





MARIANA FERREIRA

SONS DA TRADIÇÃO

REGISTO DA TRADIÇÃO MUSICAL
DE TRÊS ETNIAS DA GUINÉ-BISSAU:
MANJACOS, BALANTAS-BRASSA
E BIJAGÓS (DE BUBAQUE)



aegui 
Associação de Escritores da Guiné-Bissau

TÍTULO

Sons da Tradição

© 2018 AEGUI – Associação de Escritores da Guiné-Bissau

INVESTIGAÇÃO E RECOLHA

Mariana Ferreira

ILUSTRAÇÕES

Manuel Júlio

REVISÃO

AEGUI

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Europress

TIRAGEM

1000 exemplares

DEPÓSITO LEGAL 000 000/20

ISBN 978-989-33-1102-8

AEGUI – Associação de Escritores da Guiné-Bissau

Caixa Postal 268 Bissau

Guiné-Bissau

aegui@aegui.org

Esta edição foi elaborada no âmbito do Projeto Cultura i no Balur
– Uma estratégia de Educação para a Cultura na Guiné-Bissau,
financiado pela União Europeia, pela Misereor e pelo Camões Instituto
da Cooperação e da Língua, I.P

Com a presente iniciativa, a «AEGUI» Associação de Escritores da Guiné-Bissau, visa contribuir na preservação e elevação da cultura guineense. Esta recolha de enorme qualidade, da Mariana Ferreira, proporciona episódios e cenas rotineiras de um povo multifacetado na diversidade étnica e cultural. Transportados no tempo, através da oralidade, os cantares trataram de imortalizar, em noites de Djumbai, do ErEri temba um bias... ou nas jornadas de solidariedade e festividades das Mandjuandades, formas distintas de estar na vida, marcando valores e contradições das sociedades, diferenciados muitas vezes por singularidades de natureza étnica. Destacamos e agradecemos a colaboração da «FEC» – Fundação Fé e Cooperação pela contribuição dada na viabilização deste projeto. Um muito obrigado à investigadora Mariana Ferreira e à equipa que com ela colaborou no nascimento desta obra que perdurará nos tempos.



Este livro é dedicado a todas as
Crianças e Jovens da Guiné-Bissau.



AGRADECIMENTOS

A Luís Gomes, pela ajuda como intérprete.

A Manuel Vilela, artesão em Calequisse.

Ao Grupo de cantoras de Bassarel.

Ao Grupo de cantoras de Calequisse

Angelina Gomes (Caió),

Segunda Gomes (Calequisse),

Maria Mendes (Bara).

Ao Professor da escola primária de Binar.

Aos dirigentes locais das províncias e sectores visitados.

A Wilson Barbosa, pelo apoio e encorajamento.

A todos quantos contribuíram para o bom andamento das investigações e recolhas.

Aos amigos que de uma forma ou outra deram «asas» a esta ambição.



NOTA PRÉVIA

Poucas pessoas se debruçaram sobre a matéria apresentada neste trabalho de investigação. Na Guiné-Bissau, como em outras partes da África, o interesse do ocidente pela cultura africana, particularmente pela música e a dança dos povos étnicos que habitam as terras vermelhas e ardentes, só surgiu com a vinda do homem branco, ou seja, do colonizador.

Se as tentativas foram numerosas ou não, pouco se sabe. Em 1963, Fernando R. Rogado Quintino, num artigo intitulado Música e dança na Guiné Portuguesa inserido na publicação Boletim Cultural n.º 72, interrogava-se sobre a ausência total de trabalhos de investigação, artigos ou referências à música e dança tradicionais da então Província da Guiné, hoje Guiné-Bissau.

As qualificações que o mesmo dava, naquela altura, às duas manifestações culturais (música e dança) eram superiores às transmitidas anteriormente, na sua opinião, talvez devido à falta de capacidade de compreensão e preparação dos investigadores para entenderem o «exacto valor das suas modulações, nos quadros tradicionais».

A tese que concluía um questionário etnográfico elaborado pelo Governo da Província em 1945 definia, em alguns pontos, a música tradicional das diversas etnias da Guiné como sendo, do ponto de vista sonoro, muito pobre em harmonia mas rica em barulho: «sons infernais e diabólicos emitidos por tambores de vários tamanhos por trompas de chifres e apitos metálicos».

Assinalou-se porém, na mesma época, a existência de instrumentos de corda, instrumentos de sopro e outros instrumentos de percussão, além dos tambores.

Esta tendência de diminuir o valor da cultura africana vinha de longe, dos tempos em que se chegou mesmo a afirmar que o negro não tinha cultura nenhuma, sendo um pagão, um inculto.

Em 1963, pelo artigo já referenciado *Música e dança na Guiné Portuguesa*, Fernando Rogado Quintino apresenta excelentes reflexões sobre a cultura dos negros da Província da Guiné, realçando assim o valor da genuína arte africana.

Nesta altura, o autor já se apercebera de duas grandes classificações na música tradicional uma com base mística e outra sobre a realidade vivida.

Essas observações são exactas e também por nós verificadas no percurso da investigação que precedeu o trabalho apresentado.

A escassa bibliografia que existe sobre a música tradicional das etnias da Guiné-Bissau, em particular manjacos, balantas e bijagós dará um tom de originalidade ao trabalho apresentado, que não se pretende completo, mas que será, certamente, o início de uma sequência de trabalhos sobre o tema, constituindo, por isso, matéria-prima para futuros trabalhos.

Consideramos este trabalho incompleto, devido a algumas dificuldades que passamos a apresentar:

- variedades dentro da mesma etnia, dispersas por territórios vizinhos;
- não semelhança no idioma (caso dos balantas), sobre os quais se apresenta investigações sobre o ramo *Balanta Brassa*;
- o segredo do misticismo africano (muito respeitado pelos manjacos, por exemplo);
- eventuais erros de interpretação do sentido dos textos das canções, por parte do intérprete.

De todas as peças musicais recolhidas, seleccionámos as que nos pareceram mais ricas em elementos sonoros e mais representativas em termos de texto.

Nas tabancas percorridas, tanto dos manjacos como dos balantas e bijagós, somente as mulheres muito idosas se lembravam de canções antigas quando eram solicitadas para cantar. A tradição oral só resistiu ao tempo graças a estas mulheres grandes das tabancas, sendo porém evidente que muitas canções transmitidas assim de mães para filhas se foram perdendo.

Em substituição das tradições orais esquecidas, a criatividade avança e novos temas em novos tempos surgem cada vez mais.





CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS

A música tradicional das diferentes etnias da Guiné-Bissau, assim como a tradição musical da África negra em geral, é considerada «primitiva», na medida em que o termo faz alusão à simplicidade e à pureza original desta música. Ela é o resultado imediato da expressão colectiva; é a maneira de ser e de agir em harmonia perfeita com a natureza. Os músicos africanos, criadores anónimos de valores culturais, não conhecem regras de harmonização nem de teoria musical. A tradição é tão forte que infringe as barreiras do tempo, sobrevive ao cristianismo e ao islamismo. As peças musicais obedecem a ritmos, escalas e harmonizações próprias. Elas são o complemento indispensável da linguagem falada, às vezes, constituindo o seu substituto. Testemunha disso é o tambor falador que há séculos é utilizado pelos balantas na comunicação à distância. Acontecimentos, notícias, boas e más, percorrem quilómetros através do som do tambor que fala em código. Este representa alternâncias de sons agudos e graves, pausas e combinações de ritmos que imitam perfeitamente a linguagem falada.

Há uma grande sabedoria na utilização deste instrumento na medida em que os códigos sonoros podem ser produzidos por um informador músico muito hábil e percebidos por um ouvinte igualmente hábil. Se o tocador do tambor não segue o código linguístico do idioma étnico em questão, a comunidade recebedora não compreenderá a sua mensagem.

Os instrumentos musicais que tanto os manjacos como os balantas e bijagós utilizam são instrumentos muito simples. A viola tri-cord manjaca *buntchundo*, o tambor balanta *bombolom*, *maracas* e

ferros são instrumentos de fabrico simples, com materiais que lhes conferem uma sonoridade familiar – exactamente pela simplicidade e naturalidade dos materiais utilizados no seu fabrico. Aliás, vários objectos em madeira ou ferro, às vezes simples tampas de garrafas ou bidons vazios, servem aos músicos tradicionais, de acompanhamento rítmico. A mulher manjaca utiliza o instrumento chamado *n'guentcharo* que é muito respeitado pelas cantoras, as quais organizam pequenos rituais de agradecimento aos instrumentos.

A polifonia das peças musicais manjacas e balantas é semelhante sendo caracterizada por grande simplicidade.

Tem regras próprias de funcionamento: a linha melódica segue um movimento paralelo a intervalos de terças e quartas nos balantas e quintas nos manjacos; a polifonia é aplicada com mais frequência nas cadências finais e meias-finais.

A análise melódica da música da etnia manjaca e balanta permite-nos delimitar escalas e modos diversos, porém, nem sempre constante. Enquanto a música balanta usa a escala convencional de 7, 11 e 13 harmónicas naturais, a música manjaca utiliza, na maior parte dos casos, a escala pentatónica.

A polirritmia na música destas duas etnias apresenta também particularidades:

- Associação frequente de vários ritmos e fórmulas rítmicas no decorrer da mesma peça. O facto deve-se à liberdade de criação que os artistas populares africanos têm em escolher ritmos e sons sem contudo se afastarem do padrão sonoro e rítmico da etnia.
- Os instrumentos, na maioria de percussão, obedecem a técnicas de execução próprias. Porém, a construção do instrumento é de fácil adaptação aos tipos de ritmos característicos da etnia. Muitas vezes, os músicos tradicionais consideram os seus instrumentos como pessoas pelo diálogo que entre eles se estabelece no decorrer da execução.



Os cânticos dos bijagós não são polifônicos. A antifonia é caracterizada pela alternância de solos e coro, a duas vozes, a intervalos de quarta. Os ritmos são extremamente simples. Os instrumentos que acompanham os cantores marcam o compasso e muitas vezes também as pulsações rítmicas. A entrada do solista é feita, muitas vezes, antes de o coro acabar, o que, por alguns instantes, cria uma linda harmonia.

Nos cantares dos homens utilizam-se longos solos, muitas vezes com versos inventados, *ad-hoc*. As mulheres procuram, muito mais, respeitar a tradição. As raparigas *kampuni* utilizam o cantar como forma de expressão ora empregando várias vezes, palavras antigas, já fora do uso.

A canção está extremamente ligada à dança, na medida em que ritmo e melodia se completam de uma forma extraordinária. Os movimentos são livres acabando por ser simétricos, graças aos ritmos que acompanham.

O segredo de várias canções que acompanham os rituais sagrados não pode ser revelado ao estranho. O que é interessante é o facto de o intérprete traduzir os versos da canção: não muito perto nem muito longe da verdade, de uma forma simples e deliberada para omitir explicações.

Encontramos, em Bijante, um bijagó muito simpático que ao pedido do nosso intérprete para nos cantar algumas canções respondeu: «as canções que eu conheço não as posso divulgar. Se o fizesse, morreria. Se soubesse que vinham, eu tinha pedido ao *Grande Espírito* para tirar da minha boca as canções e as pôr na boca deste jovem que está ao meu lado. Assim, vocês conseguiriam ouvi-las».

Obtivemos autorização para ouvir as canções, cantadas pelo jovem, enquanto oferecemos aguardente de cana para ser derramada à frente do *Grande Espírito*.

Só poderão apreciar as canções bijagós aqueles que amam a natureza, o céu e o mar.



Os cantares deste povo são verdadeiros hinos de amor à terra natal, à tradição, à liberdade física e espiritual. O povo bijagó combina a tradição musical oral com a dança dentro do mesmo ritual ou cerimónia.

Não é qualquer canção que se executa durante as cerimónias de iniciação, casamento ou enterro. Para cada momento, há canções específicas que têm carácter sagrado de ritual. Muitas vezes, revelar uma canção típica de uma cerimónia é a mesma coisa que revelar os segredos do ritual e isso é expressamente proibido.

Ao compararmos as canções dos bijagós com as canções dos manjacos e balantas encontramos nelas a mesma variedade rítmica e instrumental. O que é digno de registo é o carácter lírico das canções bijagós, ora em ritmo de flamengo espanhol, ora em paridade com cânticos alentejanos, de Portugal. Não nos quedaremos em explicações.

O que importa é que a tradição musical bijagó é extremamente rica e diversificada; património cultural incontestável ainda bem conservado se o comparamos com as outras etnias da Guiné-Bissau.



O CARÁCTER SOCIAL DA TRADIÇÃO ORAL

Por ser um fenómeno social, a música étnica revela comportamentos colectivos distintos:

- É um acontecimento colectivo e público. A assistência é ao mesmo tempo participante. Não importa quem é o autor das canções, importante é impacto que esta possa criar ao ser ouvida e assimilada pela comunidade.
- As manifestações culturais tradicionais étnicas são verdadeiros espectáculos tradicionais e estão profundamente ligadas as realidades da vida, ou mais ainda, a vida é a real determinante da cultura destes povos.
- A espontaneidade, característica predominante da música africana, é condicionada por um sistema musical próprio e é alimentada de informações específicas. Concretamente, no caso das crianças, é a explicação da não existência de um repertório infantil tradicional.

A semente criativa, porém, reside precisamente nas mudanças que afectam a herança cultural destes povos. Como consequência deste processo surge a arte da tradição oral.

Querendo fazer uma pequena análise sócio-musical das peças recolhidas no decorrer deste trabalho, lançam-se algumas perguntas.

– Quem produz a música tradicional? Quem a ouve? Porque a ouve? Quais as circunstâncias em que ela surge?

Tendo como referência as comunidades observadas, as conclusões mostram que o criador africano é membro da comunidade

étnica na qual vive. A mensagem que se transmite através das danças e canções está baseada nas realidades que rodeiam os povos. Isto mesmo acontece no caso das crianças. As informações que estes registam são informações do mundo adulto preocupações e hábitos, maneiras de agir e pensar, tradições e imposições. É isto que a criança vai transmitir ao criar peças musicais.



A CULTURA MANJACA





Há quem diga que em tempos remotos os manjacos, papéis e mancanhas formavam um só ramo étnico. As semelhanças linguísticas talvez o demonstrem. O termo manjaco, na origem, significa «eu disse» (man: eu + dja: disse + co: reforçadora da afirmação), e foi utilizado para designar o grupo étnico depois de servir muito tempo como alcunha (A. Carreira).

Os escalões etários na etnia manjaca não são muito rígidos, sendo transponíveis através de ritos específicos.

