

INVENTÁRIO SOBRE ARTESANATO, DANÇA E CANTIGA BIJAGÓ

RUI JORGE SEMEDO



ÍNDICE

Notas de agradecimento	6
Introdução	7
Metodologia	10
Contextualização	11
1. Principais Componentes de Expressão Artístico-Cultural Bijagó	13
1.1. Estrutura do Artesanato Bijagó	15
a) Artesanato Utilitário	15
b) Artesanato Lúdico	15
c) Artesanato Sagrado	15
1.1.2 Dança	15
1.1.3 Cantiga	15
2. Peças Artesanais Bijagó	17
2.1. Artesanato utilitário	18
a) Saia Bijagó	18
b) Saia de Defunto	18
c) Cinta (Banda di Barriga)	19
d) Esteira	19
e) Cufo	20
f) Bemba (<i>Karua</i>)	21
g) Tagara	22
h) Balaio (kada)	22
i) Sangra	23
j) Canape	23
k) Corda de Palmeira	24
l) Chifre de Vaca	24
m) Buli	25
n) Machado (Mantchado <i>di korta</i>)	25
o) Cachimbo (<i>kanhutu</i>)	26
p) Canoa de Remo	26
q) Kasuña	27
r) Casa	27



2.2. Artesanato lúdico 29

- a) Pis Berga 29
- b) Barbatana de Pis Berga 29
- c) Cabeça de vaca “mungut” 30
- d) Kuruba 30
- e) Pis Serra 31
- f) Tubarão 31
- g) Barbatana de Tubarão 31
- h) Pis Bus 32
- i) Darga de kanhocã 32
- j) Barco 33

2.3. Artesanato Sagrado 34

- a) Kassingue 34
- b) Erandy 35
- c) Nepats 35
- d) Bumbulum (Éboro e Ébonkabonka) 36
- e) Tambores (iangaram e n`ghato) 37
- f) Bengala (Enchia) 37
- g) Darga de kabaro 38

3. Danças e os seus Processos Ritualísticos 39

3.1. Ilha de Tchedingha 40

Mulheres

- a) Anny, ritual de kampuni e kadeni 40
- b) Kampuni 41
- c) Kabaro Fêmea 41
- d) Kaenka 42

Homens

- a) Dança dos Kadeni 43
- b) Dança dos Kanhocã 43
- c) Dança dos Kabaro 44

3.2. Ilha de N`ghago 46

Mulheres

- a) Anny ritual de Kampuni e Kadeni 47
- b) Kampuni 48
- c) Kabaro Fêmea 48
- d) Kaenka 49

Homens

- a) Dança de Kadeni 49
- b) Dança dos Kanhocã 50
- c) Dança de Kabaro 50



3.3. Ilha de Formosa	53
<i>Mulheres</i>	
a) Anny ritual de Kampuni e Kadeni	54
b) Kampuni	55
c) Kabaró Fêmea	55
d) Kadjona	56
<i>Homens</i>	
a) Kanhocã	56
b) Kabaro	57
3.4. Ilha de Canhabaque	59
<i>Homens</i>	
a) Dança dos kadeni	59
b) Dança de kanhocã	60
c) Dança dos Kabaro	61
d) Dança de kaçuka	63
e) Kamabi (matcho e fêmea)	63
<i>Mulheres</i>	
a) Dança de kampuni	65
b) Dança de defunto	65
3.5. Ilha de Orango	66
<i>Mulheres</i>	
a) Kampuni	67
<i>Homens</i>	
a) Kanhocã	67
b) Kabaro	69
4. Cantiga	70
4.1. Ilha de Formosa	71
4.2. Ilha de Nago	75
4.3. Ilha de Chediã	77
4.4. Ilha de Canhabaque	79
4.5. Ilha de Orango	80
Nota final	82
Referências bibliográficas	84
Anexos	85
Glossário	85
Lista dos entrevistados	87

FICHA TÉCNICA

TÍTULO: Inventário sobre Artesanato, Dança e Cantiga Bijagó

AUTOR: Rui Jorge Semedo

EDIÇÃO E REVISÃO: IMVF

DESIGN E PAGINAÇÃO: Diogo Lencastre

FOTOGRAFIAS: Emanuel Ramos; IMVF

NOVEMBRO DE 2015

Este estudo foi elaborado no âmbito do projeto “Bijagós, Bemba di Vida! Ação cívica para o resgate e valorização de um património da humanidade”, contrato DCI-NSAPVD/2012/290-561, implementado pelo Instituto Marquês de Valle Flôr (IMVF) e pela Tiniguena – Esta Terra é Nossa!, com o cofinanciamento da União Europeia e do Camões – Instituto da Cooperação e da Língua (Camões, I.P.).

Os conteúdos e opiniões expressos nesta obra são da exclusiva responsabilidade dos seus autores e não podem, em caso algum, ser tomados como expressão das posições do IMVF, da Tiniguena, da União Europeia ou do Camões, I.P..

Pode copiar ou imprimir o conteúdo desta publicação, bem como citar ou reproduzir trechos dos textos desde que mencione a fonte. Esta publicação deve ser citada como “Inventário sobre Artesanato, Dança e Cantiga Bijagó, Rui Jorge Semedo, maio 2016”.

Porque defendemos a igualdade de género como um valor intrínseco aos Direitos Humanos onde se lê “o” deve ler-se “a” sempre que aplicável, de forma a garantir o respeito pela igualdade de género também na escrita.

COFINANCIAMENTO:



EXECUÇÃO:



NOTAS DE AGRADECIMENTO

Bijagós – uma Bemba di Vida

Foi possível realizar este trabalho porque o Arquipélago dos Bijagós se nos apresenta como um laboratório natural e cultural a valorizar. Essa evidência confirma-se pela manifesta preocupação de estudiosos que coincide, igualmente, com o interesse do Estado guineense e das organizações de defesa do ambiente e biodiversidade que, desde há alguns anos, têm vindo a lutar pelo reconhecimento das Ilhas Bijagós junto da UNESCO. Ambos advogam sobre a necessidade de elevar o arquipélago a sítio do Património Natural e Cultural Mundial, tendo em conta o seu contributo transnacional no equilíbrio e valorização, sobretudo do ecossistema e da biodiversidade marinha.

Tendo em consideração essa incomensurável dimensão, o nosso especial agradecimento vai para a ancestralidade bijagó pelo legado cultural e ecológico deixado. De igual modo, o reconhecimento é extensivo às classes cerimoniais, por terem assegurado a preservação e transmissão dos saberes e, especialmente, às sociedades das três Áreas Marinhas Protegidas (AMPs) da Reserva de Biosfera do Arquipélago Bolama Bijagós (RBABB), pelas importantes contribuições na elaboração deste inventário.

E, não menos importante, vale a pena reconhecer a relevante contribuição no trabalho de resgate e valorização da tradição bijagó prestada pela ONG Tiniguena (Esta Terra é Nossa) e o seu parceiro no âmbito do projeto “*Bemba di Vida*”, o Instituto Marquês de Valle Flôr (IMVF). A todos, os nossos melhores agradecimentos.

O autor



INTRODUÇÃO

A enorme riqueza do Arquipélago dos Bijagós não se limita aos recursos naturais, devendo ser resgatado e promovido o imenso património histórico, arquitetónico e cultural existente na região. A valorização deste património, através de inventários, estudos e recolhas de acervo histórico, como o presente trabalho, visa permitir a que a RBAAB detenha instrumentos para promoção da sua identidade construindo um portfólio para atração de investimento sustentável que venha contribuir para o desenvolvimento socioeconómico dos Bijagós, mas igualmente permitindo a valorização do seu património material e imaterial em todo o arquipélago.

Nesse sentido o projeto “Bijagós, Bemba di Vida! Ação cívica para o resgate e valorização de um património da humanidade” (2012/290-561), implementado pelo **Instituto Marquês Valle Flôr** (IMVF), uma ONG portuguesa que intervém na Guiné-Bissau desde 1999, e pela ONG guineense **Tiniguena – Esta Terra é Nossa!**, organização ímpar na preservação da biodiversidade e valorização da cultura Bijagó, promoveu um intenso trabalho de análise, recolha, inventariação e promoção do património histórico, cultural e tradicional, como forma de o sistematizar para facilitar a sua divulgação e valorização. O projeto “Bijagós, Bemba di Vida, financiado pela União Europeia e pelo Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P. apoiou a Casa de Ambiente e Cultura de Urok na associação e interligação das questões culturais às ambientais, de forma a proporcionar um processo de conservação dos recursos naturais nas AMP mais adaptados aos desafios da modernidade, mas que integra e valoriza a dimensão cultural, permitindo às novas gerações dos residentes salvaguardar a sua identidade cultural num compromisso e equilíbrio a encontrar entre os valores reconhecidos da tradição e os benefícios desejados da modernidade. Passando pela aquisição de várias peças de artesanato identificadas neste estudo, para sua preservação e divulgação museológica, bem como na realização de eventos culturais locais e ao nível de Bissau, bem como no uso de rádios comunitárias para promoção da biodiversidade e dos saberes locais associados.

Se ainda existe na Guiné-Bissau sociedades étnicas com a preocupação de preservar a sua identidade cultural e biodiversidade circundante, a bijagó é, sem dúvida, uma delas, apesar da forte pressão proveniente do contacto com o outro. É uma sociedade conhecida e reconhecida como detentora de uma tradição ancestral forte e presente nas suas manifestações diárias. É patente a sua capacidade de aproveitar de forma racional os recursos florestais e marinhos que a providência da natureza insular colocou à sua disposição, transformando-os em bens preciosos de uso quotidiano ou ocasional. Os principais consumidores dos artefactos produzidos são as comunidades espalhadas pelas diferentes ilhas da RBABB, em que o próprio bijagó constitui a maioria¹. Esse facto, muitas das vezes, faz com que o bijagó precise de recorrer ao mercado convencional para adquirir objetos industrializados².

¹ O arquipélago dos bijagós é constituído por cerca de 88 ilhas e ilhéus, das quais cerca de 25 são habitadas. A sociedade étnica bijagó constitui 70% dos habitantes, os restantes 30% pertencem às outras sociedades, sendo que as mais numerosas são papeis, fulas e emigrantes senegaleses conhecidos como *nhominças*.

² O fenómeno da globalização e o seu poderoso poder de alienar as sociedades (principalmente as tradicionais) já é perceptível no complexo das ilhas Urok e em toda a RBABB, apontando para o risco de ameaça e abandono de todo um conjunto de conhecimento secular de “saber fazer” em detrimento de objetos que, na sua maioria, não são biodegradáveis e têm um alto poder de agressão ao ecossistema.

Importa dizer que essa rica biodiversidade soma-se à engenhosidade artística de mãos hábeis, que produzem um conjunto diversificado de objetos artesanais utilizados na agricultura, na pesca, nos ritos cerimoniais, nos atos culturais, lúdicos e decorativos, nas vestimentas e nos artefactos de apoio às atividades domésticas. Como admite Scantamburlo (1991: 32), juntamente com os nalus³, os bijagós são os melhores entalhadores da Guiné-Bissau. Todos eles parecem possuir uma aptidão inata para esta atividade, que requer uma formação longa e paciente sob a orientação do pai ou de outro familiar próximo. Embora Galhano (1971: 12) tenha frisado anteriormente a semelhança cultural entre os dois grupos, foi incisivo em considerar que a escultura bijagó é mais completa porque revela um espírito muito livre e aberto, enquanto a escultura nalu é exclusivamente de caráter cultural e rigidamente sujeita a formas convencionais.

Para reforçar a visão de Scantamburlo (1991), acreditamos que o sentido do artesanato no universo bijagó é de uma profunda dimensão artístico-cultural e com uma característica peculiar do seu universo sociorreligioso. Mas, mais do que aparenta ser, vezes há em que o artesanato bijagó é um enigma decifrável só por aqueles que passaram por várias etapas cerimoniais e ritos de iniciação. Processo que analogamente na concepção bijagó corresponde a um ciclo de aprendizagem que eles mesmo consideram de *escola de mato*. Isso porque é a partir dos ensinamentos no mato que é reconhecido, primeiramente ao indivíduo, o seu pertencimento social ao grupo e, ao mesmo tempo, adquire todos os valores e princípios orientadores de interação e integração sócio-espiritual com a sua cultura e natureza. Não basta nascer de pais bijagó para gozar da legitimidade identitária, é necessário participar ativamente nos processos de empoderamento cultural.

A sociedade bijagó é detentora de uma capacidade peculiar e consegue desenvolver símbolos comunicativos, utilizando ramos e/ou folhas de palmeira (*Elaeis guineensis*) como código, quer para aplicar uma interdição social (*mandjidura*) ou, simplesmente, para anunciar algo ou um acontecimento importante a decorrer na comunidade.

De um modo geral, este trabalho procurou, por um lado, resgatar o registo de experiência da memória artesanal bijagó e, por outro lado, dar a conhecer aos leitores um conjunto de saberes e valores associados que, objetiva e/ou subjetivamente, explicam a relação multi-dimensional que a sociedade procura estabelecer consigo, com o ambiente e com o outro *ôxibago*. Uma relação cujos fundamentos se baseiam a partir de uma ação racional de gestão tradicional e sustentável dos recursos que visa garantir meio de subsistência e de empoderamento sociocultural.

Nesse aspeto particular, vale ressaltar que cerca de 67% das peças inventariadas neste trabalho são exclusivamente objetos identitários originários da tradição bijagó e, presumivelmente, podemos arriscar em dizer que nenhuma outra sociedade étnica da Guiné-Bissau fora culturalmente conhecida e reconhecida como produtora dessas peças⁴. E, mesmo em caso de existir coincidência, a concepção simbólica das peças difere, às vezes, com a da cosmogonia bijagó. Como exemplo, podemos mencionar *cufu*, *esteira* e bengala, que apesar de servirem como objetos utilitários em outras sociedades, apresentam, no universo bijagó, uma dose a mais de simbologia, tanto na ligação com o além numa perspectiva existencial de continuidade de vida pós-morte, quanto no funcionamento como um banco de dados pessoal, caso de bengala.

³ Nalu é uma sociedade étnica no sul do país com cerca de xx% da população guineense.

⁴ Nome das peças.



Além do artesanato e escultura, o inventário também procurou fazer o levantamento sobre danças e cantigas, manifestações socioculturais estruturantes da tradição bijagó. Por exemplo, embora não seja uma regra que se aplique a todas as ilhas, a legitimidade para dançar, de um modo geral, não é concedida a todas as classes e as que gozam desse privilégio social são, entre as mulheres: Kampuni, Kabaro e Kadjona⁵; nos homens: Kadeni, Kanhocã e Kabaro⁶. Aqui vale salientar que diferentemente de outras sociedades étnicas guineenses, a tradição concede à mulher bijagó um papel estruturante de equilíbrio familiar, religioso, social e cultural. Uma conquista secular, que lhe reserva o seu espaço próprio de identidade e liberdade, inclusive no aspeto matrimonial, onde se afigura como a única da sociedade étnica guineense com o direito de escolher livremente o seu parceiro conjugal. Assim, na tradição bijagó, não é concedido aos pais o direito de arranjar o marido para a filha. É dela a decisão de escolher o seu companheiro que, geralmente, acontece num ritual denominado *anny*.

Quem nos traz uma leitura interessante sobre o espaço e o tempo no sistema político bijagó é Fernandes (1989: 5), quando explica que:

“A partilha do espaço entre os anciões e as anciãs, ou seja, entre as duas frações da classe dos *otobongo/kabugna/onokoto* (designações diferentes de uma mesma classe de idade segundo as ilhas), faz do mato an’oka, em bidjogó – um espaço “masculino”, e da tabanca *anden/neguen*, em bidjogó de Canhabaque e de Orango, respetivamente, um espaço “feminino”. Esta divisão de poderes não significa exclusividade do exercício do poder sobre esses espaços, mas uma pré-dominância de uma das frações sexuais sobre os seus espaços respetivos de dominação.”

Esse princípio de separação de poderes, na observação de Fernandes (1989: 7), tem como um dos fundamentos estabelecer o (re) equilíbrio⁷, de forma a não permitir a existência de condições de submissão de um grupo sobre outro. No entanto, para ele, a situação de (re) equilíbrio constante entre os poderes masculino e feminino atravessa todas as instituições do político nos bijagós.

Por conseguinte, a dança é concebida como uma arte de imitação, admiração e de interação com as forças da natureza e tanto as mulheres quanto os homens procuram imitar determinados animais e meios de transporte, expressando a sua força, beleza e *performance*. Como é óbvio, esses momentos são tacitamente de disputa pela fama porque permite a consagração social da mulher e/ou do homem no seio comunitário. E são sempre os melhores a serem seguidos pelo seu próprio filho, filha ou qualquer outro indivíduo da comunidade que pretende granjear a fama.

Por outro lado, a cantiga surge na sua vertente de animação, quer como suporte de dança, quer como algo singular ou coletivo que expressa a visão e o sentimento do cantor sobre diversos valores e acontecimentos sociais na comunidade. Traz consigo uma narrativa muito forte que procura retratar a história do(a) cantor(a) a partir de uma perspetiva que anuncia o seu estado d’alma – amor, crítica, desalento, exaltação cultural, maternidade, etc.

⁵ Nas ilhas de N’ghago e Tchedingha, para essa classe cerimonial o termo é kaenka. Na ilha de Canhabaque, apenas dançam as kampuni e mulheres defunto.

⁶ Em Canhabaque, há uma outra classe cerimonial depois do kamabi, denominado kaçuka, que também dança, mas só em momentos especiais, como na ida ao fanado dos kabaro. Em Orango, apenas o Kanhocã e kabaro dançam.

⁷ Alteração nossa do termo, o original é reequilíbrio.



METODOLOGIA

Em termos metodológicos, a realização deste estudo obedeceu a duas fases de trabalho de campo que favoreceram a nossa compreensão sobre dinâmicas, simbologias e, sobretudo, procedimentos multifacetados que envolvem a produção e reprodução dos saberes da tradição artístico-religiosa e cultural bijagó.

Na primeira fase, optamos pela identificação de artesãs e artesãos – mulheres, homens, anciãs e anciões –, todos eles com determinados saberes reconhecidos, quer do ponto de vista de classes cerimoniais e manifestações tradicionais ou dos saberes de arte e ofício da tradição bijagó. Já na segunda fase, a partir de identificação realizada e, em função do domínio do saber cultural associado peculiar a cada lugar, procedemos à coleta de informações por ilhas que constituem as três AMPs da RBABB, nomeadamente Formosa, N'ghago, Tchedingha⁸, Canhabaque e Orango, mediante entrevistas semi-estruturadas com pessoas individuais e/ou em *focus groups*.

Também, em alguns momentos, utilizamos a observação participante, sobretudo nos eventos culturais organizados, tanto no quadro do “Projeto Bemba di Vida”, onde foram realizadas algumas atividades culturais, entre as quais exposições itinerantes, danças, concursos gastronómicos, *djumbai* cultural nas tabancas e oficinas de artesanato nas escolas; como em algumas ocasiões comunitárias, onde tivemos a oportunidade de assistir a manifestações como o rito de *unta kabaro*, *toka-tchur*, consagração de novos kamabi e kabaro no *etikapungha*, *kuzinha kaminhu*, etc. A esses factos ajunta-se a nossa vivência diária, tendo em consideração as exigências que a dinâmica do projeto nos impunha em permanecer por períodos longos no terreno. Esse facto, embora desgastante por vezes, contribuiu para clarificar a nossa compreensão sobre diferentes manifestações.

Todo esse trabalho foi aprofundado graças a um recorte realizado mediante consultas bibliográficas a escassas literaturas especializadas sobre a RBABB e, particularmente, sobre as peculiaridades e/ou especificidades das ilhas estudadas.

Na tentativa de procurar elucidar da melhor maneira possível o inventário, além do levantamento realizado, efetuámos a classificação de peças a partir da função social atribuída pelo próprio bijagó e dividimo-la em três importantes categorias, a saber: utilitário, lúdico e religioso. Contudo, no que concerne a essa última categoria, registamos um total de 34 peças, enquanto nas duas primeiras – embora não sejam religiosas –, em determinados momentos ritualísticos algumas peças ganham uma incomensurável dimensão religiosa, caso de *tagara*, *cufo*, *saia*, etc., peças indispensáveis para um rito fúnebre e outras cerimónias inerentes à vida comunitária.

O trabalho está dividido em três partes, seguido de uma nota final. A primeira apresenta o processo de confeção das peças e as suas utilidades socioculturais no quotidiano bijagó, a segunda traz breves considerações de dança, a sua configuração estrutural e relação com as classes cerimoniais e, finalmente, a terceira apresenta a cantiga e o seu papel na animação e interpretação dos valores intrínsecos ao estado d'alma de cultura e da realidade das tradições locais.

8

Embora nos documentos oficiais produzidos pela Tiniguena e outras instituições os termos são Nago e Chediã, neste inventário vamos preferir utilizar a fonética bijagó, que é N'ghago e Tchedingha.

CONTEXTUALIZAÇÃO

O presente inventário foi realizado nas três AMPs⁹ da RBABB no âmbito do “Projeto Bemba di Vida”, financiado pela União Europeia no quadro do Programa para Atores Não Estatais e Autoridades Locais no Desenvolvimento. O projeto supracitado está a ser executado através da parceria entre a ONG guineense Tiniguena (Esta Terra é Nossa) e a sua congénere portuguesa, o Instituto Marquês de Valle Flôr (IMVF).

Este inventário é de fundamental importância, visto que vai contribuir para o propósito de resgate e preservação da memória coletiva e sócio-histórica bijagó. Valorizar o património cultural nas três AMPs não deve ser visto apenas como um indispensável suporte aos esforços de conservação do ecossistema na RBABB, como também servirá, com certeza, de ensinamentos para outros lugares do país e da nossa subregião africana. E mais, esse trabalho poderá vir a servir como base para futuros estudos com o propósito de analisar de forma mais pormenorizada e aprofundada os desafios paradigmáticos do conhecimento ancestral num contexto que reclama pela mudança e, ao mesmo tempo, pela manutenção das suas práticas culturais estruturantes.

Grosso modo, o trabalho procurou incidir sobre três elementos culturais: artesanato, dança e cantiga bijagós. A longa experiência da Tiniguena no domínio do desenvolvimento sustentável e particularmente resultante dos trabalhos com as comunidades locais nos domínios de governação partilhada e conservação dos recursos da biodiversidade na AMPC-Urok, permitiu-lhe não só inteirar da realidade local como também perceber os riscos associados à crescente procura pelas Ilhas Bijagós para o desenvolvimento do turismo de massa, comércio convencional e evangelização. A nossa experiência no terreno permitiu-nos evidenciar que essas atividades são portadoras de elevados níveis de agressividade à tradição bijagó. Como consequência, têm contribuído significativamente para a desvirtualização da cosmogonia bijagó, que se manifestava mediante princípios de solidariedade e coesão social.

Aliás, sobre esse aspeto, Galhano (1971: 11) já havia percebido o impacto das implicações do contacto com o outro *ôxibago* no declínio de prosperidade da cultura bijagó, conforme afirma:

“O nível das suas esculturas acompanhou, porém, o declínio da sua prosperidade e o começo da desagregação da sua cultura. O abandono forçado das guerras e da rapina, epidemias desastrosas e o contacto agressivo com o mundo ocidental começaram a abrir brechas na sua forte estrutura social. Hoje, as figuras que o bijagó esculpe são, em grande parte, para vender ao europeu e o seu valor estético baixou consideravelmente.”

Numa perspetiva *Lato sensus*, o artesanato, a dança e a cantiga na tradição insular são simbólicos e apresentam funções sócio-espirituais definidas pelas necessidades do calendário

⁹ As três AMPs da RBABB são: Área Marinha Protegida Comunitária das ilhas Urok, Parque Nacional das ilhas Orango e Parque Nacional Marinho João Vieira e Poilão.

cultural¹⁰. Contudo, nos últimos tempos, devido à notável mobilidade para o continente e vice-versa, constata-se a forte pressão sobre a sua produção, facto que está a contribuir para a alteração da lógica de manifestações simbólicas e de todo um conjunto de saberes e procedimentos associados sobre os quais são representados os multifacetados cenários de vida e vivência bijagó.

Desta forma, quatro fatores podem estar a contribuir para essa alteração: primeiro, a influência de pressão que o turismo exerce na região, que, implícita ou explicitamente, obriga o artesão a confeccionar peças em função de desejos tácitos impostos pelo mercado emergente; segundo, a monetarização gradativa de relação social não existente anteriormente está a contribuir, em certa medida, para a profanação dos atos e das peças que outrora eram realizados ou confeccionados apenas para fins sagrados; terceiro, a presença do cristianismo e do islamismo impingiram um novo conceito cultural de relação espiritual que desqualifica as valências seculares de manifestação religiosa bijagó; e, por último, mas não menos importante, estão as naturais mudanças que são intrínsecas às sociedades, por um lado, e, por outro, o processo de miscigenação étnico-cultural entre o bijagó e as sociedades emigrantes.

Por exemplo, em algumas tabancas já é hoje uma dificuldade encontrar artefactos alegóricos *fadjamentus*, utilizados principalmente nos eventos de danças das classes cerimoniais de kadeni, kanhocã e kabaro. Mas o problema não é só esse, também existem, entre outros, a escassez de peças sacra-utilitárias como *tagara*, *panelas de barro* e *cufu*, que são artefactos fundamentais na realização de um rito fúnebre. No geral, constata-se que atualmente existe um gradativo risco de o bijagó, sobretudo os adolescentes e jovens, se distanciarem de atividades identitárias e federadoras da sua tradição cultural.

¹⁰

A produção artesanal, principalmente a escultura, tem um significado muito especial na História da cultura bijagó porque é um dos elementos estruturantes da sua tradição.



1. PRINCIPAIS COMPONENTES DE EXPRESSÃO ARTÍSTICO-CULTURAL BIJAGÓ



Embora a diferença conceitual é clara entre a escultura¹¹ e o artesanato¹², todavia o que os torna comum, no nosso ponto de vista, é que são todos a arte de transformar com a mão uma matéria no seu estado natural ou bruto num objeto de uso social, religioso ou pessoal. Por isso, a partir dessa percepção e tendo em conta que, no nosso entendimento, a escultura pode ser considerada parte integrante do artesanato, vamos preferir utilizar apenas o termo artesanato neste inventário como unificador de um conjunto de práticas feitas tradicionalmente pelo artista bijagó com as mãos. Conforme identificou Scantamburlo (1991: 32), o artista bijagó, ao trabalhar com uma faca afiada, é capaz de transformar um bocado de madeira numa representação perfeita de um animal ou bailarino ou, ainda, fazer um utensílio para a cozinha. As ferramentas simples, muitas vezes forjadas *in loco*, são ainda as mais comuns, embora haja a possibilidade de enriquecer a oficina com formões modernos em ferro, facas e pequenos machados, às vezes¹³, adquiridos no mercado.

Um aspeto importante a ressaltar é a complementaridade que existe entre o artesanato, cantiga e dança. Esses últimos dois componentes, objetivamente, ganham brilho e/ou notoriedade cultural com a presença de expressões artesanais que envolvem definições de artefactos e todo um conjunto de ritualidades sacra, peculiares às dinâmicas sociais estruturantes da vida comunitária. Ou seja, as manifestações atingem o auge de uma pura expressão cultural com a presença conjugada desses três elementos.

E todo esse conjunto complexo de manifestações sociorreligiosas tem uma profunda ligação com mecanismos de gestão e acesso aos recursos (terra, floresta e mar), cuja coordenação é partilhada entre chefes tradicionais, denominados *balobeiro*, e representantes da linhagem dona da terra, que são culturalmente reconhecidos como grupo que tem um pacto espiritual com o chão. Conforme Silva (2000: 68) procurou observar:

“O parentesco é determinado pelos laços uterinos – interferindo inclusive na definição das chefias, pois estas devem sair das gerações donas do chão, que têm o pacto com a terra – e o seu uso implica uma série de observâncias de práticas ancestrais, que se formalizam em inúmeras cerimónias sacralizadas.”

Por isso, não se pode e muito menos se deve mexer na terra ou numa árvore de grande porte e importância sem antes solicitar a autorização para o efeito junto à linhagem dona da terra e, muitas das vezes, mediante o pagamento simbólico de aguardente e galinha, que é sacrificada para interrogar aos espíritos a viabilidade da ação que se pretende levar a cabo. Aliás, mesmo quando alguém falece – uma criança ou um adulto –, a abertura da sepultura só é autorizada pelo representante da linhagem dona da terra mediante o pagamento supracitado. Ou seja, implícita ou explicitamente, há uma relação intrínseca entre o exercício do poder, acesso aos recursos e a produção cultural. E a gestão da terra, embora seja uma propriedade comunitária, obedece a uma regulamentação restrita.

