

AS MANJUANDADES NA TRADIÇÃO ORAL DA GUINÉ-BISSAU

Fernanda Cavacas*

RESUMO

As cantigas de manjuandade são uma das menos conhecidas manifestações da oratura guineense e retratam de forma peculiar aspectos da vida quotidiana comunitária, sobretudo urbana. Neste texto procura-se a divulgação dessa manifestação artística, registram-se exemplificativamente algumas cantigas de manjuandade e propõem-se pistas de leitura para elas. Entretanto, e como breve enquadramento, identifica-se a língua crioula como veículo inter-étnico desta forma de comunicação, reflete-se sobre o peso da tradição oral na sociedade africana e coligem-se algumas informações sobre a estrutura organizativa da manjuandade. Finalmente, completa-se este trabalho com indicações bibliográficas que se consideram úteis para quem quiser aprofundar alguns aspectos.

O conhecimento da sociedade africana tradicional está condensado na sua tradição oral. Certos membros da sociedade são porta-vozes conscientes da tradição e a sua função institucionaliza-se na forma de guardadores oficiais dos costumes e tradições do povo. Esses indivíduos são portanto os detentores dos conhecimentos, da cultura e da história de uma determinada comunidade. Do conhecimento das origens por via tradicional ao conhecimento de uma prática secularmente vivida, constitui-se um patrimônio cultural assente em cantos, danças, poesia, contos, provérbios e adivinhas, que determinam uma certa maneira de essa comunidade estar no mundo. Isso pressupõe um conhecimento acumulado, ciosamente guardado pela memória coletiva, experiência comum dos nossos antepassados. (Lukoki. In: Angolê, Março 1987)

O CRIOULO DA GUINÉ-BISSAU

O crioulo guineense tem uma função social característica de língua veicular, sendo utilizado por milhares de locutores de línguas vernáculas. Esta caracterís-

* Universidade Nova de Lisboa.

tica veicular foi reforçada durante a luta de libertação nacional, pois o crioulo tornou-se um elemento de unidade, o portador da mensagem política do PAIGC e, mais tarde, o detentor sociolingüístico do conceito de independência. Tendo-se desenrolado a luta armada principalmente no campo, é após a independência que o crioulo irá ter uma maior difusão nas cidades. Este fenômeno de apropriação pela parte urbana da população eruditizou o crioulo, injetando expressões vizinhas do português.

Falando das estruturas do crioulo, podemos referir a africanidade das suas estruturas gramaticais, que dependem das línguas nacionais, embora a maioria das palavras derive do português, apresentando uma certa regularidade fonética com pequenas modificações semânticas. Na fonética, o crioulo não manteve nenhum dos fonemas pertencentes exclusivamente a uma etnia e impôs mesmo à fonética portuguesa alguns sons, tal como o *dj* ou *tch*. Observa-se ainda a não existência das fricativas sonoras *v*, *z*, *j* e da fricativa surda *ch*.

Outro caso particular é a utilização da partícula de negação *ka*, na flexão verbal, que provém do advérbio de negação *nunca*.

Existem palavras que não correspondem ao padrão lexical português (*montial* /*montar*; *orlodju*/relógio; *padi*/parir), outras cuja significação se afasta do português (*pekadur* – *peessoa/pecador*, em português; *lubu* – *hiena/lobo*; *pis-kavalu* – *hipopótamo/peixe cavalo*), palavras derivadas do português mas com um sistema morfológico não-português (*burugunyuy* – *vergonha*; *firma* – *estar de pé*) e outras características de derivação.

O peso do crioulo como língua nacional da Guiné-Bissau tem vindo a aumentar, embora o português se mantenha como língua oficial e única língua de ensino. No entanto, como Carlos Lopes reconhece “o crioulo é uma língua que se afirma na nossa sociedade devido à força social que possui, pelo que se torna um erro grave estudar o seu desenvolvimento sob aspecto estritamente pedagógico”. (Lopes, 1988, p. 231)

A LITERATURA COMO REFLEXO SOCIAL: A COMUNIDADE COMO PÓLO DE CULTURA

Como se sabe, uma certa envolvência textual desenvolve ou tende a desenvolver um certo tipo de consciência e esta faz a sua lei não só nos comportamentos estéticos. E é por aí, nessa estreita relação entre indivíduo e o seu contexto, que se traçam os caminhos da história social, cultural e literária. Daí os itinerários curvilíneos da criatividade literária (artística) projetados ao longo das décadas e dos séculos. À medida que as sociedades evoluem, transformam-se produzindo rupturas e mudanças, o mesmo é dizer, alteram a fisionomia contextual, que, por sua vez, vai interferir na criação artística. Em resumo, quando se diz que a produção ficcional ou a produ-

ção poética mudou, inclusive provocando as tais rupturas, é porque o contexto sociocultural também mudou; e, fatalmente, se o contexto muda, não há dúvida nenhuma de que os modos artísticos também vão mudar. Esta é a regra e não há desejo, nem decisão social e ética ou decreto que possa alterá-la. (Ferreira, 1990, p.14-15)

A atividade artística não é algo que está a mais; é uma atividade necessária e complementar como todas as outras atividades humanas significativas que, no conjunto, constituem a sociedade global. Entre arte e sociedade existe um nexos real, dialético, vivo, que se não deixa expressar e menos ainda aprisionar nos esquemas de formalismo estetizante do sociologismo em geral.

É um nexos de recíproco condicionamento, cuja configuração específica não pode ser apresentada como hipótese “a priori”.

O sentido da sociologia da arte está na tentativa de captar a relação arte-sociedade em toda a sua riqueza de motivos e implicações, isto é, na tentativa de fixar para cada época ou mundo histórico os termos e as características sem os objetivar “a priori”, ou seja, sem os congelar. (Ferrarotti, 1996, p.56-67)

Mas se é certo dizer que o ambiente cultural exerce influência sobre o escritor e se expressa na sua obra, não é menos certo dizer que uma obra acaba também por exercer influência sobre o meio cultural que a envolve. Entre a obra literária e o ambiente cultural há, assim, uma interação. (Amora, 1992)

A TRADIÇÃO ORAL

A universalidade e o movimento são dois elementos a reter quando abordamos uma cultura crioula a partir da tradição oral.