Cada indivíduo da família manjaca nasce sob a protecção de um símbolo, normalmente representado por um objecto que personifica a ligação desta com os seus antepassados. No culto animista que o povo manjaco segue, a religião, através destes símbolos, comanda a vida e a morte.

Estes símbolos acompanham a pessoa desde o seu nascimento interferindo nas diferentes fases da sua vida – passagem à adolescência, casamento, fertilidade, trabalho (lavoura, tecelagem, etc), protecção contra as calamidades naturais até à morte.

Os usos e costumes tradicionais manjacos são tão complexos, tão inacessíveis, na sua globalidade, aos curiosos de fora, que a mais pequena informação conseguida fascina e instiga à continuidade.

No trabalho de recolha, selecção e apresentação (em notação musical) das canções manjacas, das diversas zonas observadas, a classificação é feita com base nos dados obtidos no terreno bem como em opiniões próprias. O material sonoro recolhido é uma modesta parte de um vasto património musical desta etnia





*Já estou velha... A minha vida foi só
trabalho. As mais novas da nossa morança,
não me deixam mais trabalhar. Fico a olhar
pelos netos, e cuido das minhas alimárias
Mas, às festas da tabanca, não falto.
Cantamos e dançamos e os jovens fazem troça
de mim, quando entro no meio do grupo e danço...
A morte não me quer ainda, mas um dia
ainda vou estar junto da minha mãe.
Nesse dia, quero muitos panos para me cobrir.*

MARIA, 89 ANOS, MANJACA DE TCHANTUN



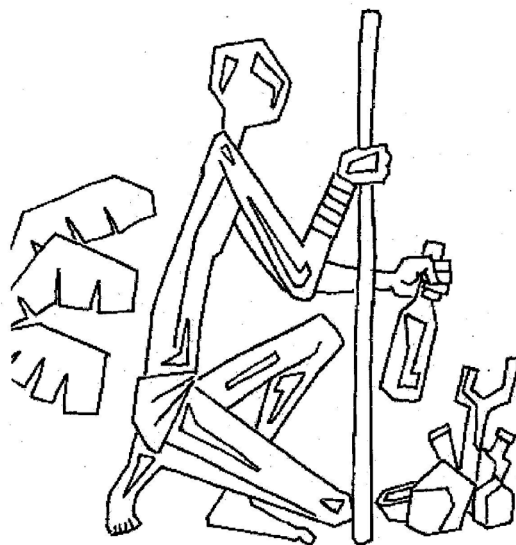
TRANSMITIDA POR: Clara Gomes

26

As canções dedicadas às divindades, que iniciam qualquer repertório dos grupos de mulheres manjacas, são, geralmente, canções antigas que circulam de geração em geração. Cada criança da respectiva comunidade participa, uma ou mais vezes, nas sessões de cantares onde assistem aos rituais que as mulheres fazem. Muitas vezes, elas imitam «os grandes» simulando rituais vistos e cantando, em grupo, as canções ouvidas.

A canção apresentada, aqui, refere a permissão que o grupo de cantoras deve pedir ao *Iran*, protector da aldeia, para cantar no estrangeiro.

Por isso, a mulher grande, chefe do grupo, entornará aguardente nos instrumentos que acompanharão as cantoras e agradecerá ao *Iran* a permissão de cantar, oferecendo a este também aguardente de cana.



O manjaco, assim como o balanta, mancanha ou bijagó, e outras etnias da Guiné-Bissau, adere ao que chamamos formalmente de animismo. Ele acredita num deus todo poderoso, que deseja o bem da humanidade mas que para o homem comum é inacessível. O contacto que se pode estabelecer, entre este e a divindade, pode ser obtido só através de forças espirituais que se chamam *Iran*. Além de representar a divindade, *Iran* significa também o lugar sagrado das cerimónias dedicadas aos espíritos. A chamada *Serpente* ou *Iran-Cego* é a divindade da terra, considerada mais perigosa na medida em que só os seres humanos muito fortes a ela têm acesso. Por viver em lugares afastados das habitações de homem, não aceita sacrifícios de vidas de *pecadur*, por isso é considerada a grande protectora da aldeia manjaca.

Após a *Serpente*, por ordem hierárquica, são divinizados os espíritos ancestrais: o primeiro, nessa ordem, é o *espírito grande da tabanca*, que a protege em alturas de grandes desgraças; o Segundo é o espírito ancestral do fundador da linhagem. Ele é consultado na altura das cerimónias de circuncisão ou de certos rituais de morte.



*Eu, não posso ir à escola
tenho de ajudar os meus pais
nos trabalhos da casa...
Este é um gravador dizes?
... Outras crianças ouvir-me-ão
a cantar?
Queria estar com elas,
numa sala de aulas,
com janelas grandes abertas
para o mundo...*

FINA, 10 ANOS, MANJACA



CANÇÃO MANJACA: O rapazinho esperto

Canção antiga, tipo cântico

ORIGINÁRIA DE: Calequisse

RECOLHIDA EM: Calequisse

TRANSMITIDA POR: Cristina Vilela.

*Voz +
Guntchundo*

Solo *coro*

Solo / coro *coro*

Formula ritmica base

su



Extraordinariamente bonita, esta canção é um conto antigo que comove quem a ouve. Lembra os cânticos dos trovadores provençais. Tocada na viola tricord manjaca *buntchundo*, é uma valiosa peça da música tradicional desta etnia.

A história conta que um rapazinho, preocupado com a pobreza do pai, tirou uma noite da cerca a única vaca que possuíam e seguiu o caminho do mato. A escuridão rodeava-o e o vento trazia-lhe sons intimidantes. O rapazinho, porém, continuava a caminhar firme e sem medo, até que chegou a um lugar onde viu uma grande cerca com dezenas de vacas e bois.

Um homem velho, que guardava as vacas, perguntou-lhe quais eram as suas intenções. O rapazinho falou da pobreza que os rodeava lá em casa, da preocupação diária do seu pai para sustentar a família, e pediu ao *homem grande* que comprasse a vaca que trazia.

Este, porém, não aceitou dizendo ao rapazinho que deixasse ali a vaca, na sua cerca, e passado um ano voltasse para a vir buscar. Assim, o rapazinho seguiu o conselho do velho e voltou a casa sem a vaca. O pai brigou com ele, mas tudo passou. Também o ano de prazo passou e o rapazinho voltou ao lugar onde tinha deixado a vaca. O *homem grande* lá estava e sorrindo entregou-lhe algumas vacas, dizendo: «são todas tuas, a vaca que deixaste teve muitas crias.»

Muito feliz, o rapazinho voltou para casa, entregou ao pai a riqueza que trazia, e, pela sua esperteza, ficou na história da tabanca



*Gosto muito de ir buscar água à fonte;
Aqui nos juntamos, as «badjudas» todas;
brincamos e falamos de mil e uma coisa.
Gosto das nossas festas porque há muita
comida, música e dança. Não quero, pensar
no casamento de que o meu pai já fala
todos os dias...*

SÁBADO, 15 ANOS, MANJACA



CANÇÃO MANJACA: A rapariga do fontenário

Canção-Conto

ORIGINÁRIA DE: Tabanca de Catidje

RECOLHIDA EM: Calequisse

TRANSMITIDO POR: Isabel Mendes Falcão

The image displays a handwritten musical score for a song. The score is written on four staves. The first three staves are for a vocal melody, with the fourth staff for a rhythmic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Handwritten annotations in Portuguese are present throughout the score.

Vocal Melody (Staves 1-3):

- Staff 1: *solo falando* (above the staff), *coro* (above the staff).
- Staff 2: *solo* (above the staff), *coro* (above the staff).
- Staff 3: *solo* (above the staff), *coro* (above the staff).

Rhythmic Accompaniment (Staff 4):

- Staff 4: *+ palmas* (below the staff).

Rhythm Section (Staves 5-6):

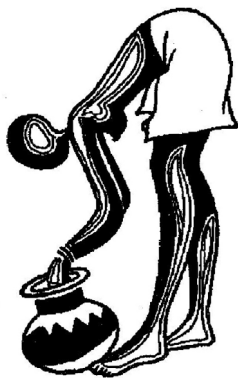
- Staff 5: *Ritmo 1º grupo* (above the staff).
- Staff 6: *2º grupo* (above the staff).

A tradição manjaca em relação ao namoro, contrariamente a outras etnias, não delimita padrões rígidos. As raparigas escolhem à sua vontade os rapazes com quem namoram, desde que isso se torne do conhecimento dos pais. Normalmente, as condições formais de um namoro, aceite pela família, visam somente as condições materiais que o futuro marido possui para sustentar a mulher e os filhos.

As raparigas bonitas são as mais cobiçadas pelos jovens, e elas, conscientes disso, não cedem ao primeiro pretendente.

A canção recolhida refere-se a uma jovem bonita que a caminho do fontenário encontra um grupo de jovens. Estes, vendo a sua beleza, tentam estabelecer conversa, mas ela não lhes dá atenção nenhuma. Um deles, aproximando-se, chama-a pelo nome. Ela, pousando os baldes, vira-se para ele e responde que só aceitará ser chamada pelo nome por aquele que pensar namorá-la com seriedade.

Além disso, a tarefa que lhe foi dada pelos pais – buscar água ao fontenário – não lhe permite perder tempo com o namoro.



CANÇÃO MANJACA: Um grande trabalhador

ORIGINÁRIA DE: Calequisse

CANÇÃO RECOLHIDA EM: Calequisse

TRANSMITIDA POR: Clara Gomes

*Solo + coro** *Voz + Niquentcharo*
Benda + coro



Ritmo

** Imitação canônica*

A canção elogia um menino que é um exemplo na Comunidade, pelas boas acções para com os seus pais e os mais velhos.

Ele surpreende toda a gente especialmente pela sua habilidade de tecelão – actividade exclusivamente masculina entre os man-jacos.

Ficando sempre ao lado do pai enquanto ele trabalha, rouba com os olhos os segredos da profissão. O seu sonho é substituir um dia o pai e fazê-lo sentir-se orgulhoso do filho que tem.



CANÇÃO MANJACA: Desemprego de um rapaz
 Canção antiga, transmitida de mãe para filha
 ORIGINÁRIA DE: Caió
 RECOLHIDA EM: Calequisse
 TRANSMITIDA POR: Segunda Gomes

① * Solo

Tina + Voz
 Palmas

coro 2. Solo 3. 6

coro

solo

coro + solo

Ritmo

* SEGUNDA GOMES

Natan te nu hora, katas ulemp a, a...
 natan tenu hora, Kuot bu na mora
 Kuot bu namorar
 katas ulemp, a, a...

Levanta-te rapaz, já é manhã
 toda a gente vai trabalhar
 só tu pensas em dormir até esta hora

Solo

Ritmo

CANÇÃO MANJACA: Unidade entre irmãos

Canção antiga

ORIGINÁRIA DE: Caió

TRANSMITIDA POR: Segunda Gomes

Emergido
Solo

The image shows a handwritten musical score on five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is in bass clef and contains a five-measure rest marked with a '5'. The third staff is in treble clef and contains a four-measure rest marked with a '4'. The fourth staff is in bass clef and contains a four-measure rest marked with a '4'. The fifth staff is in treble clef and contains a four-measure rest marked with a '4'. The score is written in black ink on white paper. There are some handwritten annotations: 'Emergido' and 'Solo' above the first staff, and 'Solo' and 'Coro' above the third and fourth staves respectively. The score ends with a double bar line on the fifth staff.

Solo

Coro

*auara que bo fien jano...
janka lantul
ka kure mano
ma mandjul
Cepa, mauulo ka kura
je djakul, nul kanu pumpi...
naut ta firi*

Vou-te dar um recado
um recado, Cepa, que vais levar
até meu irmão,
diz-lhe que tenho muitas saudades dele
e que a família precisa de um homem
se ele não vier depressa
levar-lhe-ás outro recado:
da minha morte.



SEGUNDA GOMES

Uma mulher de Caió que encontrámos durante a nossa recolha, não na sua tabanca natal, mas em Calequisse, onde tinha o marido e filhos, foi a mais fantástica cantora, a mais sensível intérprete com quem contactámos. A sua voz, de constituição um pouco rouca, tinha um timbre especial. O seu sorriso, enquanto cantava, era luminoso. Era visível o prazer de sentir a música – nem o ventre grande a impedia de dançar com toda força de que era capaz.

Mas a revelação mais importante não foi a sua voz sensível, nem a melodia da canção que fascina qualquer ouvinte, foi o ritmo que acompanha esta canção. No caminho, de volta a Bissau, pensando muito sobre o ritmo da canção da Segunda Gomes, não restaram dúvidas: era diferente dos ritmos encontrados nas outras canções manjacas.

Posteriormente, depois de alguma reflexão, a descoberta: o ritmo desta canção e o ritmo do Bolero, tão conhecido como dança.

Ter-se-ão inspirado os espanhóis, que faziam o negócio de escravos na Costa da Guiné, na música dos primitivos que aqui estavam? Ou terá sido o contrário? Terão sido os nativos, ao vigiarem as tendas dos negociantes espanhóis, ouvindo os cânticos destes a lembrarem o longo caminho que os separava da pátria?

Seja como for, a observação é importante, na medida em que, no campo estritamente musical, encontramos um cântico de uma etnia africana com suporte rítmico que consideravam europeu o que lhe confere um grande valor etnográfico.

*Eu?.. Estou bem, obrigada.
O meu homem vai à pesca, semeia
arroz ou tira o vinho da palmeira.
De tarde, fica por aqui, comigo.
Às vezes vai à cidade e, na Volta,
traz um pano para mim e «amêndoas»
para os filhos.
Queria umas chinelas novas e
uns brincos para estar bonita
nas festas da tabanca, onde vou
cantar e dançar.*

ANGELINA, 30 ANOS, MANJACA



CANÇÃO MANJACA: Namoro

Canção antiga tipo cântico

RECOLHIDA EM: Caió

TRANSMITIDA POR: Cecília Gomes

Handwritten musical score for the song "CANÇÃO MANJACA: Namoro". The score is written on five staves, with the first four staves containing the melody and the fifth staff containing the rhythm.

The first staff is labeled "coro" and "Solo". The second staff is labeled "Solo". The third staff is labeled "coro rep." and "Solo". The fourth staff is labeled "cad.". The fifth staff is labeled "Ritmo".

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The rhythm staff uses 'x' marks to indicate the timing of the music.

*Chindale, o Chindale,
Bu namorar atchinan fono
Chindale, o Chindale.*

Namorar é bom, é bonito
mas não de madrugada
namorar é de noite,
quando as estrelas brilham
no céu.

Como os versos e a música o mostram, a canção é de rara sensibilidade, poética e melódica.

