

# CANTIGAS DE MULHER: AS *MANDJUANDADI* COMO RESISTÊNCIAS CULTURAIS NA GUINÉ-BISSAU

Rômulo Artur Alves da Silva<sup>1</sup>

Maria Aurinívea Sousa de Assis<sup>2</sup>

## RESUMO

Este trabalho busca ressaltar a importância da manifestação cultural das mulheres, e como essas manifestações compõem todo um espectro de práticas culturais tradicionais em Guiné-Bissau, entendendo as mulheres como comunicadoras e difusoras dessas práticas e cosmologias tradicionais em suas comunidades a partir da produção de cantigas que são entoadas em momentos relevantes da sociedade guineense. As cantigas são uma forma de expressão pela qual os grupos de *Mandjuandadi* discutem as suas insatisfações, felicidades, tristezas e demais sentimentos que fazem parte do misto cultural e social do cotidiano dual guineense. Para isso, utilizaremos a análise das cantigas kilin...kilin, Nha Kunhada, Mortu ka bali, que podem ser encontradas nas literaturas, músicas e vídeos, como forma de apresentar a maneira pela qual essas mulheres guineenses constroem um imaginário simbólico na sua cultura local. A partir das interpretações possibilitadas pelas cantigas, o cotidiano guineense se revela no modo de ver o mundo dessas mulheres que são mantenedoras e comunicadoras de uma tradição viva em suas comunidades.

**Palavras-chave:** Cantigas de mulher. Gênero. Mandjuandadi. Tradição. Cotidiano.

## WOMEN'S SONG: THE *MANDJUANDADI* AS CULTURAL RESISTENCE IN GUINEA-BISSAU

## ABSTRACT

This work seeks to highlight the importance of women's cultural manifestations, and how these manifestations comprise a whole spectrum of traditional cultural practices in Guinea-Bissau, understanding women as the main communicators and diffusers of these traditional practices and cosmologies in their communities through the production of songs which are sung at relevant

---

<sup>1</sup> Graduado em Licenciatura em Geografia pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

<sup>2</sup> Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Professora de Literatura na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Campus da Liberdade – CE.

moments in Guinean society. The songs are a form of expression through which the groups from Mandjuandadi discuss their dissatisfaction, happiness, sadness and other feelings that are part of the cultural and social mix of the dual Guinean daily life. For this, we're gonna use the analysis of kilin...kilin, Nha Kunhada, Mortu ka bali songs, which can be found in literature, music and videos, as a way to show how these Guinean women build a symbolic imagery in their culture place. Based on the interpretations made possible by the songs, everyday Guinea is revealed in the way of seeing the world of these women who maintain and communicate a living tradition in their communities.

Keywords: Women's songs. Gender. Mandjuandadi. Tradition. Daily.

## 1 INTRODUÇÃO

O contexto histórico e social africano durante o colonialismo e no pós-colonialismo guarda algumas características muito particulares de uma imposição cultural hegemônica sobre aqueles que foram historicamente subalternizados. Na Guiné-Bissau podemos encontrar grupos de sociabilidade com a produção de atividades festivas que objetivam a fraternidade entre as mulheres diante das situações adversas da vida social e familiar por meio da criação de canções e danças tradicionais. Nesse sentido, buscamos refletir como os grupos organizados de mulheres conhecidos como *Mandjuandadi* se apresentam como resistência cultural e comunicadoras de identidades tradicionais vivas e atuantes guineenses, a partir das letras de suas canções diante do mundo globalizado e homogeneizador.

Em Guiné-Bissau, os grupos de *Mandjuandadi*, palavra que deriva do termo *manjua* – significa coletividade e/ou coletividade organizada<sup>3</sup>, são compostos majoritariamente por mulheres e conhecidos pela sua produção de cantigas e outras manifestações de cunho cultural que são de extrema importância para a sociedade guineense. É através das suas letras musicais que essas mulheres expressam seus descontentamentos, denunciam desigualdades, saudades, sofrimentos, mas também, demonstram sua felicidade e tradições. As letras das músicas têm um traço muito forte de uma perspectiva que leva ao ensinamento sobre a convivência com os mais velhos, a valorização das pessoas de culturas diferentes, ensinamentos de como lidar com ocasiões do cotidiano que requerem uma certa sabedoria para a sua resolução, na relação dessas mulheres com os homens, e na sociedade de forma geral.