A tradição oral é um dos pilares e glórias de qualquer cultura africana. O passado dos feitos e o presente das regras conservados na memória dos homens são freqüentemente privilégio dos velhos e constituem uma fonte histórica quase única sobretudo para as culturas que não conheceram a escrita. (Montenegro, e Morais, 1981)

A oralidade não empobrece as civilizações. Transmite-lhes um cunho especial e diferente do das civilizações escritas, porque fala e escrita revelam duas personalidades distintas, mesmo que coexistindo no mesmo homem. No sábio juízo de um “contador de histórias”: “Outros povos servem-se da escrita; mas essa invenção matou-lhes a memória; eles não sentem mais o passado, porque a escrita não tem o calor da voz humana”. (Trigo, 1981, p. 23)

O velho – o homem maduro, o *garândi* – é comparado a um pote de medicamentos, um pote onde se conserva quanto seja precioso (*Garandi i puti di mesiñu*). É com toda a razão que o historiador-filósofo maliano, Hampaté Bâ, afirma que “em África, quando morre um velho, é uma biblioteca que arde”. Contou um velho

informador que se dizia outrora na Guiné que Deus deixava envelhecer apenas uns raros mortais em cada aldeia, que viveriam sem ódio e sem excesso de desregramento algum, para que pudessem guiar a nova geração que, por isso, lhes devia estima e respeito. (Bull, 1989, p. 168)

MANJUANDADE/MANJUANDADI

Manjuandade – do termo *manjua* – significa,¹ no dizer dos informantes com quem falamos, coletividade, uma coletividade organizada.

As manjuandades surgiram com a necessidade (típica do povo africano) de convivência. Desta feita, de uma forma organizada e disciplinada, em torno de pessoas da mesma geração.²

Existe uma solidariedade interna, um “amiguismo” entre os elementos de uma *manjuandade*. Em caso de morte de algum parente de um dos membros da coletividade, todos os elementos do grupo participam com montante determinado pela *Rainha da manjuandade* e, durante os dias em que decorrem as cerimônias de choro, os elementos da coletividade estarão sempre ao lado da sua ou do seu *manjua*.

Em caso de festas ou cerimônias de casamento, os elementos participam ativamente quotizando-se a fim de dar o montante obtido ao ou à *manjua* que festeja, a fim de *djuda cu mon*, isto é, como uma ajuda.

A primeira *manjuandade* tem cento e tal anos e hoje já não está vivo nenhum dos seus elementos. Se vivessem, conta-se, não saberiam dar conta de nada do que se passasse à sua volta, muito menos “saberiam tomar banho sozinhos”, isto de tão velhos que estariam.

Após o aparecimento desta *manjuandade*, foram surgindo, ao longo dos anos e cada vez mais, outras manjuandades, sobretudo nas cidades de Bissau, Bolama e Mansoa.³ Hoje já não existem só *manjuandades*, existem clubes, grupos e coletividades com várias outras designações e outra estrutura organizativa. E embora o fim seja o

¹ *Manjua*: coetâneo, colega, da mesma igualha/idade; *manjuandade/i*: igualdade, coetaneidade, convívio de coetâneos. (Biasutti, P. A. – *Vokabulari Kriol-Portugês*: 150).

Manjua, s. – coetâneo, colega; *manjuandadi*, s. – convívio, associação de coetâneos. (Pinto Bul, Benjamim – *O Crioulo da Guiné-Bissau. Filosofia e Sabedoria*: 306-307).

Manjua (Zig. Bis.) Nom – classe d’âge. D’après Quintino et Carreira: *Antroponímia da Guiné Portuguesa*, serait d’origine Manjaku, mais nous n’avons pas eu confirmation. *Manjuandadi* (Zig. Bis.) Nom – association par classe d’âge. Construction: *manjua* + *ndadi*. (Rougé, Jean-Louis – *Petit Dictionnaire Étymologique du Kriol de Guinée-Bissau et Casamance*: 100).

² A *manjuandadi*, uma velha tradição, escrupulosamente respeitada na Guiné, consiste em reuniões de pessoas da mesma idade, mais ou menos, para uma confraternização, com almoços e jantares, danças e outras manifestações tradicionais, com o único objetivo de estreitar ou cimentar ainda mais o já sólido convívio dos *manjua*, pessoas da mesma idade. Daí as expressões que podem, segundo as circunstâncias, veicular ironia, humor, repressão, etc.: *Ami i ka bu manjuna*, Não sou da tua idade; *Bu kuda kuma abo i ña manjua*, Pensas que és da minha idade! (Pinto Bul, Benjamim – *O Crioulo da Guiné-Bissau. Filosofia e Sabedoria*. 1989, p. 171)

³ Algumas manjuandades mais antigas de que tivemos notícia: *Pé-de-cacre* – já não tem nenhum elemento vivo;

mesmo – conviver e divertir-se – as formas de companheirismo vão-se diversificando e vai-se perdendo este sentimento de pertença a uma geração/um grupo de *manjuas*.

Uma *manjuandade* é estruturada de forma a abranger um rei, uma rainha, um meirinho, uma meirinha, um cordeiro e um grupo de soldados.

Alguns destes elementos têm funções estabelecidas. A Rainha determina, em caso de cerimônia de choro ou de festas de casamento, o montante a ser pago pelos soldados. Em termos gerais, a Rainha é a dinamizadora do grupo. O montante, ou seja, a comparticipação da Rainha e do Rei é sempre o dobro da dos soldados.