Com efeito, vamos procurar fazer uma breve apresentação daquilo que é o nosso entendimento sobre os componentes básicos do artesanato, da dança e de cantiga bijagó.

¹¹ De acordo com o dicionário da língua portuguesa, ed. (2006), significa a arte de representar um objeto em relevo ou em três dimensões: moldando pedra, madeira ou outro material duro.

¹² Significa manufatura de objetos com matéria-prima existente numa determinada região, produzidos por um ou mais artífices numa pequena oficina ou na própria habitação. Ver dicionário da língua portuguesa, ed (2006).

¹³ Grifo nosso.



1.1. ESTRUTURA DO ARTESANATO BIJAGÓ

a) Artesanato Utilitário

Este componente reúne um conjunto de peças que fazem parte de artefactos que a mulher e o homem bijagó produzem e utilizam no seu dia-a-dia para assegurar modos de vida que lhes são identitários e/ou para garantir outras necessidades domésticas que lhes possibilitam construir o bem-estar sociocultural da família, da comunidade ou mesmo dos guineenses.

b) Artesanato Lúdico

O bijagó é uma sociedade consciente das necessidades que tem, por isso, além do trabalho mediante o qual procura dar significado à sua existência, encontra nos momentos de lazer espaços próprios para afirmar a sua identidade, através de exibição de peças, máscaras e/ou adornos que são associados a determinadas danças. No entanto, é sobretudo pela forma de trajar e dançar em eventos culturais e religiosos que a mulher e o homem granjeiam parte da admiração e reconhecimento sócio-comunitária.

c) Artesanato Sagrado

O bijagó é uma sociedade crente numa forte ligação transcendental com espíritos ancestrais, facto que a leva a procurar na arte de esculpir a representação do seu divino-protetor. Os espíritos ancestro-protetores são representados por máscaras sagradas, que têm nomes, sexos, função espiritual e território delimitado. Obedecem a uma hierarquia bem definida em função da tabanca e responsabilidade sociorreligiosa. Em certas regiões, como é o caso da ilha de Canhabaque, a influência colonial é fortemente perceptível e manifesta-se pelo sincretismo religioso – cruz de cristo com chifres – e máscaras, símbolos que os balobeiros exibem nos pescoços. Para confeccionar uma peça sagrada, o artista precisa conhecer em detalhe todos os procedimentos ritualísticos que o trabalho exige, sendo que a bênção de sacralização final, conforme uso e tradição, acontece apenas no momento em que o seu proprietário *balobeiro* recebe a peça do artesão.

1.1.2 DANÇA

A dança, na estrutura social bijagó, é um bem social, um legado que se transmite nos momentos de transição sócio-cerimonial, tanto entre as mulheres, quanto entre os homens. Não é um privilégio para todas as classes cerimoniais, embora haja momentos em que os “forasteiros” podem entrar no palco para brincar, mas nunca são considerados protagonistas. Entre os homens, apenas as classes que se afiguram como adolescentes e/ou jovens (*kadeni*, *kanhocã* e *kabaro*), têm a legitimidade cultural para dançar, enquanto, entre as mulheres, as classes com legitimidade são igualmente três (*kampuni*, *kabaro* e *kadjona*) – com a exceção das duas primeiras que são jovens, a última classe é constituída por mulheres maduras.

1.1.3 CANTIGA

A cantiga ou o canto é uma atividade que se pode dizer vulgar, contudo, tanto quanto as outras manifestações, também tem a sua particularidade e rito sacra. Por exemplo, nas ilhas Urok, entre os homens, no palco de dança, só os *kanhocã* têm a legitimidade para cantar e



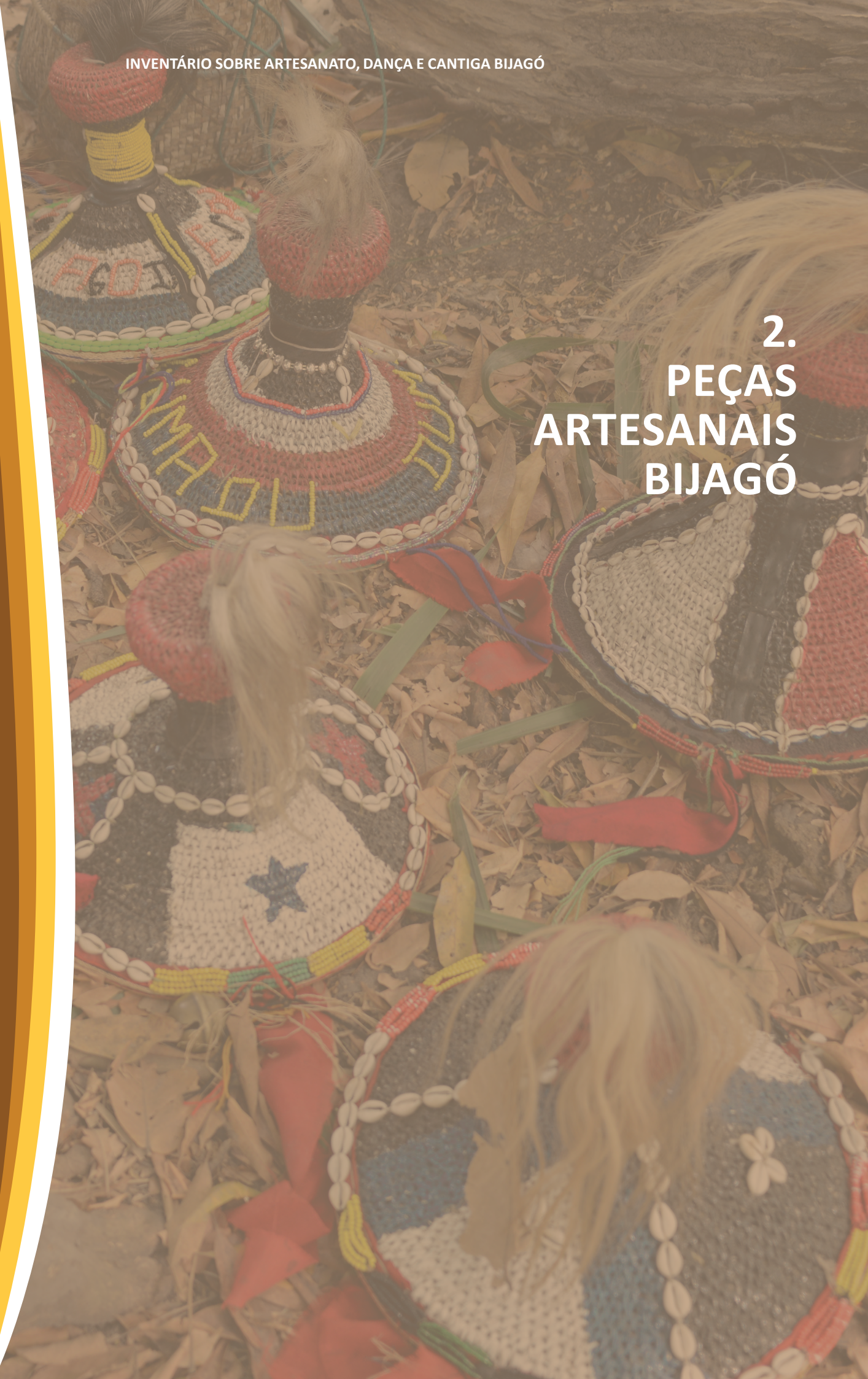
essa atitude só acontece no momento em que está no palco a dançar. As outras duas classes cerimoniais, kadeni e kabaro, não são autorizadas a cantar e os seus papéis no palco resumem-se apenas ao ato de dançar. O canto é uma atividade que é assegurada pelas mulheres que, com o apoio das cabaças (*Lagenaria siceraria*), e de palmas engenhosamente combinadas, conseguem produzir belíssimos sons para animar a dança. Contrariamente, já não existe, na ilha de Canhabaque, essa particularidade e os kabaro tocam, cantam e dançam sem precisar do auxílio feminino.

Por outro lado, já entre as mulheres, a liberdade de cantar é para todas as classes cerimoniais, desde que a pessoa se sinta apta para o fazer, tanto nos convívios restritos como nos eventos culturais oficiais que reúnem ambos os sexos.

Geralmente, de acordo com explicações sobre a tradição bijagó, cantar ou tocar são práticas que se começam a exercer muito cedo, desde a fase da adolescência. A partir dessa fase, o indivíduo vai descobrir os seus dotes artísticos e é naturalmente incentivado, social e culturalmente, a investir no seu potencial.



2. PEÇAS ARTESANAIS BIJAGÓ



2.1. ARTESANATO UTILITÁRIO

a) Saia Bijagó

Matéria-prima e técnica de confecção

Eritó (*Sterculia tragacanta*), *epaintá* (*Hibiscus tiliaceus*), *erindune*, *gumpe* (*Entada pursaetha*), *nghodane* (nomes científicos), raiz e ramo de árvore pau de bicho, *épota* (*Antiaris toxicaria*) são nomes das árvores provenientes da língua bijagó e principais matérias-primas ou, como consideram as mulheres com quem conversamos, “tecidos”, que sabiamente utilizam para confeccionar saias nos seus variados modelos e tamanhos. Para a confecção, primeiramente após a recolha, os paus são cortados com a ajuda de uma catana, de acordo com o tamanho de saia que se pretende confeccionar – se é para criança, adolescente, jovem, mulher adulta ou mulher idosa. Tiradas as medidas, o caule é raspado para extrair a primeira camada e, em seguida, as nervuras são esmagadas, retiradas e colocadas em processo de secagem numa zona onde não devem apanhar sol. Depois, numa corda extraída do pau denominado *nghodan* (nome científico), a saia é engenhosamente confeccionada fio a fio em tranças. Para concluir o processo, é extraída na margem da praia uma lama específica para esse fim, denominada *édjedja*, que permite colorir de preta ou vermelha a saia. Mas, nesse processo de coloração, quando se vai utilizar a lama vermelha, a parte que deve receber a coloração preta é bem protegida com a folha de bananeira e a parte que deve ser trabalhada é colocada no fogo em água fervente e vice-versa, por duas vezes. Depois, a saia é colocada para secar e pronta para o uso.

Utilidade

A Saia, além de representar um símbolo identitário de mulher bijagó, é de um valor cultural incomensurável na tradição bijagó. Ela é a vestimenta mais antiga da mulher dessa sociedade étnica. Vale enfatizar que, por ser uma sociedade cuja estrutura social é definida e disciplinada por uma hierarquia de estágio cerimonial, o seu tamanho, qualidade de espessura e cor variam em função da idade, papel e momento ritualístico. O contacto com a vida urbana e consequente processo de aculturação levou a que hoje não seja muito comum observar nas tabancas uma menina ou mulher bijagó trajada apenas de saia como era a tradição. Mas, tendo em conta a sua importância sociorreligiosa, o seu uso é obrigatório em rituais estruturantes da vida sociocultural (*tchur*, *toka-tchur*, dança e ritos espirituais e de iniciação). A saia é uma das vestes *mortadja* que não podem faltar no ato fúnebre de uma mulher.

b) Saia de Defunto

Matéria-prima e técnica de confecção

A matéria-prima para a confecção dessa saia especial é a flor de tara (*Raphia SP.*). Depois de coletada, é deixada enterrada na lama à beira-mar por um período de três a quatro dias. Em seguida, é lavada com a água do mar e colocada na sombra para secar, técnica que também lhe permite ganhar a coloração castanha. Após esse processo, inicia-se o trabalho de tecelagem numa corda até fechar o perímetro desejável.

Utilidade

A saia de defunto é uma outra variedade de saia bijagó menos vulgar, muito comum na ilha de Canhabaque. É um artefacto essencialmente de uso religioso, com um *design* e estética



que não só diferem da saia tradicional convencional bijagó, mas como há, em cada ilha, um modelo identitário. A saia é utilizada por mulheres espiritualmente possuídas pela alma de uma criança ou homem falecido que não chegou a passar por fanado. Durante o momento em que a mulher está possuída pelo espírito ancestral, apenas comunica numa língua hermética própria que é entendida por poucos. Também não pode ser chamada pelo nome pelo qual é socialmente conhecida e passa a responder pelo nome do defunto da encarnação. Conforme salientamos, cada ilha tem a sua particularidade e, em função de práticas religiosamente preestabelecidas, variam os números de saias que as mulheres podem ou devem utilizar durante o período rito. Por exemplo, em Canhabaque, as mulheres defuntos chegam a vestir uma média de seis saias e, apesar de aparentemente apresentarem uma estrutura robusta, não pesam muito.

c) Cinta (Banda di Barriga)

Matéria-prima e técnica de confecção

É confeccionada a partir de fibra da árvore que em bijagó de Formosa se chama *épantanka* ou *éda* (*Lonchocarpus sericeus* ou *Ficus guaranitica*). A fibra é retirada em forma de fita e enrolada por, pelo menos, um dia, depois é raspada e as suas pontas são endireitadas. A cinta volta a ser novamente enrolada por alguns dias. Depois, é perfurada e colocada a taca que é fixada por uma corda denominada *nghodane* (nome científico).

Utilidade

Como diz o nome, Cinta ou *banda di barriga*, é um objeto de extrema importância para manter a forma e beleza da mulher bijagó. Serve para manter a estética corporal de forma a permitir-lhe exibir a sua elegância corporal sem o mínimo de desconfiança. A cinta é geralmente utilizada pela mulher bijagó no período pós-parto, para fazer o umbigo voltar à sua posição normal. Segundo Baldé, Silva & Fidélis (2012), é uma técnica que serve para estimular a contração uterina, permitindo que o ventre volte ao tamanho normal.

d) Esteira

Matéria-prima e técnica de confecção

Nas 3 AMPs da RBABB estudadas, identificamos duas matérias-primas indispensáveis e básicas para a confecção da esteira, que é uma atividade essencialmente feminina.

Primeira, a única matéria-prima que é utilizada nas ilhas Urok, no Parque Nacional das ilhas de Orango e em algumas tabancas de Canhabaque é a vara de tara (*Raphia SP.*). O procedimento para a sua confecção consiste na sua retirada do tareiro (local de exploração ou *mata*) pelas mulheres, depois passa pelo processo de secagem, que dura pouco mais de uma semana e, de seguida, são retiradas cuidadosamente com o apoio de uma faca as partículas em forma de fitas que, posteriormente, através de técnica de tecelagem, são apoiadas em dois grupos de estacas em forma de tear, que são montadas em paralelo horizontalmente, numa distância de aproximadamente 2 metros¹⁴ de comprimento. Essas duas partes constituem o que as artesãs denominam por *miolo* ou *boca de esteira*. A primeira é formada por uma média de oito estacas e a segunda, denominada *pé de esteira*, é constituída, em média, por 24 estacas. Entretanto, as duas extremidades de estacas ficam unidas paralelamente por *ngho-*

¹⁴ No PNO, o tamanho da esteira é mais pequeno, de aproximadamente 1 metro e vinte centímetros.



dane (nome científico) ou cordas de *nylon*, sob as quais as fitas são montadas através de um processo de tecelagem até formar uma esteira.

Segunda, a matéria-prima mais comum e utilizada na confecção de esteira na ilha de Canhabaque é o ramo de palmeira (*Elaeis guineensis*), que, segundo as artesãs, é mais trabalhoso do que a tara (*Raphia SP.*)¹⁵. Geralmente, os ramos são retirados pelas artesãs em palmeiras novas, que não têm mais de dois metros de comprimento, denominadas *kapondo* ou *kaponro*, depois, com a ajuda de uma faca bem afiada, as estruturas são retiradas em forma de fitas, raspadas e colocadas na sombra para secar. Após ficar pronta para a confecção, algumas fitas são separadas e coloridas para o efeito de decoração da esteira. A técnica de coloração consiste em colocar as partículas da fita anteriormente separadas juntamente com uma folha que é esmagada, denominada *kaxumbe*, em água fervente. Em seguida, as fitas são retiradas de água e colocadas na sombra e, à medida que começa a secar, passa a ganhar a cor preta. A estrutura de tecelagem é basicamente a mesma, embora em cada ilha existam pequenos detalhes, como é o caso de Canhabaque, onde constatamos essas diferenças: em frente, as estacas que constituem “cabeça e pé da esteira” são ainda atravessadas na posição horizontal por duas varras que ficam unidas pelas cordas sob as quais se permite desenvolver o trabalho de tecelagem; há muito que já não utilizam *nghodane* como corda de tecelagem, preferem utilizar fitas *nylon* que, segundo elas, dão mais consistência à esteira. Em Orango, a técnica é mais simples, as mulheres utilizam apenas quatro estacas (duas em cada lado) e duas varras que atravessam transversalmente as estacas sob as quais são lançadas as cordas de tecelagem por onde as fitas são montadas, uma por uma, até formar a esteira.

Utilidade

A esteira é um objeto de muita importância cultural em quase todas as sociedades étnicas guineenses. No caso particular, as bijagós são das maiores produtoras e, quiçá, também consumidoras de destaque e utilizam-na para sentar-se ou deitar-se em vários eventos sociais, nomeadamente fanado, casamento, convívios diversos, decoração de casa, atos fúnebres, sendo ainda o primeiro objeto que se coloca no sepulcro antes da deposição do cadáver.

e) Cufo

Matéria-prima e técnica de confecção

Cufo é confeccionado com *manpufa* (*Cyperus articulatus*), matéria-prima que, em bijagó, é denominado *uchoi*. Ela é encontrada geralmente nas proximidades de zonas húmidas, principalmente onde existem bolanhas. Após a recolha, é deixada por um período de, pelo menos, uma semana para secar e, em seguida, a artesã começa o trabalho. Pacientemente, ela pega varra por varra, alisa-a com a ajuda de uma faca e depois inicia a tecelagem, utilizando apenas as fitas de *manpufa* (*Cyperus articulatus*) até formar o objeto no seu diferente modelo e tamanho, que pode ser menor, médio ou maior, dependendo do interesse.

¹⁵ Segundo explicações das artesãs e não só, o que as leva a trabalhar com o ramo de palmeira (*Elaeis guineensis*) e não com a tara (*Raphia SP.*), como tem sido hábito nas outras ilhas, deve-se à escassez dessa última matéria-prima na ilha de Canhabaque. Ou seja, das 19 tabancas que constituem essa ilha, apenas 4 têm tara (*Raphia SP.*) nas suas matas: Meneque, N'ghoda, Ambenu e Bini. E, para evitar a pressão sobre esse importante recurso, a sua exploração para a confecção de esteira só é permitida quando é para fins religiosos e não comerciais.



Utilidade

Basicamente, o cufo desempenha a função de um vasilhame tradicional e tem duas importantes utilidades na sociedade bijagó: por um lado, serve como objeto de apoio às atividades domésticas, sobretudo no armazenamento ou conservação de produtos agrícolas, como arroz em casca ou sem casca, mancará, feijão, etc. Contudo, atualmente, devido a influências inerentes às mudanças sociais, as mulheres estão a recorrer aos vasilhames plásticos para esse fim. Por outro lado, a sua importância é de destaque nos eventos fúnebres. Durante esse ritual, são necessários dois cufos pintados com duas cores, preta e vermelha. No interior de cada cufo é colocada um colher de pau e uma panela de barro com comida de arroz cozido. É um procedimento que é feito durante o processo de interrogação do defunto sobre o motivo do seu falecimento, *karga djon-gago*¹⁶.

No fim da inquirição, uma mulher da linhagem do defunto é chamada pelos balobeiros ao *bantaba* e, em frente dos espíritos *irans*¹⁷, ajoelha-se e levanta um cufo de cada vez, aponta-o para o nascente e depois para o poente. Além do cufo pequeno, existe também um outro maior, onde são colocados os pertences do defunto, sendo todos colocados no interior da sepultura, juntamente com o cadáver.

f) Bemba (Karua)

Matéria-prima e técnica de confecção

Na tradição bijagó das ilhas Urok existem dois tipos de *bemba*, uma mais recente, que é feita pelos homens, e a tradicional, feita pelas mulheres. A primeira costuma ter formato retangular ou quadrangular, enquanto a segunda é oval. Em Canhabaque, apenas encontramos o modelo retangular, mas com uma estrutura maior em relação às ilhas Urok. Embora a técnica de confecção seja a mesma, o formato é semelhante a uma casa e com uma porta de entrada.

A confecção dos modelos retangular e quadrangular é feito de duas maneiras: na primeira, é formada uma base com uma estrutura *benten* de mangal (*Avicénia africana*), depois coloca-se areia por cima, que é fixada por argamassa misturada com a palha de arroz. Concluída a base, é iniciado o trabalho de levantamento das paredes de taípe até atingir a altura desejada. Seguidamente é feita a tampa com uma pequena entrada que permite colocar ou retirar os produtos armazenados no seu interior; o segundo modelo é considerado o mais moderno e com um processo de construção menos complexo, no qual apenas a base é igual ao primeiro, sendo, no entanto, levantado com o adobe.

Por outro lado, já na confecção do modelo tradicional oval feito pelas mulheres, a base é igualmente construída à parte mediante mistura de terra com a palha de arroz, depois de secar é cuidadosamente levada e colocada em cima de suporte de pedras ou adobe preparados para o efeito. Depois desse processo, inicia-se o levantamento que é feito a partir de argamassa enrolada com a mão e cuidadosamente amontoada até atingir a altura desejada. A entrada fica no topo e a partir dela pode-se colocar ou retirar produtos armazenados no seu interior.

¹⁶ Ritual espiritual de interrogação do defunto sobre o motivo de morte da pessoa falecida.

¹⁷ Deuses e/ou espíritos ancestrais.



Utilidade

Bemba funciona como um tesouro da família, um celeiro por excelência onde se guarda e conserva os recursos provenientes da produção agrícola e também outros bens. Tradicionalmente, a sua gestão pertence à mulher, tendo em conta a sua responsabilidade na qualidade de dona de casa e, sobretudo, porque é ela quem fica a maior parte do tempo com os filhos em casa. Mas o homem está sempre por perto a acompanhar, procurando partilhar responsabilidades, visto que os dois juntos desempenham um importante papel na gestão da economia agrícola familiar.

g) Tagara

Matéria-prima e técnica de confecção

É confeccionada a partir da parte saliente de base do tronco de poilão (*Ceiba pentandra*), que os artesãos denominam *cumbo*, que é a zona espalmada intermediária entre a raiz e o tronco. Extraída a matéria-prima, são utilizadas ferramentas como o machado de *corta* (abate) e a catana para apurar o nível desejado do objeto. Para o acabamento, utiliza-se o *inxon* para esculpir a parte interior e apurar a forma.

Utilidade

Tagara (*Alstonia SP.*) é um objeto muito importante no apoio às tarefas domésticas, ritos em geral e outras atividades relacionadas que fazem parte do quotidiano da sociedade bijagó. São confeccionadas em diferentes tamanhos. Entre as suas múltiplas funções, serve como prato para servir refeições e também de bandeja para fazer seleção de produtos ou secar arroz, milho, mancarra, extração de óleo de palma e é ainda utilizada nos trabalhos de recolha de conchas no banco no mar, como *kombe* (*anadara senilis*), *lingron* (*tagellus adansonii*), *ostra* (*crassostrea gasar*), *gandhin* (*pugilina morio*), *murex sp et cymbium sp*), etc.

Por ser um objeto de extrema relevância na vida doméstica e religiosa da mulher e do homem bijagó, ela faz parte, no ato fúnebre de adultos, de um conjunto de objetos indispensáveis que acompanham o defunto à sua última morada. Na cosmogonia bijagó, a tagara (*Alstonia SP.*), esteira, cufo, óleo de palma, arroz e o machado são bens que acompanham o defunto até à sua última morada. No entendimento bijagó, quando a alma chega ao além, deve apresentar obrigatoriamente os respetivos materiais e continuar a fazer o seu trabalho.

h) Balaio (kada)

Matéria-prima e técnica de confecção

A matéria-prima de eleição para a confecção de balaio é a daria, que é a nervura extraída do ramo de palmeira (*Elaeis guineensis*) e são os homens os únicos responsáveis para a sua confecção. Depois do corte, o ramo é engenhosamente lascado em finas estruturas compridas, que são colocadas em processo de secagem num local de sombra, onde também pode estar a apanhar constantemente a fumaça que, além de deixar a matéria-prima com uma boa aparência, contribui para a tornar mais consistente e manuseável. Para estar em boas condições, a matéria-prima precisa de ficar exposta ao fumo por um período de, pelo menos, três dias. A partir disso, inicia-se o trabalho de tecelagem e, quando ganhar o tamanho desejável, a borda é selada com o cabo de trepadeira denominada malila (*Landholphia heudelotti*), sendo



depois revestida com fitas de daria. Dependendo do tempo e habilidade do artesão, pode durar entre um a dois dias para a conclusão da confecção.

Utilidade

O balaio é um artefacto essencialmente doméstico e com um papel multifuncional semelhante ao que a tagara desempenha noutras ilhas observadas. Serve, igualmente, para separar ou limpar arroz, feijão, chabéu ou também para secar mariscos como ostra (*Crassostrea gasar*), combe (*Anadara senilis*), gandin (*Pugilina morio*, *murex sp et cymbium sp*), lingron (*Tagellus adansonii*) e outros. A única diferença funcional com a tagara é que não é utilizada como prato.

i) Sangra

Matéria-prima e técnica de confecção

A sangra é feita a partir de fitas de nervuras retiradas do ramo de palmeira (*Elaeis guineensis*). A sua confecção é feita mediante a técnica de tecelagem, sendo que a fita que forma a base e lançada na posição vertical é denominada mãe (*Incho*) e a outra mais fina que interlaça na posição horizontal é filho (*Ikpe*). Tem uma pequena porta por onde são introduzidas as galinhas e também apresenta uma estrutura aberta quadrada que facilita a circulação do ar.

Utilidade

Este artefacto é de suma importância no período agrícola, momento em que o agricultor bijagó praticamente abandona a sua residência e passa a viver a maior parte do tempo no lugar de cultivo de *m`pampam* (arrozal de sequeiro) que, às vezes, pode ser numa outra ilha. A sangra funciona como “porta-galinhas” para esse tipo de deslocamentos. No período da colheita, a sangra é novamente utilizada para transferir as galinhas para a tabanca. Além desse momento, a sangra também serve para transportar galinhas para o mercado de Bissau ou outras cidades.

j) Canape

Matéria-prima e técnica de confecção

Pau de mangal (*Avicénia africana*) e de goiaba de lala (nome científico) são matérias-primas utilizadas para a estrutura principal e a mantampa de serra ou ramo de palmeira (*Elaeis guineensis*) servem para esteira central na confecção do canape. Segundo os artesãos, o grupo das primeiras é o das matérias-primas mais consistentes e duráveis. Para a confecção, os paus são primeiramente cortados de acordo com a medida desejada, limpos e perfurados dois buracos nas zonas superiores e que permitem fixar as quatro partes que constituem a sua estrutura. Geralmente são confeccionados em dois formatos ou modelos: quadrangular, que são normalmente modelos menores, e retangular, maiores. Os tamanhos variam de acordo com o fim que se pretende. Já a parte central leva uma trança que pode ser de mantampa de serra (*Calamus deeratus*), considerada de primeira qualidade e esteticamente mais apreciável, além de apresentar um nível maior de consistência, ou daria, que é nervura extraída do ramo da palmeira (*Elaeis guineensis*), que é de segunda qualidade e mais comum devido à sua acessibilidade.

Utilidade

Tradicionalmente, em casa de uma família bijagó, o canape afigura-se como mobiliário de eleição e o principal objeto decorativo presente nos lares. É um bem multifuncional que ser-



ve para sentar ou deitar. Por exemplo, o modelo quadrangular serve para uma só pessoa sentar-se enquanto o retangular, dependendo do tamanho, pode ter a capacidade para fazer sentar entre duas a cinco pessoas. Os modelos maiores podem servir também como cama e, normalmente, são utilizados nas ilhas e tabancas mais longínquas para transportar doentes em condições de incapacidade física de caminhar ou defuntos.

k) Corda de Palmeira

Matéria-prima e técnica de confecção

Ramo de palmeira (*Elaeis guineensis*) é a única matéria-prima escolhida pelo homem bijagó para confeccionar a corda. Após o corte com o machado, o ramo é limpo cuidadosamente com uma faca bem afiada e, seguidamente, sempre com o apoio de uma faca, é trabalhada minuciosamente toda a sua estrutura. As pontas são trançadas para permitir o entrelaçamento das partes mediante um nó cuja posição deve ficar sempre na parte esquerda. A corda é dada o formato oval e colocado por um período de não muito mais do que três dias para secar num sol brando. Para dar-lhe melhor consistência e flexibilidade, deve ser ligeiramente molhada com a água sempre que o dono pretender utilizá-la. É geralmente pessoal e a sua durabilidade varia em função do número de palmeiras (*Elaeis guineensis*) que a pessoa está a explorar, ou seja, quando é uma só pode durar aproximadamente um mês, mas se for mais a sua durabilidade não ultrapassa pouco mais de uma semana.