Como já referi em outras ocasiões, os manjacos respeitam o namoro como componente da vida. Não interferem na escolha dos filhos mas exigem sinceridade e respeito por parte deles.



CANÇÃO MANJACA: Proibição

Canção relativamente nova, muito apreciada
nas festas do vinho de palma.

ORIGINÁRIA DE: Caió

RECOLHIDA EM: Caió

TRANSMITIDA POR: Angelina Mendes

Tina + Benda
Voz

Solo

Cao

Solo

A

Ritmo

*Ma unda bandi
n'tab ba fuli
ku mu aaro
katan katipan
Djiu de Galinha*

Homem velho
Que proíbes a tua mulher
de ir cantar e dançar
Ela é jovem, liberta-a
Manda-a passar uns dias à Ilha das Galinhas

O texto desta bonita canção trata da problemática ainda actual na sociedade manjaca: casamento de uma jovem com um homem velho. Esse, por ciúme, não a deixa participar nas manifestações culturais da tabanca e, quando ela insiste em ir, ele amarra-a à cama.

Enquanto executam esta canção, as mulheres divertem-se, rindo e apontando para uma outra, entre elas, a quem a canção faz alusão.



CANÇÃO MANJACA: A mulher do vizinho
 Canção que se canta nas festas do vinho de palma
 RECOLHIDA EM: Tabanca de Tchantum
 TRANSMITIDA POR: Marian Gomes

Solo

coro solo Benda (palmas)

Ritmo base

** Imitação canônica*

O prestígio social de uma mulher manjaca pode ser garantido por duas condições: ter filhos e ter uma personalidade socialmente reconhecida, como integradora dos princípios sócio-morais da comunidade.

Assim sendo, ela constitui um modelo perante as mulheres da tabanca, o que leva as outras mulheres a consultá-la nos casos de divergência entre casais, ou outros problemas, e ainda a convidá-la para todas as festas e cerimónias da aldeia.



CANÇÃO MANJACA: Para o Bernard

Canção relativamente nova (A mesma melodia
é aproveitada para textos modificados)

RECOLHIDA EM: Tchantum

TRANSMITIDA POR: Marian Nativa de Tchantum

Handwritten musical notation for the song "Canção Manjaca". The notation is written on four staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is marked with "Solo" and "Coro" (Chorus) sections. The lyrics "voz + palmas + Tima" are written above the final staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical notation for the rhythm of the song. The notation is written on four staves. The first staff is labeled "Ritmo" and shows a sequence of notes and rests. The second staff shows a sequence of notes and rests, with a 6/8 time signature. The third staff shows a sequence of notes and rests, with a 6/8 time signature. The fourth staff shows a sequence of notes and rests, with a 6/8 time signature.



A canção fala sobre as qualidades de uma criança, Bernard, hoje já adulto, que desde criança se mostrava hábil nos trabalhos domésticos, ajudando os pais e disponibilizando-se sempre para ajudar um ou outro vizinho.

Contudo, o seu grande sonho era saber ler e escrever, o que não se concretizou, quando era criança, porque a tabanca não tinha escola nem professores.

Mais tarde, quando o jovem adolescente foi para Canchungo, sob a protecção dos padres católicos, estudava de noite e ajudava a igreja de dia. Graças às suas habilidades e ao respeito que mostrava para com toda gente, depressa conseguiu aprender os segredos da profissão de carpinteiro, voltando posteriormente para sua tabanca natal.

Com muita alegria receberam-no os seus, sabendo que os rendimentos que a profissão lhe traria seriam de grande utilidade para a sua família.

A canção é dedicada aos jovens das tabancas, para que sigam o exemplo do Bernard.



CANÇÃO MANJACA: Dono de família
 Canção relativamente nova (2 gerações)
 RECOLHIDA EM: Tabanca de Bara
 TRANSMITIDA POR: Sábado Mendes

Solo 1. 1. 1. 1.

Solo

repetições

Coro

Formulas rítmicas

* Imitação canônica, fim cadenciado

A tradição manjaca diz que o homem é o pilar da morança, o pilar da família. Ele, pela força que detém e pelo poder social que a tradição lhe reserva, é dono dos seus bens mas, também, dos que se encontram sob a sua protecção.

É o caso da família que ele constrói e, em particular, da mulher que consigo partilha a vida.

A mulher manjaca pertence eternamente ao homem com quem casou, por isso, se ele vier a falecer, ela não tem direito de se casar com outro homem; quem casa com ela, formalmente, é o irmão que, em idade, segue o falecido.

Este tipo de casamento é muito frequente entre os manjacos. É um acto extremamente importante, do ponto de vista social, para a mulher, pois é muito difícil para uma mulher sempre dependente do homem ficar sem apoio nenhum, com casa e filhos para sustentar. O facto de o cunhado tomar logo conta dela alivia o peso das responsabilidades e, ao mesmo tempo, dá direito a subir um degrau na hierarquia social da aldeia.

Na realidade, de acordo com esta tradição, o homem, pela continuidade da linhagem, fica, de facto, o dono da família e da mulher durante a vida inteira.



CANÇÃO MANJACA: Rapazinho famoso pelos seus trabalhos
e pelo modo de receber os seus colegas

Canção recente

RECOLHIDA EM: Tabanca de Bara

TRANSMITIDA POR: Mariato Gomes

Handwritten musical score for "Canção Manjaca". The score is written in 2/4 time and consists of several staves. The first staff is labeled "Solo" and features a melodic line with a fermata. The second staff is labeled "Coro" and features a more rhythmic line. The third staff is labeled "Variações solo" and features a melodic line with triplets. The fourth staff is labeled "Coro" and features a rhythmic line. The fifth staff is labeled "Cad. final" and features a melodic line ending with a double bar line. The sixth staff is labeled "Ritmos" and features a rhythmic line with triplets. The seventh staff is labeled "etc" and features a rhythmic line.



Na etnia manjaca, a criança é elogiada nas canções em substituição da comunicação falada que obedece a certas normas étnicas da comunidade manjaca.

Portanto, unicamente por intermédio das canções, as qualidades que a criança demonstra, ao ajudar os pais nos trabalhos, ou ao ser afectuosa para com os mais velhos, são reveladas à comunidade e à própria criança. Esta, ao ouvir a canção que lhe é dedicada, ficará muito orgulhosa perante os presentes.

Deste modo, as canções de inspiração contemporânea representam um elemento educacional importante para as crianças e jovens da sociedade manjaca; uma espécie de «quadro de honra» para os que conquistam a admiração dos mais velhos.



CANÇÃO MANJACA SOBRE: Uma menina apreciada
 pelos seus trabalhos na tabanca
 Canção manjaca relativamente nova
 RECOLHIDA EM: tabanca de Catidje
 TRANSMITIDA POR: Mariato Gomes

Introdução solo *ô*

coro

Solo + coro

coro

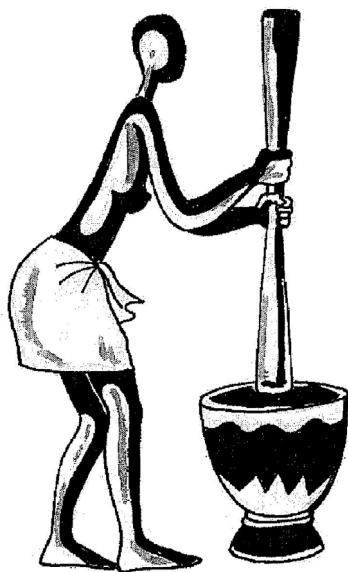
Coda

Ritmo base

alternado com:

Esta canção é frequentemente cantada pelas moças novas da tabanca, em festas da juventude ou em reuniões culturais. É a maneira de chamar a atenção das jovens da comunidade para que sigam o exemplo da jovem que ajuda em casa nos trabalhos domésticos, vai à pesca, tem tempo para ir à escola da tabanca e, nas noites de luar, ensinar os mais pequenos a cantar, na varanda da sua casa.

Ao cantarem esta canção as moças introduzem versos por elas criados, onde revelam habilidades próprias. Esta espontaneidade cria uma espécie de concorrência entre elas, um jogo onde, no decorrer da música, cada uma introduz um verso referente a si própria ou a outra colega.



GRUPO DE CULTO DE MULHERES

Entre os manjacos e balantas existem grupos de culto de mulheres dedicados ao *Iran*, «Karahai». As cerimónias, dedicadas a esta divindade fazem-se nas alturas de grandes desgraças para a comunidade: surtos de doenças ou secas graves. Entre os manjacos, as mulheres que já tiveram filhos juntam-se para formar o grupo que executará a cerimónia, elegendo a mais velha do grupo como chefe deste ritual. Nos balantas, o procedimento é similar. Porém, o grupo pode integrar mulheres casadas que não têm filhos.

Por meio de danças e canções específicas, a chefe das mulheres transforma-se pouco a pouco num ser divinizado, dotado com poderes e clarividência, sendo ela a lutar, posteriormente, contra os males semeados pelos bruxos.

Esta cerimónia só pode ser vista e assistida por um estrangeiro, após a permissão concedida pelo *Iran*, *Karahai*.

As mulheres do grupo de cantoras de Basserel cantaram uma das canções que, habitualmente, acompanham as danças desta cerimónia.

No decorrer da investigação, não foi possível assistir a uma cerimónia *Karahai*.

MAMA DJOMBO

É o nome do famoso *Iran* do Cobia, perto de Cacheu, que é o único na Guiné-Bissau a comunicar a linguagem do grupo étnico a quem pertence (etnia manjaca). A lenda diz que durante a luta de libertação nacional, Cobia serviu, aos guerrilheiros, de santuário, sendo uma das primeiras áreas libertadas. Aqui vinham os que acreditavam na sobrevivência da alma após a morte do corpo, e entregavam as suas almas para que o Cobia as guardasse.

O Santuário de Cobia é, hoje, frequentemente consultado para problemas de fecundidade e procriação.

Inúmeras canções foram feitas e estão a ser feitas para que o nome de Cobia fique conhecido para além das fronteiras da tribo manjaca, revelando os milagres e as graças concedidas pelo Mama Djombo.

As canções dedicadas a este *Iran* são canções de muita beleza melódica.

Afinal, é ele que concede a vida. As mulheres manjacas devem-lhe muito respeito e consideração.

Uma dessas canções foi-nos apresentada, em Cacheu, por Sábado Mendes que aprendeu com a sua mãe que, por sua vez, a terá aprendido com a avó.

Cabe às mães transmitir às filhas as canções dedicadas à divindade.

Esta canção resistiu ao tempo como música dedicada à divindade mais famosa da etnia manjaca.

É Deus que nos dá os filhos
 O iran que no-los tira...
 Seja como eles quiserem

MARIA SÁBADO, MANJACA

Solo +
Coro + Benda

Solo

Coro

Solo

Coro

variações

Formulas ritmicas



A CULTURA BALANTA





Festa tradicional dos balantas de todos os cantos da Guiné-Bissau, o *kussunde* tem lugar todos os anos, no final da época seca. Um grande palco natural com barracas cobertas de palhas, folhas de palmeira ou lianas, instala-se no lugar escolhido. Cada comunidade balanta organiza a sua própria festa do *kussunde*. Às vezes, porém, juntam-se duas ou mais tabancas para que a festa seja maior.

Trata-se de uma grande manifestação cultural que tem como objectivo reforçar a hierarquia do poder na sociedade balanta.

O termo *kussunde* significa, na língua balanta, instrumento de percussão, por serem estes os que acompanham as canções e as danças durante a festa.

No primeiro dia, as mulheres não dançam; elas, conforme manda a tradição, acompanham as canções e as danças dos jovens *blufo*, batendo as palmas. Depois, oferecem, aos jovens que melhor cantam e dançam, milho e arroz cozido em água.

Nos dias seguintes, dançam as *bafuli-badjudas*, e *ieguile* – noivas, em grupos isolados. As canções do repertório são ensaiadas durante toda a época seca, sob a direcção de uma chefe de grupo. As canções balantas precisam sempre de um solista, a quem cabe incitar o coro a responder, em imitação canónica.

O *kussunde* é a maior manifestação cultural dos balantas onde os grupos de idade actuam com grande espontaneidade; as mulheres e as crianças, nos seus grupos, vivem a festa intensamente, falam muito, riem e cantam... É uma espécie de libertação espiritual, longe de todas as restrições que as leis da tribo lhes impõe.



De ponto de vista melódico, as canções balantas apresentam um carácter especial, bem diferente das canções manjacas, pela extensão do timbre e pelas técnicas de harmonia próprias; (a segunda voz imita sempre a primeira, em técnica de uníssono a oitava superior, e as cadências meio-finais acabam em intervalos de terça ou quinta).

Em todas as aldeias (tabancas) onde a investigação decorreu, observamos uma outra particularidade dos balantas: aqui não existem grupos designados de cantoras, todas as mulheres e crianças da aldeia cantam quando decorrem os encontros musicais. A espontaneidade é maior no balanta do que no manjaco. Prova disso é a capacidade criativa daquele povo, muito menos conservador que o povo manjaco, muito menos ligado a temas místicos também.

A participação nos ensaios das canções é grande, especialmente as crianças aguardam com impaciência o começo da sessão musical. A criatividade infantil baseia-se em temas inspirados no mundo dos adultos.

As crianças dançam com os adultos, cantam como eles, parecem crescidos e não são. Imitam os pais quando conversam com adultos ou falam de problemas de ordem familiar ou da comunidade que são debatidos na sua presença.

Ficam cheios de orgulho quando a comunidade os elogia em canções especialmente criadas para esse fim.

*Eu sou pequenino... ainda não sei cantar.
Daqui do meu bambaram, ouço a minha mãe
cantar, enquanto procuramos lenha no mato
e enquanto a partimos; sinto o fumo do carvão
misturado com suor e sei que ela trabalha.
Cheira a comida. Mais um minuto e fico
feliz... A cara dela nos meus olhos, enquanto me
oferece o seio e uma canção.*

DOMINGOS, CRIANÇA BALANTA



CANÇÕES INFANTIS BALANTAS

RECOLHIDAS EM: Patche, Encheia, Bissum-Naga

1

murmurando

cantando

3

Variações

2.

repete o grupo

3. *Di Solo*

coro repeat

4. *coda*

5. *Solo (8 --- ---)*

coro repeat

M'biombô oi, makeksam m'biombô
pa pimada una makeksan.

As crianças da tabanca devem ser unidas

Cantabile

The image shows a handwritten musical score for three staves. The first staff is in 3/4 time, the second in 3/4 time, and the third in 3/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a dynamic marking 'p' and a fermata. The second staff has a dynamic marking 'p' and a fermata. The third staff has a dynamic marking 'p' and a fermata. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and clefs.