---

<sup>3</sup> *Manjua*: coetâneo, colega, da mesma igualha/idade; *manjuandade/i*: igualdade, coetaneidade, convívio de coetâneos. (Biasuti, P. A. - Vokabulari Kriol-Purtugís: 150).

As mulheres que compõem esses grupos têm, em média, uma faixa etária de 30 a 40 anos de idade, o que demonstra a maturidade das integrantes dos grupos, e também justifica os temas discutidos por elas nas canções. Esse quesito nos apresenta a importância de se estudar essas mulheres como comunicadoras e difusoras de uma tradição tão importante para a formação identitária e para a atualidade da Guiné-Bissau. Afinal de contas, o que seria de uma nação, não fosse a sua história narrada, cantada, as expressões dos conhecimentos populares? Nesse sentido, se torna relevante visibilizar o trabalho que as *Mandjuandadi* desempenham em suas comunidades.

O presente trabalho pretende ampliar o espaço de visibilidade e reflexão acerca de uma manifestação tão ímpar para a produção cultural africana, tendo como centro dessa discussão o papel desempenhado, especificamente, pelas mulheres guineenses a partir das suas canções de dito. A pesquisa pode servir, ainda, para futuras pesquisas que tratem do mesmo tema, com o intuito de apresentar para a sociedade brasileira e, sobretudo, a comunidade escolar, essas tradições tão ricas de significado e que muito convergem com a produção cultural brasileira.

As *Mandjuandadi*, a partir das suas práticas culturais, desempenham a função de manter atual uma tradição que é viva e se transforma, e que faz parte das construções identitárias de Guiné-Bissau. Tendo como ponto de partida esse pensamento, podemos perceber como as cantigas são produzidas e interpretadas dentro de um contexto social marcado pelas desigualdades sociais, de gênero, religiosa e política, que induz essas mulheres a produzirem seus sentimentos cotidianos. Diante disso, nos propomos discutir como as *Mandjuandadi* (re)produzem, mantêm e recriam as suas identidades a partir das letras de suas cantigas, além de também pensar como tais letras colaboram para a manutenção, prática e permanente ressignificação de uma tradição viva.

Para entendermos como esses grupos manifestam seus sentimentos a partir das cantigas, iremos analisar três canções, que são: *Kilin...Kilin*, *Nha Kunhada*, *Mortu ka bali*. Essas canções trazem, para a nossa discussão proposta, um panorama a respeito de como as canções são produzidas a partir de situações do cotidiano, ou seja, elementos que compõem as vivências e experiências dessas mulheres em suas comunidades e como as músicas podem servir como um veículo de denúncia para violência contra as mulheres, como um canto de euforia, no caso

das cantigas de casamento, ou ainda como cortejos fúnebres que transpõem toda a tristeza dos parentes do falecido para as cantigas.

## **2 AS MANDJUANDADI COMO COMUNICADORAS E PROPAGADORAS DE IDENTIDADES**

O difícil cenário guineense durante o período colonial, e no seu pós-colonialismo, aponta para as *Mandjuandadi* como uma forma de resistência das mulheres frente às dificuldades encontradas no seu cotidiano familiar e social. A tradição das cantigas demonstra as insatisfações, felicidades, o respeito e a veneração a algo ou alguém como já fora citado. De maneira geral, as cantigas conformam um movimento de expressão de sentimentos velados durante anos de colonização e que precisam ser passados para as novas gerações, como afirma Hampâté Bâ (1982, p. 181) quando diz que a tradição<sup>4</sup> é a “[...] herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos”. O dualismo moderno/tradicional se apresenta, atualmente, como um grande desafio para as sociedades tradicionais africanas, dado que o pluriculturalismo africano e as diferenças de quadros lógicos, como na política, na economia, na religião, nas ideologias e etc, dificultam o diálogo entre as sociedades e instituições. Esse pensamento sobre o pluriculturalismo africano e sobre os distintos quadros lógicos de uma sociedade complexa fica evidente quando Hampâté Bâ afirma que:

Quando se fala da “tradição africana”, nunca se deve generalizar. Não há uma África, não há um homem africano, não há uma tradição africana válida para todas as regiões e todas as etnias. Claro, existem grandes constantes (a presença do sagrado em todas as coisas, a relação entre os mundos visível e invisível e entre os vivos e os mortos, o sentido comunitário, o respeito pela mãe etc.), mas também há numerosas diferenças: deuses, símbolos sagrados, proibições religiosas e costumes sociais delas resultantes variam de uma região a outra, de uma etnia a outra; às vezes de aldeia para aldeia. (BÂ, 1982, p. 183).