Utilidade

A corda de palmeira (*Elaeis guineensis*) ou *kodoka*, como é chamado na língua bijagó, é uma das mais importantes invenções do homem bijagó, visto que lhe permitiu ter o domínio sobre a árvore cultural e secularmente mais simbólica em termos de utilidade social, religiosa e alimentar. A corda de palmeira permitiu ao homem bijagó assegurar a sua segurança alimentar e religiosa com a extração de chabéu e dos seus derivados, coração de palmeira e extração da seiva (vinho palma), que é um produto indispensável na realização de cerimónias ancestrais. Tanto que, muito cedo, pouco antes da fase de *kadeni*, um adolescente bijagó é submetido no mato aos ensinamentos técnico-culturais sobre todo o conhecimento ligado à palmeira (*Elaeis guineensis*).

l) Chifre de Vaca

Matéria-prima e técnica de confecção

O chifre de gado bovino é aproveitado e transformado num copo de uso quotidiano, a partir de um processo em que o objeto é colocado em água fervente até ficar manuseável, condição que permite ao artesão trabalhá-lo. De acordo com a preferência, o tamanho e o formato do chifre são alterados com a ajuda de um pau que é introduzido no interior, sob pressão, e a partir disso é adequado num copo artesanal.

Utilidade

A vida do homem bijagó está estreitamente ligada à floresta, local onde passa maior parte do seu tempo no processo de empoderamento cultural, que envolve rituais sagrados, trabalhos agrícolas e outras tarefas identitárias da sua tradição. E, durante esses momentos, o copo feito de chifre serve para beber, sobretudo vinho de palmo, aguardente e água. Outro aspeto interessante é a simbologia envolvente no momento de partilha do copo entre os homens. A



sua passagem a alguém requer o conhecimento do código que denota a hierarquia existente entre quem dá e quem o recebe. Por isso, apenas quem cumpriu os processos de transição cerimonial consegue perceber a forma como se deve segurar o chifre-copo em função dos detalhes de reconhecimento mútuo expresso no ato.

m) Buli

Matéria-prima e técnica de confecção

Buli (*langenaria sicerariale*) é recolhido e depois levado para beira do mar, onde é enterrado na lama por, pelo menos, cinco dias, técnica que facilita o apodrecimento rápido da polpa que se encontra no seu interior e que permite a sua retirada com a ajuda de uma faca sem danificar a cápsula. De seguida, a cápsula é lavada com água quente e colocada para secar e, após esse processo, o objeto fica pronto para uso.

Utilidade

Buli é utilizado como uma garrafa artesanal na extração da seiva de palmeira (vinho de palmo) que é a bebida de eleição na tradição bijagó. Mas a utilidade do buli não se limita apenas a conservar o vinho de palma, serve também para guardar outros líquidos, como óleo de palma, vinagre de limão ou também para conservar e/ou transportar sementes como de arroz, feijão, mancarra, milho, etc. Embora frágil, é um objeto com uma importância ambiental significativa, pois, tanto quanto outros artefactos do artesanato bijagó, é biodegradável. Contudo, ultimamente, o seu uso tem sido abandonado em detrimento de garrafas plásticas ou de vidro.

n) Machado (*Mantchado di korta*)

Matéria-prima e técnica de confecção

O mangal (*Avicénia africana*) é uma das principais matérias-primas utilizadas na confecção do *mantchado di korta*. Após o corte do cabo, utiliza-se a faca, catana e o formão para esculpi-lo e depois prepara-se duas argolas de ferro denominadas *étchu`ngghi*, que são confeccionadas na *feradia*. Uma é colocada na frente e serve para fixar a lâmina e a outra fica na outra extremidade do cabo e funciona como retentor para não deixar cair o cacho de chabéu, que é segurado com uma corda e fica pendurado nessa parte de machado no regresso para a casa após a jornada de trabalho no mato.

Utilidade

O *mantchado di korta* e a corda são ferramentas de extrema importância para o homem bijagó. São objetos que, para serem funcionais, precisam ser associados para viabilizar a ação antrópica. Geralmente, o machado é um objeto pessoal, serve para fazer a limpeza de ramos mal posicionados na palmeira (*Elaeis guineensis*), para fazer a extração e transporte do cacho de chabéu e, às vezes, é também utilizado como escavadora para fazer pequenos buracos para a fixação de varras que formam *djemberen*¹⁸ e *betem*¹⁹ no lugar de cultivo agrícola.

¹⁸ Palhota.

¹⁹ Espécie de mesa artesanal fixa no chão e serve para secagem de produtos agrícolas, loiças etc.

o) Cachimbo (*kanhutu*)

Matéria-prima e técnica de confecção

É confeccionado com cabos provenientes de diferentes árvores, mas as mais utilizadas são o pau *fedida* (Acácia albida) e *bicilon* (*khaya senegalensis*). O ramo é extraído e engenhosamente afinado com o apoio de uma faca até ganhar a forma desejada e, por último, é perfurado para permitir a circulação do ar.

Utilidade

O cachimbo ou *kanhuto*, como é popularmente chamado em crioulo, é utilizado tanto pelos homens quanto pelas mulheres para fumar tabaco. No passado, devido às dificuldades de conseguir o tabaco, eram também utilizadas as raízes da banana *santcho* (*kvaria chamae*) e algumas folhas ou flores que eram aproveitadas como tabaco para abastecer o *kanhuto*.

p) Canoa de Remo

Matéria-prima e técnica de confecção

As matérias-primas mais utilizadas são os troncos de poilão (*Ceiba pentandra*) e pau de bicho (*Antiaris toxicaria*). Alguns instrumentos, como *inxon* em tamanhos diferentes (grande e pequeno) e machado, são as principais ferramentas utilizadas para esculpir o tronco até ganhar a forma de canoa.

Mas, antes de iniciar os trabalhos, quando a árvore é identificada, devem cumprir-se, obrigatoriamente, os procedimentos ritualísticos, designados por *rônia*, para solicitar a permissão dos espíritos, por intermédio do representante do dono de chão, para derrubar e utilizar a árvore. Assim sendo, além de aguardente, quatro galinhas são sacrificadas. Sendo que, logo no primeiro momento, dois na baloba da tabanca e os outros restantes na própria árvore a ser derrubada. Com o rito realizado, a árvore é derrubada e iniciam-se os trabalhos de esculpir. E, com a conclusão do trabalho, deve-se novamente pagar a mesma quantidade de galinhas e, desta vez, os sacrifícios são realizados nos lugares anteriormente mencionados e também à beira-mar, no local onde a canoa vai ser posta, pela primeira vez, à navegação. No passado, conforme era o entendimento social, todo o benefício conseguido no primeiro trabalho, quer na atividade de pesca ou na de transporte de mercadorias e de passageiros, o resultado obtido era voluntariamente doado às comunidades.

Utilidade

A canoa é um instrumento muito importante na dinamização da vida comunitária, cultural, social, religiosa e económica das ilhas. Contribui ainda significativamente para o estabelecimento de comunicação entre ilhas, minimizando o impacto do isolamento em que se encontram. Atualmente, com o *boom* de cultura de cajú, a canoa em miniatura está a servir também como prensa artesanal para a extração de suco de cajú e que, posteriormente, devido ao processo de fermentação, se transforma em vinho, que é significativamente consumido por todo o país.



q) Kasuña

Matéria-prima e técnica de confecção

Cana de bambu (*Oxytenanthera abyssinica*) e nervura de palmeira (*Elaeis guineensis*) são as matérias-primas mais comuns que são combinadas para confeccionar esse engenho de pesca. Apresenta uma estrutura simples e é montada em forma de cone, na parte interna uma vara ou cabo de fole (*Landholphia heudelotti*) é colocada num formato circular e serve para fixar a estrutura com o apoio de corda de *mantampa de serra* (*Calamus deeratus*).

Utilidade

Kasuña é um artefacto artesanal de pesca, tradicionalmente utilizada pela sociedade bijagó, principalmente para abastecimento da cerimónia de transição etária onde é preparado um prato sagrado denominado *kumpude*. Esse prato é também feito no processo de preparação de investidura de um chefe espiritual “balobeiro”. Conforme determina a tradição, durante algum período em que se está a realizar o ritual, fica religiosamente proibido de consumir pescados que não sejam capturados com o referido engenho artesanal de pesca.

r) Casa

Matéria-prima e técnica de confecção

O nosso trabalho estaria incompleto se não incluíssemos essa importante arte humana que é a construção da casa que, no caso particular da sociedade bijagó, ganha um “detalhe” maior e, talvez, incomum. Na nossa concepção, ela é revestida de uma dimensão sociológica muito interessante, visto que, tanto no ato de levantamento, quanto em termos de posse de propriedade, apresenta-nos manifestações autênticas de uma tradição com fortes características matrilineares. Historicamente e, de acordo com a tradição, o levantamento da casa é da responsabilidade das mulheres e não dos homens. São elas quem preparam a terra misturada com a água, transformando-a em lama utilizada no levantamento das paredes até ganhar a altura desejada. Vale salientar que o processo de levantamento é feito por etapas. A técnica de construção das paredes obedece a intervalos obrigatórios e, depois de cada jornada de levantamento, é dado um intervalo de, pelo menos, quatro dias para deixar a parede secar e depois voltam a levantar. Com o levantamento finalizado, os homens entram em cena e são requisitados para aquisição de paus ou varras na mata, que são utilizadas na estrutura de cobertura.

De acordo com a tradição arquitetónica bijagó, a casa apresenta um formato circular e/ou quadrangular com apenas uma entrada, sendo que as moradias nunca têm saída nas traseiras, o dono entra e sai pela mesma porta. Além da entrada principal, é comum encontrar nas laterais da casa outros quartos individuais que, geralmente, são do filho mais velho ou de um familiar próximo.

As principais matérias-primas para a construção da casa são: lama proveniente da terra molhada, paus e cordas tradicionais denominadas de *daria* e *nacinho* (*Hibiscus sterculiifolius*) e palha (*Anadelphia afzeliana*). Os paus mais usuais na construção são *manpataz* (*Parinari excelsa*), *nacinho* ou *eritó* (*Hibiscus sterculiifolius*), mangal (*Avicennia africana*), cola amarga (*Carapa procera*) e pau miséria (*Anisophylea laurina*).



Terminada a fase de montagem da estrutura de cobertura que é feita pelos homens, as mulheres entram novamente em ação, indo para a savana (lala) buscar a palha (*Anadelphia afzeliana*), utilizada como cobertura. Mas, antes, a palha passa pelo processo de tecelagem e depois é estendida ou amarrada na estrutura armada pelos homens. Finda a cobertura, elas descem e continuam a fazer o trabalho de acabamento – fazem a pavimentação com lama e pintam, utilizando uma lama especial denominada *kabongo*, que é extraída nas margens do rio.

Esses e outros fatores faziam e ainda fazem da mulher bijagó uma figura singular entre as mulheres da Guiné-Bissau. Conforme frisamos, a tradição atribui-lhe o direito como proprietária legítima da casa. E mais, ainda na qualidade de quem pede a mão do homem em casamento, quando não mais lhe apetecer continuar com o marido, desfaz o casamento. E como faz isso? Apenas coloca em frente da casa os pertences que o homem diariamente utiliza, nomeadamente *kassinque*, *manchado di korta*, catana, *kanhako*, etc. E este, ao chegar e ver os seus pertences no “olho da rua”, já sabe que a ordem é para abandonar a casa, porque a mulher já não o quer.

Utilidade

A casa, na concepção sócio-antropológica bijagó, transcende a função social que lhe é inerente e reconhecida entre diferentes sociedades guineenses e, quiçá, mundial. A casa tem um significado sagrado com uma profundidade simbólico-transcendental que liga os vivos aos seus mortos. Ou seja, a casa é um lugar espiritual, um património cultural familiar e um sítio arqueológico de dimensão secular, servindo como espaço comum de repouso e convivência familiar durante a vida e depois dela. Diferentemente do que acontece noutras sociedades étnicas guineenses, onde a morte supostamente simboliza a “separação definitiva” do indivíduo com a casa e a sua família e passa a habitar numa nova morada – embora, às vezes, no recinto da casa –, para o bijagó, esse acontecimento apenas engendra outro tipo de ligação entre o mundo material e a espiritualidade.

O interior da casa e o seu entorno (varanda) são espaços onde é realizado o funeral. Por conseguinte, não é qualquer um que beneficia desse espaço, que constitui um motivo de honra para o defunto e prestígio social para os seus familiares. Segundo a tradição, só devem ser sepultadas em casa pessoas socialmente consideradas limpas espiritualmente, ou seja, que não são consideradas feiticeiras. E o método para conhecer o estado espiritual do defunto é baseado em respostas espirituais mediante o sacrifício de galinhas e a interrogação do próprio defunto que, tradicionalmente, é denominado por *karga djon-gago*. Depois da sessão de interrogatório espiritual em função da resposta, abre-se a sepultura²⁰. Se for uma pessoa de bem, o funeral é realizado em casa, mas, se for o contrário, o interior da mata é o lugar escolhido para enterro num rito sigiloso e desprestigiante para familiares do defunto. Esse espaço é também utilizado para sepultar os forasteiros, que denominam de *oxibago*.

20

Esse rito apresenta um detalhe interessante, porque se a pessoa falecer fora do território bijagó e o seu funeral for realizado nesse espaço, cumpre-se, na sua tabanca, o ritual que simula o seu enterro – a sepultura é aberta e são realizados todos os procedimentos como se o corpo estivesse presente e depois a sepultura é fechada com todos os artefactos que a tradição recomenda.

2.2. ARTESANATO LÚDICO

a) Pis Berga

Matéria-prima e técnica de confecção

O tronco de tagara (*Alstonia sp.*) é uma das matérias-primas de eleição para a confecção da peça de *pis berga* ou tubarão-martelo. Segundo os artesãos, a opção pela escolha desse material é porque não pesa muito e facilita o movimento do dançarino durante a dança. Após o corte, o tronco é verticalmente dividido ao meio e posto para ecoar por alguns dias e, em seguida, é esculpido. São utilizadas como ferramentas o machado, *inxon*, catana e formão. No passado, de acordo com os artesãos, utilizava-se como lixa as folhas de planta denominada *noi* para afinar as peças construídas e, atualmente, utiliza-se a lixa convencional para o trabalho de alisamento. Concluída essa etapa, o passo seguinte é dedicado à preparação do suporte que amortece a sua fixação na cabeça *ordidja*, feita com nervura de caule da banana ou pedaço de pano, como agora é comum, para facilitar a fixação do adorno através de uma corda denominada *nghodane* (nome científico) na cabeça do dançarino.

Como técnica de pintura, recorria-se, no passado, à utilização do pó da fumaça que se encontra na parede de cozinha a lenha ou carvão triturado, ao qual era adicionada a clara do ovo de galinha que contribui para fixar a pintura. A cor vermelha é obtida a partir de *édjedja*, que é uma lama extraída na praia. Mas, atualmente, essa técnica tem vindo a diminuir e os artesãos têm recorrido com frequência às tintas convencionais disponíveis nos mercados, sendo que as cores vermelha, branca e preta são as preferidas.

Utilidade

Pis berga faz parte de um conjunto de máscaras²¹ acompanhadas dos seus respetivos adornos que os jovens kabaro recebem dos novos kamabi durante o período em que estes estavam na mata sagrada a cumprir o ritual do fanado. Antes da saída dos kamabi da mata, os jovens kabaro são submetidos aos ensaios de aperfeiçoamento de coreografias de dança. E, no momento de saída dos novos kamabi da mata, os kabaro fazem a primeira apresentação pública no palco para esse efeito, denominado *etikapungnha*. Depois, sempre que se organizam eventos, sob a orientação dos kamabi, os kabaro são convidados a dançar e a animar a comunidade.

b) Barbatana de Pis Berga

Matéria-prima e técnica de confecção

É confeccionada com duas principais matérias-primas, nomeadamente tagara (*Alstonia sp.*) e cumbo de poilão (*Ceiba Pentandra*). Primeiramente faz-se o alinhamento com apoio de uma catana e depois inicia-se o processo de esculpir o pedaço de tronco com o *inxon* e, já na parte final, utiliza-se a faca para afinar os detalhes e, seguidamente, é passada a lixa. Mas o artesão ainda procura fazer decorações com a imagem completa do peixe e, às vezes, até coloca outras imagens, como de conchas, por exemplo. Geralmente são utilizadas duas cores para a decoração – branca e preta.

²¹ Cabeça de vaca (mungut), peixe-serra, tubarão e peixe-boi.



Utilidade

A barbatana é um acessório de dança que o kabaro ou kanhocã carrega nas costas para imitar o movimento referido e nas laterais tem furos, por onde é enfiada uma corda que fica presa aos ombros do dançarino.

c) Cabeça de vaca “mungut”

Matéria-prima e técnica de confecção

Tronco de tagara (*Alstonia sp.*) é a matéria-prima de eleição na confecção da peça de cabeça de vaca *mungut*. São utilizados machado, catana, *inxon*, formão e furadora como ferramentas para esculpir o tronco até ganhar a forma desejada. Depois fixa-se o chifre e o suporte *ordidja*, que era feito com a nervura do caule da bananeira. Atualmente utiliza-se o pedaço de pano para facilitar a fixação do adorno na cabeça do dançarino e fica presa através de uma corda *nghodane*. Para o processo de pintura, a técnica é a mesma com o que acabamos de descrever sobre *pis berga*.

Utilidade

Cabeça de vaca *mungut*²², vaca bruto, vaca e *pis berga* fazem parte, atualmente, das mascaradas de eleição de dança dos jovens kabaro. Conforme enfatizamos, antes da saída dos novos kamabi da mata, os jovens kabaro são submetidos aos ensaios de aperfeiçoamento das coreografias de dança e fazem a primeira apresentação pública no palco *etikapungnha* na saída dos kamabi de fanado. Depois, sempre que se organizam eventos e, sob a orientação dos kamabi, os kabaro são convidados a dançar e a animar a comunidade.

d) Kuruba

Matéria-prima e técnica de confecção

A tagara (*Alstonia sp.*) é a matéria-prima de eleição para esculpir *kuruba* ou *n`ghuretido*. Após o corte, o tronco é dividido verticalmente ao meio e esculpido em círculos que formam um conjunto interligado de quatro partes, sendo que as duas partes de cima são maiores do que as de baixo. E é nesta última parte que é fixada uma miniatura de um pássaro *tinancoi* (nome científico), que fica com a ponta do bico para a parte de cima. Geralmente, são utilizadas três cores na decoração: vermelha, branca e preta.

Utilidade

Kuruba é um artefacto alegórico que os kabaro imitadores de vaca carregam nas costas durante a dança, mas vale mencionar que os imitadores de vaca *mungut* não utilizam nada nas costas e os que representam peixe apenas utilizam barbatanas.

²² Os jovens kabaro das ilhas Orango, Uno, Unhucomo e Unhucomozinho dançam *baca bruto* e é utilizado o tronco de mangueiro, por exemplo, como matéria-prima para a confecção da máscara.

e) Pis Serra

Matéria-prima e técnica de confecção

A principal matéria-prima para confeccionar o *pis serra* (peixe-serra) é o tronco de tagara (*Alstonia sp.*). Após o corte, o tronco é dividido verticalmente ao meio com machado e com o apoio de outras ferramentas como catana, faca e formão. A escultura ganha a forma desejada mediante o desenho artístico do artesão. Seguidamente é colocado um suporte *ordidja* que é feito com a nervura do caule da bananeira ou pedaço de pano para facilitar a fixação da máscara na cabeça do utilizador e, através de uma corda *nghodane* (nome científico), o adorno fica presa na cabeça.

Utilidade

Pis serra, a par das outras mascarras, é o adorno de eleição de dança dos jovens kanhocã e kabaro. Sempre que se organiza eventos, e sob a supervisão dos kamabi, os kabaro são convidados ao palco para dançar e animar a comunidade e, às vezes, os kanhocã podem aproveitar a oportunidade para brincar.

f) Tubarão

Matéria-prima e técnica de confecção

É utilizado, igualmente, o tronco de tagara (*Alstonia sp.*) como matéria-prima para a sua confecção. Diferentemente de outras peças, na confecção do tubarão utiliza-se ferramentas como machado, *inxon*, catana, formão e faca. Algumas vezes, o artesão procura a estrutura dentária do próprio animal para colocar na peça esculpida, na tentativa de procurar ser mais autêntico na sua criação. Mas, quando não é o caso, colocam-se dentes artesanais feitos de tara. Depois, fixa-se o suporte *ordidja*, que é feito com a nervura do caule da bananeira, ou com um pedaço de pano para facilitar a fixação do adorno na cabeça do dançarino, através de uma corda *nghodane*. Para o processo de pintura, a técnica é a mesma que acabamos de descrever sobre as peças anteriores.

Utilidade

Tanto quanto as peças anteriores, a do tubarão faz parte de um conjunto de máscaras que os kabaro utilizam nos momentos de dança. Embora ultimamente o seu uso tenha sido estigmatizado e praticamente não seja muito comum ver atualmente essa dança. Mas ainda existem artesãos que continuam a fazer a peça. Algumas explicações dão conta de que os jovens kabaro não consideram atrativo dançar tubarão e parece que está a dançar sozinho, mas a explicação mais próxima é talvez porque a atual geração não encontrou a referência desejada nos seus antecessores, por isso a atração fica centralizada nas danças de *pis berga*, vaca e vaca bruto.

g) Barbatana de Tubarão

Matéria-prima e técnica de confecção

A matéria-prima para a confecção da peça de barbatana de tubarão é geralmente cumbo de poilão (*Ceiba Pentandra*). Primeiramente faz-se o corte do cumbo de poilão (*Ceiba Pentandra*), depois são utilizadas as seguintes ferramentas: *machado di korta*, *inxon*, catana e formão para afinar as pontas e os lados. Com o artefacto pronto, passa-se para a segunda fase,



que é a de pintura e fixação de corda *nghodane* que, no ato de dança, fica presa aos ombros do utilizador, que pode ser um kabaro ou um kanhocã.

Utilidade

É utilizada como acessório de dança pelos kabaro ou kanhocã nas costas como acessório nos momentos de dança tradicionais para imitar o movimento do animal imitado. O artefacto fica preso ao dançarino através de uma corda enfiada nos buracos feitos nas laterais por onde são fixados nos ombros do dançarino.

h) Pis Bus

Matéria-prima e técnica de confecção

A principal matéria-prima para a confecção de *pis bus* (peixe-boi) é a tagara (*Alstonia sp.*). Depois de cortado, o tronco é deixado a secar e dependendo do tamanho que se pretende, é moldado conforme a pretensão do artesão. São utilizadas ferramentas como *inxon*, formão, faca e lixa para a fase do acabamento. Para a pintura são utilizadas, na maioria dos casos, as cores branca e preta.

Utilidade

No passado, no momento de consagração de um chefe religioso (*balobeiro/régulo*) no trono era obrigatoriamente realizada a dança de pis bus²³ e hoje, devido à manifestação da erosão cultural presente na RBABB, passou-se, nesse mesmo evento, a dançar *pis berga* e vaca. Entretanto, atualmente, *pis bus* é ainda uma peça que é confeccionada pelos artesãos, apenas sob encomenda para fins de decoração e não para fins de dança.

i) Darga de kanhocã

Matéria-prima e técnica de confecção

As principais matérias-primas para a confecção da peça de darga são a mantampa de serra (*Calamus Deeratus*) e malila de fole (*Landholphia heudelotti*), esta segunda é utilizada como estrutura por onde a primeira é enlaçada em forma circular até atingir o tamanho desejado. Antes do início da confecção, a mantampa de serra é raspada e dividida em quatro partes iguais e, seguidamente, é submersa em água por algumas horas para a tornar mais fácil de manusear e, depois, inicia-se o trabalho da confecção.

Utilidade

Darga ou escudo é um objeto de defesa que os kanhocã utilizam em dois momentos: guerra e dança. Sendo que, neste segundo momento, o objetivo é exibir as suas habilidades guerreiras mediante demonstração de dança. Nesse ato, procuram sempre segurar numa mão a espada e noutra o darga e ficam a correr, a cantar e a gritar no *bantabá*, numa clara demonstração de força e valentia guerreira. É um momento desafiador em que cada kanhocã procura demonstrar a virilidade, para exibir a sua força física e, ao mesmo tempo, demonstrar o seu poder mágico-espiritual.

²³ No passado, na ilha de Formosa durante a festa de consagração dos chefes tradicionais era a tradição a captura do *Pis bus* para a celebração da festa.

j) Barco

Matéria-prima e técnica de confecção

A matéria-prima de eleição para a confecção da peça de barco é a raiz de pau incenso (*Daniellia oliveri*), denominado *nghoserebe* na língua bijagó. Após o corte, o artesão utiliza a catana, formão e serrote para moldar as partes que, depois de afinada e passada lixa, são unidas com apoio de pregos alfinetes e cola. Também do ponto de vista de decoração são colocados os pequenos espelhos nas janelas. Esse tipo de técnica de construção mais complexa não é uma prática vulgar e tradicional, são invenções recentes que os artesãos mais ousados e criativos estão a confeccionar. No passado e, mesmo ainda hoje, muitos artesãos continuam a confeccionar figuras de embarcações nos seus diversos modelos, mais elaborada e menos elaborada.

Utilidade

O barco é um dos artefactos de dança que os kabaro utilizam. Durante a dança, procuram fazer a representação da beleza e força que esse meio de transporte enfrenta no mar, sobretudo nos momentos das marés altas.



2.3. ARTESANATO SAGRADO

a) Kassingue

Matéria-prima e técnica de confecção

Tradicionalmente, o homem bijagó confeciona o Kassingue a partir de duas matérias-primas: daria, que é extraída da nervura de ramo de palmeira (*Elaeis guineensis*), e mantampa de serra (*Calamus deeratus*), sendo que esta última é mais apresentável do ponto de vista estético. Contudo, exige muito mais do artesão. Existem dois modelos de kassingue: aberto e fechado.

Para confecionar o kassingue de daria, o ramo de palmeira (*Elaeis guineensis*) é limpo e retirada a nervura em dois tamanhos: largo e estreito. A primeira é denominada de *Incho* na língua bijagó, que quer dizer mãe, e a segunda *Ikpe*, que significa filho. A confecção é iniciada com o *Incho* colocado na base e com as quatro partes constituintes iguais lançadas na posição vertical e que são interlaçadas horizontalmente pelo *Ikpe*, até atingir a altura desejada, formando um artefacto aproximadamente oval.

Para evitar que a matéria-prima quebre com facilidade no ato de confecção, é recomendado deixá-la por algumas horas ao sol brando e, com isso, fica pronta e mais consistente para o uso. O tempo de confecção dura entre um a dois dias, dependendo do tempo e habilidade do artesão.

Em relação à mantampa de serra (*Calamus deeratus*), após a recolha antes de secar, deve ser raspada, porque se secar antes de ser raspada, a probabilidade de a matéria-prima quebrar é grande. Depende da quantidade mas, em média, o processo de raspagem dura, no mínimo, dois dias e, quando se pretende iniciar o trabalho de confecção, o primeiro passo é deixar a matéria-prima submersa em água. De seguida, as varras devem ser selecionadas e divididas com a faca em duas partes quando se pretende confecionar um objeto pouco refinado. Todavia, se a pretensão é confecionar um kassingue bem elaborado, é aconselhável dividir a mantampa de serra (*Calamus deeratus*) em quatro partes iguais para confecionar o artefacto.

Entretanto, os procedimentos técnicos são praticamente iguais na confecção de dois modelos de kassingue, apenas existe um pequeno detalhe na estrutura de kassingue de mantampa de serra (*Calamus deeratus*): não existe a denominação *Incho* (mãe) e *Ikpe* (filho), as fitas são todas iguais.