A criança balanta, *n'guatchil*, com idade compreendida entre 6 e 12-13 anos, constitui uma grande ajuda para os pais. A ajuda que dá à mãe na cozinha, em pequenas outras tarefas, e, essencialmente, o trabalho de campo que efectua ao lado do pai conferem-lhe uma falsa maturidade física e psíquica.

Por um lado, a carência escolar, por outro a lavoura e alguns trabalhos a que está submetida, modificam o padrão infantil da criança balanta. Desde a primeira infância até à idade adulta, disciplinada pela estratificação social que a caracteriza, a etnia balanta segue as linhas educacionais impostas pela tradição e aplicadas pelos pais ou responsáveis da família.

«Mentes grandes em corpos pequenos», as crianças agem muitas vezes imitando os adultos, participando nas suas conversas, vivendo os seus problemas...

Entre um trabalho e outro, sentam-se no chão, fazem um círculo com os corpos e brincam... brincadeiras inventadas, canções inventadas... desejos de crianças que se querem sentir adultos.

Logo a seguir, levantam-se barulhentos e voltam para casa. O tempo da brincadeira acabou...

Apresentam-se aqui algumas canções ouvidas às crianças numa destas sessões de brincadeira.

Canções deste tipo são raríssimas; as crianças balantas, e as manjacas também, cantam as mesmas canções dos adultos e dançam como eles. As canções que as próprias crianças criam descrevem situações da vida dos adultos.



CANÇÃO BALANTA: Quem tem filhos tem riqueza

N'guatna Mada Tuga

ORIGINÁRIA DE: Patche

RECOLHIDA EM: Patche

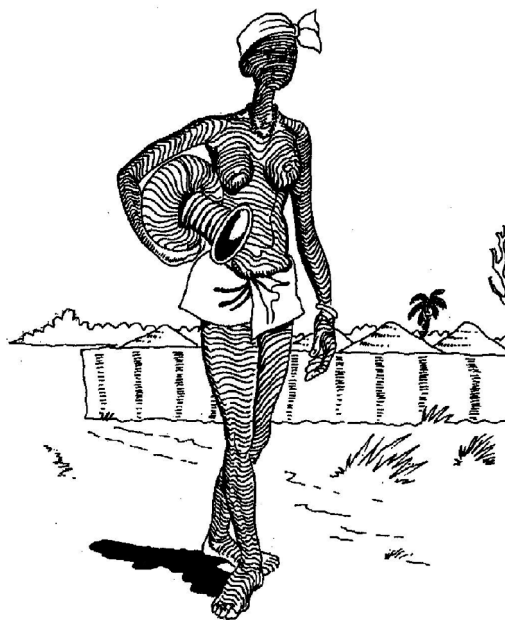
TRANSMITIDA POR: N'sifitna

Handwritten musical score for the song "Quem tem filhos tem riqueza" (N'guatna Mada Tuga). The score is written on four staves. The first staff is in treble clef, marked "M.M. (♩ = 120)" and "(Voz)". It contains a series of rhythmic markings (vertical lines) and notes. The second staff is in bass clef, marked "rímille". The third staff is in bass clef. The fourth staff is in treble clef, marked "(Escala Pentatónica)" and shows a pentatonic scale. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Canção relativamente nova, revela os sentimentos de uma mulher que não tem filhos e as críticas que a sociedade lhe dirige por esse motivo. A atitude dela é de resignação e profundo lamento. Tenha-se em conta que, nas comunidades africanas, a mulher perde a sua posição social, se não tiver filhos.

Ao lamentar a sua vida, ela canta, pedindo a protecção das divindades, e promete gratidão eterna ao salvador.

A canção tem linha melódica de rara beleza e ritmos alternados, fazendo lembrar um cântico.



*Não te posso falar d'Ele. É poderoso e
protege-nos da maldição. Oferecemos-lhe
cana e, nos dias de aflição, pedimos-lhe
ajuda. Se ele não nos acode, as
coisas acontecem. É a vontade d'Ele...
Devemos-lhe obediência porque, graças a Ele
existimos...*

N'FANDA, 80 ANOS, MULHER BALANTA

CANÇÃO BALANTA: O mandado

Canção antiga

ORIGINÁRIO DE: Encheia

TRANSMITIDA POR: Sábado Fonda, 90 anos

Handwritten musical score for a song titled "CANÇÃO BALANTA: O mandado". The score is written on ten staves. The first nine staves are for the melody, and the tenth staff is for the rhythm.

The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is common time (C). The melody is divided into two parts: "coro (agudo)" and "solo".

The "coro (agudo)" part is marked with a sharp sign and a "solo" label. It consists of the first four staves. The "solo" part is marked with a sharp sign and a "solo" label. It consists of the next five staves.

The rhythm is written on the tenth staff, marked "Ritmo". It is written in 4/4 time and consists of a series of rhythmic patterns represented by 'x' marks.



Uma história cantada, com tema místico. Esta peça musical é interpretada com muita sensibilidade pela solista que lembra tê-la aprendido com a sua mãe. Uma jovem balanta deixou a tabanca natal para se casar com um homem de outra tabanca, contra a vontade do pai.

Certo dia, o feiticeiro da sua aldeia natal, a mando do pai, enviou Satanás para a matar.

Chegando à tabanca, onde morava a jovem, Satanás procurou, procurou mas não encontrou a mulher.

Entretanto, a jovem mulher ficou a saber pelo *Iran*, protector da tabanca, que Satanás a procurava mas, graças à protecção do *Iran*, o enviado não conseguiu cumprir a tarefa.

O tema desta canção é uma mistura de elementos animistas com personagens bíblicas, sendo sempre Satanás o símbolo do mal e o *Iran* protector, o símbolo do bem.

Qual o motivo desta simbiose? Terá o Satanás dos cristãos, na visão do balanta, força destruidora superior ao seu *Iran*?

Não é objectivo deste trabalho apontar explicações sobre estes aspectos mas é interessante constatar a utilização frequente de elementos do cristianismo em contacto com elementos da tradição popular. Nos manjacos não observamos o mesmo facto.



CANÇÃO BALANTA: O choro do Pansão

Canção antiga, considerada uma das mais antigas da aldeia

ORIGINÁRIA DE: Patche Pansão

RECOLHIDA EM: Patche Pansão.

TRANSMITIDA POR: Nalan lala

Handwritten musical notation for the song "O choro do Pansão". The notation is written on ten staves, with the first nine staves containing the melody and the tenth staff containing the rhythm.

The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and accidentals. There are also handwritten annotations: "coro (agudo)" and "solo" above the first staff, and "coro" above the fifth staff. The melody concludes with a double bar line and a sharp sign.

The rhythm is written on the tenth staff, labeled "Ritmo". It is in 4/4 time and consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, represented by 'x' marks, followed by the word "etc".



A canção descreve a morte daquele que foi o fundador da aldeia Patche Pansão. Membro de uma família numerosa, após uma vida de trabalho, ele consegue deixar às gerações futuras um nome e uma terra...

Dizem que, no dia da sua morte, vieram despedir-se dele pessoas de terras distantes e a dor de toda a Comunidade era tão profunda que até as crianças pequenas choravam a perda do Pansão.

Hoje, na tabanca de Patche Pansão existem familiares deste fundador, Pansão-bisnetos já com 80 anos que sentem orgulho por fazerem parte desta família. Cada vez que um membro da família Pansão morre, a comunidade toda participa no choro, como se fosse aquele choro o do grande Pansão.



CANÇÃO BALANTA: A verdade Sani M'pelde

Canção recente

TRANSMITIDA POR: N'Changa Biague

ORIGINÁRIA DE: Patche Pansão

Voz + tambor

solo ** coro*

solo ** coro*

solo ** coro*

Ritmo

** Coro-repelição a oitava superior*

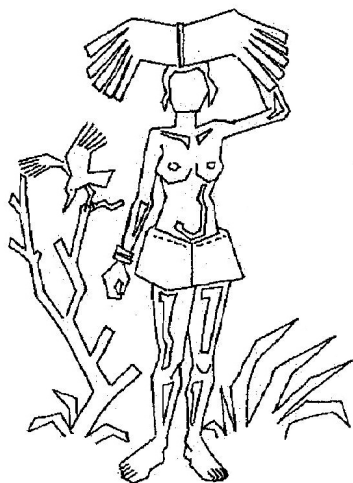
Canção, relativamente nova, da autoria da cantora. Ela costumava cantar esta canção enquanto trabalhava no campo ou em casa enquanto cuidava dos filhos e do marido.

A peça, por ser de fácil memorização, circulou rapidamente entre as mulheres da tabanca; até se diz que as crianças adormecem depressa ao ouvirem a mãe cantar esta canção.

O género «canção de embalar», tão apreciado pelas crianças de outros horizontes, não existe na música tradicional balanta.

O que a mãe canta enquanto trabalha é sempre revestido de grande simplicidade; canções sobre ela mesma que, numa espécie de cumplicidade, revela ao menino que traz às costas.

A canção, apresentada a seguir, revela os pensamentos da mulher que não pactua com as atitudes de outras mulheres da aldeia, que inventam histórias sobre a vida de uns e outros.



CANÇÃO BALANTA: Mulher grande Alosada

Canção antiga

ORIGINÁRIA DE: Patche Pansão

RECOLHIDA EM: Patche Pansão

TRANSMITIDA POR: N'Changa Biague

Tempo de marcha (solo) Vozes + coro
solo

(Coro)

Todos

Ritmo

O desejo dos mais velhos é estar com os jovens, assistir às festas e as brincadeiras deles. Na comunidade balanta brassa, a velhice é encarada com muita resignação, pois é sinónimo de muita sabedoria e experiência de vida.

Os jovens, porém, querem estar à vontade nas festas que lhes pertencem e recusam a presença dos velhos.

Para que a atenção dos presentes recaia sobre eles, os velhos entram nas danças dos jovens e, pelos seus movimentos cómicos, provocam o riso hilariante da assistência.



CANÇÃO BALANTA: Sobre a fidelidade no casamento

La pattcha tchoche ka nerta

CANÇÃO ANTIGA

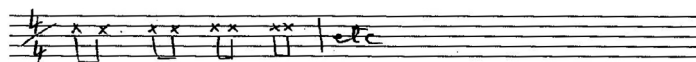
RECOLHIDA EM: Patche Pansão

TRANSMITIDA POR: Nalan Iala

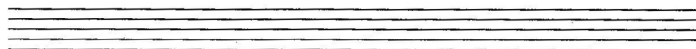
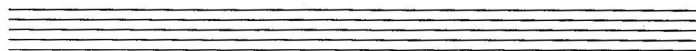
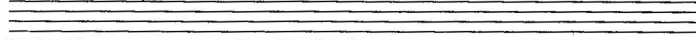
solo Tempo de marcha *Solo + coro*



4/4 x x x x x etc



* Imitação canônica



CANÇÃO BALANTA: Sobre a infidelidade no casamento

Vasa i laba

Canção antiga

RECOLHIDA EM: Patche Pansão

TRANSMITIDA POR: Nalan lala

The image displays a handwritten musical score on a five-line staff. The notation is in a traditional Balanta style, featuring a mix of treble and bass clefs. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also handwritten annotations in Balanta script, including 'recitado' (recited) and 'solo'. The score is divided into sections by double bar lines. The handwriting is in black ink on a white background.

TRANSMITIDA POR: N'finha Nhaga

83

Canção de muita sensibilidade, é cantada pelas mulheres «grandes», *anin nda*, nas sessões culturais que precedem o tempo das chuvas. De inspiração mística, dizem ser da autoria do fundador da aldeia, membro do clã Patche.

Uma mulher, em troca de várias riquezas, pactuou com Satanás. Tinha muitas cabeças de gado (a maior riqueza dos balantas), e ninguém na aldeia sabia como chegara, de um dia para outro, a ter tantos bens.

Começaram a morrer as crianças da aldeia. Foram consultar o *Fan bodja*, o «grande» da tabanca, e ele disse-lhes que tal acontecia porque uma mulher velha fazia sacrifícios de vidas de crianças a Satanás.

Foi pedida a intervenção do *Aule*, *Iran* protector da aldeia. A canção descreve a vitória do bem que o protector ancestral representa, contra o mal.



CANÇÃO BALANTA: O casamento *M'bi watna te khlo*

Canção antiga

ORIGINÁRIA DE: Patche Iala

RECOLHIDA EM: Patche Iala

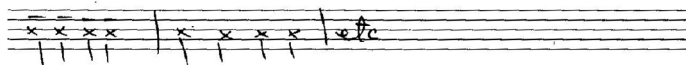
TRANSMITIDA POR: N'tchanga Biague

Solo

voz + palmas



Ritmo





A canção é interpretada nos rituais de casamento, enquanto a mãe veste a filha para a cerimónia. Se esta teve um comportamento exemplar, a mãe elogiá-la-á e abençoará o seu casamento. Se, pelo contrário, o comportamento dela não agradou à mãe, é nesta ocasião que a mesma o dirá.

Nos dois casos, é através da música que o bom ou mau comportamento da menina se tornará público, pois a posição social da mulher balanta, nos escalões do seu grupo, é conquistada desta maneira.

O casamento, entre os balantas, é sempre decidido pelo pai da noiva. É pois obrigatório que esta siga uma série de rituais de preparação, se o pai assim o desejar. Entre estas cerimónias, a chamada *Mabum* obriga a noiva a confessar se já teve relações sexuais com alguém mais velho que ela.

Se a resposta é afirmativa é exigida a purificação – cerimónia chamada *Bisti* (vestir). Durante este rito, e ainda três anos depois, a noiva vestirá um pano preto, símbolo da sua «limpeza» corporal e espiritual.

Sendo o casamento para os balantas uma aliança política, um acto de consolidação da posição social, estas cerimónias de «purificação» têm grande importância: passar uma borracha no passado da noiva para que ela possa entrar «limpa» no casamento e na família do futuro marido.

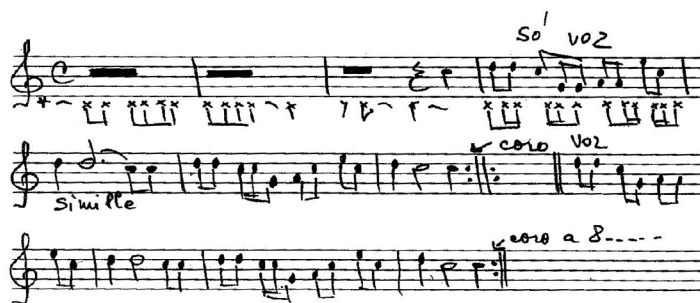


CANÇÃO BALANTA: Bian N'que hon (Feiticeiro)

Canção antiga

RECOLHIDA EM: Bissum Naga

TRANSMITIDA POR: Sábado Fonda



* Ritmo alternado

Um outro tema, místico, é tratado nesta canção que nos revela a atitude do homem face às pessoas de acordo com forças espirituais.