Por outro lado, eles têm direitos que os outros elementos não têm. A comida que lhes servem é especial, a quantidade de bebida para eles é a dobrar e ainda, durante as cerimônias de casamento ou de choro, têm um lugar, “um banco”, num local de destaque. Quando, em festas, a Rainha ou o Rei dançam, os soldados têm que ficar de joelhos e a bater palmas.

A meirinha coordena os trabalhos ou as atividades propostas pela Rainha e deve procurar saber se as atividades distribuídas a cada elemento estão a ser levadas a cabo. Deve ser uma pessoa versada nas cantigas de *manjuandade* para poder dinamizar o *badjo* nos dias de festa. Em caso da ausência da Rainha, a meirinha assume todas as responsabilidades daquela.

O cordeiro é o mensageiro da coletividade.

Os soldados não têm função estabelecida mas podem, uma vez por outra, ajudar em alguma atividade que o cordeiro tenha que fazer.

O Rei e o meirinho não participam na dinamização das atividades da *manjuandade*. Apenas pagam as quotas e assistem às festividades ou cerimônias de choro.

A *manjuandade* é o momento propício para a atuação dos chamados *djidius*⁴ de ocasião. Quando um dos membros da *manjuandade* comete uma falta é obrigado a pagar uma multa, multa essa normalmente traduzida num bom repasto oferecido aos demais associados, acompanhado de danças e cantares. Reúnem-se para “comer o castigo”. O *djidiu* é o rei da festa; se é mulher, é rainha. Poeta e solista das composições apresentadas ao longo da reunião festiva, é também o maestro e o orientador do coro; canta, lança ditos aos rivais presentes, critica a mulher que quer levar vida folgada, dando-lhe, entre outros conselhos, o de ter sempre presente que “em tempo seco só há alface e couve” (*Cadjor ora qui bu dado bu na injuti, labur di tempu di secu*,

Combé-fina – já estão muito velhinhos; *Pé-de-messa* – têm mais ou menos 70 a 75 anos e os elementos já morreram quase todos; *Boa Esperança*; *Feretcha*; *Pé-de-banco*; *Pé-de-muchu*; *Riss*; *Ramo* – os elementos têm mais ou menos 55 anos de idade; *Codê de Ramo*.

⁴ O *djidiu* é um misto de poeta e de cronista. É um trovador errante que, regra geral, não conhece fronteiras, mas respeita nações. No período antecedente à ocupação europeia dos territórios que hoje constituem a Guiné-Bissau, Guiné-Conacri, Gâmbia, Mali e Senegal, a função dos *djidius* era muito importante. Conselheiros dos reis em grandes ocasiões, por exemplo, em casos de guerra, incitavam-nos a combater o inimigo, lembrando-lhes e elogiando-lhes a ascendência. É freqüente os *djidius* atribuírem o mesmo estatuto de verosimilhança à Lenda e à História propriamente dita, discorrendo sempre em código poético e através de uma linguagem recheada de provérbios e de máximas sentenciosas.

e som couve cu alface).

Ouvimos falar de alguns *djidius* cujos nomes ressoam com certa celebridade por toda a Guiné. Citaremos: *Malan Camaleon*, *djidiu* ambulante, mister do seu dia-a-dia; *Djafulu*, caso idêntico; *Maundé*, trovador muçulmano, aliando as funções de trovador ambulante com as de *djidiu* em casamentos e nas cerimónias da saída da noiva da casa dos pais; *Baraçam*; *Amizade Gomes* (mulher) e *Malé* (mulher) – ambas já falecidas.

Quase todos os *djidius* referidos são oriundos das zonas de Cacheu, Bolama e Geba, zonas de grandes tradições orais, onde os Mandingas, os Beafadas e outras etnias aí chegadas se fundiram e, segundo a tradição, criaram um dialeto próprio, crioulo, genericamente chamado “crioulo de Cacheu”.

A melodia que acompanha os poemas é denominada “kumbé”. A sua origem é explicada da seguinte maneira: com a colonização portuguesa e com os caboverdianos surgem os grandes proprietários no interior da Guiné; o europeu e o caboverdiano levaram a música das zonas urbanas para o mato. Nas pontas (grandes propriedades agrícolas) dá-se a fusão musical e o nascimento de um tipo de música crioula, “badjo di sala”. O “kumbé” nasce desse “badjo di sala” mais a contribuição da música dita nativa. Levado a Bissau, o “kumbé” sofre na cidade o repúdio da sua melodia por parte dos chamados “assimilados”: quem o dança é “a facção mais atrasada”, segundo a terminologia colonial. Renegado pelo colonialismo como música primitiva, o “kumbé” afastou-se de Bissau e limitou-se ao interior do país.

É importante salientar que, durante a guerra de libertação nacional, a atuação dos *djidius* nas áreas libertadas foi grande. Para exemplo, citaremos os nomes de *Dominique*, *M’Faly Sambu*, *Keba Galiza* e *M’Foré*, cujas canções são hoje divulgadas na Guiné-Bissau, com destaque dado ao papel mobilizador que tiveram durante a guerra.

A influência dos *djidius* é notável atualmente entre os jovens poetas e compositores, ligados ou não a agrupamentos artísticos, que, num intuito louvável de fazerem recolhas nacionais, buscam entre os *djidius* os temas pretendidos. (Ferreira, 1990)

mesmo – conviver e divertir-se – as formas de companheirismo vão-se diversificando e vai-se perdendo este sentimento de pertença a uma geração/um grupo de *manjuas*.

Uma *manjuandade* é estruturada de forma a abranger um rei, uma rainha, um meirinho, uma meirinha, um cordeiro e um grupo de soldados.

Alguns destes elementos têm funções estabelecidas. A Rainha determina, em caso de cerimônia de choro ou de festas de casamento, o montante a ser pago pelos soldados. Em termos gerais, a Rainha é a dinamizadora do grupo. O montante, ou seja, a comparticipação da Rainha e do Rei é sempre o dobro da dos soldados.