Utilidade

Kassingue funciona como uma mala para guardar pertences, sobretudo *Korakoto*, que é um amuleto. Também serve para guardar comida, bebida e outros bens que são utilizados, principalmente, nas fases de preparação para a realização do fanado ou nas cerimónias tradicionais de *garandessa*. Kassingue é de uma importância sobretudo sigilosa e sagrada, por isso ninguém deve pôr as mãos ou direcionar o olhar no seu interior a não ser o seu próprio dono, aliás, salvo quando existe uma autorização prévia do proprietário. Geralmente existem três tipos de kassingue: de balobeiro (homem e mulher), de mulheres defunto e de kama-bi (mulheres e homens). Todos são sagrados, com a exceção de kassingue de balobeira, de kabaro homem em fase preparatória para o fanado e de mulheres defunto. Entre os bijagós, todos os kassingue são sagrados, mas os fechados são simbolicamente considerados de uma sacralidade maior.



b) Erandy*Matéria-prima e técnica de confecção*

A confecção de Erandi é feita a partir do tronco ou ramo de árvore que, em bijagó, se chama *Farra* (*Piliostigma thonningii*). Após o corte, deve ser sempre respeitada a posição natural do tronco, ou seja, a parte que estava posicionada para cima deve obrigatoriamente manter a sua posição no ato da confecção. *Erandy* é uma estatueta sagrada, mas também pode ser lúdico-decorativa se não for sacralizada. E, quando o objetivo é confeccionar um objeto sagrado, o escultor procura afastar-se, refugiando-se na mata para fazer o trabalho longe dos olhares. E todos os dias deve receber do dono da encomenda peixe, vinho de palma ou aguardente. No final do trabalho, o artesão recebe como pagamento um gado caprino e dois panos, sendo que um deve servir de cobertor enquanto o outro, que é sempre de cor preta, serve para rodear a cabeça – esses panos nunca devem ser doados a outrem ou vendidos. De acordo com a tradição, é expressamente proibido o pagamento em dinheiro ao artesão. No entanto, todo o animal sacrificado no dia da celebração e realização da *rónia* do *Erandy* é para o artesão que ainda recebe faca, catana, machado, esteira, chapéu e vinho.

Vale mencionar que, antes de iniciar o trabalho, o escultor recebe, de quem encomendou o trabalho, peixe, tabaco e vinho com os quais as ferramentas são abençoadas e utilizadas nos trabalhos da confecção. Inicia-se o trabalho e o interessado volta a trazer ao escultor tabaco e vinho, antes de o escultor apurar a forma do *Erandy*. Esse rito permite ao escultor, mediante um sonho que deve ser confirmado com o sacrifício de um pinto, saber o sexo da estatueta *Erandy*, ou seja, se será masculino ou feminino.

Utilidade

Erandy representa a encarnação de espíritos ancestrais e funciona como uma entidade reguladora das relações sócio-espirituais. Ele pode ser protetor da família, tabanca, linhagem e/ou de toda a ilha. É utilizado, sobretudo, como um poderoso e importante mecanismo de controlo e, ao mesmo tempo, de proteção social. Em verdade, se Deus é o nome que as sociedades globais modernas encontraram para mencionar o nome daquilo que se acredita ser o ser superior, *Erandy*, sem titubear, significa, igualmente, para os bijagós, um ser superior e, quiçá, o tal Deus criador.

c) Nepats*Matéria-prima e técnica de confecção*

Primeiramente o balobeiro e o artesão identificam as árvores *fugueira* branco (nome científico), tronco de mango (*Mangifera indica* L.) ou azeitona (nome científico), das quais são extraídos troncos para a confecção do *nepats*, que é o banco ou *turpeça* sagrado do balobeiro. Em seguida, através de uma cerimónia, o artesão recebe animais (galinha ou cabra), vinho de palma, aguardente e um pano preto como pagamento. Passado isso, inicia-se o trabalho de esculpir o tronco com o apoio das seguintes ferramentas: machado, catana, *inxon*, formão e faca. Durante esse processo, o artesão está religiosamente proibido de estar simultaneamente a fazer um outro trabalho com as mesmas ferramentas. O topo do *nepats* é esculpido em forma oblíqua e na base tem sempre um animal representado, mas os mais comuns são peixe-boi e lagarto.



Utilidade

Nepats é um banco sagrado do balobeiro. De acordo com a tradição, o balobeiro, por obrigação, deve sempre fazer-se acompanhar do *nepats* para sentar-se em encontros e rituais sagrados, porque não pode sentar-se em nenhum outro banco. No entanto, quando morre o balobeiro, o *nepats* é depositado na baloba até quando for indicado o seu sucessor e este, por sua vez, só pode utilizar o banco do antecessor quando realiza o rito de sacrifício de uma galinha. Ato que, simbolicamente, é considerado de purificação para poder sentar-se nele enquanto não for confeccionado o seu próprio *nepats*.

d) Bumbulum (Éboro e Ébonkabonka)

Matéria-prima

A matéria-prima mais utilizada pelos escultores bijagó na confecção da peça de bumbulum ou *bombolom* são as árvores *karádju* (nome científico), *bicilon* (*Khaya senegalensis*) e *uchoron* (nome científico). Todo o processo exige o cumprimento de procedimentos ritualísticos sigilosos, por isso, o local escolhido para a realização do trabalho de esculpir o tronco é sempre nos lugares isolados, preferencialmente na mata e, às vezes, o artesão prefere trabalhar sozinho ou acompanhado de alguém que lhe é próximo e que, mais tarde, poderá vir a desempenhar essa função. Geralmente são utilizadas como ferramentas de trabalho machado comum, alavanca, *inxon* e o *manchado di korta*, que serve para moldar a peça.

Utilidade

Existem dois tipos de *bumbuluns*, o pequeno e o grande: o primeiro é o instrumento onde se aprende a tocar. Geralmente, no passado, durante o período agrícola, era levado para o lugar (campo agrícola) pelas crianças e adolescentes que utilizavam-no como meio de diversão e comunicação.

O *bumbulum* é um importante instrumento de comunicação de grande relevância sócio-espiritual, portador de uma linguagem codificada que só pode ser interpretada e/ou decodificada pelos indivíduos treinados culturalmente para o efeito. É sobretudo utilizado em dois momentos de grande significado cultural, *toka-tchur* e fanado. Também quando morre um balobeiro é utilizado para anunciar a sua morte.

Devido à sua importância sacra, ser o tocador de *bumbulum* é considerado um cargo religioso de alto risco e responsabilidade. Por exemplo, quando é oficialmente anunciada a realização de um *toka-tchur* mediante o cumprimento de alguns procedimentos ritualísticos, o tocador de *bumbulum* fica expressamente interditado de realizar alguns desejos pessoais, como manter relações sexuais com a(s) sua(s) mulher(es), ausentar-se do espaço ou fazer qualquer outra coisa à margem daquilo que a tradição prescreve. Ou seja, está religiosamente proibido de vacilar e existem situações em que a falha pode custar-lhe a vida. Ele apenas volta a ficar livre após o cumprimento do ritual.



e) Tambores (*iangaram* e *n`ghato*)

Matéria-prima e técnica de confecção

São dois os tambores mais comuns na tradição bijagó. O *iangaram*, que tem um formato estreito e comprido, e o *n`ghato*, que é curto, ligeiramente largo e apresenta um formato que se assemelha a um pilão. Para a confecção do primeiro, a matéria-prima de eleição é o mangal (*Avicénia africana*), muito embora hoje, tendo em conta as fortes influências urbanas, os artesãos utilizem o tubo PVC como alternativa. Após o corte, o artesão engenhosamente esculpe o interior do tronco até transformá-lo num tubo e, depois, na parte superior, é fixado, com o apoio de pequenas varras e cordas, um couro de cabra e a base fica aberta. Tendo em conta o seu tamanho, é enlaçada uma corda que fica presa ao corpo do tocador no momento da atuação. Já o segundo, denominado *n`ghato*, a matéria-prima utilizada é o tronco de tagarra (*Alstonia sp.*) ou pau bicho (nome científico), mas a preferência dos artesãos é para o primeiro. Nas suas opiniões, o tambor feito com o tronco de tagarra (*Alstonia sp.*) emite melhor qualidade de som. Após o corte, a matéria-prima é deixada por, pelo menos, duas semanas para escoar e, depois, inicia-se o trabalho de esculpir até o objeto ganhar o formato desejável. Tal como o *iangaram*, o couro é fixado na parte superior com o apoio de pequenas estacas e corda.

Utilidade

Os dois tambores são instrumentos musicais e utilizados para animar as danças de homens das classes cerimoniais Kaçuka, kabaro, kanhocã, kadeny e, entre as mulheres, são utilizados pelas classes cerimoniais kadjona e kampuny.

f) Bengala (Enchia)

Matéria-prima e técnica de confecção

A bengala ou *enchia* é confeccionada a partir de diferentes árvores, mas a matéria-prima mais utilizada e comum é a varra do mangal (*Avicénia africana*) e pau fedida (*Faíderbia alvida*). Após o corte, o cabo é cuidadosamente raspado e polido com óleo de palma. Com isso fica pronto e o dono, com o apoio de uma faca, vai registrando o tempo (mês ou dias) de duração dos rituais realizados. A parte de cima é projetada com duas ou três ponte-agudas, denominada vaca, enquanto o lado oposto fica com o formato de uma lança (*kanhako*).

Utilidade

Bengala é um objeto sagrado e pessoal. Representa a simbologia do poder, ou seja, a fase em que deve transparecer a autoridade, a responsabilidade e a maturidade. O homem bijagó recebe-a no fanado, no ritual de transição de kabaro para kamabi. Conforme mencionámos, a bengala é também um calendário ou uma agenda onde ficam registadas em forma de código todas as etapas ritualísticas realizadas pelo proprietário a partir do momento da sua entrada na mata sagrada, “fanado”, até concluir o processo cerimonial *paga garandessa*, que corresponde à classe de *kabongha*.

Também é considerado, sobretudo, um instrumento de defesa física e espiritual. No primeiro caso, em caso de agressão por uma pessoa ou por uma cobra, o dono pode utilizá-la como defesa e, no segundo caso, a bengala concentra um poder transcendental e serve como protetor do dono contra a maldição. Por isso, aconselha-se ao dono a andar sempre com ela,



principalmente quando se desloca para assistir a eventos públicos, como choro ou cerimoniais *rónias*. De acordo com a tradição, a bengala não pode ser doada ou vendida e, se o dono não quer utilizá-la, deve deixá-la enfiada na estrutura de cobertura da casa em frente à sua porta. De acordo com a sabedoria bijagó, quando se fere com a bengala dificilmente essa ferida sara. A bengala também serve como objeto de apoio para carregar no ombro coisas pesadas, como cachos de chabéu, bidão de óleo de palma, bidão vinho de palma, peixe, arroz, etc.

g) Darga de kabaro

Matéria-prima e técnica de confecção

As principais matérias-primas para a confecção de darga são a mantampa de serra (*Calamus deeratus*) e malila de fole (*Landholphia heudelotti*), esta segunda funciona como estrutura por onde a primeira é enlaçada em forma de círculo até atingir o tamanho desejado. Antes do início da confecção, a matéria-prima é raspada e dividida em quatro partes iguais e, seguidamente, submersa na água e só depois disso é que se pode iniciar o trabalho da confecção. Com a conclusão dos trabalhos de confecção, pintura e fixação de rabo de vaca no centro, o kabaro leva o artefacto e entrega-o a(s) sua(s) mulher(es) para o efeito de decoração com búzios. Para finalizar, é realizado na mata o rito de sacralização do darga e, a partir desse momento, não pode ser tocado pelas mulheres e também por homens que ainda não passaram por esse processo.

Utilidade

Esse tipo de darga é sagrado e utilizado, sobretudo, por kabaro das ilhas de N`ghago e Tchedingha no momento de cumprimento ritualístico de transição de classe etária para o estágio de kamabi.²⁴ Funciona como um protetor espiritual.

²⁴ Ao transitar de classe cerimonial, cada kamabi deve deixar o seu darga e todas as suas alegorias para o jovem que vai ascender ao estágio cerimonial de kabaro.



3. DANÇAS E OS SEUS PROCESSOS RITUALÍSTICOS



3.1. ILHA DE TCHEDINGHA

De acordo com informações de mulheres, homens e anciões dessa ilha, os seus habitantes são descendentes das ilhas de Carache e Caravela. E o nome Tchedingha, segundo a leitura feita, significa terra de pessoas hospitaleiras e é constituída por 5 tabancas²⁵.

MULHERES

A classe cerimonial feminina da ilha de Tchedingha é estruturada em cinco categorias de classes cerimoniais: kampuni, kabaro, kamabi, kaenka e kabongha.

a) Anny, ritual de kampuni e kadeni

Para a realização desse ritual em Tchedingha tabanca, o anúncio é feito pelos kanhocã aos kadeni que, de igual modo, convidam as suas parceiras kampuni para um encontro afastado da tabanca *sai caminho*, no qual informa-as sobre a necessidade do cumprimento do rito de *Anny*. E estas, por sua vez, ao ouvirem o anúncio, voltam para casa e começam a preparar o objeto que vão utilizar no evento, principalmente na dança durante os dias em que decorre o ritual, nomeadamente uma saia comprida, *kasuña*, *sangra*, *machado*, *darga*, espada, livro, etc.

Com tudo pronto, procuram um ancião na tabanca para recebê-los em sua casa e, ao mesmo tempo, orientá-los durante o período de cumprimento do ritual. Ainda cabe a este oferecer a comida durante os dias em que decorrem as cerimónias e, se for uma pessoa com posse, pode até mandar sacrificar um animal para o grupo. Em contrapartida, cada kadeni entrega-lhe um pequeno frasco com tabaco que ele passa a distribuir aos anciões visitantes e os kadeni receberão os seus frascos de volta quando se preparam para deslocar à outra tabanca.

Depois de completar os seis dias de ritos e danças, seguem para a tabanca de Botai e devem ser recebidos por um outro ancião indicado pelo seu colega de Tchedingha tabanca. De acordo com a tradição, devem chegar à tabanca de Botai pelo período da noite a dançar e só depois é que param para informar a quem deve recebê-los o motivo de visita e quem os mandou ter com ele. Conforme a tradição, após esse momento, são convidados pelos seus colegas de Botai para irem dormir nas suas casas e, no dia seguinte, voltam para a casa do ancião que os recebe para comer e dançar. Regra geral, devem fazer apenas um dia mas, se o ancião gostar da presença, pode convencê-los a passar mais uma noite e, no dia da partida, ainda pode oferecer-lhes um animal, porco, cabra ou galinha. Depois, seguem para a tabanca de N'ghago seguindo o mesmo procedimento e de lá regressam novamente à tabanca do anfitrião. Quando chegam, dão uma volta à tabanca e depois seguem para a baloba receber a bênção do balobreiro e, se não estiverem cansados, podem ainda dançar um pouco e depois cada um volta para a sua casa.

Durante os dias do ritual, quando não estiverem a dançar, os kadeni amarram um pano na cintura, vestem uma camisola e amarram um lenço na cabeça. No pescoço, utilizam colar de corrente ou missanga. E, quando é para dançar, vestem *lopé* de couro de cabra densamente decorado com carcaça de *karmussa* (nome científico), no pé esquerdo em baixo do joelho

²⁵ Tchedingha Tabanca, Botai, Porto Nhominka, Ambetil (Sidja), Etikuguin (Kiguia), Ansantue (Kassecuta) e Ankucha (Morança Ntembaka).

amarram uma campainha pequena e, mais em baixo da perna, utilizam malila *nodum* (*Lan-dholphia heudelotti*), conquistado na mata através de um processo difícil. No pescoço utilizam uma saia pequena denominada *ngharis*, no braço esquerdo utilizam *nedek* enfeitados com lenços de cores diferentes, utilizam *nghankonche* e folhas de cibe (*Borassus aethiopum*). Na cabeça carregam a máscara denominada *nghuritibu*, que tem o formato aproximadamente de um arco, e nas laterais são fixados *ngharis* feito de *nghodane* (nome científico), sendo que, na parte de cima, é fixada a miniatura do animal que o dançarino imita (vaca, barco, etc.). Decoram o corpo com dois tipos de lama, *kabongo* (branca) e *édjedja* (vermelha), fazendo duas tiras, uma de cada cor.

As *kampuni*, no momento em que não estão a dançar, apenas utilizam uma saia curta, missangas na cintura, vestem uma blusa, colocam colar (fio ou missanga), brinco e fazem tranças. Para dançar, apenas mudam de saia, passam a utilizar a mais comprida e desenharam o corpo com *kabongo* e *édjedja* em forma de vestimenta. Nas mãos, conforme o gosto, seguram objetos que procuram exhibir na dança e que podem ser espada, darga, sangra, kasuña, livro, etc.

Posteriormente, durante o período agrícola, se os anciões que os tinham recebido nas suas casas tiverem um trabalho a realizar, como, por exemplo, capinar o campo de cultivo ou fazer a colheita da produção, os *kadeni* e as *kampuni* são obrigados por, pelo menos, um dia a dar os seus apoios – aliás, as atividades supracitadas permitem a participação conjunta de ambos os sexos.

b) *Kampuni*

As *kampuni* de Tchedingha, tanto quanto as de outras ilhas, têm os seus momentos próprios de diversão, de partilha e também os deveres iniciáticos. A iniciativa para realizar a dança são delas que, geralmente, acontece no período da noite, porque é o momento em que ficam menos consumidas pelas tarefas domésticas e aproveitam-no para dançar e cantar à luz de uma linda lareira que lambe a escuridão. Apenas pedem aos mais novos o auxílio para apanharem a palha (*Anadelphia afzeliana*) e colocá-la no *bantabá*.

Para dançar, as *kampuni* utilizam, no máximo, três saias tradicionais *bijagó*, sendo que a primeira é a mais longa, mas que não chega à altura do joelho, e as outras duas ficam um pouco mais acima. Nos pés, principalmente na região do tornozelo, amarram *sadjo* e, às vezes, também utilizam missangas numa das pernas. Fazem tranças e, no pescoço, utilizam colares, brincos nas orelhas e amarram búzios e colares na cintura. No passado, deixavam o peito solto para exhibir a pureza e também a beleza.

A dança é animada com o máximo de três tambores, tocadas por *kampuni* que se posicionam no meio e que ficam praticamente rodeadas das suas colegas que dançam, sendo que, entre elas, há uma cantora e as restantes são coristas. Os seus movimentos coreográficos são orientados em dois sentidos, sempre guiados por uma responsável que acompanha os sons dos tambores.

c) *Kabaro Fêmea*

Segundo a tradição, as *kabaro* desempenham socialmente a mesma função que os dessa mesma classe cerimonial do sexo oposto, ambos são considerados pessoas de relações públicas da tabanca e devem seguir um conjunto de regras para manter a reputação que a classe exige.



São chamadas para dançar pelas kamabi, que é uma classe cerimonial posterior, através de um sinal de fogo incendiado em frente à residência e que serve para anunciá-las que devem estar preparadas para atender o chamamento. E, mesmo se estivessem na cama deitada com os maridos, são obrigadas a levantar-se para comparecer no *bantaba*. As kamabi são responsáveis para ajudar as kabaro a se vestirem e, ainda, prestar-lhes outros serviços, como ajudá-las a carregar os seus pertences até ao sítio de dança. Em contrapartida, devem receber comida e bebida pelo serviço prestado.

Acessórios

Como acessórios, as kabaro utilizam uma saia tradicional bijagó comprida quase à altura dos tornozelos, na cintura colocam missangas, nas orelhas utilizam brincos e na cabeça amarram um lenço preto com bordas decoradas com linhas rosa ou vermelha. E as que pretendem utilizar máscara, rodeiam a cabeça com lenço ou pano para facilitar a fixação desse adorno que pode ser uma miniatura de vaca, baloba, carro, canoa, navio, avião, etc. Conforme a narração, no passado, como a maternidade não era precoce, o peito firme era exposto para roncar *badjudessa*²⁶ e, atualmente, em função dessa alteração e outros fatores sociais adicionais, utilizam sutiã ou blusa para proteger. Nos pés amarram *sadjo* e nas mãos seguram pequenos buli (*Lagenaria siceraria*) ou campainha. Dançam ao som de um tambor denominado *n`ghato*, que é tocado por uma mulher, e de um *bumbulum* denominado *éboro*, tocado por um homem.

d) Kaenka

Nas ilhas de Tchedingha e N`ghago, segundo a tradição, não existe o termo kadjona, mas sim kaenka. O termo kadjona passou a ser utilizado devido à influência cultural que a ilha de Formosa na qualidade de centro administrativo e cultural exerce sobre as outras, tanto em termos do poder político sediado na tabanca de Abu, como a partir das dinâmicas imprimidas no complexo Urok.

As Kaenka apenas dançam em períodos de cerimónia de fanado das kabaro fêmeas. Começam a dançar quando estas se preparam para entrar na mata sagrada e param quando saem do confinamento na mata.

Como traje, utilizam saia tradicional bijagó comprida, blusa ou lenço para proteger o peito, nas orelhas utilizam brincos e no braço esquerdo utilizam um artefacto denominado *nedek*, que é decorado com um lenço. A cintura fica rodeada com colares. No ventre, utilizam a cinta tradicional (*banda di barriga*), nos pés colocam *sadjo* e dançam ao som do tambor denominado *n`ghato*, que é tocado por uma mulher *kabongha*.

²⁶

Não conseguimos encontrar um termo preciso mas, numa tradução direta, pode significar juventude feminina.



HOMENS

A classe cerimonial masculina da ilha de Tchedingha é estruturada em cinco categorias que constituem as suas classes cerimoniais: kadeni, kanhocã, kabaro, kamabi, ododo e kabongha.

a) Dança dos Kadeni

A organização de dança dos Kadeni é da responsabilidade dos kanhocã. Não existe muita ritualidade para o efeito, quando lhes apetece brincar apenas anunciam as mulheres, particularmente as kampuni, para estarem prontas e passam a informação aos kadeni e depois dirigem-se para o bantabá. Ao chegarem, acendem o fogo, aquecem os tambores (*mangaram* e *n`ghato*). As pessoas começam a ser atraídas pelo som e, de repente, o bantabá fica cheio de mulheres que cantam e batem palmas.

Os kadeni chegam e começam a dançar e, sobretudo, procuram imitar animais e meios de transporte. Diferentemente da dança dos kabaro, que entram no palco em função da imitação, por exemplo, a vaca não pode dançar com o peixe, os kadeni não fazem essa separação, entram todos para o *bantabá* a dançar até ao fim da brincadeira. Dançam ao som de três tambores, *magaram*, *n`ghato* e *exuntuba*.

No final da dança, os tambores são acompanhados para o local onde costumam ser guardados e, em seguida, cada um volta para a sua casa.

Acessórios

Como vestimenta, utilizam *lopé* de couro de cabra densamente recheado de carcaça de *karmussa* (nome científico), nas costas, em função do animal que está a imitar, carregam o artefacto correspondente, por exemplo, se for um peixe, utilizam barbatanas e, se for vaca, utilizam *curuba*. Na cabeça carregam a máscara, *nghuretido* nas costas, que tem o formato aproximadamente de um arco e nas laterais são fixados *ngharis* feito de *nghodane*, sendo que, na parte de cima, é fixada a miniatura do animal que o dançarino imita. Nos braços utilizam uma argola artesanal de madeira, *nedek*, e nele enfiam lenços com diferentes cores e também nela enfiam folhas de cibe (*Borassus aethiopum*). Ainda em cada braço amarram três *ngharis*, uma espécie de saia pequena, também a utilizam no pescoço e nos pés, amarram três *nghankonche*, um em baixo do joelho, outro na região da perna e o terceiro na zona do tornozelo para proteger e evitar que o *sadjo* que amarram lhes provoque alguma ferida nos pés.

b) Dança dos Kanhocã

Kanhocã são considerados guardas de tabanca e responsáveis por garantir a segurança dos habitantes. Por exemplo, se na tabanca aparecer alguém que quer perturbar a norma socialmente pré-estabelecida, o kanhocã é a pessoa responsável para exigir-lo a respeitar a regra do convívio. Se o infrator negligenciar, pode receber a punição em função do erro cometido. É tradicionalmente considerado parceiro dos kamabi e juntos são responsáveis pela vigia e conservação da floresta, sendo que os responsáveis máximos são os kamabi. De acordo com a comunidade, as duas classes cumprem aparentemente obrigações similares, mas os kanhocã, tanto do ponto de vista social quanto religioso, desempenham o papel de ajudar os kamabi.



Segundo a comunidade, para fazer dançar os kanhocã não existe, na tradição, uma ritualidade específica ou especial, como acontece com os kabaro. Apenas devem estar interessados e organizar-se para brincar. Nas suas danças também procuram imitar animais como vaca e peixe e, se for o primeiro, utilizam na cabeça pequenos chifres feitos artesanalmente de pau mas, quando é o segundo, fixam as barbatanas nas costas. Ainda como acessórios, utilizam folhas de cibe (*Borassus aethiopum*) e, nos pés, na região do tornozelo, utilizam *sadjo*, feito de sementes da mangueira, recheados com pedrinhas ou vidros. Ainda utilizam na cintura o couro de cabra, mas não é sagrado como o que os kabaro utilizam. Na barriga amarram o cinto de couro de vaca, no pescoço colocam corda de daria com cibe e na mão seguram o cibe (*Borassus aethiopum*), nos braços colocam argolas de pau com cibes (*Borassus aethiopum*) enfiados nas laterais. Na cabeça utilizam um pano que tecnicamente desempenha duas funções: primeiro, como proteção para evitar que o chifre colocado lhes provoque alguma ferida; segundo, serve para fixar melhor o artefacto.

c) Dança dos Kabaro

Kabaro é uma das classes cerimoniais estruturantes da sociedade bijagó, considerada como início de transição entre a juventude e a vida adulta. Goza de prestígio social, sobretudo pelo papel que desempenha na dança e na representação do modelo de boas práticas culturais. É uma classe que tradicionalmente desempenha o papel de relações públicas na comunidade, principalmente na receção e orientação dos hóspedes, assegurando-os a acomodação e alimentação. É ainda da sua responsabilidade prestar serviço aos anciões, quando estes precisam, por exemplo, consumir tabaco ou vinho – é sobre o kabaro que recai a responsabilidade para encontrar o produto e satisfazer o desejo expresso.

Devido ao papel de relevância de que goza, a tradição restringe-lhe alguns comportamentos públicos como o de não se envolver em confusões, insultos, comer com a mão, exceto nos momentos ritualísticos na mata, etc.²⁷ ou comer na rua. Embora a cultura bijagó seja definida por uma estruturação hierárquica clara, o kadeni é visto como parceiro de kabaro e há momentos que socialmente partilham e, de igual modo, os kanhocã e kamabi também são parceiros.

Tradicionalmente existe uma semelhança de dança entre os bijagó das ilhas de Tchedingha, N'ghago, Carache e Caravela, sendo que procuram imitar determinados animais, expressando a sua força e beleza. E, em Tchedingha, os animais mais imitados são a vaca, que também em função de sua cor, recebe um nome específico. Por exemplo, a preta é chamada kabido, a branca *karura*, a vermelha *kandjidja*, com mais de uma cor *erapuda*, mas ainda existem outras imitações de vacas denominadas *ebaran*, *ianban edumbe*. Além da vaca, procuram imitar o hipopótamo. De acordo com a comunidade, não é muito comum, atualmente, os kabaro de Tchedingha dançarem o hipopótamo, apenas ainda dançam a vaca e também procuram imitar algumas invenções humanas, como avião, barco, etc.

Kadeni, kanhocã e kamabi são os responsáveis para organizar a dança dos kabaro, sendo que o coordenador é o kamabi. Para esse efeito, uma lareira é incendiada na porta do kabaro para sinalizar que nessa mesma noite haverá a dança, este, por sua vez, mesmo não estando em casa, quando chegar e vir o sinal na porta, já sabe que deve preparar-se para a dança. E, como

²⁷ Além de kadeni, que é uma categoria sócio-etária mais abaixo, o kabaro não pode comer com nenhuma outra pessoa pertencente às outras categorias sócio-etária ou mesmo que não tenha passado pelo processo de admissão na estrutura cerimonial da sociedade bijagó.



por tradição existe sempre um kadeni e kanhocã próximo do kabaro, um deles vai a casa deste ajudá-lo a preparar acessórios (*fadjamentu*) que utiliza na dança.