Os habitantes da tabanca descobrem que um vizinho tem ligações com o feiticeiro. Reagem contra ele na reunião que a canção descreve, onde cada um lamenta as perdas que teve (filhos, mulher...). Sem saberem que era um vizinho que fazia essas maldades, decidem eliminá-lo, chamando o poderoso *Iran*, protector da tabanca.

Esta canção explica um pouco o medo que o balanta sente em relação às forças do mal. Os balantas são a etnia da Guiné que mais cerimónias faz. No entanto, a relação homem-força divina é muito mais fraca do que entre os manjacos. Os temas místicos nas canções são muito menos utilizados nos balantas do que nas canções manjacas.



CANÇÃO BALANTA: Vida de mulher
 Canção antiga que as mulheres apresentam
 nas reuniões de *mandjuandade**
 RECOLHIDA EM: Bissu-Naga
 TRANSMITIDA POR: Rosa Boiro

Tempo de marcha Vozes

Ritmo

* *Mandjuandade*: grupos folclóricos que promovem a tradição da etnia da qual fazem parte, através de encontros e concursos culturais.

A canção refere uma criança que, por ser desajeitada, era motivo constante de briga com o pai. Muitas vezes, ela pensou ousar responder às injustas acusações mas, a tradição do seu povo não permite à criança desmentir o pai.

Os anos foram passando e muitas palmadas injustas a criança apanhou do pai por um pote quebrado, por uma cabra que fugiu para o mato, por um recado mal transmitido...

A menina já é mulher. Na festa da colheita estão todos à volta das fogueiras, a inventar canções, ou melhor, versos para músicas já conhecidas.

Uma mulher começa a cantar, baixinho, uma canção que só ela conhece. Chega o momento. Agora pode, tem o direito de dizer ao pai, aqui presente, tudo que a sufoca desde criança: o facto de não ter ido à escola, as brigas quando ela não fazia as coisas como ele queria... «Eu era apenas uma criança desajeitada e não podia contestar os factos».

É a revolta. Toda a criança tem o seu direito de agir, face a coisas que lhe parecem injustas. Revolta que só agora pode ser descrita cantando...



CANÇÃO BALANTA: Posso dizer
Canção relativamente nova
RECOLHIDAS EM: Bissu-Naga
ORIGINÁRIA DE: Bissu-Naga
TRANSMITIDA POR: Bussumut

Tempo di marcha *solo + coro*

Handwritten musical notation for a song. The first staff is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody with a 'solo + coro' section. The second staff continues the melody. The third staff is labeled 'coro' and contains a chorus melody. The fourth staff continues the chorus melody. Below these are five empty staves for additional notation.

A canção fala de uma criança que sofre as consequências das diferenças de idade, típica dos balantas, sendo impedida, pela tradição, de expressar os seus sentimentos e as suas opiniões. Muitas vezes, ao ouvir as coisas que sobre ela se dizem, na tabanca, não pode responder ou contestar porque, por ser criança, não tem esse direito. Somente por meio das canções, ela pode despertar a atenção dos mais velhos sobre os sentimentos que uma criança tem, em relação às suas próprias opiniões, que a sufocam por não as poder revelar. É extremamente interessante a observação da linguagem musical que é a única utilizada para transmitir aquilo que a linguagem falada não pode explicar.

As restrições que a «constituição tribal» prevê são elementos que interferem no sistema educacional tradicional ao incutir nas crianças e jovens o respeito pelos mais velhos, de acordo com a tradição.

Não posso dizer-vos
Que aquilo que espalham sobre mim na tabanca
Não é verdade
A única coisa que posso fazer
É ignorar-vos



CANÇÃO BALANTA: O meu irmão

Canção antiga

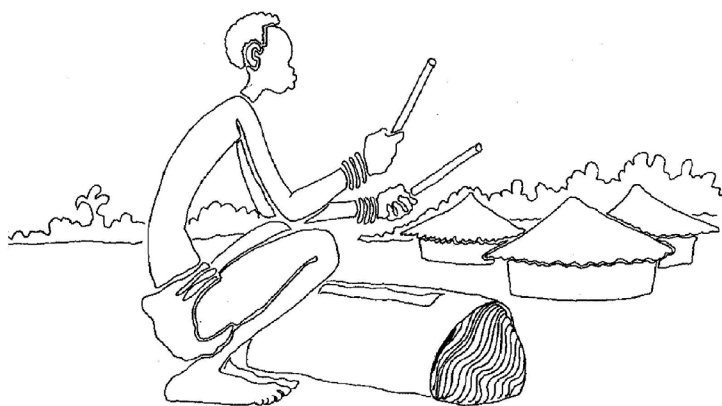
ORIGINÁRIA DE: Biambi

TRANSMITIDA POR: N'Sigue, mais de 80 anos

Handwritten musical score for the song "O meu irmão". The score is written on ten staves. The first staff is labeled "Solo voz" and contains a melody line. The second staff is labeled "coro" and contains a chorus line. The third staff is labeled "Solo" and contains a melody line. The fourth staff is labeled "Solo / confusão" and contains a melody line. The fifth staff is labeled "coro" and contains a chorus line. The sixth staff is labeled "Ritmo" and contains a rhythm line. The score is written in a simple, handwritten style with various musical notations including notes, rests, and bar lines.

A canção, com tema místico, revela os sentimentos que o homem simples tem face à morte: resignação e coragem. A vida inteira entre *Irans* que adora, crianças que morrem, parentes que se perdem, a morte é a consequência natural da Vida. Não pensa num campo verde cheio de flores que o espera além da morte, talvez acredite numa outra vida. O que é mais importante é a conservação do espírito que, após a morte física, não deixará de olhar pela tabanca natal. É como o espírito do irmão da N'Sigue que veio buscá-la porque – diz ele – o tempo acabou. Ela quer pagar-lhe para que a deixe ficar mais um pouco mas o espírito não aceita.

A canção, feita por N'Sigue filha, revela a sua grande sensibilidade ao encarar a morte da mãe; criando um quadro místico à volta do acontecimento, imortaliza-a pela canção que ficará na memória da comunidade.



CANÇÃO BALANTA: A mulher e o sono

Canção relativamente recente

TRANSMITIDA POR: Rosa Boiro

solo *coro* *Voz + Tambores todos*

* *imitação canônica*

Ritmo

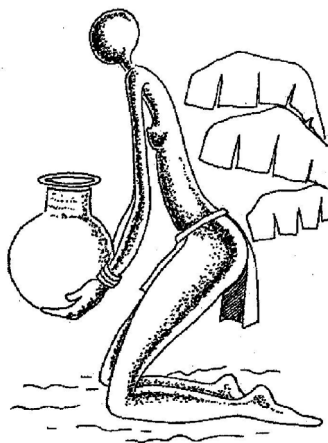
Espécie de história cantada para divertir o auditório, a canção fala-nos de uma mulher que lamenta o facto de ter a doença do sono. A doença não é encarada como um mal do corpo mas, sim, como um obstáculo no curso da vida.

Por conseguinte, a mulher reconhece inúteis as tentativas para se casar, porque – diz ela – nunca poderá cuidar dos filhos e do marido.

O sono dela é motivo de troça por parte dos habitantes da aldeia, o que afecta o bem-estar da mulher na tabanca.

No seio dos balantas, é motivo de prestígio social ter filhos. A mulher que, por quaisquer motivos, é privada de procriar, acaba por ser ridicularizada e marginalizada pelas outras mulheres que já foram mães.

Às vezes, porém, o desejo de ter filhos não é tão grande como o desejo de conquistar um lugar social, reabilitar a imagem de mulher-mãe tão importante nas sociedades africanas.



CANÇÃO BALANTA: Casamento com um jovem

Canção antiga

RECOLHIDA EM: M'Paba

CANÇÃO ORIGINÁRIA DE: M'Paba

TRANSMITIDA POR: Tcherna

Patético (voz)

The musical score is written on six staves. The first staff is marked 'Patético (voz)' and the second staff is marked 'Solo'. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a double bar line. The score ends with three empty staves.

A canção refere-se ao casamento das mulheres, já *tias*^{*}, com homens mais novos; o facto é bastante comentado na sociedade balanta e é motivo de inveja por parte das outras mulheres se o casal se entende bem.

No entanto, a presente canção balanta, pelo seu conteúdo, demonstra a existência de certas normas étnicas, digamos assim, parecidíssimas com os padrões de outras sociedades.

O casamento considerado normal é a união entre dois jovens de idades próximas. Qualquer fuga a estes padrões é considerada anómala e, por conseguinte, julgada pela sociedade.

Na etnia manjaca, porém, o fenómeno é muito comum; a tradição indica o irmão a seguir ao falecido marido como legítimo esposo da viúva; ele dá a esta a protecção necessária e o sustento. O facto não implica que os dois vivam em regime matrimonial; o cunhado intitula-se marido da viúva perante uma tradição manjaca muito antiga de carácter social.



* *Tia*: em crioulo, mulher com idade.

CANÇÃO-LENDA BALANTA: Nhol (Lobo)

Canção muito antiga

ORIGINÁRIA DE: Jugudul

RECOLHIDA EM: Jugudul

TRANSMITIDA POR: Domingas Na Ban

Solo + (palmas)

The musical score is handwritten on six staves. The first staff is in 3/4 time, marked 'Solo + (palmas)', with 'x' marks above the notes indicating clapping. The second staff continues the melody. The third staff is marked 'coro' and features a key signature change to one flat. The fourth staff is marked 'responde' and continues the response melody. The fifth staff is marked 'coda' and features a key signature change to two flats. The sixth staff concludes the piece with a double bar line. Below the main score, there is a section titled 'Ritmo' on a staff with a 4/4 time signature, showing a rhythmic pattern with 'x' marks for clapping and a 3/4 time signature change.

coro

responde

coda

Ritmo

A força extraordinária que caracteriza o *homem-lobo* é o tema desta canção, de inspiração profundamente mística.

A tradição balanta lembra duas linhas familiares, consideradas independentes dos grupos de idade, ditas anónimas, representadas por: *nhol*, os lobos e *ntchabra*, os lagartos. As qualidades que alguns dos indivíduos pertencentes a estes grupos possuem são secretas. Por exemplo, o poder de se transformarem no animal que deu o nome ao grupo e assassinarem indivíduos com grande reputação perante a comunidade.

A lenda diz que, assim, eles asseguram a perpétua existência do seu espírito que reencarnará no feto em gestação das mulheres grávidas.

É muito difícil, hoje em dia, encontrar balantas de idade avançada que se lembrem da música que acompanhava a narração desta lenda. Não podemos afirmar que a música que nos foi apresentada seja a música de fundo original.

Como o estilo da canção é narrativo, com murmúrios constantes e passagens dissonantes, a melodia em si não é representativa, o que não impede o ouvinte de sentir uma grande emoção ao assistir à interpretação desta canção.



CANÇÃO BALANTA: A mulher feia
Canção antiga
RECOLHIDA EM: Cubonge
TRANSMITIDA POR: Midana M'Bok

Voz + palmas

Solo

Coro

The image shows a handwritten musical score on five staves. The first staff is marked 'Solo' and the second staff is marked 'Coro'. The notation is in a single system, with the first staff containing a melodic line and the second staff containing a corresponding line. The third staff continues the melody, and the fourth and fifth staves provide a harmonic accompaniment. The notation is in a single system, with the first staff containing a melodic line and the second staff containing a corresponding line. The third staff continues the melody, and the fourth and fifth staves provide a harmonic accompaniment. The notation is in a single system, with the first staff containing a melodic line and the second staff containing a corresponding line. The third staff continues the melody, and the fourth and fifth staves provide a harmonic accompaniment.

A canção fala da mulher feia que é motivo de inveja por parte das outras mulheres da tabanca; elas acham injusto o facto de esta mulher ter feito um bom casamento e possuir alguns bens.

Nas festas tradicionais, ela sente-se ridiculizada. A maneira de enfrentar publicamente as outras mulheres é só uma: cantar.

Em versos musicados, a mulher desabafa contra a hipocrisia social, contra a discriminação física, e manifesta a alegria de ter um marido que, apesar de tudo, gosta muito dela.



A CULTURA DOS BIJAGÓS





Os bijagós, durante a sua longa permanência nas ilhas, tiveram mais ligações com umas ilhas do que com outras.

Talvez aqui se encontre a explicação da diversidade cultural e linguística deste grupo étnico.

Falando sobre a própria origem, os bijagós acreditam que apareceram ao mesmo tempo da criação do mundo e que Nindo, a divindade suprema, através do seu emissário Orebok, mandou para a terra uma mulher. Esta mulher, com a benção divina, gerou as quatro linhas principais do matriarcado bijagó. (Ogubame, Oraga, Oracuma e Ominca).

Nessa altura, só o povo bijagó habitava a ilha e Orebok olhava por eles dia e noite de dentro da cabana sagrada.

Diz a tradição, segundo L. Scantamburlo, que Orebok não se manifesta mais em milagres por a ilha ser, hoje em dia, habitada por outras etnias.

Interessante é a força de conservação da tradição cultural do povo bijagó, apesar da migração de outros povos da Guiné para estas ilhas, da ocupação colonial e das uniões matrimoniais mistas que se encontram nalgumas tabancas.

A cultura bijagó, fruto da tradição pura bijagó, é uma cultura sã, que revela a alegria de viver, de ver o sol e o mar, alegrias estas que se prolongam além da morte pois a reencarnação é a crença mais forte do bijagó.

O bijagó acredita na liberdade e por isso resistiu durante séculos às pressões vindas do exterior das ilhas. Vários autores classificaram o bijagó como sendo preguiçoso, contente com a alimentação





que a floresta selvagem lhe oferece sem se esforçar por obter produtos resultantes do trabalho.

Contudo, pensamos que esta não é a característica fundamental deste povo. São vários os exemplos de jovens *bijagós* que, em busca de uma vida melhor, emigraram para a capital, Bissau, não se poupando a esforços para realizarem actividades úteis à sociedade guineense, deixando-se possuir por uma crescente ambição.

Exemplo do que acaba de referir-se são as máscaras antropomórficas usadas pelos jovens *camabi* (nível etário nos homens) em várias ocasiões: regresso dos trabalhos do campo, espera de um hóspede, brincadeiras, festas ou comemorações de dias históricos. Nunca podem ser usadas durante as cerimónias de iniciação. A sua confecção deve ser feita sempre antes do começo destes ritos.