Por outro lado, eles têm direitos que os outros elementos não têm. A comida que lhes servem é especial, a quantidade de bebida para eles é a dobrar e ainda, durante as cerimônias de casamento ou de choro, têm um lugar, “um banco”, num local de destaque. Quando, em festas, a Rainha ou o Rei dançam, os soldados têm que ficar de joelhos e a bater palmas.

A meirinha coordena os trabalhos ou as atividades propostas pela Rainha e deve procurar saber se as atividades distribuídas a cada elemento estão a ser levadas a cabo. Deve ser uma pessoa versada nas cantigas de *manjuandade* para poder dinamizar o *badjo* nos dias de festa. Em caso da ausência da Rainha, a meirinha assume todas as responsabilidades daquela.

O cordeiro é o mensageiro da coletividade.

Os soldados não têm função estabelecida mas podem, uma vez por outra, ajudar em alguma atividade que o cordeiro tenha que fazer.

O Rei e o meirinho não participam na dinamização das atividades da *manjuandade*. Apenas pagam as quotas e assistem às festividades ou cerimônias de choro.

A *manjuandade* é o momento propício para a atuação dos chamados *djidius*⁴ de ocasião. Quando um dos membros da *manjuandade* comete uma falta é obrigado a pagar uma multa, multa essa normalmente traduzida num bom repasto oferecido aos demais associados, acompanhado de danças e cantares. Reúnem-se para “comer o castigo”. O *djidiu* é o rei da festa; se é mulher, é rainha. Poeta e solista das composições apresentadas ao longo da reunião festiva, é também o maestro e o orientador do coro; canta, lança ditos aos rivais presentes, critica a mulher que quer levar vida folgada, dando-lhe, entre outros conselhos, o de ter sempre presente que “em tempo seco só há alface e couve” (*Cadjor ora qui bu dado bu na injuti, labur di tempu di secu,*

Combé-fina – já estão muito velhinhos; *Pé-de-messa* – têm mais ou menos 70 a 75 anos e os elementos já morreram quase todos; *Boa Esperança*; *Feretcha*; *Pé-de-banco*; *Pé-de-muchu*; *Riss*; *Ramo* – os elementos têm mais ou menos 55 anos de idade; *Codê de Ramo*.

⁴ O *djidiu* é um misto de poeta e de cronista. É um trovador errante que, regra geral, não conhece fronteiras, mas respeita nações. No período antecedente à ocupação europeia dos territórios que hoje constituem a Guiné-Bissau, Guiné-Conacri, Gâmbia, Mali e Senegal, a função dos *djidius* era muito importante. Conselheiros dos reis em grandes ocasiões, por exemplo, em casos de guerra, incitavam-nos a combater o inimigo, lembrando-lhes e elogiando-lhes a ascendência. É frequente os *djidius* atribuírem o mesmo estatuto de verosimilhança à Lenda e à História propriamente dita, discorrendo sempre em código poético e através de uma linguagem recheada de provérbios e de máximas sentenciosas.

EXEMPLOS DE CANTIGAS DE MANJUANDADE

Nha cumbossa⁵/A comborçaVersão A⁶

*Ai, cumbossa,
té pa bu robam homi
bam binho.
Binho cu ta solfado.
Du rouba nha homi,
N'fica n'na barça polon oh.
Bu roba nha homi,
N'fica n'na barça polon.*

*N'medi bô oh.
Suma diabu na n'fernu
Assim cu n'medi bô.*

*Ai, comborça,
em vez de me roubar o homem
rouba-me o vinho.
O vinho é que se rouba.
Tu tiraste-me o meu homem,
fiquei a abraçar o poilão.
Tiraste-me o meu homem,
fiquei a abraçar o poilão.*

*Tenho medo de ti.
Como do diabo no inferno
é assim que tenho medo de ti.*

A autora da cantiga sente o seu casamento ameaçado. Deve ter tido informação através de uma amiga ou de uma vizinha (como normalmente acontece nestes casos), de que o marido tem uma amante. Assim sendo, ela “bota o dito” na sua cantiga à comborça desconhecida.

Na 1^a estrofe, diz à comborça que seria melhor que esta lhe roubasse antes vinho, “porque vinho compra-se mas marido não”. Na 2^a estrofe, afirma que a comborça conseguiu o seu intento pois já não tem a atenção do marido. Por isso, passou a abraçar o poilão (árvore de grande porte, cujo caule tem espinhos, na maior parte dos casos). Isto quer dizer que ela ficou abraçada a uma dor constante. Daí, o medo que a mulher manifesta ter da comborça, medo que é descrito na última estrofe. “Metes-me medo, tal como o diabo no inferno”.

Nesta cantiga toda a ênfase é posta na última estrofe e quando é cantada em manjuandades, esta parte final é repetida.

Versão B

*Ai, cumbossa,
té pa bu solfam homi
solfam binhu.
Binhu ku ta solfadu*

*Frente n'sta dja,
trás n'cana riba.
Frente n'sta dja,
trás n'cana riba.*

*Ai, comborça,
Rouba-me antes o vinho
que o marido.
O vinho é que se rouba.*

*À frente já estou
p'ra trás é que não voltarei.
À frente já estou
p'ra trás é que não voltarei.*

⁵ *Kumbósa*, s. co-esposa, no casamento polígamo: cada uma das esposas de um mesmo homem em relação às outras; rival amorosa. (Montenegro, Teresa e Morais, Carlos de. 1995. *Uori. Stórias de Lama e Filosofia*: 230)

⁶ Cada estrofe é cantada “a solo” e repetida pelo coro.