Já os kamabi organizam as mulheres que são responsáveis pela percussão, na qual é utilizada o tambor (*n`ghato*), *bumbulum* e, caso seja no momento de preparação de fanado, exige-se a utilização de um outro tambor denominado *nambunhe*. No ato de dança, a vaca é o animal predileto que os dançarinos procuram imitar, isso tanto pela sua importância cultural, visto que é o animal mais próximo do homem bijagó no seu quotidiano, quanto pela sua beleza, força e importância sociorreligiosa. Os kamabi, durante a dança, funcionam como animadores do dançarino, dando-lhe apoio moral, utilizando gestos para que este possa se sentir confiante, ter força para exibir a sua *performance* e, ao mesmo tempo, corrigir tecnicamente os detalhes de dança.

Também existe outra dança especial ou senão sagrada entre os kabaro das ilhas de Tchedingha e N`ghago, que é denominada *Orakumandas*. E só pode ser dançada pelos kabaro que já cumpriram com o pagamento do dever que lhes permite transitar para o ritual de circuncisão *pidi fanado*. Para essa dança, as mulheres utilizam como instrumento de percussão dois ferros de machado (*mantchado di korta*) que servem como palmas à medida que vão cantando e tocando para animar a dança. E é a partir desse momento que o *kabaro* pode começar a utilizar uma varra de madeira pintada e decorada, *nghomantipak*, e *darga kukunba*, também pintada e decorada com búzios e rabo de vaca, além de um lindo colar de missanga desenhado que colocam nos pescoços.

Depois da dança, o kabaro é acompanhado de regresso para a sua casa pelo mesmo grupo que o levou para dançar no *bamtaba* (kadeni, kanhocã e kamabi) e que também é o responsável para ajudá-lo a despir e, em contrapartida, deve oferecer-lhes comida, vinho e tabaco.

Acessórios de dança

Como acessório ou *fadjamentu*, utilizam missangas e saia no pescoço, nos braços colocam argolas feitas de pau esculpido, nas quais são enfiadas folhas de mangueira. E, mais em baixo, na zona dos cotovelos, colocam argolas feitas de couro de cabra ou de vaca e, no abdómen, passam a cinta tradicional (*banda di barriga*), mais em baixo, na cintura, utilizam o *fadjamentu* mais sagrado, o couro de cabra. Ainda nessa mesma região da cintura utilizam a missanga e uma cauda (rabo) fantasiada com missanga, couro e *nghodane*. Na parte da frente são utilizadas sinetas enfiadas num couro em que, geralmente, são colocadas uma média de 40 a 50. Nas pernas são amarradas missangas e mais abaixo saias pequenas e no tornozelo amarram outra saia ainda mais pequena. Diferentemente dos kabaro de Formosa, em Tchedingha eles não utilizam o lenço como acessório.



3.2. ILHA DE N`GHAGO

A ilha de N`ghago ou *Etitinia-Xemené*, como carinhosamente os seus habitantes a chamam, significa “ilhéu do hóspede”. Ela é constituída por 6 tabancas<sup>28</sup>. E, segundo explicações dos seus anciões e anciãs, a povoação de N`ghago ocorreu quando:

“Uma mulher de nome *Édjague* saiu para passear e viu a ilha, mas como a tradição não lhe confere o direito de ocupar uma terra, voltou para a ilha de Coreti e avisou o seu irmão *Nitta*. E este perguntou-lhe se não chegou a ver fumo a sair da referida ilha e ela respondeu-lhe que não, sinal que significa que ainda não estava povoada, daí chamaram outros colegas e decidiram visitar o local. Entre os colegas estavam o *Sambaram* que, posteriormente, decidiu ir para a tabanca de *Ankedjo*, *Êsie*, que foi para a tabanca de *Ancadaque*, e *Djimira*, que seguiu para a tabanca de *Cuian*, ambas na ilha de Formosa. Mas foi o *Djimira* quem deu pelo pano preto de cabeça²⁹, *nepa*, que o *Nitta* esqueceu na canoa e logo gritou-lhe a avisar que esqueceu o seu pano *nepa*.”

Mas este respondeu-lhe dessa forma:

- Leve e guarda consigo, pois serve para mim e para ti também.

Termo cuja pronúncia na língua bijagó de N`ghago é esta: *Meran N`dock*.

Ainda segundo a narração, há um comprometimento profundo entre o *Nitta* e o *Sambaram*, isto porque o *Sambaram* tinha ido à zona de Bissau tratar o filho que estava doente, mas, infelizmente, este não resistiu e faleceu. E, como não queria fazer o funeral na terra onde o filho faleceu, decidiu voltar com o cadáver e foi direto para a ilha de *Tchedingha* na tabanca de *Botai* solicitar o espaço ao dono do chão para enterrar o filho, mas o pedido foi recusado e decidiu atravessar o rio e chegou à ilha de N`ghago. Nessa ilha, encontrou o *Nitta*, que o permitiu realizar o funeral do filho na sua terra.

Comovido pela solidariedade, *Sambaram* decidiu retribuir a ilha de N`ghago e, particularmente, a *Noni*, filho de *Nitta*, que é o responsável pelo ritual de fanado, a sua solidariedade protetora, assegurando-lhe que vai passar a proteger espiritualmente os fanados na *baraca*. E, entretanto, passou a marcar a sua presença na realização do ritual do fanado, impedindo o falecimento dos fanados durante a permanência na mata sagrada. Essa promessa cumpre-se até os dias atuais e, todos os anos, quando se vai realizar o fanado na ilha de N`ghago, o *Sambaram* é obrigatoriamente deslocado de tabanca de *Ankedjo* na ilha de Formosa para assistir e proteger os fanados de atos de bruxaria.

Na ilha de N`ghago, duas linhagens são consideradas importantes e detentoras do poder, conforme as normas da tradição. Primeiro, é *Egubane*, considerada linhagem dona da terra, ou seja, proprietário da terra, e é com a sua permissão que se pode ter acesso à utilização da terra. Segundo, *Oraga* é considerada linhagem dona do céu, ou seja, é sobre ela que recai toda a responsabilidade espiritual de solicitar a chuva no período agrícola junto às entidades ancestrais.

²⁸ N`ghago Tabanca, Candjirba, Angha, N`dir, Audja, Amingona e Porto Nhominca.

²⁹ Segundo a tradição, o homem bijagó de N`ghago deve sempre ter junto com ele, por onde estiver, este pano preto denominado *nepa* e um couro de cabra, vestimentas indispensáveis para a realização do seu funeral.

Segundo a tradição, não se pode utilizar a terra sem a autorização do seu proprietário, os Egubane, por isso, mesmo quando falecer uma pessoa, não se pode fazer a sepultura sem antes solicitar a cedência do espaço com apresentação de aguardente e uma galinha que deve ser sacrificada.

MULHERES

A classe cerimonial feminina da ilha de N`ghago apresenta uma estruturação e práticas culturais que se aproximam às da ilha de Tchedingha. E são cinco as categorias que compõem as classes cerimoniais feminina dessa ilha: kampuni, kabaro, kamabi, kaenka e kabongha.

a) Anny ritual de Kampuni e Kadeni

O ritual de *Anny* da ilha de N`ghago é um momento muito importante que reúne os jovens Kadeni com as suas parceiras kampuni. A iniciativa é dos kanhokã, que convocam os kadeni e estes, por obrigação, chamam as meninas para uma reunião fora da tabanca *sai caminho*, para informá-las que devem começar a preparar-se para realizar o evento. Após o encontro, inicia-se o trabalho preparatório de confecção de artefactos, como saias compridas, espada ou machado de pau, *sangra* pequena, *kasuña*, livro ou qualquer outra coisa que elas pretendam utilizar.

Geralmente, cada kadeni deve ter uma parceira kampuni e são assumidos por um casal que diariamente deve ter vinho e comida *na cabeça di cama* para oferecer na tabanca. E, em contrapartida, os kadeni, durante os seis dias do ritual, devem fornecer em buli (*Lagenaria sicerarial*) o vinho de palma e um frasco de tabaco em pó. Terminados os seis dias, seguem para a tabanca de Botai por um ou dois dias e depois para a tabanca de Tchedingha, igualmente por um ou dois dias, e depois regressam para a ilha de N`ghago. Ao chegarem, dão a volta à tabanca e seguem para a baloba receber a bênção *modja*, regressando, em seguida, para as suas respetivas casas. Pela noite, é feito um anúncio *bota banu* para convidar a quem quiser tomar parte num encontro afastado da tabanca *sai caminho*. Nesse ato, são dados aconselhamentos sobre coisas boas e más que, no passado, cada um deles (kadeni e kampuni) costumavam fazer na tabanca.

Durante a confinção, são ungidos todos os dias com lama especial denominada *kabongo*. Os kadeni ungem uma parte do corpo com *kabongo* e noutra passam *edjedja*, enquanto as kampuni são desenhadas no corpo todo com *kabongo* e carvão como se estivessem vestidas de uma roupa denominada *nghotô-ndomba*. Ainda durante os seis dias não lhes é permitido dormir e, a cada momento em que um deles tentar fazê-lo, é imediatamente lançada água sobre ele, por isso, os *lambés* (kanhocã) devem estar constantemente a tocar e a cantar para que eles possam estar sempre acordados e a dançar. Todos os dias, as kampuni devem pronunciar-se muito cedo para varrer enquanto os kadeni devem providenciar o vinho de palma junto aos kanhocã. E, nesse espaço de seis dias, deve ser reservado um dia para apoiar a família que os recebe durante a realização do ritual de *Anny*, no trabalho de preparação de campo do cultivo do arroz *pabi*. Para o efeito, enquanto os kadeni “devoram” a mata com a catana, as kampuni preparam a comida para o final do trabalho. Os kadeni, além do trabalho de limpeza do campo, também devem doar frasco de tabaco em pó. Pela noite, é realizada a dança para animar a tabanca.

Para a dança, os kadeni utilizam em cada braço três *ngharis* que são confeccionados com *nghodane* e um no pescoço. Na cintura amarram couro de cabra decorado com *karmussa*



(nome científico), também amarram três *nghankonche*, um abaixo do joelho, outro um pouco mais afastado na região da perna e o terceiro quase em cima do tornozelo. Também nessa mesma zona utilizam *sadjo*, que é semente de manga recheada com pedrinhas ou pedaços de vidros. Depois da dança apenas utilizam um pano no corpo, colares no pescoço, amarram a cabeça com um lenço e no pé direito rodeiam uma varra esmagada de fole que, de acordo com a tradição, é conquistado com muito sacrifício durante os rituais para o efeito na mata.

As *kampuni* utilizam saias compridas, amarram cintas tradicionais (*banda di barriga*), missangas na cintura e, na região do tornozelo, utilizam *sadjo*. Com as duas mãos seguram pequenas cabaças (calma) (*Lagenaria sicerarial*). Depois da dança, vestem a saia tradicional curta.

Esse momento simbólico também serve para uma *kampuni* fazer a declaração de “amor” a um *kadeni*. Assim, durante o evento, a menina pode ficar interessada por alguém no grupo e, quando isso acontece, ela comunica à sua mãe e esta, por sua vez, avisa o marido e preparam a comida à base de óleo de palma, *combê* (*Anadara senilis*), *lingron* (*Tagellus adansonii*) ou ostra (*Crassostrea gasar*) e enviam-na para o pai do rapaz. E este, ao receber a comida, apresenta-a para a sua mulher que, seguidamente, faz toda a tabanca saber o que está a acontecer e, em especial, a linhagem dona da terra³⁰. E, para responder positivamente ao pedido, a mesma panela onde fora trazida a comida é enchida de arroz em casca e devolvida aos pais da “noiva”. Vale mencionar que, pela tradição, o pedido dificilmente – para não dizer nunca – é rejeitado, tanto pelos pais do noivo e, muito menos, por este. E é dessa forma simples, económica e, sobretudo, ecológica (porque não exercem pressão sobre os recursos para a realização de festa), que é realizada a união conjugal entre um homem e uma mulher *bijagó*.

b) *Kampuni*

As *kampuni* dançam o ritmo tradicional *koppedeke* ou popularmente conhecido por *kundere*. A iniciativa é delas e vestem uma saia tradicional curta, se for uma menina deixa o seu peito desprotegido para exibir a pureza mas, se já é uma mulher, utiliza uma blusa ou lenço como proteção. No pescoço utilizam uma missanga fina, abaixo do joelho utilizam também missanga e, na região dos tornozelos, amarram os *sadjo*.

Dançam ao som de três tambores que elas mesmas tocam. Formam uma roda para dançar e, durante a brincadeira, no passado, era expressamente proibida a deslocação de alguém na roda para atender o chamado de um rapaz. E, quando isso acontecia, a *kampuni* infratora era imediatamente abordada pela sua camarada³¹ para pedir a satisfação sobre o seu abandono temporário na roda de dança.

c) *Kabaro Fêmea*

Segundo a tradição, as *kabaro* desempenham socialmente a mesma função que os dessa mesma classe cerimonial do sexo oposto, ambos são considerados pessoas de relação pública da tabanca e devem seguir um conjunto de regras para manter a reputação que a classe exige.

³⁰ Nesse caso, a linhagem Egubane, tradicionalmente considerada proprietária da terra nessa ilha.

³¹ No passado, cada *kampuni* tinha a sua parceira em vários pontos da ilha onde reside e também noutras ilhas. E isso funcionava como uma rede de amizade conjugal, de proteção e/ou de controlo social para evitar o contacto sexual precoce com um homem. E, segundo nos contaram, uma *kampuni*, no passado, atingia os seus vinte e tal anos de idade sem ainda iniciar a sua vida sexual, facto que, simbolicamente, era prestigiante e relevante para a tradição *bijagó*, pois era condição de acesso aos determinados espaços sagrados. Contrariamente, atualmente, devido ao processo de mudanças a que estão sujeitas, é muito comum encontrar adolescente mães.



São chamadas para dançar pelas kamabi através de um sinal de fogo que é incendiado em frente às suas residências e que serve para anunciá-las que devem estar preparadas para atender o chamamento dos *lambés*. Quando o sinal é dado, mesmo se se encontrassem na cama deitadas ao lado do marido são obrigadas a levantar-se. As kamabi são responsáveis para ajudar as kabaro a vestir-se para o evento e ainda prestam ajuda e carregam os pertences destas até ao sítio de dança. Em contrapartida, devem receber comida e bebida pelo serviço prestado.

Acessórios

Como acessórios, as kabaro utilizam uma saia tradicional bijagó comprida, quase à altura dos tornozelos, na cintura colocam missangas, colocam brincos nas orelhas e na cabeça amarram um lenço preto com bordas decoradas com linhas rosa ou vermelha. Utilizam a mascarra, mas antes rodeiam a cabeça com um lenço ou pano para facilitar a fixação do adorno que pode ser vaca, baloba, carro, canoa, barco, avião, etc. Conforme a narração, no passado, como a maternidade não era precoce, o peito firme era exposto para roncar a *badjudessa* e, atualmente, em função dessa alteração e outros fatores sociais adicionais, utilizam sutiã, blusa ou lenço para se protegerem. Nos pés amarram *sadjo* e nas mãos seguram pequenas cabaças (buli) (*Lagenaria siceraria*) ou campainhas. Dançam ao som de um tambor denominado *n`ghato*, que é tocado por uma mulher, e de um *bumbulum* denominado *éboro*, tocado por um homem.

d) Kaenka

As kaenka dançam em momentos especiais, principalmente no de fanado em que, às vezes, chegam a dançar durante dois meses.

Utilizam saia comprida e missangas na cintura, vestem blusa, amarram banda de pano de pente no ventre e colocam pulseiras. No ato de dança, seguram um copo onde podem ser servidas bebidas, também seguram um ferro que pausadamente ficam a bater contra uma argola, igualmente de ferro, colocada no polegar. Nos pés amarram *sadjo* e no braço esquerdo colocam um artefacto de madeira, *nedek*, e procuram exhibir a sua força e beleza. Dançam ao som de dois tambores, denominados *n`ghato*.

HOMENS

Tanto quanto as mulheres, a classe cerimonial masculina da ilha de N`ghago apresenta, igualmente, uma estruturação e práticas culturais que se aproximam das da ilha de Tchedingha. E são cinco as categorias que compõem as classes cerimoniais: kadeni, kanhocã, kabaro, kamabi, ododo e kabongha.

a) Dança de Kadeni

Os kadeni dançam ao som de três tambores, um pequeno denominado *kutin*, que é tocado por uma mulher de qualquer classe cerimonial, enquanto os outros dois são o *mangaram*, que é um tambor comprido, e o *exuntuba*, que é um pouco menor, e ambos são tocados por homens.

A responsabilidade para dançar é dos kanhocã, que levam o *mangaram* para o *bantabá*, acendem o fogo, aquecem o tambor e começam a tocar. Mas antes já tinham feito anúncio *bota banu* às kampuni e mulheres de outras classes para se juntarem a eles no *bantabá* para animar a dança – *ininchobodjogue achon nghanhokam nedá an-etinen*.

Enquanto isso, um dos kadeni anuncia o evento com o “trombone” feito de chifre, *paim nkanin*, soprando-o, e a mensagem enviada consegue ser escutada à distância. A comunicação passa rápido e logo aparecem pessoas no *bantabá* prontas para brincar. As mulheres cantam e os kadeni dançam até ficarem cansados e, para terminar a brincadeira, o tocador de mangaram anuncia com o tambor que está a chegar o fim da brincadeira. Para encerrar, ainda tocam os ritmos *kankanhako* e *djadje*, que é livre e todos que estão na roda podem entrar no *bantabá* para dançar. Depois, o mangaram é acompanhado até a casa onde costuma ser guardado.

Acessórios

Como vestimenta ou *fadjamentu*, a forma de vestir dos Kadeni de N`ghago é semelhante com a dos de Tchedingha: utilizam *lopé* de couro de cabra decorado com conchas de *karmussa* (nome científico), na cintura utilizam missangas e búzios. Nas costas, em função do animal que estão a imitar, carregam o artefacto correspondente, por exemplo, se for um peixe, utilizam barbatana e, se for vaca, utilizam *kuruba*. Na cabeça carregam a máscara, *nghuretibu*, que tem o formato aproximadamente de um arco e nas laterais são fixados *ngharis* feito de *nghodane*, sendo que, na parte de cima, é fixada a miniatura que o dançarino imita. Nos braços utilizam uma argola artesanal de madeira, *nedek*, e nela enfiam lenços com diferentes cores e também enfiam folhas de cibe (*Borassus aethiopum*). Ainda em cada braço amarram três *ngharis*, uma espécie de saia pequena, também utilizam-na no pescoço, e nos pés amarram três *nghankonche*, um abaixo do joelho, outro na região da perna e o terceiro na zona do tornozelo para proteger e evitar que o *sadjo* que amarra lhes provoque alguma ferida.

b) Dança dos Kanhocã

Geralmente, o processo de dança não é semelhante ao de Kabaro e a decisão de ir dançar cabe única e exclusivamente aos kanhocã. Outra coisa, os Kanhocã não dançam com muita frequência e usam poucos acessórios para brincar, amarram folhas de cibe (*Borassus aethiopum*) nos braços e nos pés utilizam *sadjo*. E este modelo de dança é denominado, nessa ilha, de *hopixaque*.

A outra dança é denominada *ndjata tambur*, que é uma pura exibição de força e valentia, momento em que o kanhocã aproveita a circunstância para roncar em frente ao tambor que o anima e exalta.

Os kanhocã utilizam na cintura o couro de vitelo, na cabeça colocam *kaçunha*, nos pés amarram folhas de cibe (*Borassus aethiopum*) mas não as colocam nas mãos, apenas seguram o *darga* (escudo) e a espada. Nessa dança, existe um diálogo entre o dançarino e o tocador de tambor e só consegue brincar de forma coordenada e estruturada o kanhocã que conhece a linguagem do tambor. Toda a sua ação coreográfica deve ser orientada em função do diálogo que o tocador estabelece com o dançarino.

c) Dança de Kabaro

São da responsabilidade dos kamabi fazer dançar os kabaro na ilha de N`ghago. Primeiramente, os kamabi, às vezes, juntamente com o seu parceiro kanhocã, vão para a casa do kabaro e, quando chegam, acendem o fogo em frente e depois dirigem-se à esposa do kabaro que, por tradição, lhes dá uma esteira para se sentarem. Recebem a campainha e o couro de cabra que o kabaro veste para dançar e começam a amassá-lo com as mãos, utilizando óleo de palma



para deixá-lo macio ao ponto de não dificultar ou causar dores ao kabaro durante a dança. Antes, quando chegam à casa do kabaro, o kanhocã, por ser a classe satélite do kabaro, procura saber se este quer comer ou beber alguma coisa antes da brincadeira, porque é da sua responsabilidade cuidar desse aspeto.

E é da responsabilidade dos kadeni procurar a palha de casa (*Anadelphia afzeliana*) que será incendiada pelos kamabi, a fogueira para iluminar o *bantabá* durante a dança. Os kabaro de N'ghago têm três tipos de danças: tambor ou *kutin*, *bumbulum* e machado.

No primeiro tipo, uma mulher é responsável por tocar o tambor enquanto outras animam com as palmas e cantigas, exaltando o animal (vaca, pássaro, tartaruga, peixe boi, etc.), caldeirão ou meio de transporte (avião, navio, canoa, carro, etc.) imitado pela pessoa que dança. No segundo, os instrumentos utilizados são dois *bumbuluns*, um grande (*éboro*) e um pequeno (*ébomkobonka*), e um tambor, *n'ghato*. Durante esse tipo de dança não é admitido cantar, o som produzido pelos referidos instrumentos que se juntam às palmas das mulheres são suficientes para animar o kabaro que, em função da linguagem do *bumbulum*, vai mudar a dança. E, por último, as mulheres seguram dois machados e ficam a batê-los um no outro, com o cântico que anima o kabaro a dançar. No decorrer da dança, os kamabi ficam atenciosamente a acompanhar, corrigir os passos e a brincar – no entanto, essa mesma atitude ou comportamento pode ser imitado pelo kanhocã.

No fim da dança, o kabaro é novamente acompanhado à sua casa pelos kamabi e kanhocã e, quando chega, é ajudado a tirar os artefactos que são entregues à sua mulher e, em contrapartida, os ajudantes recebem comida e vinho. Aliás, vale dizer que, segundo a tradição, em casa de um kabaro não deve faltar comida, vinho e tabaco porque, a qualquer momento, está sujeito a receber a visita de um ancião ou de qualquer outra pessoa que necessita de comer ou beber.

Existe uma dança muito especial e considerada sagrada, denominada *orakumanadas*, e é praticada apenas por aqueles que já cumpriram o ritual de autorização que dá acesso ao fanado, *pidi fanadu*. E, para essa dança, é apenas utilizado ferro de machado *di korta* como instrumento de percussão tocado pelas mulheres da faixa etária correspondente à fase cerimonial kadjona. É um tipo de dança que é apenas praticada pelos kabaro das ilhas de Tchedingha e N'ghago. Conforme a tradição, a partir dessa fase, um kabaro é admitido a portar um pau denominado *nghomantipak* e também a utilizar a darga *kukunba*, artisticamente decorado com búzios, pinturas e rabo de vaca fixado na parte de cima do artefacto.

Acessórios

A tradição obriga os kabaro a utilizarem o pano para encobrir o corpo e na cabeça amarrar um lenço denominado *nepanikematobu*. E a explicação para esse último é que devem segurar a cabeça para guardar todos os conselhos que, eventualmente, recebem dos anciões. Hoje, com a influência da modernidade, os kabaro preferem utilizar no seu quotidiano o boné, em substituição do lenço que apenas utilizam nos momentos solenes da tradição.

No momento de dança, utilizam a mascarra do animal ou meio de transporte que pretendem imitar. Nos braços colocam a argola denominada *nedek*, sob a qual são enfiadas folhas de mangueira em representação do pêlo de vaca. Mais em baixo, na região do antebraço, utilizam o couro de vaca e nas mãos seguram rabo de vaca, denominado *néconco*, e ainda seguram duas varras que representam as pernas de frente de vaca. Quem imita meios de



transporte como avião, carro, canoa, barco, etc. segura pequena cabaça (calma) (*Lagenaria siceraria*) durante a dança.

No pescoço colocam uma saia, *kandékaretikana*, e amarram no peito uma banda de pano, *kabadua*, no ventre utilizam a banda de barriga tradicional (cinta), *edai*. Vestem couro de cabra e em cada perna fica presa um mínimo de trinta sinetas, sendo que esse número pode aumentar um pouco mais em função da capacidade física do kabaro. Utilizam uma cauda, *kankene*, que é decorada com missangas e abaixo do joelho utilizam uma saia pequena de linha e, pouco mais abaixo, quase no tornozelo, amarram outra saia feita de *nghodane* (nome científico).



3.3. ILHA DE FORMOSA

Segundo a lenda popular local, dois *lrans* saíram algures numa pequena embarcação (*canoa*) à procura de terra para viver e, durante a viagem, chegaram à ilha de N`ghago. Um deles gostou da paisagem e decidiu desembarcar, mas o seu companheiro preferiu continuar a viagem. Entretanto, o que decidiu ficar, ao desembarcar, esqueceu-se na canoa do pano e/ou turbante que habitualmente utiliza para rodear a cabeça e o outro, que preferiu continuar a viagem, ao aperceber-se que o companheiro esqueceu o pano na canoa, gritou-lhe:

- “Está aqui o teu pano!”

E este respondeu - lhe:

- “Leve e guarda-o consigo, serve para mim e para ti também”.

Aparentemente esse diálogo pode parecer simples, mas o seu sentido é muito profundo e transmite, sobretudo, uma mensagem de solidariedade comunitária que é própria da cultura e tradição bijagó.

E, na tradução bijagó de N`ghago, a linguagem utilizada para dizer ao colega “leva contigo” é *Meram N`dock* ou na de Formosa *Aranrok* mas, por questões estético-linguísticas, ficou uniformizado numa linguagem mais simplista e acessível, Urok.

Conforme podemos concluir, desse lendário termo se derivou o nome da ilha de Formosa, mas, posteriormente, com a criação em 2005 de Área Protegida (AP) por decreto presidencial nº 08/2005, esse nome passou a designar o complexo das três ilhas (Formosa, N`ghago e Tchedingha), que constituem a Área Marinha Protegida Comunitária das Ilhas Urok (AMP-C-Urok).

A ilha de Formosa é constituída por 15 tabancas³², sendo que cada uma delas é portadora de uma história própria de como surgiu e, sobretudo, da sua ligação com a linhagem proprietária do território da tabanca. Mas, de acordo com relatos orais de memória tradicional, o processo de povoamento da ilha de Formosa desenvolveu-se a partir da tabanca de Ambo com duas linhagens *Orakuma* e *Ogubani*. Outro facto interessante a mencionar são dos nomes de algumas tabancas que contêm a descrição de parte do corpo humano. Abu, que é a tabanca onde desde o período colonial funciona a sede administrativa, significa cabeça, Acuno significa joelho e Acoco costa de mão. Contrariamente, a Ambo traz um significado diferente e significa algo que está em cima da rocha.

Também existe outra versão oral, que explica que o nome Urok foi dado por um visitante da ilha de Soga durante uma viagem à Formosa. De acordo com a lenda, o homem chegou à ilha na maré baixa e logo tirou a cana para sondar o nível da água para atracar a sua embarcação. No entanto, foi durante essa atividade que produziu um som parecido com Urok.

³² Abu, Acoco, Acuno, Ambo, Ancadaque, Ankedjo bijagó, morança Ankedjo papel, Cabinhate, Cuian, Cudjanque, Cumpada, Catén, Pandja, Soie e Uada.

MULHERES

A classe cerimonial feminina da ilha de Formosa, além de extensa, apresenta, em relação às outras ilhas do complexo Urok, uma ligeira subtiliza semântica na estruturação e práticas culturais nas denominações das classes cerimoniais: *kampuni*, *obite*, *kabaro*, *kamabi*, *kadjona*, *ododo* e *kabongnha*.

a) Anny ritual de Kampuni e Kadeni

Em Formosa, a transição de uma classe cerimonial para outra é, no mínimo, de seis anos e tanto os Kadeni quanto as *kampuni* têm uma forma própria de estar, mas há momentos comuns em que se encontram para o cumprimento do ritual que é denominado *anny*, cuja organização ritualística é, na maioria dos casos, da responsabilidade dos Kanhocã.

As *kampuni* utilizam conchas de *lingron* (*Tagellus adansonii*), torturada e transformada numa farinha, que é ungida no pescoço, enquanto no corpo untam *edjedja* e uma outra lama branca que é denominada de *kabongo*³³ na língua bijagó, habitualmente extraída no rio *Ankodega*, na tabanca de Abú.