São guardadas debaixo do tecto das casas *bijagós*, no segundo nível da casa tradicional. Nas festas de brincadeira, um jovem *camabi* chega primeiro como emissário dos outros que virão atrás. Ele pode vir a cavalo ou a pé. Nos dois casos é acompanhado pelo tambor longo pendurado transversalmente no corpo. As mulheres estão sentadas no chão a tocar freneticamente o tambor de dois lados. Os anciãos estão sentados noutro lado a tocar o *bombolom*.

Os jovens aparecem exibindo as suas bonitas máscaras de búfalos, vacas, crocodilos, tubarões, pássaros e outros animais, muito coloridas e luminosas. Para maior semelhança com o bicho representado, o corpo é coberto de panos sugerindo o tronco do animal. As mulheres dão de beber aos jovens mascarados e, após isso, começa a dança frenética ao ritmo dos tambores.

Numa festa destas a que assistimos em Bijante percebemos que ao pôr uma máscara de um animal, o jovem, imitando os movimentos deste, sugere à assistência vários episódios da sua vida:

- a máscara do touro simboliza força (desejo de ser forte);
- a máscara de tubarão simboliza agilidade;



- a máscara de gazela sugere leveza e rapidez;
- a máscara de crocodilo simboliza ferocidade.

O cantar e dançar durante estas bonitas demonstrações não são outra coisa se não a instigação do jovem a ser um bom pescador (ágil como o tubarão), um bom caçador, ou a ter força para trabalhar no campo.



A TRADIÇÃO ORAL DOS BIJAGÓS

Descendentes dos quatro primeiros deuses, Ogubame, Oraga, Oracuma e Ominca, os bijagós entregaram as suas tabancas a cada uma destas divindades. A descendência que conta é a da linha materna: quanto mais conhecido é o clã, maior relevo social têm os seus membros na tabanca a que pertencem. O chefe da tabanca é um membro do clã de que faz parte a tabanca. A importância atribuída à descendência materna «na sociedade bijagó e a importância que se atribui ao homem (possuidor da habitação da família; tarefas agrícolas) mantém unidas as grandes famílias, apesar da poligamia e da separação. O homem bijagó permanece fiel durante a vida inteira à tabanca natal; só muda para outra tabanca se tiver conflitos com os familiares e, neste caso, a mudança é sempre acolhida com sofrimento.

Os parentes do lado materno têm muita importância na união que protege os membros da mesma linhagem e no cumprimento das obrigações cerimoniais.

A tradição diz que muitas foram as rainhas e chefes de tabanca mulheres. Pelas nossas observações, a mulher bijagó, relativamente à sua posição social, é a mais considerada entre todas as etnias da Guiné.

A velhice da mulher é muito respeitada pelos membros da mesma comunidade, pois é testemunho de uma vida cheia de experiência e acontecimentos. A voz da mulher grande pode ser fraca mas é a mais ouvida no seio da comunidade. A mulher idosa é várias vezes consultada quando há problemas relacionados com a paz e harmonia entre os membros da tabanca.

Na sociedade bijagó, todos os membros são iguais e têm os mesmos direitos, desde que façam parte da mesma linhagem da tabanca.

A mulher bijagó tem segurança económica na sua família (pertencente à mesma linhagem), por isso, tanto como casada como divorciada, a mulher pode viver na casa dos seus pais.

CANÇÃO BIJAGÓ: *Mocaname* (Vontade)

Canção muito antiga tradicional dos bijagós

RECOLHIDA EM: Bijante

TRANSMITIDA POR: Joana Cunangho

Handwritten musical score for the song "Canção Bijagó: Mocaname". The score is written on five staves. The first four staves contain a melody in treble clef, 3/4 time, with various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. The fifth staff contains a bass line with 'x' marks representing notes. The word "ferros" is written at the end of the fifth staff. The score includes several annotations: "coro" appears twice, "solo" appears once, and "coda" appears once. The word "ferros" is written at the end of the fifth staff. The score is followed by four empty staves.



A canção fala sobre a morte da filha de uma mulher bijagó. Ela já era crescida – quase uma adulta – e o seu falecimento trouxe muita infelicidade para toda a comunidade.

Através de cerimónia *djongago*^{*}, praticada pelo povo bijagó desde tempos antigos, a mãe e os familiares saberão se a morte da filha foi natural ou não. A forte crença que este povo tem na existência do espírito do Além, na reencarnação e numa vida melhor depois da morte, faz com que todos os acontecimentos relacionados com a morte de uma pessoa, que não sejam claros para a comunidade, sejam necessariamente investigados de modo tradicional.

A mãe que está a chorar a sua filha já não é a mesma que há algumas gerações atrás chorava a morte de uma jovem ocorrida em circunstâncias confusas. É uma outra mãe que viveu a experiência dolorosa da antepassada e sente a mesma necessidade de cantar a sua dor.



* *Djongago*: Cerimónia fúnebre dos bijagós para determinar a causa da morte de uma pessoa recém-falecida.

A palavra designa, em crioulo, os objectos utilizados nesta cerimónia, especialmente um tipo de caixa rectangular feita com canas de bambu atadas com cordas de folha de palmeira, construída pelos *camabi* jovens que assistem à cerimónia. Em função dos movimentos que o *Djongago* executa e ainda em função das perguntas que os anciãos lhe fazem, a causa da morte será revelada muito depressa.

Depois de o ritual terminar, o *djongago* será queimado por inteiro pelas mulheres da comunidade.



CANÇÃO BIJAGÓ: O doente (B. Emanhake)

Canção antiga

RECOLHIDA EM: Canhabaque

TRANSMITIDA POR: Uniz Mendes

Handwritten musical score for 'Canção Bijagó: O doente'. The score is written on six staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Handwritten annotations include 'Solo' and 'coro' (chorus) above certain passages, and 'coro 1 pessoa' (chorus 1 person) below a specific section. The score concludes with a double bar line and a final note.

Handwritten musical score for 'Ritmo'. The score is written on three staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Handwritten annotations include 'Ritmo:' above the first staff, and 'coro' below the first staff. The score concludes with a double bar line and a final note.



A canção fala sobre a tradição dos bijagós desta ilha ao implorarem ajuda ao *kungara* (defunto, espírito protector da aldeia), que, a pedido de toda a população da aldeia, concede rápida cura ao doente.

A cerimónia é iniciada no *baloba di tchon*, lugar sagrado de reunião dos homens grandes com os espíritos (chamado *Candja*, em Bubaque e *Kadib* em Canhabaque). O espírito *Orebok* encontra-se em lugar de destaque no meio de vários objectos sagrados. Antigamente, este ficava guardado na baloba grande, mas, actualmente, fica guardado em casa do rei.

Na ilha de Orango, a estátua do espírito *Orebok* fica dentro da baloba grande guardado pelas *okoto*, mulheres grandes, anciãs da aldeia.

Ao cantar, a pessoa que foi curada, graças às cerimónias feitas no baloba, agradece ao espírito *Orebok* a sua recuperação, ao mesmo tempo que se compromete a agradecer a toda população da tabanca que a acompanhou até ao grande baloba de Orango, último baloba da rainha Pampa de Orango.



CANÇÃO BIJAGÔ: O meu marido feiticeiro (B. Obane)

Canção antiga

RECOLHIDA EM: Charo

TRANSMITIDA POR: Bijam

The image displays a handwritten musical score on a five-line staff. The notation is in treble clef and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is divided into two main sections: a 'Solo' section and a 'Coro' section. The 'Solo' section is marked with the word 'Solo' above the staff, and the 'Coro' section is marked with the word 'Coro' above the staff. The score is written in a clear, legible hand, and the notes are well-placed on the staff lines. The score is presented on a single page, with the page number 113 centered at the bottom.

A canção fala de como a autora descobriu que o marido era feiticeiro.

O poder do feitiço é um dos dons mágicos que a etnia bijagó mais teme. Das observações recolhidas, pensamos tratar-se do poder chamado *coratako*, o que julgamos ser a designação do conjunto de objectos, materiais e ritos utilizados para fazer mal a alguém ou para impedir a recuperação depois da doença. Encontramos, contudo, o mesmo termo para designar diversos amuletos cuja função é defender contra o mal dos feiticeiros. Geralmente, numa aldeia, os habitantes reconhecem o feiticeiro e muitas vezes só lutam contra ele quando unidos em ritos que desmascaram as maldades por este cometidas. A crença bijagó diz que a *kasisa*, a alma do feiticeiro, nunca consegue aproximar-se dos ancestrais e, por isso, fica a vaguear pela floresta, (zona chamada em língua bijagó *candjoco canede*). Estas almas são muito temidas por aparecerem nos caminhos da floresta, durante a noite, como faíscas.

A mulher da canção acima referida, desconfiando que o marido era feiticeiro, vai espreitar a cabana onde este passava o seu tempo para ver se descobria sinais da sua identidade. Realmente, as folhas de palmeira colocadas à entrada confirmam-lhe as suspeitas e ela, convencida de que o marido a irá matar, pede ajuda ao povo e aos espíritos.



CANÇÃO BIJAGÓ: A minha mulher *Okanto*

Canção antiga

RECOLHIDA EM: Canhabaque

TRANSMITIDA POR: Domingos Mendes

Gallade
Solo

The musical score is written on six staves. The first staff is labeled 'Gallade' and 'Solo'. The second staff is labeled 'Coro'. The third staff is labeled 'Solo'. The fourth staff is labeled 'Coro'. The fifth staff is labeled 'Solo'. The sixth staff is labeled 'Coro'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written in a handwritten style.

Coro

Solo

Coro

Solo

Coro

Solo

Coro

ferros

A canção fala de um homem que deixou a terra natal seguindo a mulher para a sua tabanca. Os amigos fazem troça dele. Por este motivo, ele canta a sua vida com esta mulher que é trabalhadora e, sobretudo, fiel.

A tradição antiga bijagó diz que o homem pode seguir a esposa para a aldeia. Hoje em dia, esta prática está quase esquecida.

É frequente ser a mulher a seguir o marido que escolheu e a optar pela sua tabanca.

Na zona de Bubaque, com a influência do cristianismo, o casamento bijagó segue as normas fixadas e é considerado oficial (por L. Scatamburlo). Contudo, contaram-nos que, nas outras ilhas do arquipélago, é considerado casamento oficial o facto de dois jovens de sexo diferente viverem debaixo do mesmo tecto. O matrimónio bijagó não é muito estável: a mulher pode praticar o adultério com o conhecimento passivo do marido.

Os filhos resultantes destas práticas são facilmente aceites pelo marido de dentro de casa, sendo porém a mãe a decidir o sobrenome da criança.

A mulher bijagó casada tem muito a dizer dentro de casa e não são poucos os exemplos de abandono do marido por este não produzir, ou seja, não contribuir para superar as necessidades da família.

As separações (divórcio) são feitas com a aprovação do Conselho dos homens grandes.



TRANSMITIDA POR: Domingos Mendes

117

A aldeia de Bijante quase ardeu por inteiro em 1987. O rei, originário de Canhabaque, chamado Coia, já falecido, não deixou nenhum outro régulo designado para a povoação de Bijante e o povo teve de enfrentar sozinho a Orgia das chamas. O povo da aldeia continuou muito tempo dependente do conselho do grupo dos anciãos *otebago* (autoridade reconhecida pelos habitantes da aldeia).

Por intermédio desta canção, os habitantes de Bijante fazem um pedido ao espírito protector para que mande um régulo para Bijante o qual será plenamente acolhido e reconhecido pelo Conselho dos Anciãos como legítimo salvador e protector terrestre da aldeia e dos seus habitantes.



CANÇÃO BIJAGÓ: As jovens *kampuni*

Canção antiga

RECOLHIDA EM: Bijana

TRANSMITIDA POR: Julia Quintino Mendes

Solo + coro

Solo

alternado

Kampuni, grupo etário das adolescentes bijagós, são consideradas todas as raparigas dos 11 aos 21 anos, definindo-se como «raparigas que participam nas cerimónias de emprestar a alma de um falecido ou oferecer o corpo para a entrada da alma do defunto (jovem falecido)». Ao dançar na presença da alma recém alojada no corpo da rapariga *kampuni*, esta cumpre uma tradição muito específica do povo bijagó. O sentido desta tradição é a mesma crença que já lembramos anteriormente de que o corpo, após a morte, fica destruído mas a alma, por habitar noutro corpo, continua viva. A jovem que dança e canta na presença da alma do jovem falecido durante a cerimónia do *dufunto*, recebe, consoante a idade do jovem que representa, diversas designações: «*canhoc*, *cabaro* ou *camabi*», correspondentes aos níveis de idade dos rapazes falecidos.

Segundo registos da tradição bijagó (Mendes Moreira, 1946) e que não nos foi possível confirmar, as raparigas *kampuni* eram submetidas a práticas de desvirginação, durante as cerimónias de iniciação, pelos jovens *kabaros*.

O amor livre é permitido entre os adolescentes.



CANÇÃO BIJAGÓ: Namoro com a *kampuni*

Canção tradicional antiga

RECOLHIDA EM: Bruce

TRANSMITIDA POR: Trasiana

The image shows a handwritten musical score for a traditional song. The score is written on four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The first staff is labeled 'solo' and the second 'coro'. The third staff is labeled 'solo' and the fourth 'coro'. The fifth staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks. The sixth staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks. The seventh staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks. The eighth staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks. The ninth staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks. The tenth staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks. The eleventh staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks. The twelfth staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks. The thirteenth staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks. The fourteenth staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks. The fifteenth staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks. The sixteenth staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks. The seventeenth staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks. The eighteenth staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks. The nineteenth staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks. The twentieth staff is labeled 'Tambor' and contains a rhythmic pattern of 'x' marks.



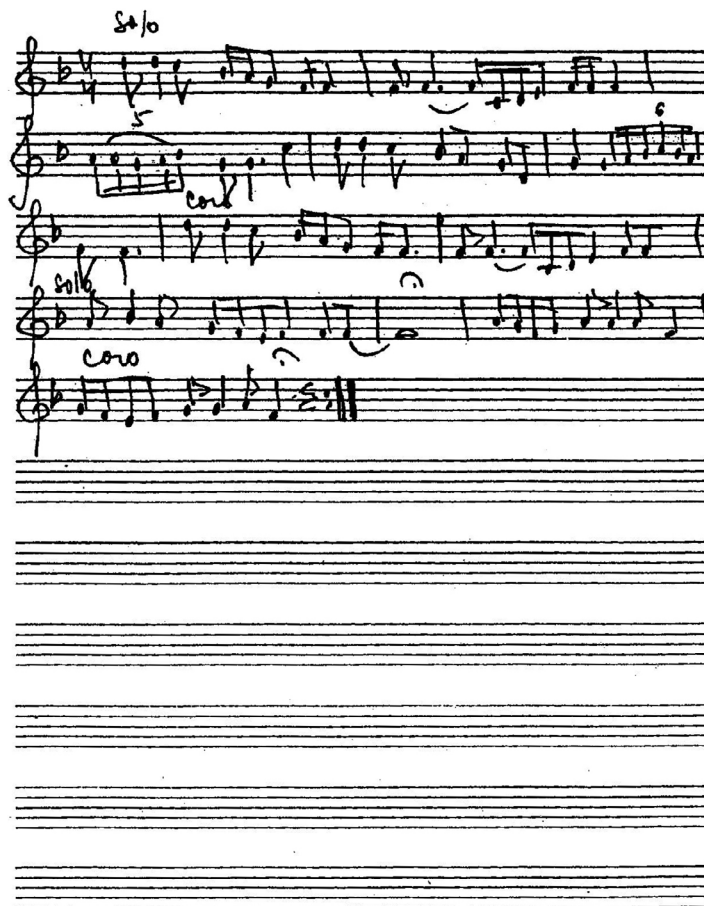
A jovem casada lembra, com nostalgia, o seu tempo de rapariga *kampuni* em doce amor com um jovem *kabaro*. A lembrança surge durante uma festa onde tem a oportunidade de rever o antigo namorado. Falando a si própria, lamenta o amor perdido, os sentimentos íntimos, vencendo a barreira da tradição. Pela cerimónia do defunto, à qual ela foi submetida, cumpriu a tradição mas, o envolvimento emocional com o jovem que a fez mulher permaneceu.

Esta faceta da liberdade sexual entre os jovens bijagós parece-nos interessante na medida em que vários investigadores referem o não envolvimento emocional das raparigas iniciadas com os jovens que conhecem intimamente neste período.



CANÇÃO BIJAGÓ: Kampuni
Canção antiga de Canhabaque
TRANSMITIDA POR: M'Beni

Handwritten musical notation for the song "CANÇÃO BIJAGÓ: Kampuni". The notation is written on five staves, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "solo" and "coro". The notation is written in a stylized, handwritten style.



Vários registos antigos (D. Gallois Duquette) apontam para a tradição de sacrificar crianças e jovens raparigas quando um rei ou uma rainha bijagó morria. A tradição dizia que se fossem enterradas vivas junto do corpo dos dignitários poderiam servi-los numa outra vida. Segundo a jornalista A. Palla, vários testemunhos da aldeia Eticoca afirmam que, na morte da rainha Pampa, foram enterradas quatro jovens raparigas para a servir na outra vida.

Parece-nos, mais uma vez, quer sejam os factos expostos verdadeiros ou simples lendas, que os mesmos contribuem para a consolidação do papel importante que as jovens *kampuni* representam na sociedade bijagó. Se a tradição bijagó aponta as *kampuni* como recebedoras de almas dos jovens falecidos, ou se a tradição antiga as revela como sacrificadas para acompanharem os reis até à outra vida, corpo e alma, isso é símbolo do poder feminino e integra-se totalmente na tradição.

A canção que a tradição oral aqui regista fala da virtude destas raparigas que, tal como todo o bom bijagó, não têm medo da morte.



CANÇÃO BIJAGÓ: Manrach-onokanto

RECOLHIDA EM: Enuam

TRANSMITIDA POR: Carlina Gomes

The image displays a handwritten musical score on a page with four systems of staves. The first system consists of four staves, with the first three containing musical notation in treble clef and the fourth being empty. Above the first staff, there are four 'x' marks. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The second system also has four staves, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation continues across the staves. The third and fourth systems each consist of four empty staves. Below the first system, there is a single staff with a treble clef and the handwritten text 'x e tambor' next to it. The rest of the page is blank.



Tal como o título refere, a canção descreve, de maneira muito simplificada, o significado da iniciação das raparigas *kampuni*.

Diferente das iniciações de outras etnias da Guiné, a iniciação bijagó não prevê actualmente práticas de mutilação. Foram assinadas, por alguns pesquisadores, incisões feitas no ventre das raparigas e a prática de defloração com um pauzinho de madeira. Não há certezas, quanto à fase etária da vida da mulher bijagó em que o fanado é praticado. É um dos grandes segredos do povo bijagó pois a sua revelação atrai a punição de morte.

A nosso ver, a iniciação feminina é símbolo de «grandeza», ascensão da mulher na escala social da aldeia. Por isso, cada vez que se fala nas cerimónias de iniciação, isso diz respeito ao tratamento do espírito depois do corpo da rapariga ter recebido a alma de um jovem falecido que esperava em silêncio na *baloba grande*.

Após a cerimónia de iniciação, a jovem é considerada adulta, com um espírito marcado pela posse da alma que por ela passou, símbolo da união e harmonia entre a divindade e o ser humano. Todos os ritos, mais ou menos secretos para os curiosos, visam a preparação tradicional da jovem rapariga para o estado adulto. A iniciação, pelos seus ensinamentos, pelas suas práticas, é a escola dura de passagem da rapariga que brinca, com a boneca de osso, para uma mulher adulta preparada para enfrentar situações e responsabilidades que a sociedade lhe vai impor.



CANÇÃO BIJAGÓ: O tocador de bombolon

Canção antiga

RECOLHIDA EM: Bijante

TRANSMITIDA POR: M'Beni

Handwritten musical score for a song. The score is written on six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that appears to be a transcription of a traditional song. The second staff has the word 'Solo' written below it. The third staff has the words 'Ate ate ate ate como era' written below it. The fourth staff has the word 'Solo' written below it. The fifth staff has the word 'Solo' written below it. The sixth staff has the word 'Solo' written below it. The score ends with a double bar line.



Só um indivíduo de cada tabanca bijagó pode ser o tocador do tambor sagrado – *kumbunki*, na língua bijagó, ou bombolom, em crioulo.

Esta personagem desempenha um papel importantíssimo nas cerimónias do fanado, assim como no envio de mensagens a grandes distâncias. Pela alternância dos sons agudos e graves, ao ouvir este instrumento, temos a sensação de que é alguém que fala. Muitos investigadores denominaram este tambor como «tambor falador». A sabedoria de tocar este instrumento passa de pai para filho. No período de aprendizagem, o filho do tocador pode beneficiar de alguns privilégios em relação a outros meninos da sua idade.

A construção do instrumento é feita pelo escultor da aldeia e para isso escolhe-se um tronco com cerca de meio metro de comprimento. Verifica-se a ressonância do instrumento, depois de acabado, com dois paus que batem alternadamente. O suporte do bombolom é sagrado e antes de ser instalado recebe ofertas de vinho. O instrumento é transportado sempre separado do suporte, *Iran*, que após a utilização fica dentro da casa do mestre tocador.

Antigamente, disseram-nos, poucas eram as pessoas que conseguiam entender a linguagem do bombolom, linguagem específica e fixa.

Actualmente, o estatuto deste instrumento na sociedade bijagó permite que a sua linguagem seja percebida por todos e seja considerado como pessoa.



TRANSMITIDA POR: Filomena João Antoni

129

A canção fala sobre a vida da mulher anciã, chamada *Okinka* que, na sociedade bijagó, é designada como guardiã do fogo sagrado do santuário. Esta, ao dedicar a vida inteira ao Grande Espírito, sacrifica a sua própria vida familiar. Ela é a organizadora das cerimónias femininas, em particular da cerimónia do defunto.

Às vezes, pareceu-nos tratar-se da mesma realidade quando se designa *Okinka* como *balobeiro* (crioulo) ou, como vários registos antigos apontam, rainha.

A sacerdotisa *Okinka* goza de muito respeito na sociedade bijagó.



CANÇÃO BIJAGÓ: Olhar de criança (Nedjoron-Kadeni)

Canção relativamente nova

RECOLHIDA EM: Etimbato

Handwritten musical score for the song "CANÇÃO BIJAGÓ: Olhar de criança (Nedjoron-Kadeni)". The score is written on six staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, with the word "Cora" written above it. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, with the word "Solo - Cordas" written above it. The fifth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The sixth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.



Os jogos das crianças bijagós, por muito simples e banais que sejam, têm um carácter extremamente educativo: as pequenas bonecas de osso de vaca, vestidas com trapos ou restos de palhinha; as bonecas de madeira utilizadas pelos jovens antes da iniciação (chamadas *ejamba*, em Canhabaque) que servem para atrair a atenção dos jovens rapazes, indicando que não têm homem nem filho), todos estes objectos têm um grande significado.

As meninas pequenas brincam com a boneca de osso e colocam pequenas cabaças penduradas em fios diante de si para simularem os seios imitando os adultos e fazendo de conta que são grandes. Segundo Danielle Gallois Duquette, no estudo *Dynamique de l'art Bidjogo*, o osso, normalmente símbolo de morte, é símbolo da fertilidade da mulher, atraidor de muitos filhos. É esta a razão porque as bonecas de osso das crianças e das jovens bijagós são muito bem ornamentadas com colares e jóias de arame, até brincos.

As crianças, no seu desejo enorme de se tornarem rapidamente adultas, lançam olhares curiosos sobre os adultos e a sua maior preocupação é imitá-los o mais possível.



CANÇÃO BIJAGÓ: Nyongi

RECOLHIDA EM: Bijante

TRANSMITIDA POR: Na Dumuna, 83 anos, *mulher grande*
responsável das mulheres cantoras de Bijante.

Handwritten musical score for 'CANÇÃO BIJAGÓ: Nyongi'. The score is written on four staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff contains the melody. The second staff has a vocal line with lyrics 'coro x x x x' and a drum line with lyrics 'O mindara ô'. The third staff continues the melody. The fourth staff contains a single note and a double bar line. The score is handwritten in black ink on white paper.

x = palmas

Canção de criança do grupo em homenagem a Notiça, *okinka*, filha da responsável do grupo, falecida há alguns anos.

O bijagó acredita na reencarnação, uma crença muito forte que o faz não ter medo da morte.

Se a morte é desejada para os mais velhos, é muito investigada e lamentada quando vitima os mais jovens.

Como o suicídio não é considerado causa de morte por ser rejeitada a sua prática, só restam como causas as doenças, a velhice e o crime.

A Notiça morreu de doença, isso foi mais que uma vez provado pelas cerimónias feitas pelo *Nawa* (rito fúnebre praticado pelos bijagós, quando pretendem conhecer a causa da morte de um membro da comunidade). A convicção de que a filha morreu de morte natural dá à mãe o direito de a chorar. Esse choro torna-se muito respeitado pelos membros da comunidade.



CANÇÃO BIJAGÓ: Djongago

Canção antiga, acompanhada com tambor

RECOLHIDA EM: Bijante

TRANSMITIDA POR: Joana Cunangho

Handwritten musical score for 'CANÇÃO BIJAGÓ: Djongago'. The score is written on four staves. The first staff is labeled 'coro' and contains a melody with a '5' above it. The second staff is also labeled 'coro' and contains a melody with a '5' above it. The third staff is labeled 'tambor' and contains a rhythm pattern of 'x' marks. The fourth staff is labeled 'guitarra' and contains a melody with a '5' above it. The score ends with a double bar line.

Handwritten musical score for 'Variações rítmicas'. The score is written on a single staff. It contains a rhythm pattern of 'x' marks. The score ends with a double bar line.



A canção fala sobre a morte da filha Maria, jovem *ocanto* (mulher casada), falecida, repentinamente, na flor da vida.

A dor da mãe só terminará quando o *Djongago* desvendar a causa da morte. Se a Maria faleceu de morte natural, a sua alma juntar-se-á aos espíritos ancestrais e principalmente estará perto do Grande Espírito *Nindo*. Através dos espíritos pode-se saber se alguém provocou a morte da jovem. Se isso aconteceu, a alma dela não parte enquanto o culpado não for descoberto.

O *djongago* (uma espécie de estrutura de madeira coberta de folhas e ramos) transportado por duas mulheres (se a pessoa que morreu é do sexo masculino, os que levam o *djongago* são dois homens) aparece, na calada da noite, no meio de tabanca, onde toda gente está reunida à frente do Espírito *Orebok*. Pelo ritmo cadenciado, o *djongago* avança em sons de pequenos sinos metálicos e fica à frente de Espírito *Orebok Unikan*. Fazendo ondas corporais e movimentos característicos, o *djongago* responde, em gestos, às perguntas do *homem grande* da tabanca.

A resposta, no caso da morte da Maria, diz que ela foi provocada por alguém que estava presente na cerimónia.

Os bijagós não precisam de designar o nome do culpado, pois a resposta revela sempre a pessoa certa. A punição, antigamente, era morte por morte, mas, hoje em dia, o culpado é corrido da tabanca e humilhado publicamente. A mãe da Maria pode chorar a morte da filha durante toda a sua vida porque o mistério da morte foi desvendado. O choro, por meio do canto, transmite o seu não conformismo face ao desaparecimento físico da filha e, por outro lado, a esperança de que ela se encontra junto dos espíritos ancestrais.



TRANSMITIDO POR: Domingos Mendes

Solo

Coro

Solo

Coro + Solo



A canção, lenta e nostálgica, fala das saudades que o adulto sente do tempo mais feliz da vida de um bijagó enquanto *kabaro*. Ao lembrar esta época da sua vida, o cantor evoca a mulher com quem teve relações amorosas e que ainda está na sua terra natal, Canhabaque. Passado o período de iniciação, e como consequência dos rituais praticados nesta época, o jovem kabaro estabeleceu-se na tabanca de Bijante. Aqui, encontrou uma jovem com quem se casou, como a tradição manda.

Ficou porém a eterna saudade da sua amada dos tempos anteriores à iniciação.

A canção tem três partes: introdução (tema inicial), integração de uma canção que se cantava na altura das peregrinações de tabanca em tabanca e regresso ao tema inicial.

A fase de *kabaro*, na vida do jovem bijagó, dura de 8 a 10 anos e é lembrada por todos os homens com muita nostalgia. É a fase de preparação do jovem para ser um adulto.

As danças representadas em todas as ilhas são, geralmente, a dança do touro (*nantunguri-naé*), a dança da vaca (*naé nambadi*), a dança do touro bravo (*esecouró*) e a dança do boi (*esedo*), onde os dançarinos põem bonitas máscaras e dançam, freneticamente, perante as mulheres nas quais despertam interesse.

A vida de *kabaro* é considerada a época de liberdade, amor sem compromissos, gozada pelos jovens bijagós com muito prazer e lembrada sempre com nostalgia. Esta época acaba com uma série de rituais e provas bastante duras que visam prevenir e preparar o jovem para a entrada no *Fanado* (iniciação)



CANÇÃO BIJAGÓ: Dufunto

Canção tradicional, cantada nas festas do *dufunto*

RECOLHIDA EM: Bijante

TRANSMITIDA POR: Filomena João António

Handwritten musical score for the song "Canção Bijagó: Dufunto". The score is written on six staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 2/4 time. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The word "Solo" is written above the first staff, and "Coro" is written above the second, third, fourth, and fifth staves. The score ends with a double bar line on the fifth staff. Below the fifth staff, there are four empty staves.

A canção fala da revolta que a Filomena sente em relação às restrições impostas pela cerimónia de *manrash*. Ela realizou a cerimónia do *dufunto* a favor de um rapaz morto e durante esta cerimónia a alma do rapaz morto entrou no seu corpo.

Por seguir as mesmas regras cerimoniais de *manrash*, a cerimónia do *dufunto* revela-se muito semelhante àquela.

Perfeitamente integradas no passado e no presente, estas cerimónias cultivam nos jovens as tradições bijagós.

A circuncisão foi abolida por causa das mortes que provocou durante séculos mas a disciplina e o respeito pelos mais velhos continuam a ser ensinamentos para uma vida digna e uma morte gloriosa.

A Filomena sente-se revoltada e conta as restrições de não sair da aldeia durante um ano após as cerimónias do *dufunto*. Isto parece-nos interessante por ser contado através de canção o que permite denunciar uma situação desagradável imposta pelos mais velhos. Note-se que, apesar da circuncisão já ter sido abolida entre este povo, os mais velhos continuam a exigir obediência, de acordo com a tradição.



Canções que as mulheres cantam, reunidas à entrada da floresta antes do começo das cerimónias de iniciação dos jovens *kabaro*.

No meio da multidão reunida à beira da floresta sagrada, estão os jovens que atingiram a idade para entrarem no *fanado*.^{*} Com os olhos brilhantes observam cada momento que precede a cerimónia e manifestam, no rosto, uma expressão de medo. Ficam a andar de um lado para outro, a pedir água para beber ou um lugar para se sentarem. De vez em quando, ouvem-se gritos ou choros.

Quando o *bombolom* começa a tocar e os sons graves e agudos tomam conta do espaço, é o sinal da entrada. O fogo sagrado, até aqui a cargo de um dos jovens, provém da *Baloba Grande* de Anca-mona e o seu portador será o primeiro a entrar no *mato sagrado*, seguido pelos outros jovens.

Atrás ficam as mulheres a cantar, até tarde, canções sobre os jovens, bons e maus momentos da vida destes, uma espécie de encorajamento face àquilo que os espera.

Embora várias práticas antigas do *fanado* já não sejam realizadas (bater nos jovens...), a iniciação dos jovens bijagós é a escola mais dura da sua vida, tendo como objectivos prepará-los para a vida, ensinar-lhes os segredos antigos e manter as tradições.

Todas as provas a que são sujeitos visam fazer dos jovens dignos sucessores dos guerreiros bijagós, transformá-los em adultos responsáveis corajosos e dignos.

Tudo o que os jovens passaram antes de entrarem na floresta sagrada, fica para trás: eles serão homens novos quando saírem do *fanado*: ser-lhes-á dado outro nome para indicar esta transformação. Os nomes novos que se dão aos jovens são nomes que vem da tradição e estão relacionados com diversos momentos passados

* As informações aqui apresentadas sobre a cerimónia do *fanado* são feitas com base em depoimentos de várias pessoas, nomeadamente os habitantes: Antónia Jaja, de Bijante e Emanbaque de Canhabaque.



pelos jovens durante a iniciação: (o bom caçador, o bom pescador, o bom obediente, o que sabe sofrer). Como recordações do *fanado*, ficam a tatuagem que simboliza a passagem a um nível etário superior e os segredos que aprenderam e que nunca revelarão a ninguém.

Durante um ano, o jovem não tem o direito de se aproximar de uma mulher nem de ver os seus filhos, se os tiver.

Mais uma vez, as duas características principais do povo bijagó, de partilhar e de ajudar os idosos, materializa-se neste período em que os jovens iniciados devem dedicar-se a servir e ajudar os velhos.

As canções apresentadas, falam sobre o *fanado* e a sua importância na tradição bijagó.

CANÇÃO BIJAGÓ ANTIGA
RECOLHIDA EM: Bruce
TRANSMITIDA POR: Juliana

Handwritten musical score for 'Canção Bijagó Antiga'. The score is written on five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is in bass clef and contains a bass line. The third staff is in treble clef and contains a melodic line. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line. The fifth staff is in treble clef and contains a melodic line. The score includes several dynamic markings: 'cresc' (crescendo) and 'dim' (diminuendo). There are also some handwritten notes and markings, including 'solo' and 'cresc'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

CANÇÃO BIJAGÓ ANTIGA

RECOLHIDA EM: Bijante

TRANSMITIDA POR: Fernando António N'Cunha

Acompanhada pela Viola bijagó

influência papel

Ritmo de Flamengo

*acompanhado da Viola
bijagó (mó-papa)*

Viola

CANÇÕES DE CHORO

As canções que as mulheres entoam enquanto vestem e preparam um morto para seguir o caminho que o leva aos ancestrais são geralmente canções que falam sobre as virtudes do falecido, enquanto vivo.

A vida do Domingos, homem simples e trabalhador, não foi sempre «um mar de rosas».

As dificuldades tomam o significado de uma preparação para a vida depois da morte, por isso, o Domingos não tem medo da morte que o espera.

Certo de que irá receber as graças dos ancestrais, quando se juntar a eles, pede à comunidade que não chore a sua morte. Todos devem cantar e ficar alegres. A expressão *pa ka ninguim sussa ninguim* significa que não se deve culpar ninguém da sua morte (referência à cerimónia do *djongago* que, nos bijagós, revela a causa da morte).

Este é um exemplo da interessante interpretação que o povo bijagó dá à morte, bem como da forte implementação da tradição no seio deste povo.

CANÇÃO BIJAGÓ: Kataba
Canção relativamente nova
RECOLHIDA EM: Ancamona
TRANSMITIDA POR: Emanyak

Handwritten musical score for 'CANÇÃO BIJAGÓ: Kataba'. The score is written on ten staves, with the first six staves containing musical notation and the last four staves being empty. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music features various melodic lines, some marked with 'coro' (chorus) and 'solo'. A phrase 'um elemento do coro' is written under the fifth staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. The handwriting is in black ink on a white background.

CANÇÃO BIJAGÓ ANTIGA

RECOLHIDA EM: Ambanha

TRANSMITIDA POR: Jena Quintino

Balade | Viola Bijago + vns

Solo

Coo

Coo



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A função deste trabalho, tal como o título refere, é registar a tradição, pedaços de história em pauta. Ficaram gravados, para os filhos e os netos, vozes, palmas, gritos, bombolons, ferros e violas com som doce e versos inventados.

A maior riqueza dos povos africanos é a tradição cultural, sendo essa o produto de um conjunto de factos, ideias, normas de comportamento, atitudes que, transmitidos de geração em geração, são fiéis às origens, por um tempo determinado. É precisamente aqui que interfere o factor oralidade que «prejudica» seriamente a conservação genuína da tradição africana para além de factores sócio-económicos de mutação em cada época histórica.

As cerimónias e as festas tradicionais constituem sistemas educativos, concebidos na forma e maneira de entender os jovens e crianças da comunidade étnica. Uma peça musical cantada pelo grupo das cantoras proporciona interesse à criança que a ouve, facilitando-lhe a assimilação de certos valores-padrão étnicos como carinho e respeito pelos mais velhos, distinção entre o bem o mal e aceitação de um comportamento geral segundo os valores aceites pela comunidade da qual faz parte.

A situação da criança e do jovem nestas sociedades «modernas» e nas sociedades tradicionais indica o ambiente sócio-cultural como principal agente no processo educacional das crianças. Quando a segregação social afecta em grande parte o processo educacional dos jovens e crianças é porque as condições vitais das estruturas sociais não lhes são favoráveis.

Oxalá, este trabalho constitua fonte de inspiração para os jovens artistas, músicos da Guiné-Bissau, e seja recurso importante para a preservação e divulgação da cultura do povo guineense.



PEQUENO ATLAS DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS

Bagne: Corno de antílope que emite sons semelhantes à linguagem falada, percebida pelos bijagós, mais simples que a linguagem do bombolom. É obturado nas extremidades. Tapando mais ou menos a obturação obtêm-se sons largos e nostálgicos.

Bombolom: Cumbunki na língua dos bijagós, é um instrumento de percussão, muito estimado pelo povo, feito com o tronco de uma árvore e tocado com paus de madeira.

Emite sons graves nas extremidades e sons agudos no interior.

Buntchundo: Viola tricorde, de confecção artesanal, feita de meia cabaça revestida em couro de cabra. As cordas são linhas de pesca, de várias espessuras, muito bem esticadas, com pequenas chaves feitas em osso ou madeira.

Instrumento típico manjaco. A sua confecção é tarefa exclusiva dos homens.

Fin'rilin: Bombolom balanta, símbolo de choro ou de desgraças, o bombolom está presente em todas as cerimónias espirituais balantas e manjacas. É tocado sempre pelos homens que se sentam em fila diante dele.

O tronco de árvore é cuidadosamente cavado porque a dimensão da abertura também contribui para a qualidade do som do futuro bombolom.

Toca-se com paus de madeira e exige anos de preparação e treino por parte dos tocadores.

Fundom: Tambores pequenos (sicó, etc.), de fabrico artesanal, de som agudo, tocados com paus de madeira. É muito apreciado pelos jovens tocadores, por ser de fácil manipulação.



Iangara: Tambor de tamanho médio, coberto com pele de cabra.

A qualidade da madeira utilizada na construção do instrumento é fundamental para lhe dar o som característico. Quando o som é muito agudo, o instrumento é mais comprido e chama-se Iangara Etono.

Kabombolom: Tambor manjaco, esculpido em tronco de árvore, cujo tamanho determina a ressonância; coberto de couro de vaca ou cabra, o som é mais agudo no centro e gradualmente mais grave em direcção às extremidades.

Kato: Tambor largo e pequeno, é tocado com as palmas das mãos. Toca-se nas festas da época seca.

Maracas: Cabaças pequenas e médias, contendo as próprias sementes ou pedrinhas, accionadas com as mãos ou pendurados na cintura, produzem ritmos durante a dança.

Meias-Cabaças: Tocam-se com os dedos ou com a ajuda de uma baqueta. São tocadas só por mulheres. Utilizando vários objectos metálicos, a ressonância pode variar.

N'guentcharo: Instrumento exclusivamente de uso feminino. Os manjacos atribuem-lhe um grande respeito. Uma espécie de sino, em ferro pesado, com ressonâncias diferentes, variando estas conforme o tamanho do instrumento.

Toca-se com a ajuda de um anel em ferro colocado no polegar.

Outros tambores: são instrumentos esculpidos em troncos de diversas árvores que, pela qualidade da madeira e tamanho, produzem sons muito agudos (*caxitema*) ou sons muito graves (engaram).

Pada: Pequena viola, parecida com o kora dos mandingas, é feita com meia-cabaça, coberta de pele de cabra, com uma garganta em madeira. Pode ter três a cinco cordas de fio de pesca.

Roc'sâ: Viola balanta feita em meia-cabaça, revestida em couro de cabra, com duas ou três cordas, uma delas accionando-se com o polegar da mão direita como acompanhamento bass.





Teb'm: Chifre de vaca, toca-se em ocasiões específicas, em ritos que exigem o som e a presença do instrumento.

Tina: Uma simples meia-cabaça, virada com a boca para baixo na água, é utilizada quase por todas as etnias da Guiné-Bissau. Os manjacos utilizam-na muito nas festas grandes do vinho de palma, por exemplo. Não se toca nos choros.

Uracane: Flauta transversal não muito comprida geralmente com poucas obturações que emite sons agudos e melódiosos. É utilizado pelos jovens nas festas da época seca.

Wafe: Instrumento manjaco, da família das maracás, é constituído por duas pequenas tábuas grossas em madeira. Toca-se batendo uma contra a outra.





FICHA DE PESQUISA – ETNIA MANJACA

LUGARES VISITADOS

Canchungo, Bará, Bliquisse Tchantum, Basserel, Calequisse, Caió e Cacheu

- Cerimónia de choro na tabanca de Tchantum.
- Festa de vinho de palma em Calequisse
- Manifestação cultural de mulheres em Caió
- Diversas festas esporádicas nos arredores de Canchungo

FICHA DE PESQUISA – ETNIA BALANTA

LUGARES VISITADOS:

Nhacra, Binar, Patche, Pansão, Patche lala, Encheia, Biambi, M'paba, Damé, Bissorã, Mansoa, Bissu-Naga.

- Casamento de balantas, Encheia
- Cerimónias de choro em Patche, Binar e Biambi
- Ensaio do grupo Coral de mulheres de Patche-Iala, Bissu-Naga
- Festas esporádicas em Bissorã e Mansoa

FICHA DE PESQUISA – ETNIA BIJAGÓS

LUGARES VISITADOS NA ILHA DE BUBAQUE:

Bijante, Enem, Animango, Ancadona, Charo, Ambona, Ancaba, Etimbato, Bijana, Bruce, Ancamona, Agumpa.



BIBLIOGRAFIA

Boletim Cultural da Guiné Portuguesa Nr. 106, 107, 109, 1972
Boletim Cultural da Guiné Portuguesa N° 39-50, 1955
SORONDA, Revista de Estudos Guineenses N° 8, 10-12 1989
Dynamique de L'Art bidjogo – Danielle Gallois Duquette
Nature et fonctionnement du pouvoir chez les Balanta-Brassa –
Diana Lima Handem.



ÍNDICE

Agradecimentos	9
Nota prévia	11
Considerações técnicas	15
O Carácter social da tradição oral	19
 A CULTURA MANJACA	 21
Segunda Gomes	41
Grupo de culto de mulheres	57
Mama Djombo	58
 A CULTURA BALANTA	 61
 A CULTURA DOS BIJAGÓS	 103
A tradição oral dos BIJAGÓS	108
Canções de choro	145
 Considerações finais	 149
Pequeno atlas de instrumentos musicais	151
Fichas de pesquisa	154
Bibliografia	155





