpo sepultura do medo/ Negam-te o pedaço da tua tabanca [...]” (TCHEKA, 1996a, p. 79).

O poema **Canto à Guiné** (TCHEKA, 1996a, p. 80) revela-se como a convocação de um concerto de “*djunta sintidu*” [pensar juntos], harmonizar. O poeta dá, aqui, o grito de esperança. Assume-se como Guiné. Ele é o chão, é a terra úmida, lavrada pelo camponês de mãos calosas. Este poema é também um concerto de *djunta fé* [juntar a fé, unir a fé] em prol da Guiné. Nas palavras do escritor, “somos todos Guiné”, “somos” essa dor, essa incerteza e essa busca incessante. “Somos” o grito, a persistência na busca contínua da subsistência. Mas sobretudo, “somos” a esperança que ainda sobra depois da esperança.

O poema revela-se, ainda, como uma chamada de atenção sobre a Pátria que a Guiné-Bissau é e que é de todos os guineenses, daí o poeta propalar a necessidade de todos participarem, de todos darem o seu contributo, porque “Guiné/ sou eu/ [...] Guiné/ és tu/

<sup>151</sup> Cuntango ou kuntangu é arroz cozido apenas com água e sal, sem molho de peixe ou carne.

camponês de Bedanda/ [...] Guiné/ és tu/ criança sem tempo de ser menino/ [...] Guiné/ és tu/ mulher-bideira/ [...] Guiné/ é um grito/ Guiné somos todos mesmo depois da/ esperança!” (TCHEKA, 1996a, p. 80).

Vale salientar que ainda nos anos setenta, com a emoção da soberania conquistada, o poeta exalta a independência e profetiza melhores dias, mas dias de luta, para que as convulsões de Pindjiguiti<sup>152</sup> – lugar do massacre de 1959, na então Guiné Portuguesa – dêem frutos desejados, para que as crianças nascidas nas tabancas, crianças que viram os pais serem presos pela PIDE, tenham um futuro promissor. O trabalho forçado nas plantações de S. Tomé, as bombas napalm são fatos e momentos históricos que o poeta vai buscar para ilustrar o sofrimento, mas também a altivez de povos que jamais aceitarão ser: “poesia-rosa/ [...] versos para serões/ dos novos barões” (TCHEKA, 1996a, p. 81).

Um dado a destacar neste livro do poeta guineense é haver nele um misto de desespero e esperança ao mesmo tempo, porque se agarra com determinação ao último fio de esperança. Para ele, o dia novo há-de vir. O poeta sente que precisa gritar, allear ao máximo sua voz, mas nem sempre o consegue. Fala do mal-estar social, do sofrimento das crianças, das mulheres, dos homens que labutam nas *bolanhas*. E repare-se que há um caminhar ascendente de busca da esperança. O poeta começa por enumerar o que *não serão* a Guiné e seus filhos: “Não seremos/ o casco do velho galeão combatente/ [...] Não seremos/ o velho das grandes avenidas/ [...] Não seremos/ monges do silêncio/ Não seremos poesia-rosa” (TCHEKA, 1996a, p. 81). Em seguida, mostra *o que aprenderam com a vida*, no local onde nasceram. Destaque-se o sentimento de pertencimento que aqui invade o texto: “Aprendemos no sofrimento/ [...] nascemos na tabanca” (TCHEKA, 1996a, p. 81). Ato contínuo, o poeta define o que são os que aprenderam com a vida: “somos poesia brava/ [...] somos/ a bolanha ávida de mão para semear/ a voz/ sufocada [...]/ os corpos/decepadados [...]/ cremos no hoje/ caldeado nas convulsões de Pindjiguiti/ no amanhã [...]” (TCHEKA, 1996a, p. 81-82).

Semelhantemente aos poemas de TT acima apresentados, há cantigas de *mandjuandadi* que também estão plasmadas de temas do desespero e da esperança. Mesmo quando tudo parece estar perdido, a esperança aparece (tra)vestida com as mais diversas roupagens: quando não se mostra a fé em Deus, mas nos ancestrais, no amanhã, no sol que há de raiar, no próprio tempo – porque *Bolta di mundu i rabu di pumba* [A volta que o mundo dá é como o rabo da pomba], está em constante movimento e esse movimento é também portador

---

<sup>152</sup> Nome do cais em Bissau onde se deu o massacre dos trabalhadores do porto que reivindicavam melhores salários, em 3 de agosto de 1959. Um marco da história recente da Guiné-Bissau.

de mudanças. A esperança de um dia novo está presente nas cantigas de dito, quando se impõe a necessidade de ultrapassar os dissabores causados por desilusões amorosas, e quando há necessidade de dirimir os desentendimentos entre amigas e entre irmãos: “Se o teu sol está a raiar aquece-te/ calado e quedo/ [...] Não vou me desanimar na vida/ pois amanhã o meu sol há-de raiar/ num amanhã bem próximo [...]/ o meu sol vai raiar e vou aquecer-me”. Está explícita nesta cantiga a esperança de a cantadeira vencer, ela mesma, as dificuldades, mas mesmo assim, apela às forças divinas para ampará-la.

Diante do desespero de uma guerra desigual em termos de armamento, durante o período da luta armada de libertação nacional, os animadores culturais cantaram “[...] pus a minha fé em Deus/ a minha fé pus em Deus/ Partido entrega-te a Deus”; era nesses termos que homens e mulheres, que cantavam animando as noites no tempo da luta armada, incentivavam e animavam a cúpula do Partido libertador a acreditar na proteção divina e na vitória contra o colonizador.

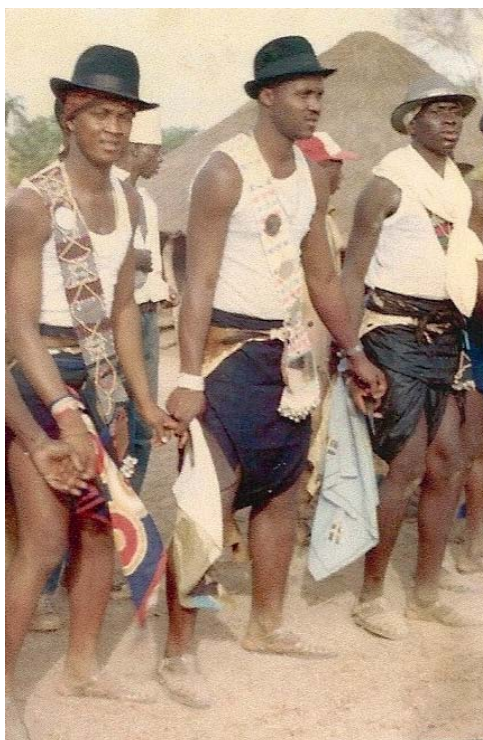
Como mencionado acima, a história do país revolucionário, do povo heróico está sempre presente na poesia de TT. É como se a cada momento o autor quisesse lembrar aos seus leitores que houve um engajamento, uma luta pela emancipação – que começou com Pindjiguiti –, mas que o presente não está sendo como foi sonhado. Esse é também um dos temas cantados e dançados nas *mandjuandadi*. A cantiga “Geba<sup>153</sup> meu confidente” é um dos exemplos: “Geba trago-te uma nova/ és o meu confidente/ onde lavo as minhas mãos/ os meus pés os meus pecados/ [...] lavo os meus sonhos/ [...] estamos a dançar o kumpô/ os que estão de cócoras/ carregam no colo/ quando a galinha vai atrás da lavadeira/ saiba que/ se perdeu da iladeira/ [...] Lobo a comer folhas da aboboreira/ um macaco no limoeiro/ [...] nós cá estamos a dançar a dança dos iniciados”. A cantiga está repleta de alusões, de metáforas. A cantadeira recorreu aos provérbios para encenar vozes num diálogo com o rio Geba, tomando-o como seu confidente. Ela não necessitou de explicitar que a terra ia mal, bastou que se entendessem os provérbios de que está repleta a presente cantiga, à luz das referências históricas sobre o rio Geba ‘personificado’ e tornado confidente da cantadeira.

O conhecido provérbio guineense “se um dia vires a galinha atrás da lavadeira, saiba que se perdeu da piladeira” é aqui explorado de forma sábia, para mostrar o absurdo de uma situação. Um macaco jamais treparia em um limoeiro, porque essa árvore tem espinhos e os limoeiros nascem, ou são plantados, nas imediações das casas, lugar de perigo para esses

---

<sup>153</sup> O rio Geba é dos mais importantes rios da Guiné-Bissau, que desagua no Oceano Atlântico e em cujo estuário fica Bissau. É em Bissau que fica o porto de Pindjiguiti, lugar do histórico massacre de Agosto de 1959.

animais. Se por acaso um macaco por lá aparecer, é porque perdeu totalmente o rumo do mato, seu *habitat*, outro absurdo. E, se um lobo se aventurar a comer folhas da aboboreira, é porque está ingerindo veneno por sua livre vontade. Quando se dança *kumpô* [a dança dos iniciados] fora do tempo dos *fanados* [circuncidados], e fora das barracas sagradas, é o segredo do sagrado que está sendo exposto na rua. A cantadeira não precisou inventar coisa alguma, apenas criou inventivamente a sua cantiga, recorrendo aos ditos populares e aos provérbios, para mostrar e lamentar quanto a terra está atribulada.



**Figura 45: Saída de fanado de rapazes brame/mancanha (*catasa*). Os iniciados ostentam bandas de pano de pente.**

Fonte: Foto de Domingues (2000).

TT, no poema **Batucada na noite**, na mesma linha da crítica social da cantiga **Geba meu confidente**, considera que Bissau está crescendo na hora errada: “Bissau cresce/ quando o sol desce/ vem com o fio da noite/ e só adormece/ quando amanhece” (TCHEKA, 1996a, p. 83). Trata-se de uma crítica às modernas noitadas de Bissau, cidade capital, em que o mais importante parece ser o poder viver o presente, sem se importar com a construção de um futuro sólido. Os termos “*week-end*”, “*Chanel*”, “*Paco Rabanne*” “*old scotch*” são mostras da modernidade, metáforas de usos consumistas não africanos; má imitação dos “civilizados”, luxos a que a moderna capital e seus habitantes podiam se permitir.

As “sónias de muitos nomes” representam, no poema, a prostituição, a luxúria, o alcoolismo. Além disso, “sónia” que parece ser metonímia para as prostitutas, é posta em

“diálogo” com as insônias do poeta e os sonhos da cidade adormecida, para a construção e para os verdadeiros valores identitários e culturais guineenses.

O poema **Terra física** (TCHEKA, 1996a, p. 85) mostra a grande ansiedade que envolve o poeta na busca pela esperança. Esse sentimento é procurado nos lugares que parecem ser os mais remotos, de difícil acesso, na terra árida e seca, roga-se junto aos ancestrais, ‘gemendo na raiz do poilão’.

Cinzento  
 esboçando amargo  
 na terra castanha  
 A esperança movediça  
 esvai-se  
 nas alturas do Futa-Djalón  
 o bombolon  
 repica  
 forte  
 e geme  
 no corpo  
 no vento  
 saheliano

a seca  
 é o gemido ululante  
 sublimado  
 nas cordas do *nhanhero*

a chuva  
 foi um choro  
 sem tambor  
 sem cana  
 sem lágrimas

a ânsia goteja  
 do pulmão da terra física  
 gemendo  
 na raiz do poilão de bandim

Note-se que o poema envolve o leitor com a descrição de um ambiente seco, cinzento, amargo, onde aparece uma esperança atípica – a movediça. O poeta convida o leitor a perder-se nas alturas do Futa-Djalón em uma ‘viagem’ repleta de sons de *bombolon* e de *nhanhero*. Esses instrumentos musicais se metamorfoseiam em gemidos, ao contato com o “vento saheliano”, também antropofornizado nesse percurso. Propositadamente, o poeta empresta características humanas aos sons dos instrumentos, à natureza. E, pelo uso abusivo da metáfora, faz gemer o *bombolon*; a seca “se torna um gemido ululante”, feita sublime nas cordas do *nhanhero* (TCHEKA, 1996a, p. 85).



TT aborda o tema do poilão, muito cantado nas *mandjuandadi*. O poilão representa a resistência, a proteção e a persistência, mesmo quando o tempo é adverso. No poema **Terra física** (TCHEKA, 1996a, p. 85), o poeta glosa o poilão de Bandim, chão sagrado. Apesar de escrito em língua portuguesa, sente-se nele o ritmo de cantiga de dito. Em três poemas TT evoca o poilão. Ao chorar o pai amigo, o poeta, como já se acentuou, compara a firmeza daquele ente querido a um poilão “vertical e frondoso” (TCHEKA, 1996a, p. 51). Ao rememorar a história de Bolama (antiga capital da Guiné) e ao evocar a emigração, o poeta lembra os dois poilões (TCHEKA, 1996a, p. 63), símbolo de mistérios recontados em histórias da tradição oral guineense. TT canta a África em penitência e é a “um poilão exorcizando-se/ em noite de tornado” que o poeta se compara (TCHEKA, 1996a, p. 95).

O tema do poilão, simbolizando a força, a liberdade, a sombra, a proteção, os ancestrais, é retomado por vários artistas cantores da nova geração que recriam cantigas de dito. Sidónio Pais – músico e compositor guineense, radicado na França – retoma o tema do grande poilão a partir da história da tradição oral, **Naninkia/Nanikia** – o poilão sagrado, que assistiu a todos os acontecimentos da comunidade (MONTENEGRO, 1995, p. 109-117).

Esse músico recria o tema e canta-o acompanhando-se pelo tom de tina e cabaça: “[...] Eu sou o grande poilão/ numa mata densa/ mata onde se busca/ Eu sou o poilão que sabe escutar/ que sabe entender/ que conhece/ o que é um segredo/ Eu sou o grande poilão/ a minha raiz está bem funda na terra/ quantas chuvas se passaram/ quantas trovoadas/ Os meus ramos são rijos/ tão rijos/ que com eles se fizeram canoas/ para tantas travessias/ mas ainda aqui estou [...]”<sup>154</sup>.

Realce-se que o poilão é um tema já glosado pela cantadeira Nharambane, conforme a recolha do Padre Marques de Barros (1900). Eis excertos da cantiga em que a cantadeira enaltece as suas origens, comparando a liberdade e a grandeza dos homens da sua raça à força e à valentia dos poilões que crescem livres:

Da tribo de Có sou filha:  
sou neta da tribo Có  
d’Antula. Onde os poilões  
crescem à sua vontade; [...]

“É lá que a minha vida está”  
onde a palma das florestas  
agita os seus ramos.

“É lá que a minha vida está”  
onde os poilões agigantados

<sup>154</sup> Música disponível em CD gravado por Sidónio Pais, Paris: s/d.

crescem à sua vontade  
 sem regas e sem cuidados:  
 onde as moças feirantes  
 vendem tarros de leite  
 na praça rumorosa.[...] (BARROS, 1900, p. 76-77).

O poema **Perdão ao poeta**, de TT, tem também o gosto da cantiga de dito e pode ser comparado à cantiga “*Lopi o purdon/ padida ka ta raiba/ si no iara purdon/ padida ka ta raiba*” [Lopes perdão/ um pai (mãe) não se encoleriza/ se de algum modo te ferimos perdão/ quem tem filhos não guarda rancor]. É sem rancor que TT: se expressa em outro poema **Silabar a paz** (TCHEKA, 1996a, p. 87), começando por riscar o corpo/pergaminho. É com voz de pedra – não se desligando do cordão umbilical – que o eu poético continua unido à terra-mãe, procurando o regaço, buscando proteção. Mais uma vez, é a voz que ganha força, aliás, são vozes soltas, libertas, que se encenam nesse fazer poético.



**Figura 46: Poilão, árvore secular que sinaliza o local de culto dos irans. A maioria das balobas são construídas debaixo da sombra de um poilão**

Fonte: Foto cedida por Dírícia de Fátima Costa Sá, 2008.

Para o poeta, as palavras também precisam ser duras, a voz, polifônica, as mãos, hábeis e capazes de trespassar o que o umbigo prende e ao que a loucura pode levar o homem a cometer. TT “risca”, deixando o seu testemunho, grita transportando vozes de *mulher-mamé*, *mindjer femia* [mulher-mãe, mulher fêmea] e de homens que labutam. De pés fincados no seu chão, usa as mãos, as que já haviam riscado o corpo/pergaminho, para sentir toda a

loucura – a acidez da loucura. Porém, é com as vozes, com todas as vozes, que o poeta conclama a paz, alicerçada na liberdade.

Trinta anos depois do massacre, o poeta retoma Pindjiguiti e recorda o que foi um dos morticínios da história da colonização portuguesa na Guiné. **Ode a Pindjiguiti** encerra todo um conjunto de memórias. Já no poema **Fobia** (TCHEKA, 1996a, p. 90), o poeta antecipa uma situação que viria a ser vivida na Guiné-Bissau – o conflito político-militar de 1998. **Fobia** é a voz da terra enclausurada, conclamando o diálogo entre irmãos.

A *bolanha* é metáfora que representa o celeiro do país, os bens de primeira necessidade. E quando não há progresso, todo o país “desce na vazante”, deixa-se levar pela correnteza, outra metáfora de grande efeito empregada pelo poeta. É este poeta que parece duvidar de tudo, sentimento que se anuncia no poema **Ventriloquismo**:

Já não sei  
se o poeta  
falou a verdade  
Já não sei  
se o amanhã  
é um canto  
madrugando  
nalgum canto (TCHEKA, 1996a, p. 93)

Na voz das cantadeiras, retomada por Iva e Ichy, o sentimento de frustração e de insegurança diante dos filhos que abandonam a terra, deixando que ela ‘desça na vazante’ – usando a expressão do poeta TT –, é assim expresso na cantiga **Fidjus di baloba** [Filhos dos ancestrais], interpretada pela dupla Iva e Ichy, citada na seção 5.3:

As minhas filhas estão desamparadas  
os meus filhos fogem atravessando a fronteira  
pergunto o que se passa, meu Deus [...]

Se de repente cair morta  
quem levará o meu caixão  
se todos os meus filhos  
fugiram e foram-se todos embora [...]

Nesta cantiga, sente-se a dor vivida pelos filhos de uma terra que não vai bem. Há um sentimento de insegurança que invade o eu poético e que o leva a buscar soluções por meio de questionamentos aos seus ancestrais. Assim também TT, invadido pelo descrédito, traça o retrato de uma África magoada, rodeada de mortes e de fome. É, na verdade, um desenho pessimista que mostra uma África sofridora cujas dores são choradas e carpidas no batucar do tambor d’água. Assim, no poema **África sofridora** (TCHEKA, 1996a, p. 94), o poeta lamenta: “a mágoa de África/ nasce e morre/ no tantã/ do meu tambor d’água/ o batuque/ da

minha batucada/ maculada”. Depreende-se, facilmente, que o tambor d’água é metáfora do coração do poeta e da terra que sofre com as agruras do continente-mãe.

O poema **A minha força** (TCHEKA, 1996a, p. 95) parece ser uma extensão de outro poema, **África sofredora** (TCHEKA, 1996a, p. 94), pois nele o autor chora as mágoas de uma África que padece com o sofrimento dos seus filhos definhados pela doença e pela fome. Em “A minha força”, não só o mal-estar do país, mas também o de todos os povos que sofrem, é mencionado, porém, sem detalhes. O poeta alude ao massacre de Sharpsville e de Soweto<sup>155</sup>. TT lamenta e justifica a razão da sua indignação com o muito que sobra em outras partes do mundo e o pouco que há para tanta fome na África. Novamente, TT coloca o Sul e o Norte em justaposição – desta feita na perspectiva em que Shaw (1978) a apresenta – para comparar e contrastar. O Norte é o “lá”, onde sobra o que falta “nesta África em penitência”, o “aqui” (TCHEKA, 1996a, p. 95).

Nesta parte do livro, TT retoma o tema da emigração: “seremos todos/ aves de arribação/ partindo em novas caravelas” (TCHEKA, 1996a, p. 96). Emergem também antigas questões como a da cor da pele, do civilizado e do indígena, da raça e da pertença étnica, tão cantadas nas *mandjuandadi*, que deram lugar a vários poemas neste livro de TT. O poema **Todos sem cor** (TCHEKA, 1996a, p. 97) é um exemplo desse assunto mal resolvido na sociedade guineense. Denota-se alguma melancolia quando o poeta diz: “Ninguém perguntou a ninguém/ quem era/ nem de onde vinha/ [...] ninguém pegou da cor em haste/ e fez bandeira/ [...] ninguém untou azeite de palma/ para avermelhar a cor/ ninguém coloriu a dor/ [...] só havia um matiz/ de tons gemidos/ clamando por liberdade”. Mais uma vez, é o tema da luta de libertação e da desintegração da unidade construída durante essa epopeia do povo guineense que o poeta traz à tona. E tanto no poema **Cor & dor**, quanto no **Anti-racismo** (TCHEKA, 1996a, p. 98-100) TT problematiza: “senti/ que a cor pode ser dor/ e magoar/ [...]” (TCHEKA, 1996a, p. 98); “[...] não quero o amargo da cor/ porque traz mágoas/ em fatias ráticas/ com lascas de ódio [...]” (TCHEKA, 1996a, p. 99).

Esse tema foi motivo de cantigas de dito nas *mandjuandadi*. E vale dizer que isso parece ser, também, um dos resquícios da colonização, pois lembra o estatuto do indígena que apontava a uns como civilizados e a outros como não civilizados – ‘pés descalços’, conforme a cantiga de dito que se apresenta: “A todos que me escutam/ digam a minha camarada/ que

---

<sup>155</sup> Tony Tcheka reporta o leitor à história recente da África do Sul: o massacre de Sharpsville, que ocorreu em março de 1960, quando polícias sul-africanos, ao serviço do *apartheid*, dispararam sobre uma multidão da população negra que protestava contra a lei da segregação racial; o protesto de estudantes contra a imposição do idioma afrikaans no ensino médio em Soweto, em junho de 1976. Nos dois acontecimentos, uma das consequências foi a lamentável perda de vidas humanas: crianças, jovens e mulheres.

não precisa dizer-me/ que sou balanta/ que trago lama nos pés/ [...] (pois) Nas horas de aflição/ *N ni uoi o*<sup>156</sup>/ *n ni uoi o/ é a n ni* que eu clamo”.

Em **Noites de insónia na terra adormecida**, TT não se esqueceu de homenagear o jornal e os velhos tipógrafos de Bolama (a antiga capital da então Guiné portuguesa), homens que abriram as primeiras portas para a informação local. Nessa linha de preitos, TT homenageia o poeta José Carlos Schwarz, e, ao lamentar a morte desse amigo poeta, a quem dedica vários versos, por um momento TT vestiu-se de *djamudur* [carpidor], inconformado, para indagar por que o poeta teria negado a vida para se recolher à terra. Nessa mesma linha de lamento, uma *mandjua* questionara a um ente querido que partiu tão cedo: “*Ke ku bu medi/ nha fidju/ pa bu bai sin/ gosi/ sin bu ka ianda/ nin kaminhu/ pabia ku bu rukudji sin/ bas di tchon/ pabia ku bu pasan diante*” [De que tens medo/ filha/ para partires/ tão cedo/ sem teres feito/ nenhum caminho/ por que te recolheres assim/ debaixo da terra/ porque tomar o meu lugar], conforme canta a tia Isabel da Costa, depois da morte da sua filha Nina.

Para expressar o seu estado de alma, quando contentes ou magoadas com algo, as *mandjuas* cantam chorando de dor ou de alegria. TT vale-se do mesmo recurso. Em versos curtos e tom plangente, também questiona a morte, cantando o poeta amigo. O seu poema lembra o coro das mulheres, quando elas repetem os últimos versos das suas cantigas, muitas vezes, também, em tom plangente.

Os poemas **Morte de poeta** (TCHEKA, 1996a, p. 106), **Vida** (TCHEKA, 1996a, p. 107), **Morte** (TCHEKA, 1996a, p. 108) e **Zé meu poeta** (TCHEKA, 1996a, p. 109) são elegias em que o poeta, através de metáforas e antíteses, deixa transparecer o seu desencanto face à morte. Tcheka descreve o tempo que se fez no dia em que José Carlos Schwarz faleceu: um momento em que “o dia embriagou-se com cálices de madrugada/ a lua ficou cinzenta na periferia da galáxia/ [...] O poeta negou a vida”, tal como a sombra se sobrepôs à luz. O *dlim* do violão encontra a sua antítese no silêncio de cordas que já não mais falam.

O poeta problematiza a vida e a morte também nos poemas a seguir.

#### Vida

um círculo que se fecha  
no momento em que o corpo  
vira silêncio”. (TCHEKA, 1996a, p. 107)

#### A morte

não tem cor  
não sente  
nem presente  
a vida  
Tem formas cinzas  
é dor e não mente  
e foi vida um dia (TCHEKA, 1996a, p. 108)

<sup>156</sup> ‘Ai minha mãe’ na língua balanta.

Ao mesmo tempo em que o círculo parece completar-se com a morte, ela se abre pela voz do poeta, cuja fala mantém-se viva. O poema traz à memória a cantiga de *mandjuandadi Mortu ka bali* [A morte é funesta], em que a cantadeira chora a mágoa causada pela solidão provocada pela morte que ceifou a vida dos seus, deixando-a só, ao léu: “[...] se dizem que a morte é funesta/ eu sou disso testemunha/ a morte deixou-me só/ a andar pelos cantos [...]”.

Nas palavras de TT a morte é cinza, é um monte de sangue putrefato. A morte é um recolhimento para dentro da terra. É um regresso ao ventre, à origem, contudo, um regresso dorido. Para as cantadeiras a morte é a viagem para junto dos ancestrais.

No **Canto menino**, última parte de **Noites de insónia na terra adormecida**, TT encena vozes em múltiplos cantos: ‘acorda a poesia’; faz dela sua confidente e com ela dialoga e, exortando-a, pede-lhe: “entoa o canto da vida/ liberta a noite e vive no sorriso/ aberto e doce das crianças” (TCHEKA, 1996a, p. 115). Assim, a vida que parecia ser um “ciclo que se fecha” no poema **Vida** (TCHEKA, 1996a, p. 107), em **Elegia à vida** é comparada à poesia. TT exorta a poesia, personificando-a, desmanchando o ciclo que fechara no poema **Vida**. Nos versos: “vem como és/ quebra e requebra a palavra [...]/ abraça o vermelho/ rosa-sangue seiva do povo/ vá poesia/ entoa o canto da vida [...]” (TCHEKA, 1996a, p. 115), o poeta restitui ao tempo e aos eventos a sua dinâmica em espiral.

Em um dos seus ‘cantos’, o poeta denuncia as agruras da terra e o sofrimento das crianças: “Sou a criança pobre/ de uma rua sem nome/ de um bairro escuro/ de covas fundas/ [...] Sofro de raquitismo/ por comer com os olhos/ enquanto na garganta/ destilam bolas de saliva [...]” (TCHEKA, 1996a, p. 117). É no poema **Piquinote** que TT expressa a esperança em um amanhã melhor para as crianças, mas também a sua grande dúvida sobre esse futuro: “Piquinote/ da tia Diminga/ menino de África/ a tua fé chama-se amanhã/ um amanhã qualquer/ que há-de-vir/ [...] não importa o seu traje/ será diferente/ como o de outros meninos/ com casa/ [...] comida e escola/ [...] xarope do senhor doutor/ [...] um carrinho de cordas [...]/ Mas.../ quando amanhã?”.

TT fecha este livro ‘esconjurando’ os males e apelando à esperança: “Exorcizo o paludismo/ apeio a poliomielite/ amputo a desgraça/ e eis a graça da criança/ florescendo a vida” (TCHEKA, 1996a, p. 125)

#### 5.4 Poema-canto e cantigas de dito: imagens, sons, vozes e cores

O contato com as agruras do país e da sua gente provocou insônias ao poeta, isto é, forneceu matéria para que das noites mal dormidas nascesse a sua obra. É caso para se afirmar

que a obra foi forjada, também, na base da experiência de vida do poeta. Sente-se que os sons do tambor, do *sikó*<sup>157</sup>, do *korá* [corá], do *bombolon*<sup>158</sup> estão sempre presentes em momentos de alegria e tristeza; acompanham o poeta no seu deambular nas noites sem sono. Ao longo do livro, essas imagens sonoras metamorfoseiam-se, tornam-se vozes, pois o importante parece não serem os instrumentos em si, mas a pluralidade de sua expressão: o som/choro, o som/gemido, o som/riso largado. O ritual que esses sons e tons evocam, vai se repetindo nos vários momentos do livro.

O tambor, o *bombolon*, o *sikó*, o tambor de água<sup>159</sup> seduzem, fascinam, estimulam e convocam, o movimento do corpo. O poeta, em “Povo adormecido”, aproxima o tocar tambor, o som do tambor ao grito de desespero: “O meu povo/ chora no canto/ canta no choro/ e fala na garganta do *bombolon*” (TCHEKA, 1996a, p. 71). Chega a comparar o contorcer do corpo sobre o ventre de quem tem fome com os movimentos da dança ao som desses instrumentos. O povo do poeta “dobra-se sob o *sikó*/ como o guerreiro vergado/ cala o sofrimento no peito”.

O tambor pode ser apreendido em dois sentidos nesse poema: em um, o sujeito poético vinga-se do instrumento, tocando-o com quanta força pode, exorcizando as dores por meio do toque, do movimento dos braços e do som que as batidas provocam. Em outro sentido, o tambor se faz metonímia de outro tambor – o tambor de vinho – o barril onde se guarda o líquido embriagante que leva ao esquecimento momentâneo dos dissabores. O poeta associa o tambor de vinho, à palma, ao vinho extraído das palmeiras e ao bater de palmas que acompanha a percussão do tambor de água, “tina”, nas *mandjuandadi*. Associa, ainda, o caju (o vinho feito do líquido extraído da fruta) e caju (a castanha), um dos produtos de exportação, sustentáculo da economia do seu país. São metáforas e metonímias que se entrelaçam, numa recriação de roupagens que o poeta vai tecendo com palavras para adornar ambientes e realçar vozes.

O tambor, o *bombolon*, o *sikó* são instrumentos que na cultura africana, e na guineense em particular, anunciam momentos, rituais e transmitem mensagens. Fazem parte dos momentos festivos, dos ritos de iniciação e dos rituais fúnebres. A tina, denominada por muitos tambor d’água é o elemento principal na festa das *mandjuandadi*. Sem a tina com água e a cabaça não há festa; por mais que se improvise, o som jamais será o mesmo. TT, ao

---

<sup>157</sup> Instrumento musical de forma quadrada, forrada com couro de caprino, tocada com dois paus.

<sup>158</sup> Espécie de tambor, feito de tronco oco de árvore, utilizado nas cerimônias para transmitir mensagens ou guiar o baile (SCANTANBURLO, 2003, p. 130).

<sup>159</sup> Instrumento de percussão. O mesmo que tina, selha feita de metade de um barril de pinho em que se coloca água e se insere uma cabaça dentro e se toca para produzir sons durante as festas das coletividades femininas.

anunciar que levará ao *concerto de djunta mon* [concerto de união], *sikós*, tambores e *djidius*, busca por meio deles e com eles, recriar vozes e reconstruir cenários. Esses elementos de comunicação constituem, nesse sentido, o ponto de intercessão entre sua poesia e a tradição guineense, simbolizando a identidade do poeta. Ao destaque dado aos instrumentos da cultura local acresçam-se pianos e saxofones para, no fim do poema, surgir um tambor para o tão desejado *concerto*. Isso, “... se amanhã levantarem o cerco/ que nos tolhe o sol/ prometo/ levarei os nossos *sikós*/ os nossos tambores/ os nossos *djidius*/ [...] de cada pedaço da vergonha/ nascerá um tambor para o concerto/ de *djunta-mon*!” (TCHEKA, 1996a, p. 70).

O poeta vale-se de metáforas para configurar a linguagem presente no seu discurso poético. No poema “Concerto de união”, acima citado, a palavra ‘cerco’ do verso “... se amanhã levantarem o cerco...” traz a carga metafórica que empresta à estrofe, se não ao poema no seu todo, o aditivo necessário para que se realize o tão desejado concerto de união. É necessário que o ‘cerco’ seja levantado, que haja equilíbrio entre o norte e o sul, aí, sim – satisfeita essa condição – o eu poético poderá participar do concerto. O ‘cerco’ se afirma como “[...] a palavra emprestada que toma o lugar da palavra própria ausente [...]” (RICOEUR, 2005, p. 31). O ‘cerco’ é a fome, é a mortandade, a desigualdade social.

TT constrói o poema como um dito; nele, as metáforas são as da vida simples, camufladamente reconhecíveis e decodificáveis pela maioria dos receptores. Essas vozes quase que se cristalizam em esperanças de dias novos: “*I dia nobu/ di padida/ ku na Bin*” [É o dia novo/ da mulher mãe/ que se avizinha] (TCHEKA, 1996a, p. 29-30), ou seja, são dias de esperança que se vislumbram. Ao adotar versos curtos, por vezes de apenas duas sílabas, tal como acontece quando o poeta pranteia “*Dur di mame*” [A dor de uma mãe] (TCHEKA, 1996a, p. 20), TT vale-se da estrutura característica das cantigas para compor suas criações poéticas. Nesse poema, por exemplo, a cabaça faz-se esconderijo das dores da mãe e assume sentidos que se mostram na metáfora do silêncio, da casa e da rodilha, esta última o sustentáculo da cabaça e, metaforicamente, o alicerce do lar. Se o próprio sustentáculo do lar é feito de sacrifícios, de canseiras, é porque a casa – a cabaça – está debilitada. Mas, mesmo assim, ainda consegue ser o esconderijo das mágoas e da fome. E cabaça acaba sendo, figurativamente, o lugar onde se guardam os segredos da família: “*Mame/ sukundi/ si dur/bas/ di kabas/ finkandadu/ na urdidja di/ kansera*” [A mãe/ abafou/ a sua dor/ dentro/ da cabaça/ ajeitada/ na rodilha/ de sacrifícios] (TCHEKA, 1996a, p. 20). E são esses versos curtos, as meias-palavras e as metáforas que realçam os sentidos produzidos no discurso que as vozes



encenam. Nessas encenações, desnudam-se fragmentos da vivência do autor. Tal recurso é ressaltado por I. A. Richards<sup>160</sup> (1936), citado por Ricoeur, quando assevera que:

Nosso mundo [...] é um projetado, todo impregnado de caracteres emprestados da nossa própria vida... as mudanças entre significações de palavras que estudamos nas metáforas verbais explícitas são sobrepostas a um mundo percebido, ele mesmo o produto de metáforas anteriores e espontâneas (RICOEUR, 2005, p. 133).

As cantadeiras valem-se das vozes com que marcam o tom e o ritmo das cantigas por elas criadas. Usam também onomatopeias para imitar sons que muitas vezes representam atitudes. Um exemplo disso é a cantiga “A caneca do senhor Miguel” em que a esposa escarnece do marido avarento que mede os ingredientes que ela usa no preparo das refeições:

Miguel...  
Oh a caneca do Miguel o  
Torotch... torotch... (tic... tic...)

Escutem só  
oh Miguel...  
Caneca do Miguel o  
Torotch... torotch... (tic... tic...)

A cantadeira imita o som do gotejar de um líquido numa caneca. A caneca faz-se metáfora da medida usada pelo marido para controlar os víveres e, representa ainda o espaço que a mulher julga ser seu – já que é ela quem prepara os alimentos e cuida da casa – mas que é controlado milimetricamente pelo marido.

A palavra, a voz são, também, instrumentos de que se vale TT para expressar, com comoção, os males que atingem as mulheres, as crianças, em suma, seu país, outros pontos do planeta, e que o afetam também. Para Tcheka, a palavra é algo que se traga como uma seiva. E, ainda no campo da metaforização, ao longo dessas “noites de insónia”, a palavra pode ser seiva-menino que cresce, amadurece, torna-se homem. A palavra não adultera; ela é pura, mas é também a bússola da ambição, na expressão de TT. Ela é som, não tem tom – corre de boca em boca; tem sua hora e sua cor. E se a palavra é seiva-menino, a voz é “alma”, é rosto. A voz é sentimento. E quando a voz é do poeta, ela não morre, porque é “*fala riba*” [fala alto] (TCHEKA, 1996a, p. 109).

Ao dar tom e cor aos seus poemas, TT leva seu leitor a navegar pelas tonalidades de vozes, cores e sensações, sobretudo quando se deixa invadir pela paixão. São momentos singulares em que “Cinzento nicotina/ serpenteia o meu quarto/ argola o tempo que não passa/ [...] O som sobe em 33 rotações/ a voz sofrida de Ottis Reding/ sustenta o calor de um canto

<sup>160</sup> RICHARDS, Ivor Armstrong. **The Philosophy of Rhetoric**. Oxford: Oxford University Press, 1936.

soul” (TCHEKA, 1996a, p. 35), uma encenação da voz lírica que revela a grande força passional do poeta.

TT, como já dito em outra parte deste capítulo, justapõe mulher e poema e é essa mulher, enquanto poema, que vai *rasgar a noite* em um raio para *crescer na madrugada*, e fazer nascer a poesia. Cresce em silêncio, mas recorde-se que o silêncio do poeta é ululante, é um silêncio que fala pelo artista nas vezes em que se sente amordaçado. Assim, a poesia de TT parece só completar-se pelas mãos da mulher na encenação das várias vozes que esta representa: a mulher-mãe, a mulher-fêmea, a guerreira, a que vai à luta, a mulher *padida*, a que não guarda rancor, assim como a que é, figurativamente, terra – terra-mãe – sustentada pelos ancestrais.

Em outros momentos, ao sentir-se amordaçado – sem voz – desesperado pelos inúmeros problemas, o poeta faz referência à força da escrita, às suas paixões fugazes – reveladas, também, no exercício catártico dessa escrita – que lhe causam insônias, e que o levam, também, a um enamoramento com as palavras: “Fui à escrita/ poemar/ um flirt com a poesia/ uma paixão gerada em sílabas/ prenhes de ternura”.

TT desconstrói espaços para reconstruir outros, a começar pela língua com a qual expressa seus versos. Tanto justapõe a língua portuguesa ao crioulo, dando maior força aos seus escritos, quanto intermedeia o português com a língua da terra, construindo outras tessituras, fazendo encenar outras vozes. TT não aceita pacificamente o presente desolador, construído a partir da memória recente, que projeta em um futuro promissor. Metamorfoseia-se. Recria. E é no poema **Mantinhas para quem luta** que ele entoa como que uma cantiga de dito, quando utiliza o recurso de repetições Ouvindo-se esse poema, vem à memória a cantiga **Fonseca... Fonseca...** e a cantiga **Boa noite... boa noite...**, apresentadas no APÊNDICE A.

Outro recurso poético que marca a poesia de TT indicia uma realidade em que predomina o grito abafado, o grito do silêncio, em silêncio. Ao se referir às cores, essa metamorfose também se faz sentir quando as cores mudam de tom: colorido de uma flor se transforma em matizes do cinza. Essas tonalidades de cinza são algumas vezes mediadas pelo vermelho (TCHEKA, 1996a, p. 100), vermelho de cravos (TCHEKA, 1996a, p. 102), passando ao verde-verde e ao azul do manto das nuvens (TCHEKA, 1996a, p. 113). A cor rubra surge como “Rosa-sangue seiva do povo” (TCHEKA, 1996a, p. 115), para transmutar-se também em cinza, ambiente de solidão. O pigmento da cor da pele é cor e é dor.

É cinzenta a imagem que “atesta/ manhãs de invernia/ em pleno verão” (TCHEKA, 1996a, p. 58); é cinzenta a cor entre o “esboçado amargo/ na terra castanha” e a “esperança movediça” (TCHEKA, 1996a, p. 85); a própria lua virou cinza (TCHEKA, 1996a, p. 106),

quando o poeta amigo sucumbiu, porque as “formas cinzentas” são as da dor e da morte (TCHEKA, 1996a, p. 108).

Na sequência das vozes que encenam lamentações, considere-se **Elegia à vida** (TCHEKA, 1996a, p. 115) um hino à poesia. O poeta humaniza a poesia, exortando-a a usar a sua arma, a palavra; considera-a como a que guarda os sonhos, porque é detentora de cantos. Encenando um diálogo, como dito acima, TT, em tom exclamativo, apela à poesia, conclamando-a a aparecer, a surgir nas suas noites insones, com as cores da esperança e da vida.

Nas cantigas de *mandjuandadi*, as cores variam entre o escuro e o claro. O ‘escuro que se fecha’, ‘o sol que se fecha’, guardando segredos, ou anunciando o silêncio e um tempo de privações. O sol que raia é a presença da luz, da claridade que projeta para um lugar de benesses. Porém, quando o sol tem ‘seu dono’ é o mesmo que não raiar, como se pode constatar nas cantigas abaixo:

Mãe protege-me  
Quando a escuridão se fechou  
todas as mães de rompante  
se levantaram  
para procurar proteção  
para os seus filhos [...]

Insistida

Tanto insisti tanto sofri  
e de nada me valeu  
o sol está a raiar  
mas esse sol tem seu dono [...]

A poesia seria a verdadeira arma de TT? Sem dúvida. A poesia, tal como as cantigas de dito, possui a magia de transportar memórias, não só de mágoas, ou de frustrações, mas também de paixões, de “beijo-mantenha” e de esperança que se pode reconhecer, também, “no sorriso/ aberto e doce das crianças” (TCHEKA, 1996a, p. 115). E a voz, “sempre sepultada em nós”, nada mais é que a encenação da ancestralidade presente no movimento do tempo e em todos os eventos do cotidiano. Nessa linha, permita-se que se conjecture, os significados das palavras ultrapassam referências a fatos reais. Os próprios fatos ganham uma conotação irreal, diversa da realidade vivida pela força da linguagem de que se reveste. É a encenação da voz poética; voz na sua performance. O mesmo recurso se mostra, quando tia Sábado Gomes de Geba entoa sua cantiga, conclamando a voz para que se liberte de sua garganta e cante.

**Ami i bibibur di lagua**

Ami i bibibur di lagua  
 n ka ta dibi fabur  
 bibidur di lagua  
 i ami  
 n ka ta dibi fabur

Ma n na tchama nha garganti  
 pa i pistan fala  
 i girta pa mi  
 N na bida ganga  
 son pa n ria lala  
 n bai kanta  
 ami i ganga

Coro: Ami i ganga  
 son pa n ria lala  
 n bai kanta  
 ami i ganga

**Eu sou aquela que bebe da lagoa**

Eu sou aquela que bebe da lagoa  
 não devo favores  
 aquela que bebe da lagoa  
 sou eu  
 não devo favores a ninguém

Mas vou chamar a minha garganta  
 que me empreste a voz a fala  
 e que grite por mim  
 Vou virar ganga<sup>161</sup>  
 vou descer o descampado  
 para ir cantar  
 eu sou ganga

Coro: Eu sou ganga  
 vou descer o descampado  
 e cantar  
 eu sou ganga

O mesmo sentimento que impele o poeta a dialogar com a poesia é o que leva a cantadeira a apelar para a sua própria voz. A voz tem corpo, é performática, comunica, por isso, é dela que se vale a cantadeira, quer para mostrar sua revolta, quer para manifestar sua alegria. Ela mesma quer transformar-se em *ganga* [grou-coroado], em pássaro, para descer a um lugar aberto e livre, a várzea, e cantar, soltar a voz, comunicar-se com sua comunidade. Por detrás da *ganga* existe uma história da tradição oral guineense: a *ganga* ajudou um homem a se restabelecer de uma doença incurável, deu-lhe riqueza e tudo quanto ele lhe pediu. Um dia, a *ganga* pediu ao homem que tomasse conta dos seus filhos, porque precisava sair; o homem prometeu que o faria, mas no fim deixou que o seu próprio filho os comesse. Foi pelo bater das suas asas e do seu canto, que a *ganga* se vingou do homem, fazendo desaparecer a tabanca onde ele vivia conforme a história **Não sei quando é que Deus irá tirar-me desta coitadeza**, da obra de Montenegro (1995) (APÊNDICE B).

O *Polon garandi* [Grande poilão], cantado por Sidónio Pais, conforme mencionado, simboliza a ancestralidade e o tempo dos eventos. O poilão está no seu lugar – aqui – com as raízes bem profundas na terra, mas está em todos os eventos – lá. Ele é o guardião dos grandes segredos do mato; assistiu e vem assistindo a todos os acontecimentos da comunidade – de seus ramos se fez canoa, piroga, para várias travessias. Essas travessias metaforizam aquilo que vai e vem, o ir-se para um dia retornar. É símbolo de vozes de toda uma

<sup>161</sup> Ganga é o pássaro denominado Grou-coroado ou Grou-africano. Nome científico é *Balearica pavonina*.

comunidade. O grande poílão dialoga com o grupo, encenando vozes ancestrais e as da natureza, do mato, dos rios. Essa natureza apela para sua conservação, pois os matos sagrados, lugares de cerimônias de iniciação, de ritos da busca de *bambaran* [filhos], jamais devem ser devastados, nem suas árvores abatidas, sob pena de se despertar a ira dos irans e dos ancestrais.

Como se procurou demonstrar nesta seção, vários são os temas cultivados nas cantigas de dito que podem ser facilmente identificados na poesia de TT. É o próprio poeta que, em uma entrevista, confessa ter boas recordações de encontros de mulheres que aconteciam no quintal da sua casa – a casa dos seus pais. Lembra-se ainda de nomes de cantadeiras que entoavam lindas cantigas de dito nesses encontros. Um desses nomes é o da tia Ana Mtchukut<sup>162</sup>, uma conhecida cantadeira do meio das *mandjuandadi* bissauenses. Portanto, Tcheka não só tem hoje recordações dessas cantigas, como se vale, também dessas memórias para compor seus poemas, matizando com as cantigas o seu discurso, sua criação poética.

Como se poderá constatar nas seções seguintes, Tcheka não é o único a recriar, a retomar, a (re)encenar vozes, tendo como pano de fundo as cantigas, os adágios e as histórias da tradição oral guineense. São exemplos desse palimpsesto os poemas em crioulo de Nelson Medina e Carlos-Edmilson Vieira; as cantigas de dito e de história retomadas pelos artistas Dulce Neves, Sidónio Pais, Fernando Bedinte, pela dupla Iva e Ichy, tocadas ao ritmo de tina e cabaça.

### 5.5 Poema-canto e cantigas de dito: metamorfoses, metáforas e a justaposição de palavras e panos

A percepção da temporalidade “em espiral”, tal como vem sendo afirmado, está presente na lírica de TT e nas cantigas de *mandjuandadi*. Vale reforçar que a noção de temporalidade vai se metamorfoseando conforme se intensifica a emoção, a dor e o desespero do poeta. Essas transformações estão marcadas pela escolha que o poeta faz por certos verbos e que em alguns casos passam de verbos exclamativos à expressão de confissão e súplica, tal como se figura no seguinte excerto: “*Fugu sindi na nha korson/ larma rola i barsan pitu/ [...] iabrin kaminhu/ [...] largan korenti/ Disan sukuta bu vos*” [Acendeu uma chama no meu coração/ a lágrima rolou e abraçou o meu peito/ [...] abre o caminho/ [...] liberta-me da corrente/ Deixa-me escutar a tua voz] (TCHEKA, 1996a, p. 25).

<sup>162</sup> Tia Ana Mtchukut foi uma cantadeira conhecida no seio das *mandjuandadi* mais antigas de quem tivemos notícia durante os encontros para fins da pesquisa sobre as *mandjuandadi* e as cantigas de dito.

As palavras parecem eivadas de uma comoção intensa em quase toda a poesia de TT, e são disso exemplos *Fugu di nha korson* [Chama do meu coração] (TCHEKA, 1996a, p. 25), *Kerensa* [Benquerença] (TCHEKA, 1996a, p. 31), *Nostalgia* (TCHEKA, 1996a, p. 35), *Canto à Guiné, Esperança* (TCHEKA, 1996a, p. 65), *Povo adormecido* (TCHEKA, 1996a, p. 71), *Chamo-me menino* (TCHEKA, 1996a, p. 117), *Tecto de silêncio* (TCHEKA, 1996a, p. 125).



**Figura 47: Bandas de pano letra justapostas.**

Acervo da autora.

Arlinda Nunes (1995, p. 22), ao analisar os poemas de TT, afirma ser ele “[...] um poeta do amor-paixão: um estado de quem é tocado pela Eros africana [sic]; um estado de quem abre os sentidos à sinestesia e vê os perfumes intensos, agarra as cores, bebe os sons.” Presume-se um movimento quase cronológico, ordenado e sucessivo de acontecimentos, sentimentos e emoções vivenciados pelo poeta. Sensação enganosa, pois as datas colocadas nos poemas não chegam a interferir no todo que a obra representa, o que leva a se concordar com Massaud Moisés, quando esse teórico, ao se referir aos sentidos da data de elaboração aposta a poemas, assevera que:

[...] a data de elaboração de um poema, em vez de lhe determinar um ponto no tempo espacial, tão-somente assinala o momento em que a obra “nasceu” no poeta. Essa hora, demarcada pela data, é exterior ao poema, e tanto faz que fosse uma ou

outra (ao menos no plano do poema em si, não de sua história externa ou da biografia literária de seu autor) (MOISÉS, 1977, p. 43).

**Noites de insônia na terra adormecida** é, assim, o resultado de uma forte motivação causada por acontecimentos que marcaram momentos da vida do poeta. Os poemas dialogam entre si, independentemente da data de sua criação, dando ao leitor a sensação de estar diante de escritos que, em muitos casos, antecipam situações. Já nas cantigas de dito, o menos importante é a questão cronológica, pois sendo da tradição oral, elas vão passando de boca em boca e o tempo parece fluir nesses textos, assim como os eventos que ali se sucedem. Quando uma cantiga foi criada, a data da sua criação, e/ou a data em que foi cantada pela primeira vez, é o que menos conta, importando mais o conteúdo da mensagem, aliás, quase sempre atual.

*Po di moton na lala* [Árvore da várzea] é uma das cantigas que serve de exemplo de persistência diante do desespero de um amor não correspondido; “Recusaram construir a terra” é a cantiga que bem exemplifica o grito de alerta para uma situação social insustentável que deixou os cantadores ‘insones’. Aqui, são os sentidos construídos que contam.

Quanto às cantigas de *mandjuandadi*, se se observarem os temas nelas desenvolvidos ao longo dos tempos, pode-se constatar que, tanto os acontecimentos sociais e políticos, quanto os conflitos comunitários e familiares marcaram e marcam esses textos da tradição oral. Assim, entende-se serem essas cantigas a expressão das tensões sociais e políticas que vão se repetindo ao longo dos tempos. E muito do que constituiu e constitui marco importante na história da sociedade guineense foi, e é, de certa forma, expresso nas cantigas de mulher. As cantadeiras desdobram-se em várias personagens, colocam os conflitos em paralelo encenando as múltiplas vozes que se diversificam e/ou se metamorfoseiam: da mulher violentada à mãe orgulhosa de ter parido uma senhora conforme a cantiga *Nhani de tongoma* [Canseira de tongoma]; da menina submetida à excisão, à mulher que se rebela contra essa prática de mutilação genital, conforme a cantiga *Fanadu n ka na bai* [Não vou ao fanado]; da mulher que, resignada, permanece no casamento de violência à que se revolta contra esse tipo de convivência, tal como se pode ler na cantiga *Kasamenti n ka nega* ou *Kasamenti di fadiga* [Casamento não nego ou Casamento de fadiga]. É como se a mulher se dividisse para se reconstituir e reafirmar-se como mulher-fêmea, no dizer do poeta TT, isto é, mulher guerreira.

Assim, metamorfoses e justaposições são recursos sempre presentes nas cantigas de *mandjuandadi*. Por meio de roupagens tecidas com metáforas, metonímias e jogos antitéticos, os elementos do cotidiano e seres humanos se fazem metáforas, os primeiros (elementos do cotidiano) ganhando vida e todos movidos pelos ancestrais. No poema-canto de TT, são as palavras justapostas que vão altear o sentido das coisas. São, pois, esses termos justapostos

que vão representar tanto as transformações de momentos e sentimentos, quanto a figuração do movimento temporal na obra.

Nesta linha, ao examinar a quantidade de palavras justapostas (60, das quais mais de 45 foram criação do poeta), durante a leitura da obra em análise, surgiu, como já se afirmou, uma interrogação: por que tantas palavras justapostas? Estratégia da escrita poética de TT, recurso criativo ou marca do devaneio do poeta? Percebeu-se que, em muitos momentos, os elementos justapostos surgiam como se fossem quadros em uma parede, ou bandas do tear guineense. As imagens se assemelhavam a bandas soltas e a bandas ligadas, isto é, justapostas – já com o formato de pano, vários panos. Tais recursos poéticos inspiraram o surgimento de um olhar diferente que, nesta tese se coloca como um desafio: propor e analisar as justaposições constantes dos poemas de TT, aproximando-as do tecer bandas e construir panos, e assim analisar a aproximação dos dois “panos” – um tecido com linhas e o outro com palavras – na busca dos sentidos que ambos constroem. A proposta parece se garantir se se levarem em consideração os recursos de que se vale TT no seu fazer poético e o das cantadeiras e, seu tecer panos, inicialmente, longas bandas tecidas e depois cortadas em tiras, quatro, seis, oito, dez ou quatorze bandas que, a seguir, são justapostas e costuradas, constituindo-se em panos e vestes. Esse tecer e justapor das bandas se equiparam às palavras justapostas em poemas de TT, e explicitam aquilo que Ricoeur caracteriza como “[...] um fluxo de imagens evocadas e ativadas que constitui a verdadeira iconicidade de sentido.” (RICOEUR, 2005, p. 321).

Da leitura do poema **Noites de insónia na terra adormecida**, emerge um fluxo de imagens (de panos, nesse caso), metáforas nas recorrentes palavras justapostas do texto desse autor. É, nesse momento, que vale reportar Ricoeur, quando reflete sobre a iconicidade do sentido que se desenvolve em imagens, como os dois traços do ato de ler “a suspensão e a abertura”, porque permite que se traga para a discussão em tela as bandas e dos panos colocados, lado a lado, com as palavras justapostas por TT. Assim, vale salientar mais argumentos de Ricoeur, relevantes quando ele assegura que:

Por um lado a imagem é, por excelência, obra de neutralização da realidade natural; por outro, o desdobramento da imagem é algo que “acontece” (*occurs*) e para o qual o sentido se abre indefinidamente, dando à interpretação um campo ilimitado; com tal fluxo de imagens, pode-se dizer que ler é conceder o seu direito a todos os *data*; na poesia, a abertura ao texto é a abertura ao imaginário que o sentido libera (RICOEUR, 2005, p. 321).

Vale realçar a pertinência desta proposta de leitura de Ricoeur aplicada à poesia-canto de TT, à luz da cultura africana, e guineense em particular, colocando o texto construído e o



pano – ambos tecidos e parte da riqueza cultural guineense – em paralelo. Trata-se, pois, da necessidade de se trazer à tona a tecelagem dos panos de tear tradicional, patrimônio cultural presente no dia a dia africano e guineense também, e que matiza tanto as cantigas de dito, quanto a recriação poética de TT, e nos dois casos como metáfora. A esta altura, é oportuno trazer à reflexão as palavras de Alpha I. Sow, ao abordar a questão do ‘essencial e marginal na cultura africana’. Esse pesquisador afirma que:

Não é possível desenvolver harmoniosamente culturas e valores que se ignoram, que se negligenciam ou que pouco se conhecem. [...] Na África negra continuam a ser desprezadas as riquezas culturais nacionais, permanecendo-se indiferente a seu respeito, à espera de que o público ocidental reconheça algumas dentre elas, que todos se apressam então em consagrar e adular, enquanto no que respeita ao essencial nem sequer as chegam a compreender! (SOW, 1977, p. 29)

É essa ideia de dar a conhecer um dos traços marcantes da cultura guineense – a construção dos panos, neste caso – que vai impulsionar, também, o presente desafio de colocar esse artefato em paralelo com as palavras justapostas. Tessitura de panos, tessitura de palavras; junção de termos e sentidos, junção de fios de várias cores; justaposição de bandas, construção de panos; justaposição de palavras, construção de ideias novas e de novos campos semânticos. Enfim, justaposição de palavras e imagens de panos. Assim, as palavras justapostas fazem-se metáfora de panos. É a partir da visão da imagem de bandas justapostas, por meio da leitura das palavras justapostas que vai surgir a ideia de juntar essas palavras em lista agrupá-las como se fossem cada uma delas duas bandas, porquanto são duas palavras cuja união resulta em outra mais intensa. E nessa junção, nenhuma das palavras que entram na composição perde seu acento próprio, seu tom. Por isso, esse exercício de recepção exige que se procurem seguir ideias brotadas do texto e os “devaneios” do poeta, ali implícitos.

Colocar a hipótese de comparar as palavras justapostas com bandas e panos, nada mais é do que se permitir o uso da metáfora, nesta análise. A insistência do poeta em fazer presentes as palavras justapostas na maioria dos seus poemas, possibilita uma interpretação que vá para além do campo semântico. Nessa linha, entende-se, mais uma vez, pertinente convocar Ricoeur (2005), quando alude, invocando Paul Henle (1958), a questão do caráter icônico da metáfora. Citando Paul Henle, Ricoeur postula que o caráter icônico da metáfora:

[...] trata-se de um paralelo entre dois pensamentos, como se uma situação fosse apresentada ou descrita nos termos de outra que lhe é semelhante. [...] O discurso figurativo ‘leva a pensar em alguma coisa considerando alguma coisa semelhante; é o que constitui o modo icônico de significar’. [...] ‘se há um elemento icônico na metáfora, é igualmente claro que o ícone não é apresentado, mas simplesmente descrito’; nada, portanto, sendo mostrado em imagens sensoriais, tudo se passa na

linguagem, quaisquer que sejam as associações no espírito do escritor ou do leitor (HENLE<sup>163</sup>, 1958 *apud* RICOEUR, 2005, p. 290).

Em TT os motivos constantes das bandas, e que justificam os nomes dos panos e determinam os eventos em que esses artefatos são usados, podem ser considerados microtemas que as palavras justapostas metaforizam na obra, conforme se poderá ler mais à frente. Vale referir que no prefácio do livro de poemas de Nelson Medina (2002), *Sol na mansi* [O sol vai amanhecer/ O sol vai raiar], livro também em análise nesta tese, TT, ao elogiar o trabalho do poeta Medina, compara a poesia ao pano usado em várias situações da vida guineense, afirmando que:

[...] no corpo destas palavras sente-se-lhe o som do korá, o fin-fin<sup>164</sup> do nhaneru<sup>165</sup>, ou a toada certa de tina<sup>166</sup> zunindo e marcando o ritmo. É a poesia que se casa em cada verso, sem perder tempo, nem sentido. É poesia madura de quem sabe ser poeta, músico, trovador, pintor, tecelão de panos para a noiva pisar no dia do seu casamento, tecelão de lankon e meada para os dias de ostentação/festa ou para a mortalha<sup>167</sup> (TCHEKA, 2002, p. 11, tradução nossa)

TT compara o poeta a um tecelão de panos usados em ocasiões especiais. É, portanto, em busca desse ‘poeta tecelão’ que se vão justapor as palavras justapostas – ressalve-se o pleonasma – desta obra tecida como os panos de pente. Ao falar das belas letras, é a imagem de panos de tear com seus vários motivos, cores e usos, que passa pela cabeça de TT. Assim também, na leitura dos seus poemas, para além da metáfora de substituição que ocorre quando as palavras justapostas criam novos campos semânticos, está a iconização dessas palavras justapostas, que em sua forma traz à memória bandas justapostas e os motivos ali presentes.

Como entender o paralelo que se pretende estabelecer entre panos de pente, “pano de tear tradicional guineense”, e palavras justapostas criadas e/ou usadas pelo poeta TT na obra em análise? Recorde-se que nas cantigas de dito o pano de pente e a cabaça – que constituem sistemas de produção de sentidos no cotidiano guineense – estão presentes em várias cantigas de *mandjuandadi*, operando no discurso desses textos da tradição oral guineense como recursos poéticos. No poema-canto de TT, a cabaça e o pano representam, metaforicamente, a

<sup>163</sup> HENLE, Paul. *Language, thought and culture*. Ann Arbor: University of Michigan, 1958.

<sup>164</sup> Onomatopeia do toque de *nhanheru*: Espécie de violino de três cordas, usado pelos *djidius*, trovadores da etnia fulas da Guiné-Bissau.

<sup>165</sup> Instrumento musical de cordas.

<sup>166</sup> Selha feita de metade de um barril de pinho que se enche de água e se coloca uma cabaça dentro para se tocar como instrumento de percussão. É usada por mulheres durante os encontros de *mandjuandadi*.

<sup>167</sup> Eis o texto original: “[...] *na kurpu di e palabras bu ta sinti son di kora, fin-fin di nhanheru, o tuada sertu di tina na nzina i marka ritimu. Poesia ku ta kasa na kada versu, sin pirdi si tempu, nin sintidu, i un poesia di garandesa, di kin ku sibi sedu pueta, musiku, djidiu, pintor, tisidur di panus pa noiba masa dia di si kasamenti, tisidur di lankon ku miada pa dias di ronku o pa mortadja.*” (TCHEKA, 2002, p. 11).

casa, o suporte, o ganha-pão. Porém, são as palavras justapostas que se ‘costuram’ uma à outra para construir sentidos, se constituírem terra-mãe e tecerem esperanças.

O que se pretende aqui, acrescente-se, é analisar e discutir o poema **Noites de insónia na terra adormecida**, explorar as manifestações das linguagens presentes no discurso poético do autor, dando ênfase, neste caso, ao uso de palavras justapostas que se apresentam como metáforas e metonímias de seres, coisas, imagens, momentos e situações. Que curso tomariam esses termos ao longo do livro, dado tratar-se, também, de linguagens que se sustentam, ainda, na elocução filosófica dos adágios populares guineenses, sendo esses resultantes de uma cultura secular? Por isso, em certos casos, se constituem sistemas de sentido. Tais suposições permitirão que se pense o discurso na linha proposta por E. Orlandi, quando afirma:

A Análise do Discurso visa fazer compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos, analisando assim os próprios gestos de interpretação que ela considera como atos no domínio simbólico, pois eles intervêm no real do sentido. A Análise do Discurso não estaciona na interpretação, trabalha seus limites, seus mecanismos, como parte dos processos de significação. Também não procura um sentido verdadeiro através de uma “chave” de interpretação. Não há esta chave, há método, há construção de um dispositivo teórico. Não há uma verdade oculta atrás do texto. Há gestos de interpretação que o constituem e que o analista, com seu dispositivo, deve ser capaz de compreender (ORLANDI, 2003, p. 26).

Sob esse prisma, a busca da compreensão do uso ‘abusivo’ de palavras justapostas foi o caminho que conduziu à comparação da junção de palavras – de sentidos a que muitos desses termos remetem – e de bandas que são justapostas no ato de construção de panos.

Assim, para o paralelismo que se pretende estabelecer pano de pente/palavras justapostas, partiu-se dos seguintes pressupostos: a construção de panos de uso cotidiano requer a justaposição de seis ou oito bandas; cada palavra justaposta usada pelo poeta TT no seu livro é composta, em sua maioria, por dois elementos. Assim, compare-se uma palavra justaposta, por exemplo, mãe-terra a duas bandas. Terra é uma banda e mãe é outra tira. Nesta ordem de ideias, partiu-se do pressuposto de que três vocábulos justapostos serão equivalentes a um pano. Portanto, a proposta do ponto de partida para a comparação dos vocábulos justapostos/panos é: três palavras justapostas são iguais a um pano de seis bandas. Observe-se que, dentre as sessenta palavras justapostas, mapeadas no livro em análise, há somente três que trazem três elementos na sua composição; essas serão consideradas exceção à regra e ao que aqui se propõe, e contam-se como se tivessem apenas dois elementos.

Vale lembrar, conforme se avançou na seção 5.1.1, que se partiu do princípio de que justaposição em TT é a associação de termos ora análogos, ora opostos, nos quais a junção das partes não tem como resultado sínteses em que um dos elementos constituintes desaparece. Configura-se como um processo de metaforização em que, nesse caso específico,

os termos e sentidos associados resultam em um termo novo, numa abertura de polissemias, de um campo de imagens. Os elementos associados ganham mais força e não se eliminam. Cada um se revigora em presença do outro, não havendo supressão nem diluição de significados. A ligação dos elementos amplia o sentido do termo construído e projeta o leitor para outro campo semântico, tal como acontece quando se juntam bandas na construção de panos. Cada junção de uma banda à outra reforça a dimensão de conjunto.

O processo de justaposição em TT traz à tona a relação entre a memória, o ambiente e sua recriação poética numa relação dialógica, nos moldes da concepção de Bakhtin (2003). É uma justaposição que começa no próprio uso das línguas em que o poeta se expressa: o crioulo guineense e o português. Em uma das partes que constituem **Noites de insônia na terra adormecida**, o *Kantu kriol* [Canto crioulo], todo o sabor da língua da terra foi colocado em paralelo com a língua portuguesa. E o poeta vai mais longe intercalando, na sua criação em português, termos em crioulo ou crioualizando algumas palavras do português, numa simbiose que enriquece e dá novos tons aos seus textos.

Parece que o poeta, ao justapor tantas palavras no seu livro, pretendeu ajustar, reconstruir o que sente estar a desintegrar-se (a sociedade guineense e o bem estar da população), por meio desse processo metafórico de justaposição de línguas, do homem e sua cultura, de termos e sentidos.

No poema **Querer cerzido** (TCHEKA, 1996a, p. 47), já referido na seção 5.1.1, o poeta justapõe mulher e poema, a mulher que ‘rasga a noite’ para que por meio desse gesto nasça a voz da poesia, que cresce na madrugada, rompendo com o silêncio da noite, aspirando ao novo dia. O rasgar a noite e o rasgar a longa banda em tiras para se construir panos dão-se em circunstâncias referidas por Orlandi, nas quais “[...] os sentidos não estão só nas palavras, nos textos, mas na relação com a exterioridade, nas condições em que eles são produzidos e que não dependem só das intenções dos sujeitos.” (ORLANDI, 2003, p. 30).

Veja-se, assim, a justaposição de palavras ou termos, como metáforas e metonímias que inspiram a um sentido e trazem à tona a memória coletiva na recriação poética de TT. É a junção de termos, por vezes análogos, repita-se, cuja soma resulta numa dimensão positiva de sentidos, sem que nenhum deles se dilua no outro. Leda Martins (1997, p. 31), ao abordar a questão do sincretismo religioso e mais especificamente do Candomblé baiano, fala da justaposição de dois panteões e dois códigos religiosos distintos, o nagô e o católico. Essa pesquisadora afirma que “[...] nos territórios do sagrado inscritos no Candomblé, África e Europa encostam-se, friccionam-se e atravessam-se, mas, não, necessariamente, fundem-se ou perdem-se uma na outra.” (MARTINS, 1997, p. 31).

Embora não se trate de sincretismo religioso, parece que a concepção de justaposição usada aqui por Martins serve de ponto de partida, em certa medida, para a abordagem que se propõe fazer das sessenta palavras justapostas escolhidas na obra de TT. Nela, os elementos constituintes dessas palavras criadas pelo poeta não se perdem um no outro antes pelo contrário, a presença dos dois termos reforça o sentido do conjunto (re)construído. A alusão a Martins é pertinente e relevante pelo sentido que ela atribui à justaposição que, no caso ultrapassa o simples paralelismo, como se vem afirmando, e não chega a uma fusão em que as partes se diluem ou se anulam.

Acrescente-se que as reflexões dos teóricos conclamados neste capítulo da tese permitirão sustentar a proposta de comparar a justaposição de termos presentes na obra de TT com o processo de feitura dos panos que, conforme se tem demonstrado, estão presentes na produção poética do escritor, quer como referência às tradições de sua cultura, quer como recursos que viabilizam sua produção poética.

Ao iniciar a leitura de **Noites de insónia na terra adormecida**, logo no primeiro poema, os leitores são confrontados com a primeira palavra justaposta: “ten-ten” que, para além de ser um jogo em que os meninos tentam dar o maior número de chutes na bola, tentando equilibrar-se, para que esta não caia no chão também reporta ao termo “ter”, à posse, que requer trabalho árduo. Portanto “ten-ten” tanto é onomatopeia dos toques dados na bola como também significa ter-ter, isto é manter a bola no pé e manter-se firme no trabalho. O recurso está presente no poema que, como já se viu, abre o livro, aludindo ao valor do labor e da necessidade de uma boa colheita e de “ter”, ‘ten’, um celeiro cheio. Diz o poeta: “Arado/ do/ lavrador/ abre/ a barriga/ enfileirada/ do arrozal/ é o baile de canseira/ de homens meus irmãos/ é tom dos que não são preguiçosos/ [...] para/ que venha/ a haver/ colheita/ [...] para/ que (a nossa vida)/ não/ venha a/ ser/ ten-ten/ nos/ pés/ das/ crianças” (TCHEKA, 1996a, p. 19, tradução nossa).

Ao se fazer a leitura das palavras justapostas das cinco partes de que o livro se constitui, chega-se aos passos descritos a seguir.

No **Kantu kriol** (TCHEKA, 1996a, p. 17-31), primeira parte da obra, considera-se existirem três panos, dado que nessa parte do livro encontram-se onze palavras justapostas, todas elas associadas a sons de tambores, a onomatopeias do toque do pé na bola – “Ten-ten; tan-tan; tan-taran. Ten-ten; ten-ten; ten-ten”. É como se as palavras justapostas presentes nessa primeira parte do livro representassem sons de tambores ou de *bombolons* que anunciassem algo, ou estabelecessem um diálogo. Eis alguns dos versos nos quais essas palavras estão inseridas: “*Na – mindjer-femia/ mame di matchu/ bai na lanta di sol/ i bai*

*larga sur na mar*” [Mãe – mulher-guerreira/ mãe de homens/ foi com o levantar do sol/ foi largar o seu suor no mar] (TCHEKA, 1996a, p. 23).

No poema seguinte, há uma simulação da marcha, passo que os militares usavam no período colonial:

#### **Kanta di fome**

Tan-tan  
tantaran  
Un dus  
tantaran  
I dan o i ka dan  
tan-tan  
sintinela disan ientra  
fomi na peran na kasa  
peran pasa  
nos kabu  
patin sopa  
sintinela ten pasensa  
kabesa di bu mame  
tan-taran  
un dus  
tan-taran  
kanta di fomi  
tan-tan  
tantaran!  
Nada ka ten  
Tantaran (TCHEKA, 1996a, p. 26)

#### **O cantar da fome**

Tan-tan  
tantaran  
Um dois  
tantaran  
deu-me ou não me deu  
tan-tan  
sentinela deixa-me entrar  
a fome espera-me em casa  
deixa-me passar  
nosso cabo  
oferece-me sopa  
sentinela por favor  
por amor à sua mãe  
tan-taran  
um dois  
tan-taran  
é o cantar da fome  
tan-tan  
tantaran!  
Não há nada  
Tantaran

TT relembra a cantiga que as crianças cantavam ao pedirem sopa nos portões dos quartéis, na era colonial. Ele encena essa voz infantil num canto que denominou “o cantar da fome”. Só nesse poema aparecem cinco palavras justapostas.

Na segunda parte do livro, intitulada **Poemar** (TCHEKA, 1996a, p. 33-51), são nove as palavras justapostas, o que, de acordo com os pressupostos acima apresentados, representam três panos. O primeiro pano seria composto pelas seguintes palavras justapostas: lusco-fusco, corpo-mármore e calor-vermelho, conforme se pode constatar no poema e no diagrama.

#### **Poemar**

[...] No **lusco-fusco** do crepúsculo  
me encontro  
vejo o fogo  
nascer do iceberg  
do teu corpo-mármore  
A poesia ocorre  
em plasmas de paixão  
Vem com o calor-vermelho

que invade o corpo  
 em cortinas de suor  
 É fleuma do teu **corpo-rosa**  
 libertando ternura sonogada  
 que suspiros de madrugada morena  
 e pétalas de feitiço-crioulo  
 acalentam em seivas de sabura (TCHEKA, 1996a, p. 43).

As palavras em justaposição permitem trazer à memória imagens de bandas justapostas, abaixo representadas em diferentes cores. Trata-se de uma fórmula que permite a produção de ícones.

lusco	fusco	corpo	mármore	calor	vermelho
lusco	fusco	corpo	mármore	calor	vermelho
lusco	fusco	corpo	mármore	calor	vermelho
lusco	fusco	corpo	mármore	calor	vermelho
lusco	fusco	corpo	mármore	calor	vermelho
lusco	fusco	corpo	mármore	calor	vermelho
lusco	fusco	corpo	mármore	calor	vermelho
lusco	fusco	corpo	mármore	calor	vermelho
lusco	fusco	corpo	mármore	calor	vermelho
lusco	fusco	corpo	mármore	calor	vermelho

Vistos de outro modo, os motivos constantes das bandas, acima representadas, e que definem o seu uso, podem ser comparados aos micro-temas que as palavras justapostas representam metaforicamente. O diagrama representa, de certa forma, aquilo que a linguagem permite iconizar: um poema-pano cuja existência icônica se faz presente na obra poética de TT. Na perspectiva de Ricoeur:

[...] a apresentação icônica não é uma imagem que ela pode apontar para semelhanças inéditas, seja de qualidade, de estrutura, de localização, seja ainda de situação, seja enfim de sentimento, e a cada vez a coisa visada é pensada como aquilo que o ícone descreve. A apresentação icônica envolve, portanto, o poder de elaborar, de ampliar a estrutura paralela (RICOEUR, 2005, p. 291).

Note-se que neste “pano” predomina o tempo em movimento, pois o lusco-fusco não é a tarde, nem é a noite, é o período de transição, o levantar da cortina que esconde a noite. E é nesse intermédio que o corpo-mármore, o corpo frio e sem vida ganha calor, pois a poesia carrega a paixão que invade esse corpo e o transforma. Assiste-se a uma metamorfose do corpo-mármore que imposto ao calor-vermelho, isto é, metaforicamente, à paixão, chega a libertar ternura. É “A força passional que transparece na escrita, onde a palavra se anima, aquece” (NUNES, 1995, p. 22). As palavras justapostas, que se repetem na ‘construção’ dos diagramas-pano, fazem-se micro-temas metaforicamente realçados ao longo da obra.

As primeiras ‘bandas’ do segundo pano são consequências do corpo frio que se metamorfoseou em corpo invadido pela chama da paixão, corpo-rosa. Essa transformação

ascende em feitiço-crioulo para quase se cristalizar, com magia, a paixão. Porém, obedecendo ao movimento contínuo do tempo, o cristal se desmancha, configurando-se em gestos de carinho: em beijo-mantenha. Um pano de ternura.

corpo	rosa	feitiço	crioulo	beijo	mantenha
corpo	rosa	feitiço	crioulo	beijo	mantenha
corpo	rosa	feitiço	crioulo	beijo	mantenha
corpo	rosa	feitiço	crioulo	beijo	mantenha
corpo	rosa	feitiço	crioulo	beijo	mantenha
corpo	rosa	feitiço	crioulo	beijo	mantenha
corpo	rosa	feitiço	crioulo	beijo	mantenha
corpo	rosa	feitiço	crioulo	beijo	mantenha
corpo	rosa	feitiço	crioulo	beijo	mantenha
corpo	rosa	feitiço	crioulo	beijo	mantenha

No terceiro e último ‘pano’ desta parte do livro, o poeta acolhe a amada e a Guiné em um abraço único: Amor-Guiné. Depois de abril (a Revolução dos Cravos), a lusa-ibérica acendeu a chama do amor na semente do cravo, com a bênção do mais velho, homem-grande. É, porém, esse mais velho que se faz cúmplice do sono inviolável em que Djena repousa, em obediência à tradição de acordo com os poemas **Abril em março** (TCHEKA, 1996a, p. 46) e **A prometida** (TCHEKA, 1996a, p. 49). Esses ‘panos’ construídos podem ser *latrus* [retrós] e *meadas brancas*<sup>168</sup>, panos presentes, tanto em momentos de alegria, quanto em circunstâncias que requerem temperança.

No **Sonho caravela** (TCHEKA, 1996a, p. 53-65), terceira parte do livro, cinco “panos” se somam, pois são dezessete palavras justapostas. O primeiro é um “pano” novo, que deixa para trás um tempo de mal-estar e abre novos horizontes. É a vinda de irmãos que chegam de braços abertos, sobrepondo a nova cooperação ao mal-estar vivido, pois já não trazem santos na mão, são luso-irmãos, caras-brazucas. O segundo “pano” está estendido sobre-a-mesa, uma mesa onde falta pão. Há um copo contendo o líquido que inebria, um copo-três, e a mão enrugada, mão-concha, toma a forma do copo em uma ceia que não chega a acontecer. Eis uma cabaça contendo “panos” de tear denominados *bandeira de padida*<sup>169</sup> e *baba Cacheu*<sup>170</sup>. Vejam-se os poemas com as referidas palavras justapostas.

### Sonho-caravela

[...] Vinham de braços abertos  
com cravos vermelhos  
calando os fuzis

<sup>168</sup> Nome de pano de tear usado como pano de festa ou ostentação (*panu di ronku*) e também nas cerimônias fúnebres.

<sup>169</sup> Nome de pano de tear.

<sup>170</sup> Nome de pano de tear.



São luso-irmãos  
 caras-brazucas  
 nórdicos... vikings...  
 Tudo gente de nação valente  
 ajudando a construir  
 a minha **pátria-tabanca** (TCHEKA, 1996a, p. 55)  
 Falsa valsa  
 [...]
   
 não há manhã  
 que amaine o suor  
 feito gotas de cansaço  
 o tacho faminto  
 sobre-a-mesa  
 plaina lentamente a fome (TCHEKA, 1996a, p. 56)  
 Ceia operária  
 Um copo-três  
 tinto  
 do tinto que queima o peito  
 [...]
   
 Na mão-concha  
 [...]
   
 e mais...  
 um copo  
 e outro  
 no papo-seco  
 é uma ceia-operária  
 às duas da tarde  
 Lisboa coisa-boia  
 disseram-me um dia!!! (TCHEKA, 1996a, p. 58)

No terceiro ‘pano’, o papo-seco de uma ceia que não existe engasga o poeta, o dissabor leva-o a ver Guiné como mulher-grande e mulher-mãe e a imaginar a sua terra no concerto das nações. É como se o poeta se rogasse junto à mulher-grande, à mulher-mãe, em busca de proteção.

papo	seco	mulher	grande	mulher	mãe
papo	seco	mulher	grande	mulher	mãe
papo	seco	mulher	grande	mulher	mãe
papo	seco	mulher	grande	mulher	mãe
papo	seco	mulher	grande	mulher	mãe
papo	seco	mulher	grande	mulher	mãe
papo	seco	mulher	grande	mulher	mãe
papo	seco	mulher	grande	mulher	mãe
papo	seco	mulher	grande	mulher	mãe
papo	seco	mulher	grande	mulher	mãe

A linguagem iconizada que se faz presente por meio dos sentidos construídos no discurso poético de TT, na linha da reflexão que vem sendo proposta, poderia resultar na construção de mais e mais diagramas ou “poemas-pano”, conforme os apresentados acima, pois, como afirma Ricoeur (2005, p. 292) “[...] Com efeito, somente um enunciado completo

pode fazer referência a uma coisa ou uma situação “ao simbolizar seu ícone [...] e em tal enunciado alguns termos simbolizam o ícone, outros simbolizam o que é iconizado.”

Na sequência do paralelo que se propõe traçar entre as palavras justapostas e panos, o partir, o ter de voltar porque o sonho virou utopia, e utopia, frustração é um mal-estar que leva o emigrante a recorrer ao líquido inebriante, o vinho tinto e a ginja-com-elas, tentando esquecer o que se deixou para trás, a terra. O que se requer diante de tais frustrações é voltar para o regaço da terra-mãe e encontrar a verdadeira liberdade, daí o poeta implorar: “[...] já não/ caibo nesta concha/ deixem-me ser fonte/ água/ praia-mar.../ partir e ter de/ voltar/ rufar/ como as ondas do Geba/ vazar/ para encher depois [...]” (TCHEKA, 1996a, p. 60). Esses são os fios urdidos para se tecerem as bandas que serão justapostas na construção do último ‘pano’ do “Sonho caravela”, um pano feito de ilusões, de decepções, mas também de esperanças que podem ser encontradas no regaço da terra-mãe.

mal	estar	ginja	com-elas	terra	mãe
mal	estar	ginja	com-elas	terra	mãe
mal	estar	ginja	com-elas	terra	mãe
mal	estar	ginja	com-elas	terra	mãe
mal	estar	ginja	com-elas	terra	mãe
mal	estar	ginja	com-elas	terra	mãe
mal	estar	ginja	com-elas	terra	mãe
mal	estar	ginja	com-elas	terra	mãe
mal	estar	ginja	com-elas	terra	mãe
mal	estar	ginja	com-elas	terra	mãe

A **Poesia brava** (TCHEKA, 1996a, p. 67-109) é a quarta parte do livro e nela encontram-se vinte e uma palavras justapostas, equivalentes, no esquema traçado, a sete panos. O primeiro pano é lancetado com África-tabanca, a África que lamenta o seu infortúnio. Aqui, o poeta sente a necessidade de apelar à união, ao concerto de *djunta-mon*. E o concerto é o mote para o grito da mulher-bidera e é nessa sequência que se assiste à rebeldia do poeta que nega ser poesia-rosa: é, então, um *meada lanceado*<sup>171</sup>, pano sóbrio e simples.

Poesia-brava; sonho-flor; Futa-Djalon são algumas das ‘bandas’ justapostas do segundo ‘pano’, em que o poeta tece a bravura da gente que nasceu na tabanca, gente que sonha com um futuro promissor, mesmo que essa esperança seja movediça. Eis o ‘pano’ construído pelo poeta e que remete o leitor, tanto para a história da Guiné pré-colonial, quanto para a história mais recente do país, em que Pindjiguiti é um marco. *Latrus* [retrós]<sup>172</sup> é o

<sup>171</sup> Nome de um pano de tear.

<sup>172</sup> Nome de um pano de tear.

nome que se pode emprestar a esse *pano obra*<sup>173</sup>. Seguem-se alguns versos dos poemas com palavras justapostas.

[...] nascemos na tabanca  
somos poesia-brava  
filhos de noites sem estrelas  
[...]  
Cremos no hoje  
caldeado nas convulsões de Pindjiguiti  
no amanhã **sonho-flor**  
sem recuos compromissos  
ou discursatas  
capeadas pelo suave odor da luta (TCHEKA, 1996a, p. 81-82)

A esperança movediça  
esvai-se  
nas alturas do **Futa-Djalon**  
o bombolon  
repica  
forte  
e geme  
no corpo  
no vento  
saheliano [...] (TCHEKA, 1996a, p. 85)

Na sequência da leitura dos poemas contendo as palavras compostas, no poema **Perdão ao poeta** (TCHEKA, 1996a, p. 86), ele questiona quem é essa “gente-bem/ que vem/ e se instala/ sob o plasma/ do meu sofrimento/ e/ Morés/ espreitando/ nas persianas/ do silêncio [...]”. O poeta simula pedir perdão a quem os seus versos ferir. Seus versos, que são sua letra-arte que amolece com o tempo, magoados enquanto baque feito batuque-vida. Do baque da vida-flor, chega-se à flor-sem-tempo, amassada e plasmada de fome. O poeta sofre com a dor da África, mas, apesar desse sofrimento, seu país continua sendo sua paixão-terra; a terra que teve sua epopeia, marcada, também, nas “bandas” que compõem este quarto “pano”. Este pode ser um pano abelha, colorido e pesado, que indica trabalho árduo e prosperidade, tal como árdua e produtiva é a tarefa das abelhas na produção do mel. Eis um diagrama:

gente	bem	letra	arte	batuque	vida
gente	bem	letra	arte	batuque	vida
gente	bem	letra	arte	batuque	vida
gente	bem	letra	arte	batuque	vida
gente	bem	letra	arte	batuque	vida
gente	bem	letra	arte	batuque	vida
gente	bem	letra	arte	batuque	vida
gente	bem	letra	arte	batuque	vida

<sup>173</sup> Denominação dada aos panos que no seu tecer trazem figuras bem trabalhadas, também conhecidos como pano da terra.

gente		bem		letra		arte		batuque		vida
gente		bem		letra		arte		batuque		vida

No presente jogo metafórico, em que o poeta se vale da justaposição de palavras que constroem sentidos, Tcheka apresenta a madrugada como o momento que “finta a noite”, uma madrugada que “vira nova”. O poeta junta-se à amada e vão ao Ourique de Bedja-Mariama para cantarem o hino ao dia novo. O poeta convida sua companheira para com ele irem buscar forças, bebendo na fonte de Komo e homenageando o primeiro guerrilheiro-sem-nome que ali bebeu. Reconhecem-se também, nas “tiras” desse quinto pano, o som do violão, o dlim-dlim que se calou com a morte do poeta: são panos meadas pretos e pano quente. Meada preto pelo luto e pano quente por suas cores vivas, tão intensas quanto a voz do poeta de *fala riba*.

**Canto menino** (TCHEKA, 1996a, p. 111-125) é a quinta e última parte de **Noites de insónia na terra adormecida**, e tem apenas três palavras justapostas, o que equivale a um só ‘pano’. Um ‘pano’ leve, um pensar imaculado de menino para quem a esperança se vestiu de verde-verde, de uma esperança intensa, pois o verde que fugira da *bolanha* regressou com os arados que amanham o amanhã, vislumbrando fartura. É neste pano que a poesia, exortada pelo poeta, abraça o vermelho que se metamorfoseia em rosa-sangue, a seiva do povo. É, pois, hora de se rebelar contra tudo o que pode ameaçar o amanhã, pertença da criança-esperança. Seguem-se os versos contendo as palavras justapostas e o diagrama.

#### **Pensar de menino**

[...] Soltei o olhar  
sobre o verde-verde  
da bolanha de arroz florindo  
Fui até nenhures  
além onde a vista não chega [...] (TCHEKA, 1996a, p. 113)

Elegia à vida  
[...]  
na foice da tua melodia  
elego o verde cor da vida  
deste azul planeta  
abraça o vermelho  
**rosa-sangue** seiva do povo  
vá poesia  
entoa o canto da vida  
liberta a noite e vive no sorriso  
aberto e doce das crianças (TCHEKA, 1996a, p. 115)

Deserdados  
[...]  
Seja o meu peito  
túmulo de sonhos  
mas aqui paro

e sentencio esta marcha...  
 Não quero!  
 Não posso!  
 Não avanço  
 se a cada passo  
 morre uma flor  
 e o amanhã  
 herdade da criança-esperança

verde	verde	rosa	sangue	criança	esperança
verde	verde	rosa	sangue	criança	esperança
verde	verde	rosa	sangue	criança	esperança
verde	verde	rosa	sangue	criança	esperança
verde	verde	rosa	sangue	criança	esperança
verde	verde	rosa	sangue	criança	esperança
verde	verde	rosa	sangue	criança	esperança
verde	verde	rosa	sangue	criança	esperança
verde	verde	rosa	sangue	criança	esperança
verde	verde	rosa	sangue	criança	esperança
verde	verde	rosa	sangue	criança	esperança

A ideia viva que brota deste último pano é a de esperança por uma vida digna, um futuro melhor para os mais novos. São, assim, 20 os “panos” “tecidos” pelo poeta, construídos com sessenta palavras justapostas.

Vale lembrar que a justaposição de que se tratou na leitura deste texto não é, como já se afirmou acima, a de justapor termos ou sentidos em uma associação inusitada. Tomou-se justaposição no sentido corrente do termo, como ato ou efeito de justapor ou justapor-se; justaposição como situação de contiguidade, uma aposição em que nenhum dos elementos que entram na composição da palavra nova se dilui em detrimento do outro, porém ambos se reforçam, reforçando o sentido do termo criado. Há como que uma esfera de semelhança no interior do qual se dá o processo metafórico de iconização de sentidos produzidos. E, nesse caso, não se trata de um termo que substitui outro, mas de uma imagem que se forma por meio de um novo campo semântico criado pelas palavras justapostas.

A iconicidade, conforme aventa Ricoeur, é diferente de uma simples associação, pois requer o controle da imagem pelo sentido. E o ícone verbal é um método de construção de imagens. Citando Hester<sup>174</sup> (1967), Ricoeur (2005, p. 323) alude que “O poeta, com efeito, é o artesão que suscita e modela o imaginário pelo simples jogo de linguagem.” Nesse “paralelo metafórico”, para além das imagens que puderam ser formadas e comparadas a panos de tear, os micro-temas aos motivos dos panos; o processo de justapor palavras, de juntá-las, traz ainda à memória a associação da ideia de juntar palavras com a de reestruturar, reconstruir

<sup>174</sup> HESTER, Marcus B. *The meaning of poetic metaphor*. Mouton: The Hague, 1967.

sonhos e esperanças. Porquanto, ao se fazer um mapeamento das palavras justapostas construídas pelo escritor, ressaltou-se a ideia de um querer juntar sonhos e esperanças. Mesmo quando as palavras não aparecem justapostas, a ideia com a qual fica o leitor é a de sentidos (produzidos) de coisas, situações e sentimentos que se justapõem. Aliás, ao longo dessa obra, TT mais não fez do que juntar os cacos dos seus sonhos. É a necessidade de juntar, de harmonizar que vem à tona no discurso poético, e, nada mais apropriado para representar essa junção do que a imagem de um pano de tear, que se constrói a partir de parcelas, de bandas ou tiras costuradas, unidas.

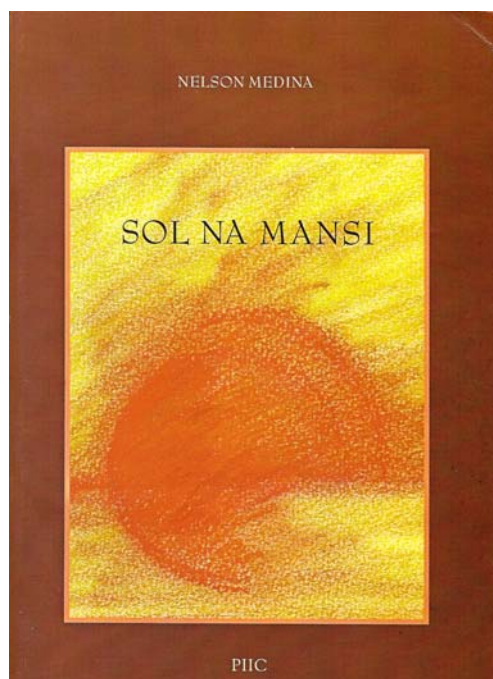
Contam-se, assim, entre os ‘panos’ construídos – temas desenvolvidos – os da dor e do luto pelas incertezas e pelo descrédito, mas contam-se, também, dentre esses, *panus di ronku* [panos de festa ou ostentação]; panos de esperança, tecidos, sempre, na expectativa de dias melhores, que se vislumbram.

O poeta construiu panos suficientes para qualquer ocasião que se entender usá-los. Os vinte panos podem ser colocados como um tapete para a noiva e o noivo pisarem no dia do seu casamento. Dentre os vinte podem ser escolhidos *panus di ronku* [panos de festa ou ostentação], mas que podem também servir de mortalha. Nesse caso, excetua-se o pano do **Canto menino** – pois crianças não participam das cerimônias fúnebres a ponto de levar panos – e o pano que se dá ao neto mais novo, restando, então, dezoito panos, número par, apropriado para mortalha.

Vale referir que em **Noites de insónia na terra adormecida**, TT construiu um discurso com múltiplas linguagens, dentre as quais se podem decodificar o moderno e o tradicional e em ambos se revela a preferência do poeta por cantar, como as cantadeiras das cantigas de dito, as coisas da terra.

## **5.6 Sol na mansi. A poesia-dito de Nelson Medina e sua relação com as cantigas de mandjuandadi e histórias da tradição oral**

Tudo que uma sociedade considera importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão de vários status sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, tudo é cuidadosamente transmitido. Numa sociedade oral isso é feito pela tradição, enquanto numa sociedade que adota a escrita, somente as memórias menos importantes são deixadas à tradição (VANSINA, 1982, p. 163).



**Figura 48: Capa do livro de Nelson Medina.**

Fonte: Acervo da autora.

Na Guiné-Bissau, a tradição teve durante séculos, e continua tendo, um papel decisivo e importante na transmissão de saberes e filosofias de vida, na educação dos mais novos e na perpetuação dos aspectos associados ao sagrado, aos ritos de iniciação – em alguns casos ainda considerados tabus. Hoje, porém, a escrita assume um papel importante na salvaguarda da tradição oral, dessa memória coletiva, “um testemunho transmitido oralmente de uma geração à outra” (VANSINA, 1982, p. 158). Os contadores de histórias tradicionais, os cantadores e as cantadeiras das cantigas de dito, as carpideiras assistem a passagem daquilo que sempre foi veiculado por vozes e gestos, pela oralidade, para livros e CDs, em que pesem, é claro, todas as limitações impostas por esse processo de transcrições e traduções. Nesses casos, a escrita vai registrar o que sempre fora do campo da oralidade para um novo espaço, numa tentativa de preservação das vozes e da performance que caracterizam a tradição oral. É esse exercício que se encontra nos trabalhos poéticos de Nelson Medina que elegeu o crioulo guineense como sua língua de escrita.

Nelson Carlos Medina nasceu em Bissau, em 9 de Outubro de 1958, onde fez os seus estudos primários e secundários. Estudou em Cuba, onde se licenciou em Pedagogia pelo Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona (ISPEJV), de Havana. Fez Pós-graduação em Administração e Gestão Pública na Fundação Escola de Serviço Público do Estado de Rio de Janeiro (FESP). É músico e poeta, tendo muitos dos seus poemas musicados. Participou da Antologia **Momentos primeiros de construção** (1978) com poemas em crioulo guineense.

Em 1996 participou da Antologia de poemas em crioulo *Kebur: barkafon di poesia na kriol* [Colheita: um cesto de poesia em crioulo]. Em 2002 Nelson Medina publicou o seu primeiro livro de poemas, escrito em crioulo guineense, *Sol na mansi* [O sol vai amanhecer]. Medina desempenhou várias funções públicas, hoje é Diretor Nacional das Aldeias Infantís SOS na Guiné-Bissau, desenvolvendo, paralelamente, ações em favor dos direitos da criança. A par de suas atividades continua criando.

Nelson Medina, assim como os poetas Respício Silva, Huco Monteiro<sup>175</sup>, escolheu o crioulo como a língua de escrita do seu fazer poético. A propósito dessa preferência, Russel G. Hamilton (1984, p. 228) assegura que:

O poeta que adopta o crioulo como um meio de expressão, vê-se obrigado a falar com factores psicolinguísticos e sociolinguísticos. A manipulação cuidadosa desses factores pode dar um sabor “caseiro” a uma obra sem a relegar para o nível da condescendência populista.

Nessa ordem de ideias, Medina, ao escrever em crioulo guineense todo o livro, sem tradução ou versão dos poemas em português, usa com maestria todas as roupagens passíveis de serem encontradas nos trabalhos poéticos de outros autores, escritos em português. Adiciona a essas roupagens o sabor da tradição oral, expressando sua rebeldia em relação à língua que foi do colonizador, a da alienação, a do ‘estatuto do indígena’ e a do ‘alvará’. No seu trabalho poético, Medina faz dialogar o ambiente, os elementos do fazer e do saber cotidianos, com uma escrita extremamente original, numa comunicação intrínseca que se estabelece entre a tradição oral e a (re)criação poética, ora fixada por meio da letra.

Para o poeta, o importante parece ser o poder simplesmente expressar-se na sua língua do coração e ser entendido por aqueles que compreendem essa língua. Em um dos seus poemas, Medina traz à tona a questão dos instrumentos de comunicação, inclusive a palavra. O poeta escolhe o *bombolon*, um dos instrumentos tradicionais de percussão, e a própria voz como transmissores da sua mensagem, mostrando que sem a língua do ‘santatubabu’, isto é, do branco de periferia, ele tem ao que recorrer para se comunicar: “[...] Santa tubabu<sup>176</sup>, branco de periferia,/ sem a tua língua, eu falo/ grito e faço voar a minha voz no bombolon/ sem pedir licença nem alvará [...]” (MEDINA, 2002, p. 35).

Medina plasma seus poemas a partir de cantigas de ninar, de cantigas de *mandjuandadi*, de histórias e provérbios da tradição oral guineense. No livro *Sol na mansi* [O sol vai amanhecer] não tratou de selecionar o mais relevante para o campo da escrita e deixar

<sup>175</sup> Sobre Respício Marcelino Silva e Huco Monteiro ver Augel (2007).

<sup>176</sup> Denominação dada aos cristãos de Geba, os filhos da terra, considerados então ‘brancos da ribada’, brancos que vivem na periferia da cidade.



“as memórias menos importantes [...] à tradição oral”, como é habitual “numa sociedade que adota a escrita” (VANSINA, 1982, p. 163). O que o poeta faz é resgatar o que sempre foi da tradição oral para um novo espaço, cuidando para que o tradicional se relacione e se entrelace com o moderno, ganhando outras aparências, mas conservando a performance.

Tal como se demonstrou em relação aos trabalhos de TT (1996a), Nelson Medina vale-se também da memória, dos eventos do seu país, para dali fazer nascer a obra poética. *Sol na mansi* [O sol vai amanhecer] é um livro que se lê brincando, jogando. O poeta leva seu leitor a percorrer as ruas e os bairros periféricos da cidade de Bissau. Seus poemas lembram jogos de malha, de esconde-esconde, os esconjuros das mulheres muitas vezes usados nas cantigas de dito. Traz à tona o português crioulo, usado pelos nativos que tinham alguma convivência com os falantes assíduos dessa língua. Os poemas de Nelson Medina veiculam histórias de mulheres, como é um dos exemplos o poema *Mpili Ntunha* [Menina Ntunha], que a seguir se apresenta. Esse poema, tal como a cantiga de dito *Nhani di tongoma* [Sacrifício duma criada], traz para o presente a história do sofrimento de mulheres, as violações sofridas durante a colonização, porém, silenciadas.

Na cantiga *Nhani de tongoma* a mulher entende ser sua filha – fruto da violação sofrida – o seu troféu, o resultado do seu silêncio e sofrimento, pois a filha se tornou uma senhora, enquanto ela se mantém tongomá, ou seja, criada. No poema de Medina, a Ntunha se entrega à roupa – que ela lava e passa – e ao patrão que não deixou que ela crescesse, pois “envelheceu na adolescência” (MEDINA, 2002, p. 30). Permite-se, também por isso, afirmar que o prazer da obra *Sol na mansi* [O sol vai amanhecer] está tanto no seu aspecto lúdico – quando o poeta traz à tona jogos infantis, cantigas de roda e outras brincadeiras da infância – quanto no histórico, evocado pelas memórias do chão e da sua gente, de que está a obra repleta. Eis o poema:

#### **Mpili Ntunha**

Bas di tagua  
si mons i ondas di mare  
mbludju na kabesa  
mon na alkatra  
sikidu na makare

O Mpili Ntunha!  
“Nos kabu gosta di você”  
fala dos sin artimanha, i ruspundil:  
— Mbari te...!

Manga di anu na kil un bida  
laba ku lisa

#### **Menina Ntunha**

Debaixo da tábua de lavar roupa  
suas mãos são ondas da maré  
embrulho na cabeça  
mãos na alcatra  
pés firmes no macaréu

Oh, Menina Ntunha  
“O nosso Cabo gosta de você”  
fala doce e sem artimanhas, ela lhe responde:  
— Mbari te...! (não entendo o que dizes)

Muitos anos se passaram naquela mesma vida  
lavar e passar

zip, zip, zip... kantiga di maron  
i mon di Mpili Ntunha na tagua

Dipus di firianta kurpu di kansera  
un odjada dismadjadu sanha  
kabesa di Mpili Ntunha  
sta, ma i ka sta na tera

Anu fora, anu dentru  
na si oredja i kil un kantiga  
zip, zip, zip... mon na tagua  
Mpili Ntunha bedju anti di i nobu

“Nos kabu agora está em Lisboa”  
limpu pus, i sedu ain  
Mpili Ntunha bedju a toa  
te aos i ka ningin.

zip, zip, zip... cantiga do mar agitado  
são as mãos da menina Ntunha na tábua de lavar

Depois de esfriar o corpo da canseira  
um olhar desmaiado subiu  
a cabeça da menina Ntunha  
ela estava, mas não estava na terra

Anos fora, anos dentro (anos se passaram)  
nos seus ouvidos aquela mesma cantiga  
zip, zip, zip... as mãos na tábua de lavar  
a menina Ntunha envelheceu na adolescência

“O nosso Cabo agora está em Lisboa”  
limpo e fino, ele agora é alguém importante  
a menina Ntunha envelheceu à toa  
até hoje ela não é ninguém.

Naturalmente enfático no âmagô do seu clamor, Medina veste-se também de ironia e leva o país a chorar e a rir-se da própria desgraça quando, com a habilidade poética que lhe é característica, vai buscar cantigas de roda, uma delas também cantada e dançada nas *mandjuandadi*, para enfatizar e ironizar as promessas enganosas feitas ao povo pelos governantes, mostrando também a consciência que o povo tem de que está sendo enganado. Aponta, ainda, no poema *Kafumbam* (MEDINA, 2002, p. 115), o modo desgovernado como o poeta entende que o país está sendo conduzido, conforme se pode ler neste trecho: “[...] O povo está em primeiro lugar/ lutamos para o bem do nosso povo/ todos aqueles que são contra o nosso povo/ são contra todos nós/ É assim ou não é assim, povo?/ Com as mãos na cabeça/ a fome roendo o estômago/ o povo respondeu em coro e sem pressa: / Kaiô, kaiô, ká...<sup>177</sup>/ um cargueiro fundeu lá,/ no rio de Bandim<sup>178</sup>, lá.../ oh o senhor João está a contar... uma grande mentira kafumban!/ A madrugada acordou atarantada/ Para ver como estão a fazer dançar o nosso futuro/ Pan-ku-pan, valeta... valeta<sup>179</sup>/ Pan-ku-pan, valeta... valeta... [...]”<sup>180</sup> (MEDINA, 2002, p. 115, tradução nossa).

<sup>177</sup> Cantiga cantada pelas crianças para denunciar uma mentira contada por um dos colegas; cantada, também, quando um colega acrescenta ‘um ponto’ ao que lhe foi contado e que seria também do conhecimento dos demais.

<sup>178</sup> Uma grande ironia, porque Bandim é um bairro e não um rio.

<sup>179</sup> Percussão do toque que acompanha a dança de roda, brincada por criancinhas, em que saltam, remexendo todo o corpo, imitando saltos de certos animais e vôos de pássaros; é também tocada e dançada nas *mandjuandadi*.

<sup>180</sup> “[...] Povu k’i purmeru di tudu/ no luta pa ben di no povu/t udu kil k’i kontra no povu/ i kontra anos tudu/ [...] no tera ten ku giadu sempri/ pa mindjor fidju di tchon// I sin o i ka sin povu?/ ku mon na kabesa/ fomi nkurbadu na stangu/ povu ruspundi na es koru sin ten dipresa: // Kaiô, kaiô, ka.../ bapur fundia ka,/ na riu di Bande, ka.../ nhu Djon na basan el o... kafumban!/ [...] Mandurgada korda tarantadu/ Pa mati no amanha na badjantadu/ Pan-ku-pan, baleta... baleta/ Pan-ku-pan, baleta... baleta... [...]” (MEDINA, 2002, p. 115).

Medina busca na tradição oral guineense, nos contos, ditos e provérbios populares a doçura e a fibra que sustentam seus versos. O poeta recria seus textos, a partir da memória coletiva guineense. O poema *Mame* [Mãe], por exemplo, tem conteúdo semelhante ao da cantiga de *mandjuandadi* com o mesmo nome e a mesma forma: versos curtos de até duas sílabas. A metaforização – mãe é valor – vai ganhando um crescendo, tanto na cantiga quanto no poema de Medina. Nos dois casos, Mãe aparece como pessoa de importância inestimável, única, pois não existem duas mães; ela é comparada a uma mão de comida sem espinhas; ela é a luz, “candeia” nas palavras do poeta Medina. O poema se fecha no ponto mais alto do crescendo da imagem: “Mãe é mais que mãe” e, quando a pessoa a perde, “é para sempre”, arremata o poeta. A perda da mãe é a perda do passado.

Na cantiga de dito, a cantadeira vai mais longe: reconhece o inestimável valor da mãe, sua importância na vida de cada um; vai pedir à mãe que a chame e lhe peça para fazer qualquer coisa por ela – um favor qualquer – pois é certo que o fará e com gosto. A cantadeira sabe que, se um dia a mãe partir, não a terá de volta fisicamente. O poema configura-se, aqui, como um palimpsesto, pois parece que um texto nasce do outro, já que o poema de Medina pode ser lido na transparência da cantiga. A referida cantiga de dito *Mame* foi escutada em Cacheu e foi muitas vezes interpretada pela cantadeira de renome, Guida, já falecida, mas desconhece-se de quem seja sua autoria, caso de inúmeras cantigas antigas. Eis os dois textos:

## Cantiga de mandjuandadi

**Mãe**

Mãe oh  
mãe é um valor  
mãe  
mãe não é duas  
no dia em que ela desaparecer  
irá de vez  
é viagem sem regresso não voltará

Chama-me e manda-me fazer algo  
quero ir a um mandado teu  
mãe  
eu vou fazer um mandado teu  
minha mãe (2x)

Mãe no mundo  
mãe não é duas  
mas mãe é valor  
no dia em que ela desaparecer  
irá de vez  
é viagem sem regresso não voltará

## Poema de Nelson Medina

**Mãe**

Mãe é mãe  
todos os dias  
mãe é mãe  
ela é a nossa candeia a nossa luz  
mesmo no meio duma lixeira mãe é o bocado  
sem espinhas  
mesmo na escuridão  
mãe é mãe  
ela é única  
Mãe é mais mãe  
no dia em que ela desaparecer  
mãe é mais que mãe  
no dia em que a perderes  
é para sempre...

Coro: Chama-me e manda-me  
 quero ir a um mandado teu  
 mãe  
 eu vou fazer um mandado teu  
 minha mãe

Todo o livro de Nelson Medina está repleto de imagens, de sons que reportam o leitor, ora para uma cantiga de dito, como se constatou acima, ora para um conto tradicional. No poema *Kabesa di baka* [Cabeça de vaca], Medina recria, parodiando a história do menino irrequieto que apanhava e levava para a casa dos seus pais tudo o que via (MONTENEGRO, 1995, p. 139-146). Baseando-se nessa história da tradição oral guineense, Medina satiriza a escolha dos dirigentes políticos por meio de eleições. Diz o poeta: “*Bu ta kudji te kudji ta bin saiu!/ kabesa di baka kargadu na foronta/ pa nganu di disaforonta/ ...Aos kabeça di baka nega ria/ i sinta rebes na ordidja/ bu mukutial, i mukutiau*” [Escolhe-se e vai-se escolhendo até que chega um dia em que a escolha sai às avessas/ a cabeça de vaca foi carregada na aflição/ por engano da desafronta/ [...] hoje a cabeça de vaca recusou-se a sair do cimo/ sentou-se às avessas na rodilha/ bate que se lhe vai batendo, assim vai ela ripostando] (MEDINA, 2002, p. 46). Nesse texto, Medina ironiza a alternância política, a escolha equivocada de candidatos aparentemente sérios que, depois da vitória, esquecem-se das promessas feitas ao povo. O mesmo tema, imbuído das mesmas preocupações de ver a terra avançar, está presente na cantiga de dito *E nega kumpu tera* [Recusaram construir a terra]. E tal como nas cantigas de dito, Medina usa a antonomásia, nesse caso “cabeça de vaca”, evitando nomear o objeto da sua crítica, reforçando assim a ironia, a paródia.

Medina busca o tom dos seus poemas no som da tina e no dito que as cantigas de mulher trazem. Sente-se, no poema em crioulo, o eco de dito quando o poeta diz, em um tom sibilante: “*E tchuba risu/ ku na kai susu/ i malgos gustu/ i tchuba di otranu/ [...]*” [Esta chuva dura/ a cair assim suja/ tem um gosto amargo/ é chuva dos anos que já lá vão] (MEDINA, 2002, p. 21).

Ao longo de toda a obra, o leitor é confrontado com poemas que são autênticas cantigas; com vocábulos e ambientes das cantigas de *mandjuandadi*. O poema *Po di lala* [Árvore da várzea] traz à memória a cantiga de dito de autoria de Chico Vaz *Po di moton na lala* [Árvore da várzea]. Mais uma vez, note-se a coincidência entre o título do poema e o da cantiga de *mandjuandadi*. Porém, se na cantiga de dito *Po di moton na lala* é o sujeito poético que ama e sofre pela amada, e pede à amada que olhe por ele para que não seja consumido pela dor, pelo isolamento e maltratado por aqueles que o rodeiam, no poema de Nelson

Medina, *Po di lala* faz-se metáfora de uma situação insustentável causada, naturalmente, por algo ou alguém – também metaforizado pela árvore da várzea.

Na primeira estrofe, o poeta deixa entrever, pela comparação explícita, que não se trata de uma árvore, mas sim de alguma coisa ou de alguém que se assemelha à árvore da várzea: “Como uma árvore da várzea/ lá estão eles de pé na varanda/ não têm fala/ [...]” (MEDINA, 2002, p. 32). É uma árvore (situação) que dá (provoca) frutos estranhos. Ela não tem voz e tudo nela é diferente, pois mesmo antes de germinar – que seria uma das primeiras fases de uma planta – ela se espalha e *e bida e na laga sin soronda* [as árvores estão a espalhar-se sem germinar]. Figurativamente, embora sendo árvore, dá a sensação de ser uma planta rasteira, que se espalha na superfície. É uma árvore “crua”, portadora de dores, envenenada e adúltera. Forçada ao isolamento, tal como as árvores da várzea, essa árvore não sorri; e, quando tudo indica que deveria permanecer caída, ela se mantém *Forsidjadu na lala/ i sikidu son na stranhesa* [estranhamente de pé na várzea], e, assim sendo, “resta esconjurá-la”, diz o poeta.



**Figura 49: Po de moton.**

Fonte: Acervo da autora.

Na cantiga de dito, o sujeito poético pede à amada que não o deixe como uma árvore da várzea – isolado de tudo e mergulhado em dores por um amor não correspondido. O que aqui vale é a simbologia do *po di lala* que representa a dor, o isolamento forçado, a ausência

da fala/voz. No poema de Medina, apela-se ao esconjuro para afastar os malefícios da árvore da várzea. Na cantiga de dito, o sujeito poético imbuí-se de forças e de uma grande esperança para não se deixar abalar, dado que o contrário o levaria a permanecer como *po di moton na lala* [árvore da várzea]. Assim, diz o cantador: “[...] Olha por mim/ me proteja se não vão me defínhar/ estou só em Varela/ feito po de moton na várzea [...]/ Nada me fará desaparecer/ nada me fará fugir/ nada me levará à morte”.

Nelson Medina (re)cria um discurso dialogante entre a tradição oral guineense – transcrito, reconstruído – e o texto moderno; o que ele faz na sua língua materna, como já se afirmou acima, sem tradução nem versão em língua portuguesa. Retoma e reconstrói sentidos de elementos usados no cotidiano guineense e bota o seu dito. O poeta lança as suas indiretas, as suas críticas, falando da sua gente e para a sua gente. Percorrendo vários ambientes, questionando sobre o amor, a camaradagem, o lugar da solidariedade durante e depois da luta de libertação nacional, trazendo à tona o lugar da mulher, da criança, dos ancestrais e dos eventos que esses fazem mover. E nisso tudo privilegiando as relações entre os seres humanos e entre os ancestrais e os vivos.

O pano e a cabaça – aliados ao tecelão, às linhas que enchem as canelas e que são lancetadas na construção de cada pano, de cada motivo – são apresentados, tanto como sistemas de sentido, construídos no saber e no fazer cotidiano, quanto como operadores de linguagem, metáforas e metonímias, num discurso que obriga o leitor a adentrar-se no mundo da tradição oral, dos provérbios, dos adágios, nos quais as meias-palavras valem mais que longas sentenças. E, como afirma Alpha I. Sow (1977, p. 27) ao referir-se à função primordial da cultura africana, “[...] quando está em causa o essencial, [...] a verdadeira cultura consiste aqui em saber compreender tudo por meias-palavras”.

Em *Sol na mansi* [O sol vai amanhecer], dividida em quatro partes (*Mel i Fel* [Mel é Fel]; Sátira Política; *Bokadu sin os* [Bocado sem espinhas] e *Sol na Mansi* [O sol vai amanhecer]), o poeta apresenta 109 poemas. Dentre esses poemas, três trazem o título contendo a palavra cabaça e, em cada um dos casos, significando uma situação diferente na tradição guineense e também no discurso poético. Veja-se que *Mandjuandadi di kakri na kabas* [Sociedade de caranguejolas numa cabaça] (MEDINA, 2002, p. 29) é o aproveitamento de um adágio popular guineense que metaforiza o egoísmo desmedido de um grupo social, em relação aos seus membros que querem progredir<sup>181</sup>. A cabaça aqui é a metáfora da *urbi*, o

<sup>181</sup> Esses crustáceos, quando colocados numa cabaça, agarram-se uns aos outros o que os faz cair todos no fundo da cabaça; pois os que tentam subir acabam sendo puxados para baixo pelos outros.

lugar social organizado, que deveria ser gerido com base em leis e normas, mas onde a ausência de solidariedade e de companheirismo gera confusão e atraso.

Na página 86 do livro de Medina (2002), um outro poema é intitulado *Kabas di sorti*<sup>182</sup> [Cabaça da sorte], ou seja, a cabaça por meio da qual se procura saber do futuro. *N panga kabas* [Dei toques na cabaça] é o título do poema da página 109. *Panga kabas* significa procurar saber a verdade por meio de perguntas capciosas ou de afirmações, aguardando a resposta do interlocutor. Isso porque, não sendo a cabaça transparente para se conhecer seu conteúdo é preciso olhar atentamente dentro dela, pôr a mão nela; por isso, a cabaça é também o lugar da palavra que se aviva com o diálogo construído na performance dos toques dos dedos na borda da cabaça<sup>183</sup>.

Na obra, a palavra cabaça aparece 19 vezes com significados que reforçam comparações, realçam ideias do centro, do segredo e que apelam ao agenciamento do diálogo. Para além de simbolizar o sagrado, os ritos de iniciação, a cabaça é também lugar de discurso, tal como nas cantigas de dito. Ali, as cabaças de leite e de óleo de palma, a cabaça da comida sagrada da noiva, cantadas nas *mandjuandadi*, fazem parte do cenário da festa de casamento, mas apelam, sobretudo, para a responsabilidade do homem e da mulher, diante desse processo de construção de uma nova família na comunidade.

Nas palavras do prefaciador do livro de Nelson Medina, a poesia se estende na esteira da vida, mas essa esteira está, metaforicamente, dentro da cabaça e, para se sentir a poesia de Medina, é preciso “meter as mãos na cabaça para apalpar a poesia” (TCHEKA, 2002, p. 9), sentir o seu cheiro “da terra cor de ébano” (MEDINA, 2002, p. 114) que ali “jaz”. Isso ressalta o uso da sinestesia no trabalho poético de Medina, construído num ambiente em que cores, cheiros, sons e tatos se hibridizam na recriação poética. É preciso adentrar-se no discurso do poeta para descobrir esse lugar de encontro que é a cabaça. Assim, entendeu-se ser pertinente trazer alguns exemplos de como este poeta faz uso da cabaça no seu discurso poético, na sua poesia-dito, tal como acontece nas cantigas de *mandjuandadi*.

---

<sup>182</sup> Fala-se na cabaça da sorte quando há um acontecimento que perturba a paz numa família ou quando algo acontece a um dos seus membros e, diante das circunstâncias, as mais velhas procuram as *balobas* [capelas tradicionais] ou os oráculos para saber a origem do acontecido. Levanta-se a cabaça da sorte, por vezes como forma de prevenir quaisquer malefícios contra a família ou um dos seus membros, procurando saber pela voz do *djambakus* [adivinho e curandeiro], o que se passará nos próximos tempos no seio da família.

<sup>183</sup> Durante as cerimônias de iniciação dos fanados (circuncidados) os rapazes, organizados em pequenos grupos, comem em cabaças. Durante a refeição não se deve falar, e quando esta termina, todos dão toques na borda da cabaça com os dedos. É este um dos sinais para se anunciar que a refeição está terminada e assim o grupo é autorizado a se dispersar.

Nelson Medina apresenta ao seu leitor “a cabaça do casamento de Kampore” (MEDINA, 2002, p. 28). Mostra a desordem reinante, alegando: “No covão de Bandim, hoje tudo é confusão/ a cabaça, a esteira, o lankon/ a mortalha do dono do chão [...]” (MEDINA, 2002, p. 34). O poeta apresenta, também, as faces da falsa amizade, indagando: “Que amizade essa que é mais que tudo/ Santa tubabu diz que somos irmãos que somos um só/ pertencemos à mesma cabaça aos mesmos ancestrais [...]” (MEDINA, 2002, p. 35). O poema traz à memória a cantiga de dito de Fanta Barros **Grande camarada**, já mencionada neste capítulo. É a presença da cabaça, “em cada regaço”, o sinal de que a terra está curada, por isso Medina diz: “Numa noite de lua-cheia/ a minha terra vai curar-se de todas as doenças/ em cada regaço uma cabaça de tcheren<sup>184</sup>/ e um soprar de cinzas para os que pensam que já não há remédio [...]” (MEDINA, 2002, p. 127).

Nas cantigas de *mandjuandadi* vai se encontrar a cabaça simbolizando a linhagem, a bem-aventurança, a união: “a nossa cabaça é sagrada/ [...] a nossa sorte é grande/ as raízes da nossa cabaça/ são cordas-raízes da batateira/ [...] A nossa cabaça é a nossa barriga/ é leite materno”. O orgulho de ser cidadão, homem ou mulher de bem, mesmo quando sem posses, é cantado por meio da metáfora dos cacos de uma cabaça quebrada: “nós somos cacos de cabaça quebrada/ conhecidos como cacos de cabaça quebrada/ mas estamos aqui/ firmes [...]”. As cantigas de noivas também fazem referência a várias cabaças: “Trouxeram a cabaça de leite/ trouxeram a cabaça de óleo de palma/ trouxeram a cabaça da comida sagrada/ a noiva está lá dentro/ a noiva espera [...]”.

Nesse livro de Medina, a palavra *panu* [pano] (pano de tear tradicional guineense) aparece 13 vezes e, nas mais das vezes, faz-se metáfora da construção do país, do segredo que se pretende guardar, conforme é exemplo, o seguinte verso: “*ka bu ditanda borgonha na panu pretu*” [não coloques a tua vergonha no pano preto] (MEDINA, 2002, p. 60), isto é, não esconda suas amarguras, sendo aqui o pano preto símbolo do segredo. Vezes há em que o sujeito poético quer transformar o próprio coração em pano para sua amada pisar<sup>185</sup>. Assim, diz Medina: “*Kada ora ku n lembra di bo/ i ta dan gana/ di n distindi nha korson na tchon/ pa n bidantal panu di pinti/ pa bu ianda riba del*” [cada vez que me lembro de ti/ dá-me vontade

<sup>184</sup> Comida feita com milho triturado e que leva como acompanhamento uma espécie de ensopado de peixe ou de carne.

<sup>185</sup> O pano usado como tapete, sobre o qual os noivos andam no dia do casamento, é o símbolo de um amor profundo, de carinho para com a pessoa que se quer que pise sobre esse tecido estendido no chão. O pano que as mulheres estendem no chão quando, nos encontros, a mais velha do grupo ou uma das colegas dança, é símbolo de respeito e afeto para com aquela que está a dançar.



de/ estender o meu coração no chão/ transformá-lo num pano de pente/ para que andes por cima dele] (MEDINA, 2002, p. 69).

Tal como o tecelão organiza as linhas, urde e as lanceta para cada motivo dos seus panos, assim o poeta quer o seu país organizado, com tudo no lugar certo: pano para cerimônia de iniciação; pano/mortalha para adorno dos corpos, caso o sonho tarde a se realizar e os filhos da terra sejam traídos (MEDINA, 2002, p. 88).

Se para as cantadeiras de dito o pano é metáfora do amado (**Meu pano preto**), da mulher abandonada pelo marido (**Sou o pano velho**), dos segredos que se conservam tecidos na tessitura do pano preto, para Nelson Medina pano é também metáfora do coração daquele que ama. No poema *Djitu tem ku tem* [Há-de haver solução] (MEDINA, 2002, p. 124) como é do seu estilo, Medina usa Pindjiguiti como metonímia do país que necessita de uma virada. E, no momento de mudança para melhor, todos são chamados a participar. E é essa a “hora do parto”, em que o pano são todos os filhos e esse artefato representa a união, como mostram os seguintes versos: “*Ora tchiga/ pindjigiti sta na partu/ nteregu kirsi dja/ son pa distindil panu [...]*” [Chegou a hora/ Pindjiguiti está no parto/ o feto é já uma criança/ a solução é estender o pano].

Quando o sol deixa de raiar e o poeta se torna tecelão, ele tece o pano que suste a criança no dorso da mãe, um pano sem mácula. Mas para o poeta, o trabalho de construir a terra é igual ao labor do tecelão: a cada enlace um motivo, a cada enlaçar um sentido. E o trabalho é sério, por isso diz o poeta:

[...] tece sem mangação/ um pano e um coração [...]/ A cada enlaçar o seu motivo/ a cada enlace um sentido/ um pano, um coração/ [...] pano que estenderemos em Bor/ na hora da dança dos iniciados/ [...] Tece panos de cetim/ [...] esse pano será a nossa mortalha/ caso o tempo nos venha a trair, um por um/ que adornem os nossos corpos/ [...] Tecelão de Tor/ tece um pano, um coração/ e nos una, com paciência/ para que possamos juntar a fê, as mãos e o sentido (MEDINA, 2002, p. 88).

Medina parece não querer descartar-se do trabalho feito com as mãos, do tradicional, e também daquilo que leva os homens a juntarem os sentimentos (a fé), o ‘sentido’, a sua cultura num trabalho contínuo e árduo que é o da construção da nação. O tecelão é a metáfora dos construtores da nação que devem dedicar-se a essa “tecelagem” em que o sucesso dependerá da união entre os homens e a cultura, assim como na construção dos panos requer-se a participação do tecelão e das mulheres que costuram as bandas. Esse trabalho coletivo é o que traz toda a beleza dos panos e das vestes com esses feitas.

Nelson Medina tem em grande conta o compromisso com a tradição, com a memória coletiva do seu país. Na sua incursão pelo mundo das letras, o poeta promove essa tradição

oral na sua língua materna, e tem consciência dos efeitos causados pelo fator colonial, mas também do saber revolucionário, da evolução das tecnologias que interagem nesse mesmo espaço que é sua terra natal. Essa interação chega a gerar tensão, que o poeta tão bem sabe gerir, deixando que tenha expressão na sua (re)criação, de que é exemplo o corpo de *Sol na mansi* [O sol vai amanhecer].

Russel Hamilton, ao abordar a questão da legitimação do crioulo como linguagem literária, afirma que “Num país emergente, cuja história foi usurpada e transformada no passado, a tensão entre o saber tradicional, o saber colonial e o saber revolucionário [...] coexistem num ambiente de tensão inevitável e de compromisso necessário.” (HAMILTON, 1984, p. 229-230). A obra de Nelson Medina representa, de certa forma, esse comprometimento com a construção de uma literatura nacional escrita em crioulo guineense.

Tal como se constatou na análise comparativa das cantigas e dos poemas de TT, nos trabalhos de Nelson Medina vai-se assistir, também, a configuração de um movimento temporal “em espiral” (GLISSANT, 1994, p. 59-65) ou de um “tempo espiralar”, (re)usando a expressão na concepção de Leda Martins (MARTINS, 2000, p. 79). Os dois autores referem-se a um tempo que vai e volta, mas que não se fecha. Em Medina, mesmo quando “perto do fim”, chega-se apenas ao fim de “um tempo de mau olhado” que vai dar origem a um tempo novo, conforme o poema com o qual o poeta fecha seu livro, à página 144. O próprio título da obra mostra esse processo de movimento contínuo do tempo: “o sol vai amanhecer” e, quando amanhece, existe sempre a certeza de que virá o dia, a noite, a madrugada e outro amanhecer ‘monitorado’ pelos ancestrais. O movimento do tempo é lento e pesado nesta obra, e faz-se a passos de caracol que vai varrendo as sujeiras do chão, à medida que vai se arrastando pela terra, conforme o poema que abre o livro de Nelson Medina.

#### Olonko

Povu i olonko  
ku sigridu na barkafon di Ba So  
olonko na tchon i un mimu  
dunu di tabanka i fiansa di renu

Si tchon susu  
Si i medunhu  
olonko ku ta baril  
el ku kunsil

Ma kontanu olonko

#### Caracol

Povo é caracol  
com o segredo guardado no barkafon<sup>186</sup> dos So  
caracol no chão é um mimo  
dono da tabanca é a segurança do reino

Se o chão está sujo  
se é horrendo  
é o caracol que o varre  
ele é quem mais conhece o chão

Mas diz-nos caracol

<sup>186</sup> Espécie de bolsa, feito de couro ou fibras vegetais, de formato quadrado ou de meia-lua com tampa e tiracolo. “Serve para transportar os artigos de uso pessoal” (SCANTANBURLO, 2003, p. 119).

no djambakus  
es i kal stranhus  
ku na sardianu na konko

Suma bu ta karga na kosta  
susudadi di tchon  
olonko, kontanu son  
tera e bias i kuma? (MEDINA, 2002, p. 19)

tu que és o nosso vidente  
que estranho é esse  
que está a saracotear na nossa casa

Como és tu quem carrega nas costas  
a sujeira do chão  
diz-nos apenas uma coisa, caracol  
a terra dessa vez como vai ser?

Nos poemas *Sai fala... sai fala... talas* [Não me falas... não te falo...] (MEDINA, 2002, p. 20) e *Tchuba susu* [Chuva suja] (MEDINA, 2002, p. 21), a “*caída do sol*” [o pôr do sol], a invernia, “a chuva suja que cai”, são momentos de um tempo inconstante. O poeta vai buscar elementos da natureza para ilustrar o comportamento humano e metaforizar a dinâmica de um tempo em constante movimento: “O pôr do sol não é covardia/ nem a vazante é moleza/ o tempo tem o seu tempo/ às vezes é quaresma/ outras vezes é invernia/ dessa vez não me comprometo [...]” (MEDINA, 2002, p. 20).

O movimento do tempo no livro é tão lento que até os “sonhos descansam no fundo do mar”, conforme se pode ler nessa estrofe do poema *Mel e fel* (MEDINA, 2002, p. 23): “[...] Deixem que me confesse a vós/ este santo aqui é de lama e sal.../ lama daquele fundo do mar/ onde os nossos sonhos estão a descansar”. A sexta e a sétima estrofes deste poema trazem à memória a cantiga de *mandjuandadi Monteru konta bias* [Monteiro anunciou a viagem], tocada a um ritmo de morna de tina. Uma cantiga que mostra os desafios a que um ser humano pode ser levado a enfrentar em nome de uma causa. E essa causa pode ser a terra, podem ser as convicções e pode ser também o amor: “Monteiro anunciou viagem mas não ficou de partir/ Mas o que requeiro a Monteiro/ é que fundo do mar não tem suporte/ salvação é Rainha do mar”. Monteiro estava diante de um desafio, o de atravessar o mar e encontrar o amado, mas temia o oceano. O mar torna-se, assim, no principal opositor desse amor, assim como essa natureza é na poesia de Medina o lugar de repouso dos sonhos, onde eles estagnaram.

A lentidão do movimento temporal mencionada no livro de Nelson Medina mostram que “os búzios engatinham devagarzinho/ e estão a cair manso/ um a um [...]” (MEDINA, 2002, p. 24). E o tempo aqui se reconhece, por meio das expressões, dos termos e metáforas como: a cada dia, a cada hora; ano fora, ano dentro; ontem; na hora da raiva; no tempo de dissabores. O modo como o tempo se configura nessa obra de Medina é apresentado como: a estação seca que vai, a chuva que chega; a volta do tempo de desavença (o tempo ingrato); o ontem quando se plantou e o hoje, na hora da ceifa (ceifa que servirá de sementeira para novas lavouras). A presença da “raiz da bananeira” é metáfora demonstrativa de um tempo

que vai se renovando, ainda que muito lentamente. Nessa dinâmica tudo é efêmero porque mesmo quando faz sol é um sol do tempo chuvoso (“sol de pouca dura”), que vem seguido da “agonia do sol” e essa é seguida “do enterro do sol” que renascerá em um novo renascer (MEDINA, 2002).

A passagem da noite para o dia é o momento em que o dia rende a noite, é a hora da verdade, hora de colocar no seu lugar o totem que deverá proteger os filhos. É também a hora de outros eventos.

*Sol na mansi* [O sol vai amanhecer] é uma obra na qual o poeta conseguiu justapor a ironia ao dito, criticando situações, trazendo histórias de mulheres e do país para o presente. O *bombolon*, um dos instrumentos de percussão, faz-se metáfora da comunicação e das vozes que o eu poético encena. Medina revela-se um contador de histórias que, por meio dos seus versos e em uma linguagem singular, consegue pôr a descoberto as preocupações e dissabores que assolam seu povo, assim como o amor que o encanta. É assim, também, que esse poeta faz dialogar o ambiente, os elementos do fazer e do saber cotidianos com uma escrita original.

Orgulhoso do uso que faz da sua língua materna, o crioulo guineense, Medina a enaltece. É nessa língua que o poeta satiriza situações do cotidiano, da política. As cantigas de *mandjuandadi* e a tradição oral, em geral, são a sua fonte, o lugar onde vai buscar ingredientes para sustentar seus escritos. Esses, movidos por um tempo em constante movimento pelos ancestrais, estão repletos de metáforas, de alusões e de imagens que reportam o leitor para uma Guiné-Bissau tradicional, um país que se move, entre jogos infantis, brincadeiras e cantigas de roda e que se dá a conhecer, também, por meio desses recursos poéticos usados

### 5.7 Poema-cantiga de Carlos Edmilson Marques Vieira e as cantigas de dito

Entre os poetas e cantadores aqui selecionados, Carlos-Edmilson Marques Vieira (chamado comumente pelo seu apelido Noni), junto com Hélder Proença, TT, Nelson Medina, Huco Monteiro, Respício Silva (Nuno), Zé Manel, fez parte do grupo dos Saraus Culturais que aconteciam nos pátios das escolas, no salão dos Congressos e das apresentações na Radiodifusão Nacional, nos finais da década de setenta e no início dos anos oitenta. Segundo o poeta TT, esses eventos eram o lugar de divulgação dos trabalhos poéticos, então declamados, e por isso, também, uma forma de publicação. A partir daqueles eventos, os poemas passavam a ser escutados na rádio, trabalhados nas salas de aula e musicados por artistas.

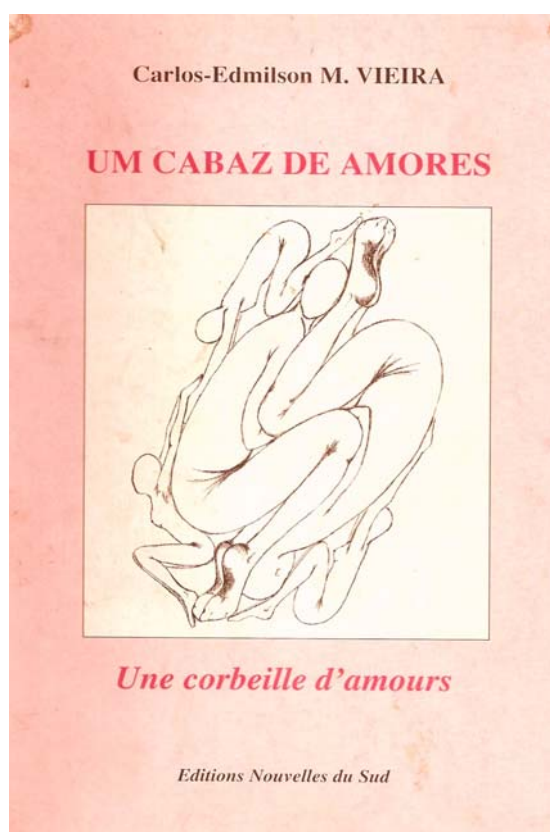
Carlos Edmilson Marques Vieira nasceu em 15 de julho de 1960, em Bissau onde fez os estudos primários e secundários. É formado em Direito e Prática de Assuntos Internacionais (Droit et Pratique des Affaires Internationales) pela *Université Nice Sophia Antipolis*. Coursou o terceiro ciclo em Relações Internacionais Contemporâneas (3° Cycle en Relations Internationales Contemporaines) pelo *Institut de Langues Etrangères et des Relations Internationales* (ILERI - Paris). Actualmente é Ministro Conselheiro e Delegado Permanente da Guiné-Bissau junto da UNESCO em Paris. Carlos Edmilson é escritor e poeta que se lançou no limiar dos anos oitenta, declamando os seus poemas em crioulo, nos saraus culturais então realizadas no Salão do III Congresso, ao lado de conceituados músicos guineenses. Publicou o seu primeiro livro de poemas em 1998, **Um cabaz d'amores/Une corbeille d'amours**, em uma edição bilingue (português/francês), onde constam dois poemas em crioulo, com a respectiva versão em português, mas sem a tradução francesa. Em 2000 estreiou-se em prosa com a publicação do livro de contos **Contos de N'Nori**, reeditado pela União Nacional de Escritores e Artistas (UNEAS) de São Tomé e Príncipe em 2005.

Em sua produção poética, Carlos-Edmilson conta com escritos tanto em crioulo quanto em português e, tal como acontece com TT, em ambos encontram-se resquícios da tradição oral guineense, mas com maior destaque nos textos em crioulo que são autênticas cantigas de dito. Foram escolhidos cinco poemas desse poeta para a presente análise, dois constantes da obra poética **Um cabaz de amores/Une corbeille d'amours** (1998): **Fidalgundadi** [Fidalguia] e **Vida de luxo** (VIEIRA, 1998, p. 70-75). Também serão objetos de análise dois poemas publicados pelo autor: **Fidjirasta** [Enteado(a)] e **Nha fiança** [A minha fiança] (VIEIRA, 1995, p. 7) e um poema-dito publicado em 1996, **Nha sinhara** [Minha senhora] todos eles constantes do APÊNDICE C desta tese.

**Um cabaz de amores/Une corbeille d'amour**, em termos muito gerais – pois não é nosso objetivo sua abordagem exaustiva neste espaço – é uma obra com 56 poemas em português e a respectiva versão francesa. Apenas dois poemas estão em crioulo guineense e ambos com as respectivas versões em português como foi mencionado acima.

Parece que o título não foi colocado ao acaso, já que o poeta conhece o uso que se faz da cabaça no cotidiano guineense. E, para além de outras simbologias desse objeto, apresentadas ao longo desta tese, a cabaça, também, simboliza a partilha e a solidariedade. Nesse livro, estreia do poeta em obra individual, Carlos-Edmilson junta numa só cabaça todos os trabalhos dispersos e outros mais recentes à data dessa publicação. É uma obra que se assemelha a um cabaz de viajante que traz no seu interior desde água para adormecer a sede, a saudade dos que ficam e dos que já partiram para junto dos ancestrais, os amores

correspondidos e não correspondidos, até o mal-estar social, a dor causada por conflitos e guerras fratricidas, tanto no seu país, quanto fora do seu chão. O trabalho deste poeta representa, de certa forma, a diáspora guineense, com todo o estranhamento que essa edição português/francês pode causar, já que foge um pouco ao recurso linguístico até aqui usado pelos poetas guineenses.



**Figura 50: Capa do livro de Carlos-Edmilson M. Vieira.**

Fonte: Acervo da autora.

Ressalta-se o fato de no centro de **Um cabaz d'amores** estar um conteúdo importante: dois poemas-dito em crioulo guineense, como se o poeta quisesse chamar a atenção do seu leitor para o seu lugar de origem, a sua língua materna e para as questões que o inquietam tanto: a violência, os desmandos, a falta de companheirismo. Os dois poemas fazem parte dos primeiros trabalhos de Carlos-Edmilson, criados no início dos anos de 1980. São esses poemas que serão objeto de análise, com o objetivo de encontrar nexos e diferenças entre o trabalho poético de Carlos-Edmilson e as cantigas de *mandjuandadi*.

Os sinais da tradição oral não são tão evidentes nos escritos, em português, deste poeta, como acontece com TT. Porém, ao escrever em crioulo, seus poemas aparecem salpicados de provérbios, ditos populares e com tom de cantigas de dito.

No poema **Fidalguia** (VIEIRA, 1998, p. 70), o poeta usa e abusa dos adágios populares, e um dos aspectos que salta à vista de quem lê é a presença, nesse mesmo poema, de quatro provérbios guineenses, usados para reforçar a ironia no discurso poético. Carlos-Edmilson vai buscar ainda uma cantiga de roda, subvertendo-a para reforçar sua crítica. Eis os ditos recriados neste texto de Vieira: “Se aquele não germinar, este não dá frutos”; “Frio como o nariz de gato”; “Não se amassa o barro e se constrói a casa num mesmo dia”; “Se uma vaca lambe as costas de outra vaca num curral, não é porque tudo é uma maravilha, é pelo futuro”.

O primeiro dito mostra a dependência de uma pessoa em relação à outra. Utilizando um fenômeno biológico: qualquer semente que se planta, para dar frutos é preciso, antes de mais nada, que germine e desenvolva. Aplicado às pessoas, significa que sempre há um que depende do outro: um trabalha e o outro usufrui de benefício e fama. O segundo provérbio está relacionado a um dos órgãos do corpo de um animal: o nariz do gato, conhecido pela sua temperatura muito baixa, o que o leva a estar sempre frio. No poema é comparado à cozinha onde não se preparam refeições. O terceiro adágio tem a ver com o tempo dos eventos. Tudo que se quiser construir levará seu tempo, e, desta feita, o exemplo foi tirado do fazer cotidiano, a construção de uma casa. O quarto dito refere-se ao sofrimento a que, às vezes, as pessoas se obrigam a submeter-se, acreditando que com isso terão um futuro melhor. Eis o poema que no livro se apresenta em duas versões:

#### **Fidalgundadi**

Disnos ba dja  
n djamu fidalgundadi  
di ba estins baganadus  
ku ora ku no ka soronda  
e ka ta sombrea

Patronsinhos di oranus  
Zé Carlos raini ba dja bos  
kuma si garandi di kasa ta tchami  
fidjus tudu ta nor-nori  
ora ku dona ka na labra  
pape ka ta paranta  
fidjus ka ta bisia  
naris de gatu ta nali pedra di fugon  
di mama

Djamu djamudu  
kanta kantadu  
kamarada na kai  
kamarada na lanta  
kamarada ku aonti mata Cabral

#### **Fidalguia**

Há muito  
cantei a fidalguia  
de gente frouxa  
que sem o nosso florear  
sombrias não dão

Patrõesinhos dos anos que já lá vão  
Zé Carlos já vos havia criticado  
se o chefe da família se embebeda  
os filhos tornam-se raquíticos  
e se o avô não cultivava  
o pai não planta  
os filhos não têm lavra para cuidar  
e as pedras do fogão da mamã  
assemelham-se ao nariz do gato

Carpiu-se  
cantou-se  
camarada para cá  
camarada para lá  
camaradas que ontem mataram Cabral

aos e na sumia bia pa mainanta  
sklarsi pubis  
sigridu di luta

Ma anos!... anos!...  
no ka na kala  
nin no ka ta kaba  
kontra Cabral kai utrus firma

Utrus na bin inda  
pa ka no mon bin moli  
na kebur di amanhã  
pa kontra mare di fomi  
ka bin laganu moransa

Faladu mem  
bu ka ta koba lama  
bu kumpu kasa na un dia  
ma si bu odja  
baka na limbi baka  
(kosta na koral  
sabi ka iar sta la  
i pabia di amanhã (VIEIRA, 1998, p. 70-73)

forjam porquês para amainar  
esclarecimentos  
do segredo da luta ao povo

Mas nós!... nós!...  
jamais nos calamos  
nem seremos exterminados  
quando Cabral caiu outros se ergueram

Outros ainda hão de vir  
que os nossos braços não venham  
(a desfalecer  
na ceifa de amanhã  
para que a contra-maré da fome  
não venha a contagiar a moransa

Diz o ditado:  
não se amassa o barro  
e se constrói a casa num mesmo dia  
se alguma vez vires vaca a lambar  
(as costas a outra vaca, no curral  
não é por gosto  
é pelo amanhã

Noni Vieira, vale-se dos mesmos instrumentos usados pelas cantadeiras de *mandjuandadi*: a utilização de adágios. A cantadeira muitas vezes se inspira nos provérbios para criar sua cantiga. São disso exemplos as cantigas *Bibidur di lagua*, que começa com um provérbio, “Eu sou aquela que bebe da lagoa, não devo favores”. A cantiga **Grande camarada**, de Fanta Barros, que traz entre linhas o provérbio “Quem com a morte anda, não pode ter medo da cova”; a cantiga de Chico Vaz, *Po di moton na lala* [Árvore da várzea], inspirado, julga-se, no dito popular: “Quem está só é a árvore da várzea”, acreditando-se que ninguém pode se sentir só, porque há sempre um familiar, um amigo por perto –; só é aquela árvore que cresce isolada no meio campo. Construído com os mesmos recursos, **Fidalguia** é um poema-dito de crítica social muito forte, declamado publicamente nos anos de 1980/81. O fato de estar intencionalmente tecido com ditados populares, quase que tira da boca do poeta a responsabilidade da crítica feita, pois a coloca na boca do povo.

A cantiga de roda **O pai lavrou** (“O pai lavrou/ e não comeu/ a mãe lavrou/ e não comeu/ os filhos lavraram/ e não comeram/ os passarinhos espertos/ vieram e estão a comer”) é recriada pelo poeta na segunda estrofe deste poema de forma extraordinária, conforme se vê: “[...] se o avô não cultiva/ o pai não planta/ os filhos não têm lavra para cuidar/ as pedras do fogão da mamã/ assemelham-se ao nariz do gato [...]”. Na cantiga de roda, os que lavraram – pai, mãe e os filhos – não comeram, porém os pássaros espertos vieram e se fartaram do



produto da lavoura dos outros. O mesmo tema é abordado na cantiga de dito **A perdiz esperta**.

### Tchoka djiru

N pabi matu o  
n ka kume  
tchoka djiru  
tchoka na kume pa mi

N pabi lala o  
ai n ka kume  
tchoka djiru o  
i na kume pa mi

Tchoka djiru de  
ai i na kume pami  
e tchoka djiru o  
i na kume pa mi

### Perdiz esperta

Limpei a mata  
não comi  
a perdiz é esperta  
comeu na minha vez

Limpei a várzea lavrei  
e não comi (me beneficie)  
a esperta da perdiz  
está a comer por mim

A perdiz é cá uma esperta  
ai que está a comer na minha vez  
que esperta esta perdiz  
a comer o que é meu.

Se na cantiga **Tchoka djiru** [A perdiz esperta], a cantadeira, resignada, conta a história da esperteza da perdiz, no poema Carlos-Edmilson dá o aviso: há que se trabalhar para se usufruir; que ninguém queira ser como os passarinhos espertos. Mas o poeta não fica por aí na sua crítica; ele aponta o suposto cinismo em que se vive na vida política e mostra seu ponto mais alto, a morte do líder da luta libertária, Amílcar Cabral.

Carlos-Edmilson aborda a questão do silêncio no qual então se vivia no país, nos conturbados anos oitenta, quando era perigoso expressar-se livremente, e rebelar-se contra isso, dizendo: “Mas nós!... nós!.../ jamais nos calamos/ nem seremos exterminados/ quando Cabral caiu outros se ergueram/ [...] Outros ainda hão de vir/ que os nossos braços não venham a se desfalecer/ na ceifa do amanhã/ para que a contra-maré da fome/ não venha a contagiar a moransa [...]” (VIEIRA, 1998, p. 70-73). O poeta dá o grito de revolta e de dor, mas alerta para o que se quer construir, chamando atenção para a questão do tempo que tal projeto de construção da nação requer: “Não se amassa o barro e se constrói a casa num mesmo dia”.

A falsa amizade, tão glosada nas cantigas de *mandjuandadi*, está também presente neste poema de Vieira, porém com uma feição política: camarada que trai camarada; um tema também tratado por TT em *Ason* (TCHEKA, 1996a, p. 75) e por Nelson Medina no poema **Punduntun ku djinton** [A réstia e o fidalgo] (MEDINA, 2002, p. 38).

**Vida de luxo** é o poema no qual o poeta faz outra crítica social, mas em que o sujeito poético não aponta o objeto da sua crítica, mas deixa a percepção de que ele está lá algures e o escuta. O objeto da crítica desse texto é aquele que mata, maltrata sem dó nem piedade o

povo. É aquele que vive no luxo, enquanto está “a barriga do povo em jejum” (VIEIRA, 1998, p. 75). Mais uma vez, Carlos-Edmilson recorre ao saber tradicional para com ele construir o pano de fundo da crítica que tece no presente texto, em crioulo. *Dapi i sabi moska ku fadi bagera ku tem si mel* [Se o mel é bom para a mosca, imaginem a abelha que fez o seu mel]; este provérbio presente na segunda estrofe do poema é usado para mostrar que se é bom para os dirigentes usufruírem daquilo que o povo produz, seria melhor para o povo se pudesse tirar proveito do resultado do seu labor. Parece que o poeta quer mostrar que todos os benefícios vão para aqueles que nada fizeram ou fazem para sua construção.

O segundo provérbio usado neste poema é *dinti ka ten sangi* [Dentes não têm sangue], isto é, um bonito sorriso não é sinônimo de amizade ou de sinceridade. Isso lembra a cantiga de dito de Cacheu “**Beleza d’água salgada** em que a cantadeira ‘dilui’ o mesmo provérbio na sua cantiga, mostrando, também, o quanto as aparências podem ser enganosas: “[...] Dentes brancos/ um bonito sorriso/ enquanto as lágrimas transbordam/ Varanda a brilhar/ bonita parede/ uma casa a desabar/ Beleza oh que beleza d’água salgada [...]”. Os “dentes brancos”, assim como “o sorriso de dentes que não têm sangue”, ou seja, “o sorriso frio” simbolizam o cinismo, o enganar o outro, tanto na cantiga de dito, quanto na poesia de Carlos-Edmilson. Quando o poeta lança mão dessa memória, realiza, como afirma Russel Hamilton uma espécie de “[...] dignificação do saber tradicional, por meio da transcrição da oralidade *que* contribui para a possibilidade de uma literatura nacional em que os elementos populares e eruditos se misturam.” (HAMILTON, 1984, p. 230, grifo nosso).

Carlos-Edmilson fecha o poema **Vida de luxo**, arrematando: “Mulheres sem maridos/ crianças sem pai/ carregam o peso de seus destinos/ desvairados com o estômago vazio” (VIEIRA, 1998, p. 75). Este poema é também o retrato da cantiga de dito que serviu de exemplo na análise anterior, **Recusaram construir a terra**. Enquanto o povo sofre, há quem tira os dividendos. Assim diz a cantadeira desta cantiga de dito:

[...] Recusaram construir a terra  
a terra está a desabar  
estão a meter  
o que é do povo nos bolsos  
(suas) barrigas a crescer

[...] Credo oh credo  
há gente a morrer  
socorro oh socorro  
há bibliotecas a arder  
iai-o iai-o  
a história está a perder-se [...]

O poema **Fidjirasta** [Enteado(a)] pode ser cantado como uma cantiga de *mandjuandadi*, pois tem todos os ingredientes desses textos da tradição oral guineense. A primeira estrofe que se repete por duas vezes no poema, vale, sem dúvida, como coro da cantiga: “Oh oh!... Até tu também/ Oh oh!... Até tu também [...]” (VIEIRA, 1995, p. 7). Mais uma vez Vieira recorre à tradição oral, sua fonte, para buscar a matéria-prima para seu texto. O poeta recorre ao adágio guineense que diz: “*Fidju di algin, laba tee bu sobra*” [Filho dos outros, limpa, mas sobra um pouco para a mãe], querendo dizer que, por mais carinho que se dê aos que não nasceram do seu ventre, um dia eles rebelar-se-ão contra si”, portanto, segundo o provérbio popular, deve-se ter limite e ponderação na criação de filhos que não são seus,

Exemplo disso é que o poeta empresta sua voz a uma mãe/madrasta – que se sente traída pelo(a) enteado(a) que ela mesma criou, educou e mimou – e desabafa. O sujeito poético conta a história desse relacionamento, de como se dedicou e como foi tratado por aquele(a) que tomou como filho(a). São típicos das cantigas de *mandjuandadi* os desabafos desse gênero, advindos de conflitos familiares, sobretudo numa sociedade em que os casamentos polígamos obrigam a que uma esposa crie os filhos da sua rival. São tensões constantes que o marido e os mais velhos tentam resolver no seio da família. Quando ali o assunto fica mal resolvido, é na roda dos encontros que o desabafo sai solto, em forma de cantiga de dito. E aqui Vieira soube encarnar as dores da madrasta que se sente afrontada pelo filho(a) que criou. Diz o poeta: “Embalei-te [...]/ no sol de quaresma ou na invernia/ lá estás ao meu lado// [...] Hoje sentiste o teu peito cheio/ levaste-me a *bantaba*<sup>187</sup>/ hoje sentes-te alguém/ e puseste-me no balaio/ Viraste e reviraste/ a minha vida [...]” (VIEIRA, 1995, p. 7).

**Nha sinhara** [Minha senhora] encaixa-se entre as cantigas consideradas de escárnio, pois aqui o poeta escarnece da amada que não correspondeu ao seu amor, diminuindo-a. Essa revolta, que leva ao achincalhamento daquela que não correspondeu ao amor do amante, é típica dos escritos de Carlos-Edmilson. Em vários poemas de **Um cabaz de amores** o poeta tenta ironizar a dor dos amores não correspondidos, mas essa se sobrepõe à ironia, acabando por reforçar o sentimento de traição e de abandono. A obra está repleta de desabafos que o poeta extravasa nesse poema em crioulo.

As cantigas de *mandjuandadi* utilizam-se desses desabafos e impropérios, desnudando-os com a exploração de recursos metafóricos. Tome-se como exemplo a cantiga

---

<sup>187</sup> Lugar de encontros, geralmente situado no centro da tabanca, onde se contam causos do cotidiano e se diverte também.

de tio Lúcio da Silva, **Chamem-me a farfana**, em que ele apelida de sumaúma esvoaçante a mulher que o rejeitou. Outro exemplo é a cantiga **Bagatela**, da *mandjuandadi Flur d'armonia* na qual a cantadeira critica a colega que falou mal dela valendo-se de expressões como 'darei o grito de canto de iniciação'.

Vale esclarecer que se tomam por (e o são) insultos à mãe certas metáforas usadas nessa cantiga. Quando, por exemplo, a cantadeira da cantiga “Bagatela foi à cidade” diz:

A bagatela foi a cidade  
e lá recusou a vida  
de capinagem  
e pegou na vida  
da senhora Gomes

Toda vez que escutar o meu nome  
(juro) pedirei licença  
na feira e na rádio  
para ler o jornal  
da mãe que o pariu

Mas (juro) rezarei uma missa  
(em nome) do pai  
que te pariu  
darei o grito  
cantando um rito de iniciação  
em nome da mãe  
que te pariu

Ditos como “Darei um grito/ cantando um rito de iniciação/ em nome da mãe/ que a pariu” são considerados insultos graves. Por isso, nessas cantigas jamais se expressa o nome da pessoa criticada ou daquela a quem ela é dirigida; daí as cantadeiras usarem sempre antonomásias. Nessa cantiga, a cantadeira valeu-se do termo “bagatela” para designar a pessoa de baixa índole que falou mal dela, em vez de ir cuidar da própria vida. Este exemplo serve para mostrar que a expressão de revolta do poeta Carlos-Edmilson pela traição de que se sente vítima e que o leva a dar o grito, “cantando o rito de iniciação”, ou seja, manifestando sua dor, por meio do achincalhamento de quem o fez sofrer, também tem suas raízes nas memórias da tradição.

O poeta vale-se do epíteto “*nha sinhara*”, trazendo à memória as *nharas* e *sinharas*, mulheres africanas muitas delas casadas com europeus na Guiné colonial. Essa *sinhara* do poeta vai à cidade, mas não para cuidar dos negócios, e sim para se exhibir, mostrando sua beleza física, o que o poeta traduz assim: “Minha senhora enfeita o corpo/ tal como a boneca d’osso/ bamboleia/ a subir/ e a descer a praça/ O povo murmura/ a fama juntou-se à

juventude/ e ofuscaram-lhe o juízo [...]”. É uma *sinhara* vazia, porque boneca d’osso,<sup>188</sup> e a quem interessa apenas se divertir, porque: “[...] a bambolear a juventude/ diz ela: o amanhã ainda vai distante” (VIEIRA, 1995, p. 7), ou seja, *carpe diem!*

No poema *Nha sinhara*, Carlos-Edmilson volta a valer-se da sua fonte: os provérbios populares, dessa feita é o adágio sobre como as novidades voam pela boca do povo: “*Noba ka ta pidi pasadju*” [As novidades não pedem boleia/carona]. Quando algo é novidade, espalha-se rapidamente, assim como a má fama da *sinhara* do poeta: “Novas não pedem licença para passar/ trovadores divulgaram o seu eco/ desde Kambora/ até não sei onde/ sem pararem para repousar” (VIEIRA, 1995, p. 7). É um poema-cantiga em que a dor e o despeito do eu poético fazem diminuir o objeto desse amor não correspondido, escarnecendo dessa *sinhara* que antes fora o amor da sua vida, presume-se.

Na leitura dos poemas-cantiga de Carlos-Edmilson, percebe-se que as alusões ao tempo estão presentes no nascer e no pôr do sol. O tempo conduz as “novidades” e essas, por sua vez, viajam no tempo pela voz dos *djidius*. São esses trovadores – depositários das histórias que vão cantando ao longo da vida – detentores de um tempo que vai e que retorna através da memória. O tempo é o de quaresma, é a invernia, são tempos de acontecimentos bons e também de sacrifícios. O ontem em que reinou a solidariedade e “camaradas cantaram camaradas”, esse tempo fluiu e resultou-se em um hoje de incertezas, de “estômagos do povo que roncam de fome”; um presente, tempo de ingratidão, em que falta a solidariedade. Esse presente movimentou-se, e a noite que se tornou dia voltou a escurecer, conforme o poema **A minha fiança** (VIEIRA, 1995, p. 7), pois a tumba dos ancestrais foi carregada por gente impura. Porém, os eventos vão se sucedendo num tempo sempre em movimento, tal como a água do rio que lava as mágoas do poeta (VIEIRA, 1998, p. 62) e purifica os que no futuro carregarão a tumba dos ancestrais.

Pode dizer-se que Carlos-Edmilson Vieira é o poeta dos provérbios, pois toda sua poética é atravessada por esse traço da tradição oral guineense. Tal como um cantador de *mandjuandadi*, Noni Vieira sabe quando e como achincalhar as amadas que o deixaram sob o sofrimento da coita. No seu fazer poético, chega a comparar a mulher que o abandonou à boneca de osso: bonita, enfeitada de miçangas coloridas, mas oca por dentro. Na sua crítica à

---

<sup>188</sup> Boneca d’osso, conhecida como *fidju d’os* [filho de osso], é feita do fêmur de boi limpo, ela é enfeitada com miçangas de várias cores. É a boneca tradicional com que muitas crianças e moças guineenses brincaram na sua infância. Quando uma recém-casada demorava a ficar grávida, as mais velhas aconselhavam-na a construir uma boneca de osso e colocar na sua cama – para chamar filhos para o casal.

desgovernança, esse poeta não poupa palavras e não se cala: “Nós não nos calamos/ nem seremos exterminados” (VIEIRA, 1998, p. 70-73).

Concluindo, percebe-se que os três poetas aqui analisados possuem em comum o recurso da memória coletiva guineense. Este funciona, em alguns casos, como ponto de partida para suas criações. Como se procurou demonstrar, muitos dos recursos presentes nas cantigas de *mandjuandadi* são também utilizados por esses poetas guineenses. Fazem-se presentes em todos eles os provérbios e adágios da tradição oral da Guiné-Bissau; e chega-se mesmo a ler certos poemas na transparência, ou no avesso, de algumas cantigas de dito.

A metáfora, nas suas várias manifestações, está presente nos poemas dos três escritores, ora substituindo, ou amparando, palavras, ora construindo sentidos, ora de modo icônico, trazendo à tona imagens produzidas a partir da leitura de certos poemas. São esses recursos metafóricos presentes nas várias encenações do discurso poético desses autores que conduziram aos nexos e diferenças que tentamos apontar entre seus poemas e as cantigas de *mandjuandadi*.

## **JUSTAPONDO E COSTURANDO BANDAS**

*“A vida é eterno vaivém,  
Permanente doação de si.”*

*Ba*



**Figura 51: Mulher costurando pano.**

Fonte: Acervo da autora.



## 6 CONCLUSÃO

*Poesia acorda  
aparece e fala  
esquece a rima  
vem como tu és  
quebra e requebra a palavra  
devolve o sonho à vida  
desnuda o círculo poluído  
e vícios feitos conceitos  
anda poesia enche o espaço  
com o mistério do teu canto  
anula os neutrões  
na foice da tua melodia  
elege o verde cor da vida  
deste azul planeta  
abraça o vermelho  
rosa-sangue seiva do povo  
vá poesia  
então o canto da vida  
liberta a noite e vive [...]*

*Tony Tcheka*

*Eu sou aquela que bebe da lagoa  
não devo favores à ninguém  
[...] mas hoje pedirei a minha garganta  
que solte a fala e grite por mim  
vou virar ganga  
eu sou ganga  
vou descer a várzea  
o descampado  
e cantar  
eu sou ganga  
vou cantar [...]*

*Cantiga de dito*

Uma epígrafe, ou seja, o texto que gostaríamos de ter criado ou inventado, ou que simplesmente se ajusta aos nossos propósitos em um determinado momento, encerra em si a síntese de qualquer coisa que, em uma circunstância, em um evento, resume o que conjeturamos: ‘coisas que passam pelo nosso sentido’, como diríamos em crioulo guineense. Deste modo, o poema e a cantiga que epigrafam esta parte da tese parecem mesclar letra e voz em vários tons. Ambos são cantos que se soltam, que “quebram e requebram a palavra”, encenam vozes; são textos. E são textos porque neles há gestos: “o verde cor da vida/ deste azul planeta/ abraça o vermelho/ rosa-sangue seiva do povo” (TCHECA, 1996a, p. 115). Há uma garganta que solta a fala e grita. E são textos, porque há dança, “porque há ritual”

(MONTEIRO, 2005). De um lado está o poeta, exortando a poesia a encher o espaço com o seu canto, do outro está a cantadeira que apela à sua garganta, à sua voz, à liberdade para dar evasão aos sentimentos e assim anular o silêncio. A cantiga e o poema fazem-se, assim, esteira onde se vai sentar para pespontar e costurar o presente pano, trabalho de acabamento deste artefato.

Sem domínio das letras, sem grandes espaços – mas o suficiente para deixarem seus ecos ao longo das várzeas da História – as mulheres prestaram testemunho daquilo que foram os primeiros momentos de uma fala captada e transmitida pela tradição oral. E foi graças à sensibilidade do cônego Marcelino Marques de Barros que hoje existem registrados muitos dos testemunhos fidedignos da passagem dessas vozes na cultura guineense: vozes de lavadeiras, vendedeiras das ruas de Bissau, de Cacheu, de Bolama, de Geba e de Farim. São falas que dialogaram – por vezes em tom de murmúrio –, que interpelaram o país, tendo como pano de fundo os acontecimentos comunitários, sociais, políticos, religiosos. São essas vozes perpetuadas pela memória que hoje vêm matizando a produção poética guineense.

O fenômeno da colonização pôs em confronto mundos com filosofias de vida diferentes e conflitantes, provocando a ressurreição de vozes que se altearam contra a imposição estrangeira, contrárias aos valores nativos. Assim, a luta pela independência, os movimentos negritudinistas e pan-africanistas e o apelo à unidade cultural do mundo negro foram ingredientes para o nascimento de uma literatura de intervenção. Os temas da luta anti-colonial e da busca pela soberania nacional e o tema da independência conquistada fazem parte dos anais da história recente dos países descolonizados.

E, se por um lado, mesmo durante a longa presença colonial, as letras floresceram em um clima contestatório, ganham após a independência um tom celebrativo. Em relação a algumas das expressões da tradição oral – as narrativas, os cantos, as cantigas – elas firmaram seus passos desde muito cedo, quer pela palavra passada de geração a geração, quer, ainda, por meio de recolhas feitas pelos agentes da administração colonial, ainda que plasmadas de um cunho ideológico colonial. Assim, é a palavra que, ao longo dos séculos, fez viajar toda uma tradição, toda uma cultura que constituem a memória coletiva do povo guineense. A ausência de escola não minou o espaço de aprendizagem, pois por meio da tradição oral os valores, as regras sociais e tantas outras foram ensinadas e aprendidas. E muitos *djidius* [poetas populares], cantadeiras, não tinham a ciência da escrita, mas ainda assim deixaram importantes testemunhos históricos por meio de suas canções.

Em vários momentos da história guineense, foram esses repentistas e animadores culturais que cantaram os combatentes, a saga dos grupos étnicos. Nesses textos, não só

enalteceram os bons momentos do cotidiano, como também cantaram encorajando os que estavam à frente do ideal da luta pela independência. Esses cantadores, que se revelaram autênticos críticos sociais ao lado de homens de letras, não deixaram de exprobrar os que se desviavam dos ideais que nortearam essa luta, ideais esses que estavam presentes, um pouco em cada lugar, onde o povo sofria a opressão colonialista.

Foram muitas as vozes de mulheres em múltiplos pontos do continente africano, que, sutilmente, contestaram a presença colonial, as prisões dos seus maridos, como expressam versos da cantiga **Gente de Varela**. Da mesma forma, foram muitos os gritos marcados pela tinta e em exortação ao Homem negro: “Negro/ para quem as horas são sol e febre/ que colhes/ nesse ritmo de guindastes./ Negro/ para quem os dias são iguais/ que respeitas teu patrão e senhor/ como água que mexe o engenho/ Negro!/ levanta os olhos para o sol rijo/ e ama a tua mulher/ na terra húmida [sic] e quente! (TENREIRO, 1994, p. 41). Foi por meio de versos que Amílcar Cabral manifestou, também, a sua insatisfação, questionando: “Quem é que não se lembra/ daquele grito que parecia trovão?! – É que ontem/ soltei o meu grito de revolta./ Meu grito de revolta ecoou pelos vales mais longínquos da Terra,/ atravessou os mares e os oceanos,/ transpôs os Himalaias de todo o Mundo,/ não respeitou fronteiras,/ e fez vibrar meu peito” (CABRAL, 1990, p. 38). Mais vozes encontraram na poesia um espaço para lutar e plantar esperanças. Os versos da moçambicana Noêmia de Souza expressam os tempos difíceis que a literatura assume como parceira: “[...] se este poema fosse realidade/ e não apenas esperança!/ Ah! Se o fosse, o destino da nova humanidade/ não mais me inquietaria e eu passaria/ a cantar então a beleza das flores,/ das aves do céu, de tudo que é futilidade – / porque então a dor humana não existiria [...]” (SOUSA, 1998, p. 237).

Nessa senda, vozes de jovens poetas guineenses também se fizeram ouvir, sobretudo nos momentos primeiros da independência, como demonstram estes versos de Hélder Proença: “Viverei mais um dia/ e escreverei mais um poema/ Poema que quebra as correntes/ e faz ceder as montanhas! Escreverei mais um poema/ [...] Poema que será a arma dos oprimidos! Poema que se confunde com os anseios do povo” (PROENÇA, 1993, p. 51). Porém, os temas e o tom com os quais esses textos foram expressos no início da independência mudaram drasticamente –, e não se tratou de um fenômeno isolado da Guiné-Bissau, mas de todas as ex-colônias portuguesas, pois muitas esperanças se desvaneceram, conforme evidenciamos nesta tese.

O descrédito vai ser, pois, mais profundo em alguns países e menos em outros. Porém, o certo é que esse momento vai levar ao florescimento das literaturas nacionais desses países. Os temas vão se metamorfoseando do canto à luta e da independência à expressão de

desalento, das letras coletivas para as mais intimistas e em primeira pessoa. As críticas afloram diante de uma sociedade na qual falta quase tudo, em meio a períodos de instabilidade política e, conseqüentemente econômica. Um quadro que deixa profundas marcas negativas nas áreas sociais. Seria esse período, também transitório, o momento decisivo dessas literaturas? Corroborando essa dúvida, Pires Laranjeira, em **De letra em riste...**, observa que: “Não sabemos quando começou nem quando terminará o século decisivo das literaturas africanas de língua portuguesa, mas estamos a vivê-lo [...]” (LARANJEIRA, 1992, p. 16).

Ressalte-se que todas essas tensões sociais e políticas que encontram expressão na poesia moderna estão registradas, de algum modo, como se procurou demonstrar ao longo desta tese, nas cantigas de dito – lugar onde se encenam as mais variadas vozes e dicções, do cotidiano familiar à crítica social.

Quando nos propusemos a recolher as cantigas de *mandjuandadi* e proceder ao seu tratamento – leitura, tradução, análise – e, posteriormente, compará-las com outras produções escritas, tínhamos consciência das dificuldades a serem enfrentadas e da necessidade de considerarmos também o ambiente em que se desenvolveram, e se desenvolvem, as cantigas. O exercício de delimitação do tema exigiu a clarificação dos vários conceitos que dialogam com as cantigas de dito. Foi uma viagem no tempo em busca de fios que tecessem uma compreensão mais sólida dos vocábulos *mandjua* e *mandjuandadi*, isto é, as coetâneas que cantam e as coletividades onde as cantigas são criadas e performatizadas. Da mesma forma, certos questionamentos trouxeram à tona a tradição oral como o lugar das cantigas, do canto, da palavra, a palavra a que está atrelado o homem; a que ele profere e que, por ter força divina, com ela, ele se compromete. O homem se funde à palavra que profere de tal modo que, ele é a palavra e a palavra revela o que ele é verdadeiramente.

Por isso, “Seria um erro reduzir a civilização da palavra falada simplesmente a uma negativa, ‘ausência do escrever’ e perpetuar o desdém inato dos letrados pelos iletrados [...]” (VANSINA, 1982, p. 157). Desta forma, as cantigas de *mandjuandadi*, como manifestação da força da palavra viva, ao encenarem as múltiplas vozes e ao se valerem de recursos que lhes imprimem um fazer poético dinâmico, apresentam-se como uma atitude diante do cotidiano.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, empreendemos uma longa viagem, do século XV ao século XX, por diferentes espaços, Bissau, Bolama, Cacheu, Farim e Geba, em busca dos resquícios das cantigas, nas suas versões mais antigas, o que trouxe à tona o modo como a força da palavra oral resistiu (e resiste) à corrosão do tempo, inclusive ao se deixar envolver

com outros discursos, ao matizar as letras guineenses, tecendo outras bandas, justapondo-se assim o tradicional e o moderno.

Desse modo, intentamos com o diálogo que se estabeleceu entre as cantigas de *mandjuandadi* e os poemas de Tony Tcheka, Carlos-Edmilson e Nelson Medina, ressaltar nexos e diferenças entre as cantigas de dito e as obras poéticas desses autores guineenses. Tal exercício explicitou o interdiscurso neles presente abordado sob a perspectiva de Charaudeau e Maingueneau (2004) quando afirmam ser a presença das vozes “o conjunto de relações explícitas ou implícitas que um texto ou um grupo de textos determinado mantém com outros textos.” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 288).

Sem querer mapear todos os recursos usados pelos poetas selecionados, ao desvelar os ‘motivos’ de suas criações e recriações, foram destacados na tese, os temas e os recursos metafóricos que aproximam esses textos das cantigas de dito: o sagrado simbolizado pelo poilão; a morte, a vida, o diálogo com o próprio corpo; a presença de histórias tradicionais. A cabaça e o pano fazem-se presentes em ambos os textos, tanto como elementos do fazer cotidiano, quanto como operadores de discursos, por meio dos sentidos que produzem. Os objetos e ditos da tradição oral, presentes nos poemas dos autores escolhidos, ganham outras formas, reforçando seu sentido inicial. O sofrimento causado por desilusões amorosas, pelo mal-estar social, por perdas emocionais, o enaltecimento do torrão natal e a busca incessante de completude são também importantes elementos presentes nos dois textos.

Como pretendíamos mostrar na tese, os conteúdos são, em muitos casos, similares e a forma como eles são dispostos e apresentados ao leitor e aos que escutam as cantigas deixa evidentes tanto os recursos da intertextualidade, quanto a utilização da figuração da linguagem em seus diversos panejamentos e sentidos. E esse trabalho permite ressaltar como os autores, cujo trabalho poético mereceu nossa leitura e análise, elaboram seu cerzido poético como se estivessem pespontando bandas de panos e dando os arremates aos cantos da tia Sábado, tia Bibiana, tia Isabel da Costa. Isso também se faz marca da intertextualidade, pois trata-se de um conjunto de memórias comuns às cantigas de dito e à poesia analisada na tese. Ambos os textos se inserem em uma cultura e são elementos importantes da identidade guineense. E tal como a produção literária é marcada por diferentes discursos presentes em sua enunciação, podendo encenar fenômenos e retratar aspectos da sociedade, assim também acontece com as cantigas.

Desse modo, as cantigas de *mandjuandadi* encontram na poesia moderna, pelo menos nos textos analisados nesta tese, a forma de sua perpetuação, por se constituírem em uma das fontes em que essa poesia vai beber, e que faz das cantigas uma das matrizes da produção

poética guineense. E, ao serem recriadas pelos cantadores mais jovens, essas cantigas vão sendo propaladas, dialogando com outras formas de recuperação e de manutenção de elementos marcantes da cultura do país. São, pois, parte da identidade de uma nação em construção, e, como considera Fanon, indicam que “A nação não é somente condição da cultura, de sua efervescência, de sua renovação contínua, de seu aprofundamento. É também uma exigência. É em primeiro lugar o combate pela existência nacional que destrava a cultura, que lhe abre as portas da criação.” (FANON, 1968, p. 204).

Em suas quatro bandas, isto é, nos quatro capítulos centrais da tese, trouxemos à tona um acervo de peças da tradição guineense. Essas se apresentam como um pano multicolorido que se vai deixando matizar por novas vozes ao ser tecido em novos tempos, porém, conservando, os fios do passado, mesmo quando se entrelaçam em outros arranjos. E, ao justapor e costurar as bandas que constituem metaforicamente este pano, a tese, procuramos afirmar, com a devida prudência, que, apesar das dificuldades encontradas em vários níveis e nos vários momentos de construção de cada banda, foi possível trazer à tona as cantigas de mulher e as vozes que delas emanam. Foi possível entrever o caráter literário das cantigas – poemas da tradição oral –, assim como proceder à sua classificação dentro da tradição oral guineense.

O caminho percorrido foi uma aprendizagem em todos os sentidos. Reaprendemos a olhar o cotidiano da Guiné-Bissau tradicional e da Guiné-Bissau moderna, procurando ressaltar os elementos de um vasto campo metafórico construído pelas cantigas que, como fios de uma lançadeira, propõem participar da construção da nação guineense. A leitura das cantigas, o entrar no mundo de onde emergem foi como viver cada história de mulher e da comunidade, para compreender as tensões que geraram os ditos presentes nas vozes encenadas nesses textos importantes da tradição oral.

As mulheres escolheram o canto, o carpir para expressarem uma filosofia de vida própria. Nesse ato de carpir, de cantar o cotidiano encontram-se valores universais entoados por vozes que o Cônego Marques de Barros comparou às de Corina, de Eriane e de Sapho. Ao longo dos tempos, essas vozes foram se matizando com outras cores, sem perder o tom de crítica, por vezes plasmada de ironia e jocosidade. Assim, como procuramos destacar, a leitura das cantigas pode ser comparada a momentos de ensinamento e reforço de aprendizagem.

Desta forma, evidenciamos que, para fazer uma leitura de cunho etnológico da expressão cultural que as cantigas também representam, o pesquisador que bem conhece as tradições entrelaçadas nesses textos deve distanciar-se do que lhe é familiar para poder lançar

um olhar crítico despido de qualquer preconceito, e desse modo poder proceder à análise a que se propôs.

Deprendemos, assim, que as cantadeiras e os cantadores fincam as primeiras pedras e mostram ser possível reconstruir a nação pelo canto e pelo carpir, do mesmo modo que a poesia o faz pelo discurso poético, ao desconstruírem certos discursos advindos de práticas nefastas ao indivíduo e à sociedade e, ainda, ao se rebelarem contra a violência por meio dos discursos presentes nas suas cantigas.

Em um país onde se busca, incessantemente, respostas para uma questão identitária, *a guineidade*, a pertença, as mulheres têm deixado nas entrelinhas de suas cantigas, do seu carpir, vários modos de utilização das bandas. Essas podem ser justapostas e costuradas para formar uma peça mais harmônica, mas não imutável, porque, ainda que cores e usos estejam marcados por tradições muito concretas, nada impede que outros diálogos possam ser construídos desde a produção até o uso. Pode-se dizer que os processos de justaposição, de reajustes ganham, pois, sentidos vários.

O mesmo processo, como se viu, está na moderna poesia guineense, quando se intenta juntar o que é sentido como desagregação do país, estabelecendo intensos diálogos com as cantigas de dito. Em alguns poemas ecoam as palavras de cantigas em que o sentimento de pertença, de afirmação do seu lugar fica ressaltado. Numa cantiga de dito de Fanta Barros, a cantadeira diz: “Não me mostra o caminho/ não me aponta o dedo/ eu sou do chão/ eu sou da terra/ eu sou do pano”. O mesmo sentido encontra-se em versos de um poema de Huco Monteiro (1996), escrito em crioulo: “*Anos tudu i buruntuma/ [...] bu fidjus tudo i buruntuma, Guiné!*” [Somos todos rurais, gente de pano/ os teus filhos são todos rurais, gente de pano, Guiné!] (MONTEIRO, 1996, p. 66, tradução nossa), (re)afirmando, dessa forma, *a guineidade*.

Assim, por meio da justaposição da voz e da letra, do tradicional e do moderno, do passado e do presente, buscou-se construir um pano de diferentes texturas e cores, tecido por mulheres e homens, cantadores e poetas, ao longo dos tempos. São vozes e letras abertas, sem sistema de fecho, tal como o quarto pano Dogon tecido para a mulher. Pano aberto e adaptável a qualquer corpo, velho ou novo, porque o pano, ele mesmo, já traz espiraladas as linhas do tempo; já incorporou os fios de letras, entrelaçando-os com a força da palavra viva. Assim, fazem-se presentes, entre as costuras que unem essas bandas, os fios da palavra e as linhas do tempo e do texto que vão construindo – num labor contínuo – o pano do verbo e do texto.

## REFERÊNCIAS

- AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: SOW, Alpha I. *et al.* **Introdução à cultura africana**. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 95-136.
- ALBARELLO, L. *et al.* **Práticas e métodos de Investigação em Ciências Sociais**. Lisboa Gradiva, 1997. (Tradução de Luísa Baptista).
- ALEGRE, Manuel. **Canto atlântico**. Roma: Leandro Ugo Japadre, 1997.
- ALENCAR, Alfredo Pérez; SALVADO, Pedro (Coord.). **Os rumos do vento: los rumbos del viento** (antologia de poesia). Espanha: Câmara Municipal de Fundão e Trilice Editions. Salamanca, 2005.
- AMADO, Leopoldo. O itinerário ambíguo da ideografia literária guineense. In: **Panorama. Novas literaturas africanas de língua portuguesa**. Congresso Internacional. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 90-105.
- AMADO, Leopoldo. A literatura colonial guineense. **Soronda**. Revista de Estudos Guineenses do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), Bissau, v. 9, p. 73-93, jan. 1990.
- ANDRADE, M. P. **Amílcar Cabral**: Essai de biographie politique. Paris: Maspéro, 1980.
- ANTOLOGIA poética da Guiné-Bissau**. Prefácio de Manuel Ferreira. Lisboa: Editorial Inquérito, 1990.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa do meu pai**: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARAÚJO, Alceu Maynard de. Escorço do folclore de uma comunidade. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, CLXVII, p. 120-121, 1962.
- ATLAS DA LUSOFONIA. **Guiné-Bissau**: Instituto Português da Conjuntura Estratégica, Instituto Geográfico do Exército, maio de 2001. v. 1.
- AUGEL, Moema Parente (coord.) **Kebur**: Barkafon di poesia na kriol [colectânea de poemas, em crioulo]. Bissau: INEP, 1996b. Série literária, Coleção Kebur.
- AUGEL, Moema Parente. **A nova Literatura da Guiné-Bissau**. Bissau: INEP, mar. 1998. Coleção Kebur.
- AUGEL, Moema Parente. No ka pudi tapa sol ku mon – o crioulo guineense como língua literária. **Papia**, Revista de crioulos de base ibérica, Brasília, n. 10, p. 5-22, 2000.
- AUGEL, Moema Parente. **O desafio do escombro**: a literatura guineense e a narração da nação. 2005. 387 p. Tese (Doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.



AUGEL, Moema Parente. **O desafio do Escombro**: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

AUGEL, Moema Parente. **Ora di kanta tchiga**: José Carlos Schwarz e o Cobiana Djazz. Bissau: INEP, 1997. Coleção Kebur, n. 6.

AUGEL, Moema Parente. Prefácio. In: TCHEKA, Tony (António Soares Lopes Jr.). **Noites de insónia na terra adormecida**. Bissau: INEP, 1996a. Coleção Kebur, v. 2.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Coord.). **História Geral da África**. S. Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982. v. 1 - Metodologia e pré-história da África.

BÂ, Amadou Hampâté. **Amkoullel, o menino fula**. Tradução de Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena, Casa das Áfricas, 2003.

BÂ, Amadou Hampâté. **Vie et enseignement de Tierno Bokar**: le saga de Bandiagara. Paris: Seuil, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**: Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzevetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP, 2002.

BALANDIER, George. **As dinâmicas sociais**: sentido e poder. Tradução de Gisela Stock de Souza e Hélio de Souza. São Paulo; Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.

BARBOSA, Honório José. Os indígenas da Guiné perante a lei portuguesa. Os indígenas: como adquirem e como perdem a qualidade de cidadão português. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa** (BCGP), Bissau, v. 2, n. 6, 1947.

BARBOSA, Maria José Somerlate. **A representação da mulher nas cantigas de Capoeira**. Disponível em: <[www.plcsumassd.edu/plcs](http://www.plcsumassd.edu/plcs)>. Acesso em: 31 maio 2007.

BARRETO, Hermínia Pereira; MONTEIRO, Bibiana; NETO, Ângela; BAPTISTA, Rosalinda; COSTA, Isabel Maria da. **Informações sobre mandjuandadi, cantigas de mandjuandadi e mulheres guineenses**. Entrevistadora: Maria Odete da Costa S. Semedo. Bissau: INEP, 2000 (DVD 50 minutos).

BARRETO, João. **História da Guiné**: 1418-1918. Lisboa: Impr. Beleza, 1938.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Apontamentos gramaticais. **O guineense**, Revista Lusitana, Lisboa, n. 5, p. 271-300, 1897-1899.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Coisas da Guiné. In: HERCULANO, Alexandre. **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o anno de 1879**. Lisboa, p. 338, 1878.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Geba e o rio do mesmo nome. In: COELHO, Joaquim Guilherme Gomes (Júlio Dinis). **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o anno de 1876**, Lisboa, p. 291-292, 1875.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. **Litteratura dos negros**: contos, cantigas e parábolas. (Separata da tribuna). Lisboa: Typographia do Commercio, 1900.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. O riégulo Cumeré. In: BRAGA, Guilherme. **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o anno de 1881**, Lisboa, p. 158-159, 1880.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. O rio Geba. In: HERCULANO, Alexandre. **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o anno de 1879**, Lisboa, p. 281-282, 1878.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Oráculo de Utcháí. In: CASTILHO, Visconde de. **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o anno de 1877**, Lisboa, p. 342-343, 1876.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Os ilhetas. In: CASTILHO, José Feliciano de. **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o anno de 1879**, Lisboa, p. 158-159, 1880.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Os ilhetas. In: D'AZEVEDO, Miguel António Álvares. **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o anno de 1879**, Lisboa, p. 281-282, 1878.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Os ilhetas. In: D'AZEVEDO, Miguel António Álvares. **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o anno de 1879**, Lisboa, p. 338, 1878.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Os ilhetas. In: PASSOS, A. Augusto Soares de. **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o anno de 1875**, Lisboa, p. 186-187, 1874.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Os ilhetas. In: PASSOS, A. Augusto Soares de. **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o anno de 1877**, Lisboa, p. 291-292, 1876.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Os ilhetas. In: PASSOS, A. Augusto Soares de. **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o anno de 1877**, Lisboa, p. 342-344, 1876.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Os ilhetas. In: PASSOS, A. Augusto Soares de. **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o anno de 1878**, Lisboa, p. 116, 1877.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Os ilhetas. In: PASSOS, A. Augusto Soares de. **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o anno de 1880**, Lisboa, p. 19-20, 1879.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Temas de sintaxe. **O guineense**, Revista Lusitana, Lisboa, n. 6, p. 300-317, 1900-1901.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Textos em prosa e verso. **O guineense**, Revista Lusitana, Lisboa, n. 10, p. 306-310, 1907.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Tradições e ethnologia. **O guineense**, Revista Lusitana, Lisboa, n. 5, p. 175-181, 1897-1899.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Uma lição de sabedoria. In: D'AZEVEDO, Miguel António Álvares. **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o anno de 1878**, p. 116, 1877.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Uma noite tempestuosa na ilha de Bissau. In: CASTILHO, José Feliciano de. **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o anno de 1880**. Lisboa, p. 19-20, 1979.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Vocabulário português-guinéense II. **O guineense**, Revista Lusitana, Lisboa, n. 7, p. 166-188, 1902.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Vocabulário português-guinéense: conclusão. **O guineense**, Revista Lusitana, Lisboa, n. 7, p. 268-282, 1902.

BARROS, [Cônego] Marcelino Marques de. Vocabulário português-guinéense I. **O guineense**, Revista Lusitana, Lisboa, n. 7, p. 81-96, 1902.

BARROS, Diana L.P. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, B. Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Campinas: Editora da Unicamp, 1997, p. 27-38.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 2003.

BARROS, Fanta. **Informações sobre mandjuandadi, cantigas de mandjuandadi e cantigas de sua autoria**. Entrevistadora: Maria Odete da Costa S. Semedo. Bissau: INEP, 2008 (DVD 20 minutos).

BARROS, Filinto de. **Kikia Matcho: o desalento de um combatente**. Lisboa: Caminho, 1999.

BARRY, Boubacar. A Senegâmbia do século XV ao século XX: em defesa de uma história sub-regional da Senegâmbia. **Soronda**. Revista de Estudos Guineenses do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), Bissau, v. 9, p. 3-21, jan. 1990

BARTHES, Roland et. al. **Escrever... para quê? Para quem?** Diálogos France-Culture. Lisboa: Edições 70, 1975.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Paris: Éditions du Seuil, 1957.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATTESTINI, Simon. **De l'écriture et du texte: contribution africaine**. Paris: Les Presses de l'Université Laval, 1997. Présence Africaine.

BELA, L. de Sousa. Apontamentos sobre a língua dos balantas de Jabadá. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa**, n. 4, p. 729-765, 1946.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo-Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BHORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In: BHORNHEIM, Gerd *et al.* **Cultura brasileira: tradição/contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. p. 13-29.

BIASUTTI, Artur. **Vokabulari kriol-purtugís**. (Esboço - proposta de vocabulário. 2. ed. Bafatá: Missão Católica de Bafatá, 1987.

BÍBLIA SAGRADA. Lisboa: Difusora Bíblica (Franciscanos Capuchinhos), 1993.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Cristina. Pedra do muriquinho. In: MINAS GERAIS. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. **Cantos afro-descendentes Vissungos**. Suplemento. Belo Horizonte, Out. 2008. Edição especial.

BORNHEIM, Gerd. A. O conceito de tradição. In: BORNHEIM, Gerd. **Tradição e contradição**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques**. Paris: Fayard, 1982.

BOURDIEU, Pierre. **Memória e Sociedade**. Difusão Editorial, Miraflores: 2001.

BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

BRITO, Wladimir. Cacheu, ponto de partida para instalação da administração colonial na Guiné. In: LOPES, Carlos (coord.). **Mansas, Escravos, Grumetes e Gentio: Cacheu na encruzilhada de civilizações (IV Centenário da Fundação da Cidade de Cacheu 1588-1988)**. Bissau: INEP, 1993, p.249-273.

BULL, Benjamim Pinto, **O Crioulo da Guiné-Bissau. Filosofia e sabedoria**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, 1989.

CABRAL, Quem é que não se lembra/ daquele grito que parecia trovão?! In: **ANTOLOGIA poética da Guiné-Bissau**. Prefácio de Manuel Ferreira. Lisboa: Editorial Inquérito, 1990. p. 38

CABRAL, Vasco **A luta é a minha primavera**. Oeiras: África Editora, 1981.

CAETANO, Íris Maria da Costa Amâncio. **Entrançamentos discursivos na literatura angolana dos anos 90: a enunciação elinga em obras de Mena Abrantes e de Agualusa**. 2001.

Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. 13. ed. S. Paulo: Editora Pensamento-CULTRIX Ltda. 2005.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)**. Itatiaia, 9. edição, 2 volumes (1750-1836; 1836-1880). Belo Horizonte – Rio de Janeiro: 2000.

CARDOSO, Carlos (coord.). Bolama entre a generosidade da natureza e a cobiça dos homens. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL BOLAMA CAMINHO LONGE, 1990, Bolama/Bissau. **Actas...** Bissau: INEP, 1996.

CARMO, Hermano; FERREIRA, Manuela Malheiro. **Metodologia da Investigação – Guia para Auto-aprendizagem**. Lisboa: Universidade Aberta, 1998.

CARREIRA, António. **Panaria caboverdeana-guineense** : aspectos históricos e sócio-económicos. [S.l.] : Instituto Caboverdeano do Livro, 1983.

CARREIRA, António. A etnonímia dos povos de entre o Gâmbia e o estuário do Geba. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa (BCGP)**, Bissau, v. 19, n. 75; p. 233-275, 1964.

CARREIRA, António. **A população civilizada da Guiné portuguesa em 1950**. Boletim Cultural da Guiné Portuguesa (BCGP), Bissau, v. 14, n. 56, p. 548, 1959.

CARREIRA, António. **Contribuição para o estudo das mutilações genitais na Guiné Portuguesa**. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar (JIU), 1963. Cap. III: Fulas e Mandingas.

CARREIRA, António. O Tráfico de Escravos nos Rios de Guiné e Ilhas de Cabo-Verde (1810-1850). Subsídios para o seu Estudo. **Estudos de antropologia cultural**, Junta de Investigação Científica do Ultramar, n. 14, 1981.

CARREIRA, António. Símbolos, ritualistas e ritualismos ânimo-feiticistas na Guiné Portuguesa. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa (BCGP)**, Bissau, v. 16, n. 63, 1961.

CARREIRA, António; QUINTINO, Fernando Rogado. **Antroponímia da Guiné Portuguesa**. Memórias da Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, v. 1, n. 49, 1964.

CARREIRA, António. Organização social e económica dos povos da Guiné Portuguesa (subsídio para o seu estudo). **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa (BCGP)**, Bissau, v. 15, n. 59, 1960.

CARVALHO, Lúcia Helena. **A ponta do novelo**. São Paulo: Ática, 1983.

CARVALHO, Mia; NANK, Maria; RODRIGUES, Hilária. **Informações sobre mandjuandadi, cantigas de mandjuandadi e mulheres guineenses**. Entrevistadora: Maria Odete da Costa S. Semedo. Bissau: INEP, 2000 (DVD 35 minutos).

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1984.

CASINHA Pequeninha (modinha). Folclore Popular. Disponível em: <<http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/03/casinha-pequenina.html>>. Acesso em: 23 nov. 2009.

CASTRO, Yeda Pessoa de. et al A propósito do que dizem os vissungos. In: MINAS GERAIS. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. **Cantos afro-descendentes Vissungos**. Suplemento. Belo Horizonte, Out. 2008. Edição especial.

CATARINO, Luís *et al.* **Plantas vasculares e briófitos da Guiné-Bissau**. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT) & Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento (IPAD), 2006.

CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários (definição de filologia)**. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edti/verbetes/F/filologia.htm>> Acesso em: 18 de Julho de 2008; 10h55m

CERDEIRA, Teresa Cristina. **O avesso do bordado**: ensaios de literatura. Lisboa: Caminho, 2000.

CHABAL, P. **Amílcar Cabral**: Revolutionary Leadership and People's War. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARDNON, Ernesto; MORAES, Bartholomeu H. de. (Ed.). **Grande dicionário português ou Tesouro da língua portuguesa**. (Publicação feita sobre o manuscrito original, inteiramente revisto e consideravelmente augmentado). Porto: Dr. Fr. Domingos Vieira dos Eremitas Calçados de Santo Agostinho, 1873.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Lisboa: Edições Teorema, 1982.

COSTA, Isabel Maria da (Yêia). **Informações sobre mandjuandadi, cantigas de mandjuandadi e cantigas de sua autoria**. Entrevistadora: Maria Odete da Costa S. Semedo. Bissau: INEP, 2008 (DVD 20 minutos).

COSTA, Isabel Maria da (Yêia). **Informações sobre mandjuandadi, cantigas de mandjuandadi e cantigas de sua autoria**. Entrevistadora: Maria Odete da Costa S. Semedo. Bissau: INEP, 2001 (Cassete áudio 30 minutos).

COSTA, Isabel Maria da (Yêia). **Informações sobre mandjuandadi, cantigas de mandjuandadi e cantigas de sua autoria**. Entrevistadora: Maria Odete da Costa S. Semedo. Bissau: INEP, 2000 (DVD 40 minutos).

COUTO, Hildo Honório do. As consoantes pré-nasalizadas do crioulo da Guiné-Bissau. **Soronda**. Revista de Estudos Guineenses do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), Bissau, p. 94-105, 1992.

COUTO, Hildo Honório do. **O crioulo português da Guiné-Bissau**. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1994.

COUTO, Hildo Honório do. Política e planejamento lingüístico na Guiné-Bissau. **Papia**, Revista de crioulos de base ibérica, Brasília, n. 1, p. 47-58, 1990.

CUNHA, Viviane. **Les voix des femmes dans l'univers roman médiéval**. Lille: ANRT, 2004. 264 p.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1.

DEPESTRE, René *et al.* **Écrire la "parole de nuit"**: la nouvelle littérature antillaise. Paris: Gallimard, 1994.

DICCIONARIO Manual e Ilustrado de la Lengua Espanõla. Madrid: 1927.

DICIONÁRIO Barsa da Língua Portuguesa. São Paulo: Barsa Planeta, 2006.

DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Novo AURELIO, Século XXI. Rio de Janeiro: 1999.

DICIONÁRIO Enciclopédico Luso-Brasileiro, Lello Universal. Porto: Lello & Irmão, s/d.

DINIS, Dom. Non chegou, madre, o meu amigo. In: BORREGANA, António Afonso. **Cancioneiro geral**: Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, António Ferreira, Diogo Bernardes. Lisboa: Texto, 1995. p. 18.

DOMINGUES, Maria Manuela Abreu Borges. **Estratégias femininas entre as badeiras de Bissau**. 664 p. 2000. Tese [Doutorado em Antropologia Cultural e Social] - Universidade Nova de Lisboa, 2000.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares de vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Paulus, 1989.

ENCICLOPÉDIA EINAUDI 2. **Linguagem – enunciação**. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa: 1984.

ENCICLOPÉDIA Itaú cultural. **Apropriação. Outros Nomes. Simulacionismo**: definição. Disponível em: <[www.itaucultural.com.br](http://www.itaucultural.com.br)>. Acesso em: 14 jun. 2008.

ENCICLOPÉDIA Luso-Brasileiro da Cultura. Lisboa: Verbo, 1971.

ENCICLOPÉDIA Universal Ilustrada Europa América. SA. Madrid/Barcelona: Espasa/Calpe, s/d.

ESTEVES, Maria Luísa. **Gonçalo de Gamboa de Alaia, capitão-mor de Cacheu e o comércio negreiro espanhol (1640-1650)**. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical; Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, 1988.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Civilização brasileira. Rio de Janeiro: 1968.

FARO, Jorge. A organização administrativa da Guiné de 1615 e 1676. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa (BCGP)**, Bissau, v. 14, n. 53, p. 97-122, jan. 1959.

FERRACINI, Renato. **O corpo cotidiano e o corpo-subjétil: relações**. LUME – UNICAMP, 2008. Disponível em: <[www.renatoferracini.com.br](http://www.renatoferracini.com.br)>. Acesso em: 14 jun. 2008.

FERREIRA, Adriano Gomes (Atchutchi). Informações sobre: **surgimento das mandjuandadi; cantigas de dito**. Entrevistadora: Maria Odete da Costa S. Semedo. Bissau: INEP, 2000 (cassete áudio 45 minutos).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERRONHA, A. L.; LOURENÇO, E.; MATTOSO, J.; MEDEIROS, A. C.; MARQUILHAS, R.; BARROS FERREIRA, M.; BETTENCOURT, M.; LOUREIRO, R. M.; PEREIRA, D. **Atlas da Língua Portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional, Comissão Nacional para os Descobrimientos, União Latina, 1992.

FERRONHA, Luís António. **Tratado breve dos rios da Guiné do Cabo-Verde** (feito pelo capitão André Álvares d'Almada, ano de 1594). Lisboa: Edição do Grupo de Trabalho do Ministérios da Educação para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1994.

FILOLOGIA. CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edti/verbetes/F/filologia.htm>> Acesso em: 18 jul. 2008. 10h55m.

FILOLOGIA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2010. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Filologia&oldid=18556221>>. Acesso em: 18 jul. 2008.

FONSECA, Fernando V. Peixoto da. **Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores galego-portugueses** (trechos escolhidos). Clássicos portugueses séculos XII a XV - Poesia. Lisboa: Clássica, 1998.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Corpo e voz em poemas brasileiros e africanos escritos por mulher B. In: DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini (org.). **Género e representações nas literaturas de Portugal e África: Ensaios**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 36-47. Coleção Mulher & Literatura, v. III.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos**. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008.

FORTUNA, Carlos. **Identities, Percursos, Paisagens Culturais: Estudos Sociológicos de Cultura Urbana**. Oeiras: Celta, 1999.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GEDEÃO, António. **Todo o tempo é de poesia**. Disponível em: <[http://www.truca.pt/ouro/obras/antonio\\_gedeao.html](http://www.truca.pt/ouro/obras/antonio_gedeao.html)>. Acesso em: set. 2009.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GLISSANT, Edouard. Le chaos-monde, l'oral et l'écrit. In: CHAMOISEAU, Patrick; LUDWIG Ralph. **Écrire la parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise**. Paris: Gallimard, 1994.



GOMES, Antera Inácia. Entrevista a Odete Costa Semedo. Um dedo de conversa com a tia Antera Gumi sobre as cantigas de mandjuandadi. **Tcholona**, Revista de letras, artes e cultura do Grupo de Expressão Cultural (GREC), Bissau, n.º. 6-7, p. 5-9, abr.-jun., 1996.

GOMES, Antera Inácia; DABÓ, Guilhermina (Dukur); SILVA, Lúcio da. **Entrevista conjunta com informações sobre mandjuandadi, cantigas de mandjuandadi e cantadeiras guineenses**. Entrevistadora: Maria Odete da Costa S. Semedo. Bissau: INEP, 2008 (DVD 30 minutos).

GOMES, Antera Inácia; DABÓ, Guilhermina (Dukur); SILVA, Lúcio da; Mandjuandadi Bolamense. **Entrevista conjunta com informações sobre mandjuandadi, cantigas de mandjuandadi e cantadeiras guineenses**. Entrevistadora: Maria Odete da Costa S. Semedo. Bissau: INEP, 1997 (cassete áudio e DVD 40 minutos).

GRANDE Dicionário da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, s/d.

GRANDE Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Ilustrada com cerca de 15.000 gravuras e 400 estampas a cores, volume XVI, editorial enciclopédia, limitada. Lisboa, Rio de Janeiro, s/d.

GRIAULE, Marcel. **Dieu D'eau**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1987.

GUINÉ PORTUGUEZA. Ministério dos Negócios da Fazenda, Tabellas do Imposto do Sêllo. **Boletim Oficial** do Governo da Província da Guiné Portuguesa. Suplemento ao n. 29, Sabado, 18 jul. 1891.

GUINÉ PORTUGUEZA. Ministério dos Negócios da Fazenda. Tabellas do Imposto do Sêllo. **Boletim Oficial** do Governo da Província da Guiné Portuguesa. Suplemento ao n. 9, Sabbado, 1 mar. 1890d.

GUINÉ PORTUGUEZA. Ministério dos Negócios da Marinha e Ultramar. **Boletim Oficial** do Governo da Província da Guiné Portuguesa. Suplemento ao n. 27, Sabbado, 5 jul. 1890b.

GUINÉ PORTUGUEZA. Ministério dos Negócios do Reino, Direcção Geral de Administração Política e Civil. **Boletim Oficial** do Governo da Província da Guiné Portuguesa. Suplemento ao n. 38, Sabbado, 20 set. 1890c.

GUINÉ PORTUGUEZA. Ordem à Força Armada. **Boletim Oficial** do Governo da Província da Guiné Portuguesa. Suplemento ao n. 4, sexta-feira, 31 jan. 1902.

GUINÉ PORTUGUEZA. Portarias. **Boletim Oficial** do Governo da Província da Guiné Portuguesa. Suplemento ao n. 9, Sabbado, 1 mar. 1890a.

GUINÉ-BISSAU. Instituto Nacional de Estatística e Censo. **Documento de Estratégia Nacional de Redução da Pobreza** (DENARP). Bissau: DENARP, 2009.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n.º2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HAMILTON, G. Russel. **Literatura africana, literatura necessária**. Lisboa: Edições 70, 1984. v. II - Moçambique, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe.

HEGEL, G. W. F. **Lecciones sobre la historia de la filosofia**. Trad. Wenceslao Roces. México: FCE, 1985. v. 3.

HIERNAUX, Jean-Pierre. Análise estrutural de conteúdos e modelos culturais: aplicação a materiais volumosos. In: ALBARELLO, L. *et al.* **Práticas e métodos de Investigação em Ciências Sociais**. Tradução Luísa Baptista. Lisboa: Gradiva, 1997.

HOUAISS, António. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Lisboa: Temas e Debates, 2003.

HOUAISS, Antonio; KOOGAN, Abrahão. **Enciclopédia e Dicionário Ilustrado**. Rio de Janeiro: Delta, 1995.

HOUAISS, António; VILLAR, Mário de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOVENS, Mart. A experiência CEEF: uma alternativa para o ensino básico na Guiné-Bissau? In: HOVENS, Mart, CISSOCO, Mário *et al.* **Estudos pedagógicos do Programa PEP**, INDE/ASDI, v. 1, p. 1-84, 1984.

JAO, Mamadu. Aspectos da vida social dos mancanhas: a cerimónia do ulém. **Soronda**. Revista de Estudos Guineenses do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), Bissau, p. 59-66, 1992.

JAO, Mamadu. Estrutura política e relações de poder entre os brames ou mancanhas. **Soronda**. Revista de Estudos Guineenses do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), Bissau, p. 47-61, 1989.

JONG, Joop T. T. M. de. O irã, o fulano e a doença. **Soronda**. Revista de Estudos Guineenses do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), Bissau, n. 5, p. 3-28, jan. 1988.

JUSTAPOSIÇÃO. Apropriação. Outros Nomes. Simulacionismo: definição. **Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais**. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/ AplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&CD\\_verbete=3182](http://www.itaucultural.org.br/ AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&CD_verbete=3182)>. Acesso em: 14 jun. 2008

KÁ, Augusto. Informações sobre: **Baloba, Iran e mitos sobre o nascimento das linhagens da etnia papel**. Entrevistadora: Maria Odete da Costa S. Semedo. Bissau: INEP, 2008 (cassete áudio 90 minutos).

**KEBUR: Barkafon di poesia na kriol**. (colectânea de poemas, em crioulo) vários autores. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1996. Série literária, Coleção Kebur n. 1.

KI-ZERBO, Joseph (Coord.). **História Geral da África**. S. Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982. v. I. Metodologia e pré-história da África.

KI-ZERBO, Joseph. (Coord.) **História da África negra**. Mem Martins (Portugal): Publicações Europa-América, 2009. v. I.

KI-ZERBO, Joseph. **História da África negra**. Mem Martins (Portugal): Publicações Europa-América, 2002. v. II.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Coord., Org.). **Dicionário da literatura Medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993.

LARANJEIRA, Pires *et al.* Estudos de literaturas africanas: cinco povos, cinco nações. CONGRESSO INTERNACIONAL DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA, ILLP 2006, Coimbra. **Actas...** Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006.

LARANJEIRA, Pires. **De letra em riste**: identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo-Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe. Porto: Afrontamento, 1992.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa, Universidade Aberta, 1995.

LEÃO, Ângela Vaz (Org.). **Contatos e ressonâncias**: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

LEÃO, Ângela Vaz. **Cantigas de Santa Maria de D. Afonso X, o Sábio**: aspectos culturais e literários. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2007.

LEÃO, Ângela Vaz. **Henriqueta Lisboa**: o mistério da criação poética. Belo Horizonte: Editora da PUC Minas, 2004.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LIMA, Augusto J. Santos. O Iran. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa (BCGP)**, Bissau, v. 2, n. 5, p. 173-178, 1947.

LOPES, António Soares (Coord.). **O eco do pranto**: a criança na poesia moderna guineense. Prefácio de Leopoldo Amado. Mira-Sintra - Mem Martins: Editorial Inquérito, 1992.

LOPES, Carlos (Coord.). **Mansas, Escravos, Grumetes e Gentio**: Cacheu na encruzilhada de civilizações (IV Centenário da Fundação da Cidade de Cacheu 1588-1988). Bissau: INEP, 1993.

LOPES, Carlos. A pirâmide invertida: historiografia africana feita por africanos. **Soronda**. Revista de Estudos Guineenses do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), Bissau, n. 18, jul. 1994.

LOPES, Carlos. **Kaabunké**: Espaço, Território e Poder na Guiné-Bissau, Gâmbia e Casamance Pré-coloniais. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1999.

LOPES, Graça Videira. **A sátira na literatura medieval galego-portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1998.

LOPES, Graça Videira. **Ecossistemas internos na poesia galego-portuguesa**: a proto-heteronímia em João Garcia de Guilhade. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2000. Disponível em: <[www.fesh.unl.pt/docentes/videiralopes](http://www.fesh.unl.pt/docentes/videiralopes)>. Acesso em: 30 nov. 2006.

LOPES, José (Zé Lopi), **Depoimento sobre a Luta de Libertação Nacional, cantigas de luta e cantigas de sua autoria**. Entrevistadora: Maria Odete da Costa S. Semedo. Bissau: INEP, 2008 (Cassete áudio 40 minutos).

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**, com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. 3. ed. Lisboa: Livros Horizonte, s/d. v. 4 (M-P).

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.v. 2 (E-M).

MACHADO, José Pedro. **Grande dicionário da língua portuguesa**. Porto: Amigos do Livro Editores, 1981. v. 7

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MANZO, José Maria Campos. **Breve história da Música Brasileira**: a modinha. Disponível em: <[www.collectors.com.br/CS06/cs06\\_05n.shtml](http://www.collectors.com.br/CS06/cs06_05n.shtml)>. Acesso em: 23 nov. 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Redescobrimo o povo: a cultura como espaço de hegemonia. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 103-127.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

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

MARTY, Paul. **L'Islam en Guinée - Fouta Djallon**. Paris: Édition Ernest Leroux, 1921.

MATA, Inocência. Da oralitura à literatura guineense: reflexões sobre um compromisso produtivo. **Revista África Hoje**, ano 4, p. 58, fev. 1998a.

MATA, Inocência. **Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa**. Pontevedra/Braga: Cadernos do Povo, 1992.

MATA, Inocência. Tradição oral e memória cultural: a propósito de contribuição ao estudo da literatura oral angolana. **Revista África Hoje**, ano 4, p. 58, jun. 1998b.

MATA, Inocência; PADILHA, Laura (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MEDINA, Nelson Carlos de. **Sol na mansi**. Poemas. Bissau: Programa de Incentivo a Iniciativas Culturais (PIIC), 2002. Prefácio de Tony Tcheka.

MEGALE, Nilza B. **Folclore Brasileiro**: Petrópolis: Vozes, 1999.

MENDY, Peter Karibe. **Colonialismo português em África**: a tradição e a resistência na Guiné-Bissau, 1879-1959. Bissau: INEP, 1994.

MENEZES, Edna Pereira Silva de. **A metalinguagem na obra poética de Manoel de Barros**: uma leitura do livro Retrato do artista quando coisa. Disponível em: <[www.usinadeletras.com.br](http://www.usinadeletras.com.br)>. Acesso em: 28 ago. 2008.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. 8. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

**MOMENTOS primeiros da construção**. Antologia dos jovens poetas. Bissau: Imprensa Nacional da Guiné-Bissau, 1978 (edição do Conselho Nacional de Cultura).

**MOMENTOS primeiros da construção**. Antologia dos jovens poetas. Bissau: Imprensa Nacional da Guiné-Bissau, 1978 (edição do Conselho Nacional de Cultura).

MONTEIL, Charles. **Le coton chez les noirs**. Paris: Émile Larose, 1927.

MONTEIRO, Manuel Rui. Eu e o outro – o invasor em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In: ENCONTRO “PERFIL DA LITERATURA NEGRA”, 1985, São Paulo. São Paulo: 1985. Disponível em: <<http://ricardoriso.blogspot.com/2007/10/eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em-poucas-trs.html>>. Acesso em: 7 out. 2008.

MONTEIRO, João José da Silva (Huco). Analfabetismo na Guiné-Bissau: kamiñu lunju inda. **Soronda**. Revista de Estudos Guineenses do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), Bissau, v. 1, n. 1, p. 31-59, 1997. (Nova Série).

MONTEIRO, João José da Silva (Huco). Anos tudo i buruntuma. In: **KEBUR: Barkafon di poesia na kriol**. (colectânea de poemas, em crioulo) vários autores. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1996. p. 66. Série literária, Colecção Kebur n. 1.

MONTEIRO, João José da Silva (Huco). O ensino guineense: a democratização ameaçada. In: CARDOSO, Carlos; AUGEL, Johannes (Org.). Guiné-Bissau - Vinte anos de independência: desenvolvimento e democracia - Balanço e perspectivas. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL, 1993, Bissau. **Actas...** Bissau: INEP, 1996. p. 105-121.

MONTEIRO, Manuel Rui. Da escrita à fala. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE TEORIA DA LITERATURA E LITERATURAS LUSÓFONAS, 1, 2005, Coimbra. Coimbra: Almedina, 2005. Disponível em: <<http://ricardoriso.blogspot.com/2007/10/eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em-poucas-trs.html>>. Acesso em: 31 ago. 2008.

MONTENEGRO, Teresa. **As enxadas do rei**: os animais no imaginário guineense. Bissau: Ku Si Mon Editora, 1995 (Cadernos Lus Bin).

MONTENEGRO, Teresa. **Kasisas**: marginais deste e do outro mundo. **Soronda**. Revista de Estudos Guineenses do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), Bissau, n. 13, p. 67-84, 1992.

MONTENEGRO, Teresa. **Kriol Tem - termos e expressões**. Bissau: Ku Si Mon, 2002.

MONTENEGRO, Teresa. Provérbios crioulos: a arquitectura das imagens. **Soronda**. Revista de Estudos Guineenses do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), Bissau, n. 18, p. 39-76, 1994.

MONTENEGRO, Teresa. Um mundu de provérbios. **Tcholona**, Revista de letras, artes e cultura do Grupo de Expressão Cultural (GREC), Bissau, n. 2/3, abril, p. 5-7, 1994.

MONTENEGRO, Teresa; MORAIS, Carlos de (Org.). **'N sta li, 'n sta la. Livro de adivinhas**. Bolama: Imprensa Nacional, Cooperativa Domingos Badinca dos Trabalhadores da Imprensa, 1979a.

MONTENEGRO, Teresa; MORAIS, Carlos. **Junbai**: stórias do que se passou em Bolama – e outros locais – com bichos, pecadores, matos, serpentes e viagens ao céu nos dias de 1979. Com um mapa de Bolama e ilustrações de Nelson Fernandes. Bolama: Imprensa Nacional/INACEP, 1979b.

MONTENEGRO, Teresa; MORAIS, Carlos. **Uori**: stórias de lama e philosophia. Guiné-Bissau: Kusimon, 1995.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O Vão da Voz**: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: Horta Grande, 2005.

MOTA, Avelino Teixeira da. **O problema da descoberta da Guiné Portuguesa**. Lisboa: Sociedade de Geografia, 1946. p. 62-63.

MOTA, Avelino Teixeira da. **As viagens do Bispo D. Frei Vitoriano Portuense à Guiné e a cristianização dos reis de Bissau**. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1974. 188 p. p. 67-77.

NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. **A África no Serro-Frio**. Vissungos: uma prática social em extinção. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2003.

NDAW, Alassane. **La pensée africaine**: recherches sur les fondements de la pensée négro-africaine. Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1997.

NEVES, Dulce. Poemas na kiol. In: AUGEL, Moema Parente (Coord.). **Kebur**: Barkafon di poesia na kriol. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1996. p. 79-86.

NEVES, Fernando. **Negritude independência revolução**. Paris: Edições etc., 1975.

NOBRE, António. **Só**. Porto: Livraria Civilização, 1983.

NUNES, Arlinda. O fogo e a água: o tema do amor-paixão na poesia de Tony Tcheka. **Tcholona**, Revista de letras, artes e cultura do Grupo de Expressão Cultural (GREC), Bissau, n. 4, jun., p. 22, 1995.

NUNES, José Joaquim. **Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses**. Centro do Livro Brasileiro, Lisboa: 1972.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 5. ed. Campinas: Pontes, 2003.

OSÓRIO, Oswaldo. **Cantigas de trabalho**: tradições de Cabo Verde. Comissão Organizadora para as Comemorações do 5º Aniversário da Independência de Cabo Verde, Subcomissão para a Cultura. s/d.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Rio de Janeiro: Pallas, EUFF, 2007.

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

PASSOS, A. Augusto Soares de. **Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro, para o ano de 1875**, (ornado de gravuras com o retrato e o elogio biographico do distinto poeta, enriquecido com diferentes tabelas e materiais d'interesse público por; António Xavier Rodrigues Cordeiro, Bacharel em Direito Quarto Anno).

PÉLISSIER, René. **História da Guiné, portugueses e africanos na Senegâmbia (1841-1936)**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 2001. v. 2.

PELOSO, Silvano. **O canto e a memória**: história e utopia no imaginário popular brasileiro. São Paulo: Ática, 1996.

PEREIRA, Dulce. Crioulos de Base Portuguesa. In: FERRONHA, A. L.; LOURENÇO, E.; MATTOSO, J.; MEDEIROS, A. C.; MARQUILHAS, R.; BARROS FERREIRA, M.; BETTENCOURT, M.; LOUREIRO, R. M.; PEREIRA, D. **Atlas da Língua Portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional, Comissão Nacional para os Descobrimentos, União Latina, 1992. p. 120-125.

PINA, Francisco Conduto de. **Garandessa di nô tchon**. Lisboa: Edição do Autor, 1978.

PINTO, Alberto Oliveira. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2007. p. 35-49.

PINTO, Maria Domingas Tavares. Dois artistas guineenses: os irmãos Júlio. **Tcholona**, Revista de letras, artes e cultura do Grupo de Expressão Cultural (GREC), Bissau, ano 2, n. 6-7, abr.-jul. 1996.

PIRES LARANJEIRA, José Luís. **De letra em riste**: identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo-Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

PROENÇA, Hélder. Seis poemas. In: CONSELHO NACIONAL DE CULTURA DE BISSAU. **Mantilhas para quem luta!** A nova poesia da Guiné-Bissau. Bissau: Conselho Nacional de Cultura, 1993.

PROENÇA, Hélder. **Não posso adiar a palavra**. Lisboa: Sá da Costa, 1982.

QUINTINO, Fernando Rogado. Conhecimento da língua balanta, através da sua estrutura vocabular. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa**, n. 64, p. 737-768, 1961.

QUINTINO, Fernando Rogado. O totemismo na Guiné Portuguesa. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa (BCGP)**, Bissau, v. 19, n. 74, 1964.

QUINTINO, Maria Celeste Rogado. **Migrações e etnicidade em terrenos portugueses**. Guineenses: estratégias de invenção de uma comunidade. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2004.

RAMOS, Maria Luiza. **Interfaces: literatura, mito, inconsciente, cognição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

RECKERT, Stephen; MACEDO, E. Helder. **Do Cancioneiro de Amigo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1976.

REGALLA, Agnelo Augusto. Sete poemas. In: CONSELHO NACIONAL DE CULTURA DE BISSAU. **Mantilhas para quem luta! A nova poesia da Guiné-Bissau**. Bissau: Conselho Nacional de Cultura, 1977.

REINNER, F. *et al.* **Mamíferos selvagens da Guiné-Bissau**. Lisboa: Centro de Estudos Português de Mamíferos Marinhos, 1999.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. S. Paulo: Loyola, 2005.

ROCHA, André Crabbé. **Garcia de Resende e o cancionero geral**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1987.

ROSA, Luciano Caetano da. A Literatura na Guiné-Bissau. In: ROSA, Luciano Caetano da.; SCHÖNBERGER, Axel (Org). **Studien Zur Lusographie in Africa**. Frankfurt/M: TFM/Domus Editoria Europea, 1993. p. 59-267.

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

ROUGÉ, Jean-Louis. **Dictionnaire étymologique des créoles portugais d’Afrique**. Paris: Karthala, 2004.

ROUGÉ, Jean-Louis. Les 400 Ans du Kriol de Cacheu. In: LOPES, Carlos (Coord.) **Mansas, Escravos, Grumetes e Gentio: Cacheu na encruzilhada de civilizações**. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, 1993.

ROUGÉ, Jean-Louis. **Petit dictionnaire étymologique du kriol de Guinée-Bissau et de Casamance**. Bissau: Kacu martel/INEP, 1988.

RUI, Manuel. **Eu e o outro: o invasor ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto**. In: Encontro Perfil da Literatura Negra, 1985, São Paulo. **Anais...** São Paulo: s/n, 1985.

SAMY, Domingas Barbosa Mendes. **A escola**. Bissau: Edição da Autora, 1993.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Rosimeire. A escolarização da população negra entre o final do séc. XIX e o início do séc. XX. **Webartigos**, 22 jul. 2008. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/articles/8027/1/a-escolarizacao-da-populao-negra-entre-o-final-do-sc-xix-e-o-incio-do-sc-xx/pagina1.html>>. Acesso em: 23 nov. 2009.



SCANTAMBURLO, Luigi. **Introdução ao dicionário guineense-português**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1997.

SCANTAMBURLO, Luigi. **Dicionário do Guineense**. Dicionário Guineense-Português. Dicionariu guinensi-purtuguis. 2. impressão. Bissau: FASPEBI, 2003. v. 2.

SCANTAMBURLO, Luigi. **Dicionário do guineense**: dicionário guineense-português; dicionario guinensi-purtugis. Lisboa: Colibri; Guiné-Bissau: FASPEBI, 2002. v. 2.

SCANTAMBURLO, Luigi. **Dicionário do guineense**: introdução e notas gramaticais. Lisboa: Colibri; Guiné-Bissau: FASPEBI, 1999. v. 1.

SCANTAMBURLO, Luigi. **Etnologia dos Bijagós da ilha de Bubaque**. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, v. 6, n. 109, p. 38, 1991.

SEARLE, John Roger. **Expressão e significação**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SÉBILLOT, Paul. **Littérature orale de la Haute Bretagne**. Paris: J. Maisonneuve, 1881.

SECCO, Cármen Tindó. **A Magia das Letras Africanas**. Rio de Janeiro: ABE Graph, 2003.

SEMEDO, Carlos. **Poemas**. Bolama: Imprensa Nacional da Guiné, 1963 (Edição do Jornal Bolamense).

SEMEDO, Maria Odete da Costa (Coord.). **Educação na Guiné-Bissau**. Organização, evolução e alguns indicadores de desempenho. Bissau: PLAN-International, 2000.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. As cantigas de *mandjuandadi* na oratura guineense. Notas para um trabalho de pesquisa em desenvolvimento. In: Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. I LLP Estudos de literaturas africanas: cinco povos, cinco nações, 2006, Coimbra. **Actas...** Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006. p. 644-660.

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

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

SEMEDO, Maria Odete da Costa. Um canto para as cantigas de ditu. **Tcholona**, Revista de letras, artes e cultura do Grupo de Expressão Cultural (GREC), Bissau, n. 6/7, p. 24-25, abr.-jul. 1996c.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. Um dedo de conversa com a Tia Antera. **Tcholona**, Revista de letras, artes e cultura do Grupo de Expressão Cultural (GREC), Bissau, n. 6/7, p. 5-9, abr.-jul. 1996b.

SHAW, Harry. **Dicionário de termos literários**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

SIGÁ, Félix. **Arqueólogo da calçada**. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1996 (Série literária, Coleção Kebur, v. 4).

SILA, Abdulai. **Mistida** (Trilogia). Praia (Cabo Verde): Centro Cultural Português, Praia-Mindelo, 2002.

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

SILVA, António de Moraes. **Grande dicionário da língua portuguesa**. 10. ed. Lisboa: Confluência, 1949-1959. v. VI.

SILVA, José Pereira da. **Filologia é o estudo da língua na literatura: a visão de J. Mattoso Câmara Jr.** Disponível em: <[www.geocities.com/ail\\_filologiaestudolinguanaliteratura.htm](http://www.geocities.com/ail_filologiaestudolinguanaliteratura.htm)>. Acesso em: 23 jun. 2008.

SILVA, Maria da Graça Nolasco da. Subsídios para o estudo dos Lançados da Guiné. Cap. II - As condições gerais do comércio da Guiné durante o período Filipino e a evolução da actividade dos Lançados. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa** (BCGP), Bissau, v. 26, n. 98, p. 217-232, abr. 1970a.

SILVA, Maria da Graça Nolasco da. Subsídios para o estudo dos Lançados da Guiné. Cap. II - As condições gerais do comércio da Guiné após a Restauração e a persistência dos Lançados na 2ª metade do séc. XVII. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa** (BCGP), Bissau, v. 26, n. 99, p. 397-426, jul. 1970b.

SILVA, Respício Marcelino. Poemas em crioulo. In: SILVA, Respício Marcelino. **Kebur: Barkafon di poesia na kriol**. Bissau: INEP, 1996. Série literária, Coleção Kebur.

SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOARES, Amadeu Castilho. Acerca da educação de base na Guiné Portuguesa. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa** (BCGP), Bissau, v. 15, n. 59, p. 461-475, jul. 1960.

SODRÉ, Paulo Roberto. **Cantigas de madre galego-portuguesas: estudo de gêneros das cantigas líricas**. Doutorado (Tese) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Segunda versão.

SODRÉ, Paulo Roberto. **Cantigas de madre galego-portuguesas: estudo de xéneros das cantigas líricas**. Tradução para galego de Antonio Augusto Dominguez Carregal e Maria López Macías. Santiago de Compostela: Xunta da Galícia, Centro Ramon Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2008.

SOUSA, Noémia de. Sete poemas. In: GARCÍA, Xosé Lois. **Antologia da poesia feminina dos PALOP**. Galiza: Edicións Laiovento, 1998. p. 231-242.

SOW, Alpha. I. et. al. **Introdução à cultura africana**. Lisboa: Edições 70, 1977.

STRAUSS, Anselm; CORBIN, Juliet. **Les fondements de la recherché qualitative**. Suisse: Saint-Paul, 2004.

TAVANI, Giuseppe. **A poesia lírica galego-portuguesa**. Lisboa: Lisboa Ensaios Portugueses, IN/CM, 1988.

TAVARES, Álvaro. Do indigenato à cidadania: o Diploma Legislativo n. 1.364, de 7 de Outubro de 1946. **Boletim Cultural da Guiné Portuguesa (BCGP)**, Bissau, v. 2, n. 8, p. 853-866, 1947.

TCHEKA, Tony (António Soares Lopes Júnior). A prometida / Die Versprochene. Poesia brava / Wilde Dichtung. **Sterz**, Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kulturpolitik. Lusophones Afrika, Graz, n. 71/72, p. 58, 1996c.

TCHEKA, Tony (António Soares Lopes Júnior). **Guiné sabura que dói**. São Tomé e Príncipe: União Nacional dos Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe (UNEAS), 2008.

TCHEKA, Tony (António Soares Lopes Júnior). Kronika: histórias de um voo. **Tcholona**, Revista de letras, artes e cultura do Grupo de Expressão Cultural (GREC), Bissau, ano 2, n. 6/7, abr./jul. 1996b. 24 p.

TCHEKA, Tony (António Soares Lopes Júnior). **Noites de insónia na terra adormecida**. Bissau: INEP, 1996a. 128 p. v. 2. Coleção Kibur.

TCHEKA, Tony (António Soares Lopes Júnior). Os meninos da hora do Pindjiguiti e as mutações na poesia guineense. In: CONGRESSO INTERNACIONAL Panorama: Novas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, 1997, Lisboa. **Anais...** Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997. p. 65-75.

TCHEKA, Tony (António Soares Lopes Júnior). Os meninos da hora do Pindjiguiti e as mutações na poesia guineense. **Mar além**, Revista de Cultura e literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (GTMECDP), p. 70-78, 1999.

TCHEKA, Tony (António Soares Lopes Júnior). Três poemas que marcaram uma época. **Tcholona**, Revista de letras, artes e cultura do Grupo de Expressão Cultural (GREC), Bissau, ano 1, n. 1, p. 21-22, abr. 1994. 24 p.

TCHEKA, Tony (António Soares Lopes Júnior). Um desafio chamado imprensa: o jornalismo na Guiné-Bissau. **Tcholona**, Revista de letras, artes e cultura do Grupo de Expressão Cultural (GREC), Bissau, ano 1, n. 4, p. 19-21, jul. 1995. 24 p.

TCHEKA, Tony. **Informações sobre o percurso do poeta, a literatura guineense e as cantigas de mandjuandadi**. Entrevistadora: Maria Odete da Costa S. Semedo. Bissau: INEP, abr. 2007 (entrevista manuscrita 22 páginas).

TCHEKA, Tony. **Informações sobre o último livro do poeta (2008) e a situação sociopolítica e cultural guineense**. Entrevistadora: Maria Odete da Costa S. Semedo. Bissau: INEP, jun. 2009. (entrevista manuscrita 2 páginas).

TCHEKA, Tony. Prefácio. MEDINA, Nelson Carlos de. **Sol na mansi**. Guiné-Bissau: Programa de Incentivo a Iniciativas Culturais (PIIC), 2002.

TENREIRO, Francisco José. **Obra poética**: Escritores dos países de língua portuguesa. Imprensa Nacional. Lisboa: Casa da Moeda, 1994.

VANSINA, J. a tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (coord.). **História Geral da África I**: Metodologia e pré-história da África. S. Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982.

VAZ, Carlos. Os irãs de Bassarel. **Tcholona**, Revista de letras, artes e cultura do Grupo de Expressão Cultural (GREC), Bissau, n. 2/3, p. 16-19, 1994.

VAZ, Francisco Mansal; ADÃO, Dina; RAMOS, Leontina Gomes, BEDINTE, Fernando. Entrevista conjunta com informações sobre mandjuandadi, cantigas de mandjuandadi, cantadeiras guineenses e os novos intérpretes de cantigas de dito. Entrevistadora: Maria Odete da Costa S. Semedo. Bissau: INEP, jan. 2008 (cassete áudio e DVD 45 minutos).

VECCHIO, Silvana. A boa esposa. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). **História das mulheres no Ocidente**: Idade Média. Tradução Egito Gonçalves. Porto: Afrontamento, 1993. v. 2, p. 143-183.

VERA CRUZ, Elizabeth Ceita. **O estatuto do indigenato, Angola**: a Legalização da discriminação na colonização portuguesa. Luanda: Chá de Caxinde, 2005.

VICENTE, Gil. Auto da barca do inferno & Farsa de Inês Pereira. São Paulo: FDT, Klick, 1998.

VICENTE, João Dias. Subsídios para a biografia do sacerdote guineense Marcelino Marques de Barros (1844-1929). In: COLOQUIO INTERNACIONAL BOLAMA CAMINHO LONGE, 1990, Bissau/Bolama. **Actas...** Bissau: INEP, 1996, p. 203-294.

VICENTE, João. Quatro séculos de vida cristã em Cacheu. In: LOPES, Carlos (coord.). **Mansas, Escravos, Grumetes e Gentio** – Cacheu na encruzilhada de civilizações (IV Centenário da Fundação da Cidade de Cacheu 1588-1988). Bissau: INEP, 1993. p. 99-117.

VICH, Victor; ZAVALA, Virgínia. **Oralidad y Poder, Herramientas Metodológicas**. Buenos Aires: Norma, 2004.

VIEIRA, Carlos Edmilson Marques. Nha sinhara. **Tcholona**, Revista de letras, artes e cultura do Grupo de Expressão Cultural (GREC), Bissau, ano 2, n. 6-7, p. 25, abr.-jul. 1996.

VIEIRA, Carlos Edmilson Marques. Nha sinhara. **Tcholona**, Revista de letras, artes e cultura do Grupo de Expressão Cultural (GREC), Bissau, ano 1, n. 4, p. 7, jul. 1995.

VIEIRA, Carlos Edmilson Marques. **Um cabaz de amores/Une corbeille d'amours**. Ivry-Sur-Seine: Editions Nouvelles du Sud, 1998.

VIEIRA, Carlos-Edmilson Marques. **Contos de N'Nori**. Bissau: Edição do Autor, 2001.

VIEIRA, Domingos. **Grande dicionario portuguez ou Thesouro da lingua portugueza**. Porto: Ernesto Chardnon e Bartholomeu H. Moraes Editores, 1873. (Publicação feita sobre o manuscrito original, inteiramente revisto e consideravelmente augmentado).

VIEIRA, Padre António. Sermão da Quinta Dominga da Quaresma. **Literatura Brasileira: Textos literários em meio eletrônico**. Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística. UFSC/PRPG/FUNPESQUISA, 1654. Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura>>. Acesso em: 13 jul. 2008; 15h57.

VIEIRA, Yara Frateschi. **Poesia medieval: literatura portuguesa**. São Paulo: Global, 1987.

VIOTTI, M. **Dicionário da gíria brasileira**. São Paulo: Editora Universitária, 1945.

WILLFRIED F. Feuser. Entre a tradição e a modernidade: impressões sobre a literatura nigeriana (2. parte). In: **África: Literatura - Arte - Cultura/ 3**. Lisboa: África, ano 1, v. 1, p. 248, jan-mar, 1979.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia de Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira. Hucitec. São Paulo: 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## GLOSSÁRIO

**Alma-biafada** - Ave da família dos buconídeos, de bico comprido e plumagem preta que habita na zona úmida do interior, longe da costa, muito presente nas histórias da Guiné-Bissau. Nome científico *Bucorvus abyssinicus*.

**Asalmas** - São os defuntos; almas que vagueiam na terra.

**Ason** - Expressão usada para interpelar alguém; uma forma de chamamento que pode equivaler a: *Ei... tu ai!*; Ason é usado para chamar aquele que se faz de desentendido, tentando fugir sorrateiramente de uma situação.

**Badju di sala** - Baile de sala; tipo de bailes inspirado no baile de salão.

**Badju di tina** - Baile de tina; baile típico das *mandjuandadi* em que se usam tinas (selhas) feitas de barril onde a água e a cabaça são colocadas como instrumento de percussão.

**Baloba** - lugar do culto ou santuário tradicional. “Lugar sagrado das etnias que praticam o culto da religião tradicional africana.” (SCANTANBURLO, 2003, p.102).

**Baloberu** - Sacerdote ou sacerdotisa do culto tradicional realizado em balobas.

**Bambaran** - Pano de quatro bandas com quatro pontas, usado para transportar crianças às costas. Não se vende nem deve ser deitado fora, mesmo depois de velho. Normalmente é feito pela avó, já da posse das bandas tecidas. Na língua manjaca bambaran e filho têm a mesma denominação.

**Banobero** - Aquele(a) que sempre tem novidades para contar, sobretudo da vida alheia.

**Bantaba** - Largo onde se realizam reuniões e se diverte.

**Barkafon** - Espécie de bolsa, feita de couro ou fibras vegetais, de formato quadrado ou de meia-lua com tampa e tiracolo. “Serve para transportar os artigos de uso pessoal” (SCANTANBURLO, 2003, p. 119).

**Batanga** - Uma espécie de bolo feito de farinha de arroz cozido em forno tradicional envolto em folhas de bananeira.

**Bedanda** - Localidade situada no sul do país.

**Beijo-mantenha** - Beijo-cumprimento.

**Blungudjuba/blungudjiba** - Da língua mandinga bilonkodjeba, *Morinda geminata*, é uma árvore cuja casca é usada no tratamento de hemorragias uterinas e lóquios, por meio de infusão.

**Bolanha/bulanha/blanha** - Arrozal; lugar úmido, junto às margens dos rios, usados para plantio do arroz.

**Bombolon/ bumbulun** - Da língua mandinga “bómboli” que significa tronco escavado, é um tambor, feito de um tronco de árvore, usado para transmitir mensagens nas tabancas e utilizado nas cerimônias fúnebres para acompanhar o ritual.

**Bon noti** - Boa noite

**Kuskus/Cuscuz** - Uma espécie de bolo feito de farinha de arroz ou de milho, cozido à vapor

**Djamudur** - carpideira; carpidor. Pessoa que canta a origem de uma linhagem e/ou clã ou que exalta os feitos de um indivíduo. Existem *djamudur* que durante as cerimônias fúnebres, normalmente antes do funeral, cantam exaltando os feitos do falecido.

**Djidiu** – Cantador popular entre os mandingas; trovador.

**Djunta mon** - juntar as mãos, unir-se em torno de um objetivo.

**Dongat** - mamífero, parecido com gato.

**Dufunto/difuntu/defuntu** – Defunto; Espírito de um morto. Entre os bijagós designa a alma de um jovem morto antes de ter cumprido o ritual de iniciação e que “torna a visitar a terra, entrando no corpo de uma pessoa do sexo feminino.” (SCANTAMBURLO, 2003, p.181).

**Esteira** - Tapete feito de ráfia de bambu ou de *mampufa*, é usado tanto nas cerimônias fúnebres, quanto no dia-a-dia para se sentar.

**Fala riba** - Fala alto, fala altiva.

**Farfana** - Mamífero roedor herbívoro que come mancarra e arroz, conhecido pelos estragos que faz nas culturas; ratazana-do-capim; *Thrionomys swinderianus* (SCANTAMBURLO, 2003).

**Ficial/fisial** - Tecelão.

**Fin-fin** - Onomatopeia do toque de nhanheru.

**Firkidja** - Suporte; sustentáculo.

**Ganga** - Grande ave pernalta de plumagem branca no ventre e escura nas asas; grou coroadado ou grou-africano; n.v. *Balearica pavonica*. (SCANTAMBURLO, 2003); grou-africano.

**Iran** - Divindades tradicionais. Espírito sagrado, representado por estacas de madeira, pedras, árvores de grande porte como poilões, podem estar tanto nos quintais das *moransas* quanto em lugares isolados do mato.

**Kabas** - Cabaça, fruto da *Lagenaria siceraria* (MONTENEGRO, 2002, p.9) cujas cascas dos frutos, muito rijas, são utilizadas no fabrico de diferentes objetos,

tais como vasilhames, potes e instrumentos musicais.

**Kabasera/cabacera** - Árvore de grande porte, que vive nos sítios secos; baobá; embondeiro. *adansónia digitata*. (SCANTAMBURLO, 2003, p.276).

**Kacu Martel** (leia-se Katchu Martel) - Pássaro Martelo.

**Kakrisinhu** - Diminutivo de *kakri* - caranguejo violinista (MONTENEGRO, 2002, p. 21)

**Kambletch** - Cacos de uma cabaça quebrada.

**Kansaré** - Tumba usada sobretudo pelas etnias papel e manjaco para adivinhações, resolução de conflitos na comunidade, como, por exemplo, descobrir furtos, roubos, etc..

**Kantu kriol** - Canto do crioulo.

**Kebur** - Seifa; colheita.

**Kerensa** - Benquerença, amor, paquera.

**Kombe** - Molusco bivalve de concha estriada, espécie de berbigão; nome científico é *anadara sinilis*.

**Kora/korá** - Instrumento de cordas (usado sobretudo na África Ocidental) que tem a cabaça na sua base, forada com couro. É usado pelos *djidius* mandingas.

**Kumbosa/kumboça** - Comborça; rival. Coesposa. As várias mulheres do mesmo marido e que vivem na mesma casa.

**Kumpu tera** - Construir o país.

**Kuntangu** – Arroz cozido com água e sal, sem molho, sem qualquer acompanhamento (carne ou peixe).

**Kutin** - Um tipo de tecido grosseiro, vindo da Europa, parecido com pano cru de tom azul muito escuro ou caqui, usado durante o

trabalho doméstico e no campo.

**Lala** - Planície inculta; planície alagadiça durante o tempo das chuvas; várzea.

**Lankon** - Pano de pente; pano de tear guineense que pode ter de oito a catorze bandas, usado essencialmente por sacerdotes tradicionais (baloberu) e régulos.

**Lus Bin** - Luz veio.

**Mancarra** - Amendoim.

**Mankara de Bijagó** - *Voandza subterranea*, espécie de feijão que se cria debaixo da terra.

**Mandjua** - Coetâneo, coetânea, da mesma coletividade; de mais ou menos a mesma idade.

**Mandjuandadi** - Coletividade de mulheres. Coletividade. Convívio.

**Mantenha** - Cumprimento; saudação; felicitação.

**Meada/miada** - Um tipo de pano de pente usado nas cerimônias fúnebres.

**Mindjer fêmea** - Forma enfática de se referir a uma mulher.

**Mistida** - Assunto; assunto pendente, questão; cerimônia.

**Mistida de kumpu terra** - questão de construir a terra (o país).

**Moransa/morança** - Aglomerado de casas pertencentes à mesma família ou clã.

**Mulher-bidera** - Revendedeira.

**Naninkia/Nanikia** - nome da personagem de uma história da tradição oral. É a personagem que fugiu do noivo que a esperava para a cerimônia nupcial, para se casar com quem ela havia escolhido.

**Nbânhâla** - Pano de pente construído com

restos de bandas de vários motivos; uma espécie de mostruário de panos tecidos por uma família.

**Ngumbé/gumbé** - Estilo musical e tipo de dança. Antigamente usavam-se como instrumentos de percussão o *sikó*, tanques vazios acompanhados de gaita.

**Nhanhero/nhanheru** - Instrumento musical monocorde usado pelos *djidius* da etnia fula.

**Nô Pintcha** - Empurremos!; Vamos em frente. Nome do primeiro jornal do estado depois da independência.

**Nta i ke** - Expressão que significa: “então, o que é/o que se passa”.

**Ondjo** - Conhecido por *bissap* no Senegal, a rosela da Guiné, *Hibiscus sabdariffa*, é cultivado na África sub-sahariana, principalmente na região do Sahel. Da cor geralmente avermelhada, com um alto grau de acidez, *ondjo* ou *bissap* dá para fazer várias bebidas tônicas: sucos, chás, xaropes; e é usado em quase toda a África. Com as folhas (azedada, conhecida na Guiné-Bissau por *badjiki* ou *kutchá*) faz-se esparregado.

**Padida** - Aquela que já deu à luz; mãe; pai; pessoa solidária, maternal.

**Padja santa/palha santa** - *Senna* ou *Cássia ocidentalis* é uma planta herbácea usado no tratamento de oftalmias, catarros, febres, e inflamações da garganta. É também usado como analgésico geral de largo espectro e anti-inflamatório.

**Palmu** - Espécie de matraca, ‘pares de tábuas que são tocadas percutidas uma na outra.’ (DOMINGUES, 2000, p. 528).

**Pekadur** - Ser humano. Gente. Indivíduo.

**Pindjiguiti** - Nome do porto de Bissau, lugar histórico onde se deu o grande massacre de trabalhadores dos portos, a 3 de agosto de 1959.



**Po di lala** - o mesmo que *po di moton*.

**Po di moton** - Árvore que nasce e cresce isolada em várzeas, são conhecidas também por “pau tarrafe de água doce” (BIASUTI, 1987, p.182).

**Poilão** - Árvore secular de grande porte, “sempre verde e corpulenta, de aparência majestosa, muito comum na Guiné-Bissau, utilizada na construção de canoas; é também considerada árvore sagrada. Tradicional morada de espíritos, é local de cerimónias, e à sombra dela fazem-se juízos e consistórios.” (SCANTAMBURLO, 2003).

**Prasa/prança** - Entrepasto comercial; Cidade por oposição à tabanca, zona rural.

**Quitáfine** - Localidade que fica situada no sul da Guiné-Bissau.

**Rianta** - Rito de passagem da fase de menina para a de mulher. Pode anteceder o casamento oficial ou acontecer quando se está grávida ainda solteira.

**Sabura** - Êxtase, maravilha, sabor.

**Sapaté** - Arbusto cujas folhas (maceradas e misturadas à farinha do arroz ou no cozimento deste cereal) servem para aumentar a quantidade de leite daquela que amamenta. Considerado importante durante a lactação do recém-nascido, o seu consumo é recomendado pelas mais velhas às mulheres durante o período de aleitamento. Nome científico: *Leptadenia astata*.

**Sara/sara noiba** - É uma das fases do casamento tradicional em que mulheres mais velhas isolam a noiva transmitindo-lhe ensinamentos.

**Sikó** - Instrumento de percussão, pequeno tambor de forma quadrada, feito de madeira e forrado com couro de caprino, tocado com dois paus.

**Singa** - Tipo de dança, bailada por algumas

*mandjuandadi* da etnia mancanha. Dança-se aos pares, em espaços abertos tal como acontece nos bailes de tina.

**Soronda** - Germinar, crescer.

**Sumaré** - Da língua Balanta ‘mussumarrè’, é o mesmo que *mampufa*. *Cyperus articulatus* é o nome científico desse arbusto silvestre cujas folhas (mastigadas) são usadas na prevenção das dores do ventre e tratamento de endoparasitas em crianças. Das suas sementes são feitos colares, usados por mulheres durante o período de aleitamento, devido ao seu cheiro perfumado.

**Tabanca/tabanka** - aldeia. Campo ou zona rural.

**Tcholona** - Transmitir. Traduzir. Interpretar. Explicar.

**Ten-ten** - Jogo em que os meninos tentam dar o maior número de chute na bola, sem que esta caia; ter-ter.

**Timba** - Porco-formigueiro.

**Tina** - Instrumento de percussão. O mesmo que tina, selha feita de metade de um barril de pinho em que se coloca água e se insere uma cabaça dentro e se toca para produzir sons durante as festas das coletividades femininas. Recipiente usado para salgamento de carne.

**Toka-tchur** - Cerimônia dedicada à pessoa de família falecida, realizada ao décimo quinto dia ou um ano depois da sua morte. Durante essa cerimônia toca-se o *bombolon* para acompanhar uma série de rituais em que se dança e se canta ao som desse instrumento.

**Yôyi/loi** – Ato de limpar o arroz por meio de cabaças com água, em movimentos circulares que faz concentrar as pedrinhas no fundo desses recipientes. Joeirar.

## APÊNDICE A CANTIGAS DIVERSAS

### CANTIGAS DE DITO

Neste apêndice apresentam-se cantigas de dito – na sua versão original e a respectiva tradução – entre as quais se contam algumas que foram referidas nesta tese.

#### 1 *Ami i bibidur di lagua* [Eu sou aquela que bebe da lagoa]

Ami i bibibur di lagua  
n ka ta dibi fabur  
bibidur di lagua  
i ami  
n ka ta dibi fabur  
bibidur di lagua

Ma n na tchama nha fala  
pa girta pa mi  
n na bida ganga  
son pa n ria lala  
n bai kanta  
ami i ganga<sup>189</sup>

Ami i ganga }  
son pa n ria lala } Coro  
n bai kanta }  
ami i ganga }

Eu sou aquela que bebe da lagoa  
não devo favores a ninguém  
aquela que bebe da lagoa  
sou eu  
não devo favores a ninguém  
bebo da lagoa

Mas vou chamar a minha fala (pedirei um favor a  
minha fala)  
para que grite por mim (para que se solte)  
pois vou virar (me transformar em) grou-coroado  
vou descer o descampado (à várzea)  
para ir cantar  
eu sou grou-coroado

Eu sou grou-coroado }  
vou descer o descampado (à várzea) } Coro  
para ir cantar }  
eu sou grou-coroado }

Fonte: Informante Sábado Gomes, de Geba.

Existe um provérbio guineense que diz: *bibidur di lagua ka ta dibi fabur*, o que significa que quem bebe da água que a natureza dá e que vai correndo à lagoa, não precisa de cabaça ou balde para apanhar água. Pode fazer isso com as próprias mãos; diferente de quem vai a uma fonte. Portanto, essa pessoa é autónoma, independente. Porém, a cantadeira reconhece, na sua cantiga, que naquele momento terá que pedir favor a sua fala para que seja essa voz a expressão do seu sentimento. Para isso ela precisa de algo mais: virar *ganga* [grou coroadado], descer a várzea e fazer ouvir a sua voz. A cantadeira anuncia o diálogo com a própria fala.

<sup>189</sup> Ganga é o pássaro denominado Grou-coroado ou Grou-africano. Nome científico é *Balearica pavonina*.

## 2. *Ke ku bu medi* [De que tens medo]

Ke ku bu medi  
nha fidju  
pa bu bai sin  
gosi  
sin bu ka ianda  
nin kaminhu  
pabia ku bu rukudji sin  
bas di tchon  
pabia ku bu pasan diante

De que tens medo  
filha  
para partires  
tão cedo  
sem teres feito  
nenhum caminho  
por que recolher assim  
debaixo da terra  
por que tomar o meu luga

Ke ku bu medi  
nha fidju badjuda  
ke ku bu medi

De que tens medo  
filha  
de que tens medo  
minha menina

Fonte: Aatoria de tia Isabel da Costa (COSTA, 2001).

*Ke ku bu medi* é uma cantiga da tia Isabel da Costa: (1922-2008), anos depois da morte da sua filha Nina. É a voz de uma mãe sentida, que mesmo passado muito tempo, continua a questionar por que a filha teria morrido antes dela.

## 3 *Mame... i balur* [Mãe...é um valor]

Mai o i balur  
Mame e mame i ka dus o  
Dia k'i disaparsi  
I bai di un bias  
I ka na riba

Mãe oh é um valor  
mãe mãe não é duas  
no dia em que ela desaparecer  
irá de vez é viagem sem regresso  
não voltará

Tchaman bu manda  
N misti bai mandadu  
Mama  
Ami n na bai mandadu  
Mame di mi (2x)

Chama-me e manda-me fazer algo  
quero ir a um mandado teu  
mãe  
eu vou fazer um mandado teu  
minha mãe

Mame na mundu  
Mame i ka dus o  
Ma ma i balur  
Dia k'i disaparsi  
I bai un bias  
I ka na riba

Mãe no mundo  
mãe não é duas  
mas mãe é valor  
no dia em que ela desaparecer  
irá de vez é viagem sem regresso  
não voltará

Fonte: Aatoria desconhecida, informante Dina Adão.

Esta cantiga é um hino à mãe, ao valor que as mães representam. Mãe não há duas, se um dia desaparecer, será uma viagem sem volta, por isso deve-se-lhe fazer as vontades, aproveitar a sua presença e partilhar, ainda, a vida terrena com ela.

**4. Mortu ka bali [A morte é funesta]**

Ami i di bariga garandi  
ali mortu bin kaban  
n fika ami son  
tok n na ndjarga

Ami i di bariga garandi  
ala mortu bin kaban  
n fika ami son  
tok n na ndjarga

Si mortu ka bali  
ami ki i ka bali par el  
n fika ami son  
tok n na ndjarga

Pertenço a uma família extensa – Que abastada  
família tinha eu  
a morte veio acabar connosco – a morte funesta  
tudo levou todos se foram  
e eu fiquei só – e cá estou eu só  
a andar pelos cantos

Pertenço a uma família grande – que grande era a  
minha família  
a morte veio acabar connosco – olhem em que  
me tornei  
só e desamparada fiquei

Se a morte é funesta  
ela é mais cruel para mim  
pois desamparada e só ela me deixou  
a andar pelos cantos

Fonte: Informante Maria Afonso Soares

É uma cantiga de lamento de quem nasceu e foi criada no seio de uma família numerosa com alguma posse. De repente, os membros dessa família foram morrendo e a pessoa se dá conta de que está desamparada, sem ter com quem conversar, com quem se desabafar, sentindo-se isolada (SEMEDO, 2007).

**5. Nha panu pretu [O meu pano preto]**

Ami nha panu pretu  
n ka na bai durmi  
sin n ka odjal

Ami nha panu pretu  
di kubri  
n ka pudi bai durmi  
sin n ka odjal

Ami nha panu pretu  
N ka na bai durmi  
Sin bo

Kil nha panu pretu  
ku pirdi(n)  
n ka na bai durmi  
sin n ka odjal

Eu o meu pano preto  
não irei dormir  
sem que o veja  
(sem que o encontre)

Eu o meu pano preto  
o de cobrir  
não posso ir dormir  
sem que o veja

Eu o meu pano preto  
não vou dormir  
sem ti

Aquele meu pano preto  
que perdi (que se perdeu)  
não irei dormir  
sem o ver (sem que o veja).

Fonte: Informantes Sábado Lima e Bia Gomes.

Apesar de não invocar as razões da ausência do amado (simbolizado no pano preto), a cantadeira teima em dizer que não irá dormir sem ele. Trata-se de uma cantiga de lamento.

## 6. *Bom noti... bom noti* [Boa noite... boa noite]

Bom noti... bom noti o	Boa noite... boa noite oh
bom noti o	boa noite
nha mãe Drigui bom noti o	minha mãe Rodrigues boa noite
bom noti o	boa noite oh
nha mai Custódia	minha mãe Custódia
bom noti... bom noti o	boa noite... boa noite oh
o Tainha Fina bom noti	oh Tainha fina boa noite
bom noti...	boa noite...
bom noti... bom noti o	boa noite... boa noite
bon noti	boa noite...
Bom noti pa bo ku pila	Boa noite para ti que debulhas (o arroz)
bom noti...	boa noite...
bom noti pa bo ku sinta	boa noite para ti que repousas
bom noti...	boa noite...
Nha mai Drigui bom noti	Minha mãe Rodrigues boa noite
bom noti o	boa noite oh

Fonte: CARVALHO; NANK; RODRIGUES, 2000.

Esta é uma cantiga de harmonia da *mandjuandadi* Tainha Fina dedicada à tia Custódia Rodrigues.

## 7. *Fonseca... Fonseca...*

Fonseca... Fonseca	Fonseca... Fonseca
Fonseca ó...	Fonseca ó...
Fonseca Fonseca...	Fonseca Fonseca...
Fonseca ó...	Fonseca ó...
n misti odjau ba	bem queria eu ter te visto
otcha bu nobu	na tua juventude
Fonseca...	Fonseca...
Bu ta kema tabanka sin fos o	o fogo da tua vivacidade
Fonseca	devia incendiar tabancas sem fósforos
	Fonseca...
Fonseca... Fonseca	Fonseca... Fonseca
Fonseca ó...	Fonseca ó...
Fonseca Fonseca...	Fonseca Fonseca...
Fonseca ó...	Fonseca ó...
n kiri odjau ba	bem queria eu te ver
otcha bu nobu	na tua juventude
Fonseca...	Fonseca,
bu ta kema lala sin fos ó	queimavas várzeas sem fósforos
Fonseca	Fonseca

Fonte: Autoria de tia Bibiana Monteiro (BARRETO; MONTEIRO; NETO; BAPTISTA; COSTA, 2000).

Uma cantiga de harmonia, da tia Bibiana Monteiro dedicada à tia Manhanha Fonseca: mulher simpática e de uma vivacidade capaz de “incendiar” uma vila ou uma várzea inteira.

## 8. *Bo kontam kamarada* [Digam a camarada]

Kunsidu geral  
bo ta falan kamarada  
ka i kontan o  
kuma ami i balanta

Ami i balanta  
balanta n ka nega  
ma ami i balanta  
balanta n ka nega

Na ora di foronta  
n ka ta fala “mnha mãe”  
na ora di foronta  
n ka ta tchama ‘nha mame’<sup>190</sup>

Na ora di foronta  
nni uoi oo  
nni uoi o  
nni ku n ta girta

Conhecidos em geral (a todos os conhecidos)  
digam a minha camarada  
que não precisa lembrar-me  
que sou balanta

Eu sou balanta  
balanta não nego (bem o sei)  
mas sou balanta  
balanta e não nego

Nos meus momentos de sofrimento (na ora de  
afronta)  
não digo “minha mãe”  
nos meus momentos de aflição  
não chamo “nha mame”

Nos meus momentos de sofrimento (na ora de  
afronta)  
‘N ni uoi’<sup>191</sup> oo  
nni uoi o  
é ‘nni’ que eu grito

Fonte: Informante Fanta Barros.

Esta é uma cantiga de dito por dito que retrata a tensão que se instalou entre os próprios guineenses devido à polarização da sociedade que se verificou durante a era colonial. “Não precisa lembrar-me as minhas origens” diz a mulher, em resposta a uma provocação.

## 9. *Polon garandi* [O grande poilão]

Pó ku bu na odja sim...  
tudo tarda ku i na tarda riba  
na tchon ki ta kaba nel  
i bardadi gora de

Na matu garandi  
Matu fitchadu  
Matu di buska  
Polon ku sibi obi  
Ku sibi n tindi  
I kungsi ke ki i sigridu  
Bas di polon garandi  
Ku buskaduris gasidja  
É miszinha se foronta  
É konta tudo se fadigas  
Mindjeris pabia di bambaran  
Omis pabia di matchundadi  
Elis tudo é disa fala

Árvores que todos enxergam assim...  
por mais que tardem em pé  
é no chão que findam os seus dias  
lá isso é verdade

Num grande mato  
floresta densa  
mato onde se busca  
está o poilão que sabe escutar  
que sabe entender  
que sabe o que é um segredo  
Debaixo do grande poilão  
hospedaram-se os que procuram algo  
lamentaram a sua aflição  
contaram todas as suas inquietações  
mulheres buscando a fertilidade  
homens em busca da coragem  
todos deixaram a fala (fizeram promessas)

<sup>190</sup> Mãe em crioulo da Guiné-Bissau.

<sup>191</sup> “Ai minha mãe” na língua Balanta.

Nanikia oh  
 Noiba Nanikia  
 Nanikia oh  
 Noiba Nanikia

I ami ki polon garandi  
 Nha ris lundju na tchon  
 kantu tchubas ku n passa dja  
 kantu turbadas  
 Nha ramos risu  
 kumpudu ku el canuas  
 Pa manga di kambansas  
 Ma alin li inda  
 ku nha bom sombra  
 Pa sombria sintidus

Nanikia oh  
 Noiba nanikia  
 Nanikia oh  
 Ami ki i polon garandi

Kangalutas di vida  
 I suma fugu di muntudu  
 Kin ku odjan di lundju  
 I pun kolega di palmeras  
 Ma kin ku perto mi o  
 kila sibi kuma  
 ami i polon garandi  
 nin kabaseras ka djista ku mi

Nanikia oh  
 noiba Nanikia  
 Nanikia oh  
 ami ki i polon garandi

Bom alunu di bom pursor  
 kila ta fala kuma  
 i na kenta na sol di kunfentu  
 koitadi nosenti  
 i ta diskisi kuma  
 sol di koresma kila  
 na nha kabesa ki i ta kaba  
 ai na nha kabesa ki i ta kaba

Ami i polon garandi  
 fidjo di djorson garandi  
 djorçon di Bassarel  
 son bedjisa ku na matan  
 nha sombra na bata sombria  
 te iermons di amanha  
 si urdumunhu rinkan na tchon  
 matus kila na bida lala

Nanikia oh

Nanikia  
 noiva Nanikia  
 Nanikia  
 Noiva Nanikia

Eu sou o grande poilão  
 as minhas raízes são profundas na terra  
 quantas chuvas se passaram  
 quantas trovoadas  
 os meus ramos de tão rijos que são  
 construíram-se com eles canoas  
 para muitas travessias  
 mas ainda estou aqui firme  
 com a minha sombra  
 para proteger as mentes

Nanikia oh  
 noiba Nanikia  
 Nanikia  
 Eu sou o grande poilão

Vicissitudes da vida  
 é como fogo de monturo  
 quem me vê de longe  
 faz-me coetâneo das palmeiras  
 mas quem me é próximo (quem vive perto de  
 mim)  
 bem sabe que  
 eu sou o grande poilão  
 nem a cabaceira (imbondeiro, baobá) se compara  
 a mim

Nanikia oh  
 noiba Nanikia  
 Nanikia  
 Eu sou o grande poilão

(armado em) Bom aluno de um bom professor  
 esse disse  
 que vai aquecer-se no sol dos dias de vento forte  
 pobre inocente  
 esqueceu-se de que  
 o (forte) sol de quaresma  
 morre na minha cabeça  
 ai mas é na minha cabeça mesmo que ele se põe

Eu sou o grande poilão  
 filho de uma grande linhagem  
 linhagem de Bassarel  
 só a velhice há-de me matar  
 a minha sombra haverá de proteger  
 até depois de amanhã (até os próximos tempos)  
 se porventura algum redemoinho me arrancar do  
 chão

noiba Nanikia  
Nanikia oh  
ami ki i polon garandi

Paki kau ku n na kai nel  
polon furu balkiama  
terra djinebra lakakon  
plantasinhos tudu  
tchur garandi na ten  
e na kai tchiu bas di mi

Ora ku almas biafada  
bin konta bos notisia  
pa ka ningin npsama de  
si sekura entra tera  
si foronta entra moransa  
i ta otcha kusa ku sedu  
koitadi polon garandi ku kai  
antis di tempu

Nanikia oh  
noiba Nanikia

a densa floresta transformar-se-á em planície  
incolta

Nanikia oh  
noiba Nanikia  
Nanikia  
Eu sou o grande poilão

Pois o lugar onde cair  
os poilões fidalgos, balkiama  
inhames ervas rastejantes  
arbustos e plantinhas todos eles...  
um grande choro vai haver  
(pois) cairão (todos eles) debaixo de mim

Quando as almas-beafadas  
vierem vos contar a noticia  
que ninguém fique assombrado  
se a seca tomar conta da terra  
se a angústia entrar a moransa  
é porque algo de grave aconteceu  
(foi) o pobre grande poilão que caiu  
antes de tempo

Nanikia oh  
noiba Nanikia

O músico e compositor Sidónio Pais baseou-se na história tradicional guineense “Naninkia/Nanikia” e recriou esta bela cantiga de *mandjuandadi*, em que o grande poilão simboliza o segredo, a proteção, o desenvolvimento comunitário.



Figura 52: Capa e contra-capa de CD de Sidónio Pais.

Fonte: Acervo da autora.



**10. Otcha runion fasidu [Quando fizeram a reunião]**

Otcha runion fasidu  
ami n ka kuminikadu  
n ka sibi di nada  
pabia di karta branku

Pabia di karta branku  
indimigu na kunfundin o  
na nha tera  
son pa n bin muri

Refrão: Sai na mi o  
Indimigu sai na mi  
I sai na mi o  
Indimigu bu sai na mi

Fonte: Autoria de tia Sábado Gomes (Sâudu di Moradur) (GOMES; DABÓ; SILVA, 1997).

Quando fizeram a reunião  
não fui comunicada  
nem sabia de nada  
e era por causa da carta branca

Por causa da carta branca  
inimigos querem confundir-me  
na minha própria terra  
só para que venha a morrer

Surpresas  
Surpresas ficaram as minhas inimigas  
Surpresas  
as inimigas não acreditaram no que viram

Cantiga de dito por dito, de quem soube que falaram mal dela na sua ausência e jura ser superior ao ponto de as ‘inimigas’ não acreditarem na sua reação.

**11. Padre Jorge**

Senhor Padre Jorge  
Padre randjan água benta  
pa Bulama  
Bulama fika chatiadu

Ninhu di tororista  
sta abandonadu  
Bulama fika admiradu  
ninhu de tororista  
abandonadu

Refrão: No sta admiradu  
ninhu fika abandonadu  
no sta admiradu  
ninhu fika abandonadu

Fonte: Autoria tia Rufina Cardoso (GOMES; DABÓ; SILVA, 1997).

Senhor Padre Jorge  
Padre dê-nos água-benta  
para (a nossa) Bolama  
Bolama está aborrecida

O ninho de terroristas  
está abandonado  
Bolama está admirado  
ninho de terroristas  
ficou abandonado

Refrão: Estamos admirados  
o ninho ficou abandonado  
estamos admirados  
o ninho ficou abandonado

Cantiga de amor à terra em que se lamenta o fato de Bolama estar tão abandonada pelos dirigentes do país. De Bolama saíram muitos jovens que participaram da luta de libertação nacional. No período colonial foi apelidada de “Ninho de terroristas”, por esse motivo.

**12. Bá Camará**

Bá Camará  
son mortu oh  
son mortu  
mortu ku na iabrinu

Bá Camará  
só a morte  
apenas a morte  
nos há de separar

Oh Bá Camará  
son mortu oh  
son mortu  
mortu ku na dividinu

Fonte: A autoria de tia Constância da Silva (GOMES; DABÓ; SILVA, 1977).

Oh Bá Camará  
só a morte  
apenas a morte  
nos há de afastar

Tia Constância, ao ter sido alertada sobre um suposto envolvimento do seu marido com uma amiga que ela mesma hospedou em sua casa, resolveu dar o aviso, numa cantiga de amor dedicado ao esposo.

### 13. *Banku pisadu* [Banco de Peso]

Banku pisadu  
nin ki (nos) dus  
no ta mansi  
kusa ku no mama

Muchu di fama  
nin ki i dus o  
no ta mansi  
kusa ku no mama

Fonte: A autoria de tia Quinta Dju, informante tia Mia Carvalho.

Banco de peso  
mesmo se formos apenas dois  
brincamos até o raiar do sol  
é algo que nos corre pelas veias

Mochu de fama  
mesmo dois  
pernoitamos cantando  
é algo que nos está no sangue

Quando quiseram pôr em dúvida se a *mandjuandadi* Pés-de-mocho dariam conta de animar num casamento, as mulheres responderam com a sua presença, embora com poucos membros. No fim botaram o dito àquelas que não acreditavam na sua força de vontade.

### 14. *Kornélia coitadi* [Pobre da Cornélia]

Ai coitadi Kornélia  
Kornélia o  
kuma Kamilu muri  
koitadi o

San Djon na Bara  
Kornélia koitadi  
alin na Bara  
koitadi o

Francis na Bara  
Kornélia  
San Djon na Bara  
ami n koitadi o

Kornélia koitadi  
koitadi men  
Kamilu muri  
koitadi o

Fonte: Informante tia Dukur Dabó (GOMES; DABÓ; SILVA, 1997).

Oh pobre da Cornélia  
Cornélia  
disseram que o Camilo morreu  
oh pobre Cornélia

De São João à Bara  
pobre Cornélia  
cá estou eu na Bara  
ai pobre de mim

Uma francesa na Bara  
sou eu Cornélia  
de São João à Bara  
pobre de mim

Oh pobre Cornélia  
ela é mesmo de dar dó  
o Camilo morreu  
oh a pobre coitada

Após a morte de Camilo, marido da Cornélia, a própria canta a sua tristeza no que é acompanhada pelas coetâneas nesta cantiga de lamento.

### 15. *Pastru* [Pássaro]

Pastru bu tene asa bu ta bua es ku bu mas na mi	Pássaro tu que tens asas e voas é aí que és mais do que eu	Pássaro tu que tens asas e voas como és superior a mim
N misti bida pastru oh pa n ba djubi bos nin si n ka topi nada pa leba pa riba mas	Quero virar pastro oh para ir vos ver mesmo que nada tenha para vos levar apenas ir e voltar	como queria eu ser pássaro ter mil asas voar voar ir até lá acalantar apenas ir e voltar
N na falau mama tchon tene boka oh tchon na kumeno oh mama ma tchon tene boka	Digo-te eu mãe chão tem boca oh chão está a comer-nos oh mama mas chão tem boca	Que chão é esse pássaro que chão meu Deus que tem boca que se abre e se rosca que se abre e nos engole
Tchon na kume eh n fala bos ma tchon tene boka nunde Luísa rasa gatu di Bambaram ku n ka odja	O chão está a comer digo-vos eu que o chão tem boca onde está a Luísa a raça felina de Bambaran que não vejo	Que ousadia a minha querer ser pássaro ter mil asas voar voar ir e voltar
Coro: Ai Sihalé nunde k'u na bai Ai si n nhani nunde k' n na bai Kada kim tem si manera ku Deus dal Kada kim tem si dia tambi ku Deus dal	Coro: Ai Sihalé onde vais tu Ai se me maltrataram para onde irei Cada um tem a sua maneira que Deus lhe deu Cada um de nós tem o seu dia também que Deus lhe deu	Coro: Aonde irás aonde irei eu onde encontrar refúgio se um dia me sentir desassossegada

Fonte: Interpretação da dupla Iva e Ichy.

Esta é uma cantiga em que há um misto de lamento e de harmonia. Mesmo sem nada, quando existe amizade e a vontade de ver o outro é grande, tenta-se ultrapassar todas as barreiras. Aqui resta à cantadeira transformar-se em pássaro, ser livre e voar.

### 16. *Nha Fidju Badjuda* [Minha filha]

N dita dinoti n ka pudi durmi n fika n na kuda son kin ku na djubin el o o o ai nha fidju badjuda	Deitei-me à noite e não pude dormir apenas fiquei a pensar quem vai olhar por ela ai quem vai olhar pela minha filha
N dita dinoti n ka pudi durmi n fika n na kuda son kin ku na djubin el o o o	Deitei-me à noite e não pude dormir apenas fiquei a pensar quem vai olhar por ela

ai nha fidju badjuda

Garandi ta fala kuma  
kume ku mon  
bu kabanta ku kudjer  
pa bu fidju badjuda

Ami n na dudu  
ami n na dudu pa miti na matu  
pa nha fidju bajuda

Dan buleia  
dan buleia na karu finu  
pa nha fidju badjuda

Fonte: Informante Leontina Gomes Ramos (Ntina Ramos).

ai minha filha menina

Os mais velhos costumam dizer  
comece a comer com as mãos  
e termine com uma colher  
para o bem da sua filha

Vou me enlouquecer  
vou me enlouquecer meter-me mata adentro  
pela minha filha

Dêem-me boleia  
me dêem boleia e que seja num carro fino  
é para a minha filha

Uma cantiga de mimar ou ninar em que a mãe mostra quão preocupada está com o futuro da filha, dizendo que vale sacrificar-se quando o objetivo é a felicidade de uma filha.

### 17. *Barata* [Traça]

Ala barata nheme  
nha po di kankra  
nha kasa kai

Ala barata nheme  
nha po di kankra  
nha kasa kai

N fika son n na iari-iari o  
Tchuba na tchubi son

Fonte: Informante Maria Afonso Soares. Autoria: *mandjuandadi* Estaleiro de Geba. Tradução nossa

Olhem a barata (traça)  
comeu as vigas da minha casa  
minha casa ruiu

Olhem a barata (traça) comeu  
as vigas da minha casa  
a minha casa ruiu

Fiquei sem rumo (sem eira nem beira, desamparada)  
a chuva não pára (os anos a passarem)

Cantiga de lamento de quem viu o seu lar destruído.

### 18. *Ka bu mostran* [Não me mostra o caminho]

Ka bu mostran  
kaminhu  
ka bu tchulin dedu  
pa sinala  
ami i di tchon  
ami i fidju di terra  
ami i di panu de

Coro: ka bu tchuli dedu  
pa mostran kaminhu  
ka bu tchuli  
Fonte: Autoria Fanta Barros.

Não me mostra  
o caminho  
não me aponta o dedo  
indicando-me a direção  
eu sou do chão  
eu sou filha da terra  
eu sou do panu mesmo

Coro: não aponta o dedo  
para me mostrar o caminho  
não aponta

Cantiga de dito por dito, de quem estava à espera do momento certo para responder à uma provocação. Em um tom de orgulho e de quem se sente segura de si, a cantadeira mostra-se conhecedora de suas raízes.

### 19. *Batula otcha banku* [Servidor encontrou um lugar]

Batula otcha banku  
na bankokan  
batula otcha banku  
na bankokan  
ku arma na pitu  
n ka na kansa kanta  
nin si ku faka  
na garganta  
n ka na kansa kanta

Ami n na kanta kanta  
kanta a  
nin si n bin kansa  
nha fala ka na kansa fala  
kuma batula otcha banku  
na bankokan

Fonte: Autor e informante Tony Osvaldo.

O servidor encontrou um lugar  
na terra  
criado encontrou um lugar  
na terra  
mesmo com arma encostada no meu peito  
jamais me cansarei de cantar  
mesmo que me encostem uma faca  
ao pescoço  
não me cansarei de cantar

Vou cantar cantar  
cantar  
mesmo que eu venha a me cansar  
a minha fala não se cansará de dizer  
que o bajulador achou um lugar  
à sombra na terra

Cantiga de dito por dito, que mostra a raiva e a revolta de quem assiste a ascensão social de bajuladores.

### 20. *Geba*

Geba n bin kontau  
abo k'i nha konfidente  
nunde ku n ta laba mon  
n laba pe n laba nha pekadu  
n laba nha basia  
n laba nha disidju

Geba Nenon nenton  
ke noba  
no na badja son kumpo  
djungutudu  
tene na ragas  
galinha tras di labandera  
bu ta sibi kuma  
i pirdi ku piladur

Lubu na kume padja di bobra  
santchu na pe di limon  
ke nenon nenton  
ke noba  
ali no na badja son kumpo  
Fonte: Autor e informante Tony Osvaldo.

Geba trago-te uma nova  
és o meu confidente  
onde lavo as minhas mãos  
os meus pés os meus pecados  
lavo as minhas vasilhas  
lavo os meus desejos (sonhos)

As minhas saudações Geba  
que novas trazés  
estamos a dançar o kumpô  
os que estão de cócoras  
carregam no colo  
quando a galinha vai atrás da lavadeira  
saiba que  
perdeu-se da piladeira

Lobo a comer folhas da aboboreira  
um macaco no limoeiro  
ora, Geba, aceita as minhas saudações  
que novas trazés  
nós cá estamos a dançar o kumpô

Cantiga de lamento em que o cantador entrega as suas dores ao rio Geba, ao qual confessa o seu desespero.

## 21. Safrai na Manha

Safrai na Manha  
na Manha bim djudam  
ku timba matchu

Ai o Na Manha  
ke bo bim djudam  
ku timba matchu

Kuma timba matchu  
timba ka bim kumpu  
i bim dana  
i bim dana mama

Ai timba matchu  
timba ka bim kumpu  
i bim dana  
i bim dana mama

Fonte: Barreto, Monteiro, Neto e Baptista (2000).

Safrai na Manha  
Na Manha ajude-me  
com o porco formigueiro

Ai o Na Manha  
meu Deus, venham socorrer-me  
do porco formigueiro

Sabem? O porco formigueiro  
o porco não trouxe união (não veio construir)  
veio destruir  
veio destruir os laços de família

Ai porco formigueiro  
o porco não veio construir  
veio destruir  
veio destruir os laços fraternos

Cantiga de lamento e esconjuro aos maridos ou namorados que criam discórdia familiar.

## 22. Bu fika bu na ronka [Passas a vida a ostentar]

Purku di Índia

Fala de Mira provocando Fanta (kumbosa di Fanta)

Bu fika bu na ronka  
bu ka na padi  
abo i sebadu  
bu ka na padi

Bu fika bu na ronka  
mindjer sebadu  
bu ka pudi padi  
bu ka na padi

Fala de Fanta Barros respondendo Mira

Abo k'i nha nvejoza  
peran n partiu  
nha restu di roda  
pa bu bai ronka

Abo k'i purku di índia

Porca da Índia

Fala de Mira provocando Fanta (kumbosa di Fanta)

Passas a vida a ostentar  
e não vais parir  
és uma mulher sebadu  
não podes ter filhos

Passas a vida a ostentar  
mulher sebadu  
não podes ter filhos  
não vais parir

Fala de Fanta Barros respondendo Mira

Tu que és a minha invejosa  
deixe que te ofereça  
o resto da roda do meu vestido  
para que possas também ostentar

Tu que és a porca parideira da Índia

pista bu bariga  
n bai padi  
paki ami i sebadu  
ami i sebadu  
sebadu ka na padi

Abo k'i Índia  
pistan bu bariga  
n bai padi  
ami i sebadu  
n ka na padi

Fonte: Co-autoria de Fanta Barros. Diálogo entre duas rivais se faz presente nesta cantiga de *kumbosadia* [rivalidade] (BARROS, 2008).

empresta-me a tua barriga  
para ir parir  
porque sou sebadu  
sou sebadu  
as sevadas não têm filhos

Tu que és parideira da Índia  
empresta-me a tua barriga  
para parir  
eu sou sebadu  
não vou parir

### 23. *Suar da Gama* [Soares da Gama]

Suar da Gama  
son ianda ianda  
buska bambaran o

O Suar kunsidu  
di nomi  
son ianda ianda o  
na buska bambaran o

Suar balanta di djinti  
ba partin mantenha  
Djata  
Ami i Djata Djata

O balanta di djinti  
bai partin mantenha  
Djata  
son na buska  
bambaran o

O Suar da Gama  
son ianda ianda  
buska bambaran o

Suar kunsidu  
son ianda ianda  
na buska bambaran o

Soares da Gama  
ando ando ando  
buscando filho

Oh Soares conhecida  
pelo teu bom nome  
não páro de andar  
em busca de bambaran oh

Soares uma balanta que nem me conhece  
deu-me o seu nome  
Djata  
eu hoje sou Djata Djata

Oh a balanta que não me conhecia  
ofereceu-me o seu nome  
Djata  
só na minha andança  
em busca de filho

Oh Soares da Gama  
ando ando ando  
buscando filho

Oh Soares conhecida  
pelo teu bom nome  
não páro de andar  
em busca de bambaran oh

Fonte: Autoria de Fanta Barros. Cantiga tirada à tia Mmalé confidenciando sobre a sua ida à terra dos Balanta-Manés em busca de filho (BARROS, 2008).

Em uma cantiga de lamento, Fanta Barros confessa à sua amiga a sua luta em busca de *bambaran*.

**24. Disinkarada [Sem vergonha]**

[...] Te ku bo tambi  
ku toman omi  
bai la bai la

Abu ku susu  
ku toman omi  
bai la bai la

Kanela seku  
ku toman omi  
bai la bai la

Seku bunda  
ku toman omi  
bai la bai la

Kumbosa nfaru  
ku paran taksi o  
bai la bai la

Tchiu kumpadri  
ku kirin omi  
bai la bai la

Kê kolega ku kirin omi o  
bai la bai la

Kê nha amiga ku kirin omi o  
bai la bai la

I sin ku kabra dizinkarada  
bai la bai la

Kê ma sinika ka ten borgonha o  
bai la bai la

Coro: [...]Ka tene bunda  
mindjer  
ku ka tene bunda  
pa fasi ku ke [...]

[...] Até tu também  
a querer roubar-me o meu homem  
chega para lá chega para lá

Tu oh porca  
que queres roubar o meu marido  
chega para lá chega para lá

Tu de canelas secas  
que queres o meu marido  
chega para lá chega para lá

Tu de bunda seca  
que queres tirar-me o meu marido  
chega para lá chega para lá

Olhem a rival que não vale nada  
que parou o meu taxi  
chega para lá chega para lá

Olhem aquela que tem mil amantes  
a querer tirar-me o meu marido  
chega para lá chega para lá

Olhem a colega que quer  
o meu marido  
chega para lá chega para lá

Olhem a amiga que ‘ficou’  
com o meu marido  
chega para lá chega para lá

Olhem a cabra descarada  
chega para lá chega para lá

A cínica sem vergonha  
chega para lá chega para lá

Coro: [...] não tem bunda  
que fazer  
com uma mulher  
que não tem bunda [...]

Fonte: Autoria desconhecida, retomado e interpretado pela dupla Iva e Ichy.

Desesperada com a ausência do marido, a cantadeira usa linguagem de baixo escalão para achincalhar a comborça, a rival. É uma cantiga de *kumbosadia* [rivalidade] em que se mesclam o escárnio e o mal dizer.



**25. N ka medi ngola [Não tenho medo dos ngola]**

Aio ngola<sup>192</sup>  
ami n ka medi  
ngola  
ai ngola  
ami n ka medi  
ngola

Si bu medi  
ngola  
ami n ka medi  
ngola

Medi ngola  
ami n ka medi  
ngola

Pilon<sup>193</sup> di ngola  
na pila  
balei<sup>194</sup> di ngola  
na feki

Medi ngola  
n ka na medi  
ngola  
aio ngola  
ami n ka medi  
ngola

Ai ngola  
eu não tenho medo  
de ngola  
ai ngola  
eu não tenho medo  
de ngola

Se tens medo  
de ngola  
eu não tenho medo  
de ngola

Medo de ngola  
eu não tenho medo  
de ngola

O pilão de ngola  
está a pilar  
o balaio de ngola  
a joeirar

Medo de ngola  
eu não tenho medo  
de ngola  
ai ngola  
eu não tenho medo  
de ngola

Fonte: Autoria desconhecida, informante tia Antera Inácia Gomes. Segundo a nossa informante *ngola* era o epíteto para a tropa colonial portuguesa.

**CANTIGAS DE LUTA**

Selecionamos nesta seção onze cantigas que aqui denominamos “Cantigas de luta”, a partir do depoimento do tio Zé Lopes. Cantadas pelos combatentes e animadores culturais, essas cantigas eram uma das formas de animar os combatentes, enaltecendo os corajosos e incentivando a todos a um engajamento e participação efetiva naquele processo.

A cantiga que se segue é, muito provavelmente, da autoria de Nforé Sambu, um dos cantadores e *djidiu* dos tempos da luta pela independência. Foi criada num período muito difícil da luta de libertação, quando os portugueses começaram a usar armas mais sofisticadas, os bombardeiros. Os militares e a população estavam desesperados e muitos se interrogavam se a luta armada teria sucesso, se alguma vez iriam ganhar essa tão desigual aos tucas. Mas se por um lado alguns estavam desesperados, outros acreditavam na vitória; e quem criou esta

<sup>192</sup> Denominação dada pela população à tropa colonial (elite).

<sup>193</sup> Arma pesada.

<sup>194</sup> Arma ligeira.

cantiga fê-lo para fazer os seus camaradas acreditarem na vitória, lembrando uma das palavras de ordem de Amílcar Cabral: **Temos que içar a nossa bandeira em Bissau**

Cantiga na língua balanta

Partidu P.A.I.  
bu uhrsma bibu  
bu uhrsma bibu  
Cabral ia bam ia  
Guiné bnam ida  
btenkin sada a basao

Ndjaba k'bandera aba keka  
btenkin sada a basao  
btenkin sada a basae  
buhma bibo  
PAIGC

Fonte: Informante e tradutor de balanta para português Nbana

Versão portuguesa

Partido P.A.I.  
batamos palmas (vamos dar vivas ao ) PAIGC  
batamos palmas (vamos dar vivas ao ) PAIGC  
Cabral disse-nos  
(que) temos que libertar a Guiné  
temos que içar a nossa bandeira dentro de Bissau

Digo a bandeira que buscamos  
temos que içá-la em Bissau  
temos que içá-la mesmo em Bissau  
e dar vivas  
ao PAIGC

A cantiga *Binliftande bikéi ka to* [Falam muito e não vão], que abaixo apresentamos, é uma cantiga que espelha o momento do Congresso de Cassacá em que era necessário repensar a estratégia ideológica do Partido que lutava pela independência da Guiné, porém, não se podia parar com os ataques ou de responder ao ataque inimigo. Assim, aqueles que estavam na frente de combate não puderam participar do Congresso e os que estavam nesse evento estavam a lutar também, só que escrevendo com as suas canetas, conforme diz a cantiga.

Binliftande bikéi ka to  
bikobe nliftande bikéi ka to (x2)  
atohmabtobo bitohr pthé  
bihnaté biahn  
kaneta bintil

Fonte: Informante e tradutor de balanta para português Nbana

Falam muito e não vão  
esses aí estão falando muito e não vão  
nós fomos e bombardeamos  
eles ficaram mas tiraram a caneta  
e escreveram

## DEPOIMENTO DE TIO ZÉ LOPES<sup>195</sup>

Na impossibilidade de postar, na íntegra, a entrevista que o tio Zé Lopes nos concedeu, apresentamos excertos desse depoimento.

Durante a luta havia homens que eram muito corajosos, que enfrentavam os combates sem pestanejar. Voltando do campo da batalha, nós os cantávamos, contando a sua bravura. Por exemplo, o caso da cantiga **Sambu tchiga omi** [Sambu chega a homem], ou seja, Sambu é homem de verdade, um destemido.

<sup>195</sup> Conferir dados sobre tio Zé Lopes na lista de informantes.

Sambu tchiga omi  
Iankuba tchiga omi  
I sinta na Banta  
i na pêra tuga  
da Gama  
Iankuba tchiga omi  
i sinta la na Banta  
i na pera tuga.

Sambu é homem de verdade  
Iankuba é homem de verdade  
sentou-se em Banta  
à espera dos tugas  
da Gama  
Iankuba é homem valente  
sentou-se lá em Banta  
(destemido) à espera dos tugas.

As cantigas promoviam as pessoas e mobilizavam os soldados. As cantigas animavam [...] o povo e contavam as suas histórias. Os mais corajosos eram enaltecidos para se poderem criar outros heróis. Por exemplo, quando cantei o grupo dos incendiários. Eles eram terríveis, destemidos mesmo... jovens entre os vinte e vinte e três anos de idade, eram de Cubisseco de Baixo, utilizavam as balas incendiárias, e quando iam para o combate arrasavam, conforme diz a cantiga **Alves botou a fala**.

Albis bota fala  
Toma kuidadi  
Grupu nsindial  
Nsindial i fidju matchu  
Nin si i dana nomi  
Kila i ka nada

Alves botou a fala  
tomem cuidado  
(vós do) grupo de incendiários  
Os incendiários são filhos machos ( são ousados)  
mesmo que deles falem mal  
isso não é nada

No teatro da guerra vi o trabalho que Coluna fez. Foi um grande combatente que tinha por alcunha Coluna e foi por esse nome que o conheci – seu nome de guerra – confesso que não sei o nome de escola... sabes... o nome oficial desse camarada. Eis a cantiga **Eu Coluna**.

Ami Coluna  
ami Coluna matchu  
n na bati bali

Eu Coluna  
eu Coluna macho (valente)  
estou a mandar balas

Bo konta nha mame  
pa i disa tchora  
ami Coluna matchu  
n na bati bala

Contem (digam) a minha mãe  
que pare de chorar  
pois eu Coluna sou macho (ousado)  
estou a mandar balas

Bo konta nha pape  
pa i disa tchora  
ami Coluna matchu  
n na bati bala

Contem (digam) ao meu pai  
que pare de chorar  
pois eu Coluna sou bravo  
estou a mandar balas

N sibi sertu  
n na muri sedu  
ma nin ku n muri sedu  
n na fika nomi

Sei com certeza  
que morrerei cedo  
mas mesmo que morra cedo  
o meu nome ficará

N sibi sertu  
n na muri nobu  
ma nin ku n muri nobu  
na fika nomi

Sei com certeza  
que morrerei novo (jovem)  
mas mesmo que morra novo  
o meu nome ficará.

Fui tratado em Cubucaré por um enfermeiro de nome Jaime a quem chamei de “o meu doutor” porque foi ele quem me deu os primeiros socorros e salvou-me a vida. Depois fui tratado e seguido por um bom médico cubano, Dr. Lourenço, de quem não me lembro do sobrenome. Em homenagem a esse médico, criei a cantiga **Jaime é um bom doutor**.

Jaimi i bom dotor o nha kuradur o Jaimi i bom dotor	Jaime é um bom doutor oh ele cuidou de mim Jaime é um bom doutor oh
Jaimi i bom dotor o kuradur o Jaimi i bom dotor	Jaime é um bom doutor oh Aquele que cuida Jaime é um bom doutor oh
Paransa Deus o Deus dal saudi Jaimi i bom dotor o nha kuradur o Jaimi i bom dotor	Esperança em Deus oh que Deus lhe dê saúde Jaime é um bom doutor oh o meu médico oh Jaime é um bom doutor oh
Ami n na n gaba Jaime Jaimi i bom dotor o	Eu enalteço Jaime Jaime é um bom doutor oh.

Dominique era também cantor como eu, era animador, mas estávamos distantes, ele pertencia ao Comando da Carmen Pereira, em Cameconde e eu era de Guerra Mendes. **Eu vos avisei** é uma de suas cantigas.

E n konta bos o sintadu ka djuntu ku djungutudu tuga n konta bos o sintadu ka djuntu ku djungutudu	Eu vos avisei sentado e de cócoras não é a mesma coisa tuga eu vos avisei estar sentado e estar de cócoras não é a mesma coisa
Kuma voluntario i ka nada kala riziztencia ki i tudu kuma voluntario i ka nada kala rizistensia ki i tudu	Diz-se que ser voluntário não é nada (pois) a resistência é mais que tudo diz-se que ser voluntário não é nada (pois) a resistência é mais que tudo
Tuga n kontau bu nega obi bu na odja tuga n kontau bu nega obi bu na odja	Tuga eu te avisei recusaste escutar-me mas hás de ver (com os próprios olhos) tuga eu te avisei recusaste escutar-me mas hás de ver (hás de te arrepender)

Eis outra cantiga de Dominique, **Menina bonita**:

Badjuda bonitu  
i tene kurpu di kauia  
si boka burmedju kâlla  
suma bala di P.A.I

(que) menina bonita  
Ela tem corpo de kauia<sup>196</sup>  
sua boca tão vermelha  
como a bala do P.A.I.

Eu encontrava-me no centro da guerra, por isso as minhas cantigas eram quase todas elas sobre os acontecimentos da guerra, como **Estou ouvindo tiros**, por exemplo:

Ami na obi tiru,  
ami na obi tiru  
i bala militar,  
militar o n punta Mário Sousa  
Bi-P China bala kipamento

Estou ouvindo tiros  
estou ouvindo tiros  
é bala militar  
militar oh perguntei ao Mário Sousa  
é Bi-P chinês balas e equipamentos

Mário Sousa foi um grande combatente, foi inspetor das forças armadas. Ele era quem se responsabilizava dos carregamentos que vinham da China. Era arma pesada e ele conseguia manobrá-la sem dificuldades, hoje ele já não é vivo...

Entre os combatentes nós tínhamos animadores culturais. Duartei Kamba Lala, por exemplo, era dançarino e cantava também - ele cantou a sua própria pessoa. A conhecida cantiga **Duartei kamba lala** [Duarte atravessou a várzea]. Essa cantiga foi criada por ele, depois de ter passado por uma dificuldade de ordem pessoal.

#### **Duartei kamba lala**

Pedra-gudja o  
Duartei kamba lala  
i ten motivo

Si bu odja ami n na kanta  
bu kuda n parbu o  
Partido dan ba arma  
n pega luta

Si bu odja ami n na badja  
bu kuda n parbu o  
Partido dan ba arma  
n pega luta

Duartei kamba lala  
Pedra-gudja o  
Duartei kamba lala  
i ten motivo

#### **Duarte atravessou a várzea**

oh Pedra-agulha  
Duarte atravessou a várzea  
tem motivo

Vês-me a cantar  
Julgas-me parvo  
(mas) Partido me havia dado arma  
e participei na luta

Vês-me a dançar  
e julgas-me parvo  
(mas) Partido me havia dado arma  
e peguei (participei d) a luta

Duarte atravessou a várzea  
Pedra-agulha oh  
Duarte atravessou a várzea  
há motivo.

<sup>196</sup> Peixe.

Muitas mulheres cantavam no coro e outras como Aua Sambu de Cubisseco de Baixo e Segunda Lopes, de Madina foram dois nomes de mulheres que criavam e interpretavam cantigas.

Eu fui enfermeiro, cantava e canto. O camarada Amílcar Cabral chamava-me o homem das três armas: enfermeiro, animador e soldado. Tenho recebido diplomas de mérito, certificados pelo meu desempenho, mas do meu partido (do PAIGC) nunca recebi nada, por isso cantei perguntando e afirmando ao mesmo tempo: “esperam a minha morte para me condecorarem!?”, na cantiga **Só na morte**.

Son na mortu de  
bo kunsá na fala di mi  
son na mortu de  
bo kunsá na fala di mi

Bo nega kontá nha stória  
kontra n bibu  
bo na pera na mortu  
pa bo kunsá na fala di

Falta di kosta largu o  
kumanda bo ka fala di mi  
nha puka sorti son  
ku pui e ka fala di mi  
nha puka sorti de  
kumanda bo ka fala di mi  
bo na pera dia di nha mortu de  
pa kunsá fala di mi

Refrão: Son na mortu de  
bo kunsá na fala di mi  
son na mortu de  
bo kunsá na fala di mi.

Só (depois da minha) na morte  
se lembraram de falar de mim  
só na morte  
se lembraram de falar de mim

Recusaram contar a minha história  
quando em vida  
à espera do dia da (minha) morte  
para falarem de mim

Falta de costas largas (costas quentes)  
por isso não fala(ra)m de mim  
só a minha pouca sorte  
levou a que não falassem de mim  
é mesmo da minha pouca sorte  
por isso não falam de mim  
esperando (que venha) o dia da minha morte  
para falarem de mim

Refrão: Só (depois da minha) na morte  
se lembraram de falar de mim  
só na morte  
se lembraram de falar de mim.

## APÊNDICE B CONTOS DIVERSOS

### **KADY KEBÉ - versão mandinga**

Kady Kebé a dam-man no ba a fama na a bama bulo.

Kady Kebé a dardjatabaké a te mu rainhoti Anata a la gurupo bê kili.

Anim é tá bem Bantabatô, ka tulun djê.

Mô be benta banta-batô, i be Kady Kebé batu-la ka tá bantabatô.

Kady Kebé, a kô a bama na fama iê, n'bi tá bantabatô.

A bama na a fama ika é, Kady kana tá i dam-man-ne bulo.

Kady Kebé a man som, a yoletá, a tata bantabatô.

Birim a futata, mô bê uilita i contaneta, i bê don-na.

Kady Kebé a nala kambanô, i sita messo-tô ... akafunholli ol fanan nila kambanô bê sirim. Musquebá eatara ê boro di muskebá-la ... é a quê n'nhurim-coto, a tinta kô a be dindiuil-baila, boro be bonna Kady Kebé la domo-otô.

Bikin mol folota domoro-la, Kady Kebé a subô kuntu chiká, ae quê a da-tô, ea kunum, brin aeo domô aê kuntu dô tá ae quê a da-tô, ka kunum ô man tambi-nom.

A na la kambanô bê sirim, a balô mantara diarim amá.

Akô a la kambanoé, n'lafta tá-lá n'sumuna.

Atátá ká ta sumuna, aborta atátá suotô.

Afutatá, akô: n'na, bá ali é mum fonhí, m'má moi, n'há djê, n'nhá-lá.

Abama, na fama borta i iá-dê-tê, identa-lá, ia mutá, a fatá i bulu, birim a fatá é bulo, a la kambanô akô djaloé, tá Kady Kebé djubé, birim abotá djam, a ká abité sumna-la a man-na. Djalô funtita a má djê, a tata suotô, a futata a é trá Kady Kebé fâta.

A fama na a bama kaé, tá e tá fô bantabatô kô, Kady Kebé bantalé.

Djaló, birin a bitá, abê djamu-na Kady Kebé bantá ... Kady Kebé banta.

Mol mul bê bantabalâ i có n'na la moro kêdê.

N'bé kibaro num moi-la fô tonhá-lon, katun mô bê denkilô nalla ká fô kô Kady Kebé banta; Birim djalô futatá.

Yalon kô Kady Kebé banta-lê... Kady Kebé yela... mô bê janjam ta.

Muskeba num é borô kê domo-tó, atuta a bá fola ien kilé anim n'na boro ké Kadyé domotô, a tuta a ba fola doron ien kilé.

Ten non Kady Kebé nhimma aeh dunia tudjeh... djalol ya djamu anin sain iba saincan.

Fonte: História popular.

## HISTÓRIA DE KADY KEBÉ - versão portuguesa

Um jovem grupo de *mandjuandadi* tinha uma rainha linda de nome Kady Kebé, filha única.

Ela organizou uma festa num lugar chamado Bantabatô que ficava nas imediações da sua tabanca. Era uma festa que contava com muita gente, e todos chegaram cedo e estavam a aguardar a chegada da rainha do grupo, Kady Kebé...

Os pais de Kady Kebé, como se tivessem pressentido algo, não queriam que ela participasse dessa festa, alegando que ela era filha única e que não queriam que nada lhe acontecesse.

No lugar da festa todos aguardavam ansiosamente pela chegada de Kady Kebé.

Kady Kebé, num ato de desobediência aos seus pais, esperou que todos dormissem, e na calada da noite, fugiu e foi para o local da festa.

Ao chegar, a alegria foi total... Kady Kebé chegou, Kady Kebé chegou, era o grito que se ouvia entre os que estavam na festa...

Foi ter com o namorado que a aguardava num lugar de destaque, onde estavam outros pares de namorados... conversavam, conversavam.

Chegou a hora de comer, todos foram chamados. Como era uma *mandjuandadi* todos tinham de comer juntos numa mesma cabaça. Então, colocaram a cabaça com a comida no meio e todos foram. Kady Kebé e o namorado aproximaram-se da cabaça e começaram a comer, quando apareceu uma velha que fingiu que estava a afastar as crianças do grupo, para que não perturbassem as pessoas durante a refeição.

A velha foi para o lado onde Kady Kebé se encontrava, num gesto de quem estava a ajudar a esfriar a comida, fingindo abanar a comida com as mãos, pôs o veneno que tinha guardado debaixo das suas unhas na comida e levantou-se. Kady Kebé, apanhou o primeiro pedaço de carne... mastigou, mastigou e engoliu, mas não conseguiu engolir o segundo. Nisso, levantou-se e disse ao namorado que ia ao *serku* “banheiro”.

Passou-se algum tempo sem que Kady Kebé aparecesse junto do grupo. O namorado, preocupado com a demora da Kady Kebé chamou um *djidiu*<sup>197</sup> e àquele pediu que fosse procurar a sua namorada que saíra para ir ao *serku*<sup>198</sup>...

---

<sup>197</sup> *Griot* [trovador tradicional].

<sup>198</sup> Banheiro.



Afinal, quando Kady Kebé saiu de junto do grupo não fora ao *serku*. Tendo se sentido mal, ela dirigiu-se para a casa dos seus pais, onde chegou e pediu perdão aos seus pais, dizendo-lhes que estava arrependida de ter recusado os conselhos dados por esses... que estava a sentir-se mal e que era possível que iria morrer...

O *djidiu*, entretanto, procurou, procurou, procurou e não encontrou Kady Kebé conforme o namorado desta lhe pedira. Ela não estava no *serku* e não se encontrava nas imediações de Bantabatô, onde decorria a festa. O *djidiu* quis saber onde, de fato, estava Kady Kebé... e se lhe havia acontecido algo. Então, resolveu ir até a casa dos pais dela. Quando lá chegou, e para a sua grande surpresa, viu Kady Kebé já sem vida nos braços dos seus pais.

A mãe de Kady Kebé, assim que se apercebeu da presença do *djidiu*, pediu a esse que fosse anunciar em Bantabatô – o local onde decorria a festa – o que havia acontecido a Kady Kebé...

O *djidiu* foi, e ao aproximar-se do local começou a cantar dizendo que a Kady Kebé morreu... Kady Kebé... Kady Kebé *banta-lê*<sup>199</sup> ... Kady Kebé *yela*<sup>200</sup>!

Foram gritos... apupos... lamúrias, choros... misturados com a fala do *djidiu* que, ao mesmo tempo que falava da beleza e da bondade da Kady Kebé, contava como são sábias as palavras do pai, as palavras dos mais velhos.

Surge então a velha que tinha colocado o veneno na comida de Kady Kebé, dizendo que não sabia...

— Pediram-me... não sabia... só pediram-me para pôr... eu não sabia, não sabia...!

E foi assim que a linda Kady Kebé deixou o mundo dos vivos... os *djidius* cantaram e ainda hoje contam a sua história aos mais novos.

Fonte: História popular. Tradução de Domingos Soares Semedo.

### **NÃO SEI QUANDO É QUE DEUS IRÁ TIRAR-ME DESTA COITADEZA - história da ganga**

Havia um homem... mais coitado do que ele nunca houve ninguém no mundo. A qualquer tabanca onde chegasse toda a gente o perseguia. E perseguiam-no porque tinha uma lepra antiga que fazia crosta, tal como uma tartaruga. A força da lepra entrara-lhe já no corpo. Não tinha dedos, não tinha nada, apenas uns cotos de que se servia para andar.

A cada tabanca a que chegava perseguiam-no, outra tabanca voltavam a persegui-lo e o pobre do homem, já desesperado, resolveu um dia meter-se mato adentro e pôs-se a

<sup>199</sup> Morreu mesmo.

<sup>200</sup> Yela - do verbo deitar/repousar, deitada, repousada.

caminhar ao acaso... Até que chegou a um sítio onde havia um poilão muito grande e sentou-se para descansar. E pôs-se a pensar. Já não sabia para onde ir porque não havia nenhum lugar possível!. E enquanto se lamentava ia dizendo:

— Mbe! Não sei quando é que Deus irá tirar-me desta coitadeza ou quem mais poderá curar-me esta doença. Estou a ver que vou mesmo morrer assim coitado, com esta doença no corpo. A cada tabanca onde vou sou perseguido. Chego a outra tabanca, volto a ser perseguido...

E enquanto o homem dizia estas coisas no pé do poilão, lá em cima estava a ganga que acabava de por os seus três ovos e de se deitar por cima. A ganga ouvira tudo. Voltou-se cá para baixo e disse:

— Eh! Homem! A ti é mesmo complicado ajudar-te. Se eu pegar em ti e te curar e fizer de ti uma pessoa, ainda és capaz de ser mau para mim, de nem sequer te lembrares das coisas que tinhas no corpo e que eu te curei, de como te deixei são, e ainda és capaz de me vir a fazer mal. Agora eu estou a precisar de ir tecer o cabelo a uma terra longe daqui mas vou demorar um ano a regressar. Acontece que não tenho quem me fique com os filhos para tomar conta deles até eu vir quando acabar de tecer o cabelo.

O homem respondeu assim à ganga:

— Se tu me fizeres isso que dizes, tornar-me outra vez uma pessoa, não acredito que alguém ouse tocar nos teus filhos. Quando vieres hás de encontrar todos os teus filhos inteiros.

A ganga respondeu:

— Só se fizermos um juramento.

— Bom.

— Então e se eu te der agora tudo o que tu queres e quando chegar vier a saber que os meus filhos foram comidos ou que os meus filhos foram mortos, o que queres que eu te faça?

— Tornas-me ainda pior do que estava!

A ganga disse “Ahn”, o homem disse “Ehn” e perguntou:

— Então e agora o que e que me vais fazer?

— A ti?

— Sim...

— Vou dar-te tudo o que tu quiseres. E só dizeres...

— Quero... ser rico, o mais rico de todos na tabanca. Para que toda a gente sinta a minha riqueza.

— Um, – disse a ganga. – Agora... dois:

— Quero fundar a minha própria tabanca.

A ganga disse:

— Três!

— Quero que nada falte na minha tabanca, a começar pelas casas até animais, pecadores... que haja de tudo na minha tabanca.

A ganga aceitou.

— Vou dar-te três ovos. Aqui os tens. Destes três ovos, pegas num e procuras o mato que quiseres para fundar a tabanca. Ao entrares nesse mato partes o ovo no chão. Imediatamente o mato desaparecera e sairão casas.

— Um, – disse o homem.

A ganga continuou:

— Dois. Este segundo ovo é também para atirar ao chão. Quando se partir, de pecadores até galinhas de tudo vai aparecer. O terceiro é o da riqueza. É para partir lá dentro da casa que escolheste e a casa fica logo cheia de riquezas. Mas que nada aconteça aos meus filhos.

Assim mesmo fez o homem, tal como a ganga lhe tinha ensinado. A ganga partiu e o homem começou a sentir-se cada vez melhor. Tudo o que a ganga lhe tinha dito aconteceu.

Com o correr do tempo o homem começou a esquecer-se. O homem esqueceu-se de tudo o que a ganga lhe tinha feito. E de que é que se havia de lembrar...

O homem teve um filho. E o menino, à medida que ia crescendo, não fazia outra coisa senão chorar por aqueles ovos da ganga. Chorava de manhã à noite. Amanhecia e lá estava o menino a chorar mais uma vez pelos ovos da ganga.

A mulher espicaçava-o:

— Tu também, homem! Parece que gostas mais dos ovos da ganga do que do teu filho! Porque é que não hás de dar os ovos da ganga ao menino, o que é que tem de especial os ovos da ganga, porque é que não se hão de dar os ovos ao menino para ver se ele se cala de uma vez para sempre!

O homem respondia:

— Não ousa!

A mulher insiste:

— Olha lá... Não vais deixar morrer o meu filho por causa de um ovo de ganga. Vai lá buscar os ovos da ganga.

O homem não diz nada. Pensa e volta a pensar. É que o menino não pára de chorar, chorar, sempre a chorar, de dia e de noite sempre a chorar. O homem também já não aguenta, manda buscar um ovo da ganga e dá-o ao menino. O menino parte o ovo e come-o.

Passados uns tempos... começa o menino a chorar outra vez por um ovo de ganga. E nunca mais parou até comer os ovos todos.

Quando viu que já não havia ovos o homem arrependeu-se.

Mas o arrependimento chegava tarde, já não havia nada a fazer, uma vez que o menino tinha comido os ovos todos.

O homem resolveu então mandar um rapaz para que fosse lá longe, na terra onde a ganga tinha ido tecer o cabelo, contar que o seu filho tinha-lhe comido os filhos todos.

O rapaz foi. Andou, andou, andou até chegar a um poilão já perto da tabanca onde estava a ganga e começou a cantar:

Kunán... kunán konidando  
Kunán kipití kopotó  
Simi leru leru leru...

(Esta é a cantiga que o rapaz cantava para dar o recado à ganga quer dizer: kunán, kunán é o piar da ganga. Todos o conhecemos: kunán... kunán... é a voz da ganga. Kipití kopotó é a maneira do homem andar – não tinha pés, não tinha dedos, não tinha nada –, ele andava como alguém que usasse bordão: kup-kup, kup-kup. Simi leru leru leru é “ele comeu tudo”.)

A ganga, lá no local onde se encontrava, ouviu a cantiga mas não percebeu bem o que ela dizia. O rapaz cantou outra vez :

Kunán... kunán konidando  
Kunán kipití kopotó  
Simi leru leru leru...

A ganga levantou-se imediatamente do sítio em que estava deitada para lhe tecerem o cabelo e disse ao tecedor:

— Tens que me desculpar, porque acabo de receber um recado de que os meus filhos foram comidos. Tenho que ir embora já.

— Deixa só acabar de tecer...

— Não! Não posso esperar que acabes de tecer porque é sinal de choro o que eu ouvi. Tenho que ir já ver os meus filhos.

Levantou-se mas, da forma como o cabelo estava desmanchado – só os lados estavam já tecidos – ficou com aquilo no meio da cabeça. Por isso a ganga ficou com o meio da cabeça por tecer, que é aquela crista.

A ganga chegou e mal viu que os seus filhos tinham sido comidos não fez mais nada. Levantou voo, cantou... E abanou as asas apenas duas vezes sobre aquela tabanca e tudo desapareceu instantaneamente. A tabanca desapareceu, desapareceram os animais, as pessoas...

O homem voou, nunca mais ninguém o viu!

É por estas e por outras que o mundo ficou assim. Ouvidos de macaco é o que mais há no mundo – não ouvem. E isto é o que ficou: fazes bem a alguém e ele faz-te mal.

Fonte: MONTENEGRO, 1995. p. 163-166.



**Figura 53: Ganga [grou-coroado], *Balearica Regulorum*.**

Fonte: Foto de Wladimir Fernandes Júnior.

### **AGORA QUERO VER COMO É QUE VAMOS CRIAR OS NOSSOS FILHOS – história da cabeça de vaca**

Havia um homem pobre e uma mulher também muito pobre. Casaram. Naquele casamento mal conseguiam sobreviver. Por muito que lutassem e fizessem pela vida, por muitas voltas que dessem, era só miséria por todos os lados.

Este casal acabou por ter um filho. Quanto a esse filho, Deus deu-lhe a virtude de achar coisas. Em qualquer sítio onde andasse a brincar havia de encontrar sempre qualquer coisa que levava para casa.

Um dia, uma serpente que morava num mato ali perto ouviu falar desse caso. Saiu, transformou-se em cabeça de vaca e deitou-se no caminho. Era um dia em que não havia comida. O menino saiu para brincar, achou a cabeça de vaca e levou-a. Apareceu em casa a dizer:

— Mãe! Mãe! Trago aqui uma cabeça de vaca.

A mãe levantou-se imediatamente e tomou a cabeça das mãos do filho. O pai disse entretanto:

— Bom, prepara já essa cabeça, passa-a depressa pelas brasas porque eu vou ao mato buscar xabéu para fazermos a comida.

A mulher levantou-se e foi ao mato buscar lenha. Chegou, acendeu o lume, agarrou na cabeça e meteu-a no fogo. A cabeça saltou para fora do lume, agarrou na mulher e meteu-a no fogo. A mulher saltou para fora, caiu e ficou a chorar. Levantou-se de novo, voltou a agarrar na cabeça e meteu-a outra vez no fogo. A cabeça voltou a agarrar na mulher e a metê-la a ela de novo na fogueira. A mulher saltou cá para fora, desatou a correr e foi sentar-se na cozinha.

A cabeça deitou-se por ali, no chão. O homem, mal chegou do mato, viu assim ali a cabeça de vaca e ficou furioso. Atirou logo com o xabéu ao chão e pôs-se a gritar:

— Então tu para que foi que casaste comigo? Cada trabalho que te peço, nunca o podes fazer. Falei-te nisto, não o fizeste. Deixo-te aqui para passares a cabeça de vaca pelas brasas, enquanto eu ia ao mato cortar xabéu, não fizeste nada, tenho que chegar eu a casa para a chamuscar.

A mulher respondeu:

— An! Pega-lhe tu que já vais ver...

O homem, cada vez com mais raiva, agarrou na cabeça e meteu-a no fogo. A cabeça agarrou no homem e fez-lhe a mesma coisa. O homem saltou imediatamente cá para fora e disse:

— Bonito serviço! Vê bem o que fizeste. Chego eu do mato cansadíssimo, vou pôr a cabeça de vaca no lume e eu próprio acabo por cair no fogo...

A mulher respondeu:

— Vá, continua... Espera aí que já vais ver...

O homem voltou a agarrar na cabeça e meteu-a mais uma vez no lume. A cabeça de vaca agarrou no homem e espetou de novo com ele no fogo. O homem saltou imediatamente da fogueira e pôs-se a brigar com a mulher. E estiveram para ali aos berros um com o outro, até que a mulher disse:

— Sabes que mais? Em vez de te pores aos gritos, pergunta! Se vês a comida servida, em lugar de começares logo a comer, pergunta primeiro qual é a tua comida.

Só nessa altura é que o homem parou de brigar com a mulher. Depois agarrou no panelão e pô-lo ao lume. Esperou que a água comesse a ferver, agarrou na cabeça e meteu-a lá dentro. A cabeça saltou cá para fora, agarrou no homem a todo o comprimento e atravessou na boca do panelão. O homem pôs-se a gritar por socorro:

— Tirem-me daqui! Por favor, ajudem-me! A cabeça mata-me, esta cabeça dá cabo de mim!

A cabeça de vaca disse então:

— Não te vou matar mas... Tu não dás ouvidos ao que te dizem.

O homem saiu de cima da panela e sentou-se. A cabeça também se deitou por ali e fechou os olhos. Era já ao entardecer e ainda não se tinha cozinhado naquele dia. O homem e a mulher puseram-se de pé para ir para a cama, deitaram-se e a cabeça de vaca foi deitar-se no meio dos dois.

A certa altura, o homem murmurou ao ouvido da mulher:

Sabes uma coisa? A única maneira de escapar desta cabeça é levantarmo-nos muito cedo, arrumarmos a nossa trouxa e irmos embora... fugirmos.

A mulher respondeu:

— Está bem.

Levantaram-se alta madrugada, arrumaram as suas coisas e fugiram. Saíram, começaram a andar, andaram, andaram, andaram até chegar ao caminho. Nessa altura, a mulher virou-se para o homem e disse:

— Olha, esqueci-me de uma coisa lá em casa...

O homem perguntou:

— O que é que foi?

A mulher respondeu:

— Esqueci-me do pau de mexer a comida.

O homem insistiu:

— O quê?

— Esqueci-me do pau de mexer a comida.

O homem insistiu:

— O quê?

— Esqueci-me do pau de mexer a comida – respondeu a mulher.

— Pau de mexer a comida? – Interrogou o homem.

— Sim.

— Pergunta-me, quem foi que fez esse pau?

— Foste tu que o fizeste – respondeu a mulher.

— Então se te esqueceste dele, não posso muito bem fazer outro?

— Não – respondeu a mulher. - Aquele pau de mexer dá muito bom gosto à comida. É por isso que não o posso deixar ficar.

O homem disse então:

— Se é mesmo isso só que te falta, vamos seguir. Faço já outro que dê ainda melhor gosto à comida.

E assim continuaram a discutir... A mulher teimava e não queria prosseguir viagem. Deixou a carga ali mesmo e voltou para trás. Meteu-se ao caminho e seguiu.

A mulher chegou a casa e ficou à porta. Ficou por ali um bocado e acabou por entrar. Quando ia estender a mão para agarrar o pau de mexer a comida, a cabeça de vaca ergueu-se e colou-se-lhe às costas.

A mulher exclamou:

— Eee...! Que vem a ser isto? Se não tivesse voltado já nem me lembrava de ti...

A cabeça respondeu:

— Aan! Vá! Vamos andando...

Seguiram assim e foram, andaram, andaram, andaram até chegarem ao sítio onde estava o homem. O homem, quando viu a mulher, voltou-se para ela e disse:

— Então? Já viste?

— Sim. – Respondeu a mulher.

E o homem acrescentou:

— Se não te tivesses esquecido do pau de mexer a comida, teríamos deixado ficar a cabeça lá. Agora assim foste carregar a desgraça, segues atrás de mim e tu é que sabes como é que eu e tu iremos criar os nossos filhos.



Seguiram caminho... e com eles a *mufunesa*!

Fonte: MONTENEGRO, 1995, p. 143-146.

### **MOSTRA-ME O CAMINHO DA TABANCA DO REI SANHÁ**

Era, era...

Era uma verdadeira história.

Havia nas terras longínquas da Guiné um casal que se compunha de homem, mulher e duas filhas chamadas Djadjabá e Djádjandin.

Nessa terra e em todas as outras das redondezas, a arte de *panga pote* [olaria] era desconhecida, por isso o preço de um pote para água era igual ao preço de barrinhas de ouro, ou de uma vaca com a sua cria. Para se obter um pote, era preciso ir muito longe às terras de Sanhá que ficavam na *cambansa* do sol.

Um dia, Djadjabá levou à fonte um pote da sua mãe. Na verdade, o pote era grande para ela. Encheu-o de água e quando já o tinha suspenso no ar, o pote se lhe escapou dos braços, caiu e despedaçou-se.

Cheia de medo e receosa que a mãe lhe ralhasse, resolveu fazer uma viagem até a *tabanca* grande de Sanhá, a pedir ao rei um pote novo para levar à mãe. E pôs-se a caminho.

Andou... andou... andou e depois de ter andado muito tempo perdida pelo mato, encontrou uma onça que recuava com o traseiro para medir o salto. Djadjabá viu que a onça não estava com boas intenções, cantou.

Sanhá, Sanhá,  
silol be minto?  
Sanhá, Sanhá  
silol be minto?  
Sanhá mansacunda  
silol be minto?  
a teta'm fê  
bala dimbó,  
a teta'm fê  
bala dombó.

Camarada!  
Qual é o caminho  
da tabanca do rei de Sanhá?  
Quebrei o pote  
da minha mãe  
vou a Sanhá  
pedir ao rei  
um pote novo.

A onça ficou muito encantada com aquela cantiga, e com a cauda chicoteou as moscas, e mostrou-lhe o caminho.

Mais adiante, depois de ter andado muito, viu um camaleão num ramo de alfarroba; o camaleão, com o seu papo cheio de veneno, fazia-se de mil cores. Djadjabá desconfiou que aquele animal não estava com boas intenções, e cantou:

Sanhá, Sanhá,  
silol be minto?  
Sanhá, Sanhá

Camarada!  
Qual é o caminho  
da tabanca do rei de Sanhá?

silol be minto?  
 Sanhá mansacunda  
 silol be minto?  
 a teta'm fê  
 bala dimbó,  
 a teta'm fê  
 bala dombó.

Quebrei o pote  
 da minha mãe  
 vou a Sanhá  
 pedir ao rei  
 um pote novo.

O camaleão encantado com uma cantiga tão bonita, engoliu o seu veneno, fez-se da cor do anil, e em três balanços mostrou-lhe o caminho com a patinha no ar.

Djadjabá foi andando, foi andando até que encontrou uma grande cobra atravessada no caminho; a cobra assobiava e lambia o ar com a língua. Djadjabá viu que aquela serpente não estava ali para uma coisa boa, e cantou:

A cobra encantada com uma fala tão bonita fez-se numa rodilha, recolheu a língua, e deixou-a passar.

Djadjabá, depois de ter caminhado muito chegou, ao *cambar* do sol, a uma fonte, onde uma velha estava a lavar-se. A velha era muito velha, e tão velha que nas costas se lhe tinham criado mil gerações de ostras. A velha pediu a Djadjabá que lhe esfregasse as costas. Djadjabá que era uma pessoa de bom coração não porfiou a palavra da velha. Porém, ao correr as mãos pelas costas da velha caíram-lhe os dedos cortados no chão.

A velha apanhou os dedos e tornou a emendá-los. E Djadjabá ficou com as suas mãos inteiras e tão bonitas como Deus as fez.

A velha vestiu-se e acompanhou a Djadjabá a sua casa coberta de maracujá, e cercada de mandiocal e de bananeiras.

Quando chegaram, a velha entrou no seu quarto e trouxe de lá um grão de arroz em casca, que entregou à moça para pilar (o que a mulher grande queria mesmo era saber até onde ia a educação recebida pela sua hóspede, o seu caráter e a sua humildade).

Djadjabá lançou o grão de arroz no pilão, e apenas bateu com o pau de pilar, o pilão encheu-se de arroz.

Tendo o arroz todo descascado e limpo, Djadjabá cozinhou-o e foi ter com a velha para que lhe desse manteiga para botar na panela. A velha cuspiu para o chão; e quando Djadjabá se abaixou... viu uma cabacinha de manteiga fresca que foi botar na panela de arroz.

Cearam. Cardaram muito algodão. A velha contou histórias de príncipes e princesas encantadas e foram ao seu quarto dormir.

Ao cantar do primeiro galo, a velha levantou-se e foi à capoeira buscar três ovos; e que lindos! Pareciam ovos de prata, que deu a Djadjabá e recomendou-lhe que todas as vezes que no caminho se sentisse cansada, atirasse um ovo para traz das costas, sem se voltar para trás.

E acrescentou que a tabanca do rei de Sanhá ficava ainda muito longe e, estendendo o braço, disse: lá nessas terras *nunde ku nhor Deus ta ramangá si djarga garandi di fugu ora ki kansa* [onde Deus, quando se cansa de pelejar todo o dia, arremessa o seu grande escudo de fogo]. A moça prometeu fazer tudo como a velha lhe ensinou, e despediu-se.

A mulher grande abraçou Djadjabá e cheirou-a no rosto. A moça pediu a bênção da velha e seguiu o seu caminho.

Depois de ter andado muito, Djadjabá sentiu-se cansada; atirou com um ovo para traz das costas, e atrás dela ouviu uma grande tormenta de alimárias que corriam *suma dudu* [como doidos] para um lado e para outro, como se tivessem perdido o juízo. Mas ela não fez caso, e seguiu o seu caminho.

Mais adiante e já muito longe, atirou com um outro ovo... pragas, ais e gargalhadas de gente que pelejava, foi o que ela ouviu. Não fez caso e foi andando.

Foi andando, andando, andando e quando já não podia andar mais, atirou com o ovo que lhe restava, e achou-se de repente numa grande casa, com *manga de* [muitas] barrinhas de ouro, *manga de* currais de vaca, e toda a sorte de mantimentos, e ficou sendo a maior fidalga daquela terra. E mandou *pangar* potes de todos os tamanhos para a sua mãe e para gentes da sua *tabanca*.

Djadjandin, tendo visto toda aquela riqueza da irmã e achando que para isso bastava ir à fonte e partir o pote para ter tamanha abundância. Pensou e sem mais pensar disse à mãe que iria buscar água porque o pote estava seco. A mãe achou a ideia brilhante e foi assim que Djádjandin levou também à fonte um pote da mãe, e lá o deixou cair e partir-se. Não podendo voltar para casa sem o pote, lançou-se numa viagem muito perigosa em busca das terras de Sanhá.

Depois de ter errado muito pelos matos, encontrou um leão que lambia as unhas e rangia os dentes. A menina muito assustada, e a tremer cantou assim:

Sanhá, Sanhá,  
silol be minto?  
Sanhá, Sanhá  
silol be minto?  
Sanhá mansacunda  
silol be minto?  
a teta'm fê  
bala dimbó,  
a teta'm fê  
bala dombó.

Camarada!  
Qual é o caminho  
da tabanca do rei de Sanhá?  
Quebrei o pote  
da minha mãe  
vou a Sanhá  
pedir ao rei  
um pote novo.

O leão teve dó dela, meteu na bainha as suas unhas e mostrou-lhe o caminho. Foi andando, foi andando, andando e encontrou um porco-espinho que batia o pé muito encrespado. Djádjandin teve medo e cantou:

O porco-espinho teve pena dela; desarmou as suas frechas, e ensinou-lhe o caminho. Ela continuou a andar, a andar... até quando, passando perto de um rio, viu estendido na lama e à sombra dos mangais um *lagarto* [crocodilo] que matraqueava os dentes. Isso era agoiro de uma má viagem. Djádjandin, muito assustada, cantou toda a tremer:

Sanhá, Sanhá,  
silol be minto?  
Sanhá, Sanhá  
silol be minto?  
Sanhá mansacunda  
silol be minto?  
a teta'm fê  
bala dimbó,  
a teta'm fê  
bala dombó.

Camarada!  
Qual é o caminho  
da tabanca do rei de Sanhá?  
Quebrei o pote  
da minha mãe  
vou a Sanhá  
pedir ao rei  
um pote novo.

O *lagarto* fechou as suas fauces, e deixou-a passar.

Depois de ter andado muito, Djádjandin chegou a uma fonte onde uma velha, a mulher grande de mil anos, estava a lavar-se. Esta mal a viu chamou-a pelo seu nome:

— Djádjandin! Djádjandin!

A pequena, muito admirada, disse de si para si: esta velha só pode ser uma feiticeira. Quem foi que lhe ensinou o meu nome? E, muito desconfiada, foi ter com ela. A velha rogou-lhe que lhe esfregasse as costas. Djádjandin olhou as suas mãos, observou a velha, levantou o nariz ao vento e chiou – sinal do mais aviltante desprezo – e disse:

— Bem dizia eu que eras uma bruxa. Acaso Deus me deu estas mãos tão bonitas, para as estragar nas ostras do teu costado? A velha não fez caso; vestiu-se e acompanhou a rapariga à sua moransa no meio das bananeiras e à sombra de maracujá.

Djádjandin pediu lhe uma medida de arroz para pilar. A velha entrou no seu aposento, e trouxe de lá um grão de arroz. A rapariga fincou as mãos nas ilhargas e exclamou:

— *Son un garan?! [Um grão somente?!]*

— Sabes que mais, sua velha tonta, quem é pobre vai por portas pedir esmola.

A velha calou-se. Entrou em casa e trouxe de lá uma medida de arroz alvo que a pequena cozinhou e de seguida foi-lhe pedir uma colher de nata. A velha cuspiu; a menina deu um salto para trás e batendo as mãos no peito, em sinal de indignação, disse: *iai!... es porkadia e par kesa? [Para que serve essa porcaria?]*

A velha fez que não entendeu e foi trazer uma colher de nata fresca, com que a rapariga temperou a *bianda* [comida].

Cearam. A velha cardou o seu algodão, e contou histórias de príncipes e princesas encantadas, até que lhes deu o sono e se foram deitar. Pela manhã, ao cantar do galo, a velha levantou-se e foi ao galinheiro dos ovos de prata e trouxe de lá três, os mais lindos, que entregou a Djádjandin, e recomendou-lhe que assim que se sentisse cansada os fosse arremessando um a um, para traz das costas, sem nunca voltar o rosto, tal como aconselhara a irmã.

Djadjandin observou que, embora isso lhe parecesse uma tolice, contudo teria o cuidado de *amarrar bem a barriga* para não comer os ovos quando se sentisse com fome. Despediram-se. A velha abraçou e cheirou Djádjandin no rosto. Djádjandin nem se lembrou de lhe pedir a bênção; voltou costas e partiu.

Depois de ter caminhado bastante tempo arremessou um ovo para traz das costas, e pareceu-lha que corria atrás dela um bando de leões, de porcos-espinhos e de *lagartu*; e não pôde conter-se. Virou o rosto e antes que pudesse olhar direito, aquelas alimárias atiraram-se a ela e despedaçaram-na.

*Kulandjan*, uma águia bradadora, que nesse dia atravessava aquelas terras, indo muito pelo alto, arrebatou um dedo da pobre Djádjandin, voou e foi abandoná-lo no quintal dos seus pais, onde a mãe de Djádjandin estava a pilar o arroz. Entre um pau e outro, a mãe viu algo estranho no pilão. Parou. Arremessou o pau no chão, como quem pressentisse algo de muito mau. Era o dedo da sua própria filha.

*Kulandjan* voltou a sobrevoar o quintal dos pais da Djádjandin, pousou num pilão, e assim cantou:

Mandinga	Crioulo guineense	Português
Keo! Keo!	Omi o omi	um homem e mais um homem
Keo mankilin!	Omis ka djuntu	os homens não são iguais!

Os pais de Djádjandin choraram muito e muito a sua filha e se consolaram.

Fonte: Conto mandinga tradicional recolhido e publicado por Barros (1900. p. 19-32).

## APÊNDICE C

### POEMAS EM CRIOULO DE AUTORIA DE CARLOS EDMILSON VIEIRA E NELSON MEDINA

Estes textos que abaixo se apresentam foram traduzidos por nós com a finalidade exclusiva de serem analisados na presente tese. Assim, seguem os poemas de Carlos-Edmilson Vieira.

#### **Nha sinhara**

Nha sinhara ta fadja kurpu  
suma fidju d'os  
i ta ramanga rabada  
i sibi  
i ria prasa

Djintis na n'uni-n'uni  
fama ndianta ku nobresa  
i fuskal djuis  
boka ka tornado  
ma na nha ki sta  
kai  
o ka kai  
na kama di rapas katchas  
ala tchai

Noba ka ta pidi pasadju  
*djidius* tcholona tuada  
de di Kambora  
te na timbora  
sin pidi gasadju  
Fidju d'os ku si tuada  
na ramanga nobresa  
kuma amanhã lundju.  
Fonte: Vieira (1996, p. 25).

#### **Fidjirasta**

Yai ooh!... Te ku bo tambi!...  
Yai ooh!... Te ku bo tambi!...

Algin di nha kasa  
algin di nha mesa  
n dau tratu na kasa  
suma fidju di kasa

N penbiu tok bu sedu algin  
na koresma o kunfentu  
alau na nha ladu  
ami rebeladu na bu ladu  
ningin rabida i ka osa rosnau

#### **Minha senhora**

Minha senhora enfeitada o corpo  
tal como a boneca d'osso  
bamboleia  
a subir  
e a descer a praça

O povo murmura  
a fama juntou-se à juventude  
e ofuscaram-lhe o juízo  
não se cumpriu a promessa  
mas depende de si  
cair  
ou não cair  
na cama do rapaz  
eis a traição

Novas não pedem licença para passar  
trovadores divulgaram o seu eco  
desde Kambora  
até não sei onde  
sem pararem para repousar  
Boneca d'osso a marcar presença  
a bambolear a juventude  
diz ela: o amanhã ainda vai distante.

#### **Enteado(a)**

Oh oh!... Até tu também  
Oh oh!... Até tu também

És da minha casa  
da minha mesa  
te dei trata em casa  
como se fosses filho da minha casa

Embalei-te até seres gente  
no sol de quaresma ou na invernica  
lá estás ao meu lado  
eu me rebelando contra todos  
e ninguém ousou tocar-te

Yai ooh!... Te ku bo tambi!...  
Yai ooh!... Te ku bo tambi!...

Aos bu sinti pitu  
bu rabida bu pun na bantaba  
aos bu sinti pitu  
bu rabida bu pun na balei

Ma bu rabidan. Bu fekin  
bu fetfetin

FIDJIRASTA!  
Ami ku pui bu sedu algin

Ke i bardadi fidjirasta  
fidju di algin  
labal nan teee!  
Fonte: Vieira (1995, p. 7).

### Fidalgundadi

Disnos ba dja  
n djamu fidalgundadi  
di ba estins baganadus  
ku ora ku no ka soronda  
e ka ta sombrea

Patronsinhos di oranus  
Zé Carlos raini ba dja bos  
kuma si garandi di kasa ta tchami  
fidjus tudu ta nor-nori  
ora ku dona ka na labra  
pape ka ta paranta  
fidjus ka ta bisia  
naris de gatu ta nali pedra di fugon  
di mama

Djamu djamudu  
kanta kantadu  
kamarada na kai  
kamarada na lanta  
kamarada ku aonti mata Cabral  
aos e na sumia bia pa mainanta  
sklarsi pubis  
sigridu di luta

Ma anos!... anos!...  
no ka na kala  
nin no ka ta kaba  
kontra Cabral kai utrus firma

Utrus na bin inda  
pa ka no mon bin moli  
na kebur di amanhã  
pa kontra mare di fomi

Oh oh!... Até tu também  
Oh oh!... Até tu também

Hoje sentiste o teu peito cheio  
levaste-me a bantaba  
hoje sentes-te alguém  
e puseste-me no balaio

Viraste e reviraste  
a minha vida

ENTEADO!  
Eu fiz de ti alguém

Mas uma coisa é verdade enteado  
com o filho dos outros  
há que ter limite mesmo no trato!

### Fidalguia

Há muito  
cantei a fidalguia  
de gente frouxa  
que sem o nosso florear  
sombrias não dão

Patrõesinhos dos anos que já lá vão  
Zé Carlos já vos havia criticado  
se o chefe da família se embebeda  
os filhos tornam-se raquíticos  
e se o avó não cultivava  
o pai não planta  
os filhos não têm o que vigiar  
e as pedras do fogão da mamã  
assemelham-se ao nariz do gato

Carpuiu-se  
cantou-se  
camarada para cá  
camarada para lá  
camaradas que ontem mataram Cabral  
forjam porquês para amainar  
esclarecimentos do  
segredo da luta ao povo

Mas nós!... nós!...  
jamais nos calamos  
nem seremos exterminados  
quando Cabral caiu outros se ergueram

Outros ainda hão de vir  
que os nossos braços não venham a desfalecer  
na ceifa de amanhã  
para que a contra-maré da fome

ka bin laganu moransa

Faladu mem  
 bu ka ta koba lama  
 bu kumpu kasa na un dia  
 ma si bu odja  
 baka na limbi baka kosta na koral  
 sabi ka iar sta la  
 i pabia di amanhã  
 Fonte: Vieira (1998, p. 70-73).

### **Bida di luxu**

Bu sinta riba di povu  
 Bu na nada na kalur di povu  
 Sin sinti dur di povu

Bu politika de udjus bonitu  
 pui bariga di povu na ndjun-djun  
 Bu n banka na lagua di mel  
 sin lembra di bagera dun di fonti

Na bu gerason di luxu  
 riba di bu kabalun branku  
 ku bu garasa di dinti ku ka tem sangi  
 na fedu o... na sabi o...  
 sons in sinhor ku bu misti  
 Lun'a panta... tchuba kuri  
 Sol bin tcholonadu kuma  
 si bu dau piu... bu ta pirdi bida

Na bu gerason di luxu  
 Bu mata... bu maltrata  
 sin sinti dur  
 di gan kargadur di don

Mindjeris sin omi  
 mininus sin pape  
 karga djon-gagu di se distinu  
 e na iari-iaru ku fomi na stangu  
 Fonte: Vieira (1998, p. 70-73).

### **Nha fiança**

Notisia bin dan kontrada  
 kuma noti ku mansi  
 torna na sukuru  
 futserus sakudi kapoti

Didi mem i nha fiança  
 nha fiança fian bariti

Kansare brabu tee

não venha a contagiar a moransa

Diz o ditado:  
 não se amassa o barro  
 e se constrói a casa num mesmo dia  
 se alguma vez vires vaca a lamber as costas a  
 outra vaca, no curral  
 não é por gosto  
 é pelo amanhã.

### **Vida de luxo**

Sentado no povo  
 a nadar no suor do povo  
 sem dó do povo

A tua política de olhos bonitos  
 pôs a barriga do povo em jejum  
 tão embalado estás na lagoa de mel  
 que não te lembraste a abelha é a dona da  
 colméia

Na tua geração de luxo  
 montado no teu cavalo branco  
 com o teu sorriso frio  
 a bem ou a mal  
 só queres escutar sim senhor  
 A lua assustou-se... a chuva fugiu  
 ao sol foi anunciado que  
 se deres um piu... perdes a vida

Na tua geração de luxo  
 mataste... maltrataste  
 sem dó  
 daqueles que estão de luto

Mulheres sem maridos  
 crianças sem pai  
 carregam o peso dos seus destinos  
 desvairados com o estômago vazio

### **Minha fiança**

A notícia veio ao meu encontro  
 a noite que se tornou dia  
 voltou a escurecer  
 os feiticeiros sacudiram os capotes

Afinal é a minha fiança  
 a minha fiança enfiou-me barrete

Por mais que seja brava a tumba



ma i ta otcha djintis ku na lambul  
 djintis ku dal bolta  
 i son blufus n dam  
 djuntu ku baloberus,  
 baloberus tchaskiadu

Didi mem e nha fiança  
 nha fiança fiam bariti

Fonte: Vieira (1995, p. 7).

há sempre quem a carregue  
 à sua volta  
 só gente que não passou por rito de iniciação  
 com sacerdotes  
 sacerdotes bêbados

Afinal a minha fiança  
 a minha fiança enfiou-me barrete

O livro de poemas, *Sol na mansi*, de Nelson Medina (2002), está escrito em crioulo sem tradução para português, o que nos levou a assumir a tarefa, nada fácil, de traduzir todos os poemas a que nos referimos ou que foram analisados nesta tese.

### Sai fala... sai fala... talas

Kaida di sol i ka kobardisa  
 nin basanti i ka moleza  
 tempu ten si tempu  
 as bes i koresma  
 utru bias i kunfentu  
 des bes ndiskumprumiti  
 stangu di djugude ta nudju  
 kaiambra ku bafan djudju  
 forsidjan diskisi  
 sai fala, sai fala... talas!  
 Si korson di djugude ndjua  
 punta si stangu  
 albes i algun kusa  
 Fonte: Medina (2002, p. 20).

### Não me falas... eu não te falo... acabou-se

O pôr do sol não é cobardia  
 nem a vazante é moleza  
 o tempo tem o seu tempo  
 às vezes é quaresma  
 outras vezes é invernia  
 desta vez não me comprometo  
 o estômago do abutre se enjoja  
 é câimbra que abraçou os meus joelhos  
 leva-me a esquecer  
 não me falas... eu não te falo... acabou-se!  
 Se o coração do abutre se enjoou  
 perguntem ao seu estômago  
 talvez seja algo (algo há de ser)

### Tchuba ku no disdja

E tchuba risu  
 ku na kai susu  
 i malgos gustu  
 i tchuba di otranu

E tchuba ku na modjanu  
 i tchuba kingitidu  
 i mansi kuntangu  
 suma kil di oranus

E tchuba ku alma di kansare  
 i entradu la na Cumeré  
 i larmas tchoradu  
 oranus pasadu

Es anu i son el  
 tchuba mandinti  
 na tera duenti  
 suur di e tchuba i no kristel  
 No disdja un tchuba nobu

### A chuva que desejamos

Esta chuva dura  
 a cair assim suja  
 tem um gosto amargo  
 é chuva do ano passado

Esta chuva que nos molha  
 é chuva endurecida  
 amanheceu sem molho  
 parece a dos anos que já lá vão

Esta chuva com alma de tumba  
 entrou pela Cumeré  
 são lágrimas choradas  
 há anos e anos que se passaram

Este ano é só essa chuva  
 chuva enferma  
 na terra doente  
 o suor dessa chuva é o nosso clister

ku ka antigu suma no kasabi  
ku ka nhabi  
tchuba nobu pa no povu

No misti modja iop  
bas di un tchuba di armonia  
un tchuba sin mania  
ku na reguanu pa no kirsi.

Fonte: Medina (2002, p. 21).

### Setani

Larma di foronta na basa  
na udju di tera  
i mbosa un sintimentu  
tchur i kasabi ku alma barsa  
ora ku pitu ka pudi nguenta dur firmadu

Iagu seku na udju di tera  
fidjus na rola-rola  
afadi bentu di djiu  
mbuldjadu na lankon di friu

iagu seksa na udju di tchon  
bus na njatinha santadu  
i na kai-kai mansu  
un son un son

un son un son, e na kai-kai  
na ar un girta di safrai  
palmu na tokadu  
i no djorson ku na nteradu.  
Fonte: Medina (2002, p. 24).

### Mpili Ntunha

Bas di tagua  
si mons i ondas di mare  
mbludju na kabesa  
mon na alkatra sikidu na makare

O Mpili Ntunha!  
“Nos kabu gosta di você?”  
fala dos sin artimanha, i ruspundil:  
— Mbari te...!

Manga di anu na kil un bida  
laba ku lisa  
zip, zip, zip... kantiga di maron  
i mon di Mpili Ntunha na tagua

Dipus di firianta kurpu di kansera

Desejamos uma chuva nova  
que não seja tão antiga quanto os nossos  
dissabores  
que não seja podre  
uma chuva nova para o nosso povo

Queremos nos molhar por inteiro  
debaixo dessa chuva de harmonia  
uma chuva sem manias  
que nos regue para crescermos.

### Tormento/Satã

Lágrima de aflição corre  
nos olhos da terra  
embala a dor  
choro é o desassossego que a alma abraça  
quando o peito não agüenta a dor

A água secou nos olhos da terra  
os filhos rolam  
parecem vento das ilhas  
embrulhado num pano lankon de frio

a água secou nos olhos do chão  
os búzios engatinham devagarzinho  
e estão a cair manso  
um a um

um a um, estão a cair  
no ar um grito de apelo e esconjuro  
batem-se palmas  
é a nossa linhagem que está sendo enterrada.

### Menina Ntunha

Debaixo da tábua de lavar roupa  
suas mãos são ondas da maré  
embrulho na cabeça  
mãos na alcatra de pés no macaréu

Menina Ntunha  
“O nosso Cabo gosta de você?”  
fala doce e sem artimanhas, ela responde:  
— Mbari te...! (não entendo o que dizes)

Muitos anos se passaram naquela mesma vida  
lavar e passar  
zip, zip, zip... cantiga do mar agitado  
são as mãos da minina Ntunha na tabua de lavar

Depois de esfriar o corpo da canseira

un odjada dismadjadu sanha  
kabesa di Mpili Ntunha  
sta, ma i ka sta na tera

Anu fora, anu dentru  
na si oredja i kil un kantiga  
zip, zip, zip... mon na tagua  
Mpili Ntunha bedju anti di i nobu

“Nos kabu agora está em Lisboa”  
limpu pus, i sedu ain  
Mpili Ntunha bedju a toa  
te aos i ka ningin.  
Fonte: Medina (2002, p. 30).

### Po di lala

Suma po di lala  
ali e sikidu na baranda  
e ka topi nin fala  
e bida e na laga sin soronda

Po na da fruta stranhu  
na trunku, kaskas  
sangi fresku na fodjas  
fidjus sin kur, sin gustu

im... po!

Po di lala nega ri ntidu  
i mberma na kil un kau  
moli potok te na si ris  
po di lala ka ten mis

Krun, i sikidu na lala di Kufar  
no sufrimentu i pa si bia  
ka ten nada di i papia  
i lanta i nega far

Benenadu di pupa te na prua  
po di lala fraksi i kai  
stranhu ku padi fidjus di tchai  
un son i nania, utru i surua

Forsidjadu na lala  
i sikidu son na stranhesa  
na intchenti, alal... la  
na basanti, i ka seta mpalia

Po di lala dingi na metadi di matu  
no pupal  
kurus karas...

um olhar desmaiado subiu  
a cabeça da menina Ntunha  
ela estava, mas não estava na terra

Anos fora, anos dentro (anos se passaram)  
nos seus ouvidos aquela mesma cantiga  
zip, zip, zip... as mãos na tabua de lavar  
a menina Ntunha envelheceu na adolescência

“O nosso Cabo agora está em Lisboa”  
limpo e fino, ele agora é alguém importante  
a menina Ntunha envelheceu à toa  
até hoje ela não é ninguém.

### Árvore da várzea

Como uma árvore da várzea  
lá estão eles de pé na varanda  
não têm fala  
estão a espalhar-se sem que tivessem germinado

Árvores dando frutos estranhos  
no tronco, crostas de sarna  
sangue fresco nas folhas  
filhos sem cor, nem gosto

é isso... mesmo!

A árvore da várzea recusou sorrir de vez  
embrenhou-se lá naquele mesmo lugar  
mole mole até à raiz  
essa árvore não tem tempo

Crua, está de pé na várzea de Kufar  
a nossa dor é por causa dela  
não tem nada a dizer  
rebelou-se de vez

Envenenada de popa à proa  
a árvore da várzea enfraqueceu-se e caiu  
é uma estranha que deu à luz filhos do adultério  
um é nánia<sup>201</sup>, o outro é surua

Forçada a ficar na lala  
estranhamente de pé  
na enchente, lá está ela... lá  
nem na vazante se distrai

A árvore da várzea está só no meio do mato  
vamos esconjura-la  
kurus karas...

<sup>201</sup> Nánia e surua são nomes dados aos nativos da Guiné-Conakri e do Senegal.

... karesu!

Fonte: Medina (2002, p. 32).

### **Kabesa di baka**

Bu ta kudji te, kudji ta bin saiu!  
 kabesa di baka kargadu na foronta  
 pa nganu di disaforonta  
 d'es b'es gora i na fiu  
 kuma tera i di siu  
 bu kargal, i kargau  
 bu ditandal, i ditandau  
 Aos kabesa di baka nega ria  
 i sinta rebes na ordidja  
 bu mukutial, i mukutiau...

Fonte: Medina (2002, p. 46).

### **Friese na tera ku kinti**

Gustu di fel, son ora ku bu sintil  
 sabura di mel, kila sabi purba  
 ma kasabi di mortundadi si bu ka djingil

si sintimenti ka ta kura  
 duensa di friu entranu na tera  
 es i kal friese na tera kinti  
 si i ka duensa nobu di no djinti  
 mortundadi na tchon e ka sintil  
 skola lakia, i ka ten bambaran, e ka falil  
 Sakur...! Ke, ma no garandis na fundianu boti

Fonte: Medina (2002, p. 61).

### **Kebur**

Ku no mons prenha di fomi  
 korson kingitidu di dur  
 na nhenku-nhenku pa no dia di amanha  
 no paranta ku fe

No seta mara korson  
 pa mata flema  
 no tama larma di no kasabi  
 no fasi tchuba

| ... karesu!<sup>202</sup>

### **Cabeça de vaca**

Escolhe-se até que a escolha nos sai às avessas!  
 a cabeça de vaca foi carregada na hora d'aflição  
 por engano de desafronta  
 mas dessa vez a coisa ficou feia  
 disse que a terra lhe pertence  
 se a carregares, ela te carrega  
 se a colocares no chão, ela também no chão te  
 põe  
 Hoje a cabeça de vaca recusou-se a sair do cimo  
 sentou-se às avessas na rodilha  
 bate que se lhe vai batendo, assim vai ela  
 ripostando...

### **Frio numa terra 'quente'**

O gosto do fel, só quando experimentado  
 o sabor do mel, esse é bom de se provar  
 mas o dissabor da mortandade se dele não te  
 esquivares

a sua dor não tem cura  
 a doença do frio entrou-nos terra adentro  
 que frio é esse na terra atormentada  
 será mais uma doença da nossa gente  
 não sentiram a mortandade que assola o chão  
 escolas lacradas, sem apoio, nada lhes diz  
 Socorro, acudam...! que os nossos mais velhos  
 estão a fundear o nosso bote

### **Ceifa**

Com as nossas mãos grávidas de fome  
 coração endurecido de dor  
 num passo de Louva-a-deus  
 (em direção ao nosso futuro  
 lavramos com fê

Aceitamos relevar  
 para matar a fleuma  
 das lágrimas do nosso dissabor  
 fizemos chuva

<sup>202</sup> Uma das etapas de um jogo de roda "Udju na seu", "olhos no céu" em que o último a ficar com o objeto ou o lenço usado no jogo é apupado, devendo todos os participantes gritar, correndo de mãos dadas: 'kurus karas... karesu' que seria uma corruptela de 'cruzes canhoto' seguido de uma onomatopeia.

No seta sedu mudu  
pa iagu kirsinu na boka  
pa no pudi regua no balur  
sirbintia ku no kiria

Aonti no paranta  
aos no kebra  
kebur di aos  
i pa paranta amanhã  
Fonte: Medina (2002, p. 85).

### **Kabas di sorti**

I sainu na kabas di sorti  
un katot pa no baloba  
na fundu di no fugon i djuti  
un dufuntu na mundu di sinsa

Dia ku no labra i tchiga  
bas di pedra marmu  
suma na fundu di bridja  
i nansi kil speransa fidalgu

Kantu turbadas nguentadu  
kantu sangi urdinhadu  
kantu di nos ku bída falsia  
anos i kantu ku tchiga outra-banda

Nuben nudjenti sukundi rostu medunhu  
pastrus branku na sardia na ntera  
nhelen di mpampam e na disintera  
ma aos no amanhã nansi ntidu

Susegu ku disdjadu  
el ku tchiga moransa  
kil fidju kindin-kondon malgosadu  
i nansi na bariga di Ntchanga

Nhu Inas, ke nhu balenti  
alanu tras di nhu na batenti  
ris di polon madura  
ramus kirsi, fluris flura

Nhu Inas, ke nhu balenti sintidu  
nhu nega tagua ndjudjadu  
te na dia, nha djintis  
ku nhu rinka polon ku si ris.  
Fonte: Medina (2002, p. 86).

### **Fisial di tôr**

Distindi bu kerensa ku djitu

Aceitamos ficar em silêncio mudos  
para que a água nos cresça na boca  
para podermos regar o nosso valor (mérito)  
habilidade que criamos

Ontem (no passado) lançamos as sementes  
hoje ceifamos  
a safra de hoje  
é para o cultivo do futuro (de um amanhã)

### **Cabaça de sorte**

Na nossa cabaça da sorte saiu  
uma panelinha de oferenda para os ancestrais  
no fundo da nossa cozinha apareceu  
um defunto agachado numa bola de cinza

Chegou o dia da safra do que lavramos  
debaixo da pedra mármore  
no fundo da nossa virilha  
nasceu uma esperança fidalga

Quantas tempestades suportadas  
quanto sangue ordenhado  
quantos de nós a vida falseou  
somos quantos os que chegaram a outra banda

Uma nuvem desprezível escondeu um rosto  
medonho  
pássaros brancos saracoteiam na terra  
a desenterrarem trincas de arroz  
mas hoje o nosso amanhã nasceu inteiro

O tão desejado sossego  
chegou à moransa  
o filho único abençoado  
nasceu da barriga da mulher da terra (Ntchanga)

Senhor Inácio, o senhor é mesmo um homem  
valente  
cá estamos nós atrás de si no batente  
a raiz do poilão amadurou  
os ramos cresceram, as flores floriram

Senhor Inácio, o senhor é mesmo ousado  
o senhor recusou as tábuas enjeitadas  
até no dia em que, oh minha gente  
o senhor arrancou o poilão com a sua raiz.

### **Tecelão de Tor**

Estende a tua querença com jeito

distindi mon santadu pa i ka magua  
tisi sin mangason  
un panu ku un korson

Kada pankada ten si motibu  
fisial di Tôr  
kada pankada ku si sintidu  
un panu, un korson

Pa i sedu djemias ku kil di bo  
fisial di Tôr  
panu ku no na distindi na Bor  
na ora di kanta po

Tisi panu di sitin  
bu akarisianu el ku amor fisial  
suma ku bentu kustuma fasin  
ora ku ora tchiga na no koral

Tisinu na unidadi, un panu ku un korson  
kil panu i el ki i no mortadja  
si tempu bin falsianu un son, un son  
no dufuntu e ta fadja

Fisial di Tôr, tisinu  
un panu, un korson  
ku pasensa, uninu  
pa no pui tudu na un mon.  
Fonte: Medina (2002, p. 88).

### Mame

Mame i mame  
tudu dia  
mame i mame  
el ki i no kandia  
bokadu sin os na muntudu  
ni si i na sukuru  
mame i mame  
i el son de  
Mame i mas mame  
dia ki i disparsi  
mame i ma di ki mame  
dia ku bu pirdil  
i pa sempre...

Fonte: Medina (2002, p. 114).

estende as mãos devagar para que não magoe  
tece sem mangação  
um pano e um coração

A cada enlaçar o seu motivo  
tecelão de Tor  
a cada enlace um sentido  
um pano, um coração

Para que sejam gêmeos dos teus panos  
tecelão de Tor  
pano que estenderemos em Bor  
na hora da dança dos iniciados

Tece panos de cetim  
acaricia-os por nós com amor, tecelão  
como o vento costuma fazer  
quando chega a hora no nosso coral

Tece na unidade, um pano mais um coração  
esse pano será a nossa mortalha  
caso o tempo nos venha a trair, um por um  
que adornem os nossos corpos

Tecelão de Tor, tece para todos nós  
um pano, um coração  
e nos una, com paciência  
para que possamos juntar a fé, as mãos e o sentido.

### Mãe

Mãe é mãe  
todos os dias  
mãe é mãe  
ela é a nossa candeia a nossa luz  
no meio duma lixeira mãe é o bocado sem  
                  espinhas  
mesmo na escuridão  
mãe é mãe  
ela é única  
Mãe é mais mãe  
no dia em que ela desaparece  
mãe é mais que mãe  
no dia em que a perderes  
é para sempre...

**Aqui jaz**

Aqui jaz,  
 un tera kur di ebanu  
 fitu di flur di vidru  
 vitima di mau bentu  
 Aqui jaz,  
 un tera traidu  
 kalabuseru ku mortadjas di ratadju  
 ku odjada mortu pindradu na si ntudju

Aqui jaz,  
 un tera ku sunhaba  
 sedu virgem pa si fidjus  
 un tera vitima di vertigem di si sunhus

Aqui jaz,  
 tera di sunhu  
 vitima di mau udju  
 martir di incesto

Aqui jaz,  
 tera di pas kasadu  
 tchon padida ku otchadu  
 Aqui Jaz no Guiné.  
 Fonte: Medina (2002, p. 114).

**Kafumban**

Povu k'i purmeru di tudu  
 no luta pa ben di no povu  
 tudu kil k'i kontra no povu  
 i kontra anos tudu

Kusta no muri ku fomi  
 ma no mininus ten di farta  
 nin si no ka sibi skirbi no nomi  
 no mininus ten ku ten saudu ku karta

Cabral k'i no gia pa sempri  
 anos tudu i kil un son  
 no tera ten ku giadu sempri  
 pa mindjor fidju di tchon

I sin o i ka sin povu?  
 ku mon na kabesa  
 fomi nkurbadu na stangu  
 povu ruspundi na es kuru sin ten dipresa:

**Aqui jaz**

Aqui jaz,  
 uma terra cor de ébano  
 feito flor de vidro  
 vítima de um vento funesto  
 Aqui jaz,  
 uma terra traída  
 prisioneiros com mortalha de trapos  
 que viram a morte pendurada no seu teto

Aqui jaz,  
 uma terra que havia sonhado  
 ser virgem para os seus filhos  
 uma terra vítima da vertigem dos próprios sonhos

Aqui jaz,  
 a terra dos sonhos  
 vítima do mau olhado  
 mártir do incesto

Aqui jaz,  
 terra de paz maridada  
 chão mãe virgem  
 Aqui jaz a nossa Guiné.

**A grande mentira**

O povo está primeiro que tudo  
 lutamos para o bem do nosso povo  
 todos aqueles que são contra o nosso povo  
 são contra todos nós

Mesmo que morramos de fome  
 as nossas crianças terão de estar bem alimentadas  
 mesmo que não saibamos escrever o nosso nome  
 as nossas crianças terão saúde e escola

Cabral será sempre o nosso guia  
 somos todos iguais  
 a nossa terra deverá ser guiada sempre  
 pelos melhores filhos do chão

É assim ou não é assim povo?  
 com as mãos na cabeça  
 a fome roendo o estômago  
 o povo respondeu em coro e sem pressa:

Kaio, kaio, ka...  
bapur fundia ka,  
na riu di Bande, ka...  
nhu Djon na basan el o... kafumban!

Mandurgada korda tarantadu  
Pa mati no amanhã na badjantadu  
Pan-ku-pan, baleta... baleta  
Pan-ku-pan, baleta... baleta...

Mas un bias povu ruspundi  
di e bias, firmadu riba di se sangi  
ku darmadu afuam,  
e kanta san:

Djon o Djon,  
Djon masa lata...  
no dita di noti no sinti patron na fala, Djon  
sai riba di lata...

Fonte: Medina (2002, p. 115).

Kaio, kaio, ka...<sup>203</sup>  
um cargueiro fundeu lá,  
no rio de Bandim<sup>204</sup>, lá...  
oh o senhor João está a contar... uma grande mentira!

A madrugada acordou atarantada  
Para ver como estão a fazer dançar o nosso futuro  
Pan-ku-pan, valeta... valeta<sup>205</sup>  
Pan-ku-pan, valeta... valeta...

Mais uma vez o povo respondeu  
dessa vez, de pé em cima do seu sangue  
derramado em vão,  
ecantaram sãos:

João oh João,  
João pisou na lata...  
à noite já deitados sentimos o patrão a dizer, João  
sai de cima da lata...

### Speransa

Lastradu na un katri di algudon  
bas di un seu tindjidu di fugu  
tera na sak-saki la na fundu  
ku un ramu di flur na mon

N entra dentru di mi suma kansare  
n odja nha alma na saki-saki tambi  
nha sombra dan kosta  
i dan sinal i na banan kabesa

N disdja odja k'e nha udju  
strada di sangi distindi pa nfernu  
un nuven di tchuba na partu  
na ntronkamentu di matu

Tras di un polon padida  
n disdja odja ku es udju li  
un sol fresku kur di ndoli  
ku si kabas di mistida

Na um noti di luja cheia  
nha tera na san kenkeren  
na kada ragas un kabas di tcheren  
I un tuada di sinsa pa djitu keia  
Fonte: Medina (2002, p. 127).

### Esperança

Lastrado num catre de algodão  
debaixo de um céu de fogo  
a terra debate-se lá no fundo  
com um ramo de flor na mão

Entrei dentro de mim como se fosse uma tumba  
vi a minha alma a debater-se também  
a minha sombra virou-me as costas  
e deu-me um sinal abanando a cabeça

Quero ver com os meus próprios olhos  
a estrada de sangue que se estende para o inferno  
uma nuvem de chuva num parto  
na encruzilhada duma mata

Atrás de um poilão ancestral  
quero ver com estes olhos aqui  
um sol fresco cor de doli (vermelho)  
com a sua cabaça de oferendas

Numa noite de lua-cheia  
a minha terra vai curar-se de todas as doenças  
em cada regaço uma cabaça de tcheren  
e uma toada de cinza para os que pensam que já não há remédio

<sup>203</sup> Canção cantada pelas crianças para denunciar uma mentira contada por um dos colegas; ou quando acrescenta 'um ponto' ao que lhe foi contado e que seria também do conhecimento dos seus colegas.

<sup>204</sup> Uma grande ironia, porque Bandim é um bairro e não um rio.

<sup>205</sup> Percussão do toque que acompanha a dança de roda, brincada por criancinhas, em que saltam, remexendo todo o corpo, imitando saltos e vôos de animais; é também tocada e dançada nas *mandjuandadi*.



**Pertu di fin**

Nha djintis di N'tin  
 és kussa pertu si fin  
 bó punta nhu Serafim  
 si i ka sin.

Mundu na munda  
 cegu pertu kussa odja  
 es kussa bidadu stá na si fin  
 pa no n'teral fundu na Krin

No pertu diskansa  
 nó ten fê ku speransa  
 nó ka na konta kassin  
 es kussa i assin

É renansa saguiadu stá na fin  
 bó punta nhu Serafim  
 si i ka sin  
 fin.

Fonte: Medina (2002, p. 144).

**Perto do fim**

Minha gente de Ntin  
 isto está perto do fim  
 perguntem ao senhor Serafim  
 se não é assim

O mundo está a mudar  
 os cegos estão quase a ver  
 esta coisa fora de comum está no seu fim  
 vamos enterrálo fundo lá em Krim

Estamos quase a ficar mais tranquilos  
 temos fê e esperança  
 não estou a mentir  
 isto é mesmo assim

Este reinado cheio de mau olhado está no fim  
 perguntem ao senhor Serafim  
 se não é assim  
 fim.

## APÊNDICE D

### DESIGNAÇÃO DE PANO DE PENTE EM CRIOULO E EM LÍNGUAS ÉTNICAS

Designação dos termos em crioulo	Designação correspondente em português e nas línguas étnicas guineenses					
	Português	Manjaco	Papel	Mandinga	Fula	Balanta
Panu	Pano	Blendje	N'ghalu	Fanô		Nhomi
Tisi panu	Tecer pano	Banhinghithe	Lutu N'ghalu/kun'ôt	Fanô-Dah		
Panga pano	Tecer pano; acto de compactar a tinta no pano tingido, ainda meio seco	Bluiir Blendje	Cobu N'ghalu	Fano-Gossican		Tidni Nhomi
Tindji panu	Tingir pano	Banhinghite Blendje		Gar-Fanô		Ietna Nhomi
Ficial/fisial	Artífice; artesão	Nanhinghite	N'sir Ghalu	Dar Lá		Antidne
Panu di pinti	Pano de pente, pano de tear	Blendje Binhighite	N'ghalu Siri	Dar Fanô	Uderlepi	Nhomi Far ou Nhomi Tidna
Panu di kubri	Pano de cobrir, cobertor	Blendje Bucula	N'ghalu Lendoró	Muraraun		Nhomi Bleté
Panu di kama	Pano de se estender na cama	Blendje Biicabe	N'ghalu Kissulit	Laram Fanô	Djarán	Nhome N'taré
Panu di ialsa (panu di riba)	Pano de ombro ou pano da costa, como é conhecido no Brasil	Blendje Buruiit	N'ghalu Kissussat	Não é habitual		Nhomi Buassé
Panu di ronku; panu pisadu	Pano de ostentação	Blendje Biirithal	N'ghalu Kissu Kuth	Nghanharún Fano	Uderdow	Nhomi N'judne
Panu di noiba	Pano de noiva	Blendje Nanima	N'ghalu Kissu Nhegné	Manhó Fanô		Nhomi Iégli
Panu di noiba nobu	Pano de recém-casada	Blendje Nanima	N'ghalu Kis Nhegne Nghalu	Manhó Cuta Fano		Nhomi Leté
Panu di mindjer garandi	Pano de idosas	Blendje Bacathe Bathafal	N'ghalu Kis Nhathe Nhec	Muskeba la Fano		Nhomi Nin N'dan
Panu di badjudasinhu	Pano de meninas	Blendje Bampiili	N'galu Kis Ampili Ampothe	Conó Saba	Sindin sirin	N'kemu
Panu di mara na garganti	Pano	Blendje Black ri Cathuthe	N'ghalu Kis Tanu she Thuthe	Canghó Sitó		Nhomi Ala Cladne
Panu di koitadi (kil ku ta faladu panu di tongoma na Cacheu) panu di cutim		Blendje Nabon ou Narandje	N'ghalu Kis Nhaga	Fuaró Fanô		Crunta
Panu di bambu mininu; bambaran	Pano de suster ou carregar criança no dorso	Biibambe	N'ghalu Kis Kuct-na	Bamburaún		Glatan
Panu di limpa kurpu	Pano de ensopar o corpo		N'ghalu Kis faó nó Leff	Bala Fitaráun Fano	Sindin sirin	
Panu di banda branku	Pano de bandas brancas	Blendje Kafal Kafatchal	N'ghalu Fal- Fala	Fatar Kói Fanô		Nhomi Far Hii

Designação dos termos em crioulo	Designação correspondente em português e nas línguas étnicas guineenses					
	Português	Manjaco	Papel	Mandinga	Fula	Balanta
Panu di banda branku markadu	Pano de bandas brancas bordado	Blendje Kafal Kafatchal Binhiguiithe	N'ghalu Fal-Fala	Fatar Fanô Kóió Assórium		Nhomi Far Hii Tidnate
Banda branku	Banda branca	Kafal Kafatchal	Fal Fala	Fatar Kóió		Far Fii
Panu tindjidu	Pano tingido	Blendje Binhibi		Karrabuló		Far Vietnate
Panu pretu (di sirmonia – kasamenti ku tchur)	Pano preto	Blendje Bijjinal	N'ghalu Jina	Fano Finghó		Nhomi Mone
Panu burmedju	Pano vermelho	Blendje Bijjankal	N'ghalu Djenklé	Fanô Uléum		Nhomi Aan
Panu di baloberu (manta burmedju)	Manta de algodão vermelha usado pelos sacerdotes tradicionais	Blendje Natul Utchai	Ó manta Djenklé kii see M'péné	Manta Uléum		Manta Biindan
	Pano bordado		N'ghalu	Só Fanô		Nhomi Tidna
Panu di karga don	Pano de luto	Blendje Petchuruke	N'ghalu Uim-na	Furja Fano		Nhomi N'kut

### QUADRO COM VOCÁBULOS MANDJUA, MANDUANDADI, KABAS

Designação dos termos em crioulo	Designação correspondente em português e nas línguas étnicas guineenses					
	Português	Manjaco	Papel	Mandinga	Balanta	
Mandjua	Colega/coetâneo	Uthokk Uran	Iu-na	Kafunhó	Tiide	
Mandjuandadi	Colectividade/agrupamento de pessoas de mais ou menos da mesma idade.	Uran	Orana	Kafunhólu	N'kuman	
Kolegason Brinkadera	Convívio; diversão	Biinothe/Biitchii	Ononthe	Tulunghó	Kussundé	
Kantiga	Cantiga	Uia	Óié	Dónkiló	Briibe	
Kabas	Cabaça	Kakanda	Kanda	Miraun	Kiibélé Krassé	
Kabas di mistida (di ianda kabas)	Cabaça	Kakanda Ufiir	Aia Pianthe Kanda	Não existe	Kiibélé N'sigué	
Kabas di sorti	Condições de ir a djambakus saber do futuro	Piithas Ufiir	Pren Nhené	Não existe	Idem	
Kabas garandi (ex: kabas di djagras garandi)	Grande cabaça; ter sorte, sorte essa que advém dos filhos abastados	Piipiis Pueack	Kanda Kék	Não existe	Kiibélé M'kó	
Kabas di noiva (bianda prenhada)	Cabaça	Piikanda pré Nanima	Kanda Punu Pré Kis ii Semp	Manhó Miraun	Kiibélé Iegli	
Kabas di yoyi arus	Cabaça	Este ato faz-se com o balaio	Canda	Saundaun	Kiibélé Irtana	
Kabas di pidi noiba	Cabaça	Piicanda ka nhani Biinim	Kanda nhau Nhegné	Não existe		
Kabas di toka tina	Cabaça	Undagn	Kanda ki kó nó Tina	Djibatô		
Bûli	Cabaça de forma oblonga	Piikuibe		Batô	Kuul	
Kalma	Pequena cabaça	Piikatcha Pilingluil	Kalma N'tiick	Kalmandiun	Kukubu	

Designação dos termos em crioulo	Designação correspondente em português e nas línguas étnicas guineenses				
	Português	Manjaco	Papel	Mandinga	Balanta
Kalma di midi binhu	Pequena cabaça	Piikatcha Puathe	Kalma Djaun Kémé	Kalmandiun	Kiisontó
Kalma di midi liti durmidu	Pequena cabaça	Piinbatu/Piikatcha pii nibni Miintau	Kalma Djaun Miint Nghointhe	Kalmandiun	Kukubu N'dine
Kalma di djubi sorti	Chocalho feito de pequena cabaça ainda fechada de que se serve a sacerdotisa para se comunicar com os defuntos	Piikatcha na Péné	Kalma tenu Sorti	Não existe	Kul N'sigué
Kabas di simbi	Instrumento de quatro cordas feito com cabaça, usado essencialmente pelas etnias papel e balanta		Canda kis Issundé	Não existe	Kiisinta N'kiibélé
Kabas di korá	Cabaça utilizada na confecção de korá, instrumento muito usado por músicos da África Ocidental		Kanda kis Korá	Korá Miraun	Kiimbombé

### QUADRO DO VOCÁBULO CANTIGAS

Designação em crioulo	Designação correspondente em português e nas línguas étnicas guineenses				
	Português	Manjaco	Papel	Mandinga	Balanta
Kantiga	Cantiga, canção	Uia	Óié	Denkiló	Briibe
Kantiga di ditu; kantiga di mandjuandadi	Cantigas de dito; cantigas de coletividade	Gaguthe priim		Finar Denkiló	Briibe N'pébé
Kantiga di mindjeris	Cantigas de mulher	Uia Bakathe	Óié Boathe	Mussól-a-Denkiló	Briibe Bniine
Kantiga di kerensa, kamaradiaku pui sabi	Cantigas de bem-querença, camaradagem e reconciliação	Uia Butchube	Óié Nghalá	Kanu Denkiló	Briibe Inligué
Kantiga di lamentu/miskinha kasabi	Cantigas de lamento/lamentação de dissabores	Ikân	Bói withe	Bala fã Denkiló	Briibe N'sall
Kantiga di ditu pa ditu (de escárnio e de mal-dizer).	Cantigas de dito por dito - de escárnio e de mal-dizer).	Uia pë Guthe lar erim	Óié Nghalá	Finar Denkiló-la Denkiló	Briibe M'pussandé
Kantiga di kumbosadia	Cantigas de rivalidade/ciúmes	Uia Bunhual ou Kabir Kó	Óié Nghalá	Sinaia Denkiló	Briibe M'pussandé
Kantiga di indimigu,	Cantiga de inimigos	Uia na Biir	Óié Nghalá	Djauól-la-Denkiló	Briibe Inratandé
Kantiga di igreja, kantiga di ngaba Deus, Alá ku Dufuntus di djorson	Cantigas de louvor a Deus, Alá e os ancestrais	Uia Bujoiá Nassimbathi	Óié Kuthe Uthe	Alá tentu Denkiló	Briibe Nhoté Inghala
Kantigas de tudu santu	Cantigas de todos os santos	Bekuithe/Pekó	Óié u Santu	Não existe	
Kantiga di djamu: djamu bibu, djamu mortu	Cantigas de carpir: carpir vivos e mortos	Kaia ba Kô ou Prim Ulanthe (ganga)	Óié banha bonjeuki/Óié banha bonkerki	Fatia	Briibe Kiinjine
Kantigas di luta	Cantigas de luta	Uia Kampetar	Óié Goffe	Nhobórium Denkiló	Briibe N'kutn
Kantigas di história	Cantigas de história	Uia i Titan	Óié	Talilá	Briibe M'buntchal

Fontes: Pesquisa de campo.

## APÊNDICE E

### LISTA DE INFORMANTES

Nome	Lugar de nascimento	Data nascimento	Observação
<b>BISSAU</b>			
António Soares Lopes Júnior	Nasceu em Bissau	21/dezembro/1951	Os informantes referenciados nesta Lista de informantes fazem parte de um grupo restrito de pessoas com as quais trabalhamos com alguma regularidade e que nos apoiaram na realização de encontros com as respectivas <i>mandjuandadi</i> , tanto em Bissau, quanto no interior do país. Algumas delas faleceram antes da conclusão deste trabalho, caso da tia Isabel da Costa; avó Hermínia Barreto, tia Natércia da Costa, Nenê de Nbandé e muito recentemente Fanta Barros, às quais prestamos aqui a nossa homenagem.
Mria Sábado Gomes (Saudu di Nsimba)	Nasceu em Bissau	17/maio/1931	
Maria Fernandes (Maria Djide)	Geba Bissau	6/outubro/1921	
Fanta Barros	Nasceu em Geba, viveu em Bissau	17/julho/1936 e faleceu em 2009	
Augusto Cá	Nasceu em Bissau	25/agosto/1960	
Osvaldo Tomás Sousa Cordeiro (Tony)	Nasceu em Bissau	01/janeiro/1955	
Francisco Mansal Vaz, “Tchiku de Anhare” ou Chico Vaz	Nasceu em Geba, vive em Bissau	28/julho/1957	
Carlitos Ié	Nasceu em Bissau	07/fevereiro/1979	
José Lopes (Zé Lôpi)	Nasceu em Ganjola, Catió. Viveu longos anos no interior. Vive em Bissau desde 1974.	21/janeiro/1940	
Helena Carvalho	Nasceu em Canchungo, Região de Cacheu, mas vive em Bissau. Ela é “rei fêmea <sup>206</sup> ”, “rei mulher” da <i>mandjuandadi</i> Flor d’harmonia.	1950	
Carlos Neco Domingos Costa Uton	Ilha de Formosa, Bijagós. Vive em Bissau	20/fevereiro/1976	
Leontina Gomes Ramos	Nasceu em Bissau	1961	Ntina Ramos, como é conhecida no seio das coletividades, é das rainhas mais novas que colaborou conosco durante os anos de pesquisa.
Dina Adão	Nasceu em Bissau	1978	Formada em Direito é atriz de teatro e cinema; é animadora cultural, tendo sob a sua orientação um grupo de canto e dança de tina.
Bia Gomes	Nasceu em Bissau. É atriz de cinema e teatro. Fez parte do grupo de ballet nacional.		Foi das nossas primeiras informantes, antes da sua partida a Portugal, onde vive há muitos anos
<b>BOLAMA</b>			
Antera Inácia Gomes	Nasceu em Bolama onde vive, mas vem com frequência à Bissau. Ela é rainha da <i>mandjuandadi</i> Bolamense.	3/janeiro/1936	

<sup>206</sup> A *mandjuandadi* Flor d’Harmonia, contrariamente, à grande maioria dessas coletividades femininas, não conta com homens como membros; porém, entre elas têm rainha e rei mulher, têm meirinha e meirinho mulher.

Nome	Lugar de nascimento	Data nascimento	Observação
Maria Virgínia da Cunha	Nasceu em Bolama, mas vive atualmente em Bissau	1936	
Guilhermina Silva Dabo (Dukur Dabo)	Nasceu em Bolama, mas vive atualmente em Bissau. É Cordeiro da <i>mandjuandadi</i> Bolamense.	1936	
Felismina Silva Dabo	Nasceu em Bolama, mas vive atualmente em Bissau. É irmã gêmea de Guilhermina, é a cantadeira principal da Bolamense.	1936	
Lúcio da Silva	Nasceu em Bolama e continua vivendo na ilha. É dos grandes criadores e interprete de cantigas de dito	1931?	
<b>GEBA</b>			
Antónia Martins	Nasceu em Geba	1932	
Francisco Gerônimo Mendes Vieira	Nasceu em Geba e continu a viver nessa vila.	1930	
Maria Afonso Soares	Nasceu em Geba e vive atualmente em Bissau	22/junho/1954	
Ndinda Rosa	Nasceu em Geba e vive atualmente em Bissau	1949	
Nené Gomes	Nasceu em Geba e vive atualmente em Bissau	1933	
Nhimma Djau	Nasceu em Geba onde vive.	1938	
Paula Vaz	Nasceu em Geba e vive atualmente em Bissau	1920	
Nhama de Gan Santy	Nasceu e vive em Geba.	1949	
Quinta da Silva	Nasceu em Geba onde vive	1923	
Sábado Vaz	Nasceu em Geba e continu a viver nessa vila.	1922	
<b>CACHEU</b>			
Angela Pereira Baptista Neto	Nasceu em Cacheu	21/fevereiro/1930	
Maria da Luz Aimé	Nasceu em Cacheu	24/07/1909 e faleceu em 11/10/1997 em Bissau. Foi das nossas primeiras informantes, em Cacheu.	
Natércia da Costa	Nasceu em Cacheu	1936	
Bibiana Monteiro Mendonça	Nasceu em Cacheu	11/maio/1923	
Filomena Florinda Baptista	Nasceu em Cacheu	17/novembro/1926	
Herminia Pereira Barreto	Nasceu em Cacheu	8/outubro/1915 e faleceu em 21/06/2007	
Isabel Maria da Costa (Yêia)	Nasceu em Cacheu	10/setembro/1922 e faleceu em 31/08/2008	
Rosalinda da Silva	Nasceu em Cacheu		
Rosalinda Baptista Pereira	Nasceu em Cacheu	31/dezembro/1920	
Domingos Mendonça	Nasceu em Bula onde estudou no internato da missão católica. Cedo foi para Cacheu onde iniciou o seu labor de professor, se casou e continuou a viver.	22/junho/1922	

Nome	Lugar de nascimento	Data nascimento	Observação
Maria de Fátima (Nené de Nbânde)	Nasceu em Cacheu. Morava em Bissau, mas viajava sempre a Cacheu. Era rainha da <i>mandjuandadi</i> Flor d'harmonia	1950 e faleceu em 2009	
Ilda (Nenésinho)	Vive em Cacheu mas ela vai periodicamente a Bissau	1955	
Natividade Barreto (Nati)	Cacheu, mas vive em Bissau, é uma das cantadeiras da Flor d'harmonia	1948	
Maria Suzana Pereira	Nasceu e viveu em Cacheu.	28/outubro/1923, faleceu em 2003	
<b>FARIM</b>			
Ermínia de Carvalho (Mia)	Nasceu em Farim	18/julho/1927	
Hilária Rodrigues	Nasceu em Farim	12/agosto/1929	
Maria Nank	Nasceu em Farim	1919?	
Quinta Dju	Nasceu em Farim	1930?	

## APÊNDICE F INFORMANTES



Tia Isabel Maria da Costa



Tio Lúcio da Silva



Avó da Luz Aimé



Tia Ângela Neto



Avó Rosalinda e avó Mamina Barreto



Tia Maria Djidé



Tia Maria Sábado de Nsimba





Tia Fanta Barros



Tia Maria Nank



Tio Zé Lopes



Tia Dukur Dabó e tia Antera Gomes



Chico Vaz



Dina Adão



Leontina (Ntina) Ramos



Neco Costa



Maria Afonso



Nenê de Nbânde



Natividade



Fernando Bedinte



Tia Ndinda Rosa e tio João Mendes

## **APÊNDICE G VÍDEOS**

**PANOS. FALAS DE UMA MEMÓRIA SEMPRE PRESENTE (16 min)**

**GEBA ENTRE VOZES, CABAÇAS E CLAMORES (13 min)**

## ANEXO A MAPA DE ÁFRICA



Fonte: Disponível em: <[www.vmapas.com/africa/Mapa\\_Politico\\_Africa.jpg](http://www.vmapas.com/africa/Mapa_Politico_Africa.jpg)>. Acesso em: dez. 2009.

## ANEXO B

### REPÚBLICA DA GUINÉ-BISSAU: INFORMAÇÕES BÁSICAS E MAPAS

**Localização:** A República da Guiné-Bissau fica situada na Costa Ocidental de África, limitada Norte pela República do Senegal, a Leste e Sul pela República da Guiné Conakry e a Oeste pelo Oceano Atlântico.

**Presidente da República:** Malam Bacai Sanhá

**Superfície:** 36.125 km<sup>2</sup>

**População:** (RGPH [Recenseamento Geral da População] 2009 Resultados Provisórios) 1.548.159

**Capital:** Bissau

**Língua Oficial:** Português

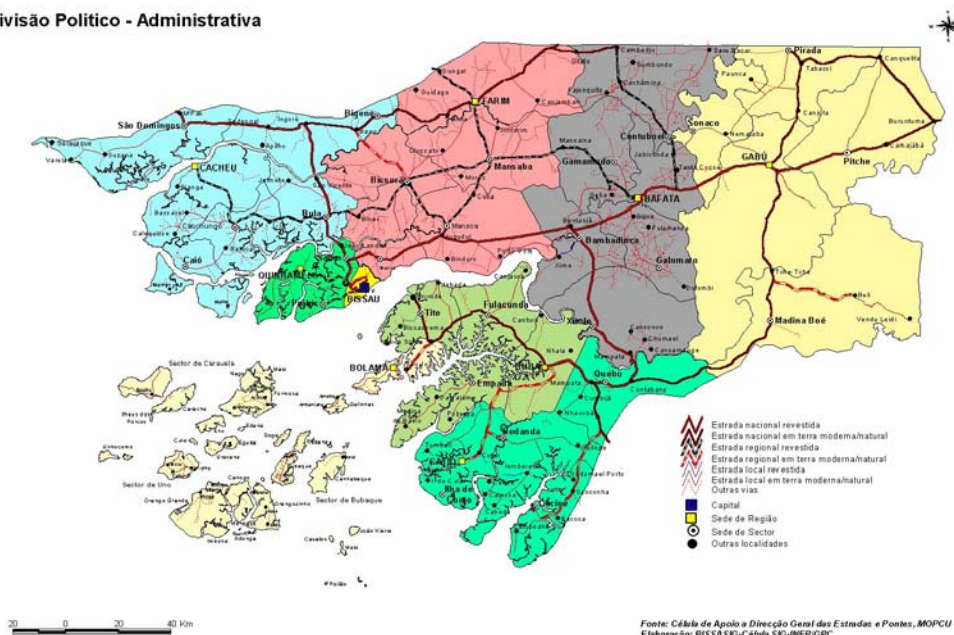
**Moeda:** Franco Cfa

O clima é tropical marítimo. A temperatura média é de 20°C. Na Guiné-Bissau verificam-se duas estações climáticas, uma seca que vai de novembro a abril e outra de chuva que se estende de maio a outubro, estando as duas condicionadas pelo regime dos ventos. No Norte-Leste o clima é do tipo “sudanês” com muito calor e pouca umidade, enquanto no Sul o clima é do tipo “sub-guineense”, caracterizado por uma forte precipitação e temperaturas menos elevadas. A precipitação pode alcançar níveis aproximados de 2500 mm no Sul, enquanto no Norte têm sido registradas precipitações na ordem dos 1400 mm. Tem-se verificado desde a década de 1950 uma tendência progressiva de declínio das precipitações.

O país proclamou a independência unilateralmente em 24 de setembro de 1973. A independência foi reconhecida por Portugal em 10 de setembro de 1974.

Devido ao assassinato do então Presidente da República, João Bernardo Vieira, em 2 de março de 2009, a presidência foi assumida interinamente pelo Presidente da Assembleia Nacional Popular (ANP), Dr. Raimundo Pereira. As eleições antecipadas decorreram em dois turnos: 28 de junho e 26 de julho. Venceu as eleições de 26 de julho o candidato Malam Bacai Sanhá com 63,31% dos votos contra 36,69% do seu adversário Mohamed Kumba Yalá.

Divisão Político - Administrativa



Bafatá	5.981,1 km <sup>2</sup>
Biombo	838,8 km <sup>2</sup>
Bolama / Bijagós	2.624,4 km <sup>2</sup>
Cacheu	5.174,9 km <sup>2</sup>
Gabú	9.150,0 km <sup>2</sup>
Oio	5.403,4 km <sup>2</sup>
Quinara	3.138,4 km <sup>2</sup>
SAB (Sector Autônomo de Bissau)	77,5 km <sup>2</sup>
Tombali	3.736,5 km <sup>2</sup>
TOTAL	36.125 km <sup>2</sup>

Mapa de Distribuição dos Hospitais e Centros de Saúde/Guiné-Bissau



Fonte: Dados do INEC (2009) e do Serviço de Investigação Geográfica do INEP - Guiné-Bissau (2005).

## ANEXO C

### BANDEIRA E HINO NACIONAL



**Esta é a nossa Pátria amada**

Sol, suor e o verde e mar,  
Séculos de dor e esperança:  
Esta é a terra dos nossos avós!  
Fruto das nossas mãos,  
Da flor do nosso sangue:  
Esta é a nossa pátria amada.

(Coro) Viva a pátria gloriosa!  
Floriu nos céus a bandeira da luta.  
Avante, contra o jugo estrangeiro!  
Nós vamos construir  
Na pátria imortal  
A paz e o progresso!  
Nós vamos construir  
Na pátria imortal  
A paz e o progresso!

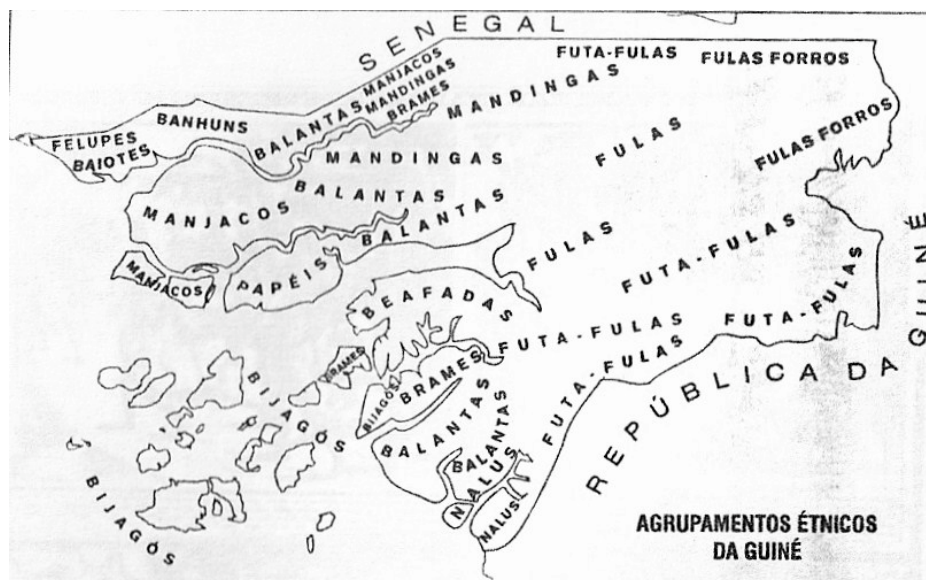
Ramos do mesmo tronco,  
Olhos na mesma luz:  
Esta é a força da nossa união!  
Cantem o mar e a terra  
A madrugada e o sol  
Que a nossa luta fecundou.

(Coro) Viva a pátria gloriosa!  
Floriu nos céus a bandeira da luta.  
Avante, contra o jugo estrangeiro!  
Nós vamos construir  
Na pátria imortal  
A paz e o progresso!  
Nós vamos construir  
Na pátria imortal  
A paz e o progresso!



## ANEXO D

### MAPAS DE DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA DAS POPULAÇÕES, POR GRUPO ÉTNICO E LINGUÍSTICO (1972)



Agrupamentos étnicos da Guiné, adaptação de um mapa homónimo  
in *Atlas Missionário*, Agência Geral do Ultramar, Lisboa, 1972, pp. 17-19.

#### AGRUPAMENTOS ÉTNICOS

- |  |   |
|--|---|
| <p><b>1 — Paleo sudaneses e outros povos</b></p> <p>A — <i>Grupo Litoral</i></p> <p>I — Balantas</p> <p style="padding-left: 20px;">Balanta Mané</p> <p style="padding-left: 20px;">Cunante</p> <p style="padding-left: 20px;">Naga</p> <p>II — Djolas</p> <p style="padding-left: 20px;">Baiopes</p> <p style="padding-left: 20px;">Felupes</p> <p>III — Banhuns</p> <p style="padding-left: 20px;">Cassangas</p> <p style="padding-left: 20px;">Cobianas</p> <p>IV — Brames</p> <p style="padding-left: 20px;">Manjacos</p> <p style="padding-left: 20px;">Papéis</p> <p>V — Bijagós</p> <p>VI — Beafadas</p> <p>VII — Nalus</p> <p>VIII — Bagas</p> <p style="padding-left: 20px;">Landumãs</p> <p>B — <i>Grupo Interior</i></p> <p>I — Padajincas (Bajaranças)</p> <p style="padding-left: 20px;">Tandas</p> | <p><b>2 — Neo-sudaneses</b></p> <p>A — <i>Grupo Mandinga</i></p> <p>I — Mandingas</p> <p>II — Saracolés</p> <p>III — Bambarãs</p> <p>IV — Jacancas</p> <p>V — Sossos</p> <p>VI — Jaloncas</p> <p>B — <i>Grupo Fula</i></p> <p>I — Fulas Forros (Fulacunpas)</p> <p>II — Fulas</p> <p>III — Futajaloncas</p> <p style="padding-left: 20px;">Boencas</p> <p style="padding-left: 20px;">Futa-fulas</p> <p>IV — Torancas (Futancas ou Tocurores)</p> |
|--|---|



## ANEXO E

### QUADROS DE INDICADORES SOCIAIS DA GUINÉ-BISSAU

Indicadores Chaves	
População total	1.357.200 (projeção 2007)
Taxa de crescimento	2.1
População feminina	693.826 correspondente a 51,1%
Taxa bruta de natalidade	40.9 /1.000 MICS3 -2006
Taxa bruta de mortalidade	17.3/1.000 MICS3-2006
Taxa de utilização de método contraceptivo	7.2% MICS3 - 2006
Taxa de mortalidade infantil	138 /1.000 MICS3 - 2006
Taxa de mortalidade Infantil (menos 5 anos)	223 /1.000 MICS3 - 2006
Taxa de alfabetização de adulto (15 - 49 anos)	28.6 % MICS3 - 2006
Número de camas	2/1.000
Taxa de mortalidade materna	405/100.000 MICS3 - 2006
Esperança de vida a nascença	46 - 2006
Tamanho médio de agregado	7.9 - 2006
Agregado do como chefe uma mulher	
Acesso do recurso água potável - País	59.9 % MICS <sup>207</sup> 3 - 2006
Urbano	82.3 % MICS3 - 2006
Rural	47.6 % MICS3 - 2006
Acesso ao Serviço Sanitário	79 % MICS3 - 2006

Fonte: Instituto Nacional de Estatística e Censo (INEC). Disponível em: <[www.stat-guineebissau.com](http://www.stat-guineebissau.com)>. Acesso em: dez. 2009.

<sup>207</sup> *Multiple Indicator Cluster Surveys* (MICS) [Inquérito de Indicadores Múltiplos].

## ANEXO F

### QUADROS DE PARTICIPAÇÃO DA MULHER EM ALGUNS SETORES DA VIDA PÚBLICA

#### Mulher na Magistratura do Ministério Público

Categoria	Homem		Mulher		Total
	Quantidade	Porcentagem	Quantidade	Porcentagem	
Procurador-geral Adjunto	10	90,91%	1	9,09%	11
Procurador da República	5	71,43%	2	28,57%	7
Delegados do Procurador da República	53	85,48%	9	14,52%	62
<b>TOTAIS</b>	<b>68</b>	<b>85,00%</b>	<b>12</b>	<b>15,00%</b>	<b>80</b>

#### Mulheres na Magistratura Judicial

Categoria	Homem		Mulher		Total
	Quantidade	Porcentagem	Quantidade	Porcentagem	
Juiz conselheiro	8	88,89%	1	11,11%	9
Juiz desembargador	8	100%	0	0%	8
Juiz de direito	23	69,7%	10	30,3%	33
Juiz de sector	27	93,1%	2	6,9%	29
<b>TOTAIS</b>	<b>66</b>	<b>83,54%</b>	<b>13</b>	<b>16,46%</b>	<b>79</b>

#### Situação da mulher guineense na Governação local

	Governadores		Administradores	
	Quantidade	Porcentagem	Quantidade	Porcentagem
Homens	7	77,8%	28	73,7%
Mulheres	2	22,2%	10	26,3%
<b>TOTAIS</b>	<b>9</b>		<b>38</b>	

#### Representação feminina no Poder Legislativo (ANP)

Legislatura	Mulheres	Homens	%
1973/1976	10	110	8,3
1976/1984	19	131	12,6
1984/1989	22	128	14,6
1989/1994	30	120	20
1994/1999	9	91	9
1999/2004	7	95	7,8
2004/2008	13	87	11

Fonte: Relatório sobre a aplicação da CEDAW na Guiné-Bissau. Agosto de 2009. Disponível em: <[www2.ohchr.org/.../Guinea-Bissau\\_Portuguese\\_CEDAW44.doc](http://www2.ohchr.org/.../Guinea-Bissau_Portuguese_CEDAW44.doc)>. Acesso em: dez. 2009.