Para a dança, as *kampuni* utilizam no braço esquerdo um artefacto de madeira, *nedek*, revestido com folhas de cibes (*Borassus aethiopum*) e lenços de diferentes cores e gostos. Numa das mãos, algumas seguram uma sangra pequena denominada *kampui*, noutra seguram uma lança, *kanhaco*. Também podem segurar espada artesanal de madeira, *nghoóka*, e escudo, *darga*. Quando não estão a dançar, utilizam a saia curta para se movimentarem na tabanca.

Por outro lado, os Kadeni utilizam, igualmente, *nedek* no braço esquerdo e no direito *ngho-rankatin* e, em ambos os braços, os artefactos são decorados com folhas de cibes (*Borassus aethiopum*) e lenços. Ainda dependendo da preferência, alguns seguram na mão o rabo de vaca ou um artefacto de folha cibe (*Borassus aethiopum*), *nebada-co* ou *ninxar*. Na cabeça utilizam uma máscara denominada *nghorabu* ou *nghunba*, que são decorados com *nghodane*, vestem *lopé*³⁴ de couro de cabra decorado com campainhas, búzios, missangas, *karmussa* (nome científico), *ngharaxi*, que é um pau esculpido em forma de meia-lua e uma cauda feita com couro de vaca denominado *campats*, que é decorada com linhas de diferentes cores e folhas de cibe (*Borassus aethiopum*). Nos pés amarram folhas de cibe (*Borassus aethiopum*) e *sadjo*. Nos momentos em que estão a dançar, ou seja, durante o dia, utilizam o pano, também utilizam malila (*Landholphia heudelotti*) ou *sindjadura*, sob a qual enfiam a colher na eventualidade de a qualquer momento encontrar a comida.

Formam uma roda para dançar e no meio fica o palco onde entram para dançar. As meninas utilizam uma saia comprida e dançam o ritmo chamado *koppedeke*, enquanto os rapazes procuram imitar vitelo, pelicano (*Pelecanus rufescens*), garça (*bubulkus ibif*), barcos, avião, etc.

São utilizados dois tambores para a dança: um comprido, denominado *langaram*, e o outro pequeno, *n`ghato*. As *kampuni* são obrigadas a vestirem saias compridas no momento de dança na *etikapungha* durante a saída de fanado dos Kamabi e consagração dos novos kabaro mas, se for numa outra ocasião, como, por exemplo, em *toka-tchur*, elas podem portar uma saia curta para brincar.

³³ Essa lama é também utilizada pelas mulheres como cal para pintar as casas e, em caso especial, o quarto do marido.

³⁴ Couro de cabra amarrado no corpo para proteger a parte íntima do corpo masculino.



Esse ritual é especial, porque serve para uma *kampuni* se apaixonar por alguém e, ao mesmo tempo, pedir a sua mão em casamento³⁵ junto da sua família. Para o efeito, a mulher manifesta à sua mãe o seu desejo amoroso, e esta, por sua vez, prepara a comida denominada *kodananam*, feita à base de óleo de palma, *combê* (*Anadara Senilis*) ou *ostra* (*Crassostrea gasar*) e *lingron* (*tagellus adansonii*) e, por cima, é coberta com uma farinha cozida misturada com mel e envia para o pai ou tio de alguém com quem a sua filha pretende casar-se. A comida é apresentada à comunidade e depois saboreada pelos presentes, no entanto, a farinha é dividida entre a família do noivo e os *Kanhocã*, sendo que estes últimos podem oferecer a sua parte a várias outras pessoas.

b) *Kampuni*

Esta classe cerimonial é muito especial entre as mulheres *bijagós*, sobretudo porque é a fase sacra de exaltação de pureza feminina. Tanto é assim que, no passado, a tradição as obrigava a guardar a virgindade como condição para participar na realização de determinados rituais.

Ao lado de *kadeni* e *kabaro*, *kampuni* participa durante a cerimónia de *toka-tchur*, no momento de exibição de vaca *karmussa*, percorrendo algumas tabancas em jeito de apresentação dos animais a serem sacrificados. Antes do ano em que se vai realizar o ritual de *anny*, devem passar seis dias no mato até completar seis anos para cumprir o ritual de *monda* ou *nghudubbi*, que era realizado apenas por meninas virgens. E isso implica que, durante o período de cultivo de arroz, as *kampuni* devem ajudar o ancião responsável a capinar e a preparar o seu campo de cultivo. Também existe outro ritual que é realizado depois do período de retiro de seis dias no mato, denominado *nghoranki* ou *badjanta*, onde apenas as *kampuni* que não chegaram a iniciar a vida sexual podem ter acesso à mata sagrada. Depois de concluir o ritual de *anny*, a bandeira é levada e entregue a um dos anciões da tabanca e este, por sua vez, deve mandar preparar a comida e bebida para servir as *kampuni*.

As *kampuni* dançam *koppedeke* ou *kundere*, como é popularmente conhecido. Para a realização dessa dança, vestem uma saia tradicional curta, utilizam colar na cintura, o peito é protegido com um lenço ou uma blusa. Mas, no passado, ficavam com o peito descoberto, até porque eram meninas puras. Contrariamente, hoje, devido à vida sexual precoce, a maioria das pessoas que estão nessa classe cerimonial já são mulheres com filhos. Por isso, tendo em conta as alterações comportamentais resultantes das inerentes influências sociais, às vezes, por imposições exógenas tacitamente impingidas, algumas normas sacras são aliviadas por iniciativas das anciãs para evitar o mal-estar social nas comunidades.

Para dançar, são utilizados de dois a três tambores e são as *kampuni* as responsáveis para batucar os mesmos, formam um círculo ou arco para dançar ao ritmo das cantigas que agradavelmente acompanham os tambores.

c) *Kabaró Fêmea*

As *kabaro* apresentam uma dança, procurando imitar alguns animais socialmente admirados, nomeadamente *baca bruto*, *baca*, *mungut*, *pis berga*, etc. À semelhança dos rapazes e, em função da preferência de cada *kabaro*, carrega o artefacto da cabeça de um dos animais que imita e na mão segura sinetas com as quais produz sons que acompanham os seus movimen-

³⁵ Além de *kampuni*, qualquer outra mulher de outra classe cerimonial que não tem parceiro também pode aproveitar a circunstância para proceder da mesma forma, ou seja, declarar o seu sentimento a um homem.

tos. No pescoço e nos pulsos amarra uma saia pequena, o ventre é segurado por uma cinta tradicional ou banda de pano de pente, enquanto nos tornozelos amarram *sadjo*. Fica esteticamente completa com uma belíssima e longa saia cujo movimento parece estar a acompanhar a coreografia que a kabaro exhibe no *bantabá*.

Dançam ao som das cabaças produzido pelos seus *lambés*, que são os superiores em termos de realização cerimonial. Também dançam com os dois tambores: o *ingaram*, que é o maior, e o *n`ghato*, que é o menor, particularmente só depois do cumprimento do ritual do fanado.

d) Kadjona

As kadjona exaltam a dança de *defunto* e utilizam apenas o *n`ghato* como tambor, mas também podem dançar ao som das cabaças que são tocadas pelas mulheres. Na estrutura da classe cerimonial feminina, as kadjona são a última fase onde a mulher goza, oficialmente, de legitimidade para dançar. É um ato multifacetado onde elas procuram não só dançar como também demonstrar a natural elegância da mulher bijagó e, obviamente, de toda a beleza de que inquestionavelmente são portadoras. No *bantabá*, as suas danças assemelham-se à de uma bela sereia, com um movimento suave que lhes permite roncar o corpo, seduzir a plateia e, obviamente, exibir a maturidade e beleza físico-cultural da mulher bijagó.

Elas são portadoras de um traje demonstrativo que exalta uma mulher madura: amarram lenço na cabeça, cobrem o peito com uma blusa, utilizam saias compridas, cobrem a cintura com missangas e búzios, no braço esquerdo utilizam um artefacto tradicional, denominado *nimba* ou *nedek* na língua bijagó, onde engenhosamente enfiam belíssimos lenços. E é com essa parte do corpo que procuram dançar e demonstrar a força identitária e, com a mão direita, seguram duas argolas de ferro enfiadas no polegar e no indicador, que são denominadas *épporo* ou *nabic*, que constantemente batem para produzir som. No ventre amarram a cinta tradicional ou banda de pano de pente para ajustar o corpo.

As kadjona são colocadas para dançar pelos seus *lambés* ou superiores denominadas de *hankutaia*. E, quando as *lambés* querem fazer as kadjona dançarem, colocam o fogo em frente à casa de cada uma delas que, mesmo se estivesse deitada ao lado do marido, é obrigada a levantar para atender o chamamento, porque é a sua obrigação cultural.

HOMENS

a) Kanhocã

Funciona como segurança face a qualquer problema que possa aparecer na tabanca. É uma posição posterior à classe cerimonial kadeni, por isso são portadores, na sociedade bijagó, de escudo (*darga*) e espada. Ainda são os principais responsáveis na realização de trabalhos comunitários, nomeadamente de limpeza da tabanca e na atividade agrícola de *pabi*, são sempre os primeiros a chegar e os últimos a abandonar o campo. E, nesse evento, são os responsáveis pela distribuição da comida e bebida oferecidas pelo dono do trabalho.

Durante o período de cerimónia, amarram o couro de cabra na cintura e, por cima dele, amarram folhas de cibes (*Borassus aethiopum*) e ainda utilizam uma corda que serve para amarrar o transgressor ou infrator das normas comunitárias. Nos pés amarram *sadjo* recheada com pedrinhas e a traseira fica coberta com couro de cabra e, por cima, utilizam uma campainha.



Na cabeça, colocam uma máscara com representação de serpentes ou um cone feito de palha de palmeira (*Elaeis guineensis*). No corpo untam uma lama vermelha denominada *édjedja*.

Os kanhocã, habitualmente, só dançam em eventos especiais, por exemplo, durante a saída de fanado dos kamabi no *etikapungha*, que é, igualmente, o momento de consagração de novos kabaro. Mas também noutros eventos em que os kabaro estivessem a dançar apenas com um tambor médio denominado *ésuntunbokate* e *n`ghato*, no entanto, nessa circunstância é proibido o uso de cabaça para os kanhocã dançarem.

Outro fator a salientar é que, do ponto de vista de tradição, são vistos como protetores de uma pessoa doente, ou seja, a comunidade acredita que, através de realização de certos ritos secretos, os kanhocã conseguem espiritualmente salvar a vida de um doente amaldiçoado.

b) Kabaro

São homens e/ou pessoas de relação pública de tabanca e nunca podem ser agredidos sob a condição de o agressor receber uma pesada repreensão tradicional, através de pagamentos de determinados valores que incluem bebidas, animais, tabaco, etc. No entanto, também ele não pode agredir ninguém, sobretudo a sua própria mulher. E caso desobedeça a norma e agrida alguém, a multa e os castigos adjacentes vão ser suportados por kabaros de toda a ilha. É da sua responsabilidade receber e tratar com carinho os hóspedes e, em casa, deve sempre sobrar comida para qualquer um que chegar a qualquer hora.

Kabaro, na hierarquia da classe cerimonial bijagó, ocupa a quarta fase³⁶ cerimonial numa posição ascendente e intermediária entre o Kanhocã, que é anterior, e o Kamabi, que é posterior a ele. É a classe entre todas as outras, que goza de um prestígio singular, tanto pela fama na dança, quanto pela condição privilegiada dos seus membros estarem na sociedade, sempre limpos e bem trajados.

Depois da saída de *etikapungha*, um kabaro pode comparecer no *bantabá* sempre que for chamado pelo seu *lambé*, nesse caso o kamabi. Mas há casos em que os kanhocã, na qualidade de segurança, podem fazer o kabaro dançar, isso na condição em que os kamabi ainda não realizaram a cerimónia de endossamento denominado *n`túdo*. Passando essa fase, são os kamabi os responsáveis para esse efeito. De acordo com a tradição, nenhum kabaro deve ser avisado sobre a dança mas, quando avista o kamabi com o fogo à frente da sua casa, já sabe que a ordem é para ir dançar.

Para fazer dançar os kabaro, há todo um conjunto de procedimentos e ritualidades que devem ser cumpridos até chegar ao *bantabá* de dança. Geralmente, a iniciativa é dos kamabi que antes entram em contacto com as mulheres que seguram a percussão com a cabaça (*Lagenaria siceraria*) e cântico. E se a dança for num lugar distante, por exemplo, numa outra ilha, serão os kamabi os responsáveis para carregar todos os artefactos de dança dos kabaro até o lugar de dança.

Em contrapartida, os kamabi recebem comida e bebida pelo serviço e, depois de terminar a dança, acompanham o kabaro novamente até à sua casa para despir, tomar banho e, novamente, devem receber a comida e bebida. E, em função desse ou de outro tratamento ou

³⁶ Geralmente existem outras categorias iniciáticas, mas que, do ponto de vista simbólico, são “irrelevantes”, por isso, a nossa consideração é a partir de kadeninga, kadeni, kanhocã e kabaro.



fator, os kamabi jamais devem deixar os kabaro trabalhar em pé de igualdade com outras classes, visto que a dança é considerada uma atividade onerosa.

No palco de dança, a primeira coisa que é feita é aquecer os tambores. Mesmo que estejam em ótimas condições, devem ser aquecidos com palha de casa (*Anadelphia afzeliana*) e, seguidamente, a primeira coisa que o tocador deve fazer ao começar a tocar é exaltar *djamu*, os espíritos ancestrais da sua tabanca e depois da tabanca onde o evento está a decorrer.

Além das mulheres com as suas cabaças (*Lagenaria siceraria*) de percussão, três tambores são utilizados para animar a dança: um comprido, denominado *langaram*, que é o instrumento principal, e dois outros pequenos, denominados *n`ghato*.

Acessórios

Como acessórios, utilizam nos pés uma espécie de caneleira feita de palha de cibe (*Borassus aethiopum*) *natotí* mas, com a modernidade, passaram a utilizar a embalagem plástica de garrafão, que é presa com *nghodane* misturado com fitas *nylon*. Ainda nos pés, nas regiões de tornozelo, amarram *sadjo*, que são conjuntos de sementes de manga recheadas com pedrinhas. Com a exceção dos de peixes, os dançarinos de vacas amarram nos joelhos uma *malila* (*Landholphia heudelotti*) e vestem lopé de couro de cabra decorado com búzios e campainha distribuída em números pares em cada perna (pode ser 25 ou 30 em cada). E na parte traseira apenas a vaca utiliza uma campainha, mas todos eles têm um rabo denominado *kaguêno* decorado com missangas. Na cintura utilizam, no máximo, três cordas de missangas e o ventre é segurado com uma cinta feita de couro de vaca. Pelas costas carregam um pássaro denominado *kuruba* que sempre no pasto fica nas costas dos gados bovinos, enquanto os de peixes utilizam barbatanas nas costas. Os de tubarão martelo *pis berga* seguram pequenas cabaças (calma) (*Lagenaria siceraria*) recheadas com pedrinhas ou pedaços de vidros que produzem sons durante a dança. No pescoço, pela parte da frente, utilizam uma saia pequena que também nos eventos de *toka-tchur* é utilizada na vaca que será sacrificada. Os que fazem o papel de diferentes vacas (*baca*, *baca mungut* e *baca bruto*) utilizam uma saia pequena na região do pulso e nos dois braços utilizam uma argola fina denominada *nedek* por onde são enfiados os lenços em função do tamanho do objeto. Na cabeça amarram lenços para permitir a colocação da máscara na cabeça.



3.4. ILHA DE CANHABAQUE

Essa ilha³⁷ é conhecida, sobretudo, por dois importantes fatores: como palco de referência e resistência insular à dominação colonial, momento em que os portugueses tiveram enormes problemas para penetrar e dominar os seus habitantes e, segunda, mas não menos importante, a ilha notabilizou-se, em termos identitários, pelo seu manifesto conservadorismo que, por vezes, é entendido por outros como um exacerbado radicalismo em preservar os valores culturais ancestrais.

Segundo a lenda da povoação dessa ilha narrada pelos anciões, os seus antepassados vieram da região de *Konhadjinke*, na vinha República da Guiné-Conakry, por isso, e devido a essa origem, gostam de se chamar “Konha”. Ainda de acordo com explicações, os primeiros ocupantes foram os de *djorson*, denominado onôko, linhagem considerada proprietária da ilha que, durante o processo de povoação, encontrou com os *djagra* na tabanca de Inorei e desse encontro fizeram um acordo que obriga o *djagra* a comprometer-se em avisar o *onôko* sempre que pretenda realizar uma cerimónia.

De acordo com os anciões, fazem parte das possessões da ilha de Canhabaque, as ilhas das Galinhas, de Bolama, João Vieira, Cavalos e Poilão, além de outras ilhas e ilhéus. E para confirmar a afirmação, o balobreiro-régulo de tabanca de Menegue, Banco André, contou-nos a história de como surgiu o nome Bolama. Segundo ele:

“A história é pouco conhecida. O nome tradicional dessa ilha era *Etênuu*. O nome Bolama surgiu na tentativa de os nativos pronunciarem o nome de um famoso pescador que operava na região e que se chamava Braima. E, como mal pronunciavam esse nome, os colonizadores, ao desembarcarem na ilha e escutarem esse nome com muita frequência, não procuraram compreender e decidiram chamar a ilha por Bolama.”

Essa revelação é interessante e, ao mesmo tempo, aliciante, visto que poderá vir a abrir possibilidades a estudos futuros em aprofundar conhecimentos sobre a formação genealógica e histórico-sociológica das ilhas da RBABB.

HOMENS

A classe cerimonial masculina da ilha de Canhabaque, diferentemente das ilhas Urok, é estruturada apenas em cinco categorias cerimoniais: *kadeni*, *kanhocã*, *kabaro*, *kamabi* e *kaçuka*.

a) Dança dos *kadeni*

De acordo com explicações de alguns anciões, em Canhabaque, os *kadeni*, eram, no passado, os únicos responsáveis pela organização da sua dança mas, há muitos anos, e por motivos relacionados com alguns fatores endógenos e exógenos, a sociedade perdeu a capacidade cultural de manter viva essa tradição. E, atualmente, os *kadeni*, para dançarem, precisam de associar-se ao momento de dança dos *kanhocã* para brincar.

³⁷ É composta por dezanove tabancas: Menegue, Ankatep, Endena-garande, Endena-cinhu, Iboko, Anghuara, Ankaguin, Anghunba, Ankanam, Antchurpi, Anghudjiga, Inorei, Posto-Inorei, Idjon, Ampukut, Ambuduku, Ankanhu, Bini, Ambenu e N'ghoda. E ainda tem três acampamentos, em N'ghôda, Bini e Posto-Inorei.

Antes, quando queriam dançar, apenas combinavam com o tocador de *bangaram itun-na*, que podia ser um kadeni, kanhocã, kabaro ou um kaçuka, enquanto o tocador do outro tambor, denominado *bangaram irriron* ou *kudintta*, deve ser uma mulher que também anima a dança com cantigas.

Acessórios

Vestem couro de cabra decorado com conchas de *karmussa* (nome científico). Nos pés amarram sementes de manga recheadas com pedrinhas, em cada braço amarram um lenço e ainda no braço esquerdo utilizam uma argola de madeira denominada *epporo*. Se for alguém que está a imitar um peixe não coloca nenhuma mascarra, apenas amarra um lenço na cabeça mas, se for o imitador de vaca, coloca na cabeça um artefacto parecido com um chapéu confeccionado com *manpufa* (*Cyperus articulatus*) e com chifres fixados nos lados.

b) Dança de kanhocã

Os kanhocã desempenham a mesma função que os seus similares de outras ilhas, são tidos como homens de segurança pública da tabanca, ou seja, numa ilha, cada tabanca tem a sua classe cerimonial de kanhocã, cujas intervenções se limitam apenas à área de jurisdição comunitária.

A iniciativa para dançar é deles e a única coisa que precisam de fazer é contactar antecipadamente um tocador que pode ser um kaçuka, kamabi, kabaro ou, às vezes, até um kanhocã. Tendo tudo acertado, a tradição ordena que o tocador deve ser o primeiro a chegar ao *bantabá*, acende o fogo, aquece o tambor e começa a tocar para informar ao dianteiro dos kanhocã que já está no local. Ao ouvir o som, começam a soprar o chifre e, muito rapidamente, chegam um atrás do outro no *bantabá*. Dançam ao som de dois tambores denominados *bangaram irriron* ou *kudintta* e *itun-na*. As mulheres apoiam ou participam no evento com palmas e cantigas que animam os dançarinos.

Por exemplo, quando existe a intenção de ir participar num evento de *toca-tchur* numa outra tabanca, os kanhocã abandonam a sua aldeia na companhia do tocador dois dias antes do início do evento. E, ao se aproximarem do destino, procuram um local secreto para se esconderem. A entrada na tabanca exige o cumprimento de um procedimento rigoroso e estratégico. Primeiro, o tocador e o seu adjunto são os únicos responsáveis para entrar na tabanca com os tambores carregados nos ombros esquerdos. Ao chegarem, cumprimentam os anciões da tabanca anfitriã e depois, com os tambores, começam a comunicar as suas intenções, dizendo as seguintes frases:

- Não viemos para a guerra ou para arranjar confusão;
- Gostaríamos de avisar que cada homem assegure a sua mulher, porque senão pode perdê-la.

Depois desse intencional aviso provocador, sempre com o som do tambor, chamam os kanhocã para entrar na tabanca e, às vezes, até podem provocá-los, dizendo que foram invadidos e estes, quando entram, vão de imediato às casas dos balobeiros e da rainha receber a bênção e só depois, paulatinamente, procuram o *bantabá* para dançar.



Acessórios

Como acessório, os kanhocã vestem uma espécie de calção tradicional feito de couro de cabra, decorado com carcaças de *karmussa* (nome científico). Nos pés amarram um artefacto feito de sementes de manga denominado *sadjo* e na cabeça, dependendo do que estão a imitar, colocam chapéus feitos de *manpufa* (*Cyperus articulatus*) e em cima fixam uma miniatura do objeto que imitam: palmeira, ave, vaca, peixe, etc. Em cada braço amarram lenços e folhas de cibe (*Borassus aethiopum*), ainda no braço esquerdo utilizam uma argola de madeira, *épporo*, e na barriga amarram a cinta tradicional.

c) Dança dos Kabaro

Tanto quanto nas outras ilhas, a figura cultural de kabaro na ilha de Canhabaque não é diferente. Socialmente, cada kabaro representa uma pessoa muito especial com funções especiais e responsabilidade de dirigir as relações públicas da sua tabanca. Por isso e para isso, devem sempre apresentar-se bem vestidos: lenço rodeado na cabeça, vestir uma camisa ou camisola, amarrar um pano, usar brincos, colares, faca na cintura e uma pasta pequena, mantendo sempre uma postura irrepreensível.

Segundo a tradição, os kabaro, para dançarem, eram chamados à casa do kamabi responsável para se vestirem, mas hoje essa norma já não é praticada e cada kabaro veste-se na sua própria casa. Geralmente, o processo começa com a saída de fanado dos Kamabi onde são oficialmente apresentados no *bantabá*, denominado *etikapungha*. Nesse evento, os kabaro dessa mesma tabanca não são autorizados a dançar sob o pretexto de que ainda precisam de ser treinados e consagrados através do rito que os legitima como tal, que é o rito de “vestir o *kapende*”³⁸. Entretanto, no *etikapungha*, só são permitidos dançar os kanhocã, as kampuni e os kabaro de outras tabancas. Também vale dizer que, diferentemente dos kabaro das ilhas Urok (Formosa, N'ghago e Tchedingha), em Canhabaque, a média por tabanca dos kabaro que são autorizados a dançar é de dois e são popularmente chamados *badjadur*. Todos os outros são considerados, ou melhor, compõem a orquestra e são simplesmente denominados kabaro.

A tradição não permite que as mulheres participem ativamente com o canto ou a tocar alguma coisa durante a dança, como acontece noutras ilhas. Elas apenas podem assistir, entrar no *bantabá* e, quando tomadas pelo calor da emoção, podem entrar e dar um abraço ao *badjadur*, oferecer-lhe um copo de água para repor a energia, limpar-lhe o suor que corre no rosto com um pano e, se for em momentos especiais, como no ritual de *toka-tchur*, podem estar a lançar arroz em casca ou descascado sobre o *badjadur*.

Segundo a tradição, o kabaro *badjadur*, após terminar de se vestir, começa a dançar primeiramente em frente à sua própria casa, depois percorre os pontos mais importantes da tabanca e, às vezes, termina a sua dança no *bantabá* central da tabanca, ou, se lhe apetecer ainda, muda para mais um outro ponto para encerrar o *show*.

O kabaro *badjadur* é também dotado da qualidade do cantor. Por isso, deve saber cantar bem para melhor animar e orientar a dança. É um artista por excelência. Segura uma varra recheada com uma campainha denominada *ninsal*, com a qual orienta magistralmente a orquestra que o acompanha em coro. Quando canta, é respondido em uníssono pela orquestra que for-

³⁸ Um artefacto que amarram na cintura e fica nas traseiras. Tem duas palas decoradas com belíssimos desenhos a cores, feitos com linhas e na junção é fixada uma cauda feita igualmente com a linha e ainda enfeitada com missangas.



ma uma meia-lua, sendo que cada um segura em baixo do braço o seu tambor, denominado *bangaram iriron* ou *kudintta*, enquanto no centro, mais próximo do *badjadur*, posiciona-se outro elemento da orquestra que segura um tambor maior, *bangaram itunna*, que tem como função, dialogar (*djamu*) com o *badjadur* – os dois é que dão o espetáculo. O *bangaram itunna*, de som agudo e altissonante, é um instrumento que contagia o *badjadur* e obriga-o a movimentar *karmuçar* pelo *bantabá* e a interagir com o grupo e plateia. A particularidade dos kabaro *badjadur*, em relação às outras ilhas observadas, é que apenas procuram imitar a vaca nas suas danças.

Acessórios

A nossa experiência, mediante o contacto com diferentes grupos de kabaro nas ilhas da RBA-BB permitiu-nos constatar que é por natureza uma classe cerimonial que despreza o seu orgulho cerimonial, principalmente na maneira como se vestem e procuram estar na sociedade.

Assim, como acessório, o kabaro *badjadur* utiliza nos tornozelos saias pequenas denominadas *kanda*, no pé esquerdo coloca uma espécie de caneleira denominada *katadja* e, em ambos os pés, na região do joelho e no próprio amarra laços e lenços, talvez para ajudar a amortização do impacto durante a dança. Apenas veste cueca e na cintura amarra uma série de artefactos, entre os quais *kapende*, uma corda com pequenas campainhas, missangas, duas pequenas sinetas e búzios. Na traseira fixa uma cauda feita de linha (*sindjadura*) decorada com missangas que fica presa à *kapende*. No braço esquerdo utiliza uma argola denominada *épporo* e, em ambos os braços, amarra cordas que prendem o artefacto parecido com uma saia e que manuseia no ato de dança denominada *nantoche*. As cordas presas aos braços ficam revestidas circularmente com lenços e pedaços de panos de diferentes cores. No pulso esquerdo e no pescoço amarra pequenas saias, denominadas *kanda*. No pulso direito rodeia um lenço, preferencialmente vermelho. Ainda na corda de saia pendurada no pescoço fixa folhas fina da palmeira (*Elaeis guineensis*) e também amarra uma outra corda no pescoço para pendurar mais um outro *nantoche*. Usa uma ou duas *sumbias*³⁹ para facilitar a fixação na cabeça da máscara de dança, *n'ghumba*, que são decoradas com artefactos denominados *nghala-kabine*. Sempre está acompanhado do seu pequeno frasco de tabaco em pó para oferecer a um ancião que precisar.

Já os colegas kabaro da orquestra apresentam uma vestimenta menos complexa, rodeiam a cabeça com um lindo lenço ou pano, utilizam brincos, colares, vestem uma camisola ou camisa e, por cima da vestimenta, amarram um belíssimo pano que quase cobre todo o pé. Dependendo da preferência, podem calçar-se ou ficar descalços. E cada um segura de lado o seu pequeno tambor de batucada, *bangaram iriron* ou *kudintta*.

Os kabaro da ilha de Canhabaque também dançam ao som de dois *bumbulum*, o grande é denominado de *kombongui* e o pequeno de *noxolômotá*, momento considerado de elevada espiritualidade sacra.

