



**INSTITUTO DE HUMANIDADES E LETRAS (IHL)
BACHARELADO EM HUMANIDADES**

ISNA GABRIEL SIA

**DANÇAS DO POVO BRASA (BALANTA) DA GUINÉ-BISSAU NA
CONTEMPORANEIDADE: KUSSUNDE, KANTA PO E BROSKA**

São Francisco do Conde
2016

ISNA GABRIEL SIA

**DANÇAS DO POVO BRASA (BALANTA) DA GUINÉ-BISSAU NA
CONTEMPORANEIDADE: KUSSUNDE, KANTA PO E BROSKA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Humanidades do Instituto de Humanidades e Letras da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel em Humanidades.

Orientador: Prof. Dr. Karl Gerhard Seibert.

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Sistema de Bibliotecas da Unilab
Catalogação de Publicação na Fonte

S565d

Sia, Isna Gabriel.

Danças do povo Brasa (Balanta) da Guiné-Bissau na contemporaneidade : Kussunde, Kanta Po e Broska / Isna Gabriel Sia. - 2016.

76 f. : il. color.

Inclui glossário.

Monografia (graduação) - Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, 2016.

Orientador: Prof. Dr. Karl Gerhard Seibert.

1. Balanta (povo africano). 2. Dança - Aspectos antropológicos - Guiné-Bissau. 3. Etnologia - Guiné-Bissau. I. Título.

BA/UF/BSCM

CDD 793.31960

ISNA GABRIEL SIA

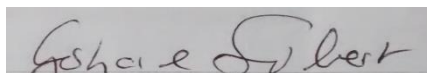
**DANÇAS DO POVO BRASA (BALANTA) DA GUINÉ-BISSAU NA
CONTEMPORANEIDADE: KUSSUNDE, KANTA PO E BROSKA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Humanidades do Instituto de Humanidades e Letras da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel em Humanidades.

Aprovado em 28 de novembro de 2016.

BANCA EXAMINADORA

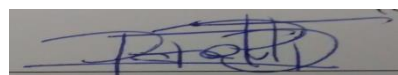
Karl Gerhard Seibert – Orientador



Doutorado em Ciências Sociais – Estudos Africanos - pela Leiden University, LEIDEN, Holanda.

Professor Adjunto da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira.

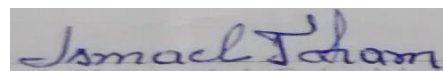
Rafael Palermo Buti – Examinador



Doutorado em Antropologia Social pela Universidade de Santa Catarina, UFSC, Brasil.

Professor Adjunto da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira.

Ismael Tcham – Examinador



Doutorado em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Brasil.

Professor Adjunto da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira.

Dedico este trabalho a todos os estudantes e amigos da Unilab que evidentemente lutam em prol do desenvolvimento da universidade. Aos meus pais, N'ghate Namara (Gabriel Sia) e M'pabi M'bunda, que efetivamente investiram o que tinham nos meus estudos, algumas vezes sacrificando uma parte da família para custear e contribuir com minha formação. Aos meus familiares, sobretudo o meu primo Santa Namara e, finalmente, a todos os meus amigos, particularmente: Luís Cumba, Ibra Có, Justino Ialá, Paulo Sérgio Proença, Virginio Mendes, Júlio Machado, Dona Luíza, Caroline R. Cardoso, Noé Vitorino V. Có, Naentrem Sanca, Luís Fernandes, Silas Intchama, Roberto Gonçalves, Almeida Djata, Dabana Naulna, Tino Injai, Hipolito Mendes, Ivo Ié, Júlio Agostinho Digna, Emanuel de Jesus Nhaga, Joselito Crispim, Beto Infande, Emilio Mário Té (Midana), João Eusébio Imbatene, Anderson Café e Adelmária Ione dos Santos por terem me apoiado direta e indiretamente.

AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus, por ter me concedido dádiva nessa vida terrena; aos meu pais, pelo apoio e pela coragem que me deram nessa empreitada tão difícil.

Agradeço aos familiares, amigos, técnicos administradores e professores da Unilab, também todos os funcionários e os colaboradores que atuam na mesma instituição, sobretudo o meu magnífico orientador Prof. Dr. Gerhard Seibert pela paciência, sinceridade e estímulo mostrados a mim durante a feitura deste trabalho.

Agradeço a minha querida Judite Yufa, que de vez em quando liga para mim mostrando a sua preocupação e complacência para comigo; sempre serei grato a ela.

Agradeço às pessoas que me concederam as entrevistas para a feitura da minha pesquisa etnográfica tanto na Guiné-Bissau quanto no Brasil, nomeadamente: Carlitos Quimé Namara, Zé Augusto Nhaga, Santa Namara, Pedro Quinda, Sangasson Namara, Isnaba Intchalá, Duarte, Dinis, Alberto Bedam, Pansau Nayette, N'ghate Namara, Wiltik Na Brenha, José Fundo Tempo, entre outras.

Agradeço ao governo de Luís Inácio Lula da Silva por ter criado uma universidade diferenciada como a Unilab, que, com efeito, faz a integração entre o Brasil e os países africanos de língua oficial portuguesa e o Timor-Leste.

Tem sido um prazer e uma honra ser estudante desta instituição, pois a Unilab fez com que eu começasse a pensar de outra forma no que concerne à África e aos negros; a minha visão sobre o mundo está a cada dia a sofrer transformações, a despeito de ser um iniciante na vida acadêmica e de não ter, por enquanto, uma visão ampla no que tange à análise das situações do mundo.

Como estudante da Unilab, reparei que os conteúdos programáticos estudados em meu país são marcadamente eurocêntricos, visto que falam especificamente da história da primeira e segunda guerra mundial, crise dos anos 1929, revolução industrial e revolução francesa, guerra civil espanhola, entre outros fatos históricos da Europa. Quanto aos assuntos da África, estuda-se somente a história de alguns impérios, nomeadamente: Mali, Songai e Gana. Também se estudam poucas coisas sobre os líderes africanos. Em relação ao nosso líder carismático Amílcar Lopes Cabral, sempre ouvi falar dele pelos professores, pelas pessoas nas ruas e pela rádio; no entanto, jamais falávamos dele nos conteúdos da Escola. Após o meu ingresso na Unilab comecei a estudar e a conhecer a vida e a obra de grandes líderes visionários e pensadores africanos, afro-brasileiros e médio-orientais, designadamente:

Kwame N'krumah, Ki-Zerbo, Cheik Anta Diop, Sedar Senghor, Du Bois, Malcon X, Martin Luter King, Milton Santos, Edward Said, dentre outros.

Além do mais, estudamos alguns conteúdos contidos nos oito volumes da *História Geral da África*, que é uma obra prima para a historiografia do continente; por fim, estudamos também *África Negra - História e Civilizações*, de Elikia M'bokolo, (Tomos I e II), dentre outros títulos.

A Unilab foi criada para efetuar uma cooperação solidária entre o Brasil e os países africanos de língua oficial portuguesa, além do Timor Leste, e, por extensão, para valorizar os negros, os índios e as pessoas historicamente marginalizadas. Cabe notar que algumas pessoas, mesmo inseridas nela, ainda não são capazes de enxergar a realidade que estamos a viver desde os tempos remotos.

É nosso dever aplaudir com grande vivacidade a iniciativa do governo de Luís Inácio Lula da Silva de criar uma universidade de integração internacional, pois nos permitiu lidar com pessoas de diferentes países da Comunidade dos Países da Língua Portuguesa (CPLP); isso, com efeito, nos faz conhecer a multiplicidade de culturas e costumes desses países, o que é muito importante para fortalecer mais a cooperação em todos os níveis. Tal conhecimento servirá de alicerce no futuro, caso um de nós venha a ocupar um cargo relevante em seu país de origem, com o intuito de facilitar a cooperação em diferentes domínios.

A Unilab nos desafia a, quando voltarmos, mudar os conteúdos programáticos dos sistemas de ensino dos nossos países, abrindo espaço para o estudo mais aprofundado do continente africano, particularmente o estudo da história do nosso país, que praticamente nem sequer se estuda nas escolas, tanto privadas como públicas.

A partir desses estudos, poderemos promover e enaltecer o nosso continente, cobijado, ainda que de forma velada, por europeus, norte-americanos, chineses e indianos, que não admitem explorar nossos recursos naturais em prol do desenvolvimento econômico de seus países.

Portanto, a Unilab está a fazer algo significativo na vida de cada um de nós, por isso devemos aproveitar tais oportunidades com o intuito de continuar nossos estudos em relação ao continente africano, pois assim teremos bagagem para desconstruir e desmistificar a visão negativa que se tem da África em geral.

Termos como “dança” não podem ser, simplesmente, transferidos das línguas e conceitos ocidentais para as línguas e conceitos de diferentes culturas e sistemas de movimento. Valores culturais específicos devem ser levados em consideração e aplicados a um conjunto de formas culturais específicas, em uma sociedade específica. A compreensão de como esses termos podem ser aplicados depende da compreensão geral do modo de vida e das relações sistemáticas entre formas culturais e ações sociais com os quais eles se relacionam. A “forma cultural” que nós chamamos “dança” está longe de ser um conceito universal. A “dança”, ou sistemas estruturadas de movimento, pode ser universal, mas a dança não é uma linguagem universal.

(KAEPLER, 2013, p. 88-89).

RESUMO

Este trabalho trata das transformações da cultura *Brasa* na contemporaneidade por meio da descrição etnográfica de três de suas danças, a saber: *Kussunde*, *Kanta Po* e *Broska*. Assim, o objetivo central consiste em analisar o impacto sofrido por essas danças diante de um cenário marcado por constantes transformações socioculturais que podem estar contribuindo para alterações das características originais de tais manifestações. A metodologia utilizada consistiu em pesquisa de natureza etnográfica, descritiva e exploratória; entrevistas semiestruturadas foram aplicadas a dançarinos e simpatizantes das referidas danças. Os principais resultados obtidos neste estudo mostram, por exemplo, quais foram as recentes transformações nos vestuários, nos instrumentos musicais e nos objetos utilizados pelos participantes. Além do mais, tem havido mercantilização na dança *Broska*, porque os músicos cantam para prestar homenagens a pessoas importantes da sociedade com o intuito de receber algo em troca enquanto que tanto na dança do *Kussunde* como na do *Kanta Po* não está havendo grandes investimentos no que concerne à sua realização. Pretende-se colaborar para preencher lacunas etnográficas e para o resgate da história e da identidade do povo *Brasa*.

Palavras-chave: Danças Brasas. Kussunde. Kanta Po. Broska.

ABSTRACT

This work talks about the transformations of *Brasa* culture in contemporary through the ethnographic description of its three dances named: *Kussunde*, *Kanta Po* and *Broska*. Thus, the central objective is to analyze the impact of these dances before a scenario marked by constant socio-cultural transformations which may be contributing to changes in the original characteristics of such manifestations. The methodology used consisted of research of ethnographic, descriptive, exploratory nature, semi-structured interviews were applied to dancers and sympathizers of these dances. The main results obtained in this study show, for example, what were the recent transformations in the clothing, in the musical instruments and in the objects used by participants. Furthermore, there has been merchantilization in the *Broska* dance, because the musicians sing to pay homage for the important people in society in order to receive something in return while in both *Kussunde* and *Kanta Po* dance there is no great investment in relation to its realization. It is intended to collaborate to fill ethnographic gaps and to rescue the history and identity of the people of *Brasa*.

Keywords: Brasa Dances. Kussunde. Kanta Po. Broska.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa político da Guiné-Bissau	16
Figura 2 - Grupo de N'ghaies	32
Figura 3 - Grupo de N'ghes	32
Figura 4 - Grupo de N'ghaies dançando <i>Kussunde</i> em cima do contentor	43
Figura 5 - Fluxo de pessoas na ocasião do <i>Kussunde</i>	43
Figura 6 - O tambor falante <i>bumbulum</i>	52
Figura 7 - N'ghaies lutando no ato do <i>Kanta Po</i>	56
Figura 8 - Instrumento <i>Kussunde</i> segurado por um n'ghaie	62

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEDEAO -	Comunidade Econômica dos Estados da África Ocidental;
CPLP	Comunidade dos Países da Língua Oficial Portuguesa;
CEMGFA	Chefe do Estado-Maior General das Forças Armadas;
IBD	Intelectuais Balantas na Diáspora;
INEP	Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas;
JOMAV	José Mário Vaz;
MISSANG	Missão Militar Angolana;
PAIGC	Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo-Verde;
PRS	Partido da Renovação Social;
RGB	Resistência da Guiné-Bissau;
SAB	Sector Autônomo de Bissau;
UNTG	União Nacional dos Trabalhadores da Guiné.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO E PANORAMA HISTÓRICO DA GUINÉ-BISSAU.....	16
2.1 IDENTIDADE DO POVO BRASA.....	26
2.2 ORGANIZAÇÃO SOCIOPOLÍTICA DOS BRASA	27
2.3 COMPOSIÇÃO DE FAMÍLIA NO SEIO DOS BRASA	29
2.4 GRUPOS ETÁRIOS DO POVO BRASA	29
2.5 ETAPAS DE FORMAÇÃO DOS HOMENS	30
2.5.1 Bidokn Ni Nhari: primeira etapa de formação dos homens.....	30
2.6 ETAPAS DE FORMAÇÃO DAS MULHERES	33
2.6.1 Nbifula Sonh (Menina).....	33
2.7 ECONOMIA DOS BRASA: CULTIVO DO ARROZ	34
3 KUSSUNDE E A SUA DINÂMICA	36
3.1 GRUPOS DA DANÇA DO KUSSUNDE	38
3.2 FIM DAS ATIVIDADES	46
3.3 REFLEXÕES SOBRE AS MUDANÇAS OCORRIDAS NO KUSSUNDE	47
4 KANTA PO E A SUA DINÂMICA	50
4.1 REFLEXÕES CONCERNENTES ÀS MUDANÇAS OCORRIDAS NO KANTA PO ...	58
5 BROSKA E A SUA DINÂMICA	60
5.1 REFLEXÕES TOCANTES ÀS MUTAÇÕES OCORRIDAS NA BROSKA	64
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS	70

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata de uma temática pouco abordada na academia pelos antropólogos interessados em estudar e conhecer a identidade cultural do povo Brasa; espero que este trabalho de conclusão de curso, com efeito, sirva para disseminar que, para os Brasa, apesar de ter havido alguns que abandonam essas danças, elas são importantíssimas tanto na vida religiosa quanto na vida social, visto que “tal como a música, a dança faz parte da herança cultural de um povo. Ela constitui um vetor poderoso de identidade étnica, sexual, etária, hierárquica social. Como a música, a dança pode ser compreendida sob a ótica de múltiplas abordagens.” (ZEMP, 2013, p. 31).

Este trabalho busca retratar as danças do povo Brasa na contemporaneidade e também analisar o impacto e a influência por elas sofridas ante as mudanças de alguns elementos sócio-culturais que podem estar a perder as suas características orginais; busca analisar também as dinâmicas e os impactos dessas danças na sociedade Brasa contemporânea e descrever os elementos originais das danças que sofreram as mutações; por fim, busca estudar as características que permaneceram na identidade cultural das danças dessa comunidade no contexto da cotemporaneidade.

Além disso, a problematização da pesquisa é a seguinte: em que medida a identidade do povo Brasa, manifestada por meio das danças (*Kussunde*, *Kanta Po* e *Broska*), foi modificada diante das influências externas a que a comunidade vem sendo submetida?

A partir da vivência na comunidade dos Brasa, percebo que em cada dia que passa algumas características culturais estão sofrendo mutações. Isso pode ser devido às influências externas de outras culturas. Diante dessa situação, noto que algumas práticas estão caindo em desuso e outras estão permanecendo, pois os Brasa (balanta) estão sendo influenciados por outras culturas. Isso efetivamente está trazendo muitas inovações no seio dos Brasa em detrimento de elementos originais das danças.

Este trabalho é considerado de suma importância, pois consiste em abordar alguns elementos das danças que estão perdendo suas funções na contemporaneidade. Também se trata de analisar a forma como são vistas no seio dos Brasa. É notório que essas influências externas contribuem para o aprimoramento de elementos das danças e em algumas manifestações culturais do mesmo povo.

Além do mais, notei que pouquíssimos autores escreveram a respeito da cultura dos Brasa e incidem os seus escritos sobre a organização política, social e religiosa, mas, no tocante às danças, ainda não vi obras escritas. Por tal razão, achei por bem escrever sobre

esses aspectos culturais, um tema de grande relevo, para que as pessoas que não pertencem a essa cultura pudessem conhecê-la mais de perto e, assim, interessar-se por ela e difundi-la mundo fora.

A metodologia usada baseou-se em realização da pesquisa antropológica e da pesquisa bibliográfica. Como técnica de coleta de dados, utilizei a entrevista semi-estruturada, bem como pesquisa em sites na internet, publicações (livros, artigos), e material audiovisual (vídeos, imagens, etc.). Além disso, no tocante às manifestações culturais dos Brasa, é fruto da junção da pesquisa etnográfica que iniciei durante a minha estada na Guiné-Bissau antes de minha vinda para o Brasil, e que agora pude concluir.

Os sujeitos da minha pesquisa são os dançarinos e os simpatizantes das danças Brasa. Também fiz este trabalho por meio de video-chamada e perguntas feitas via internet (Facebook), além de contatos por telefone com meu tio e meus primos que estão aqui no Brasil, fazendo-lhes perguntas sobre elementos referentes ao meu objeto de pesquisa. Trata-se de questões pré-definidas, elaboradas a partir de temas-chave. Entretanto, também foram realizadas entrevistas presenciais em São Paulo e no Rio de Janeiro. Nessa cidade, pude entrevistar meu primo Carlitos, com quem obtive algumas informações que, certamente, ajudaram-me na estruturação e no enriquecimento do trabalho. Entrevistei ainda, pela internet, algumas pessoas que estão em Portugal. Contei com a ajuda de meu colega Cristiano Quel Side e do meu primo Augusto Imbali Infanda, que residem na Guiné-Bissau e me ajudaram bastante entrevistando pessoas que aí estão. No decorrer dessa pesquisa, analiso também os vídeos e as imagens que já tenho comigo e aos que assisto na internet, todos retratando essas danças. Enfim, já entrevistei dezesseis pessoas aleatoriamente, além das que o meu primo Augusto Imbali Infanda e meu amigo Cristiano Quel Side entrevistaram em Bissau.

Este trabalho está estruturado em quatro principais capítulos, além da introdução e das considerações finais. Na oportunidade, construí um glossário de termos técnicos, explicando alguns termos específicos usados no decorrer de toda esta pesquisa. No primeiro capítulo, discorro sobre a contextualização e o panorama histórico da Guiné-Bissau, retratando a situação geográfica do país; do ponto de vista histórico, discorro sobre: a chegada dos portugueses; os três mitos da colonização portuguesa nos anos de 1960 (Castro Henriques); a fundação do PAIGC (Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo-Verde); a guerra de libertação nacional; a independência da Guiné-Bissau e o período pós-independência. De forma mais específica, trato da identidade do povo Brasa e do surgimento do nome balanta, da organização sociopolítica dos Brasa, da composição de nomes, das etapas de formação tanto de homens como de mulheres, e da economia, centrada no cultivo do arroz.

O segundo capítulo trata do conceito do *Kussunde* e de sua finalidade, bem como da dança do *Kussunde*, que se realiza quando há superabundância de arroz, como sinal de gratidão e de reconhecimento dos feitos dos *Irãs* (*Buulé*) e dos ancestrais. Abordo também as características dos três grupos constituintes dessa dança, a saber: *nghaies*, *dany kussunde*, *n'guatch* vulgarmente conhecido por *m'pebe*. O capítulo se encerra com as reflexões sobre as mudanças ocorridas no *Kussunde*.

Já o terceiro capítulo debruça-se sobre o *Kanta Po* e, no primeiro momento, trata da etimologia do conceito de *Kanta Po* e de seu deslocamento conceitual para a cultura Brasa. Além do mais, mostra que o *Kanta Po* constitui elemento muito essencial em consonância com o profano e o sagrado, porquanto os dançarinos estão vinculados aos *Irãs* que, com efeito, auxiliam-nos nos embates, ou seja, nas disputas que executam no intuito de ganhar a dança. No decorrer do capítulo, tratou-se de caracterizar a referida dança e os seus participantes, sinalizando que as disputas se dão nos aspectos muito mais simbólicos do que propriamente materiais. Encerra-se o capítulo com as reflexões concernentes às mudanças ocorridas no *Kanta Po*.

O quarto capítulo versa sobre a definição e a criação da dança *Broska* no contexto da cultura Brasa, retratando que a *Broska* comemora-se com o objectivo de confraternização e de fortalecimento de laços de amizade e de coesão social dos jovens Brasa. No decorrer da descrição, mostraram-se as características da dança *Broska* e dos seus participantes, bem como os elementos simbólicos que estão em jogo e a finalidade dessa dança para a cultura Brasa. Finaliza-se com as reflexões sobre as mudanças ocorridas na dança *Broska* dentro da cultura Brasa.

2 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO E PANORAMA HISTÓRICO DA GUINÉ-BISSAU

Figura 1 - Mapa político da Guiné-Bissau



Fonte: Mapas do Mundo (19 ago. 2014).¹

A República da Guiné-Bissau fica situada na Costa Ocidental da África, tem uma superfície de 36.125 km² e possui uma população de 1.530.673 habitantes (censo de 2015)². Faz fronteira ao norte com o Senegal e ao sul e leste com a Guiné-Conacry, e a oeste é banhada pelo Oceano Atlântico. Tem um clima tropical e é um país plano que contém mais de 80 ilhas e ilhéus, habitadas majoritariamente por Bijagós. A Guiné-Bissau possui duas estações do ano: chuvosa e seca. A estação chuvosa começa no dia 15 de maio e termina no dia 15 de novembro, ao passo que a estação seca inicia-se em 15 de novembro e termina no dia 15 de maio.

¹ Disponível: <<http://pt.mapsofworld.com/guinea-bissau/>>. Acesso em: 29 out. 2016.

² Disponível: <<http://www.stat-guinebissau.com/>>. Acesso em: 03 set. 2016.

Administrativamente, a Guiné-Bissau está dividida em oito regiões, a saber: Bafatá, Biombo, Bolama/Bijagós, Cacheu, Gabu, Oio, Quínara e Tombali, além do Setor Autônomo de Bissau, a capital (SAB). As regiões estão divididas por setores, e estes, por seu turno, estão divididos por secções. As regiões são presididas por governadores e tanto os sectores como as secções são presididos por administradores. Todos são escolhidos pelo governo.

Apesar da sua pequena dimensão, a Guiné-Bissau possui uma grande diversidade cultural, pois é um país pluriétnico, com os seguintes povos dentro do seu território: Balanta (Brasa), Fula, Manjaku, Papel, Mandinga, Mankanha, Felupe, Beafada, entre outros. É importante destacar que alguns dos povos da Guiné-Bissau encontram-se absorvidos por outros, caso de Nalu, Padjadinga, Djakanka, entre outros.

As atuais fronteiras foram definidas há 130 anos, visto que “O que é hoje a Guiné-Bissau corresponde exatamente ao território da então província da Guiné, resultante da Convenção Luso-Francesa de 1886 e dos sucessivos ajustamentos de fronteiras, que finalizaram na primeira década do século XX.” (SILVA; SANTOS, 2014, p. 23).

Desde o início da chegada dos europeus ao continente africano (quando, por exemplo, Nuno Tristão e sua comitiva entravam no Rio Geba para capturar escravos) que as instituições africanas confrontavam-se com o problema da escravidão (ACOSTA-LEYVA, 2016). Contudo, “O acolhimento dos indígenas não foi pacífico” (CAMMILLERI, 2010, p. 21), pois Tristão e a sua comitiva “foram recebidos a flechas envenenadas [...]” (ACOSTA-LEYVA, 2016, p. 21). Consequentemente todos os 22 homens que estavam com Nuno Tristão morreram, inclusive ele, e os que não morreram eram escudeiros do Infante D. Henrique, o Navegador. (ZURARA, 1948?, p. 222-223). Por conseguinte, foi assim que se deu o advento de uma era visivelmente de sangue que duraria pelos menos uns quatro séculos. (CAMMILLERI, 2010, p. 21).

Depois do episódio de Nuno Tristão, os portugueses incessantemente continuaram as suas explorações ao longo da costa africana, descobrindo terras em busca do caminho para as Índias a fim de fazer comércio; porém, mudaram as suas táticas e estratégias para com os nativos em relação à obtenção de escravos: “Depois desta amarga experiência Lisboa mudou de método e em lugar da força começou a utilizar com astúcia a troca e o comércio.” (CAMMILLERI, 2010, p. 21). “Desde a chegada das caravelas portuguesas, provavelmente em 1446, Portugal declarou a sua missão como sendo a de levar a ‘civilização’ e a salvação aos ‘primitivos’ e gentios” (pela evangelização) (MENDY, 1993, p. 5). Com base nas afirmações de Peter Karibe Mendy, infere-se que os exploradores portugueses começaram a disseminar a fé católica, ainda que, a essa altura, o fizessem de uma forma muito

insignificante, sem impactos relevantes para a atual Guiné-Bissau; nesse território, parcialmente islamizado, não havia missões cristãs àquela altura. Sobre os motivos dos portugueses na altura, Silva e Santos (2014, p. 23) escrevem que

Azurara, historiador português quincentista, cronista régio a partir de 1450, na “Crónica do Descobrimento e Conquista da Guiné” refere cinco razões que teriam motivado o Infante D. Henrique à conquista da Guiné:

- A primeira razão tinha a ver com a vontade de conhecer as terras que iam para além das Canárias e do Cabo Bojador;
- A segunda razão prendia-se a razões comerciais, no afã de trocar produtos;
- A terceira razão tinha a ver com a necessidade de apurar se o poderio dos Mouros naquela terra de África era muito maior do que constava;
- A quarta razão era a de averiguar se haveria rei cristão naquelas paragens, mesmo que houvesse necessidade de fazer viagens ao interior do território;
- A quinta razão era a de expandir a fé cristã.

O território da atual Guiné-Bissau foi administrado através de Cabo-Verde (em Santiago) até 1879, ano em que o território passa a ser considerado autônomo como colônia separada do mesmo, com Bolama funcionando, nesse momento, como a sua primeira capital. Os portugueses jamais penetraram no interior das suas colônias, restringindo-se a ocupar o litoral. Isso efetivamente mostra que os autóctones resistiram contra os exploradores portugueses.

Entre 1884 e 1885, com a Conferência de Berlim, organizada por Bismark, que as potências europeias com ambições, dividiram a África sem respeitar as realidades locais e sem considerar os interesses dos africanos nessa partilha. Participaram da Conferência 14 países: Reino Unido, Estados Unidos da América, França, Alemanha, Império Austro-Húngaro, Império Otomano (atual Turquia), Espanha, Itália, Suécia, Rússia, Dinamarca, Portugal, Holanda e Bélgica. Depois desta conferência, os colonialistas se lançaram na ocupação efetiva dos territórios africanos. Em África, o colonialismo europeu teria uma duração de entre 75 e 90 anos, referindo-se este último período aos territórios de colonização portuguesa, visto que, ao contrário do que fizeram França e Inglaterra nos anos 1960, Portugal recusou a descolonização. O colonialismo na África, que ocorreu muito mais tarde que nas Américas, diferentemente do que se deu no Brasil, por exemplo, em que durou por três séculos e vinte e dois anos.

Antes, eram os comerciantes europeus que pagavam impostos aos chefes nativos, bem como afirmou Augel: “Durante um largo período a partir do século XV até sobretudo a metade do século XIX, foram os portugueses que pagaram tributos e outras taxas aos monarcas locais, inclusive uma taxa de residência” (2007, p. 56). Depois da ocupação efetiva do território os portugueses começaram a cobrar impostos para os seus fins e a impor o

trabalho compulsório para os africanos. Nisto “[...] em 1895 foi decretada a obrigação para todos os homens adultos de pagar uma taxa pessoal chamada ‘imposto’, como sinal de vassalagem e sobretudo como indenização das despesas militares enfrentadas pelas tropas portuguesas durante as campanhas de pacificação.” (MENDY, 1993, apud CAMMILLERI, 2010, p. 22-23).

Na chamada Guiné Portuguesa, “O período de 1913 a 1915 foi marcado por um recrudescimento da ‘pacificação’, levada a efeito com invulgar violência pelo Comandante Teixeira Pinto [...]” Entretanto, por outro, constate-se ainda que, segundo Henriques,

As “campanhas de pacificação” levadas a cabo pelos europeus para concretizar a ocupação de vastas extensões dos territórios africanos, traduziram-se em décadas de confrontos, de repressão, de esforços militares para impor uma paz que permitisse a instalação de um sistema de exploração dos homens e de valorização das colónias. (2014, p. 50-51).

Nesta lógica, o povo Brasa, “[...] que até essa altura tinha tolerado com indiferença a presença portuguesa decidiu provocar a guerra, reivindicando o orgulho do povo livre e independente”. Para tal efeito, “[...] utilizaram a astúcia como tática: quando os cobradores de impostos chegavam a uma aldeia, os homens adultos escondiam-se na floresta deixando no local as mulheres e as crianças.” (CAMMILLERI, 2010, p. 23). Enfim, foi a estratégia que adotaram para não pagar os impostos, como também o fizeram os papeis e os bijagós. De fato, estes foram contrários ao pagamento dos impostos que os portugueses impuseram a eles. Para isso, travaram uma guerra intensa contra os ocupantes portugueses. É importante frisar que, particularmente, os papeis recusaram pagar imposto alegando que eram donos da terra (AUGEL, 2007, p. 56).

Em 1940 a capital da colônia foi transferida de Bolama para Bissau. Antes da separação administrativa da Guiné-Bissau e de Cabo-Verde, tudo se fazia em Cabo-Verde, inclusive a imprensa e a tipografia. Esse fato tem a ver com o descaso com a então Guiné Portuguesa, visto que ela não despertava interesse econômico nessa altura e que não havia, conseqüentemente, povoamento por brancos. Já em Cabo-Verde, arquipélago desabitado antes da chegada dos primeiros portugueses, houve um processo de criouliização, entendida como mestiçagem biológica e cultural, entre poucos colonos europeus e escravos africanos. Esse processo, que teve início já no século XV, resultou em um povo crioulo razoavelmente homogêneo, diferentemente de outros territórios da então Senegâmbia, habitados por vários grupos étnicos distintos. Os colonos portugueses e os escravos africanos que povoavam as ilhas de São Tomé e Príncipe a partir de 1493, passavam também por um processo de criouliização. Vejamos, a seguir, o que, com efeito, Gerhard Seibert afirmou:

O encontro direto e prolongado entre a cultura portuguesa e as várias culturas africanas nos dois arquipélagos gerou um processo de aculturação mútua: uma europeização dos africanos, bem como uma africanização dos europeus, o que resultou na emergência de duas sociedades crioulas com as suas próprias línguas e culturas. (2014, p. 44).

Consequentemente, no século XX, os portugueses consideravam os cabo-verdianos e os santomenses como crioulos, católicos, mais “civilizados”, que não estavam submetidos ao estatuto de indígenas. Em 1926, a Primeira República portuguesa implementou esse estatuto discriminatório em Angola e em Moçambique e, na sequência, também na então Guiné-Portuguesa, em 1927. O estatuto dos indígenas foi aplicado apenas aos colonizados dos três territórios africanos no continente, mas não à população dos dois arquipélagos nem às populações de Goa, Macau e Timor-Leste, visto que eram consideradas mais “civilizadas”.

Esse estatuto previa ainda as condições para um indígena tornar-se assimilado e ser formalmente equiparado ao cidadão português: comer à mesa, ser católico, ler e escrever corretamente o português, vestir-se ao estilo europeu, ter bom comportamento. Nesta senda, é bom enfatizar que foram aplicados trabalhos compulsórios aos colonizados. Em 1961, ano do início da guerra de libertação de Angola, que efetivamente tem um colonizador comum com a Guiné-Bissau, crescem as pressões internacionais e Adriano Moreira, o então ministro de Ultramar, aboliu o Estatuto dos Indígenas.

No decorrer do colonialismo, do fim século XIX e início do século XX, os africanos eram vistos pelos colonialistas frequentemente como povos sem civilização, história e, além do mais, eram tachados de “retrógrados” e de “retardados” e, por isso, efetivamente precisavam ser civilizados e convertidos ao cristianismo. Vale também enfatizar que do modo geral não houve missões cristãs em regiões islamizadas. Os colonizadores realmente não levaram em conta as realidades africanas, visto que os africanos tinham uma organização social e econômica bem estruturada, diferente da realidade portuguesa. Havia grandes civilizações na África ocidental, como Gana, Mali e Kanem-Bornu. Os colonialistas, contudo, ignoraram as realidades africanas e as suas culturas, achando-as inferiores às europeias.

Depois da 2ª Guerra-Mundial, nas décadas 1950-60, os portugueses tentaram sustentar e justificar a sua ideologia de permanência para poder manter a sua dominação no intuito de explorar as matérias primas nos territórios africanos mobilizando três mitos principais, destacados pela historiadora Isabel Castro Henriques:

Estes três grupos de mitos, pensados em três dimensões – *antropológica* (a superioridade racial e cultural do homem branco e o seu corolário «a missão

civilizadora», *histórica* (o papel fundador dos descobrimentos portugueses no conhecimento e a secular continuidade da presença de Portugal no mundo), *sociológica* (a teoria do lusotropicalismo, de Gilberto Freyre, assentando na singularidade das relações harmoniosas sempre estabelecidas pelos portugueses com outros povos, as virtudes da «assimilação» e as evidências da ausência de racismo nacional) - , asseguraram de maneira eficaz e duradoura a justificação científica e a legitimidade histórica das opções coloniais portuguesas. (HENRIQUES, 2014, p. 6).

Devido à exploração de homem pelo homem e ao colonialismo português, o Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo-Verde (PAIGC) foi criado para dar cabo ao regime colonial, em 19 de Setembro de 1956, em Bissau, por Amílcar Lopes Cabral, Luís Cabral, Aristides Pereira, Júlio de Almeida, Fernando Fortes e Elisée Turpin. Desde o início foi presidido por Amílcar Lopes Cabral, o secretário executivo. O PAIGC tinha também como objetivo a unidade da Guiné e de Cabo-Verde para libertar ambos do jugo português, justificando que a

[...] história para a unidade Guiné-Bissau costumava ser defendida na base dos laços seculares entre estes dois países; laços que remontam ao “descobrimto” pelos marinheiros portugueses, em 1460, do arquipélago aparentemente desabitado (constituído por dez ilhas), e o seu posterior povoamento com aventureiros, exilados políticos e criminosos portugueses e cativos africanos do continente adjacente – especialmente das regiões de Cacheu e Bissau, os principais centros portugueses de comércio de escravos. (MENDY, 1993, p. 26). [Além do mais,] Os laços históricos entre a Guiné-Bissau e Cabo-Verde são realmente irrefutáveis. Estes laços foram reforçados durante a luta de libertação nacional contra o colonizador comum, uma luta sangrenta levada a cabo nas florestas da Guiné-Bissau na qual os cabo-verdianos tiveram contribuições significativas. (MENDY, 1993, p. 28).

Efetivamente, o PAIGC tentou aderir à ideologia do socialismo, mas jamais a assumiu explicitamente. No mesmo período, também os trabalhadores guineenses organizaram-se:

Em 1958, foi criada a União Nacional dos Trabalhadores da Guiné (UNTG), movimento sindical também clandestino que provocou, em 3 de Agosto de 1959, uma greve geral de estivadores e marinheiros, trabalhadores do porto do Pindjiguiti, para protestar contra os baixos salários, tendo sido foi brutalmente repelida pelas forças coloniais. (AUGEL, 2007, p. 61).

Nesse massacre morreram por volta de 50 estivadores, número contestado por alguns estudiosos, que alegam terem sido apenas 9 mortes ou até menos. A partir disso, Cabral optou pela via armada para poder libertar-se da dominação portuguesa. Além do mais, o PAIGC fez de tudo para que não houvesse a luta armada, tentando, sem êxito, a via pacífica para negociar a independência dos dois territórios.

Em 1960, o PAIGC passou a se instalar na Guiné-Conacry (país independente desde 1958) com apoio do então presidente Seku Touré, que, com efeito, acolheu-o, para poder

fazer a sua política diplomática e discutir profundamente a estratégica para a guerrilha. A luta de libertação nacional começou no dia 23 de janeiro de 1963 no quartel de Tite, na região de Quinará, zona sul do país, com o primeiro tiro disparado por Arafam Mané. O PAIGC lutou contra o colonialismo português por 11 anos, até 1974. Já antes, em 1973, o partido decidiu declarar a independência da Guiné-Bissau unilateralmente, em 24 de Setembro. A independência foi proclamada em Madina de Boé e João Bernardo Vieira, como o então Presidente da Assembleia Nacional, leu sua carta da declaração.

Na altura, a declaração unilateral foi reconhecida a nível internacional através de uma resolução da Assembleia Geral das Nações Unidas por mais de 80 países. O processo de independência foi diferente do dos outros territórios do então império colonial português, já que todos conquistaram a sua independência em 1975, depois da queda da ditadura portuguesa pela Revolução de 25 Abril de 1974. Na altura da independência, Luís Cabral, meio-irmão de Amílcar Cabral, assumiu a presidência da República da Guiné-Bissau e Francisco Mendes, vulgo Tchico-Té, ocupou o cargo de Primeiro-Ministro. Depois de negociações com o PAIGC, Portugal reconheceu a independência da Guiné-Bissau, no dia 10 de Setembro de 1974.

Ainda antes da declaração da independência, em 20 de janeiro de 1973, Amílcar Lopes Cabral foi assassinado em Conacry. Até agora ninguém sabe dizer ao certo quem foi o principal mentor do crime. No entanto, foram acusados de cúmplices na morte de Cabral: Sekou Touré, ex-presidente de Guiné-Conacry, Nino Vieira e o seu primo Osvaldo Vieira; porém não se apurou o envolvimento destes no assassinato do líder carismático do PAIGC.

Após a emancipação do país, constatou-se que havia poucos quadros formados para poder levar avante o desenvolvimento sustentável e consolidado. “[...] o número de guineenses com formação académica não superava os quatorze, aos quais se somavam apenas mais dezessete com formação média, o que mostra o deplorável estado de desinteresse de Portugal para com essa colônia.” (AUGEL, 2007, p. 73). De fato, Portugal também não só mostrara desinteresse com as ex-colônias, bem como no seu território com relação ao ensino superior, porquanto somente em 1910, com o advento da Primeira República, teve abertura de outras universidades, além da Universidade de Coimbra, fundada no século XIII. Até então, esta universidade era a única que funcionava.

Sete anos depois da independência, em 1980, houve o golpe militar que derrubou o Primeiro Presidente da Guiné-Bissau, não eleito democraticamente, porém escolhido pelo PAIGC para presidir o novo país. O golpe militar, liderado por João Bernardo Vieira vulgo Nino Vieira, foi justificado pelos golpistas como sendo um “Movimento Reajustador”,

alegando que fizeram o golpe tendo em conta as inúmeras execuções de pessoas, ocorridas no governo de Luís Cabral. Além disso, os golpistas alegavam que havia uma crise econômica profunda no país, e, após o golpe, Nino Vieira assumiu a presidência da República. Por meio disso, pode-se considerar que no primeiro período após a independência,

Tanto no tempo de Luís Cabral como no período seguinte, praticamente até o começo da década de noventa, a imposição do *status quo* foi efetuada através da força e da prepotência, do serviço secreto, da prisão, da eliminação de adversários e da repressão de toda resistência. A corrupção, o nepotismo, o compadrio dominaram (AUGEL, 2007, p. 64).

Em 1986, houve o chamado “caso de 17 de Outubro”, em que foram barbaramente fuzilados os acusados de terem orquestrado um golpe de Estado para derrubar Nino. Os executados eram na maioria do povo Brasa, pois entre os fuzilados temos os seguintes nomes: Paulo Correia, 1º Vice-Presidente do Conselho do Estado da Guiné-Bissau e ministro da Justiça e Poder Local e Dr. Viriato Pã, o então Procurador-geral da República, entre outros inocentes, executados a despeito de protestos internacionais, designadamente: “[...] do próprio Papa e do Presidente português, Mário Soares.” (SILVA; SANTOS, 2014, p. 271).

No contexto da democratização em África, em 1991, também o regime de Nino Vieira deu advento ao multipartidarismo e à abertura política, ou seja, a Guiné-Bissau conheceu o regime democrático na sua constituição. Após três anos houve as primeiras eleições multipartidárias em que Nino Vieira venceu na segunda volta, derrotando Kumba Yalá, do recém-criado Partido da Renovação Social (PRS). Consequentemente, Nino Vieira foi o 1º presidente eleito democraticamente na República da Guiné-Bissau.

Em 1998, o brigadeiro Ansumane Mané foi “acusado (por Nino) de incúria no tráfico de armas para os independentistas do Casamança (Senegal).” (CARDOSO, 2000, p. 87). Essa atitude fez com que Nino destituisse Mané e nomeasse novo brigadeiro, Humberto Gomes. Além do mais, “As acusações à volta do tráfico de armas foram apenas a gota de água que fez transbordar o copo.” (CARDOSO, 2000, p. 89-90). Por um lado, e, por outro, a demissão de Mané condicionou o levantamento militar.

Nino, por seu turno, sem consentimento da Assembleia Nacional Popular, decidiu tomar a providência de trazer para o seu apoio militares do Senegal e da Guiné-Conacry, deflagrando a guerra civil, que começou no dia 7 de junho de 1998. Com base nessas afirmações, o professor Fode Mané se exprime assim a esse propósito:

não encontramos a fonte de legitimação da actuação dos soldados estrangeiros no conflito.” Além disso, “Se o recurso à violação por parte dos próprios militares para a resolução de uma situação interna é ilegítimo, a resposta adoptada pelas autoridades também não foi a permitida pelo direito interno. (MANÉ, 2000, p. 76).

No decorrer dessa guerra civil houve muitos danos causados na capital, com a destruição, inclusive, do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP). Essa instituição de pesquisa foi realmente transformada em quartel dos militares estrangeiros, ao invés de ser protegida, como se fez com relação aos bancos (KOUDAWO, 2000, p. 9). Além do mais, os arquivos do INEP foram, com efeito, queimados, porquanto as tropas estrangeiras usaram-nos para provocar incêndios. Contudo, a despeito de sofrer com o conflito militar, o INEP foi “também uma das instituições que mais rapidamente souberam recuperar do desastre causado pelo conflito” (KOUDAWO, 2000, p. 5).

Finalmente, em maio de 1999 encerrou-se esse conflito militar de 11 meses, com a derrota e o exílio de Nino Vieira em Portugal. Depois da partida de Nino foi formado um governo de Unidade Nacional, tendo Malam Bacai Sanhá como Presidente interino e Francisco José Fadul como Primeiro Ministro também interino. Ainda no mesmo ano foram realizadas eleições presidenciais e legislativas. O PRS e a RGB (Resistência da Guiné-Bissau), também conhecido por Movimento de Bafatá, ganharam as eleições legislativas. Kumba Yalá presidente do PRS foi eleito como Presidente da República.

A acusação do uso arbitrário do poder por Yalá e as profundas crises econômicas que o país estava a enfrentar impulsionaram os militares, sobretudo na pessoa de Veríssimo Seabra, derrubando Yalá por um golpe militar em 14 setembro de 2003. Em consequência disso, formaram um governo da Unidade Nacional em que participaram as entidades religiosas, sociedade civil. Estas entidades escolheram Henrique Pereira Rosa como Presidente interino e Artur Sanhá para ocupar o cargo do Primeiro Ministro interinamente.

Em 2004 realizaram-se as eleições legislativas em que o PAIGC venceu, elegendo Carlos Gomes Junior, seu Presidente, para exercer a função de Primeiro Ministro. No ano seguinte, com o regresso do então General Nino Vieira ao país após seis anos no exílio em Portugal, foram também feitas eleições presidenciais. Nino Vieira, como candidato independente, ganhou este escrutínio para o cargo do Chefe de Estado na segunda volta, derrotando Malam Bacai Sanhá, o candidato do PAIGC. Infelizmente, em 1 de abril de 2009 houve um atentado à bomba ao Quartel General das Forças Armadas, em que morreu o General Tagme Na Waie. No dia seguinte, numa retaliação, Nino Vieira foi assassinado a catanadas pelos militares na sua residência. Em seguida, o Presidente da Assembleia Nacional

Popular, Raimundo Pereira, assumiu a presidência do país na condição de interino. José Zamora Induta assumiu interinamente a função de Chefe do Estado-Maior General das Forças Armadas (CEMGFA), e permaneceu no cargo. Até então, não foram comprovados os rumores de uma relação de tráfico de droga por detrás destes crimes.

No dia 12 de abril de 2012, na véspera do advento da campanha para a 2ª volta da eleição presidencial, os militares fizeram novamente um golpe de Estado, encabeçado por António Injai, em que foi deposto o então Primeiro-Ministro Carlos Gomes Júnior. Alegou-se para tanto um suposto acordo secreto entre o governo da Guiné-Bissau e o de Angola no domínio militar, no qual os militares teriam feito uma petição para a Missão Militar Angolana (MISSANG) para que entregasse os equipamentos que estes trouxeram de Angola, com o intuito de apoiar a Guiné-Bissau. Este golpe militar foi repudiado por parte da Comunidade Internacional, nomeadamente pela União Europeia e pela CPLP. Consequentemente, os responsáveis militares foram sancionados pela Comunidade Internacional.

Com a mediação da Comunidade dos Estados da África Ocidental (CEDEAO), sobretudo da Nigéria, formou-se um Governo de transição, que durou dois anos e acabou frustrando as expectativas da população guineense, tão sofrida e otimista em relação aos dias melhores que virão. A população guineense, a despeito de muitas coisas que aconteceram aos seus olhos, tem-se mostrado indiferente, visto que não reivindica nada, mesmo que os seus direitos estejam sendo violados, sempre conformados com tudo. Além do mais, para alguns guineenses, os únicos culpados da instabilidade política do país são os militares “Balanta”, tachados de golpistas, rebeldes e perturbadores.

Em 2014, a Guiné-Bissau realizou de novo eleições legislativas e presidenciais. O PAIGC venceu os dois escrutínios, sendo Domingos Simões Pereira, Presidente do PAIGC, eleito Primeiro Ministro e José Mário Vaz (JOMAV) como Chefe de Estado. As eleições foram bem-sucedidas e a população guineense estava otimista de novo com relação ao novo governo, apesar das muitas incertezas políticas que o país vivia. Nesse contexto, pensava-se que esse governo iria tirar o país do caos e do impasse, indo rumo ao desenvolvimento almejado pelo povo guineense. Contudo, em 12 de agosto de 2015, JOMAV demitiu o governo de Domingos Simões Pereira, apesar dos apelos de muitas entidades nacionais e internacionais. Também ex-Representante Especial das Nações Unidas na Guiné-Bissau, o timorense José Ramos-Horta, implorou para que não houvesse a demissão. Não obstante os apelos feitos, JOMAV destituiu o governo alegando que havia irregularidades, nepotismo e corrupção generalizada por parte dos membros do governo de Domingos Simões Pereira.

A clivagem e o imbróglio político entre a ala de Domingos Simões Pereira e a ala JOMAV no PAIGC, por sua vez, repercutiram fortemente na sociedade guineense e o povo, felizmente, até que enfim, protestou contra o ato antes da deposição do governo. Mesmo assim, as suas petições não foram ouvidas por JOMAV, que achou por bem destituir o governo para combater as questões acima mencionadas. Não obstante do ocorrido, os militares Brasa, tidos por “golpistas”, não se pronunciaram no que concerne a figuras do governo demitidas por JOMAV, nomeadamente Domingos Simões Pereira e Carlos Correia, este último que apenas fez quase oito meses que ocupou o cargo. Ainda assim, o clima de instabilidade continua até hoje.

Sobre a instabilidade política na Guiné-Bissau, Couto e Embaló (2010, 26-27) afirmaram que “um observador superficial poderia chegar à conclusão de que o país é ingovernável, que os guineenses (e os africanos em geral) não conseguem viver em uma democracia e, por fim, que eles não estão preparados para viver no mundo capitalista e globalizado atual.” Contudo, “trata-se de uma conclusão falaciosa.”

2.1 IDENTIDADE DO POVO BRASA

Os Brasa³ são um grupo étnico majoritário na Guiné-Bissau, espalhado por diferentes territórios do país. O nome Balanta surgiu no momento em que este se recusa a se submeter ao jugo do povo Mandinga; em Mandinga o termo é *abalanta* que significa: os que não se submetem; os que se recusam a ser subjugados; rebeldes. Também Carreira (1959) apud Cammilleri fez as seguintes assertivas:

[...] o termo ‘Balanta’ em língua ‘mandingo’ exprime-se com: *ebalanta*. Decompondo este vocábulo obtém-se: E (eles), - *bala* (negar), - *nta* (morfema repetitivo) = eles continuam a negar, a recusar, a revoltar-se; logo os rebeldes, os indomáveis e os refractários [...] os próprios “denominam-se Brasa”. (CAMMILLERI, 2010, p. 15)

E ainda hoje são às vezes conotados e tachados dessa forma, pejorativamente. Mas eles próprios “[...] definem-se como os que permanecem sem interrupção, os válidos, os autênticos, os fortes” (CAMMILLERI, 2010, 17).

³ Esse termo foi escrito Brassa e/ou Braza por outros autores: porém, decidi escrever à grafia comumente usada. No decorrer deste trabalho aparecem outros termos vulgares que foram escritos entre parênteses para facilitar a compreensão do conteúdo. Além do mais, ressalta-se que conforme a convenção feita pela Associação Brasileira de Antropologia em 1953, os nomes dos indígenas, por um lado, devem ser grafados com inicial maiúscula e, por outro, não deve ser escrita em plural (FIORIN; PETTER, 2014).

2.2 ORGANIZAÇÃO SOCIOPOLÍTICA DOS BRASA

O povo Brasa tem uma sociedade gerontocrata, cuja organização se assemelha aos Beafada e aos Nalu, ao mesmo tempo em que é diferente da organização da maioria dos povos da Guiné-Bissau. Assim sendo, “Os Balantas, Beafada e Nalú são etnias acéfalas, enquanto Fula e Mandinga têm uma estrutura hierarquizada mais definida. Os Balanta são animistas, enquanto Fula, Mandinga, Beafada e Nalú são, em graus diferentes, islamizados.” (OLIVEIRA, 1996, p. 25). Mais concretamente, os Brasa têm a sua estrutura política de forma horizontal, ou seja, “sem-Estado” e possuem dois Órgãos Comunitários, nomeadamente: o Conselho de Anciãos, composto exclusivamente por homens circuncidados (*bilante bindãg*), e o Conselho de Anciãs, composto só por mulheres casadas. Cabe aqui, a propósito, citar Cammilleri (2010, p. 87), que enfatiza: “[...] os Brasa criaram um sistema de poder não centralizado numa pessoa de uma linhagem, mas sim participado por todos os chefes de família extensa que garantem a unidade e a colaboração.”

O Conselho de Anciãs discute exclusivamente sobre os inúmeros problemas que dizem respeito a elas e fazem as suas assembleias em função da defesa dos interesses das mulheres. Por exemplo: se, porventura, uma mulher da *tabanka* (aldeia) cometer alguma prática nefasta, ou seja, práticas ilícitas, por exemplo, o adultério. O Conselho de Anciãs se encarregará de tratar desse assunto, e homens grandes não podem se intrometer nele, mesmo que seja uma mulher de um ancião responsável pelo *fram*⁴. Por outro lado, no que diz respeito ao Conselho de Anciãos, são extensivamente maiores as suas atribuições, visto que discutem diversos problemas que concernem aos homens e à *tabanka*, tais como: a realização do fanado (ritual de iniciação), o destino da *tabanka*, incentivo dos jovens para a feitura de qualquer manifestação cultural que não se realize há muito tempo, punir os infratores, entre demais competências.

De um modo geral, esses órgãos são compostos por pessoas aptas que tomam em conjunto a decisão no que concerne ao bem-estar da *tabanka* e servem para a resolução de seus eventuais problemas. Ninguém dentro da *tabanka* ousa infringir as decisões desses órgãos, pois, se o fizer, certamente será punido conforme as regras estabelecidas por eles.

⁴ Este *fram* costuma estar no meio da *moransa* onde um ancião é escolhido independentemente da sua condição social; se este tiver uma boa conduta, a *moransa* o escolhe para ser um intermediário entre o *Irã* (Deus) e a *moransa*.

Os Brasa estão divididos em dois grandes subgrupos principais: os de *Kuntói* e os de *Nhacra*, este conhecido como *Buíngue* ou de fora (RITH, 2013, p. 1)⁵. Os Brasa de *Nhacra* migram mais, em comparação aos de *Kuntói*. Assim sendo,

À margem esquerdas do rio Mansoa (no sentido da nascente para o foz) localizam-se os Balantas de Nagra (ou *Nhacra*). Também se chamam *Buwungué* (significa Aves)” [...] visto que os Balanta *Nhacra* migram mais. “Talvez venha daí o nome pelo qual são designados na Língua e na Cultura Balanta: *Buwungué* (Aves migratórias). (RITH, 2013, p. 1).

Além do mais, os Balanta de *Nhakra*, devido à feitura de muitas atividades, migram para diferentes zonas, sobretudo a zona seguinte:

O seu destino migratório [os Balanta (Brasa) *Nhacra*] tanto é para o Oeste como para o Norte e Sul do país. Na Direcção Oeste, deslocam-se para regiões como *Biombo* e *Quinhamel*, onde formam as suas colónias em Território da Etnia *Papel* (em Balanta, *Bezá-o*, donde a origem da denominação da cidade capital da Rep. Guiné-Bissau-Bissau que resulta do aportuguesamento da sua denominação em língua Balanta). Por referência ao Rio Mansoa (que percorre a Guiné-Bissau do Centro para Oeste), os Balantas de *Kuntowe* localizam-se à margem direita do rio (no sentido da Nascente para o Foz, ou seja, do interior para o mar). Outro destino da emigração *Buwungué* é, tradicionalmente, para o sul da Guiné, atravessando o Rio *Geba*, de canoa. (RITH, 2013, p. 1).

Por outro lado, os Brasa de *Kuntói* migram de forma infrequente. Eles, por sua vez, “migram para o Norte, na direcção de *Ingoré* e *Farim*, onde se cruzam com as populações de etnia *Mandinga*, chegando a converter-se à religião muçulmana, por influência das tradições locais” (RITH, 2013, p. 1). Vale enfatizar que o povo Brasa mescla-se com relação aos demais povos do território guineense por meio de núpcias, sobretudo com os *pepel* e os *Mandinga*. (RITH, 2013, p. 1). Efetivamente, essa mistura dá-se mais por parte de mulheres Brasa.

Os Brasa têm uma linhagem patrilinear, apesar de tanto o tio materno quanto a tia materna terem muitas regalias e atribuições quanto aos/as seus/suas sobrinhos/as; estes têm por direito educá-los desde os cinco anos até a vida adulta e, se for uma menina, a tia materna é que irá educá-la e oferecê-la em casamento para qualquer pessoa da *moransa* (um conjunto de casas de um clã patrilinear), até mesmo para o seu marido, caso este tenha algum interesse nela. No que concerne ao menino, é o tio materno que decide quando este deve tornar-se um *land dâg*, ou seja, é o tio materno que toma a dianteira na sua decisão de ir ou não ao *fanado*, com o intuito de tornar-se um homem feito para poder participar do Órgão Comunitário.

⁵ Disponível em: <<http://tchogue.blogspot.com.br/2013/06/frehu-n-flif-n-13-composicao-da-familia.html>> Acesso: 26 de jun. 2015.

Também, o tio materno é a única pessoa que pode tirar-lhe da casa do seu pai caso esteja gravemente doente. No momento da ida ao fanado, os tios paternos não podem tocar os seus sobrinhos e o tio materno deve estar atento naquele dia para que nada de mal aconteça ao seu sobrinho, visto que nesse dia as pessoas malélicas aproveitam para fazer algo de mal para os candidatos ao fanado. Devido à importância do tio materno tanto vida social como na vida espiritual dos seus sobrinhos, os pais advertem os seus filhos a respeitar e amar aos seus tios.

2.3 COMPOSIÇÃO DE FAMÍLIA NO SEIO DOS BRASA

A composição da família Brasa faz-se de seguinte maneira: os filhos ficam na *moransa* e realizam o seu matrimônio e têm direito de pertencer a essa família, enquanto que as filhas, tendo em vista as núpcias, não ficam na casa do seu pai e por isso os seus filhos não têm direito de usar o sobrenome da família⁶ (RITH, 2013, p. 1). Em seguida, no que concerne à sua organização administrativa, em uma *tabanka*, que concentra a grande família; os filhos têm direito de construir suas casas ao lado da do pai, ou seja, à volta da casa do seu pai, com objetivo de deixar um espaço grande no seio da comunidade, onde constroem *fram*. (RITH, 2013, p. 1).

2.4 GRUPOS ETÁRIOS DO POVO BRASA

Entre os Balantas, o individuo não existe na singularidade isolada e abstrata mas na sua participação em diferentes grupos: de parentesco e aliança, de idade, de localidade e de vizinhança. Das diversas funções que assume decorre o seu estatuto, isto é, o conjunto dos seus direitos e deveres recíprocos corresponde às diversas posições que ele ocupa. (IMBALI, 1992, p. 15-16).

O Grupo etário entre os Brasa dá-se seguindo as etapas de formações consoante a distribuição das tarefas desde o momento em que uma determinada pessoa do mesmo grupo está apta a exercer qualquer função que seja em prol da *tabanka*, particularmente da *moransa*. A maioria dos trabalhos que fazem é em grupo, pois, para os Brasa, trabalhar em grupo fortifica mais os laços de amizade e de coesão social. Com isso, desde muito cedo começam a aprender a valorizar os outros através do trabalho em equipe.

⁶ Disponível em: <<http://tchogue.blogspot.com.br/2013/06/frehu-n-flif-n-13-composicao-da-familia.html>> Acesso: 26 de jun. 2015.

2.5 ETAPAS DE FORMAÇÃO DOS HOMENS

No que concerne às etapas de formações dos Brasa, sobretudo dos homens, convém sublinhar que a mesma sociedade “[...] continuou a conservar, até hoje, a sua identidade graças à sua organização social ordenada na base da divisão de grupos de idade para cada um dos dois sexos.” (CAMMILLERI, 2010, p. 79). Subsequentemente, serão descritas essas etapas.

2.5.1 Bidokn Ni Nhari: primeira etapa de formação dos homens

É um grupo composto por meninos de 6 aos 12 anos, e a partir daí começa a vida de um Brasa. Um menino nessa idade pastora o gado. Os meninos de uma determinada *tabanka* conduzem o gado até um lugar propício para se pastar. Às vezes, o percurso que fazem de casa para esse lugar é de até cinco quilômetros. Quando se chega ao destino, deixam o gado ali em grupo, e todos os presentes ficam de vigia para não perder de vista nenhum animal. Sempre há os meninos crescidos, que mantêm a ordem coordenando os demais.

É nesta fase que se começa a ensinar a forma de lutar e de união. Os mais velhos sempre mandam nos menores, caso algum animal esteja indo longe, para fazer com que este volte para se juntar aos outros.

Em seguida, temos as seguintes etapas de formações: *nthok fos*, que se inicia de 13 a 15 anos e literalmente significa acender fósforo. São efetivamente meninos de recados dos anciões, com incumbência de comprar gásóleo e fósforos para a casa ficar acesa à noite; também têm por função comprar tabaco para os anciões e são adolescentes de confiança, visto que são os que levam mensagens de segredo. Durante o cultivo de arroz, levam água para os rizicultores, já que é nessa fase que se dá o advento do trabalho de rizicultura. Para isso, o pai de cada elemento desse grupo constrói o arado para ele, no intuito de começar a saber manejá-lo para cultivar a terra. (CAMMILLERI, 2010, p. 62-63).

Seguidamente, *n'gwac [n'guatch]* é a etapa que se inicia de 16 a 17 anos, e que constitui na formação de jovens habilidosos para a feitura de qualquer tarefa que seja nas *tabankas*, sobretudo para trabalho no arrozal. Por isso, “[...] são hábeis barqueiros, capazes de empurrar e manobrar canoas longas com dezenas de metros, carregadas de arroz, palha e gado bovino.” (CAMMILLERI, 2010, p. 63).

A etapa de formação de *n'kuman* começa de 18 a 21 anos; este, com efeito, tem por função o aprendizado do corte de diferentes árvores (CAMMILLERI, 2010, p. 64), a

manutenção da ordem em qualquer evento da *tabanka* e a execução do trabalho de forma hábil; por conseguinte, “O emblema do grupo é a tartaruga (*nkubur*), animal –símbolo da resistência física e da sabedoria.” (CAMMILLERI, 2010, p. 64). Além do mais, segundo Cammilleri (2010, p. 64) os *n’kumans* “representam a principal força da lavoura nos terrenos dos arrozais; para isso, lançam desafios e organizam verdadeiras competições de velocidade no trabalho entre todos os lavradores ou entre os grupos onde cada um faz valer a sua força e habilidade.”

O grupo de *n’ghaies* compõe-se de jovens entre 22 e 25 anos. Esta é a fase de mais entretenimento na *tabanka*. Durante essa fase ficam descalços e andam sem camisa mesmo que vão a um lugar distante; os seus símbolos são o chifre de vaca e o de carneiro para extrair sons; untam todo o corpo com lama branca, constroem uma bolsa de palha de palmeira para pôr a comida deles em cada *moransa* que chegarem, dentre outro hábitos; as lamas que os *n’ghaies* usam são as fardas que os identificam como tal; também usam *malila*, *lope*, correntes e o seu papel na *tabanka* é lutar.

Em seguida, entram para uma outra fase, designada *n’ghes*. Nesta fase é que se dá o início a uma vida sexual, porque no dia de entrar na fase de *n’ghes* os *blufu bindãg* (jovens grandes), primeiramente conversam com as *binan’ghas* (meninas de 18 a 20 anos vindas de outras *tabankas* a fim de namoro) para relacionarem com os *n’ghes*. Estas meninas sempre aceitam o namoro, porque são orientadas pelas mulheres grandes para esse momento importante tanto para elas como para os *n’ghaies*.

Em seguida, os *n’ghaies* costumam ser surpreendidos em uma noite para fazer essa cerimônia simbólica, isto é, os *blufu bindãg* pegam os *n’ghaies* à força para ter relação sexual com essas *binan’ghas*. A partir desse momento, os *n’ghaies* estão isentos para começar a vida amorosa a fim de se casar. Nessa cerimônia, os *n’ghaies* costumam ser levados para a casa onde aquelas *binan’ghas* foram recebidas, estes fazem-na uma semana recebendo conselhos dos *blufu bindãg* no intuito de comportar-se bem com as suas namoradas e também com as suas futuras esposas, dando-lhes o devido respeito que merecem como forma de honrar o nome da sua família e da *moransa*.

Figura 2 - Grupo de N'ghaies



Fonte: IBD (22 de abr. 2014)⁷

Figura 3 - Grupo de N'ghes



Fonte: IBD (22 abr. 2014)⁸.

A etapa de *blufu bindãg* começa a partir de 26 a 30 anos. É uma fase de preparação para a vida adulta, porque nela é que um *lufu dãg* prepara-se para ser um homem feito; entretanto, para ser um homem feito é preciso ser *fanado*, isto é, deixar a juventude e assumir a responsabilidade de ser “o cabeça” da sua família. Nesta etapa, mesmo que um *lufu dãg*

⁷ Disponível: <<http://tchogue.blogspot.pt/>>. Acesso em 19 de ago. 2016.

⁸ Disponível: <<http://tchogue.blogspot.pt/>>. Acesso em 19 de ago. 2016.

tenha uma mulher ele ainda não tem competências para dirigir a sua própria família, e quem tem essas atribuições é um *lād dāg*.

A etapa de *lād dāg* é a última, e significa dizer que é uma pessoa instruída e hábil por excelência para fazer parte do Conselho dos Anciãos. Trata-se de um *fanado* e é respeitado em quaisquer *tabankas* dos Brasa; usa um barrete vermelho chamado por Brasa de *fibague faf*.

2.6 ETAPAS DE FORMAÇÃO DAS MULHERES

Entre os Brasa, diferentemente dos homens, as mulheres não passam pelo rito de iniciação. Para as mulheres chegarem à puberdade há todo um percurso formativo que está dividido em algumas fases, tal qual ocorre com os homens. Nas próximas linhas serão descritas as referidas fases:

2.6.1 Nbiŋula Sonh (Menina)

Este grupo etário é composto por meninas de 0 a 10 anos; é uma fase preparatória para as meninas, na qual são ensinadas a elas as atividades domésticas para a vida de adolescência.

Na etapa seguinte, de *nbiŋula ndan* (adolescente), entra-se a partir de 11 a 15 anos; são jovens adolescentes que, com efeito, são preparadas para discernir o que é bom e mau para enfrentar o casamento e assumir responsabilidades doravante, especialmente tomar conta de uma família e instruir as meninas e meninos que lá vão crescer.

A etapa *iegle* (noiva na língua Brasa) ocorre entre 16 a 18 anos. *iegle* é uma noiva recém-casada e, despida das velhas personalidades, esta a partir desse momento de casamento, começará a cumprir as funções de esposa, respeitando tanto o seu esposo quanto as mulheres das etapas a seguir, com as quais não ousa discutir, mesmo que tenha razão. Finalmente, a noiva, “Para alcançar a sua plena maturidade falta só a orientação da mestra para que possa passar à etapa seguinte (*thata*) [*fata*]⁹.” (CAMMILLERI, 2010, p. 51).

Quando uma mulher das etapas seguintes da dela frustrar suas expectativas, ferindo a sua sensibilidade, deve-se recorrer aos conselhos das anciãs para a resolução do seu problema, o mesmo valendo para o caso de a queixa ser contra o esposo; estas, com efeito, analisarão o caso e atribuirão a culpa a essa pessoa que a magoou e a pessoa será multada conforme as decisões do conselho de anciãs. Ela não pode fazer nada sem, em primeiro lugar, consultar

⁹ Grifo meu.

estas mulheres, porque são elas que lhe ajudarão a madurecer e ser uma visionária com relação à resolução dos eventuais problemas e à feitura dos afazeres da *tabanka*.

Convém ressaltar que, caso aconteça de o marido de uma *iegle* morrer, esta, após todas as cerimônias fúnebres tem por direito escolher quem ela gostaria de desposar na mesma *tabanka*; a pessoa que casar novamente com ela vai cuidar dela.

Depois de *iegle* temos as seguintes etapas: *fata*, *sade*, *anin ndolo*, que não se definem por meio de uma idade específica, mas sim, por experiências acumuladas ao longo dos anos, as quais darão a essas mulheres de diferentes fases as atribuições e as competências na tomada de grandes decisões tanto de punir uma mulher quando cometeu adultério como apoiar na realização do casamento. Além do mais, a fase de Fata começa

Após o nascimento do segundo filho e a *iegle* passa a chamar-se *thata [fata]*, mas este período começa quando a mulher exprime o desejo de fazer uma longa viagem, [...] Os motivos são diversos: visita a parentes afastados, actividades de trabalho sazonal, peregrinação ao santuário do território originário da família e outros. Ninguém pode opor-se a este direito, nem mesmo o marido. De facto é sinal da sua independência e um direito reconhecido pela tradição. Ao voltar começa a cumprir as tarefas que lhe competem. (CAMMILLERI, 2010, p. 51). [Enquanto que] Com o fim do período fecundo e o início da menopausa a mulher brasa é reconhecida como *Sade*, que é a fase de introdução na actividade de comando. [Ela] é reconhecida como muito importante para a comunidade da família [...] é temida pela sua perigosidade que pode advir do sangue menstrual. (CAMMILLERI, 2010, p. 52).

Além disso, têm por função cuidar das mulheres no momento de dar à luz e ir ao adivinho caso adoeça uma mulher na *tabanka*. Por fim, a última etapa é a fase de *anin n'dolo*. As mulheres desta etapa são temidas por pessoas na *tabanka*, todas e todos as respeitam pela sua idade e pela sua experiência de vida, mesmo que seja um *lãd dãg* não ousa ofendê-la em circunstância nenhuma, ela é sempre consultada na tomada de qualquer decisão da *tabanka*.

Uma palavra sua [*anin n'dolo*], um conselho seu, a sua aprovação ou reprovação exercem uma grande influência a nível do pensamento e do comportamento dos jovens e dos adultos. É especialmente consultada na resolução de graves problemas no âmbito da vida conjugal, familiar e da aldeia. (CAMMILLERI, 2014, p. 55).

2.7 ECONOMIA DOS BRASA: CULTIVO DO ARROZ

A economia dos Brasa baseia-se principalmente na produção do arroz, que é também crucial para as relações sociais desta etnia. Conforme OLIVEIRA et al. (1996, p. 368) “Os Balanta, o maior grupo étnico da Guiné-Bissau, são os principais cultivadores de arroz (“malu”, em Balanta).” Antes de os Brasa começarem o cultivo de arroz, o ancião responsável por um clã vai ao *fram* onde faz a petição, cerimônia e oração para que haja abundância do

arroz. Somente após tal cerimônia no *fram*, começam a cultivar o arroz. Fazem isso porque os Brasa acreditam que o *Irã* pode fazer com que haja muito arroz no arrozal.

Os Brasa também são “reconhecidos peritos na matéria, desde a época colonial, trabalham frequentemente nos terrenos conquistados ao mar por meio de barragens.” (HANDEM, 1986, p. 56). Os Brasa tinham interesse para o Sul do país, sobretudo para a zona que pertence ao povo Nalú, visto que essa zona é um lugar adequado para o cultivo do arroz. (RITH, 2013, p. 1). Esse fato fez com que muitos deles tivessem migrado para os locais supracitados com o intuito de praticarem o cultivo do arroz para a sua sobrevivência.

Por um lado, e, por outro, o cultivo do arroz “é um processo de trabalho que é, alternadamente, masculino e feminino. Compreende uma cooperação simples intrafamiliar. Os homens lavram o campo da casa, arrancam e enterram as ervas e as mulheres semeiam o arroz lançando-o ao solo.” (HANDEM, 1986, p. 60). Os Brasa fazem esta atividade no arrozal com todo gosto e todos na *moransa* participam sem exceção de forma a mostrar uma ação de solidariedade entre *moransas*. Se forem poucos na *moransa*, contratam alguns amigos de uma outra *tabanka* para ajudá-los nessa empreitada árdua. Adicionalmente,

Principal valor de troca de economia *arassa* [Brasa] e presente, de forma crescente, nos rituais religiosos, o arroz joga um papel essencial nas relações sociais. A realização dos rituais sócio-religiosos transcendentais para a sociedade *arassa*, bem como todo o acto sócio-político são função do volume da colheita de arroz [...] pois o arroz constitui o principal elemento dos contatos comerciais *arassa*. (HANDEM, 1986, p. 65).

A cada dia faz-se comida para os rizicultores e, após o término dessa atividade, sacrificam alguns porcos para dar a esses ajudantes como sinal de pagamento; estes não veem isso como forma do pagamento, mas sim como um simples ato de fraternidade e de comunhão e alguns, por seu turno, fazem *Broska* (estilo de uma dança Brasa). Evidentemente, o arroz “Para além de constituir o elemento base da sua alimentação, o *maale* interfere em todas as suas manifestações sócio-culturais.” (HANDEM, 1986, p. 64).

3 KUSSUNDE E A SUA DINÂMICA

Ainda hoje a dança desempenha um papel importantíssimo na sociedade, incluindo a dança do *Kussunde*, que, efetivamente, continua tendo grande impacto no seio dos Brasa. *Kussunde* é uma dança-festa que se faz por meio de uma competição entre diferentes grupos de jovens e de adolescentes que compõem uma determinada *tabanka*, ou ainda entre *tabankas* diferentes.

O *Kussunde* serve para comemorar a festa da colheita do arroz por meio da euforia e do entretenimento, para dar visibilidade à *tabanka* e poder deslumbrar as outras *tabankas*. Faz-se normalmente quando há abundância de alimento. Além do mais, os frutos de diferentes cultivos dos Brasa, especificamente do arroz, “são destinadas a custear as despesas do *ksunde* (*Kussunde*) [...]” (CAMMILLERI, 2010, p. 66). Os Brasa realizam esta dança manifestando um ano de prosperidade e de fartura, agradecendo e mostrando apreço e reconhecimento, prestando tributo aos seus ancestrais e aos seus Irãs pelas suas clemências e proteções para com a *tabanka*. O *Kussunde* é uma das danças mais decisivas entre os Brasa, porque está associado aos espíritos sobrenaturais e cada grupo procura um adivinho para poder fazer pactos a fim de vencê-lo. Obviamente,

esta dança foi criada pelos nossos antepassados desde os primeiros balanta existentes no mundo, até hoje em dia, ou seja, esta dança foi criada para partilhar as ideias e amizades entre habitantes das aldeias, principalmente para mostrar os talentos das novas gerações¹⁰. [O *Kussunde*]¹¹ organiza-se e desenvolve-se normalmente sob a responsabilidade do chefe dos *blufu ndan* (*blufu bindãg*). (CAMMILLERI, 2010, p. 66).

Além do mais, os *blufu bindãg*, em língua dos Brasa, definem as normas a serem cumpridas entre diferentes grupos. Cada grupo da dança tem um chefe que o representa e cabe aos chefes de *blufu bindãg* marcar uma reunião de grupos constituintes. Os chefes de grupos constituintes incentivam os seus membros para cotizar dinheiro a fim de irem a um *balobeiro*, ou seja, a um adivinho.

Além disso, os *blufu bindãg*, *n'ghaies*, e sobretudo *n'kuman* são responsáveis por estruturar o local de estadia dos hóspedes e por manter a ordem para que tudo possa ficar impecável, com o intuito de agradar os espectadores. Os jovens grandes têm por costume ir para a *tabanka* do adversário para solicitar a dança do *Kussunde*. Ao ir nessa *tabanka*, levam cana bordão, ou seja, aguardente, e tabaco, com o intuito de pedir aos anciãos daquela

¹⁰ Entrevista concedida pelo Fambe por videochamada, em out. 2015. Os nomes utilizados nesse trabalho são nomes fictícios.

¹¹ Grifo meu.

tabanka para participarem do concurso do *Kussunde* a fim de comemorarem a fartura que há nas *tabankas*. O pedido do *kussunde* costuma ser feito nos meses de novembro e de dezembro, ou melhor, no final da colheita. Quando há uma boa colheita em quase todas as *tabankas* da Guiné-Bissau, particularmente nas *tabankas* onde reside um número significativo dos Brasa, Às vezes, pode ocorrer *kussunde* mesmo que não haja abundância de alimento nas *tabankas*.

A data da realização do *Kussunde* costuma ter lugar entre abril, maio e junho. Os *blufu bindãg*, quando chegam à *tabanka* onde foram fazer o pedido do *Kussunde*, perguntam aos anciãos se podem recebê-los. Em caso afirmativo, definem como será realizada a proposta e quais serão os critérios para a sua realização. Os enviados levam respostas para a sua *tabanka* com o objetivo de informar aos seus anciãos como foram recebidos pelos adversários. Depois, reúnem-se com as pessoas da sua *tabanka*, que possivelmente vão confirmar a realização da dança do *Kussunde*. Caso confirmem, enviam os *blufu bindãg* para informar as pessoas da *tabanka* onde foram fazer o pedido que a dança do *Kussunde* foi confirmada. A partir disso, os mais velhos têm por responsabilidade tomar providências para iniciar a cerimônia em todos os locais sagrados da *tabanka*, a fim de negociar com *Irãs*. Nessa negociação, eles estabelecem qual será o método, isto é, o meio de pagamento para derrotar os adversários. Aliás, conforme a crença popular, o pagamento do pacto estabelecido pode ser a morte física de uma pessoa ou morte de animais, dependendo sempre do pacto que fizeram com os *Irãs*.¹² Todos os habitantes da *tabanka* participam do *Kussunde*, visto que, quando uma *tabanka* vence, é um motivo de orgulho para todos.

Os anciãos e as anciãs não participam de forma direta da dança devido à velhice e às suas responsabilidades com os outros afazeres da *tabanka*. Todavia, contribuem em diferentes sentidos como forma de mostrar a sua solidariedade e simpatia para com os dançarinos. Tendo em vista as suas contribuições, os dançarinos sentem confiança e ficam com as cabeças erguidas para vencer a competição, porque existe uma rivalidade muito grande e, acima de tudo, é o prestígio da *tabanka* que está em causa.

Há dois tipos do *Kussunde*: um que se realiza na mesma *tabanka* e outro que se dança em outra *tabanka*. Porém, o mais competitivo é aquele que se dança entre *tabankas*; nele, cada *tabanka* mostra a sua bravura, o seu poderio e a sua capacidade. Os dançarinos ensaiam a dança do *Kussunde* durante um mês dentro da *moransa*, à noite, devido aos seus afazeres no decorrer do dia.

¹² Entrevista concedida pelo Sofis Namara, em julho de 2015, por videochamada.

A comissão organizadora (neste caso, o grupo de *blufu bindäg*) põe no local da dança dois ou mais contentores afastados uns dos outros; naturalmente, os dançarinos afastam-se das *moransas* no intuito de dançar em um lugar isolado. Na ocasião da dança os espectadores ficam de olhos fitos nos grupos que estão dançando e cada um escolhe qual dos grupos quer efetivamente apoiar. Ficam no máximo quatro *n'ghaies* dançando em cima do contentor. Quando um grupo de *n'ghaies* termina, outro sobe para dançar, e assim se faz sucessivamente até o final. Alguns espectadores filmam o desenrolar da dança.

Há pessoas na ocasião da dança que põem nos ombros de vez em quando os protagonistas que estão cantando para vangloriar-se e exaltar-se para causar medo nos rivais e para não dar campo de manobra para eles. Alguns espectadores às vezes sobem ao palco para oferecer dinheiro para um dançarino, porque este dançou bem; outros nem sequer sobem, mas vão até perto do contentor onde dançam e oferecem-no. Quando um dançarino recebe alguns presentes, dá para uma pessoa de confiança para guardá-los. Também no *Kussunde* “[...] os espectadores encorajam os dançarinos com gritos, exclamações de admiração, e manifestam seu entusiasmo colocando notas de dinheiro nas suas próprias roupas [...]” (ZEMP, 2013, p. 46) quando estão dançando bem, feito esse que tem efeito estimulante, razão pela qual os dançarinos exibem-se mais perante os espectadores e tentam contribuir mais para dar o seu melhor. Ao dançarem bem, impressionam ainda mais o público e este grita, assobia, vaia da euforia ainda mais, como forma de expressar as suas alegrias, as suas emoções e os seus apoios.

Nessa dança, também “não importa como o indivíduo, no mundo interior de um dançarino pode ser, os sentimentos são culturalmente codificados, tão logo postos em ação como dança.” (YOUNGERMAN, 2013, p. 81). Isso, com efeito, faz com que os dançarinos sejam mais apreciados, sejam atrativos e reconhecidos pelos seus méritos e pelas suas qualidades em encantar os espectadores. Os dançarinos induzem as pessoas da *tabanka* a vangloriarem-se pelo merecimento e por seus feitos por meio da dança. Esse mérito chama atenção de muitas pessoas, sobretudo das meninas, que, com efeito, começam a se interessar em se casar naquela *tabanka*, porque representará prestígio e envaidecimento para elas.

3.1 GRUPOS DA DANÇA DO KUSSUNDE

Esta dança é composta por três grupos, nomeadamente: *nghaies*, *dany kussunde* e *n'guatch*, vulgarmente conhecido por *m'pebe*. Além do mais, “A base da organização dos grupos é a idade, mas só podem participar os rapazes que ainda não tenham feito o fanado

[rito de iniciação].” (KIPP, 2005, p. 1)¹³. Também participam as mulheres que efetivamente fazem parte do grupo de *dany kussunde*, como referido anteriormente. O grupo de *dany kussunde*, que faz animação para os *n’ghaies* que estão competindo, usa um uniforme que se chama *nbasam tindjidu*. Usa-se também um lenço, que as meninas amarram na cabeça para trás. Elas usam também um pano de pente e espelhos enfeitados nele. Esses espelhos representam o brilho e são usados para atrair as pessoas. Esse grupo tem por função cantar e bater pequenas tábuas para animação da dança. *Dany kussunde* usa joias para fazer bazófia, algo que não se usava muito em tempos remotos.

O grupo de *n’ghaies* veste saias de bijagó, usa-se *duck* (coco de manga), usa-se *bus* (búzio), pano *pasan*. Os *n’ghaies* também vestem *lope*, *kata* e capacete. Eles usam também cabeça de carneiro, *n’faia*, saia tradicional feita com casca de *blafe* (cabaceira) e *yotch* (malila). O grupo de *m’pebe* é composto por meninos e meninas. Os meninos usam lenço na cabeça para dançar *Kussunde* e se vestem como as “mulheres”, porque penteiam os cabelos, usam blusa, brincos, e na cabeça lenço amarrado, localmente conhecido por *mara bu sopra*. Também usam chifre de gazela e cauda de macaco no ato de dança como adorno, para se ostentar. As meninas do grupo usam os mesmos trajes como os rapazes.

Quando chega o dia do *Kussunde*, os *blufu bindãg* da *tabanka* que foram pedir a realização do evento têm que fazer uma ação da dança chamada *gronka*, em língua Brasa, para confirmar o percurso do deslocamento das *tabankas* que virão participar no *Kussunde*. Um dia antes da *gronka*, isto é, uma ação do treino para a dança, os *n’ghaies* preparam-se para o embate e costumam fazer esta ação da *gronka* antes de terem se deslocado para a *tabanka* dos adversários.

Efetivamente, os espectadores e os dançarinos das outras *tabankas* realizam o seu percurso durante seis a oito horas, dependendo da distância da *tabanka* dos adversários; quando chegam ao destino, os anfitriões providenciam a recepção dos espectadores, sobretudo dos *n’ghaies*, e eles, por sua vez, são sempre o segundo grupo, depois dos espectadores, que normalmente chegam ao local. Abalam-se das suas *tabankas* num horário que lhes vai permitir chegar à noite. Aliás, a maioria das pessoas desloca-se de *tabankas* distintas para assistir ao *Kussunde* e são de diferentes faixas-etárias que evidentemente tomam parte nessa dança-festa. Assim, pode-se enfatizar que, “O *ksunde* (*Kussunde*) esperado e participado por todos [...]” (CAMMILLERI, 2010, p. 66).

¹³ Disponível em: <http://senegambia.blogspot.com.br/2005/08/guin-bissau-aspectos-da-vida-de-um_19.html>. Acesso em: 07 ago. 2015.

Os espectadores da *tabanka* desafiante deslocam-se com a finalidade de encontrar os anfitriões, andando em atalho para que os adversários não lhes vejam, enquanto os receptores costumam estar atentos à espera dos desafiadores para não pisar nos locais que eles consideram estratégicos. Nestes locais, os adversários podem negociar com *Irãs* dos rivais para ganharem a dança, dando-lhes o que estes pediram. Na caminhada para a *tabanka* onde vão realizar a dança do *Kussunde* eles costumam brigar por violação de espaços proibidos por receptores, ou melhor, por donos da *tabanka* onde se dança o *Kussunde*, porquanto esses locais são considerados essenciais para vencer o *Kussunde*, pois neles são enterrados os seus segredos. São também lugares onde efetivamente os *n'ghaies* podem negociar a vitória do *Kussunde*¹⁴. Apesar de tudo, ao verem uns aos outros, alegram-se e vão ser orientados por receptores a respeito de como eles deveriam andar para entrar na *tabanka* anfitriã, e partem para o local da dança¹⁵.

Na chegada dos contingentes, os *n'ghaies* são obrigados a dormir em um só lugar para evitar a fuga de informação no tocante à sua chegada, com o objetivo de as pessoas não saberem por que lugar é que passaram. Caso uma pessoa inimiga saiba, poderá informar aos adversários, que seguirão a pista para descobrir os indícios que possivelmente estes poderão ter deixado no caminho para desvendar os seus segredos. Os oportunistas aproveitam essa informação para descobrir os procedimentos usados para ganhar o *Kussunde*. Assim, vão poder vencê-los; além do mais, dormem juntos em cima da casa, mas de uma forma dispersa; dormem num só lugar para que ninguém deles possa traí-los, desvendando os seus segredos.

À noite, depois de chegar a primeira caravana das pessoas vindas de diferentes *tabankas* a fim de assistir ao *kussunde*, o grupo de *dany kussunde*, composto exclusivamente por mulheres, executa as suas danças para animar e atrair a atenção dos espectadores. Este grupo dança com o objetivo de as pessoas verem entre elas quem é mais bonita ou quem usa os trajés, os penteados e os enfeites mais bonitos. Dança-se até 3h da madrugada, e depois há um intervalo às 5h, para que *dany kussunde* tomar banho, retomando-se às 8h de manhã. Ao terminar, vai-se em seguida à procura do grupo de *n'ghaies*, visto que “[...] aos *n'hae* (*n'ghaies*) de cada aldeia é reservado o papel de preparar os cantos e as danças que serão apresentados durante a festa por grupo de jovens das diferentes aldeias, em desafio artístico, tentando cada um ganhar e afirmar a sua superioridade.” (CAMMILLERI, 2010, p. 66).

Além disso, os *n'ghaies*, por ocasião do primeiro dia do *Kussunde*, no período da tarde, por volta das 13h, começam as disputas. A dança de *nghaies* é a que toda a *tabanka*

¹⁴ Entrevista concedida pelo Bihinha Namara, em ago. 2015, pelo facebook.

¹⁵ Entrevista feita na Guiné-Bissau durante a minha estada lá com diferentes pessoas.

espera com grande expectativa, vivacidade, euforia e ansiedade, embora diferentes grupos participem nessa dança, “[...] onde os espectadores, emocionados até as lágrimas, misturam musicalmente seus soluços aos cantos.” (ZEMP, 2013, p. 46). Na ocasião do *Kussunde*, para conhecer o grupo vencedor, costumam ser classificados por meio da quantidade de pessoas que vão atrás de um dos grupos de *n’ghaies*. Tanto a classificação dos melhores cantores do *Kussunde* quanto dos dançarinos mais renomados é feita por *tabankas*, baseando em diferentes *Kussunde* de que essas pessoas participaram. Também, convém enfatizar que outros povos da Guiné-Bissau, assim como estrangeiros, não podem participar ativamente nessas danças, mas apenas como espectadores.

Os dançarinos do *Kussunde* levam a bandeira de pano branco que simboliza a paz, porque costuma haver confusão e caos no seio dos espectadores. Além disso, essa bandeira é usada para assinalar o início da competição, o que é participado com entusiasmo e com grande regozijo pelos espectadores. Quando os grupos de dançarinos vão iniciar o *Kussunde*, costumam pôr essa bandeira no local onde efetivamente dançam o *Kussunde*. A seguir,

Começam a surgir os trajos mais extravagantes, nomeadamente crianças besuntadas de lodo e exibindo barbas postiças imitando os velhos. Nos grupos que se vão sucedendo, destacam-se os melhores dançarinos ou dançarinas e os melhores cantores. Há um jovem que se destaca pelo uso de um chifre de vaca do qual consegue extrair sons musicais. [Além do mais], Cada grupo, sob a orientação de um chefe, vai procurar surpreender todos com inovações na música, no traje e na coreografia. No dia do concurso, no centro do terreiro são colocados os presentes atribuir aos melhores, tendo ao lado um recipiente com água para matar a sede aos dançarinos. (KIPP, 2005, p. 1).

É bom enfatizar que, antes de começar o *Kussunde*, cada *n’ghaie* exhibe-se apresentando para os espectadores a sua habilidade. Durante a dança, devido à aglomeração dos espectadores, alguns deles sobem nas árvores como forma de enxergar bem os movimentos sincronizados dos dançarinos. No dia subsequente ao primeiro ato da dança, o grupo de *m’pebe* dança. Do mesmo modo, todos os grupos exclusivamente de *n’ghies* que disputam costumam estar preparados e convictos para convencer o público, porque são os espectadores que evidentemente servem como árbitros e decidem, no final do espetáculo, que *tabanka* venceu o *Kussunde*.

Cada grupo de dançarinos contém entre 25 e 30 elementos e cada grupo canta de 15 a 20 músicas aproximadamente, que relatam sobre o cotidiano da *tabanka*, sobretudo; sempre as repetindo constantemente, enquanto os espectadores sempre improvisam estas músicas de forma muito fácil, ainda que costumem ser músicas novas, cantadas por ocasião da dança. O *kussunde*, que é feito durante quatro dias consecutivos, tem dois dias decisivos, a saber, o dia

em que começa e o dia em que termina, quando se escolhe o grupo vencedor. Durante esses dias, os anfitriões oferecem pratos de carne de porco, de galinha e de cabra, assim como bebidas para os espectadores. Essas ofertas serão retribuídas no momento que estes forem dançar na *tabanka* deles. A mesma quantidade de porcos e galinhas que sacrificarem naquela *tabanka* para eles será retribuída também pelos mesmos participantes, visto que todo grupo dá algo para os seus colegas que forem participar na dança. O grupo acolhedor da *tabanka* disponibiliza todas essas coisas, porque fazem a cotização de dinheiro necessário para isso.

Enfim, o que efetivamente pode procrastinar a realização desta dança é a morte de alguém na *moransa*, “por respeito à tradição”¹⁶; além disso, nada pode procrastinar esta dança-festa, a não ser impedimentos tidos como divinos ou de origem ancestral. Neste caso, fica tudo adiado para o ano em que houver uma boa colheita do arroz. No momento da dança, os dançarinos seguram arados representando o cultivo do arroz, e também simbolizando que são hábeis lavradores desse cereal. Além disso, têm vassouras que simbolicamente servem para varrer a sujidade que há na *tabanka*, ou seja, dar fim à maldade que está no seio dela e cessar com as práticas ilícitas, tais como: adultério, egoísmo, oportunismo, entre outras. Com relação às pistolas, às armas e ao terçado, simbolizam que a *tabanka* possui meios de se defender do inimigo; assim, dançam simulando que estão fazendo algo, executando os seus movimentos sincronizados. De fato, no decorrer da dança, cada grupo faz de tudo para chamar atenção das pessoas que vão lá assistir. No local da dança, o grupo de *n’ghaies* fica dançando e manobrando nos contentores postos no local da dança e os espectadores ficam num sítio assistindo. Por isso, fazem o que for necessário para que possam vencer essa dança. Assim Fortunato (2015, p. 1) ressaltou que:

[...] a festa balanta faz-se à base de muitas cores, do ritmo dos tambores, do chocalhar dos adornos, e às vezes das letras das canções, simples e repetitivas [...] o dançarino dança simulando estar embriagado, provocando risos e palmas. À festa não faltam ‘palhaços’, que pintados de brancos tentam fazer rir com danças disparatadas, e outras tropelias. O “palco” onde decorrem as danças é aberto a todos os que queiram participar [...] A festa é também um local, para os dançarinos mostrarem os novos penteados. Além disso, Usam na cabeça chapéus altos feitos de borlas de fios de lã com muitas cores e no corpo todo o tipo de adorno, de correntes ao pescoço a tiras de borracha nos braços ou penduradas à cintura. Mas também colares de ramos verdes, de pele ou de corda, braceletes de missangas, paus, machados e catanas nas mãos[...]mas tudo faz parte da encenação, mesmo quando o chão estremece com os seus pulos sincronizados [...] (PEIXEIRO, 2012, p. 1).

¹⁶ Conforme N’sab Namara, entrevista concedida em jul. 2015 por videochamada.

Figura 4 - Grupo de N'ghaies dançando *Kussunde* em cima do contentor



Fonte: Lallalleiro (2008)¹⁷.

Figura 5 - Fluxo de pessoas na ocasião do *Kussunde*



Fonte: Lallalleiro (2008)¹⁸

No *Kussunde*, os grupos competidores cantam lançando indiretas às pessoas aludindo a coisas ilícitas ou imorais que essas fizeram ou têm por costume fazer na *tabanka*, sobretudo no caso de uma pessoa ter cometido adultério ou tenha participado de determinado crime. Fazem isso, visto que para os Brasa são coisas vergonhosas e nojentas. É bom enfatizar que os Brasa são mais conhecidos por essa dança do que por outras, pois foi a que mais se difundiu dentro do território nacional guineense. Os autores que escreveram sobre a identidade do povo

¹⁷ Disponível em: <<http://lallalleiro.blogspot.com.br/2008/06/kussunde.html>>. Acesso em: 07 ago. 2015.

¹⁸ Disponível em: <<http://lallalleiro.blogspot.com.br/2008/06/kussunde.html>>. op. cit.

Brasa sempre fizeram menção a essa dança nos seus trabalhos, identificando-a, no entanto, a apenas uma festa; porém, é óbvio que essas danças não são simples festas, mas sim, danças acompanhadas de festas.

Efetivamente, é importante sublinhar que “kussunde é também o nome de um instrumento utilizado para tocar e dançar Brocksa, e é um dos instrumentos mais utilizados em todas as festas tradicionais dos Balantas e em toda a região habitada por esta etnia”.¹⁹ Os instrumentos do *Kussunde* são dois tambores²⁰, *bumbulum*²¹ (tambor falante) menor e o chifre do carneiro, como instrumento de sopro. Desde os tempos remotos, os Brasa cantavam *Kussunde* sem microfone e dançavam em cima do pilão (que é um objeto pouco estreito e mais difícil em termos de manobra, e onde não há espaço suficiente para se manobrar), comunicando-se para a sua realização através do tambor falante *bumbulum*. Além do mais, o *bumbulum* tem um valor significativo na vida dos Brasa; por meio dele comunica-se com as pessoas das outras *tabankas* para tomar parte na realização de qualquer evento; serve também para anunciar cerimônias fúnebres na *tabanka*. Cavalcante e Jesus (2012, p. 200) dizem: “o homem ao tocar está totalmente inserido ao tambor [falante], ou vice-versa”; portanto, também na sociedade Brasa “o tambor não desassocia do ritmo e esse não desassocia da pessoa nem da circularidade do universo ao seu redor” (CAVALCANTE; JESUS, 2012, p. 202-203). Atualmente, o espetáculo passou a ser comunicado pela rádio, quando está prestes a acontecer.

Outro instrumento utilizado é uma espécie de braçadeira sonora amarrada nos pés, conhecida por *kiseita*. Antigamente usava-se lata de leite, inserindo nela caco de garrafa, procedimento que não se usa mais devido aos ferimentos que causa nos pés dos dançarinos. Além disso, os dançarinos, para se enfeitar, usam chifre de carneiro pintado de diversas cores. Tanto os *n'ghaies* quanto as *dany kussude* besuntam de latas no corpo onde metem pedrinhas para chamar a atenção das pessoas. Os dançarinos também usam mosaicos (mas cortam-no parte por parte) como adorno no corpo.

Atualmente, azulejos são usados nos braços pelos *n'ghaies*. No ato da dança usa-se autofalante e microfone para cantar. Também o *siko*, um instrumento usado atualmente com muita frequência, porque extrai um som mais agradável. Difícilmente, contratavam os peritos em *siko*, todavia desde o começo do ano 2000 usa-se mais *siko* do que *bumbulum* e outros tambores. É evidente que o *bumbulum* precisa das pessoas que o ouvem, porque as pessoas

¹⁹ Entrevista concedida pelo Sia Namara, em set. 2015, pelo facebook.

²⁰ Tambor constrói-se com poilão em que o cava; costuma ser enfeitado com couro de cabra, também põe nele cordas para prender o couro usado.

²¹ Constrói-se com árvore de poilão e cavam-na por dentro.

falam através dele. Entretanto, poucas pessoas ainda conseguem decifrar a mensagem que sai dele, pois tem havido desinteresse e menosprezo de algumas pessoas por aprender tal linguagem, tida por imprópria de pessoas que se consideram instruídas e modernas.

Simões (1935, p. 118) frisa que “feita pelo blufu [blufu bindäg]²² a declaração pública do seu amôr, na roda de kussundé[...]avista-se com o pai [da menina] a quem transmite os seus desejos e entrega os bens referidos.” Isso, com efeito, tem a ver com o pedido do namoro, a fim de que possa se casar, pois os anciãos e anciãs exigem aos jovens da *tabanka* que ainda não têm namorados que façam a declaração no ato do *kussunde*. Os *n’ghaies*, por sua vez, aproveitam esse momento para fazer o pedido de namoro aos pais das meninas que desejam.

A realização do *Kussunde* mostra a sobrevivência como sinal de gratidão pelos Irãs, no intuito de proporcionar fartura às *tabankas*, visto que “[...] a terra é sinónimo de sobrevivência do grupo consubstanciando a sua identidade relativamente aos outros grupos.” (HANDEM, 1986, p. 57). Além do mais, o *Kussunde* é a subsistência e meio de relacionar-se com a terra e a restituição para com os ancestrais, porquanto a terra “[...] marca a autoridade interna do seu chefe e o reconhecimento desta autoridade pelo exterior.” (HANDEM, 1986, p. 57). Adicionalmente,

[...]a terra, e nomeadamente as bolanhas no nosso caso, é no plano cosmológico uma entidade natural e espiritual. Ela é fonte de vida e os laços que o homem tece com ela passam necessariamente pela mediação dos gênios e dos ancestrais de quem procede a sua poderosa fecundidade. É por isso que não é possível apropriar-se dela como se fosse um objecto.” (IMBALI, 1992, p. 15).

É evidente que a dança *Kussunde* também é um sacrifício religioso dedicado aos Irãs, devido à sua complacência, à sua proteção e ao seu interesse para com as *tabankas*, porquanto fazem com que haja abundância do arroz. Nestes termos, a fartura é símbolo e resultado de um trabalho humano feito de uma forma árdua para a sobrevivência nesta vida terrena sempre em consonância com o divino. Além disso, “a terra suscita o reconhecimento da legitimidade do grupo pelos vivos mas também pelos antepassados e pelos espíritos na medida em que aquele que a adquire e a faz frutificar estabelece um pacto de protecção com essas entidades religiosas.” (HANDEM, 1986 p. 57-58). O *Kussunde* também é “executada com um objetivo bem preciso e, que, ao mesmo tempo, era o produto da exuberância; que era completamente espontânea e que provinha de um desejo de divertimento.” (KEALIINOHOMOKU, 2013, p. 124). Por outro lado, visa também, “[...] facilitar sustentabilidade dos adeptos que vinham das

²² Grifo meu.

aldeias vizinhas para assistir o evento”²³. Por conseguinte, “[...] a terra é um bem cujo valor é função da relação que o homem estabelece com ela”. (IMBALI, 1992, p. 15).

3.2 FIM DAS ATIVIDADES

No fim de todas as atividades da dança do *Kussunde*, o grupo vencedor divide entre eles o prêmio conquistado, que é disponibilizado pelos grupos da *tabanka*, que se cotizam para isso. Uma parte desses prêmios é dada através de dinheiro e outra é dada por meio de animais, tais como cabras, porcos, galinhas e outros. Se os animais que foram dados não chegarem para eles, compram outros a fim de realizar uma grande festa para regozijo em equipe.

Essas afirmações coadunam-se com as reflexões seguintes: “no final, os grupos dividem²⁴ entre si os prêmios e, quando uma parte desses prêmios é dada em dinheiro, compram animais para realizar uma festa do grupo” (KIPP, 2005, p. 1)²⁵. Seguidamente, as mulheres têm que continuar as suas atividades de *dany kussunde* até o momento de acompanhar os *n’ghaies*.

Finalmente, ressalta-se que:

[...] um jovem [...] se destaca pelo uso de um chifre de vaca do qual consegue extrair sons musicais. Mas são os últimos grupos, de idade mais - as Ngwai nas raparigas (meninas) e os Nunkuman nos rapazes -, que apresentam os melhores espectáculos. Elas, com trajes feitos de palha e ornamentadas com espelhos, e eles, exímios tocadores e dançarinos, surpreendem os que assistem e acabam por ganhar os melhores prêmios. (KIPP, 2005, p. 1).

As afirmações: “as Ngwai [*n’guatch*] nas raparigas [meninas] e os Nunkuman [*n’kuman*] nos rapazes -, que apresentam os melhores espectáculos [...] e acabam por ganhar os melhores prêmios.” vêm de acordo ao que constatei em minha própria pesquisa etnográfica. Razão pela qual discordo, porque tanto o *n’kuman* como o *n’guatch* não são premiados, mas sim, os *n’ghaies*. Portanto, quando termina a dança, cada grupo costuma ser acompanhado para a *moransa* onde possui familiares ou amigos para lá dormir. Se um entre eles tiver um amigo na mesma *tabanka*, vai dormir na casa dele; caso uma pessoa ou mais não tenham onde ficar sempre as pessoas da *tabanka* onde assistem *Kussunde* têm por costume

²³ Entrevista concedida em jul. 2015 pelo facebook.

²⁴ Houve equívoco por parte do autor referindo-se que aos grupos dividem-se [...], mas na dança do *kussunde* uma só equipe que o vence.

²⁵ Disponível em: <http://senegambia.blogspot.com.br/2005/08/guin-bissau-aspectos-da-vida-de-um_19.html>. Acesso em: 07 ago. 2015.

acolhê-las. À noite, comem algumas coisas que sobejarem e, no dia seguinte, partem para os seus lares.

3.3 REFLEXÕES SOBRE AS MUDANÇAS OCORRIDAS NO KUSSUNDE

Atualmente, o *Kussunde* sofreu algumas alterações no que concerne à forma de fazer o pedido. Por exemplo, se as pessoas vizinhas de outras *tabankas* forem participar do *Kussunde*, a *tabanka* interessada em competir pega a bandeira posta no local da dança como sinal de fazer o pedido do *Kussunde* no ano em que houver abundância do arroz. No entanto, esse procedimento concretizar-se-á somente com a confirmação e a autorização dos anciãos, menção já feita anteriormente.

Entre 1970 e 1999, aproximadamente, dançava-se *Kussunde* a partir das 13h às 19h; todavia, tendo em conta algumas discussões e alegações de algumas pessoas, para as quais, caso começassem a dançar cedo, com efeito, ganhariam o *Kussunde*, pois, dançariam muito mais tempo, favorecendo-lhes a vitória. Nesta ótica, fizeram a permuta do horário para as 11h até às 19h, o que varia, no entanto, de *tabanka* para a *tabanka*. Na ocasião do *Kussunde*, para se ter mais a popularidade, os dançarinos utilizam-se *fo n'ghol*.

Não havia vigilantes para pôr ordem e, quando havia intriga e desordem entre os espectadores, eram os velhos que tentavam controlar os tumultos. Atualmente há segurança para a feitura deste trabalho, nomeados de *n'kumam*, e que também dançam, embora desempenhando um papel de pouca relevância no ato da dança em si. São considerados, por manter a ordem e vigiar o local da dança, “políciais comunitários das *tabankas*”²⁶.

Nos últimos tempos, tem ocorrido importantíssimas mudanças dentro do *Kussunde*: há *Kussunde* que se dança na mesma *tabanka* e há *Kussunde* que se dança entre *tabankas*, como mencionei atrás. Antigamente, o *Kussunde* costumava ser realizado exclusivamente em *moransas* de uma determinada *tabanka* para a competição. E desde cerca de 2000, há grupos que usam fardas de tropas, outros imitam refugiados, representando guerras que acontecem no mundo e o desespero das pessoas em busca de refúgio. Na mesma senda há grupos também compostos por homens que usam máscaras plásticas assustadoras simbolizando o terror da feitiçaria causada pelas pessoas maléficas nas *moransas*. É um aviso que fazem para as pessoas compreenderem que não devem continuar realizando essa prática nefasta.

²⁶ Entrevista concedida por videochamada, em jul. 2015.

Antigamente, as pessoas que faziam parte de um dos grupos não ousavam ficar sem dançar; no entanto, nos dias atuais, infringem as regras estabelecidas, e não recebem a punição, porquanto se consideram instruídas e modernas, razão pela qual têm a visão preconcebida com relação ao *Kussunde*. Outrora, as pessoas das *tabankas* viam essas danças como algo muito relevante e de grande impacto na sociedade. Todavia, nos dias atuais, tendo em vista a dita modernidade, tem crescido a visão estereotipada de muitas pessoas, isto é, as influências de fora fazem com que as pessoas não levem o *Kussunde* a sério, enquanto outras o menosprezam, desvalorizando essa dança e tachando-a de dança “primitiva”, praticada e executada por pessoas ditas incivilizadas e perversas.

É evidente que tais afirmações são ideias preconcebidas e estereotipadas por algumas pessoas que nem sequer têm a percepção, a visão e a noção de como essa dança se pratica entre essas pessoas. Em vez de terem a devida atenção a ela para poder perceber as técnicas que os dançarinos usam, reforçam uma ideia etnocêntrica e preconcebida. Por causa da influência de fora, as *tabankas* que dançam *Kussunde*, vimos que alguns trajes estão sendo considerados obsoletos e dançar com sapatos está a ganhar um espaço enorme nessa dança. Outrora, os *n'ghaies* dançavam *Kussunde* descalços. Também é comum hoje o uso de instrumento de cordas *siko* e das máscaras plásticas para aterrorizar as pessoas, como referi anteriormente; esses elementos dantes não eram usados. Contudo, atualmente estão ganhando grande espaço nessa dança e as pessoas simplesmente não cumprem as regras que dantes foram estabelecidas para o feito. Algumas pessoas de fora da *tabanka*, que efetivamente estão participando dos espaços dessas danças, estão influenciando bastante no desaparecimento e imperceptibilidade de muitos dos elementos culturais expostos acima. As roupas dessas pessoas, por seu turno, estão sendo vistas como modelo a seguir na ocasião dessa dança em detrimento de trajes que, de antemão, os dançarinos usavam. Os dançarinos construíam um avião de lama e dançavam em cima dele para competir.²⁷ Esse avião serve para representar a vida após a morte, ou seja, o destino que é continuidade da vida na eternidade.

“Se a dança desempenhou um papel fundamental na evolução humana [...] pode sempre ser usada para regenerar a vida social e para permitir que as pessoas recuperem [ou recobrem] os sentidos.” (YOUNGERMAN, 2013, p. 84). Nisso pode-se dizer que os jovens Brasa devem continuar a dançar o *Kussunde*, porque é muito essencial na vida deles e faz parte de sua cultura; assim, estão a difundir-se conjuntos dos valores do seu povo e os seus desdobramentos e impactos na sociedade, porquanto a dança tinha servido e,

²⁷ Entrevista concedida por videochamada, em ago. 2015.

[...] serve para ajudar no desenvolvimento de uma apreciação mais geral dos valores artísticos humanos, deve então ser considerada educacionalmente [como de fato era, e ainda é, em muitas sociedades africanas]. O futuro da dança como atividade artística democrática repousa em nosso sistema educacional [neste caso dos Estados Unidos, mas também no da sociedade Brasa]²⁸ [...]. Somente quando a dança for concebida comunitariamente é que poderá exercer uma influência cultural plena. (H'DOUBLER, 1957, apud YOUNGERMAN, 2013, p. 85).

Atualmente, as mulheres penteiam os cabelos, usam a gargantilha, óculos de sol, maquiam as faces, usam também cabelo humano e mega, perfumam os corpos, enquanto que os homens usam calção apertado, sapatilhas e perfumam os seus corpos para servir de enfeites na ocasião do *Kussunde*. Os trajes dos dançarinos, por sua vez, sofreram muitas mudanças a despeito de continuarem a usar saias Bijagó.

²⁸ Grifo meu.

4 KANTA PO E A SUA DINÂMICA

O *Kanta Po* significa *rib filack* na língua Brasa, ou, literalmente, ‘cantar pau’ em português. É uma dança competitiva executada exclusivamente pelos *blufu bindãg* que compõem uma determinada *tabanka*. E faz-se quando eles estão prestes a ir ao *fanado*.

Segundo a narrativa popular, o *Kanta Po* surgiu de uma discussão de dois colegas de infância que diziam um ao outro: “tenho mais habilidade de cantar em relação a ti”. Estes efetivamente tiveram essa discussão na fase de *n’ghaie* e decidiram competir no momento da ida ao *fanado* para saber quem ganharia, mas, por fim, empataram. Entretanto, foi um duelo que efetivamente ficou na memória das pessoas, pois naquele dia os espectadores viram coisas inacreditáveis no que concerne às músicas cantadas e à dança executada, visto que no mesmo dia os competidores cantaram e executaram uma dança até então desconhecida²⁹, na qual se exibiam poderes sobrenaturais. Os dois competidores possuíam poderes extraordinários, além de serem apoiados por familiares e amigos com poderes sobrenaturais que efetivamente deram as suas contribuições nessa disputa para que um deles pudesse vencer³⁰. Assim, aquele embate passou a ser uma dança de competição em poder fascinar-se o público e a *tabanka*, concomitantemente. Cada *tabanka* mostra a sua potencialidade tentando causar medo nas *tabankas* que eventualmente podem querer menosprezá-los, isto é, amedrontar as pessoas que possivelmente podem difamar aquela *moransa*, vendo-a como se fosse inútil. Dantes era uma disputa de dois *blufu bindãg*, mas agora é uma competição de muitos *blufu bindãg* dentro da mesma *tabanka*.

São os anciãos e as anciãs da *tabanka* que organizam a dança do *Kanta Po*. No mês de agosto os anciãos mandam *blufu Bindãg* para cortar o pau fictício, visto que são os responsáveis por sua feitura, bem como por enterrarem-no. Na noite em que cortam este pau, o ancião responsável pelo *fram* derrama a cana bordão sobre ele para anunciar a data do *Kanta Po*. No entanto, não cantam necessariamente no mesmo ano em que o cortam. Ao marcarem uma determinada data, se eventualmente acontecer uma tragédia (morte de uma pessoa na *tabanka*) procrastinam essa dança para outro ano. Porém, se resta uma semana caso morra uma pessoa mesmo que seja um membro do Órgão Comunitário³¹, não adiam o *Kanta Po*.

²⁹ Entrevista concedida pela N’sab Namara, em jul. 2015 por videochamada.

³⁰ Idem.

³¹ Entrevista concedida na Guiné-Bissau durante a minha estada lá, em 2013.

O *Kanta Po* realiza-se especificamente numa *tabanka* e cada *tabanka* comporta três ou mais grupos. Começam a cantá-lo em novembro e seguem até março, ou seja, com a junção de dias do ensaio do mesmo. Apesar dos dias dos ensaios, esta dança dura quatro dias consecutivos e não a dançam num só lugar, dançam-no em diferentes sítios da mesma *tabanka*. No que diz respeito aos ensaios do *Kanta Po*, faz-se só à noite, tal qual no *Kussunde* e na *Broska*, tendo em vista os afazeres dos dançarinos durante o dia. No decorrer do ensaio as pessoas da *tabanka* participam em massa. Se marcarem uma data para o *Kanta Po*, cada grupo que vai competir cotiza dinheiro a fim de comprar porcos, cabras, carneiro, galinhas, vinhos, sucos (sumos), arroz, entre demais comidas para os participantes vindos de diferentes lugares. Os anciãos têm por costume dizer para os dançarinos da sua *moransa* fazerem o que quiserem para ganhar o *Kanta Po*, inclusive pacto com Irãs, pois depois acertarão tudo.

O *Kanta Po* começa às 12h e termina às 18h em quatro dias consecutivos. Para poder saber quem realmente venceu a competição, dançam-no de uma forma ininterrupta. A disposição para dançar é imensa, porquanto proporciona reputação, popularidade e privilégios. Essas notoriedades repercutem em todas as regiões do país onde se dança o *Kanta Po*. É importante dizer que “As pessoas que dançavam [e dançam]³² dentro de uma comunidade compartilhavam [e compartilham], geralmente, laços de parentesco, espaço residencial, ocupação, religião e status social, bem como nasciam, por assim dizer, em um mesmo repertório de dança e de maneiras de se mover.” (BUCKLAND, 2013, p. 147). Assim, pode-se afirmar que os dançarinos *blufu bindãg* são da mesma *tabanka* e não pode participar uma pessoa de outra *tabanka* e muito menos alguém de outro povo, seja da Guiné-Bissau, seja de outros países.

Na sua ocasião todos os *blufu bindãg* usam como máscaras couros de animais, como por exemplo o de lobo e o de vaca; e seguram à mão uma cauda de cavalo ou de vaca, literalmente na língua Brasa *kibanfe ni falalas*, *kabanfe ni nhare*, para fazer bazófia. Essas caudas são preparadas por um adivinho por meio de um ritual que confere a elas poderes sobrenaturais, no intuito de que a pessoa que vai possuí-la possa ficar famosa. As caudas desses animais simbolizam a força, a reputação e a energia vital. No decorrer do ato os dançarinos ficam a manobrá-las de um lado para outro, como forma de fazer os adversários temê-los; os dançarinos são destemidos, visto que são dotados de valentia e de coragem excepcional. Além do mais, os dançarinos usam malilas nos pés, fundinho plástico, búzio,

³² Grifo meu.

alumínio para servir como adorno no corpo. Também usam chifre de animais, porque é por meio dele que fazem a comunicação e extraem sons que cantam.

Os instrumentos musicais do *Kanta Po* são *siko*, que efetivamente entrou como um instrumento novo nessa dança, em que tocam também três tambores³³, a saber, um pequeno, um normal e um grande. Pelo que se vê, o *Kanta Po* não se alterou bastante quanto aos instrumentos, visto que só foram introduzidas a flauta e o *siko*. Nos dias atuais, para a sua realização, comunica-se na rádio, mas anteriormente usava-se *bumbulum*, que é o meio de comunicação para o efeito de fazer passar a mensagem.

Figura 6 - O tambor falante bumbulum



Fonte: IBD.³⁴

No momento da dança os grupos às vezes aconchegam-se para competir. Em seguida, cada grupo em competição passa a dispor de um líder. Se um dos líderes sai a correr, as pessoas que estão com ele o seguem. Também há sempre centenas de pessoas de diferentes faixas etárias, tanto da mesma *tabanka* quanto de distintos lugares, que participam, que correm com ele. Além do mais, cada competidor tem seu coadjuvante, que o auxilia no

³³ Constrói-se com pau de sangue (estilo de uma árvore), em que o cava após usa-se couro de cabra. Na ocasião de tocar o tambor segura-se dois paus para tocá-lo a fim de tirar ritmos diferentes; ele é carregado na posição diagonal.

³⁴ Disponível em: <<http://tchogue.blogspot.pt/>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

momento de cantar, designada pelos Brasa de *al ta many ma des*, “[...] os grupos em competição, que cantam e dançam [...] Não passa na verdade de um líder e dois ou três ajudantes, que cantam e que dançam.” (PEIXEIRO, 2012, p. 1)³⁵. Por outro lado, cada líder do grupo do *Kanta Po* só aparece no momento em que o seu grupo está tendo um número significativo de público-alvo. Ao aparecer, os seus elementos levam-no a uma árvore gigantesca para que as pessoas possam vê-lo, porquanto as pessoas esperam por este momento magnífico. Todavia, não o deixam por lá por muito tempo e, após descer, escondem-no; há pessoas que cuidam desses protagonistas nesse momento muito importante tanto para ele como para os demais da sua equipe.

Conforme a crença popular, alguns líderes vão ao mar na ocasião da dança, e subsequentemente mergulham uns trinta segundos e saem com um jacaré. A partir de feitos como esse, encanta-se o público-alvo e a dança ganha mais aglomeração de pessoas. Na dança do *Kanta Po* o Irã incorpora-se no pau que foi cortado na mata pelos *blufu bindāg*, e este, por seu turno, dá poder sobrenatural para a pessoa que vai possuí-lo. Esta pessoa, com a ajuda de Irãs pode ganhar a competição. Há pessoas que são capazes de fazer de tudo para vencer tal competição, por isso algumas pessoas da *tabanka* com capacidade sobrenatural instigam e atizam os seus amigos e vizinhos para dar-lhes as coisas mais importantes, por exemplo: os seus filhos, um ente querido, e por aí fora para, que a pessoa possa vencer o *Kanta Po*, porque se crê que, para ganhar esta competição, as pessoas têm de fazer o pacto com Irãs. Existem pessoas com poderes sobrenaturais que convencem o Irãs a fim de ganhar o *Kanta Po*. Quando termina essa dança, crê-se que tais pessoas podem vencer e deixar algum legado, morrendo em seguida, porquanto se acredita que no momento da feitura de contrato, ou melhor, do pacto com *Irãs*³⁶, algumas pessoas dizem a ele que, se vencerem a competição, este pode matá-los na sequência. O importante para elas é deixar algum legado.

Nesta ocasião, alguns aceitam o desafio, visto que a coisa mais importante para eles é ser famoso e essa fama passará de boca em boca e de geração após geração; além disso, vencer o *Kanta Po* é para os Brasa um privilégio acessível para poucos, razão pela qual as pessoas fazem tudo o que for necessário para vencê-lo. Nesse sentido, cada dançarino faz diferentes pactos com Irãs, porque é uma disputa muito grande durante essa dança em qualquer que seja a *tabanka* dos Brasa em que se realiza o *Kanta Po*.

Adicionalmente, alguns dançarinos vão sigilosamente com o intuito de pedir ajuda para um ancião bastante corajoso, a fim de obter o pau fictício, visto que este não é um objeto

³⁵ Disponível em: <<http://noticias.sapo.mz/lusa/artigo/14523933.html>>. Acesso em: 03 maio 2016.

³⁶ Entrevista concedida com diferentes imigrantes guineenses (brasa) em São Paulo (Brasil) em dez. 2015.

qualquer; por conseguinte este “pau é um objeto sagrado, que os tais ‘homens grandes’ vão em segredo buscar à mata e que andarão por ali nos dias de festa, sem que ninguém saiba onde.” (PEIXEIRO, 2012, p. 1). As pessoas que primeiramente povoam em uma *tabanka* têm mais poder sobre esse pau fictício. Com efeito, estas têm mais a probabilidade de vencer tal dança, porque conhecem bem a *tabanka* onde moram e têm já alguma intimidade com os seus Irãs. Sendo assim, é mais fácil elas tirarem proveito de Irãs ou convencê-los em relação às outras. Contudo, isso não significa que as outras não podem fazer o mesmo. Há pessoas também poderosas que convencem Irãs a ajudá-las a conseguir a obter o pau fictício.

É importante enfatizar que a classificação dos dançarinos é feita devido ao empenho e à habilidade apresentada em diferentes competições com relação a essa dança, e os espectadores que, com efeito, dão mérito aos dançarinos. Assim passam a ser vangloriados por toda a *tabanka* dos Brasa, isto é, os feitos dos dançarinos são exaltados pelas pessoas presentes nessa dança. Por meio dos seus empenhos e esforços são conhecidos pelas outras regiões da Guiné-Bissau, ganhando popularidade e fama. Efetivamente, os espectadores baseiam-se para selecionar os vencedores de renomes dessa dança nos diferentes feitos de danças distintas para a classificação tanto de dançarinos quanto de cantores. Assim o seu nome é exaltado e ganha a fama até ao ponto de ser classificado pelos espectadores como melhor durante o momento em que se vai destacando. É considerado vencedor desta competição a pessoa que tiver o maior número de pessoas a segui-la tal qual na dança do *Kussunde*.

Na sua realização, cada passo que os *blufu bindãg* dão relaciona-se com o modo de se exhibir perante as pessoas, mostrando que são pessoas poderosas. A sua celebração, contudo, é para fazer as pessoas entenderem que, dentro daquela *moransa*, existem pessoas superpoderosas, dotadas de poderes que naturalmente não sucumbem à mediocridade da vida, visto que tentam superar limites humanos por meio das cosmogonias que lhes possibilitam o entendimento do universo. A sua realização costuma ser uma autêntica confusão no que concerne às magias que os dançarinos executam perante o público, visto que no ato da dança os dançarinos dançam de forma anormal através de pulos, das vaias e a execução de diferentes movimentos inéditos pelos espectadores. Diante disso, o *Kanta Po* proporciona uma dimensão extra-humana em consonância com os *Irãs*.

A energia vital é inerente ao *Kanta Po* através da sua ressonância de amplitude de vibração maior e a restituição de algo de júbilo que sentem para os ancestrais. Na sua ocasião, as pessoas veem coisas incríveis e espantosas que estão inerentes a uma força além, visto que os *blufu bindãg* no *Kanta Po* tentam superar limites humanos que a vida lhes impõe. Por

consequência, no *Kanta Po* costuma haver sempre o duelo entre a divindade e o equilíbrio social. Quer dizer, entre a força humana e a divina, porque as pessoas que a dançam fazem coisas além do normal e transfiguram-se. No decorrer da dança os espectadores enxergam nos dançarinos as pessoas incomuns, visto que os dançarinos mostram mais habilidades por meio das magias que executam perante a dança, realizando coisas que dantes não faziam. Fatos como esses impressionam as pessoas e as encantam ainda mais. O *Kanta Po* também trata de perpassar na vida das pessoas valores como a coragem, a alegria, a luta para quebrar os obstáculos da vida e a energia vital, fundamental para a manutenção da vida terrena e cósmica.

Do modo geral, o *Kanta Po* faz o seu público ficar mais atraído e encanta também os dançarinos. O seu domínio em termos de imaginação, estética, do mundo interior e exterior possui um caráter fundamental na vida dos dançarinos, visto que está em consonância com a divindade, porquanto para os Brasa tudo está direcionado às divindades e à ancestralidade. O *Kanta Po* faz-se para mostrar o poder sobrenatural que os dançarinos possuem e serve para amedrontar uns aos outros. Nesta dança os dançarinos mostram que são superpoderosos e potentes em relação aos outros. Desde o seu surgimento, os Brasa consideram o *Kanta Po* como um desafio de força com o objetivo de exibir quem tem mais poderes sobrenaturais. E até hoje a concepção do *Kanta Po* tem continuado e possui um grande impacto no seio dos Brasa.

Para os africanos em geral e para os Brasa em específico, a relação entre o homem e a natureza, entre o divino e o humano é intrínseca e interiormente profunda. Além do mais, os elementos da natureza são dotados de poderes divinos, o que decerto se reflete também na dança do *Kanta Po* por meio dos movimentos que os dançarinos executam. Dessa acepção, vejamos, a seguir: “E esta forma de relação íntima tem como a finalidade realizar e manter um equilíbrio harmonioso entre homem e o universo.” (DOMINGOS, 2011, p. 2). Essa dança é vista no seio desse povo como algo de grande exibição de poderes extra-humanos, porque as pessoas enxergam coisas incomuns nos dançarinos. Conforme acima referido, em relação a todas as manifestações culturais que se realizam dentro do mesmo grupo, no *Kanta Po* as pessoas fazem coisas inacreditáveis para a glória e fama da sua *tabanka*. Além disso, convém ressaltar que,

O "Canta Pó" [*Kanta Po*] tem esses dois momentos importantes. Os dias em que dura começam com dezenas de competidores a desfilar num vasto quadrado delimitado pelos espetadores. A luta é feita depois, dois a dois, em qualquer sítio do campo, no meio de muito pó mas sem juízes ou árbitros. Ganha o que consegue derrubar o outro e as costas ficam a tocar o solo (PEIXEIRO, 2012, p. 1).

Nessa dança, os jovens costumam fazer vários entretenimentos, dentre eles: a luta livre dos Brasa, que é uma forma de briga em termo de diversão, em que os jovens e os adolescentes lutam com intuito de saber quem luta bem, ou seja, quem tem mais estratégia nessas lutas. Os que não dançam fazem essa luta como forma de impressionar mais público para se sentirem mais animados, não ficando fitos assistindo exclusivamente a dança do *Kanta Po*. Pode-se dizer que: “embora sinónimo de solidariedade e de confraternização, o "Canta Pó" [*Kanta Po*] junta centenas de pessoas que assistem a luta livre entre os mais jovens [...]" (PEIXEIRO, 2012, p. 1).

Figura 7 - N'ghaies lutando no ato do *Kanta Po*



Fonte: Lallalleiro (2008)³⁷.

No último dia da dança, o pau sagrado invisivelmente volta para a mata e ninguém sabe em que ocasião, porquanto é sigilo dos mais velhos. (PEIXEIRO, 2012, p. 1). Além do mais, o pau fictício é um pau sobrenatural e sagrado “invisível”, no sentido que é segredo entre os anciaões que efetivamente sabem como funciona. (PEIXEIRO, 2012, p. 1). Nessa dança, diferentemente do *Kussunde*, normalmente “não há prêmio para os vencedores, mas apenas ganho de prestígio. Assim como também não existe humilhação para o derrotado, mas reconhecimento pela coragem e mérito como adversário digno.” (SIGA, 2015, p. 55). Vale frisar que houve equívoco por parte do autor da citação seguinte, porque a usou abrangendo todas as danças realizadas pelos Brasa, embora a citação se restrinja ao *Kanta Po*.

No geral, sempre há resultados que podem favorecer uma ou outra parte, ou mesmo empate. É bom salientar que às vezes surge discussão à volta de quem é vencedor do desafio, mas no final surge consenso na fixação do resultado. Os grandes juízes em tudo isto acabam sendo as pessoas ou tabancas que não são parte ativa da atividade,

³⁷ Disponível em: <<http://lallalleiro.blogspot.com.br/2008/06/kussunde.html>>. Acesso em: 07 ago. 2015.

mas que foram participar como espectadores. A eles cabe o papel de decidir o melhor desempenho dos competidores (SIGA, 2015, p. 55).

Inicialmente, os/as anfitriões/anfitriãs faziam exclusivamente a comida durante o *Kanta Po* para as pessoas por quem têm algum afeto e simpatia como uma forma de mostrar a sua benevolência para com essas pessoas. Atualmente, ao invés disso, fazem e distribuem a comida para todas as pessoas que forem participar dessa dança.

O *Kanta Po* costuma ser realizado com infreqüência, fato esse que faz com que esteja “Atualmente quase a desaparecer na sociedade guineense.” (PEIXEIRO, 2012, p. 1), sobretudo na dos Brasa, visto que é tido como uma dança séria e só é realizada pelas pessoas com poderes sobrenaturais; por isso leva-se tempo para saber como é dançado.

Além disso, o *Kanta Po* realiza-se raramente, porque nessa dança há considerável desperdício de dinheiro, do arroz, especificamente, porque fazem muitas despesas contratando adivinhos que costumam estar com eles nesta ocasião para ajudá-los a poder vencer tal competição. Também desperdiçam muito arroz na feitura da comida para os espectadores. No entanto, atualmente, os Brasa comercializam o arroz em vez de usá-lo nas festas-danças (IMBALI, 1992, p. 14). Visto que “[...] hoje em dia os Balantas têm uma visão diferente da atividade comercial, praticando-a cada vez mais.” (IMBALI, 1992, p. 15). Anteriormente, “para os Balantas, a prática comercial significava a procura de riqueza individual. Ora, isso é contrário às regras de funcionamento da sua sociedade. Esta rejeitava ou simplesmente marginalizava quem tentasse essa prática.” (IMBALI, 1992, p. 12). Por isso, a economia Brasa não se desenvolveu durante muito tempo, visto que as pessoas viviam somente do arroz. Adicionalmente, é evidente que suas atividades têm funcionado sem dinheiro há muitos anos. (IMBALI, 1992, p. 12).

Em função disso, Faustino Imbali afirmou que:

[...] há mais de dez anos que não se realiza a festa de Kanta Pó na região de Tombali. Quanto à festa de kisunde, já não tem a mesma freqüência nem o mesmo impacto entre os jovens. Estas duas festas implicam grandes despesas em arroz, após a festa do fanado. A opinião geral das populações da zona, de todas as idades, é muito pessimista em relação ao futuro destas festas. (IMBALI, 1992, p. 14).

Além disso, o *Kanta Po* ocorre de uma forma infrequente também porque o consideram como uma dança que traz muitas divergências e contendas entre *moransas*, visto que durante os seus preparativos, no período de quatro meses, ninguém ousa ir para a outra *moransa*. Se uma pessoa for para a outra *moransa* pode ser considerada espia, ou seja, pode ser acusada de ter ido lá para a feitura de alguma coisa para prejudicar o grupo,

exemplificando observar os seus pontos francos. A ida de qualquer pessoa para a *moransa* rival, aliás, para a *moransa* opositora, poderia resultar em uma surra ou em um espancamento duro.

Embora, quando se termina essa dança, as amizades continuem como dantes e outras pessoas, por seu turno, sempre guardam ressentimentos em caso de espancamento ou de perda na dança, visto que não se conformam com a derrota sofrida ou com o espancamento recebido se no caso forem a *moransa* opositora no momento do ensaio. Perante esse fato, os anciãos das outras *tabankas* tentam mobilizar os seus jovens para dar cabo a essa dança, visto que traz inimizades nas *tabankas*; mediante isso, fazem algumas cerimônias simbólicas para poder substituir o *Kanta Po* e, em subseqüente, realizam o *fanado*.

Apesar de haver muitas *tabankas* com o objetivo de tentar acabar com essa dança, outras ainda a fazem com grande insistência, pois, segundo eles, o *Kanta Po* é uma dança que faz parte da cultura deles e efetivamente não pode cessar do nada e da noite para o dia, porquanto se não realizassem o *Kanta Po*, estariam menosprezando a sua cultura e também contribuindo para o seu desaparecimento, e a geração vindoura jamais teria conhecimento do que é o *Kanta Po* e não iria cantá-lo, e nem saberia qual é a sua importância e o seu impacto no seio dos Brasa, razão pela qual realizam-no incessantemente.

4.1 REFLEXÕES CONCERNENTES ÀS MUDANÇAS OCORRIDAS NO KANTA PO

Os Brasa convertidos à religião cristã, sobretudo nas igrejas evangélicas, abandonam não só a dança do *Kanta Po*, mas também as outras, porque para eles são práticas “primitivas”, “satânicas” ou “demoníacas”, enquanto que os Brasa católicos não têm tantas ideias preconceituosas em relação a elas, e alguns deles praticam essas danças sem qualquer problema. É importante destacar que certamente não se dança o *Kanta Po* do nada; as pessoas o fazem com uma finalidade específica, que é a exibição dos poderes. Evidentemente, “muitas danças, e também músicas, têm um caráter ‘sagrado’ pronunciado e só podem ser compreendida em relação às representações cosmogônicas: as danças dos iniciados, consagradas à divindade dos ancestrais [...]” (ZEMP, 2013, p. 49).

De outro lado, “do ponto de vista antropológico, a “dança primitiva” não existe. Existem as danças que são executadas pelos povos ditos “primitivos”, mas estas são demasiadamente diversas para corresponderem a um estereótipo.” (CAMARGO, 2013, p. 18). Além do mais, “do ponto de vista antropológico, todas as danças são étnicas, pois todas as danças refletem as tradições culturais no interior das quais foram desenvolvidas.”

(CAMARGO, 2013, p. 17). Por conseguinte, “a ‘dança étnica’ deveria representar uma forma de dança pertencente a um grupo determinado de pessoas, partilhando laços genéticos, linguísticos e culturais [...] (KEALIINOHOMOKU, 2013, p. 139). Fatos esses que são realmente o que o *Kanta Po* representa no que concerne ao seu princípio estruturante.

Algumas influências externas à *tabanka*³⁸ estão trazendo prejuízos para essa dança, porque se uma pessoa do centro urbano for lá participar sem usar os trajes do costume, pode efetivamente influenciar as outras pessoas a não usarem, como acontece sempre. Por outro lado, algumas inovações que estão sendo feitas estão obviamente contribuindo de forma significativa para o enriquecimento dessa dança em prol dos Brasa. Dentre elas, destacamos: atualmente, os grupos que dançam *Kanta Po* trazem *m’beletchu*. Naturalmente, costumam trazer *m’beletchu* não só no *Kanta Po*, mas também no *Kussunde*.

Levam também *murrus* (adivinhos) para cativação e para servir de auxílio para ter mais popularidade. Nessa dança, antes, não havia adivinho para favorecer ou prejudicar qualquer pessoa; no entanto, nos dias atuais as pessoas recorrem a diferentes vias para que possam vencer, como mencionado anteriormente. Diante de inúmeras demandas, costuma haver traição entre as pessoas da mesma *moransa* em termos de informar aos adversários os seus segredos como forma de desestabilizar o grupo. Para que isso não aconteça, os velhos providenciam indo para *baloba* avisar *Irãs* para liquidar a pessoa que ousa desapontar o grupo e, de antemão, informam as pessoas sobre a ida ao *baloba*.

Portanto, caso uma pessoa traia o grupo relatando para os adversários os seus percursos e os seus segredos, ou seja, desvendar o pacto que decerto fizeram com *Irãs* para ganhar *Kanta Po*, essa pessoa morrerá, como se acredita popularmente. Neste caso, os grupos ficam atentos seja com a alimentação, seja com a água que vão beber, para evitar sabotagem. Essa infidelidade acontece devido à afinidade que as pessoas da *tabanka* têm com outra, e às vezes as pessoas traem o grupo dando informação pertinente para poder regularizar a dívida que possuem, ou ainda desvendando os segredos da pessoa ou da equipe para obter algo em troca; fazem isso por benefícios pessoais, por isso os anciãos tomam essa iniciativa com objetivo de impedi-las de defraudar as expectativas da *moransa*, visto que vencer *Kanta Po* é um prestígio muito grande para a *tabanka*.

³⁸ Segundo Nhon-na Namara.

5 BROSKA E A SUA DINÂMICA

Broska é um estilo de dança popular dos Brasa, que se faz entre os/as jovens de diferentes faixas-etárias que não efetuam núpcias e nem circuncisão para fortificar amizades fraternais no seio desse povo. No tocante a sua criação, a *Broska* é mais recente em comparação ao *Kussunde* e ao *Kanta Po* e atualmente tem popularidade como as demais danças, visto que foi criada pelo grupo *bamakite*, literalmente “os que vieram” (o termo original é *bumakite*, literalmente em Brasa “nós que viemos”). E as pessoas passam a designar esse grupo de *bamakite*. Foi fundado em Ntchalé em 1977, por meio duma brincadeira entre os jovens dessa *tabanka* na qual dançavam e cantavam, concomitantemente, riam uns dos outros com relação à forma que dançavam e cantavam. A palavra *Broska* vem de termo *roskana* em Brasa, literalmente “esfregar os pés no chão”, visto que o grupo *bamakite* dançava como forma de entretenimento esfregando os pés no chão. Nesta lógica, com o decorrer do tempo, esse entretenimento passou a ser denominado de *Broska*; Outrossim, “Esta Dança foi batizada com nome de Broksa, [...] após a independência na tabanca de Ntchalé por Balantas no Leste da Guiné-Bissau”³⁹. Domingos Sanhá, conhecido por Domingos *Broska*, também por tio de *Broska*, um dos cantores da *Broska*, sempre faz a menção desse grupo, e em uma das suas músicas denominou-o de “senhores de *Broska*”.

A *Broska* normalmente faz-se quando se tem uma menina hóspede no seio dos jovens Brasa. Nesta ótica, costuma haver diferentes concorrentes com o intuito de convencê-la a namorar e a se casar no meio desta *tabanka* ou *moransa*. Acontece, também, quando um lavrador traz as pessoas das outras *tabankas* para trabalhar no seu campo de cultivo ou no seu arrozal, isto é, esta dança realiza-se quando há um trabalho árduo na mesma *tabanka*. Ao terminarem essa tarefa cansativa os jovens que aí habitam, por sua vez, chamam uns aos outros para organizarem uma festa de regozijo sobre o ato de dança. Nessa ocasião, organiza-se no último dia do trabalho agrícola a dança da *Broska* para mostrar o apreço pelo trabalho feito, agradecendo, assim, aos lavradores que evidentemente lhes ajudaram a efetuar a tarefa de cultivo do arroz, que é um ato muito essencial para os Brasa. Os/as anfitriões/ãs fazem de tudo para agradar as pessoas que forem participar no cultivo do arroz organizando a dança da *Broska*; no decorrer desta, sacrificam-se porcos, cabras e galinhas e cozinham grande quantidade de comida tanto para os que dançam como para os que não participam ativamente; nesta dança, bebe-se, come-se e festeja-se. Cada *tabanka* e *moransa* mostra a sua força e

³⁹ Entrevista concedida pelo Nhafé Camargo, em jul. 2015, por videochamada.

potencialidade em termos da dança. A *Broska* também é uma competição para as *tabankas* mostrarem os seus valores e as suas identidades para as outras regiões não Brasa.

Uma outra razão por que os jovens organizam essa dança é haver ocasiões em que é impossível ver as suas namoradas; nestes termos, organizam-na como forma de poder vê-las, pois estes vão às suas *tabankas* pegar alguns pertences delas, e elas acabam indo para lá recuperar as suas coisas. Os namorados, por sua vez, aproveitam esse momento para organizar a *Broska*. Começa-se a dançá-la no mês de dezembro. As pessoas deslocam-se de diferentes *tabankas* e, mesmo que tenham muitos afazeres, deixam-nos de lado para participarem da dança, sobretudo as mulheres e as crianças.

O seu começo varia, pois pode ser à tarde ou à noite. Nesta dança faz-se o círculo limitado e composto por quatro pessoas: dois meninos e duas meninas que dançam à volta desse círculo. Quando um grupo sai, outro entra, e assim sucessivamente. É bom frisar que cada *mandjua* organiza a sua *Broska* na mesma ocasião em que se dança. Os dançarinos que vão dançar nas outras *tabankas* mesclam-se, e uma só pessoa ganha tal dança. Nessa mistura não há quem dirá que um sujeito é da nossa *tabanka* ou de outra.

Tanto *n'ghaies* quanto *n'kuman* podem fazer o pedido dessa dança. No entanto, todas as pessoas que estão participando do ato torcem por uma pessoa que lhes pode atrair. No momento da *Broska*, se um dos *mandjua* se cruza com outro, dançam entre si, porém mesmo sendo da mesma *tabanka*, dançam juntos a fim de competir, mas se um/a vencer, neste caso dizem que tal *tabanka* é que venceu. Efetivamente nem são todos os Brasa que organizam a *Broska*, particularmente os de Patch e os de Kuntóe não a fazem, com a exceção dos que fazem parte de Nhakra.

Na *Broska*, as meninas, diferentemente dos homens, que praticamente não usam nada para dançá-la, usam panos nas nádegas, amarram lenços na cabeça para trás ou de lado e usam cocos de mangas nos pés. Todavia, nos dias atuais, ou seja, a partir do ano 2000, estas usam qualquer roupa que seja para dançá-la e em vez de amarrar lenços penteiam os cabelos. No ato da *Broska*, e entre outros grupos os *n'ghaies* fazem palhaçada, entre demais brincadeiras, para satisfazerem as pessoas e animá-las com a dança. Na dança da *Broska*, dar a uma pessoa um pano significa que está a ser convidada para dançar, o que não se pode recusar. Contudo, nos dias atuais, as pessoas infringem essas antigas regras estabelecidas recusando-se a dançar.

Na ocasião da *Broska* usa-se o instrumento *Kussunde*⁴⁰ que é o nome de uma viola, que era utilizada na luta de libertação para animação e autoestima dos militares em combate,

⁴⁰ *Kussunde* é um instrumento construído com cabaça, pau de cana de bambo (neste usa-se três nylon) e couro de cabra.

para lutarem incessantemente em prol da independência do país, por um senhor cujo nome era N'foré Sambú, nascido no Leste do país, principalmente na *tabanka* de Ntchalé⁴¹. Além disso, nos anos de 1970 a 1980, N'foré Sambú⁴² era considerado pioneiro tocador do instrumento *kussunde*, todavia não tocava para a dança da *Broska*. Entre o começo de 1990 e meados de 2000, sobretudo em 2002, N'kuia Urá era considerado também o melhor tocador da *Broska*. Infelizmente, morreu em 2003 por razão de uma doença prolongada. “Uma hora antes do funeral homem grande (*blante bindãg*, os circuncidados) realizaram uma dança da *Broska* em memória dele”⁴³. Também, era acusado da feitura do pacto com *Irãs* em relação ao poder ser hábil tocador da *Broska* no intuito de ser exaltado por toda a região do país. É importante frisar que Maio Copé foi o primeiro artista a cantar *Broska* para um público maior. Outrossim, Pakual da Kidama e Pakual Fada eram tocadores renomados da *Broska*. Obviamente, cantaram-na em 1998, ano do início da guerra civil na Guiné-Bissau, quando conseguiram os seus primeiros álbuns cujo título: *junta npad min*, isto é, junta militar está a bombardear.

Figura 8 - Instrumento *Kussunde* segurado por um n'ghaie



Fonte: IBD ⁴⁴.

⁴¹ Idem.

⁴² Entrevista concedida pelo Bihinha Namara, em set. 2016.

⁴³ Entrevista concedida pelo Augusto no dia 12 set. 2016 pelo facebook.

⁴⁴ Disponível em: <<http://tchogue.blogspot.pt/>> . Acesso em: 20 de jul. 2016.

No começo de 2000 o instrumento *Kussunde* sofreu uma ligeira mudança na sua construção quando a raiz de palmeira, que era usada como corda, foi substituída por linha de nylon (três cordas/linhas) e houve aumento do número de cordas. Ao mesmo tempo, foi introduzido na *Broska* o uso de *kiseita*.

A dança *Broska*, tal como algumas “[...] são, com efeito, repetitivas, mas isso não tem nenhuma interferência no impacto ideal do espetáculo.” (KEALIINOHOMOKU, 2013, p. 131). Subsequentemente, esta dança também “[...] é um modo de expressão efêmero, executado numa forma e num estilo determinado pelo corpo humano que se desloca através do espaço.” (KEALIINOHOMOKU, 2013, p. 132).

A *Broska* possui uma função social de possibilitar uma convivência entre pessoas. Ela proporciona também elo de coesão social e gratidão para com os trabalhadores pelos trabalhos executados de um lado, e, de outro, a *Broska* é lúdica e vital nas vidas dos jovens e visa ao fortalecimento, confraternização e harmonia entre estes. Comemora-se para evitar a desunião no seio dos jovens, porque a desunião traz graves consequências, sobretudo a traição, a desilusão, e acima de tudo, ato de desvendar o segredo da *tabanka* como forma de desestabilizá-la e/ou enfraquecê-la.

Perante a *Broska* os *n’ghaies* e os demais grupos de faixas etárias diferentes têm por direito fazer uma luta livre no sentido de fortalecer ainda mais os laços de coesão, visto que a divisão faz com que haja desconfiança e enfraquece uma boa convivência tanto nas *moransas* quanto nas *tabankas*. Por conseguinte, os/as jovens providenciam e organizam a *Broska* como forma de evitar o caos e a intrigas no intuito de ser mais coesos. Contudo, os *n’ghaies* são cabeçalhos dessa luta, mas se um dos *n’ghaies* não sabe lutar bem os *blufu bidāg* dispensam-no para não causar-lhes vergonha, porquanto nessa luta é que as *tabankas* e *moransas* são classificadas no sentido de saber se possuem bons lutadores ou não. A realização da *Broska* com uma outra *tabanka* possui também o sentido de fortalecer os laços de amizade entre ambas as *tabankas*.

Tendo em vista a sua comemoração os/as jovens ficam unidos e vinculados para eventuais afrontas das pessoas de fora. A *Broska* encanta os jovens e ela efetivamente fortifica mais o espírito humanista, razão segundo a qual a organizam. Por outro lado, para os Brasa, essa dança faz os jovens terem mais ousadia, visto que através dela começam a enfrentar um público muito grande e quando forem adultos não terão dificuldades de apresentar-se em qualquer que seja o lugar ou a sociedade. Aliás, essa dança faz os/as jovens a terem mais maturidade em termos de ter contatos com pessoas.

5.1 REFLEXÕES TOCANTES ÀS MUTAÇÕES OCORRIDAS NA BROSKA

Antes, quer dizer, no começo de 1980 até o final de 1990, uma pessoa não podia dançar *Broska* com sapatos, porque diziam que não iria dançar bem. No entanto, atualmente as pessoas dançam com sapatos, mudando as regras constituídas pelos grupos que participam ativamente na dança da *Broska*. Além do mais, dançava-se exclusivamente na mesma *tabanka* ou *moransa*, mas agora se pode dançar a *Broska* uma *tabanka* ou *moransa* contra outra e não há prêmio para os vencedores, assim como no *Kanta Po*.

Na década de 1980 a 1990 tinha muito impacto e reconhecimento no seio dos Brasa, contudo, a partir do advento de 2000⁴⁵, houve uma ruptura muito grande. Tal fato fez com que, em parte, houvesse a desvalorização dessa dança, porquanto as pessoas, mesmo que estejam sendo chamadas pelo tambor falante *bumbulum*, não entendem, pois ignoram o significado dos sons, porquanto consideram-se pessoas instruídas e modernas e, adicionalmente, afirmam que não vão desperdiçar o seu tempo nessas coisas ditas para eles “banais”, motivo pelo qual não precisam aprender *Broska*. Como foram para o centro urbano, lá adquiriram alguns conhecimentos, alienando-se da vivência e o ambiente originais e, julgando-se pessoas civilizadas, dizem não precisar mais dançar a *Broska*, porque conforme elas, os que dançam *Broska* são “incivilizadas” e “pré-lógicas”.

Essas ideias estão ancoradas em construções ideológicas de muitas pessoas, sobretudo de alguns especialistas, para os quais, “[...] apesar das etnografias [...] comprovarem esse fato – de que todas as danças são étnicas –, a maioria dos especialistas ocidentais de dança ainda pensa ter certa autoridade no que concerne às características da “dança primitiva.” (CAMARGO, 2013, p. 18). Nestes termos, menosprezam e desvalorizam as outras danças, denominando-as de “primitivas”. É evidente que estas pessoas não devem continuar a sustentar a ideia de que as suas danças é que são puras e autênticas e as das outras são “primitivas”, sob risco de as pessoas continuarem a pensar que as danças designadas de “primitivas” não possuem técnicas e são executadas de forma inadequada e incoerente. Diante disso, “é necessário insistir sobre o fato de que a forma “dança primitiva” não existe. Aqueles que ensinam cursos de “dança primitiva” estão perpetuando um mito perigoso.” (KEALIINOHOMOKU, 2013, p. 128).

Conforme afirma Imbali “A broska praticamente não implica despesas.” (1992, p. 14). Os estudos de Imbali (1992, p. 14) vêm, em parte, de encontro com a pesquisa etnográfica que

⁴⁵ Entrevista concedida em dez. 2015, em São Paulo-BA com imigrantes guineenses (Brasa).

fiz. Na *Broska* que se dança em uma *tabanka* os/as anfitriões/ anfitriãs fazem alguns preparativos, sacrificando porcos, cabras e galinhas e, sobretudo, fazem a comida para os lavradores que saíram de uma outra *tabanka* para ajudar-lhes, como forma de agradecer-lhes pelo trabalho árduo que executaram, por um lado, e, por outro, quando se deslocam para uma *tabanka* ou uma *moransa* dançar a *Broska* fazem uma grande festa sacrificando inúmeros animais e fazendo uma grande quantidade de comida para os presentes.

No período antes do ano 2000, na *Broska* sacrificavam-se galinhas e porcos para os que iriam participar, porém, atualmente, não sacrificam nada na *Broska* que se dança na mesma *tabanka* ou *moransa*. No que concerne à sua amplitude e à feitura dessa dança de uma *tabanka* contra outra, é óbvio que os que saírem de uma *tabanka* para outra a fim de dançar recebem muitos presentes, tais como cana bordão (aguardente), vinho tinto, cerveja, sumo (suco), porco, arroz, galinha, mas sobretudo dinheiro. Em seguida, finalmente, no decorrer dessa dança há também pessoas que ficam muito eufóricas por ter visto alguns dançarinos a dançarem tão bem, e nesta ótica dão presentes para estes.

Nesta dança, também não é admissível ir para a *baloba*, que é considerado um lugar muito sagrado, onde também veneram os Irãs e os ancestrais, e fazem uma oferenda para estes. Mas atualmente as pessoas vão de forma oculta e sigilosa para fazer o pedido ao Irã com o intuito de ganhar a *Broska*, tendo em vista a concorrência e o impacto que está tendo no meio dos Brasa. Além do mais, os dançarinos compram *fô n'ghol*, porque este faz com que a pessoa que vá possuí-lo ser famoso com o intuito de vencer não só a *Broska*, mas também as outras danças.

Com o decorrer do tempo, as coisas estão mudando e as pessoas, em vez da *Broska*, põem às vezes as músicas da *Broska* já dançada e simplesmente dançam acompanhando os ritmos dessas músicas gravadas postas na rádio. Dantes, cantavam ao vivo e faziam um círculo para as pessoas dançarem, como fiz menção atrás. Além disso, nos dias atuais, na ocasião da *Broska*, os cantores cantam enquanto os dançarinos dançam no mesmo palco, e os espectadores, por seu turno, simplesmente dançam acompanhando músicas executadas.

Nos últimos anos, o estilo *Broska* tem sido mercantilizado pelos músicos que cantam a *Broska* no intuito de elogiar e de enaltecer os políticos em troca de bens materiais, sobretudo do dinheiro e do carro. Por outro lado, descrevem os feitos grandiosos tanto dos políticos nas campanhas eleitorais quanto das pessoas importantíssimas da sociedade, digamos assim. Fatos esses fazem com que ganhem muito dinheiro para os seus bolsos. Devido aos interesses dos músicos, a dança da *Broska* está tendo um outro objetivo que é de comercialização, com os músicos obtendo lucros com músicas que compõem para prestigiar os políticos em detrimento

de cantar para a diversão a fim de fortalecer os laços de amizade e de coesão social entre os/as jovens de uma determinada *tabanka*.

Tendo em vista o impacto e a sua amplitude, há que se enfatizar que: os papeis estão dançando a *Broska*, neste caso referindo-se aos papeis de N'dam, os de Biombo e os de Antula Bono, que, com efeito, já se misturam bastante com os Brasa. Também, os Mansonkas executam essa dança. Dançam a *Broska* como se fossem Brasa e ela, por sua vez, está a ser disseminada e ganhando espaço no seio desses povos⁴⁶. Em suma, o toque do *Kussunde*, que atualmente é chamado de dança da *Broska*, antigamente era pouco manifestado e, dia após dia, está sendo considerado como uma grande festa de dança e está tendo um valor significativo no meio do povo Brasa⁴⁷.

⁴⁶ Entrevista concedida pelo Sia em jul. 2015 por videochamada.

⁴⁷ Idem.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O foco deste trabalho consistiu nas reflexões sobre as mudanças ocorridas nas danças Brasa ante um cenário marcadamente de constantes transformações socioculturais e dos seus impactos no contexto da mesma sociedade na contemporaneidade. Para o efeito, a *Broska*, que é uma dança criada recentemente, em 1977, está se tornando decisiva, assim como o *Kussunde* no meio dos Brasa; além do mais, no estilo *Broska* tem havido a mercantilização, porque a *Broska* já deixa, em parte, de ser comemorada para diversão dos jovens, a fim de fortificar os laços de irmandades, mas sim, comemora-se mais para prestigiar as pessoas tidas como importantes na sociedade, sobretudo os políticos. Portanto, do modo como os músicos estão conduzindo a *Broska*, podem-se reconhecer prejuízos para os jovens, porquanto estes provavelmente não estarão mais interessados em levar adiante os objetivos iniciais da *Broska*, mas sim, a sua comercialização. Além do mais, é interessante sublinhar que essa dança diferentemente das duas debruçadas nesta pesquisa é uma dança popular.

Na realização de apresentações dessas danças há um momento de lazer e de entretenimento das pessoas de diferentes *tabankas*. Todavia, tendo em vista as suas demandas, vêm adquirindo outro caráter, que é de disputa, de duelo muito forte, que alegadamente resulta até na perda da vida de algumas pessoas, que certamente fazem pacto de uma forma singular com os *Irãs*. Para terem mais popularidade e serem mais famosos, os dançarinos vão sigilosamente a um adivinho para poder vencer essas danças. Por conseguinte, sempre os mais velhos interferem usando os seus poderes, com o intuito de ajudar os dançarinos da sua *tabanka* a ganharem tanto o *Kussunde* quanto o *Kanta Po*. No *Kanta Po*, particularmente, os mais velhos põem em um *blufu bindāg* confiável os seus poderes, porém considera-se o vencedor líder de um grupo que mais atrai o público e consegue ter mais pessoas a segui-lo, diferentemente da dança do *Kussunde*, em que é o grupo que o vence. É óbvio que nessa dança os elementos simbólicos que mais estão em jogo são, sobretudo prestígio e valentia.

Grosso modo, os músicos da *Broska*, do *Kanta Po* e do *Kussunde* referem-se às dificuldades passadas tanto na *tabanka* como na vida pessoal. Também contribuem com as suas músicas para o resgate da cultura, respeito aos/às idosos(as), valorização das mulheres estéreis e a sua importância na *tabanka*, exaltação das pessoas poderosas na sociedade e desvalorização do casamento nos dias atuais. Além disso, cantam para lançar as indiretas para as pessoas que cometem adultério na *tabanka* e as que têm costume de roubar; cantam reverenciando as mulheres pelos seus feitos na *tabanka* e pelos seus valores; estas, por seu turno, ficam eufóricas com essas músicas e recebem-nas bem, enquanto as pessoas a que

foram lançadas indiretas ficam constrangidas e, enquanto umas se redimem das suas práticas nefastas, outras continuam a fazê-las. Os *blufu bindāg* confessam as práticas obscenas que fizeram quando preparam para ir ao *fanado*, porque se um deles não confessar crê-se que vai morrer durante a sua estada na mata, visto que o *fanado* para os Brasa é uma coisa séria, e em caso de deslize pendente, perderá a sua vida.

“Seria, todavia, instrutivo nos lembrarmos de que toda dança é possível de mudança e de ser desenvolvida, mesmo se consideramos mais fácil excluir certas formas como se estas não tivessem evoluído [...]” (KEALIINOHOMOKU, 2013, p. 128). Do mesmo modo, essas danças sofreram algumas mutações no tocante a alguns trajes, instrumentos musicais e objetos utilizados pelos dançarinos atualmente, por isso é mais frequente o uso de siko com relação ao *bumbulum* e contratação de *m’beletchu*; além do mais, os dançarinos dançam com sapatos em vez de sem sapato como antigamente. A despeito de receberem novos elementos culturais, têm-se adaptado aos novos tempos. Tal fato significa que não perdem os seus valores culturais, mas que se enriquecem mais em termos culturais.

Tem havido preconceitos de uma forma crescente no seio de alguns Brasa, que efetivamente acharam por bem não executar essa dança, porque consideram-se modernos e instruídos, razão pela qual já não as dançam. Para essas pessoas, os que executam essas danças são pessoas retrógradas e incivilizadas. Ainda que essas danças tenham grande impacto no meio dos Brasa, a dança do *Kanta Po* e do *Kussunde* demandam muitas despesas, necessárias a suas realizações; nesta lógica, nos dias atuais, os Brasa fazem frequentemente o comércio com arroz utilizado para sustento das pessoas vindas de diferentes *tabankas* no intuito de assisti-las, em vez de desperciar a sua economia na dança do *Kussunde* e do *Kanta Po*, porque os Brasa fazem de uma forma frequente e crescente a atividade comercial, em relação aos tempos remotos. Em seguida, devido à sua dinâmica em termos de disputa e de exibição dos poderes e à sua demanda o *Kanta Po* normalmente faz-se de uma forma infrequente, porquanto nos preparativos dessa dança sempre há desavença nas moransas, porque a pessoa de uma moransa não pode ir para outra, e, caso vá, será considerada espia e às vezes punem as pessoas que têm ousadia de frequentar a moransa rival.

Durante a realização da minha pesquisa do tipo etnográfica, constatei que, tanto com relação aos instrumentos musicais quanto aos objetos utilizados e os vestuários nessas danças, há mais acréscimo dos outros elementos de fora do que permuta nesses elementos culturais por novos nessas danças. Vale enfatizar que nos dias atuais existem músicas gravadas em CDs, vídeos acerca dessas danças, particularmente da do *Kussunde*, diferentemente do que se dava nos tempos remotos, em que não havia nem sequer registros dessas danças.

Essa pesquisa possibilitou-me verificar que não há muitas obras escritas no tocante à identidade cultural do povo Brasa, especificamente sobre suas danças. E os resultados obtidos devem-se a minha pesquisa do tipo etnográfica e exploratória, em poder trazer para a academia os valores culturais desse povo para que os antropólogos possam se interessar e que efetivamente venham a pesquisar de uma forma profunda os seus aspectos culturais; e também para preencher as lacunas teóricas no que concerne aos estudos desse povo para desmistificar a visão distorcida que sobre ele se tem.

Sublinha-se que há escassez de materiais necessários relativamente a esse tema, visto que é pouco explorado no campo acadêmico. Além disso, pode-se considerar que os resultados obtidos têm grande relevância não só no âmbito das mudanças sobre os objetos utilizados, sobretudo como também na visão preconceituosa e estereotipada de alguns com relação a essas danças, porquanto são tachadas de “diabólicas” e “satânicas”, por segmentos evangélicos.

Portanto, convém que essas danças sejam vistas nas ocasiões em que são dançadas e não de forma estereotipada, tirando-se ilações precipitadas e sem embasamento teórico, mas sim, na perspectiva e na crença dos dançarinos, porque esses dançarinos creem na aquilo que executam, por isso dão toda a sua vida e energia para tal. Em função disso, conforme afirma Franz Boas, as danças devem ser vistas na sociedade de que ela faz parte e não apenas do ponto de vista do observador.

Por fim, estou ciente de que este trabalho talvez possa beneficiar os estudiosos e os curiosos em conhecer a vida social dos Brasa e poderá também possibilitar uma análise mais profunda e atenta sem ideias preconcebidas com relação ao *Kussunde*, ao *Kanta Po* e à *Broska*, levando em consideração a sua função social e a sua estrutura profunda de forma a dar mais valor à visão do mundo dos dançarinos e dos seus simpatizantes.

REFERÊNCIAS

ACOSTA-LEYVA, Pedro. **África entre africanistas e africanólogos no Brasil**. Belo Horizonte: Virtual Books, 2016.

AUGEL, Moemia Parente. **O Desafio do escombro: nação, identidade e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

BLACKING, John. Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 75-85.

BUCKLAND, Theresa Jill. Mudança de perspectiva na etnografia da dança. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 143-153.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. Antropologia da dança: ensaio bibliográfico. In: _____ CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 15-29.

CAMMILLERI, Salvatore. **A identidade cultural do povo balanta**. Lisboa: Colibri, 2010.

CARDOSO, Carlos. Ki-yang-yang: uma nova religião dos balantas? **Soronda**. Revista de Estudos Guineenses, Bissau, n. 10, p. 3-15, jul. 1990.

CAVALCANTE, Paulo Sérgio Lisboa; JESUS, Aurilene Pereira de. Sabedoria e ancestralidade no Ceará: a didática dos tambores à sombra da pedagogia do baobá. In: PETIT, Sandra Haydée; SILVA, Geranilde Costa (Orgs.). **Memórias de Baobá**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

CÓ, João Ribeiro Butiam. **Representação e confinação de estruturas sociais na Guiné-Bissau: uma abordagem sobre conflitos e consensos**. [S.l.: s.n.], 2010.

COUTO, Hildo Honório do; EMBALÓ, Filomena. **Literatura, língua e cultura na Guiné-Bissau**. Brasília: THESAURUS, 2010.

DOMINGOS, Luís Tomás. A visão africana em relação à natureza. **Revista Brasileira de História das Religiões**, Maringá, PR, v. 3, n. 9, jan/2011. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf8/ST12/003%20-%20Luis%20Tomas%20Domingos.pdf>>. Acesso em: 16 set. 2016.

FIORIN, José Luiz; PETTER, Margarida (Orgs.). **África no Brasil: a formação da língua portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

FORLIN, Marco. **Kussunde, Guiné-Bissau**. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xAL3Aoi_BtM>. Acesso em: 07 ago. 2015.

FORTUNATO, Carlos. **Portal Guiné**. 2015. Disponível em: <<http://arteguine.com.sapo.pt/musica.html>>. Acesso em: 09 dez. 2015.

GUINÉ-BISSAU. **Instituto Nacional de Estatística da Guiné-Bissau**. 2015. Disponível em: <<http://www.stat-guinebissau.com/>>. Acesso em: 03 set. 2016.

HANDEM, Diana. O arroz ou a identidade balanta brassa. **Soronda**. Revista de Estudos guineenses, Bissau, n. 1, p. 55-67, jul. 1986.

HENRIQUES, Isabel Castro. Colônia, colonização, colonial, colonialismo. In: SANSONE, Livio; FURTADO, Cláudio Alves (Orgs.). **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa**. Salvador: EDUFBA, 2014.

HENRIQUES, Isabel Castro. **Colonialismo e história**. Lisboa: WP132, 2015.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2008.

IMBALI, Faustino. Um olhar sobre sistema alimentar balanta: o caso das tabancas de Mato Foroba e Cantone. **Soronda**. Revista de Estudos Guineenses. Bissau, n. 14, p. 03-27, jul. 1992. Disponível em: <<http://www.inepbissau.org/LinkClick.aspx?fileticket=gy19bSoM%2f1M%3d&tabid=61&mid=393>>. Acesso em: 06 ago. 2015.

KAEPPLER, Adrienne L. A dança segundo a perspectiva antropológica. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 97-121.

KAEPPLER, Adrienne. Dança e o conceito de estilo. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 87-96.

KEALIINOHOMOKU, Joann. Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 123-142.

KIPP, Eva. **Guiné-Bissau, aspectos da vida de um povo**. Senegâmbia, 19 ago. 2005. Disponível em: <http://senegambia.blogspot.com.br/2005/08/guin-bissau-aspectos-da-vida-de-um_19.html>. Acesso em: 07 ago. 2015.

KOUDAWO, Falali; VEIGAS, Caterina Gomes et al. Número especial 7 de junho. **Soronda**. Revista de Estudos Guineenses, Bissau, dez., 2000.

LAU. **Lallalleiro (kussunde)**. 2008. Disponível em: <<http://lallalleiro.blogspot.com.br/2008/06/kusunde.html>>. Acesso em: 07 ago. 2015.

MANÉ, Fodé Abulai. O conflito político-militar de 7 de junho: a crise de legitimação. **Soronda**. Revista de Estudos Guineenses, Bissau, p. 67-85, dez., 2000.

MAPA DO MUNDO/Guiné-Bissau mapa. 2014. Disponível em: <<http://pt.mapsofworld.com/guinea-bissau/>>. Acesso em: 29 out. 2016.

MENDY, Peter Karibe. A herança colonial e o desafio da integração. **Soronda**. Revista de Estudos Guineense, Bissau, n. 16, p. 3-37, jul. 1993.

OLIVEIRA, Olavo Borges; HAVIK, Philip J.; SCHIEFER, Ulrich. **Armazenamento tradicional da Guiné-Bissau- produtos, sementes e celeiros-Bissau**. Lisboa: Munster, 1996.

PEIXEIRO, Fernando. **Kussundé, a celebração dos amigos à sombra do embondeiro**. SapoNotícias, 28 maio 2012. Disponível em: <<http://noticias.sapo.cv/lusa/artigo/14393339.html>>. Acesso em: 06 ago. 2015.

PEIXEIRO, Fernando. **Canta pó, a última festa antes da circuncisão**. SapoNotícias, 20 de jun. de 2012. Disponível em: <<http://noticias.sapo.mz/lusa/artigo/14523933.html>> Acesso em: 03 maio 2016.

RITH, Ttchogue. **Pascoal na Quidama (rei de broksa)**. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NhRyiF0WmuM>>. Acesso em: 07 ago. 2015.

RITH, Ttchogue. FREHU-N-FLIF N° 13: a composição da família na cultura balanta. **Intelectuais Balantas na Diáspora**. Oslo, n. 13, jun. 2013. Disponível em: <<http://ttchogue.blogspot.com.br/2013/06/frehu-n-flif-n-13-composicao-da-familia.html>> Acesso: 26 jun. 2015.

SEIBERT, Gerhard. Crioulização em Cabo-Verde e São Tomé e Príncipe: divergências históricas e identitárias. **Afro-Ásia**. Salvador, n. 49, p. 41-70, 2014.

SIGA, Fernando. **A organização social, política e religiosa dos balanta: usos, costumes e rituais**. 2015. 68 f. Monografia (Bacharel em Humanidades) - Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, 2015.

SILVA, Francisco Henriques da; SANTOS, Mário Beja. **Da Guiné-Portuguesa à Guiné-Bissau: um roteiro**. Porto: Fronteira do Caos Editores, 2014.

SIMÕES, Landerset. **Babel negra**:etnografia, arte e cultura dos indígenas da Guiné. Porto: O COMÉRCIO DO PORTO, [1935?].

YOUNGERMAN, Suzanne. Curt Sanchs e sua herança: uma resenha crítica da história mundial da dança com um levantamento de estudos recentes que perpetuam suas ideias. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 57-74.

ZEMP, Hugo. Para entrar na dança. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 31-56.

ZURARA, Gomes Eanes de. **Crónica do descobrimento e conquista da Guiné**. Sintra: Francisco Lyon de Castro, [1948?].

GLOSSÁRIO

Animismo: Religião tradicional, para a qual elementos da natureza são dotados de poderes divinos. É, muitas vezes, usado pejorativamente para inferiorizar os cultos africanos.

Baloba: Lugar sagrado onde se fazem petições, oferendas e orações.

Fanado: Ritual de iniciação sexual (circuncisão genital) para os dois sexos; neste trabalho, o termo se aplica somente a homens.

Fram: Lugar sagrado de *Buule* (Deus Brasa) onde se fazem as orações e as oferendas. Vale enfatizar que *fram* também possibilita a energia vital.

Fô n'ghol: Ave, cuja cabeça serve para um ritual tradicional, feito por adivinhos, para atribuir poderes a qualquer pessoa.

Irã: Um ser supremo.

Kata: Uma espécie de saia tradicional; é feita com diferentes pedaços de pano de pente com cores distintas.

Kiseita: Braçadeira sonora. Instrumento construído com lata de leite; às vezes constrói-se com tampas de cerveja. Essas também costumam ser dobradas, furando-as. Após, usa-se arame para segurá-las de modo a poder usá-las nos pés. Por último, introduzem-se as pedrinhas para extrair sons. Finalizada a construção do instrumento, amarra-o ao pé e em seguida o dançarino movimenta-se para extrair o som do instrumento.

Lope: Pano dobrado em forma de calção, usado em algumas danças e manifestações diversas.

Mandjua: Grupo de pessoas identificadas por pertencer a uma mesma faixa-etária.

M'beletchu: Perna de pau. Pessoa que aumenta os pés com paus a fim de tornar-se mais comprida. Essa pessoa usa roupas vermelhas que cobrem todo o corpo. Do modo geral, são alguns muçulmanos que se vestem como tal. Os m'beletchus encantam as pessoas que

colaboram com dinheiro. Eles também costumam sair no Carnaval, sobretudo nas manifestações culturais dos muçulmanos.

Moransa: “[...] é um conjunto de Casas da mesma Família Grande, que têm em comum o único Avô Paterno [...]”.(RITH, 2013, p. 1). Adicionalmente, “As *moranças* são também construídas em função da localidade do arrozal familiar.” (HANDDEM, 1986, p. 64-65).

N’faia: Saia tradicionalmente confeccionada pelos próprios dançarinos e utilizadas comumente nas danças. Essa saia é feita com casca de cabaceira e malila.

Siko: Instrumento musical usado comumente em várias manifestações culturais da Guiné-Bissau. Recentemente, ele foi incorporado nas danças descritas neste trabalho como um elemento novo. O Siko é uma espécie de tambor pequeno e leve, tocado para extrair o som mais suave e agradável.

Tabanka: (Aldeia) “[...] é constituída por um conjunto de várias famílias singulares, cujo elo de ligação consiste em terem uma ascendência comum” (RITH, 2013, p. 1).

Bumbulum: Tambor falante para comunicar mensagens diversas que serve também como instrumento musical.