---

<sup>4</sup> A tradição é precedida pela experiência e visões de mundo que constituem em praticamente todas as sociedades o seu sentido de *ser* e estabelece uma legitimidade de discurso e ações que compõem o cotidiano daquela sociedade.

Quando falamos de “pluriculturalismo africano”, pensando as *mandjuandadi*, estamos decantando a capacidade que essas mulheres têm de transpor para uma performance corporal aqueles múltiplos sentimentos cotidianos. Dessa forma, as suas expressões sob a forma de musicalidade em sequência de passos sincronizados e seguidos de palmas, são um arranjo performático que se caracterizam numa só forma de manifestação: as cantigas de mulher. Jamake Highwater (1978) descreve:

Existem dois tipos de rituais. O primeiro estudado pelos etnologistas, que é familiar, é um ato inconsciente sem deliberação estética, resultado da influência étnica de muitas gerações que culmina num grupo com seu sistema fundamental. E o segundo tipo, ou seja, um novo tipo de ritual, que é a criação do indivíduo excepcional que transforma sua experiência através de um idioma metafórico conhecido como arte (HIGHWATER, 1978, p. 14).

A presença europeia em solo africano, que designa as diferenças de quadros lógicos supracitados, trouxe para essas sociedades mudanças drásticas em sua forma de convívio entre si e com os demais povos. Dois fenômenos modernos são centrais para entendermos a mudança de paradigma presente na Guiné-Bissau e demais países colonizados: a urbanização e os sistemas de valores econômicos e sociais. Nesses novos tempos, sobretudo após o início da Guerra Fria, a África tornou-se centro das atenções do mundo bipolar, pois era uma área de influência importante no mundo. Nesse conflito entre o tradicional e o moderno, podemos destacar o papel que as mulheres exerceram desde o período colonial, uma vez que o movimento feminista em Guiné-Bissau, assim como em outros países colonizados por Portugal, esteve diretamente ligado aos movimentos de libertação. (GOMES, 2015, p.171).

No caso de Guiné-Bissau, temos a construção do PAIGC (O Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde), que lutou até o fim pela libertação dos dois países (ANDRADE, 1976). O principal nome desse movimento de libertação de Cabo Verde e Guiné Bissau foi Amílcar Cabral, que tinha orientações ideológicas marxista-leninistas. A independência só pode ser declarada em 24 de novembro de 1973, após longos anos de conflitos com os lusitanos, e até mesmo após a morte de Amílcar Cabral.

O processo de dominação colonial, assim, esteve presente na construção nacional e identitária dos países colonizados, marcando profundamente as mulheres em processos de exclusão, como indica Lucia Guerra (1995, p. 26-27): “[...] a mulher ocupou sempre uma posição subordinada, sendo privada, na organização patriarcal, de sua própria História e das histórias que modelizam sua própria experiência”

Esse transcurso de exclusão vai levar muitas das mulheres africanas a um custoso silêncio na produção veiculada na época, pois em suas comunidades essas mulheres continuavam ativas e altivas. A visibilidade dada a mulheres na África sob a égide da dominação colonial é em si uma forma de “[...] relatar, ou, melhor ainda, participar do trabalho antissexista entre as mulheres de cor ou as mulheres sob a opressão de classe no Primeiro ou no Terceiro Mundo está inegavelmente na ordem do dia” (SPIVAK, 2010, p.85-86).

Assim como Oyěwùmí (2010, p.2) destaca que o conceito de mulher é amplamente homogeneizado nos estudos de gênero, a sua subordinação também é entendida sempre dentro de um mesmo contexto, como se ambos fizessem parte de um conjunto indissociável da existência feminina. No entanto, apesar das similaridades que compõem as lutas de mulheres, existem diferenças quanto às particularidades e variações culturais nas quais essas mulheres estão inseridas. Portanto, a identidade e suas respectivas contrapartidas epistemológicas vão se moldando de acordo com a cultura (Butler, 2008, p.184). Assim sendo, as *Mandjuandadi* são (re)produzidas a partir da sua própria construção simbólica local de identidade e pertencimento. São, portanto, comunicadoras de uma identidade singular que transmite para as gerações futuras conhecimentos, práticas e criações orais que compõem a própria noção de ser e de estar no mundo. Corroborando com esse pensamento J. Vansina ao afirmar que:

Toda instituição social, e também todo o grupo social, tem uma identidade própria que traz consigo um passado inscrito nas representações coletivas de uma tradição que o explica e justifica. Por isso, toda tradição terá sua ‘superfície social’. [...] sem superfície social, a tradição não seria mais transmitida e, sem função, perderia a razão de existência e seria abandonada pela instituição que a sustenta (VANSINA, 2010, p. 163).

E Hampâté Bâ também contribui com esse pensamento quando afirma: “Desde a infância, éramos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção que todo

acontecimento se inscrevia em nossa memória como cera virgem.” (BÂ, 2003, p. 52).

As canções de *Mandjuandadi* que se apresentam como essa resistência feminina, identitária e tradicional, nos envolvem no mundo particular das práticas sociais africanas guineenses, e como a lida diária dessas mulheres estão sendo representadas nas letras de suas cantigas. Assim, essas letras criam sentidos dos modos como as participantes desses grupos interagem com o restante da sociedade, e servem como símbolo cultural de um país que vem reconstruindo aos poucos a sua noção de pertencimento. A utilização do crioulo guineense, o *kriol*, na elaboração das letras das cantigas e na própria forma de comunicação cotidiana estabelece uma mensagem, ainda que intrínseca, de luta política e identitária das mandjuandades. (Semedo, 2010, p. ). Assim, Borges (2006) destaca:

Nesse sentido, as associações correspondem a estratégias das mulheres para assumir, reformulando, a individualização e a atomização das relações sociais no meio urbano. Essas estratégias socioculturais, por meio das quais os grupos dominados procuram negociar a continuidade dos seus valores e uma inserção mais equitativa na sociedade global, e que estruturam a economia do conflito, pela apropriação criativa dos modelos vigentes e ressignificados, é recorrente a vários contextos geográficos e históricos. (BORGES, 2006, p. 96).

Por consequência, a língua do colonizador vai aos poucos sendo moldada ao interesse da mensagem que se quer transmitir. É uma das formas mais recorrentes de apropriação cultural, do ponto de vista positivo dessa apropriação, que se faz em território africano. É sabido que a produção textual, seja ela qual for, estabelece um certo envolvimento de consciência de pertencimento. Isso porque a criatividade literária está ligada a uma transformação social que produzem rupturas e mudanças do contexto sociocultural. As *mandjuandadi* buscam, a partir da sua manifestação artística (figura 2), estabelecer um nexos com o real vivido que não deixa de expressar seus sentimentos mais profundos e carregados de dualismos, como: felicidade/tristeza; coragem/medo; vida/morte e etc. presentes nas sociedades marginalizadas no cenário contemporâneo.

O ensinamento que há mantido o relato durante séculos, nas distantes aldeias de África Ocidental, pode também ser recebido, entendido e interpretado por ouvidos muito distintos daqueles a que estavam destinados no princípio. E assim, o conto segue cumprindo a missão que

lhe foi encomendada. O conto segue sendo, então, um transmissor de valores tradicionais que, ademais, devem ser descobertos por entre rodeios da história e adaptados à realidade que se vive. A cada uma sua missão, a cada qual, sua tarefa. Mas, “de um e outro lado do mar de areia” os homens e as mulheres não são, afinal de contas, tão distintos! (AGBOTON, 2004, p. 12-13).

**Figura 1:** Grupo de *Mandjuandadi* se apresentando.



**FONTE:** <https://eportuguese.blogspot.com/2014/01/a-arte-em-guine-bissau.html>

Dialogando com essa perspectiva, destaquemos a importância da oralidade na produção cultural africana. A oralidade faz parte da tradição, pois reafirma a lógica de continuidade de rituais e crenças a partir da verbalização dos acontecimentos. Muitos historiadores criticam essa forma de transmissão, porque julgam ser infundada e sem nenhuma comprovação arqueológica ou histórica. Contudo, Hampâté Bâ afirma que: “A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos.” (BÂ, 1982, p.183). As cantigas de *Mandjuandadi* são expressões populares e manutenção de uma identidade que

servem como um refúgio para as tensões diárias, fazendo com que elas tenham também, uma conotação de entretenimento.

### **3 ESCRITA E ORALIDADE GUINEENSES PELAS MANDJUANDADI**

O que configura um grupo de mulheres enquanto Mandjuandadi é o fato dessas morarem perto ou até mesmo na mesma *tabanca*. Algumas práticas cotidianas, como lavar roupa, cortar lenha, vender bijuterias, ir à costura, buscar água e etc, precisam ser vivenciadas por todas as mulheres para que as cantigas façam sentido. Essa relação de entreajuda favorece o compartilhamento de experiências e práticas de uma geração para a outra de forma espontânea e informal (Semedo, 2010).

Apesar dessa suposta áurea de informalidade, é importante ressaltar que os grupos de Mandjuandadi são compostos por algumas regras de funcionamento. Uma delas é o fato de que não se pode misturar jovens com idosas; cada uma delas pertence a um grupo diferente, pois as suas vivências são diferentes. Outro ponto importante é o espírito de solidariedade presente nesses grupos, que demonstra como elas têm resistido com a sua manifestação cultural mesmo diante do processo de homogeneização atual das culturas.

Tendo como ponto de partida esse pensamento, podemos perceber como as cantigas são produzidas e interpretadas dentro de um contexto social marcado pelas desigualdades sociais, de gênero, religiosa e política, que induz essas mulheres a produzirem em canções suas críticas e seus sentimentos cotidianos. A ideia nessa seção é apresentar algumas cantigas (Kilin...Kilin; Nha Kunha; Morte) e uma breve análise em torno delas.

Partindo dos pressupostos estabelecidos por Cândido (2005), nos propusemos aqui a entender a realidade particular das cantigas, analisando, por exemplo, as suas finalidades e a quem elas estão se direcionando. Ou seja, a ideia é perceber as experiências de vida que tem contidas dentro da escrita elaboradas pelas mandjua, e os pontos mais minuciosos que só podem ser percebidos a partir de uma análise bem elaborada. Alguns teóricos até afirmam que o mundo que nos rodeia só pode ser conhecido a partir das percepções (Ingold, 2008), e que a escrita

ou produção textual tem esse papel de ser trazer para o campo material os sentidos abstratos da nossa mente.

As cantigas são entoadas em momentos importantes, de agitação e de intensa ação cultural para as comunidades, como durante cerimônias de casamento. Durante o período pré-matrimonial, a noiva fica reclusa em um quarto onde irá receber os ensinamentos das mulheres mais velhas e sábias da comunidade (SEMEDO, 2010). Quando a noiva sai da reclusão é porque está pronta para o casamento, e é recepcionada com um grupo de *mandjuandadi* que cantam a Kilin...kilin<sup>5</sup>.

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

Kilin... kilin...

sinu na kudi kilin... kilin...

kilin kilin ô

sinu na kudi kilin... kilin...

Nhu Bera

nhu odja kusa di nhu Nas

nhu Nas ô

nhu odja kusa di nhu Bera

i nega tagua ndjudjadu

i rinka polon ku si ris

kilin kilin ô

sinu ta kudi kelen... kelen...

kontrada di fula ku mandinga

sinu na kudi kelen... Kelen (SEMEDO, 2010, p. 67).

As canções são cantadas obrigatoriamente nessa ocasião e, com isso, a comunidade produz a obrigatoriedade da demonstração pública dos sentimentos

---

<sup>5</sup> Letra traduzida, por Odete Semedo, da Canção **Kilin...Kilin**: Kilin...kilin.../ O sino repica kilin...kilin.../ kilin kilin oh/ Senhor Viera/ Viu o que fez o senhor Inácio/ oh senhor Inácio/ viu o que fez o senhor Vieira/ recusou as tábuas (vigas) ajeitadas/ e arrancou o poilão com a sua raiz/ kilin...kilin...oh/ o sino repica kelen...kelen/ encontro de fulas e mandingas/ o sino repica kelen...kelen (SEMEDO, 2010, p. 67).

(MAUSS, 1921, 2003 e 2003a) que perfazem uma cultura emotiva e moral (BARBOSA, 2019). Podemos perceber que a canção la-ian é uma espécie de mimo para a noiva, além de também parabenizar os pais. E Kilin...Kilin faz referência a saída da noiva de sua casa, como se ela estivesse sendo arrancada “com a sua raiz”. A figura abaixo (figura 3), retrata esse momento de celebração matrimonial em comunidade, e sendo ritmada pelos cantos das mandjuandades.

**Figura 2:** Grupo de Mandjuandadi cantando em casamento tradicional.



**FONTE:** [https://i.ytimg.com/vi/-EWA8a\\_Iszl/maxresdefault.jpg](https://i.ytimg.com/vi/-EWA8a_Iszl/maxresdefault.jpg).

Outras questões da vida cotidiana e das temporalidades extraordinárias da comunidade também são abordadas nas cantigas como, por exemplo, na cantiga ***Nha Kunhada (Cunhada Minha)***<sup>6</sup>, em que o tema central é o fato da insatisfação da mulher ao ter que abandonar o seu lar em razão da violência doméstica.

---

<sup>6</sup> Letra traduzida, por Odete Semedo, da Canção ***Nha Kunhada (Cunhada Minha)***: Cunhada minha/ Conta ao teu irmão/ Que já não posso mais sofrer/ Vou fazer as minhas malas/ Releve, releve cunhada minha/ releve, releve cunhada minha/ que o valor de ser mulher/ está (na porta do) no casamento (SEMEDO, 2010, p.151).

### Nha Kunhada

Nha kunhada

kontan buermon o

Kuma n ka pudi mas sufuri

ami n na ruma kargu

Sufuri, sufuri nha kunhada

sufuri, sufuri nha kunhada

balur di mindjerndadi o

i na porta di kasamenti (SEMEDO, 2010, p. 151).

Essa cantiga põe em cena duas vozes, em que uma é a da esposa e a outra é a da cunhada. Enquanto a esposa está decidida em deixar o seu lar, a cunhada pede para ela relevar e passar pelo sofrimento (SEMEDO, 2010). Isso demonstra como as mulheres ainda estão subjugadas pelo sentimento de submissão das suas vontades para a preservação da estrutura social familiar.

**Figura 3:** Momento de um funeral em Guiné-Bissau.



**FONTE:** <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ritual>

A morte também pode ser cantada, principalmente como saudade. Para as *mandjuandadi*, os entes queridos continuam a fazer parte da vida da família mesmo depois de mortos. A morte não é vista como um fim absoluto; pelo contrário, é

considerada um momento de passagem que vai ao encontro dos ancestrais (figura 4). Por isso, eles merecem ser cantados<sup>7</sup>.

### **Mortu ka bali**

Ami i di bariga garandi

ali mortu bin kaban

n fika ami son

tok n na ndjarga

Ami i di bariga garandi

ala mortu bin kaban

n fika ami son

tok n na ndjarga

Si mortu ka bali

ami ki i ka bali par el

n fika ami son

tok n na ndjarga (SEMEDO, 2010, p. 387).

Essas cantigas estabelecem uma tradição que enriquece a coletividade e suas formas de resistir em meio a todo o cenário adverso (Semedo, 2010). É importante enfatizar que nem sempre as músicas são biográficas, ou seja, quem canta não necessariamente passou pela situação narrada, mas a experimenta e vivencia enquanto movimento de pertença emocional e moral ao grupo e suas memórias.

Na análise das cantigas, pudemos entender como elas são elaboradas com o intuito de revelar para a sociedade alguns sentimentos e situações que poderiam ser vistos de forma errada pelos demais integrantes, caso a maneira de expressá-los não fosse essa. Entendemos então, que as cantigas têm a capacidade de apresentar temas tabus dentro de algumas comunidades de uma maneira mais fluida e direta. Essas mulheres carregam a responsabilidade de ensinar para as

---

<sup>7</sup> Letra traduzida, por Odete Semedo, da Canção **Morte**: Sou de uma grande família/ a morte funesta veio/ e tudo levou/ eu fiquei só/ a deambular pelos cantos da vida/ Da vasta família que era a minha/ a morte poderosa a todos levou/ e olhem no que me tornei/ só e desamparada/ Dizem que a morte é funesta/ porque minha história não conhecem/ se a morte é malvada/ ela é mais cruel para mim/ pois desamparada e só ela me deixou/ a andar pelos cantos da vida (SEMEDO, 2010, p.153).

novas gerações não apenas como cantar ou dançar nos momentos oportunos, mas verdadeiros valores sociais, éticos e da práxis da comunidade que devem ser preservados e passados a diante entre seus membros.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de colonização marcou profundamente a história do continente africano, sobretudo da Guiné-Bissau que, durante séculos, servia apenas como um entreposto dos portugueses no comércio de escravizados com as Américas. Esse fato aponta para um cenário de extrema desigualdade e repressão que os guineenses tiveram de superar para que conseguissem preservar e afirmar cosmologias, práticas sociais e modos culturais próprios. As influências das potências europeias, contudo, ainda são muito evidentes no cotidiano.

A hegemonia política colonial portuguesa, entretanto, foi localmente tensionada e apropriada, por exemplo, em processos de indigenização cultural (Hannerz, 1997 e 1997a) da língua do colonizador português na forma tradicional, - mas atualizada, - do *kriol*, o que pode ser considerado uma verdadeira rasteira na lógica de dominação colonial (González, 1984; González e Haselbalg, 1982).

Essa inovação semântica permitiu que as cantigas fossem elaboradas e cantadas pelos grupos de mulheres em toda a Guiné-Bissau desde perspectivas morais e emocionais que comunicavam as experiências e vivências íntimas das Mandjuandadi. Isso a partir de muita luta por reconhecimento (Honneth, 2009) e resistência das mulheres que construíram uma nova nação a partir do movimento de independência e na construção da utopia pós-colonial.

As *Mandjuandadi* são, assim, consideradas patrimônio cultural da Guiné-Bissau<sup>8</sup>. Essas mulheres comunicam as suas inquietações mais íntimas a partir das cantigas que destacamos ao longo desse artigo, e de outras tantas cantigas que nos apresentam a cosmologia na qual elas veem o seu entorno, os elementos do

---

<sup>8</sup> O respeito direcionado às *Mandjuandadis* está inscrito e estruturado em uma cosmologia muito mais ampla que abrange toda a África. Estamos tratando de um respeito aos mais velhos, principalmente às mulheres que estabelecem as cadeias tradicionais e ancestrais de matrilinearidade. As cantigas, portanto, materializam simbolicamente a forma mais eficaz para que essas mulheres conseguissem perpetuar a tradição guineense sem que seja desconsiderado toda a inserção da nação no mundo globalizado atual. Essa visibilidade é fundamental para que os excluídos historicamente sejam novamente inseridos na produção cultural mundial.

cotidiano e transpõem esses elementos de forma tão expressiva e simbólica para as letras das músicas. É dessa maneira que as *Mandjuandadi* fazem parte da produção cultural e social do cotidiano vivido e experimentado na Guiné-Bissau atual.

As cantigas que foram destacadas nos revelam como a música pode estar em diversos momentos da vida diária das mulheres guineenses, como pôde ser visto nas figuras apresentadas. Momentos felizes e descontraídos como os casamentos (Kilin...Kilin), aniversários ou o retorno para casa de alguém que há muito tempo havia deixado sua terra natal, ou ainda em momentos de passagem desse plano para outro considerado superior (Mortu ka bali) e violência de gênero vivido por essas mulheres e que ficou destacado em *Nha cunhada*, são formas de representar bem como as cantigas podem servir como um retrato de convivência social dessas mulheres.

Portanto, refletir sobre grupos de mandjuandadi, em especial aqueles compostos especificamente pelas mulheres, nos concede a possibilidade de entendermos importantes aspectos do modo de vida da sociedade guineense, a maneira como as mulheres percebem os componentes mais intrínsecos desse território que carrega marcas históricas do processo de colonização e homogeneização cultural em África.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de (Org.). ***Obras escolhidas de Amílcar Cabral: a arma da teoria-Unidade e luta***. Lisboa: Seara Nova, 1976.

AGBOTON, Agnès. ***Na mitón: la mujer en los cuentos y leyendas africanos***. Barcelona, RBA Libros, 2004.

BÂ, Amadou Hampâté. ***A tradição viva***. In: KI-ZERBO, Joseph (Coord.). *História Geral da África. v. 1 - Metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982.

BÂ, Amadou Hampâté. ***Amkoullel, o menino fula***. São Paulo, Palas Athena/Casa das Áfricas, 2003.

BARBOSA, Raoni Borges. ***Emoções, lugares e memórias: um estudo sobre as apropriações morais da Chacina do Rangel***. Mossoró: Edições UERN, 2019.

- BIASUTTI, Pe. **A. Kriol-Portugis: esboço-proposta de vocabulário**. 2. ed. Bubaque: Missão Católica, 1987.
- BORGES, Manuela et al. **Relações de alteridades e identidades: Mandjuandades na Guiné-Bissau e a Irmandade da Boa Morte na Bahia**. Piracicaba: Impulso, 2006.
- BUTLER, Judith. **“Problemas de gênero”: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização, 2008.
- CARREIRA, António; QUINTINO, Fernando Rogado. **Antroponímia da Guiné Portuguesa**. *Memórias da Junta de Investigações do Ultramar*, v. 1, n. 49, 1964.
- FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GUERRA, Lucia. **La mujer fragmentada: histórias de un signo**. Santiago: Cuarto Propio, 1995.
- GOMES, Patrícia Godinho. **O estado da arte dos estudos de gênero na Guiné-Bissau: uma abordagem preliminar**. *Outros Tempos: Pesquisa em Foco-História*, v. 12, n. 19, 2015.
- GONZALES, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244.
- GONZALES, Lélia & HASELBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
- HANNERZ, Ulf. **O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (PARTE I)**. *Mana*, v.3, n.1, p. 41-73, 1997.
- HANNERZ, Ulf. **O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (PARTE I)**. *Mana*, v.3, n.2, p. 103-150, 1997a.
- HIGHWATER, Jamake. **Dance Ritual of Experience**. New York: A and W Publishers Inc, 1978.
- HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento. A gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MAUSS, Marcel. **A expressão obrigatória dos sentimentos: rituais orais funerários australianos**. *Journal de Psychologie*, v. 18, 1921.
- MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas**. In: *Marcel Mauss, Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, p. 183-314, 2003.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. **Esboço de uma teoria geral da magia**. In: *Marcel Mauss: Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosacnaify, p. 47-181, 2003a.

OYEWUMI, Oyeronke. **“Conceptualizando el género”**: Los fundamentos eurocéntricos de los conceptos feministas y el reto de la epistemología africana: africanando. *Oyeronke Oyewumi\ Revista de actualidad y experiencias*, n. 04, 2010.

POUND, Ezra. **A B C da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação**. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SEMEDO, Maria Odete da Costa Soares. **As Mandjuandadi-cantigas de Mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura**. Belo horizonte, 2010.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. **As cantigas de mandjuandadi na oratura guineense. Notas para um trabalho de pesquisa em desenvolvimento**. In: Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. I LLP Estudos de literaturas africanas: cinco povos, cinco nações, 2006, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006. p. 644-660.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TRAJANO FILHO, Wilson. **Território e idade: ancoradouros do pertencimento nas manjuandadis da Guiné-Bissau**. In: Wilson Trajano Filho. *Lugares, pessoas e grupos: as lógicas do pertencimento em perspectiva internacional*. Brasília: ABA Publicações / Ed. Athalaia, p. 227-257, 2012.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 2013.

VANSINA, Jan. **A tradição oral e sua metodologia**. *História geral da África*, v. 1, p. 157-179, 2010.