³⁹ Esse termo é de origem mandiga, que é uma das sociedades étnicas guineenses, e significa boné ou chapéu. A sua vulgarização na Guiné-Bissau pode ser associada ao Amílcar Cabral que, durante a luta de libertação colonial, utilizava um modelo que hoje, tendo em conta a sua dimensão histórica e simbólica, alguns políticos corriqueiramente procuram utilizar.



d) Dança de kaçuka

O kaçuka é uma classe cerimonial posterior à fase de kamabi. Pertence à última fase cerimonial de estruturação etária na ilha de Canhabaque. Depois dessa fase, o homem bijagó passa a gozar do estatuto de *lambé*, ou seja, de *homem grande*, considerado o portador de sabedoria ancestral.

Os kaçuka apenas dançam num momento especial que é de *riada di fanado*, realização do fanado que, de acordo com o ciclo ritualístico, acontece no intervalo de seis em seis anos. Eles vestem-se de forma parecida com os kabaro, rodeiam lenço na cabeça, utilizam uma camisa ou camisola, rodeiam mais de dois panos no corpo e o uso de sapato ou chinelo é opcional.

Mas, durante a dança, vestem couro de cabra, rodeiam mais de quatro panos no corpo e cada um segura o seu tambor *bangaram iriron* ou *kudintta* e *bangaram itunna* para bater e dançar.

e) Kamabi (matcho e fêmea)

Em todas as ilhas observadas, não incluímos a classe cerimonial kamabi nos capítulos pelo simples motivo de a categoria não se enquadrar no critério metodológico preestabelecido, que é de observar apenas as classes que têm a legitimidade para dançar. Mas a classe dos kamabi da ilha de Canhabaque chamou a nossa atenção por ter conseguido resistir às mudanças e preservar manifestações seculares que já não existem noutras ilhas da RBABB. Por ser uma atitude desafiante e desafiadora, decidimos abrir a exceção para observar o comportamento dessa importante classe na estruturação cerimonial dos kanhabaqueiros.

Conforme salientámos, Kamabi é o quarto estágio cerimonial e o momento em que o homem bijagó passa, em todas as ilhas, pelo mais importante ritual de iniciação, o fanado, prática que o eleva ao processo de consumação de maturidade e que lhe atribui o *statu quo* para participar no colégio de *lambés*, com legitimidade de coordenar o ritual de consagração de novos kamabi à iniciação.

Durante a iniciação, a vida dos kamabi está intrinsecamente ligada à atitude de renúncia aos bens materiais, de fazer higiene corporal e de negação de qualquer forma de ostentação, mas, em Canhabaque, essa condição sociocultural é ainda mais severa porque também os obriga a renunciar definitivamente a(s) sua(s) mulher(es), à sua própria casa e, temporariamente, a(s) sua(s) filha(s).

Durante seis anos de renúncia, não podem conversar com as suas próprias esposas e mulheres da sua etnia⁴⁰, não podendo, inclusive, receber diretamente a comida, água e vinho destas. Por exemplo, se a(s) sua(s) mulher(es) ou filha(s) quiserem oferecer-lhe algo, precisa(m) fazê-lo mediante um terceiro, mas de sexo masculino, que recebe esse algo e depois repassa-o para o Kamabi. Também quando pretende conversar com qualquer que seja mulher deve fazê-lo mediante um intermediário, que recebe a sua preocupação e transmite-a logo a seguir a essa pessoa, e assim vice-versa até terminar o diálogo.

40

Esta restrição não é válida no mar, ou seja, se ele se encontrar com uma mulher bijagó ou de outra sociedade étnica numa viagem, podem conversar e brincar sem nenhuma restrição. Assim, mais uma vez, esse comportamento prova a forte ligação que o bijagó mantém com a terra, com o chão e não com o mar, embora viva rodeado por águas.

Por tradição, a tabanca de N`ghoda é o território estruturante de todo o dinamismo sociorreligioso de fanado na ilha de Canhabaque, por isso, é a tabanca responsável pelo batismo dos kamabi com um nome ao saírem do fanado e, obrigatoriamente, todos os kamabi de outras tabancas recebem esse mesmo nome durante todo o período em que estão nessa classe cerimonial. Por exemplo, os atuais kamabi são denominados *nhominka*⁴¹, mas, no passado, já havia outros nomes de batismo, entre os quais felupes, papeis, nalus, balantas, etc.

Contrariamente, as kamabi são a terceira e última classe cerimonial feminina e têm em relação aos homens um período de renúncia e abstinência sexual menor. Durante dois anos de cumprimento ritualístico, não abandonam a casa, mas a tradição proíbe-lhes de manter relações sexuais. Também não podem servir comida ao marido ou oferecer-lhe água para beber ou tomar banho. Aliás, podem oferecer ao marido essas coisas através da intervenção de um terceiro (que pode ser filho, filha ou outra pessoa) que as recebe das suas mãos e, em seguida, passa-as ao pai. Ainda durante esse período, as kamabi renunciam a relação de amizade com as suas amigas íntimas, não podem partilhar o mesmo lugar (banco) e, muito menos, comer juntas. As suas relações só voltam à normalidade com a conclusão do processo ritualístico.

Em ambos os casos, se o homem ou a mulher vier a transgredir interdições preestabelecidas que, no fundo, são sacra, devem logo informar para evitar que algo de pior, como a morte ou uma grave doença, lhes aconteça. E, quando informam, apenas são condenados a pagarem, cada um, um gado bovino, bebidas e arroz para a realização da cerimónia de despenalização.

O caráter rígido desse ritual levou a que os jovens influenciados pelos efeitos da modernidade, sobretudo pelo contacto com a zona urbana do continente e outras ilhas, que optaram por flexibilizar os seus ritos e passaram a contestar a continuidade de ritos mais severos da sua tradição. Um deles é o que obriga os indivíduos de classe cerimonial kamabi a renunciar à vida sexual, família e filhas por um período de seis anos, no mínimo, e, definitivamente, à sua própria mulher. E, tendo em conta as manifestações que são peculiares nas sociedades, hoje já são visíveis as preocupações dos jovens junto dos anciões, procurando articular consensos para garantir a alteração dos aspetos mais severos da tradição. Por conseguinte, o tal consenso que se procura construir depende de realização de 7⁴² fanados existentes em subgrupos da ilha de Canhabaque. Neste momento, já foram realizados quatro fanados e restam concluir outros três para depois decidirem sobre a continuidade ou não dessa tradição secular.

⁴¹ Nhominka é uma sociedade étnica da vizinha República do Senegal que já tem uma permanência de mais de meio século no Arquipélago dos Bijagós.

⁴² Eis as tabancas que partilham o mesmo fanado: N`ghôda e Ambenu; Bini e Ankanhu; Idjon, Ampukut e Ambuduku; Endena-garande e Endena-zinho; Menegue, Ankatep e Iboko; Anghunba, Ankaguin e Anghuara; Inorei, Ankanam, Antchurpi e Anghudjiga.



MULHERES

A classe cerimonial feminina da ilha de Canhabaque é estruturada apenas em três categorias: Kampuni, kabaro e kamabi.

a) Dança de kampuni

As kampuni dançam *kundere* e, de acordo com explicações, esse ritmo surgiu em Canhabaque e muito rapidamente foi apropriado por outras ilhas do Arquipélago como ritmo comum de adolescentes e jovens meninas bijagós. Para dançarem, formam uma roda ou um arco, no meio ficam duas ou três kampuni que tocam, as restantes ficam a dançar e vão mudando a direção para a esquerda ou direita em função das batidas de tambor e de quem orienta a dança.

Como vestimenta, usam três saias, sendo a primeira a mais longa, mas não chega à altura do joelho, e ainda utilizam mais outras duas saias por cima, ligeiramente mais curta na altura da traseira. Na cintura utilizam búzios e missangas, no pescoço utilizam colares, fazem tranças e nos tornozelos amarram sementes de manga recheadas com pedrinhas ou pedaços de vidros e que denominam *epporo*.

b) Dança de defunto

Esta, na verdade, não é uma classe de estrutura cerimonial de mulheres bijagó de Canhabaque, mas é um grupo espiritual muito importante na dinamização religiosa e com papéis de relevo nas diferentes manifestações sócio-comunitárias das tabancas. São mulheres possuídas por espíritos masculinos e, em cada tabanca, existe uma baloba, que é um local sacra de empoderamento e de ligação com os ancestrais. Só podem possuir as mulheres os espíritos de crianças ou homens que já faleceram e que não chegaram a passar pelo ritual de fanado que, de acordo com o procedimento, acontece a partir da transição do estágio de kabaro para kamabi.

A estrutura de mulheres defuntos é formada por kabaro, kamabi e *lambés*. A primeira são mulheres mais novas, que ainda se encontram no processo de empoderamento cultural, a segunda são mulheres mais maduras e que já passaram pelo ritual de iniciação “fanado” e a terceira são as que cumpriram todo o processo de empoderamento e com uma acumulada experiência sobre todo o processo ritualístico feminino da tradição bijagó.

As eleitas nesse grupo para dançar são as que se encontram na fase de kabaro, enquanto as outras duas estão para tocar, cantar, orientar e animar a brincadeira. Dançam ao som de, pelo menos, três tambores *bangaram iriron* ou *kudintta* batucados pelas *lambés*. Também podem dançar ao som de bumbuluns, grande e pequeno, *kombongui* e *noxolómota*, respetivamente, que são tocados por homens vestidos com poderes sacra para essa função.



3.5. ILHA DE ORANGO

Orango é o nome que esta ilha adquiriu durante o advento do processo colonial. Algumas explicações dão conta de que o nome era Etikoga, que quer dizer “outra-banda do rio”, visto que a comunidade estava residida em Ambuduku e, quando alguém atravessava, dizia “vou à outra-banda”. Posteriormente, parte da população decidiu fixar-se em Etikoga, que é hoje uma das maiores tabancas das ilhas de Orango, mas as idas e vindas permaneceram no quotidiano das comunidades locais.

O Parque Nacional das ilhas de Orango (PNO) é composto por cinco ilhas – Orango Grande, Kanogo, Imboni, Meneque e Orango-Zinho, que somam um conjunto de 33 tabancas⁴³ com cerca de 3.369 habitantes. De acordo com algumas interpretações e/ou lendas, os habitantes dessas ilhas descenderam da ilha de Uno e são tidos como originários dos papéis, por isso, consideram que as duas sociedades étnicas são muito próximas do ponto de vista cultural.

Entre os parques observados nesse inventário, o PNO é um caso particular, senão o mais atingido da RBABB ao lado da ilha de Bubaque pela forte erosão cultural que, obviamente, só pode ser entendida a partir de um conjunto de fatores exógenos incorporados pela estrutura social local⁴⁴. O processo de aculturação é de tal modo forte que hoje as pessoas, sobretudo até à fase de kaçuka, apresentam dificuldades em explicar com segurança as etapas das classes cerimoniais e os procedimentos ritualísticos de dança. Um dos anciões e tocador de tambor *enton-n* com quem conversamos não escondeu a sua insatisfação sobre a atual situação e disse-nos o seguinte:

“Hoje, procurar convencer um jovem a se interessar por aprender a dançar significa convidá-lo para te carregar de porrada. O salão hoje é o lugar preferido de dança. Recentemente, fui tocar num choro, só os anciões é que levantaram para dançar, nenhum jovem estava interessado nisso. Já não querem nada disso. No nosso tempo, dançávamos e saíamos daqui para dançar enquanto kanhocã noutras ilhas e, uma vez em Bola-ma, arrebentei cinco tambores numa noite e voltei com o meu para Orango intacto.”

A situação da erosão cultural tem constituído uma das preocupações dos atores que intervêm no PNO, caso do CBD-Habitat que, nos últimos tempos, tem trabalhado no domínio de resgate cultural na confeção de alguns artefactos da tradição local, caso de objetos de barro (pote, panelas e binde), exibição de danças no quadro de realização de carnaval⁴⁵, que já está na sua segunda temporada, organização de concursos de cantiga e gastronomia local. Entretanto, na ilha, entre os anciões, percebe-se que existe uma tradição muito forte da cultura de kanhocã, do que a de classe cerimonial kabaro. Segundo os anciões, a fase de kanhocã simboliza um momento forte de demonstração de sentimento pela tabanca, pela terra e em defesa dos valores culturais. Pela explicação, e de acordo com os anciões em Etikoga, o tempo

⁴³ **Orango-Grande:** Etikoga, Ambuduku, Ankaboka, Ankaquia, Aminda, Étiogo, Bijante, Ankamona, Gocika, Eterara, Angharini, Ankubima, Ankodon, Etinhaka, Aghor, Étepa, Amepe, Anenboka, Dinos, Madina e Ankopado; **Orango-Zinho:** Akanho, Etikodega, Abene, Witi e Wasa; **Kanogo:** Abú e Anneguen; **Meneque:** Meneque e Anmupa; **Imboni:** Imboni.

⁴⁴ É fácil perceber a presença dos hábitos urbano-ocidental no dia-a-dia das pessoas, quer pelas suas leituras do mundo ou por certas práticas, como, por exemplo, de construção que nitidamente está a ganhar um formato muito diferente do da arquitetura tradicional bijagó.

⁴⁵ Se tomarmos em conta que a dança, na tradição bijagó, é uma atividade-escola dentro de um processo ritualístico e pedagógico de capacitação de um jovem na sua estrutura social, o carnaval jamais vai conseguir recuperar a essência dessa tradição. O que se está a viver, tal como igualmente acontece em Bissau e noutras cidades do país, não é nada mais do que uma simples imitação folclórica de uma realidade distante.

de permanência na classe cerimonial kanhocã é mais extenso do que de kabaro, fase na qual a pessoa chega e já começa a preparar-se para o fanado. Contudo, há uma outra versão do Orango-Zinho, que afirma que, nessa ilha, o tempo é igual e cobre um período de dez anos.

MULHERES

A estrutura sócio cerimonial feminina das ilhas Orango parece-nos a mais simples de todas entre as AMPs da RBABB e é dividida em duas classes: *kampuni* e *okanto*, sendo que essa última é considerada uma mulher adulta que a tradição não lhe reserva o dever de dançar. Embora exista outra categoria, denominada “defunto”, esse grupo não pode e, muito menos, deve ser enquadrado na estrutura cerimonial, pertence a um estágio espiritual relevante no empoderamento da mulher na tradição bijagó. Neles podem estar as jovens que são consideradas *kabaro* e que dançam quando estão num ato oficial, choro, *toka-tchur* e outros eventos.

a) *Kampuni*

As *kampuni*, conforme a tradição, são responsáveis por organizar a sua dança. Para o efeito, utilizam, no máximo, três tambores denominados *kasintima*, uma solista e duas acompanhantes, sendo que o grupo conta com uma dianteira que canta e orienta a dança em função das batidas dos tambores. Vestem três saias, uma em baixo, que é a mais longa, e duas curtas por cima, no pé direito utilizam *sadjo*, porque é com esse pé que dançam mais, na cintura colocam búzios e missangas, também utilizam blusas, colocam colares no pescoço e fazem a trança.

HOMENS

A classe cerimonial masculina da ilha de Orango é estruturada apenas em quatro categorias cerimoniais: *kanhocã*, *kabaro*, *kaçuka*⁴⁶ e *okonto*. Dessas classes, a tradição reserva a legitimidade para dançar apenas aos dois primeiros considerados jovens.

a) *Kanhocã*

Estruturalmente, o *kanhocã* constitui a primeira fase da hierarquia cerimonial dos bijagós das ilhas Orango-grande. Contrariamente, em Orango-zinho, o processo inicia-se com os *kadeni*, que é considerada a fase introdutória e de assimilação das técnicas de dança de *kanhocã*. É uma classe cuja responsabilidade sócio-comunitária não difere dos seus colegas de outras ilhas observadas neste trabalho, são grupos responsáveis pela manutenção de segurança comunitária na tabanca.

Dançam apenas em momentos especiais, quando há uma festa comunitária ou em cumprimento ritualístico do falecimento de uma pessoa adulta e são deles a responsabilidade de organizar a brincadeira. Os tocadores podem ser uns dos elementos do grupo ou alguém de outra classe, mas só serão admitidos se tiverem o conhecimento suficiente para exaltar *dja-mu* os *kanhocã* a dançarem.

⁴⁶ Na ilha de Canogo, o termo é *kamabi*. Mas as pessoas que por um ou outro motivo foram muito cedo ao fanado antes de cumprirem os ritos que o processo estabelece é que são chamadas *kaçuka*.

Dançam ao som de dois tambores, um comprido, denominado *enton-na*, que é o principal, e o outro curto, *kacintima*, que apenas serve para fazer acompanhar o primeiro. Numa tabanca, cada kanhocã tem o seu nome em função do animal que procura imitar e, por exemplo, se alguém está a imitar um peixe-serra, não pode haver outro peixe-serra nessa tabanca, para evitar guerra entre eles. A dança, para os kanhocã, representa um ato de guerra, o tocador chama-os pelo nome dos animais que imitam e, nesse momento, quem não se sentir confiante evita entrar no palco para não ser atacado pelo colega. A dança é animada pelas mulheres que cantam e batem as palmas, sendo que cada kanhocã tem a sua cantiga que o anima e o dá coragem e força para enfrentar os colegas.

O tocador e o dianteiro do grupo que, geralmente, dança *Pis Berga*⁴⁷, desempenham o papel de provocadores e podem incitar os kanhocã à guerra. Por exemplo, com o tambor comprido *enton-na* chama os kanhocã, mesmo se estes estiverem na mata ou em casa, dizendo-lhes, um por um, o seguinte:

- Estamos em guerra.
- Tu és um covarde, não és como o teu pai.
- És uma vergonha (...).

E este, por sua vez, ao ouvir essas provocações, não consegue aguentar, entra no palco para demonstrar a sua valentia e coragem.

Se o tocador é capaz de contribuir para criar confusão, pode, de igual modo, amansar também a fúria do kanhocã, ou seja, funciona como gestor do comportamento do grupo.

Mas não é sempre que o kanhocã sai para fazer provocações, por exemplo, em Orango-Zinho, sobretudo no período agrícola, fazem digressões para diferentes tabancas para dançar, mas também para apoiar nos trabalhos de campo. Quando chegam à tabanca, procuram ser recebidos por uma pessoa responsável e com posse, fixam a bandeira feita de folha de palmeira (*Elaeis guineensis*) e começam a dançar, de seguida vão para o bantabá dançar e logo o anfitrião procura alguém para fazer o anúncio *bota banu* sobre a presença do grupo na tabanca. Depois do anúncio são igualmente recebidos pelos seus colegas kanhocã, dançam e brincam até chegar a hora de dormir e cada um vai com um colega para a sua casa.

Acessórios

Vestem couro de cabra ou de gazela que vai quase até à altura do tornozelo. Na barriga utilizam uma espécie de cinto feito de couro de vaca e no pulso direito utilizam uma pulseira *mandidja* de bronze que serve para esmagar o colega no ato da disputa. Na cabeça utilizam o artefacto do animal (peixe, vaca, canoa, palmeira, etc.) que estão a imitar, mas também o artefacto utilizado serve para evitar pancadas na cabeça. Amaram cibes (*Borassus aethiopum*) nos pés e braços e no braço esquerdo colocam ainda uma espécie de argola feita de pau esculpido, *batuto*, e nele enfiam folhas de manga. Ainda seguram espada, *darga* e *kanhaco*, mas ainda utilizam facas e outros artefactos de guerra.

47

O dianteiro deve obrigatoriamente dançar *pis berga* que, na percepção da comunidade, é o peixe bravo.



b) Kabaro

Lamentavelmente, devido à situação da erosão cultural mencionada anteriormente, tivemos dificuldades em ter acesso à informação sobre os kabaro do PNO. Contudo, foi-nos possível recolher elementos dessa classe na ilha de Orango-zinho. Embora, na verdade, em todas as ilhas de PNO, a dança de kabaro já não existe.

Os kabaro dessa ilha, para dançarem a iniciativa, segundo a tradição, cabe ao dianteiro que deve anunciar aos colegas que no dia tal devem dançar. Quando chega esse dia, o primeiro a chegar ao bantabá é o tocador de *enton-na* e começa a aquecê-lo e a tocar. Enquanto anuncia aos kabaro que já está no local, cada um começa a arranjar-se na sua casa, utilizando belos panos na cintura, vestem as melhores camisas ou camisolas e amarram a cabeça com um lenço ou pano. Num dos lados do corpo, cada um segura o seu tambor pequeno, *kasintima*, com o qual acompanham o tocador principal. Também nesse mesmo instante o kabaro-*badjadur* vai procurar os seus *fadjamentu* na baloba ou na casa do kamabi, veste-se e, em seguida, vêm os colegas procurá-lo, começa a cantar e estes a responder e, juntos, sempre a cantar, caminham para o palco de dança.

Acessórios

Os kabaro de Orango-zinho têm uma forma semelhante de vestir com os seus colegas de kanhabaque. O kabaro *badjadur* utiliza nos tornozelos saias pequenas, denominadas *nghonden*, no pé esquerdo coloca uma espécie de caneleira denominada *katadja* e, em ambos os pés, na região do joelho e no próprio amarra laços e lenços, talvez para ajudar a amortização do impacto durante a dança. Apenas veste cueca e na cintura amarra uma série de artefactos, entre os quais *kapende*, uma corda com pequenas campainhas, missangas, duas pequenas sinetas e búzios. Na traseira fixa uma cauda feita de linha (*sindjadura*) decorada com missangas que fica presa à *kapende*. No braço esquerdo utiliza uma argola denominada *épporo* e em ambos os braços amarra cordas que prendem o artefacto parecido com uma saia e que manuseia no ato de dança denominado *ngharis*. As cordas presas aos braços ficam revestidas circularmente com lenços e pedaços de panos de diferentes cores. No pulso esquerdo e no pescoço amarra pequenas saias, denominadas *nghonden*. Ainda na corda de saia pendurada no pescoço fixa folhas fina da palmeira (*Elaeis guineensis*) e também amarra uma outra corda no pescoço para pendurar mais um outro *nghonden*. Usa uma ou duas *sumbias* para facilitar a fixação na cabeça da mascarra de dança, *n`ghumbá*, que é decorada com artefactos denominados *npankon*. Está sempre acompanhado do seu pequeno frasco de tabaco em pó para oferecer a um ancião que precisar. O imitador de vaca utiliza na cabeça um artefacto com chifre e quem utiliza um artefacto quase similar, com uma miniatura de cabeça de gado bovino no meio e uma varra que sai pelo lateral, imita um touro.



4. CANTIGA



A cantiga bijagó, tanto quanto a de outras sociedades dispersas pelo planeta, procura unicamente expressar a profundidade sentimental da relação humana. A cantiga, no caso dos bijagó, consegue agregar um conjunto de manifestações espirituais e naturais circundantes, quer para transmitir o sentimento de alegria ou tristeza, como para declarar admiração ou repúdio a uma determinada situação ritualística sócio-comunitária.

A música, além de ser parte integrante da sua manifestação religiosa, é também uma prática sócio-individual e, naturalmente, o artista procura compor e interpretar temas diversos, focalizando-se, às vezes, sobre a sua vida amorosa, familiar e social. Geralmente, as composições não são longas, mas trazem sempre o retrato de uma história profunda de vida e vivência do cantor ou de alguém do seu círculo social. Os principais instrumentos musicais são *tambor*, *cabaça* e *bumbulum* pequeno e grande.

4.1. ILHA DE FORMOSA

Quinta Gomes, da classe cerimonial kabongha, é uma das vozes mais expressivas das ilhas Urok. Começou a cantar desde pequena, mas abraçou a cantiga já na fase adulta, quando faleceu repentinamente o marido que caiu da palmeira e não resistiu. Foi um período simbolicamente marcante, que contribuiu para inspirar Quinta e transformar a sua vida. Perdeu o marido numa altura em que este estava a cumprir o rito preparatório de transição cerimonial de Kabaro para Kamabi. Mas o mais marcante é que, com o seu desaparecimento, Quinta ficou com filhos menores que ainda precisavam de muitos cuidados, exigindo recursos financeiros, tais como comer, estudar, vestir, além de saúde.

Entretanto, possuída pela dor e aumento de responsabilidade familiar, encontrou na cantiga o lugar seguro para viver, expressar os sentimentos e espantar os desafios que a dura realidade lhe impunha. Na busca para exorcizar fantasmas, encontrou a força a partir das denúncias feitas aos supostos assassinos⁴⁸ espirituais do marido:

Abané ara tangho
Tawó n`don n`tawo
Anan kunu

Traduzindo:

“Os feiticeiros atingiram o meu marido mortalmente.
Foram esperá-lo no meio da mata onde ele não podia ser socorrido de imediato”

A cantiga a seguir também foi dedicada ao falecimento do marido. Nessa letra, Quinta denunciou a cumplicidade da linhagem do marido no seu falecimento:

Nheba éguane
Nhikindon n`benki oshonin
Otiné pean ta kadiguir
Nhenkene angham éguane andinbam
Exe nkamakate koxogha n`khiato

⁴⁸ Aqui é interessante mencionar que, na cosmogonia bijagó, os indivíduos não morrem por causas naturais, mas por feitiçaria ou por repreensões dos espíritos ancestrais.

Traduzindo:

“Se eu soubesse, iria para a mata sagrada defender o meu marido de morte, afinal, a sua própria linhagem o sacrificou como um gado bovino em troca do espaço de cultivo de mpampam”.

Quinta Gomes, naturalmente como cantora que é, está sempre atenta aos comportamentos e factos que lhe aparecem no quotidiano, quer do ponto de vista social, quer em relação à sua vida afetiva-amorosa. Tanto é assim que, numa das composições, procurou reclamar a insegurança e ciúmes que o seu novo marido tem dela, quando, geralmente, sai para se divertir com amigas.

Nhewanam nhirocom oshonin
Oteneman mouó takanem nhekenaniok
Awide atidoron-nem nhabak
Nebangho neguexe-kate
Nowide amaruma-nen
Neban neguexe-kate nowide

Traduzindo:

Quando saio para brincar com minhas companheiras
 O meu marido fica a pensar que estou a envolver com outros homens.
 Ele não sabe que é a minha voz que encanta os homens na tabanca,
 Digam ao meu marido que ainda não me envolvi com ninguém
 Apenas converso com eles.

Outro facto importante a ressaltar nas composições de Quinta Gomes é a relação não muito amistosa que existe entre a mulher e a família do marido. Aliás, comportamento comum em todas as sociedades e que, muitas das vezes, pode contribuir para destruir um casamento. E foi com base nessa realidade social que ela se referiu às acusações que sofre por parte da linhagem *Orakuma*, à qual o seu marido pertence:

Orakuma neba pud
Ni-tunka n`ghabeni
Nhinmo-uo n`tenen n`ban-kanen

Traduzindo:

“Tudo o que acontece de mal na minha família
 Sou acusada pela “Orakuma” de ser a responsável”.

Além da veterana Quinta Gomes na ilha de Formosa, também existem outras vozes, caso de Fatu dos Santos, que é uma *kampuni* cujas composições merecem a nossa atenção, visto que são temas que procuram exaltar a autonomia da mulher numa realidade fortemente masculinizada. Ela é sobretudo conhecida como uma das precursoras do novo estilo de cantiga denominado *clienti*. É um ritmo semelhante a *koppédeke*, mas os modos de tocar e de dançar diferem ligeiramente do estilo tradicional.

Essas mudanças são sinais recorrentes de influências externas, mas também de inovações reivindicativas que as jovens cantoras procuram promover no universo cultural. Fatu dos San-

tos começou a cantar em 2001 e hoje é autora de muitas cantigas. Procura cantar o seu dia-a-dia, a sua relação amorosa e, obviamente, na qualidade de mãe, os filhos ocupam parte importante nas suas cantigas.

A canção a seguir procurou falar da experiência que Fatu teve durante o seu primeiro casamento na tabanca de Anbankana na ilha das Galinhas:

*Odjoko uninanpudinghowo
Okangho tanguéghowo
Nhuku sufrianho
Kambe nhokodo-io ambankana
Nhengho omi*

Traduzindo:

Não vou mais falar do homem que conheci na ilha das galinhas
Se alguém quiser falar mal de mim pode falar
Não voltarei mais a Ambankana
Já chega tudo que lá me aconteceu

Outra composição de Fatu traz a discussão que ela teve com o homem que a engravidou. Numa subtileza artística que só as cantoras conseguem expressar, procurou evidenciar a arrogância, a covardia e o abuso do marido. E, num tom irónico e simples, respondeu à deslealdade como fora desconsiderada pelo marido:

*Onbaoidje unan nhokotombe
Ato ane namorano-nag
Anho nheken bangham-n`gham
Nheben tetibene*

Traduzindo:

Estou a discutir com o homem que me engravidou
E ele disse-me que não sou mais bonita
Que outras mulheres que ele tem
Respondi-lhe que realmente sei que sou feia

Num dos momentos em que estava grávida e, ao mesmo tempo, com problemas de saúde, a irmã, assustada com o seu estado, mandou avisar a mãe que se encontrava na ilha de Soga. Fatu não gostou da atitude e, após o parto, lembrando a dificuldade que a mãe teve de passar para ampará-la, fez a cantiga para demonstrar a sua gratidão.