*Nha assinatura alal na mon di
governu,
Nha assinatura alal na mon di
governu.*

*Oh, cumbossa, ô ku n'sai
iandaúu
pum taberna,
taberna di sim balcon.
Oh, cumbossa, ô ku n'sai
iandaúu
pum taberna,
taberna di sim balcon.*

*Gossi n'bim dja bu riba pa sabi
ku mi
gossi n'bim... bu riba pa sabi ku
mi.
Gossi n'bim dja bu riba pa sabi
ku mi
gossi n'bim... bu riba pa sabi ku mi.*

*N'médi bô...
Suma diabu na n'fernu
Assim ku n'médi bô.
N'médi bô...
Suma diabu na n'fernu
Assim ku n'médi bô.*

*A minha assinatura já está nas mãos do
governo,
A minha assinatura já está nas mãos do
governo.*

*Oh, comborça, quando saio (não
estou)
Fazes de mim uma taberna,
uma taberna sem balcão.
Oh, comborça, quando saio (não
estou)
fazes de mim uma taberna,
uma taberna sem balcão.*

*Agora que já voltei (cá estou)
queres ficar bem comigo (ficar minha
amiga)
Agora que já voltei (cá estou)
queres ficar bem comigo (ficar
minha amiga)*

*Tenho medo de ti
tal como o tenho
do diabo no inferno.
Tenho medo de ti
tal como o tenho
do diabo no inferno*

O conteúdo destas duas versões da cantiga “Nha cumbossa” é o mesmo: “o ciúme e o desgosto da esposa que vê o marido nos braços da amante” – explicação textual do nosso informante Bia Gomes.⁷ No entanto, na versão B, a esposa afirma a sua supremacia em relação à rival, pois ela é a esposa e desse lugar ninguém a pode tirar, isto é, jamais passará de esposa a amante, “à frente já está e para trás não voltará”. Além disso, é casada oficialmente: “a minha assinatura está nas mãos do governo”.

Há ainda um outro fato nesta versão – a comborça não conseguiu tirar o marido à esposa legítima, apenas na ausência desta a desrespeita – “quando não estou presente fazes de mim uma taberna sem balcão”, isto é, trata-a como coisa reles e faz uso daquilo que é dela, do marido. Quando a esposa regressa, a outra tenta uma

⁷ Ficha de terreno – INFORMANTE

NOME – Bia Gomes; LUGAR DE NASCIMENTO – Bissau; IDADE – 32 anos;
SITUAÇÃO FAMILIAR – Casada; PROFISSÃO – Artista; FORMAÇÃO ESCOLAR – 5ª classe;
SABE FALAR CRIOULO? – Sim.
SABE FALAR PORTUGUÊS? – Mais ou menos.
SABE LER E ESCREVER? – Sim.

aproximação, tenta fazer amizade com ela – como diz a cantiga “Agora que voltei queres ficar bem comigo”.

E como é que a esposa legítima soube da existência da outra? De uma forma muito usual entre mulheres. É normalmente nas fontes, nos mercados, no caminho para os empregos, ou ainda nos encontros de *manjuas* que estes “segredinhos” vêm à tona. São as amigas das esposas legítimas que tecem essas intrigas que por sua vez vão incentivar a criação das “cantigas de dito”.⁸

E embora as duas versões da cantiga acabem com a mesma afirmação de medo da esposa face à comborça, na versão B o medo tem uma conotação um pouco diferente do expresso na versão A. Pode ser traduzido mais livremente como “Que Deus me livre dos da tua laia!” atendendo ao cinismo com que a comborça trata a esposa.

De referir, como nota importante, que o marido nunca é culpado. Ele é infiel porque foi seduzido e não pôde resistir. Ilibado de todas as culpas, nem sequer é mencionado na cantiga.

Nha munturus/O meu mentiroso (A minha mentirosa)⁹

*N'sai ianda,
n'ba cudji ki minino, ki minino
cu parci papé.*

*Fui sair (fui dar uma volta)
fui achar aquele menino, aquele menino
que é parecido com o pai.*

*Ai munturus (oh)!
Ah munturus burgunho, munturus.
Nha munturus burgunho.
Ai munturus oh!
Nha munturus burgunhu,
munturus (oh).*

*Ai, mentiroso (oh)!
Olhem aqui um mentiroso envergonhado, o
mentiroso.
O meu mentiroso ficou envergonhado.
Ai, mentiroso!
O meu mentiroso ficou envergonhado,
O mentiroso (oh).*

*Ai nha minino
cu parci pape oh.
Nha minino cu parci pape.*

*O meu menino
tão parecido com o pai.
O meu menino é tão parecido com o pai.*

Esta cantiga é um dito de uma esposa que sentiu a sua dignidade ferida. Este dito dirige-se ao mentiroso que contou ao marido que ela lhe era infiel. O mais grave deste caso não foi apenas a denúncia mas sim o fato de, na altura em que foi denunciada, ela se encontrar grávida.

Conta-se que o marido furibundo quis pôr a mulher fora de casa, mas as mulheres grandes reuniram-se com o marido “ofendido” e conseguiram convencê-lo a esperar até o nascimento do menino para uma decisão definitiva.

⁸ As cantigas de manjuandade são por vezes também chamadas *cantigas de ditu* porque geralmente representam uma reação, um “botar o ditu”, a uma ocorrência social.

⁹ Cada estrofe é cantada “a solo” e repetida pelo coro.

O menino nasceu e era “a cara chapada” do pai. Então a esposa caluniada “bota o dito” nesta cantiga ao seu ou à sua “munturus”.

Na 1ª estrofe, conta o que com ela aconteceu: saiu, foi dar um passeio e achou um menino, um menino parecido com o pai por acaso. Nesta estrofe ironiza a situação que a levou ao conflito com o marido dizendo apenas que o seu filho foi achado, isto é, não foi concebido.

Na 2ª estrofe, a autora da cantiga não usou de nenhuma sutileza na sua expressão. Chama mentirosa à pessoa que levantou falsos testemunhos contra ela e mais, diz que essa pessoa ficou envergonhada pois o seu menino (da autora da cantiga) é “a cara do pai”.

Padida¹⁰ ca ta raiba/Um pai não se deve zangar¹¹

*Lopi, oh purdon,
padida ca ta raiba.*

*Lopes, perdão,
um pai não se deve zangar.*

*Lopii, purdon,
padida ca ta raiba.
Pa bem di familia, purdon,
padida ca ta raiba.
N'fala, Lopi, purdon,
padida ca ta raiba.*

*Lopes, perdão,
um pai não se deve zangar.
Para o bem da família, perdão,
um pai não se deve zangar.
Acredite em mim, Lopes,
um pai não se deve zangar.*

Esta cantiga é cantada normalmente nas festas de casamento ou cerimônias de *Rianta*.¹² Na cantiga pede-se ao Sr. Lopes¹³ que dê o seu perdão e a sua bênção aos noivos e que não deve zangar-se, pois não é digno de um pai ou de uma mãe de família não conceder o seu perdão ao filho. Isto porque esta cantiga retrata uma situação em que a filha aparece grávida em casa dos pais antes de casar.

Gumi Ramu na punta/Gomes Ramos pergunta¹⁴

*Oh Perêra Barreto, Gumi Ramu na punta
quê qui iarau cumanda bu bida onça.
Oh Perêra Barreto, Gumi Ramu na punta
quê qui iarau cumanda bu bida onça.*

¹⁰ Alguém que “deu à luz” / teve um filho.

¹¹ O coro é constituído pelos cordeiros e pelos soldados, que estão de joelhos.

¹² Cerimônia tradicional que se faz à jovem que vai casar, oito dias antes do dia do casamento ou na véspera. Ela é lavada por mulheres grandes da tabanca. É-lhe atada uma linha branca à volta da cintura antes do banho. Depois do banho, essa linha é cortada (linha de menina ou de *badjudessa*) e é-lhe atada uma outra linha, da mesma cor ou preta (linha de mulher). A partir desse dia a jovem passa a ser uma mulher. Nessa cerimônia, a noiva é aconselhada a portar-se bem como dona de casa, a não desobedecer ao marido e a ser-lhe fiel. As mulheres grandes contam as suas experiências nos seus próprios casamentos e encorajam-na para a nova e diferente vida que passará a ter.

¹³ O nome varia consoante o nome da família do pai ou da mãe da noiva.

¹⁴ Autora: Leontina Ramos.

*Oh bu bida onça
mindjor bu djubi manera
di miti matu,
pabia onça di cassa ca tem.
Oh bu bida onça
mindjor bu djubi manera
di miti matu,
pabia onça di cassa ca tem.*

*Ai onça di cassa,
onça di cassa ca tem,
onça di cassa ca tem.*

*Ó Pereira Barreto, Gomes Ramos pergunta
em que o terá ofendido para que se transformasse numa onça (fera).
Ó Pereira Barreto, Gomes Ramos pergunta
em que o terá ofendido para que se transformasse numa onça (fera).*

*Transformou-se numa onça (fera),
o melhor será arranjar maneira
de ir para o mato (floresta),
porque onça de casa não existe (porque jamais se viu uma fera a viver em casa).
Transformou-se numa onça (fera),
o melhor será arranjar maneira
de ir para o mato (floresta),
porque onça de casa não existe (porque jamais se viu uma fera a viver em casa).*

*Ai, onça de casa,
jamais se viu uma onça em casa,
jamais se viu uma onça em casa.*

Esta é uma “cantiga de dito” de intriga doméstica, onde a esposa, profundamente magoada com o comportamento do marido, “bota o dito”.

Segundo ela, nada tinha feito que pudesse ter provocado o comportamento do marido. Este mal lhe dirigia a palavra e quando o fazia era apenas para lhe pedir qualquer coisa. Revoltada com a situação, resolveu, num convívio em que o marido também estava presente, “lançar este dito”.

Esta forma de pôr problemas sérios resultou, segundo a autora, funcionando como um “puxão de orelhas” e abrindo caminho para um diálogo mais aberto e sincero entre marido e mulher. Até porque, como diz a segunda estrofe, “transformou-se em onça, o melhor será arranjar maneira de ir para o mato...”

Otcha mundu i era mel pa mi / Quando o mundo era mel para mim¹⁵

*Otcha mundi i era mel pa mi, n'nega di tudu guintis, guintis garanti.
Otcha mundi i era mel pa mi, n'nega di tudu guintis, guintis garanti.
Cada quim cu tchomam pa considjam, n'ta randja barrudju cu el, n'pul di parti.*

*Tia Ana tchomam i falam cuma és mundu cu bu na odja sim i cata bedju,
pa n'toma sintidu cu nobreça, randja fama mancebundadi.
Pabia si ca sim na bim fica tràs oh, tràs oh suma limaria.
Ma suma gossi n'ca tene nada, n'bim catene di fassi ninguim.*

N'djubi tràs n'ca odja nha camarada, n'codja nha amigus, nha cumpanheris.

*Naquiladu cun ta passa é ta tcholonam tudu cala, cala-cala qui guintis cu ta n'gabamba
tudu murri.*

*Ma ali gossi n'fica tràs oh, tràs oh suma limaria.
Ma ali gossi n'fica tràs oh, tràs oh suma limaria.*

*Quando o mundo era mel para mim, não dei ouvidos às pessoas, às pessoas mais velhas.
Quando o mundo era mel para mim, não dei ouvidos às pessoas, às pessoas mais velhas.
Cada pessoa que me chamava para me dar um conselho, eu brigava com ela, punha-a
de parte.*

*A tia Ana chamou-me e disse-me “este mundo que estás a ver nunca envelhece”,
para que eu me cuidasse da minha juventude, arranjasse fama e sedução.
Porque, se não for assim, poderei vir a ficar para trás, para trás como um animal.
Mas agora não tenho nada, nem para mim quanto mais para dar a alguém.*

*Voltei para trás, olhei e não vi nenhum camarada, não vi nenhum amigo nem compa-
nheiros.*

*Nos sítios onde, quando eu passava, era chamado, todos estão calados, está tudo em
silêncio, estão todos calados aqueles que me bajulavam, morreram todos.*

*E agora fiquei mesmo para trás, para trás como um animal.
E agora fiquei mesmo para trás, para trás como um animal.*

Como raras vezes acontece, o autor desta cantiga é um homem e não uma mulher. Ele canta, em termos de desabafo, o seu infortúnio causado pela falta de cuidado com os bens que possuía.

E esta é uma cantiga de todos os tempos, porque em todos os tempos isto acontece. E não se deve esquecer o conselho da tia Ana: “Este mundo que estás a ver nunca envelhece”. Um velho é prudente e ponderado, age com precaução e é bom conselheiro. O mundo não é velho, não dá conselhos a ninguém.

¹⁵ Manjuandadi Gumbe-Sá.

O autor não deu ouvidos nem à tia Ana, nem a ninguém que o aconselhava a ser prudente, a não gastar tudo o que tinha com amigos e mulheres. Nessa altura “punha de parte qualquer um que tentasse falar da vida que levava”, para deixar de ouvir o que considerava um disparate.

Cheio de remorsos, de arrependimento e de tristeza, o autor canta a sua má sorte, pois a vida que levava teve de acabar porque o dinheiro acabou. De bolsos vazios, aqueles que o “bajulavam morreram todos”, isto é, fingem não o conhecer. Nas ruas onde, quando passava e era chamado por todos, nem rumores de vozes. Apenas silêncio, um silêncio desesperante, que o fez cair em si e reconhecer que se deixou “ficar para trás como uma alimária”.

Esta cantiga é mais que um lamento, é uma chamada de atenção para aqueles que, quando se sentem “com os bolsos cheios”, mudam completamente de comportamento e arranjam um novo círculo de amigos. E não estando o “novo rico” habituado a lidar com tanta fortuna deixa-se levar facilmente pelos falsos amigos o que pode conduzir a uma situação muito desagradável: acaba por perder “os amigos” novos e, por vezes, são os antigos (que ele tinha rejeitado) que o vão apoiar. Isto, se acharem que ele merece a lição e o perdoadem – como acontece nesta cantiga.

E a moralidade da cantiga tem ainda que ver com uma velha crença guineense: o conselho dos mais velhos é coisa sagrada. Quem o rejeitar corre o risco de “panha praga”, de ficar amaldiçoado e ser perseguido pela má sorte.

O TRABALHO QUE SE INICIA...

A maioria das cantigas de *manjuandade* são velhas cantigas que os novos grupos vão retomando, alterando os nomes e mantendo as situações retratadas. Apenas as personagens e alguns pormenores mudam; o cenário e a intriga mantêm-se. Atualmente, o papel preponderante dos autores das cantigas de *manjuandade* é recuperar o património riquíssimo que essas cantigas constituem.

O *Dromas*, por exemplo, é um agrupamento musical, resultante de uma *manjuandade* de *Mulheres Grandes Bambaram*,¹⁶ que se lança na busca de elementos que possibilitem o estabelecimento de um denominador comum das diferentes variantes da principal forma de expressão musical crioula da Guiné-Bissau, o *Gumbé*,¹⁷ com vista à criação de uma síntese em que todos os crioulos se sintam identificados. É assim que partindo de um estudo dos mais antigos instrumentos que se utilizavam na execução deste estilo musical, nos tempos mais remotos, os indivíduos que estiveram na origem desta formação acabaram por denominá-la *Dromas* – nome de um instrumento de percussão, utilizado na execução do *gumbé*.

¹⁶ Mulheres com saber e experiência que usam panos com quatro tiras para transportar as crianças nas costas.

¹⁷ Estilo musical das camadas populacionais crioulas.

Em termos de ações práticas, já se fez uma gravação na Rádio Difusão Nacional da Guiné-Bissau. As músicas gravadas foram executadas com uma intervenção, em grande escala, dos instrumentos tradicionais.¹⁸ No entanto, torna-se difícil aos jovens músicos resistir aos instrumentos eletrônicos e é cada vez mais complicado manter alguma “pureza”.

Apesar da dificuldade que constitui para nós o insuficiente domínio do crioulo, temos podido contar com informantes guineenses que garantem alguma objetividade na recolha de cantigas de *manjuandade*, das quais damos aqui alguns exemplos. É um trabalho demorado e que consideramos apenas iniciado, mas de uma riqueza ímpar e que possibilitará aos estudiosos da sociedade guineense um conhecimento profundo. Trata-se de fato de uma tarefa apaixonante, a de propor uma leitura sociológica desta forma de tradição oral que as cantigas de *manjuandade* constituem.

ABSTRACT

The “manjuandade” songs are one of the least known Guiné-Bissau native oral manifestations that pictures the peculiar aspects of daily community life, mainly urban. The aim of this text is to spread that artistic manifestation, exemplifying some “manjuandade” songs and displaying some reading clues for them. Meanwhile, and as a brief framing of work, it identifies the creole language as an inter-ethnic means of transmission of this form of communication, reflects on the importance of oral tradition on the African society and gathers some information regarding the organizational structure of “manjuandade”. Finally, this work is concluded with some bibliographical indications, considered useful to those who wish to thoroughly investigate any aspect.

¹⁸ Cf. Baldé, Djibril e outros. Estudos e pesquisas sobre a música tradicional (1986).

Referências bibliográficas

- AMORA, Antônio Soares. **Introdução à teoria literária**. São Paulo: Cultrix, 1992.
- AUGEL, Moema Parente. **A nova literatura da Guiné-Bissau**. Bissau: INEP, 1998. (Col. Kibur).
- BALDÉ, Djibril et al. Estudos e pesquisas sobre a música tradicional. In: **Soronda**, v. 2, n. 1, p. 50-59, jun. 1986.
- BARROS, M. Marques de. **Literatura dos negros: contos, cantigas e parábolas**. Lisboa: Tipografia do Comércio, 1900.
- BOCANDÉ, Bertrand. De la langue créole de la Guinée Portugaise. **Bulletin de la Société de Géographie de Paris**. Paris, 3. série, n. 12, p. 73, 1849.
- BIASUTTI, Pe. A. **Kriol-Portugês: esboço-proposta de vocabulário**. 2. ed. Bubaque: Missão Católica, 1987.
- BULL, Benjamim Pinto. **O crioulo da Guiné-Bissau: filosofia e sabedoria**. Lisboa: ICALP/INEP, 1989.
- CARDOSO, Carlos, GONZALEZ, David. Reconstrução da história contemporânea da Guiné-Bissau através da oralidade: abordagem, dificuldades e perspectivas. **Soronda**, n. 1, p. 39-54, 1986.
- CAVACAS, Fernanda. **Contributo para a análise da tradição oral da Guiné-Bissau: as Man-juandades**. Lisboa, 1991.
- CAVACAS, Fernanda, GOMES, Aldónio. La littérature du savoir traditionnel. **Notre Librairie**, Paris, n. 112, p. 93-97, jan./mar. 1993.
- CAVACAS, Fernanda, GOMES, Aldónio. **A literatura na Guiné-Bissau**. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.
- COSTA E SILVA, Alberto da. **O vício da África e outros vícios**. Lisboa: Sá da Costa, 1989.
- DADIE, Bernard. Authenticité de la littérature africaine écrite dans les langues européennes. In: **LA TRADITION orale source de la littérature contemporaine en Afrique/Dacar**. Les Nouvelles Éditions Africaines.
- DAVID, Raul. **Cantares do nosso povo**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.
- FERRAROTTI, F. **Idee per la nuova società**. Florença: Vallecchi, 1966. Per una sociologia dell'arte.
- FERREIRA, João. **A literatura popular da Guiné-Bissau**. Brasília: Universidade de Brasília, 1979. (Col. Ensaios Críticos de Literatura Africana de Língua Portuguesa, n. 2).
- FERREIRA, Manuel. **Aventura Crioula**. 3. ed. Lisboa: Plátano, 1985.
- FERREIRA, Manuel. **Antologia Poética da Guiné-Bissau**. Lisboa: Inquérito, 1990. Prefácio à introdução.
- FERREIRA, Ondina. Djidius. Pequena Monografia. **Revista África**, Lisboa, n. 3, p. 263-279, jan./mar., 1979.
- JUMBAI. **Storias de Bolama e de outro mundo**. Bolama: Imprensa Nacional, 1979.

- JUNOD, Henri-Alexandre. **Usos e costumes dos Bantu**. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996. 2v. (Col. Documentos, n. 3).
- JUNOD, Henri-Alexandre. **Cantos e contos dos Rongas**. Lourenço Marques: Instituto de Investigação Científica de Moçambique, [1975].
- LOPES, Carlos. **Para uma leitura sociológica da Guiné-Bissau**. Bissau: INEP, 1988.
- LOPES DA SILVA, Baltasar. **O dialecto Crioulo de Cabo Verde**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- MACEDO, Jorge. **Poéticas na literatura angolana**. Luanda: INALD, 1986.
- MONTENEGRO, Teresa, MORAIS, Carlos de. A imaginação e a cultura popular. In: **'N Sta Li 'N Sta La: livro de adivinhas**. Bolama: Cooperativa Domingos Badinca, 1979.
- MONTENEGRO, Teresa, MORAIS, Carlos de. **Junbai. Stórias de Bolama e do outro mundo**. Bissau: Departamento de Edição/Difusão do Livro e do Disco, 1979.
- MONTENEGRO, Teresa, MORAIS, Carlos de. Uma primeira interrogação em crioulo à cultura popular oral. **Revista África**, Lisboa, n. 6, p. 3-13, 1979.
- MONTENEGRO, Teresa, MORAIS, Carlos de. Três provérbios em crioulo: uma aproximação à universalidade dos ditos. **Revista África**, Lisboa, v. 3, n. 11, p. 19-26, 1981.
- MONTENEGRO, Teresa, MORAIS, Carlos de. Para a história da ficção da Guiné-Bissau: a ideologia e os donos do mito na narrativa oral. **Revista Internacional de Estudos Africanos**, Lisboa, n. 3, p. 131-146, jan./mar., 1983.
- MONTENEGRO, Teresa, MORAIS, Carlos de. Uori. **Stórias de Lama e Philosophia**. Bissau: Ku Si Mon, 1995.
- OSÓRIO, Oswaldo. **Cantigas de trabalho: tradições orais de Cabo Verde**. Cabo Verde: Comissão Nacional para as Comemorações do 5º Aniversário da Independência de Cabo Verde – Subcomissão para a Cultura, 1980.
- ROMANO, Luís. Cabo Verde. **Renascença de uma civilização no Atlântico Médio**. Lisboa: Separata da Revista Ocidente, 1967.
- ROUGÉ, Jean-Louis. **Petit dictionnaire etymologique du Kriol**. Bissau: INEP, 1988.
- SCANTAMBURLO, Luigi. **Gramática e dicionário da língua criol da Guiné-Bissau**. Bolonha: Editrice Missionaria Italiana, 1981.
- SCANTAMBURLO, Luigi. **Dicionário do Guineense**. Lisboa: Edições Colibri/FASBEPI, 1999. v. 1: Introdução e notas gramaticais.
- SEMEDO, Odete. Um dedo de conversa com a tia Antera sobre as manjuandadi. **Tcholona**, v. 6-7, n. 5-9, 1996.
- MOTA, A. Teixeira da. **Inquérito etnográfico**. Bissau, 1947.
- TRIGO, Salvato. **Luandino Vieira, o logoteta**. Porto: Brasília Editora, 1981.
- VALKHOFF, Marius et al. **Miscelânea Luso Africana**. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1975. (Coletânea de estudos coligidos).