*Nhe bai guene
Aminbinamam ani o-oi
Anhô nhi odonkodjoko
Okankodjoko nkani nghodjo
Mohan ani kubi wana djotak
Etunu kan nghun tumi.*

Traduzindo:

“Estou doente e a minha irmã assustada
Mandou dizer a nossa mãe,
Mas se ela soubesse não deveria ter avisado a mãe,
Porque ela vive sozinha e sem alguém para mandar”.

Ainda nesse mesmo episódio, inspirou uma canção dedicada à filha Aniani da qual estava grávida:

*Nhina uóka nan tambitakinog
Aniani eninho nhapan-ne
Nhedeue nforonta tauam
Adjoko akenada gakan nabidje
Adjoko o-uoí kokoruok.*

Traduzindo:

“Quando a minha filha crescer
Vou lhe contar o que passei durante a sua gestação,
Passei aflições e fui amparada por pessoas”.

É desta maneira que Fatu canta e conta a história de sua vida. Anima as *kampuni* nas suas rotinas culturais, mas disse que não hesita em trazer a sua cantiga ao público, passa alguns dias a ensaiar até conseguir memorizar a cantiga, visto que não sabe escrever.



4.2. ILHA DE NAGO

Na ilha de N`ghago, foram-nos apresentadas belíssimas cantigas⁴⁹ da autoria de Nhets, Okuaxa e Nené Biripo, todas elas já falecidas, mas com uma sonante contribuição na cultura dessa ilha. São cantigas que falam da tradição, do ritual de *nega sal*, que é uma das mais importantes cerimónias de preparação do fanado *pidi fanado*. Também existem cantigas que falam da relação social entre homem e mulher. Além dessas três cantoras, também conversamos com Quinta Mendonça, que teve uma experiência urbana, mas que, posteriormente, foi interrompida para o cumprimento das exigências da tradição. Para Quinta Mendonça, não foi fácil essa mudança na sua vida, por isso procurou retratá-la nas suas cantigas.

Nhets, nessa sua canção, pediu a um homem de nome Sana para levar as mulheres próxima à mata para escutarem um pouco daquilo que acontece com os homens nesse lugar. A cantiga refere uma exaltação do ritual de *nega sal*.

Sana-o meran tenouh nkon-onkonon
Opena katchum nonbógnonh ube
Ntinhi nkei nponkinonh
Ani-égueo nboka ntobia
Kauntcho kuno nangha

Traduzindo:

Sana leva-nos próximo a mata
 Cobre-nos com a palha para não vermos o que está a acontecer,
 Apenas precisamos escutar o barulho do que acontece.
 Precisamos entender o que os nossos filhos passam e porque o fogo os queimam.

Já Okuaxa, incomodada com o comportamento do marido da sobrinha que passava o tempo a bater nela constantemente e também no seu sogro, fez uma canção chamando a atenção deste no momento em que se encontrava na mata sagrada (fanado), dizendo-lhe que agora ele está entre os homens e gostaria de saber se ainda vai continuar a demonstrar a valentia que arrogava na tabanca.

Kopodja kodorok-uok
Orakatonmindadi tame-enbangha
Eni orakuma

Traduzindo:

Homem agora estás no lugar onde as mulheres não chegam,
 Entre a espada e o darga.

Outra cantora é Quinta Mendonça. As duas cantigas que apresentou são retratos da sua experiência urbana e a obrigação de cumprir com as exigências da tradição que acabou por ser um pesadelo na sua vida. Conta e canta que foi chamada para tomar parte no fanado sem ainda conhecer os meandros e as exigências da vida na tabanca.

⁴⁹ As cantigas foram apresentadas por Fátima Mendonça (Nené).

Ontchonhe obomit tindo
Mebana akadenba ntakadja
Akabama micinok kodjokom

Traduzindo:

Mandaram-me o recado, asseguraram,
Mas não aguentaram, e não tenho como chegar.

Nessa cantiga, a Quinta Mendonça expressa o seu sentimento de medo quando foi intimada a frequentar a escola da tradição, o fanado.

Akanto denino abanti okornghutchi
Emora ibonhe, uba odjênia

Tradução:

Pedi as mulheres para portarem bem comigo,
Porque não estou habituada a vida comunitária,
Estão a levar a canoa para água e eu não sei nadar.



4.3. ILHA DE CHEDIÃ

Na ilha de Tchedingha, conhecemos a Maria Barbosa, uma kabongha que começou a cantar desde a adolescência. Mas foi quando estava na classe cerimonial kabaro a preparar para o fanado que decidiu abraçar a cantiga para expressar sentimentos e a admiração que tem pelas manifestações socioculturais da sua terra.

Atualmente, tem uma filha que é kabaro, que imita o barco na sua dança, e a Maria Barbosa procurou, através da cantiga, homenagear a filha. Descrevendo o cenário que um navio enfrenta no mar, numa situação normal de navegação a momentos de turbulência:

*Npedak amom aton tensenk
Nke nan`ma insiben acabado
N`mecht nkon kano siana akabon
Ndube inhamia kakonoka mandjako akamoronou
N`bom n`to kania gohhona
Irudjuno takatinia*

Tradução:

O barco quando começa a navegar
O som assemelha-se de duas pessoas a pilar
E depois quando embala o som assemelha a batida de cinco pessoas
Quando chega a zona de turbulência resiste a tempestade
E continua a navegar.

Como uma verdadeira mulher bijagó, fortemente ligada à sua tradição, não deixou de cantar um dos momentos mais simbólicos na vida de um homem dessa sociedade – ida ao fanado, que significa a transição cerimonial de kabaro para kamabi. Num tom irónico recheado de preocupação espiritual, com requintes de doçura sentimental para com o parceiro, encontrou no animal mais estimado pela sociedade bijagó, o boi, um retrato perfeito para descrever o marido.

*Akabor n`bon misi no aghapin
Tchan-na ba von no ankuno
Esie en na meni korande*

Tradução:

O meu marido é um boi de mato
Um boi muito complicado,
Para tratar dos seus problemas
É só com os espíritos ancestrais na mata sagrada

Ainda manifestamente preocupada com a partida do marido para o fanado, Maria Barbosa, num tom de chamada de atenção à linhagem oraga à qual o marido pertence, sobre a sua responsabilidade em avisar outros familiares (oraga) que se encontram distantes sobre esse importante evento.



*On edevina ipadad kankora
N nbom kane sie okrediben kana
Epan`na ivonakoran
Go-araga ande ban ghovo
Avonho apad ne*

Tradução:

Donos de boi, ainda não mandaram avisar
Outros familiares do boi noutros lugares
Não é da minha responsabilidade
Já preparei o meu boi e apenas aguardo os oraga
Para deixar o boi descer para a mata sagrada.

É a partir desse estilo encantador que Maria Barbosa faz deslizar os seus sentimentos de afeto materno, cultural e de pertença aos valores culturais insulares.



4.4. ILHA DE CANHABAQUE

Nessa ilha, conhecemos, na tabanca de Meneque, o kabaro *Badjadur*, Fernando da Silva, que nos disse que já vinha desde mais novo a demonstrar as suas qualidades de dançante e na cantiga. Conforme contou, a cantiga tem, para ele, um sentido muito profundo e é a expressão através da qual procura partilhar os seus sentimentos.

Começou a cantar quando estava na parte continental do sul do país, momento em que procurou expressar perdidamente os seus sentimentos de amor. Foi nessa altura que cantou à namorada que se encontrava longe, exatamente na ilha de Canhabaque, e que ele tanto pretendia ver:

*Nera mukalane kanhoke
Nhinôguin lete malach killibika
Tannanitu nghobome nhekanema
Anno-orakuma ônalam
Arrankutity nkalate nhokodjumama
Nkudelam nodinoxum etanghate
Omba onuka malam-nhokodjum mama.*

Traduzindo:

Régulo apressa com o fanado,
Estou a sentir o som no mar enorme,
Meus amigos levam-me para o bijagó,
Pássaros levam-me para o bijagó
Para ver a minha namorada,
O fanado espalhou por toda Canhabaque.

Mas Fernando da Silva não parou por isso, e, incomodado com relações espirituais na sua própria família e as suas explicações sacras, não hesitou em atribuir à sua mãe a responsabilidade de risco e ameaça espiritual de que é alvo.

*Uninxem amenate nghodon
Nlia-nghanti nxennakam ankaungue
Monnoudon unbuan elamunde moko nama
Annok nhinamoka etelamunde
Embuame kanenh ankaúngue.*

Tradução:

Minha mãe mandou irã de linhagem
Para mim no chão de nalú,
Pode me aguardar mãe,
Já recebi o irã,
Digam a minha mãe que recebi o irã.

É dessa forma que o kabaro *badjadur* procura encantar os seus admiradores e, ao mesmo tempo, expressar os sentimentos relacionados com a sua vida cultural e espiritual.

4.5. ILHA DE ORANGO

Nessa ilha da rainha Okinka Pampa, conhecemos um onkonto, Domingos Kamprondjo, na tabanca de Étikoga. Nasceu numa família de cantores, tanto assim que ele e os irmãos aprenderam a cantar muito cedo com o pai durante os trabalhos agrícolas, porque este passava tempo a cantar e os filhos a fazer coro.

Em Orango, descobrimos uma particularidade que não encontramos noutros lugares por onde passamos: os homens nessa ilha também cantam *kundere*, estilo, que nas ilhas Urok e em Kanhabaque, é reservado apenas às mulheres. Mas Domingos Kamprondjo não canta *kundere*, o seu estilo é *Ridake*, ou seja, ele é um repentista (improvisador) que exalta pessoas, natureza e grandes figuras. Aliás, *Ridake* foi sempre o estilo preferido nos momentos de grande desafio e é o que o irmão⁵⁰ mais velho da rainha Okinka Pampa, Bankanhapan, fazia durante o seu reinado antes das suas expedições guerreiras: cantava para os seus homens e, logo em seguida, partiam para o combate.

Domingos Kamprondjo, numa das suas cantigas, não escondeu a sua relação com a biodiversidade, particularmente com o emblemático cartão postal das ilhas Orango, o hipopótamo. A cantiga retrata uma situação de descuido do hipopótamo, que subiu na maré alta para procurar comida na terra e depois perdeu a maré.

*I eintou kindenni, mukude mu sefe
n`touku denne. lamba iako dóna
djóke kanu úpa, kido ana minto
munkude kán égómóro
ki vido ana aminto museve
é óyeo n`tande éti-nanaúpa
n`tó kinde kóko e wóie kindenni.*

Tradução:

Andou no mar durante o dia na maré baixa
Pássaro zombou perguntando ao hipopótamo
Por onde andava e não acompanhou a maré
Crianças também perguntou-lhe por onde andava
E ele respondeu-lhes que tinha ido procurar de comer
Se descuidou até ao amanhecer e perdeu a maré.

A segunda cantiga é uma exaltação às façanhas guerreiras do régulo Bankanhapan, pelas conquistas das terras na tabanca de Anmupa⁵¹ na ilha de Meneque e na ilha de Onhokomo.

⁵⁰ Em Orango, na tabanca de Etikoga, tivemos a oportunidade de visitar o museu onde se encontram depositados os restos mortais da Rainha Okinka Pampa e mais seis indivíduos da sua família, nomeadamente Odega, Bankanhapan, Anme, landagha, Okuramia, Okodokia e Paposseco.

⁵¹ Nessa tabanca existe uma salina natural onde as pessoas colhem o sal já pronto. Entretanto, tendo em conta a tradição, devido à guerra, todo o ano o primeiro sal extraído nessa salina deve ser obrigatoriamente levado à Étikoga para o régulo consumir primeiro e só depois é que a comunidade de Anmupa pode começar a consumi-lo.

*Bankanhapan ówom mbango nwanke
issono iria iara umupa
mbaia etikoga ira ianhokomo
iria ani etikoga
nhi dutut ghanucantan
moto n`ragha rióg n`iaghanegha
n`ria iato iariog nbamiag-io.*

Tradução:

Bankanhapan destruiu as trincheiras de
Anmupa e Onhokomo e instalou os seus homens
Retirou todos os amuletos e colocou os seus
Nas terras conquistadas povoou-as com pessoas de Etikoga

A terceira e última cantiga retrata uma viagem durante a navegação noturna em que uma estrela serviu de guia orientadora.

*Kadja mi nindo niwjanna tan
Kono ku ndóka ndoke urango kanpan
Ominka impake oraga
Niwanna tan kóno ku udónka
Óndóke urango ghuprego
Ntevan i ianho ékenetevan
Amúdóba ghor.*

Tradução:

Apareceu a estrela fiquem em alerta
Porque não sabemos o que vem
Vai amanhecer, abaixemos a cabeça
E exaltar a Deus
Ah, quem me dera um prego
Para pregar o sol para não mais anoitecer.



NOTA FINAL

Quando se fala das ilhas bijagó, a ideia predominante entre os indivíduos e, mesmo no domínio das políticas públicas, é de um lugar com um papel específico, senão fixo – propício ao desenvolvimento do turismo. O pior é que ninguém recorda e muito menos procura compreender que atrás das 88 ilhas e ilhéus encantadoras encravadas nas margens do Atlântico estão os valores ancestrais seculares da tradição bijagó que têm contribuído para a conservação do rico ecossistema circundante.

Conforme mencionámos na parte introdutória, a sociedade bijagó é detentora de um potencial cultural de enorme relevância, particularmente no que concerne à forma como aproveita racionalmente os recursos florestais e marinhos para assegurar ritos religiosos, práticas culturais, atividades económicas e domésticas e ainda garantir a segurança e soberania alimentar.

Entretanto, durante o levantamento, acabamos por perceber que, entre as diversas atividades que fazem parte do universo laboral e cultural bijagó, o artesanato constitui um componente integrante no dia-a-dia da vida da mulher e do homem desta sociedade. Por isso, tendo em conta a sua ampla dimensão social, cultural e religiosa, nunca foi o nosso propósito desenvolver um inventário que esgotasse toda a sua produção artesanal. Nessa perspetiva, procuramos concentrar o nosso objetivo no trabalho de resgate e valorização de um conjunto de peças e saberes associados estruturantes da sua tradição.

Foi nesse âmbito que percorremos um bloco de cinco ilhas que fazem parte das três AMPs que constituem parte importante da RBABB e observamos que as suas riquezas e ensinamentos não são um todo homogêneo e, paradoxalmente, as diferenças manifestas expressam uma rica diversidade natural e cultural que é complementar de uma ilha a outra. Cada uma das ilhas apresenta uma peculiaridade identitária que lhe permite conservar e fazer gestão racional dos seus recursos e espaços.

Embora o enfoque seja dar a conhecer um conjunto diversificado de riquezas artesanais e valores culturais associados, não podemos deixar de enfatizar a existência de ameaças provenientes de fatores exógenos e endógenos que tendem a contribuir para o desenraizamento da tradição bijagó. Não obstante, não foi difícil perceber que os adolescentes e jovens constituem um núcleo emergente de ruptura com o passado ancestral e de todo o seu valor cultural. Procurando desviar, quer por motivos religiosos ou culturais decorrentes dos efeitos da globalização, quer pelas supérfluas tendências imediatistas à procura de resolver os seus problemas financeiros, sem muitas das vezes compreender o seu grau de responsabilidade e implicação no processo.

Situação que aumenta o nível de desobediência cultural às classes cerimoniais superiores e, consequentemente, interfere na perda de autoridade que ameaça a gestão de recursos e espaços. Facto que, nos últimos tempos, tem contribuído para o surgimento de focos de conflitos por quase toda a RBABB e, com maior incidência, como é óbvio, nas AMPs, tendo em consideração as suas especificidades regulamentares que exigem, por um lado, a utilização da cultura como recurso endógeno para a preservação e, por outro lado, apresenta a exploração racional e durável dos recursos como condição para garantir a coesão e solidariedade social.



Embora as ilhas bijagós estejam condicionadas geograficamente à insularidade, os seus problemas e/ou as suas prosperidades jamais podem ser percebidas fora do contexto guineense, porque constituem parte integrante e indivisível do território guineense. Por isso, inequivocamente, as transformações negativas presentes hoje não são nada mais do que reflexos da situação contextual que a Guiné-Bissau vive, sobretudo, nos últimos anos. O Estado deixou de ser o gestor principal do bem público, e, cada vez mais, está a distanciar-se da sua responsabilidade social, ambiental, económica e política. Por conseguinte, pessoas e grupos procuram assumir, ilegítimamente, sem o mínimo de responsabilidade institucional, papéis que não lhes cabem.

Em verdade, as ilhas bijagós, tanto quanto as outras zonas do país, só podem escapar dessa forte onda de alienação de recursos, espaços e pessoas se o Estado conseguisse assumir o seu papel tradicional de regulador de interesses e ainda criar condições efetivas que promovam iniciativas de consolidação do bem-estar comum com equidade e responsabilidade.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDÉ, Fanceni ; SILVA, Cleunismar & FIDÉLIS, Mary (2012). Produtos, Técnicas e saberes da Tradição Bijagó: artesanato, danças e trajes, gastronomia. Tiniguena.

BARBOSA, Castro; INDJAI, Bucar & CATARINO, Luís (2014). Mezinho da Terra e curas tradicionais nas ilhas de Canhabaque e Parque Nacional Marinho de João Vieira e Poilão. IBAP.

DICIONÁRIO da língua portuguesa, edição (2006). Porto editora.

FERNANDES, Raúl Mendes (1989). O espaço e o tempo no sistema político bidjogo. In: Soronda, revista de estudos guineenses, n.8, p.5-23, INEP.

FERREIRA, Diogo (2009). Estórias do Chão de Urok. IMVF e Tiniguena.

GALHANO, Fernando (1971). Esculturas e Objetos decorados da Guiné-Portuguesa: no museu de etnologia do Ultramar. Junta de Investigações do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia cultural.

INDJAI, Bucar; CATARINO, Luís & MOURÃO, Dora (2010). Mezinhas de Orango: plantas medicinais e pessoas da ilha da Rainha Pampa. IBAP.

SCANTAMBURLO, L (1995). Etnologia dos Bijágos da ilha de Bubaque. Instituto de investigação científica e Tropical, Lisboa.

SILVA, Dilma de Melo (2000). Por entre as dórcades encantadas: os Bijagó da Guiné-Bissau. Terceira miragem, São Paulo.



ANEXOS

GLOSSÁRIO

Badjadur Dançarino

Badjudessa Juventude de uma menina

Balobeiro Autoridade espiritual tradicional, responsável pela gestão da baloba e pelos ritos sagrados comunitários.

Bantabá Espaço de realização de eventos comunitários

Baraca Cabana

Bemba di Vida Local ou celeiro onde são guardados os mantimentos que asseguram a sobrevivência alimentar da família, principalmente o arroz.

Benten Tem uma função múltipla – o mais baixo serve como banco comunitário para realizações de djumbai, reuniões, etc. e o mais alto serve para secar produtos agrícolas e objetos domésticos de uso diário.

Bota banu Anúncio de evento de interesse comunitário. O anunciador, geralmente no período da noite, momento em que a família se concentra em casa, percorre toda a tabanca para informar em voz alta o evento, o local e a hora de concentração.

Cabaça Fruta de uma árvore cientificamente denominada *lagenaria siceraria*. Tem uma função múltipla, entre as quais é utilizada como instrumento musical na dança dos kabaro.

Djamu Momento de exaltação de historial genealógico do indivíduo.

Djemberem É quase similar a cabana.

Djorson Linhagem.

Djumbai Tertúlia, momento de partilha de conhecimento e de ensinamento.

Fadjamentu Conjunto de artefactos que pessoas de diferentes classes cerimoniais utilizam na dança.

Fanado Rito de iniciação que concede legitimidade e estatuto de maturidade sócio-espiritual aos indivíduos de classe cerimonial kamabi.

Irans Espíritos ancestrais.

- Karga djon-gago** Ritual de interrogação do morto, que se efetua mediante a realização com o corpo presente ou apenas com os seus vestuários.
- Karmussa** Dança de exibição e orgulho por um determinado efeito (riada ou saída de fanado, toka tchur, etc.).
- Lambés** Pessoas que já passaram pelo rito de fanado e que estão ao serviço dos novos fanado.
- Mandjidura** Interdição ou proibição temporária de acesso a um determinado recurso.
- Modja** Pedir bênção ao espírito ancestral.
- Mortadja** Vestimenta do defunto.
- Cabeça di cama** Bebida colocada numa garrafa em baixo da cama e que serve para pedir bênção aos espíritos.
- Ordidja** Pedaco de pano ou lenço enrolado de forma circular e que funciona como apoio para carregar alguma coisa.
- Pabi** Limpeza ou preparação do campo agrícola e consiste na técnica de derrube e poda de árvores.
- Paga garandessa** Obrigação que os mais novos têm para prestar serviços mediante o pagamento de bens alimentares e outros recursos aos mais velhos.
- Pidi fanado** Obrigações que um kabaro deve realizar
- Polilão** Árvore mítica de grande porte que geralmente cerca as moranças bijagós e supostamente serve como barreira de proteção aos fortes ventos.
- Riada di fanado** Momento ritualístico sacra que marca o abandono temporário de um kabaro à sua morança para cumprimentos na mata sagrada de ritos iniciáticos.
- Rônia** Ritual que envolve sacrifício de animal e consumo de bebidas alcoólicas.
- Sai caminho** Encontro confidencial entre grupos.
- Sindjadura** Artefacto confeccionado com linhas e que fica presa na cintura dos kabaro.
- Toka-tchur** Cerimónia destinada a facilitar a ascensão do espírito de um ente querido ao seu lugar no mundo dos mortos.



LISTA DOS ENTREVISTADOS

Ord.	Nome	Tabanca	Ilha
01	Aladje Doutor	Tabanca	Chediã
02	Aladje Reis	Tabanca	Nago
03	Albino Sedja	Abú	Formosa
04	Amâncio Gomes	Tabanca	Nago
05	Baba Brandão	Acoco	Formosa
06	Benvinda Estevão	Tabanca	Chediã
07	Domingas Gomes (Néné)	Abú	Formosa
08	Domingos Nhonhô	Tabanca	Chediã
09	Domingos Pime Sá	Abú	Formosa
10	Emília Lopes Kumbito	Tabanca	Chediã
11	Fernando Gomes (Tenten)	Tabanca	Nago
12	Flávio Cardoso	Abú	Formosa
13	José António Abdu	Ambo	Formosa
14	José Augusto	Ankadaque	Formosa
15	José Cócó Cabral (Ninpanha Ká)	Abú	Formosa
16	José Guerra	Abú	Formosa
17	Madina Cabral	Abú	Formosa
18	Malam Sany Camará	Abú	Formosa
19	Manuela Brandão	Abú	Formosa
20	Marcelina Vieira	Pandja	Formosa
21	Quinta Fernando Doutor	Tabanca	Chediã
22	Quinta Gomes	Abú	Formosa
23	Raulinho Cocó Cabral	Abú	Formosa
24	Sábado Luís	Tabanca	Chediã
25	Zé Casanova	Caminhate	Formosa
26	Celeste João Matcho	Botai	Chediã
27	Fatu dos Santos	Ambo	Formosa
28	Domingos da Silva	Tabanca	Nago
29	Quinta Mendonça	Tabanca	Nago
30	Mariama Mustasse	Tabanca	Nago
31	Augusto Ansuntu	Tabanca	Nago
32	Domingos José Essia	Tabanca	Nago
33	Alfredo G. Monteiro (Andiguidi)	Tanca	Nago

Ord.	Nome	Tabanca	Ilha
34	Alzira da Silva (Piquinina)	Botai	Chediã
35	Nela João Alberto	Tabanca	Chediã
36	Estevão Brandão	Indena Grande	Canhabaque
37	Joaquim Augusto Lopes	Inorei	Canhabaque
38	Badjuda Zé Caetano	Inorei	Canhabaque
39	Aladje António Pereira	Antchurpi	Canhabaque
40	João da Silva	Inorei	Canhabaque
41	Djará Mano	Meneque	Canhabaque
42	Teresa Anibal Martinho	Meneque	Canhabaque
43	João da Costa	Meneque	Canhabaque
44	Fernando da Silva	Meneque	Canhabaque
45	Banco André	Meneque	Canhabaque
46	Bico	N`ghoda	Canhabaque
47	Quinta da Silva	Étikoga	Orango
48	Augusto Fernandes Pereira	Étikoga	Orango
49	Adolfo Iakudju	Étikoga	Orango
50	Cecília Netenbô	Étikoga	Orango
51	José dos Santos	Akanho	Orango-Zinho



O AUTOR

RUI JORGE SEMEDO

Rui Jorge Semedo nasceu em Bissau no dia 18 de setembro de 1973. É formado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Roraima no Brasil. É Mestre em Ciência Política na Universidade Federal de São Carlos também no Brasil. Publicou dois livros de poesias "Stera di Tchur" (2001) sobre o conflito político-militar de 1998 e "Retrato" (2007) e em 2009 lançou "Ponto de Vista". Tem vários artigos publicados nos jornais Gazeta de Notícias e Diário de Bissau. É membro de Sociedade Guineense de Autores (SGA). Além de poeta e escritor, Rui Jorge gosta de pintar nas horas livres.

AS ENTIDADES

IMVF – INSTITUTO MARQUÊS DE VALLE FLÔR

O IMVF – Instituto Marquês de Valle Flôr, fundação criada em 1951, é uma Organização Não Governamental para o Desenvolvimento (ONGD) que tem como principais áreas de trabalho a Cooperação e a Educação para o Desenvolvimento e como missão a promoção do desenvolvimento socioeconómico e cultural.

Atuamos em todo o espaço da CPLP, estando presentes desde 1998 na Guiné-Bissau. A nossa intervenção no país inclui projetos na área da Saúde, do Desenvolvimento Rural, da Segurança Alimentar, do Fortalecimento Institucional, das Infraestruturas, das Atividades Geradoras de Rendimento, da Assistência Técnica, do Ambiente e da Identidade Cultural. Privilegiamos o estabelecimento de parcerias com Organizações da Sociedade Civil guineense, procurando assegurar uma abordagem integrada, transversal e sustentável do processo de desenvolvimento.

TINIGUENA

A Tiniguena – Esta Terra é Nossa!, é uma Organização Não Governamental guineense fundada a 5 de junho de 1991 cuja missão visa “promover um desenvolvimento participativo e durável, baseado na conservação dos recursos naturais e no exercício da cidadania”. É a primeira ONG guineense especializada nas questões ambientais e do desenvolvimento participativo na base.

Após 25 anos da sua criação, a Tiniguena tem sido percursora na descoberta e valorização de 12 sítios do património natural e cultural nacional, a maior parte deles hoje classificados como Áreas Protegidas, bem como a defesa de espaços e recursos naturais estratégicos para comunidades locais. É nesse contexto que participou na criação da Área Marinha Protegida Comunitária na Guiné-Bissau, AMPC Urok (Formosa, Nago e Chediã), no Arquipélago dos Bijagós, onde anima de forma ativa o processo de desenvolvimento durável.

O PROJETO

BIJAGÓS, BEMBA DI VIDA!

O projeto “Bijagós, Bemba di Vida! Ação cívica para o resgate e valorização de um património da humanidade” foi implementado pelo IMVF e pela Tiniguena no Arquipélago dos Bijagós, em particular nas ilhas Urok (Formosa, Nago e Chediã), entre janeiro de 2013 e maio 2016. Cofinanciado pela União Europeia e o pelo Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P., teve por objetivos gerais contribuir para a maior apropriação, pelas comunidades locais, do processo de conservação e desenvolvimento durável da Reserva da Biosfera do Arquipélago de Bolama-Bijagós (RBABB) e contribuir para a atração de investimentos sustentáveis para o arquipélago. Promovendo o desenvolvimento integrado e durável da região e do país, procurou-se, em específico, garantir a valorização do património ambiental, cultural e arquitetónico da região.





COFINANCIAMENTO:



EXECUÇÃO:

